

SWR»music

hänssler
CLASSIC



LES BALLETS RUSSES
VOL. 7

Georges Auric Les Facheux | La Pastorale

Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern
Christoph Poppen

SR[®]

GEORGES AURIC (1899–1983)

1	Les Fâcheux	[27:57]
La Pastorale*		
2	Prélude	[00:32]
3	I Allegro commodo	[03:29]
4	II Andantino con moto	[03:45]
5	III Moderato	[01:28]
6	IV	[04:20]
7	V Presto	[02:17]
8	VI Allegro con brio	[05:09]
9	VII	[00:06]
10	VIII Lento ma non troppo	[03:05]
11	IX Presto subito	[00:53]
12	X Tempo di Valz, paisiblement	[05:00]
13	XI Moderato	[07:03]
14	XII Moderato	[02:04]
TOTAL TIME		[67:21]

*ERSTAUFNAHME | FIRST RECORDING



STIFTUNG JOHN NEUMEIER

Als ich die erste CD dieser Reihe in meine Hände bekam, war ich mehr als nur erfreut über den Beginn dieser Ausgabe, die schon lange ein Desiderat sowohl der Tanz- als auch der Musikwissenschaft darstellt, aber sicher auch einen Wunsch vieler Liebhaber der Ballettmusik erfüllt. Das Verdienst von Serge de Diaghilev, die Revolution des europäischen Balletts durch die Ballets Russes, gründet gerade auch auf der Musik, die ihm von früh an von großer Bedeutung und Wichtigkeit war. Als 18-Jähriger ging er 1890 nach St. Petersburg, um am dortigen Konservatorium Gesang und Komposition zu studieren – wo er allerdings abgewiesen wurde. Es folgte ein kurzes Intermezzo an der juristischen Fakultät; dann gab er das Studium auf, um Privatunterricht bei Nikolai Rimsky-Korsakov zu nehmen. Dieser hielt den anhaltenden Wunsch Diaghilevs, doch noch zum Komponisten zu avancieren, für schlichtweg absurd!

Doch die Kunstkreise der Hauptstadt waren die Welt Diaghilevs. Er wandte sich der modernen russischen Kunst zu, organisierte 1897 eine erste von mehreren Ausstellungen; es folgte die aufwändig gestaltete Kunstzeitschrift *Mir Isskustva*, in der er sich erstmals nachdrücklich für den Austausch zwischen Russland und den westlichen Ländern einsetzte. Zunehmend wurde Diaghilev der Mittelpunkt eines Künstlerkreises, bestehend aus Malern wie Alexandre Benois, Léon Bakst, Konstantin Korovin, Alexander Golowin, dem Kritiker Walter Nouvel sowie den Komponisten Nikolai Tscherepnin und später Igor Strawinsky. Wegweisend war das Erlebnis einer Vorstellung von *Lohengrin* auf einer seiner Europareisen: Das Konzept des Gesamtkunstwerks hinterließ bleibenden Eindruck. Diaghilev selbst hinterließ wiederum als Dramaturg Eindruck am Kaiserlichen Theater mit der Herausgabe der dortigen Jahrbücher, die er zu Kunstbüchern entwickelte, der



John Neumeier

dann seine Aufsicht über die Neueinstudierung des Balletts *Sylvia* folgte. Sein aufstrebendes und sicher zielgerichtetes Talent rief Gegner in diesem Traditionshaus auf den Plan, die ihn nur mit einer Intrige stoppen konnten. Sein Vertrag wurde zurückgezogen und so endete jede weitere Zusammenarbeit mit dem Kaiserlichen Theater. Diesem Eklat verdanken wir, dass sich Diaghilev dem Ausland zuwandte. Die erfolgreiche Ausstellung russischer historischer Portraits im Tau-rischen Palais im ersten Revolutionsjahr 1905 war

Bronislava Nijinska verwendete diesen Effekt in ihrer Choreographie jedoch nicht. Auch zwischen ihr und Kochno waren die Absprachen offenbar unzureichend, sodass es während der Proben zu heftigen Streitereien zwischen Nijinska und Diaghilev kam. Für die Choreographie hatte sie alten Stichen manierierte Posen und Bewegungsmuster aus der Zeit Ludwig XIV. entnommen und modernisiert. Besonders für die Herren entstand dadurch ein effeminiertes Bewegungsvokabular, das durch eine Idee von Diaghilev und Kochno noch verstärkt wurde: Sie schlugen vor, den Tänzer Anton Dolin in der Rolle des affektiert eleganten Dandy ein Solo *sur les pointes* ausführen zu lassen, also als ob er Spitzenschuhe an hätte. Nijinska setzte diesen Gedanken zur Musik des Nocturne um. Außerdem kreierte sie witzige Hüftpünzle für Lysander und den Kartenspieler sowie einen Tanz der Federballspieler, in dem die Tänzer die Schläger auf dem Rücken kreuzten und wie kleine Flügelchen bewegten. Zwei Jahre nach der Uraufführung brachte Diaghilev das Ballett mit einer Choreographie von Léonide Massine und Braques Ausstattung von 1924 erneut heraus. Die grotesken Figuren des Balletts kamen Massines Stil zwar entgegen, der erhoffte Erfolg blieb jedoch wieder aus.

Im gleichen Jahr wie Massines Neuchoreographie von *Les Fâcheux* wurde *La Pastorale* uraufgeführt. Von Diaghilev war hierfür das gleiche Team vorgesehen, das sich in *Les Matelots* 1925 bewährt hatte, also Kochno als Librettist, Auric als Komponist und Massine als Choreograph. Auch Pedro Pruna, ein junger katalanischer Maler, den Jean Cocteau bei Pablo Picasso kennengelernt und für *Les Matelots* an Diaghilev empfohlen hatte, war für die Ausstattung von *La Pastorale* beauftragt worden. Als Massine dann plötzlich absprang, beauftragte Diaghilev den 22-jährigen Georgi Melitonowitsch Balanchiwadze, der 1924 die junge

Kochnos Libretto für das Ballett nicht vorgesehen. Diaghilev gefiel Braques Entwurf aber so gut, dass er entschied, diesen Vorhang zur Ouvertüre von *Les Fâcheux* zu zeigen, aus der der Komponist das gesamte Ballett entwickelt hatte.

Der besondere „Clou“ an diesem Vorhang war, dass er den Blick auf eine hinter ihm platzierte, halbnackte Nymphe freigab. Welche Tänzerin Diaghilev aber auch als Nymphe hinter den Vorhang zu stellen gedachte, jede weigerte sich, derart freizügig auf der Bühne zu erscheinen. Nachdem für die Premiere doch noch eine Tänzerin gefunden worden war, malte Braque für zukünftige Vorstellungen die Nymphe kurzerhand außen auf den Vorhang. Das übrige Bühnenbild zum Ballett zeigte eine kubistische leicht verfremdete, schattige Dorfstraße in erdigen Braun-, Grün- und Gelbtönen, Farben, die Braque zu dieser Zeit auch häufig in seinen Stillleben verwendete. Zu den Kostümentwürfen ließ sich der Künstler von Giacomo Torelli, dem Designer der Original-Produktion Molières, und von Alltagskleidung aus dem 17. Jahrhundert inspirieren. Wie sich Lydia Sokolova, eine Tänzerin der Ballets Russes, erinnerte, war es in den schweren Kleidern, langen Perücken und ausladenden, in die Stirn gezogenen Hüten zwar nicht ganz einfach zu tanzen, das Besondere an den Kostümen war jedoch die unterschiedliche Vorder- und Rückansicht: Für die Frontseite der Kostüme griff Braque auf eine ähnliche Farbpalette wie für das Bühnenbild zurück, allerdings in differenzierten Abschattierungen der einzelnen Farbtöne. Die Rückseite gestaltete er einfarbig braun, sodass die Tänzer, standen sie mit dem Rücken zum Publikum, mit dem Hintergrund verschmolzen. So konnten die Darsteller optisch verschwinden, ohne die Bühne tatsächlich zu verlassen – eine Idee, die Braque von Camouflage-Uniformen übernommen hatte, die er als Soldat im Ersten Weltkrieg kennengelernt hatte.

Zu Choreographie und Ausstattung

Für die Ballets Russes entstanden nach einem Libretto von Boris Kochno und Musik von George Auric drei Ballette, von denen das mittlere Werk *Les Matelots* (1925) am erfolgreichsten war. Die beiden heute weniger bekannten anderen Werke wurden in enger zeitlicher Nachbarschaft uraufgeführt, *Les Fâcheux* im Jahr 1924 und *La Pastorale* 1926. Der gemeinsame Librettist Boris Kochno war während der zwanziger Jahre Serge Diaghilevs Privatsekretär, wobei diese Bezeichnung seiner Rolle wohl nicht ganz gerecht wird. Er war vielmehr einer der wichtigsten künstlerischen Mitarbeiter und enger persönlicher Vertrauter Diaghilevs bis zu dessen Tod 1929.

Der Impresario plante für den Jahresbeginn 1924 eine französische Saison in Monte Carlo, der neuen Heimat der Ballets Russes. Daher beauftragte er Kochno damit, Molières Erfolgsstück *Les Fâcheux* (deutsch: *Die Plagegeister* oder *Die Hindernisse*) zu einem Ballettlibretto umzuschreiben. Im 17. Jahrhundert hatte Molière mit diesem Werk die Gattung comédie-ballet begründet, bei der zwischen den episodenhaften Auftritten der Charaktere getanzte Intermezzi eingeschoben wurden. Diaghilevs ausschließlich getanzter Version von *Les Fâcheux* blieb im Gegensatz zu Molières Fassung der Erfolg jedoch versagt. Dies lag weniger an den Ergebnissen, zu denen Kochno, Auric und die Choreographin Bronislava Nijinska jeweils kamen, sondern daran, dass die Künstler ihre Vorstellungen im Vorfeld wenig untereinander abgestimmt hatten. Daher fügten sich Libretto, Ausstattung, Musik und Choreographie nicht zu einem Gesamtwerk zusammen. Georges Braque hielt sich bei den Entwürfen für sein Bühnenbild und die Kostüme zu *Les Fâcheux* – das Cover dieser CD zeigt eine Kostümskizze Braques – zwar peinlich genau an den Text Molières und entwarf daher einen Bühnenvorhang für den Prolog. Dieser war jedoch in

Anstoß für die im Folgejahr stattfindende Ausstellung im Salon d'Automne in Paris. 1907 folgte der Kunst die Musik, ein Konzert mit den besten russischen Solisten, 1908 das erste Operngastspiel mit *Boris Godunow* von Modest Mussorgsky mit Fjodor Schaljapin in der Hauptrolle.

Am 19. Mai 1909 war es dann soweit: die Ballets Russes eroberten aus dem Théâtre du Châtelet erst Frankreich, dann die westliche Welt. Der nie vorher gekannte Zusammenklang aus Bühnenbild, Choreographie und Musik revolutionierte die Kunst des Balletts.

Die Bedeutung der Musiken kann aber hierbei gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Wir wissen nicht nur aus Augenzeugenberichten, welche Sensation die Werke Rimsky-Korsakovs, Tscherepnins, Strawinskys oder Ravels in Paris hervorriefen. Besonders in den Rezensionen, ob in Europa oder auch in Amerika, wird der Musik ein so wesentlicher Stellenwert zugemessen, wie wir ihn heute in den Kritiken, ob Tages- oder Fachpresse, nicht mehr finden. Für mich als Choreograph ist das unverständlich. Was auch immer Diaghilev vollbrachte, zum Ballett kam er nur dank seiner Neigung zur Musik. Bei allen Rekonstruktionen, Bühnenimpressionen oder den zahlreichen Interpretationen der damaligen Choreographien wird aus der Ära der Ballets Russes, durch unzählige Neudeutungen der von Diaghilev in Auftrag gegebenen Partituren und Ballette vor allem eines überdauern, und das ist die Musik!

Zirkeln verkehrte, die „angesagten“ Salons und Bars, die berühmten Feten der Surrealisten und die Atelierfeste der Maler frequentierte. Er gehörte zu den Trabanten um die schwerreiche Mäzenin Misia Sert, zu den Komponisten-Favoriten Serge Diaghilevs und zur lebenslustigen Entourage Jean Cocteau. In allen Biographien des Tausendassas Cocteau spielt Auric eine prominente Rolle. Er war Stichwortgeber und Widmungsträger von *Le Coq et l'Arlequin*, Cocteau geistreich-paradoxer Streitschrift zur französischen Musikästhetik der Zwanziger, die zum Manifest der „Six“ wurde. Im Vorspruch nennt Cocteau den 19-jährigen Komponisten seinen „zweiten aus Deutschland geflohenen Freund“ (der erste war der Kampfflieger Roland Garros, der deutscher Kriegsgefangenschaft entkommen war).

Aurics „Flucht aus Deutschland“ ist natürlich metaphorisch und meint dessen Vermeidung deutscher Musiktraditionen zwischen Beethoven und Wagner. Cocteau Vorliebe für Georges Auric ging so weit, dass er ihn für alle seine Filme die Musik schreiben ließ. Überhaupt: Nachdem Aurics herbe Klaviersonate (1931) bei den Pariser durchgefallen war, wurde Filmmusik sein Hauptbetätigungsfeld; er komponierte für so berühmte Streifen wie *Lohn der Angst*, *Riffifi*, *Der Glöckner von Notre Dame*, *Bonjour tristesse* und legte für *Lieben Sie Brahms?* sogar beim deutschen Romantiker Hand an ... Für mehr als 100 Filme schrieb er die Musik und wurde dabei wohlhabend: Alleine sein Belle-époque-Walzer für *Moulin Rouge* spülte ihm mehr Tantiemen in die Kasse als sein gesamtes „erstes“ Oeuvre. Als Funktionär bekleidete er später einflussreichste Ämter, war fast 25 Jahre lang Präsident der SACEM (der französischen GEMA), war Musikkritiker, Präsident der Concerts Lamoureux und sorgte als fortschrittlicher Operntendant unter anderem dafür,

Musik und Handlung

Der Journalist Henri Collet traf an einem Pariser Januarabend des Jahres 1920 eher zufällig auf die Komponisten Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc und die Komponistin Germaine Tailleferre, schrieb anschließend einen Artikel über sie und gleichzeitig Musikgeschichte. *Un livre de Rimski et un livre de Cocteau – Les cinq Russes, les six Français et Erik Satie* übertitelte er den Aufsatz, worin er die sechs Franzosen – die, wiewohl befreundet, an eine Künstler-Gruppenbildung gar nicht gedacht hatten – zu einem Avantgarde-Kreis in der Nachfolge des russischen „mächtigen Häufleins“ deklarierte.

Werbewirksam präsentierte Collet die „Groupe des Six“ als Erneuerer einer typisch gallischen Tonkunst, in der wieder Klarheit, Knappheit und Helligkeit vorherrschen sollten, einer „Musik für alle Tage“ als Gegenentwurf nicht nur zum dominanten germanisch-metaphysischen Teiefsinn (sprich: Wagner), sondern auch zur einheimischen impressionistischen Verschleierungskunst (sprich: Debussy). Zudem installierte Collet mit Satie und Cocteau zwei wichtige Mentoren, von denen zumindest der Dichter, Maler, Filmemacher eifrig am Mythos „Les Six“ arbeitete. Dabei war die Mitgliederzahl ebenso willkürlich wie die personelle Zusammensetzung (ohnehin passte das alemannische Schwerblut Honegger nicht recht in den Kreis, schied Durey bald aus, blieb Tailleferre ein wenig am Rand). Auric, Milhaud und Poulenc waren die eigentlichen Repräsentanten der Six, wobei Auric, heute am wenigsten im Konzertleben präsent, der Umtriebigste gewesen zu sein scheint.

Georges Auric war eine musikalische Früh- und Hochbegabung, zudem ein bemerkenswertes Kommunikationstalent, das – zahlreiche Fotos zeugen davon – in sämtlichen Avantgarde-

Auf dem Bühnenbild war in zarten Farbtönen ein Dorf angedeutet, allerdings so vage, um auch von den Zuschauern auf den oberen Balkons ausreichend wahrgenommen zu werden. Die Kostüme waren zeitgenössisch gestaltet, denn das Ballett spielte in der Gegenwart. Der Film, der innerhalb der Balletthandlung gedreht wurde, spielte jedoch im 16. Jahrhundert zur Zeit Heinrich III. von Frankreich. Das Kostüm des Filmstars bestand daher aus einem engen rosa Mieder mit viereckigem Halsausschnitt im Stil der Renaissance. Der Rock aus bis zum Knie herabhängenden dünnen rosa Fransen war wiederum deutlich von den 1920er-Jahren inspiriert. In seiner Ausstattung überzeugte Pruna nicht so, wie er dies zuvor in *Les Matelots* vermocht hatte. Den Kritikern fehlten außerdem in der Choreographie die tänzerischen Passagen. Dennoch ist *La Pastorale* ein wichtiger ballettgeschichtlicher Moment, da es eines der ersten eigenständigen Werke in Balanchines bedeutendem Gesamtœuvre darstellt.

Constanze Vetter

Sowjetunion verlassen hatte. Kurze Zeit darauf war er von Diaghilev für die Ballets Russes engagiert und in George Balanchine umbenannt worden.

Zum klassischen Bewegungsvokabular des Werkes hatte Balanchine in *La Pastorale* einige akrobatische Schritte dem Repertoire von Zirkusartisten entliehen, was bei den Puristen im Publikum Protest hervorrief. Besonders originell war die Szene, in der Serge Lifar in der Rolle des Postboten auf dem Boden kniete und die in einer Arabesque stehende Felia Dubrovka am Knie gefasst hielt und drehte. Die Dubrovka war durch ihre langen Arme und Beine für die Rolle des Filmstars geradezu prädestiniert. Die heimliche Hauptrolle des Balletts, erinnerte sich der Regisseur Serge Grigoriev, spielte jedoch das Fahrrad, mit dem Lifar auf die Bühne gefahren kam und das sogar in den Pas de deux von ihm und Dubrovka integriert war. Vor einer Aufführung von *La Pastorale* war Lifar gerade dabei, das Fahrrad für die Vorstellung aufzupumpen, als Diaghilev zu ihm kam und ihn fragte, ob er sein Solo nun geändert habe; kurz zuvor war die Idee aufgekommen, Lifar könne statt einer Folge von 32 Entrechat quatre-Sprüngen auch 32 Entrechat six ausführen, was nicht nur sehr virtuos, sondern auch überaus anstrengend gewesen wäre. Lifar verneinte diese Frage, schließlich könne er die Choreographie nicht einfach ohne Einwilligung Balanchines ändern. Nachdem das Ballett begonnen hatte, musste Lifar jedoch zu seinem großen Schrecken feststellen, dass das Orchester an der entsprechenden Passage das Tempo drosselte, so dass er gezwungen war, doch 32 Entrechat six auszuführen. Lifar wusste allerdings auch, warum: Er hatte gegen Diaghilevs Willen einen Werbevertrag für eine Milchfirma unterzeichnet und musste dies nun büßen.

dass Pierre Boulez 1963 die Pariser Erstaufführung von Bergs *Wozzeck* dirigierte.

Mit Diaghilev hatte Auric wohl als einer der vier Pianisten von Strawinskys *Les Noces* Bekanntheit geschafft geschlossen, aus der drei Arbeiten für die Ballets Russes hervorgingen: *Les Fâcheux* (1924), *Les Matelots* (1925) und *La Pastorale* (1926). Die Musik zu *Les Fâcheux* (*Die Hindernisse* oder *Die Plagegeister*) entwickelte Auric aus seiner älteren Bühnenmusik zu Molières gleichnamiger Komödie, deren amouröse Verwicklungen Boris Kochno zur folgenden, leicht absurden Balletthandlung umarbeitete:

Eraste ist in Orphise verliebt. Er sieht sie zusammen mit einem „Elégant“, wird eifersüchtig und beauftragt seinen Diener La Montagne, sie zurückzuholen. Dem stehen die titelgebenden Hindernisse entgegen: zunächst der tanzbesessene Lysandre, der Eraste veranlasst, einen neuen, komplizierten Tanz zu lernen, dann zwei Federballspielerinnen, die ihn zum Mitspielen bewegen. Auftritt Orphise. Bevor Eraste zu ihr gelangen kann, wird er erneut aufgehalten: von geschwätzigen Frauen, von Ball- und Kartenspielern. Nach allerlei Missverständnissen und handgreiflichen Konflikten, bei denen auch Orphises Vormund, Diener und gar die Polizei sich einmischen, sinken Eraste und Orphise einander in die Arme.

„Personnage“ und Requisiten von *La Pastorale* repräsentieren Zwanziger-Jahre-Modernismus: ein „Télégraphiste“ – also eine Art Postbote für Telegramme – stellt sein Fahrrad ab, um sich in einem Fluss zu erfrischen. Ein Mädchen will ihm einen Streich spielen und entwendet die Tasche mit den Depeschen. Der Bote kommt wieder ans Ufer und schläft hinter einem Felsen ein. Derweil bevölkert ein Trupp von Filmemachern die Szene, um auf dem Land (daher „Pastorale“) einen Film

zu drehen. Der Bote erwacht und erblickt die Hauptdarstellerin. Die beiden machen sich davon. Die Dorfbevölkerung – erbost über das Ausbleiben der Post und die Dreharbeiten – macht Jagd auf die Film-Équipe, die ihrerseits hinter dem Boten und ihrem Star her ist. Als sich alles wieder beruhigt hat, schwingt sich der Bote auf's Rad und verschwindet – gemeinsam mit Demeiselle, die die Tasche geklaut hatte.

Für beide Sujets lieferte Auric, der Komponier-virtuose, klingende Inbegriffe dessen, was Cocteau als Ästhetik der „Six“ formuliert hatte – wobei nicht ganz klar wird, was genau Cocteau meinte, als er die Partitur zu *Les Fâcheux* in einer längeren Laudatio der Inszenierung (vor allem von Braques Bühnenbild) „gespickt mit Flaschenscherben und Brennesseln“ und „ein schwer zu meistern-des Hindernis“ nannte. (Im gleichen Atemzug äußerte er, dass es „seit Mozart keinem Musiker außer Georges Auric und Francis Poulenc gelungen ist, mich mit ihrer Partitur [*Les Fâcheux* und *Les Biches*] zufriedenzustellen.“) Aurics Musik bietet jedenfalls launiges Divertissement, greift häufig auf altertümelnde Versatzstücke zurück, die – milde bitonal und mit „falschen“ Noten versehen – meist parodistisch wirken (und seinerzeit rebellischer anmuteten als heute), verbindet flinken Klassizismus mit Anklängen an Music Hall und Zirkus; er instrumentiert raffiniert und – gemessen am 17. Jahrhundert von *Les Fâcheux* – bewusst anachronistisch, gleicht massive Schlagzeug-Attacks mit Oboen-Pastorales aus und leistet insgesamt mit kunstvoller Simplizität den gewünschten Verzicht auf klingenden Tief-sinn – zu dem er andernorts sehr wohl in der Lage war.

Rainer Peters

Christoph Poppen ist seit der Gründung des Orchesters in der Saison 2007/08 Chefdirigent der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern, nachdem er im August 2006 Chefdirigent des Rundfunk-Sinfonieorchesters Saarbrücken wurde und so in seiner ersten Saison die künstlerische Verantwortung für die Fusionierung des Orchesters mit dem SWR Rundfunkorchester Kaiserslautern übernommen hatte. Zuvor war er von 1995 bis 2006 Dirigent und künstlerischer Leiter des Münchner Kammerorchesters.

Christoph Poppen ist mit der Deutschen Radio Philharmonie häufig in den großen Konzertsälen Deutschlands, u. a. in Wiesbaden, Frankfurt, Karlsruhe, Mainz und München zu Gast. Eine China-Tournee führte Christoph Poppen und die Deutsche Radio Philharmonie im Oktober 2009 nach Peking, Suzhou, Shanghai und Macao. Anfang 2008 veröffentlichte er mit der Deutschen Radio Philharmonie die gesamten Sinfonien Mendelssohns bei Oehms Classics. Eine Gesamteinspielung der Tschaikowsky-Sinfonien wurde in der Saison 2009/2010 abgeschlossen.

Neben seiner Funktion als Chefdirigent ist Christoph Poppen ein gefragter Gastdirigent bei allen großen Sinfonieorchestern. In der Saison 2009/10 war er zu Gast beim Singapore Symphony Orchestra, dem Danish National Radio Symphony Orchestra, dem Berner Sinfonieorchester, dem Het Brabants Orkest, der Staatskapelle Weimar, dem Malaysian Philharmonic Orchestra sowie den Essener Philharmonikern. Im September 2009 hat er die neue szenische Produktion „Sing für mich, Tod“ über den Komponisten Claude Vivier mit der musikFabrik bei der RuhrTriennale in Gelsenkirchen dirigiert und leitete im Februar 2010 die Premiere von Strauss' *Arabella* am Tiroler Landestheater in Innsbruck.



Honoured friends of the ballet and music lovers!

When the first CD in this series arrived in my hands, I was more than happy about the beginning of this edition, which has long been a desideratum in the fields of dance studies and musicology – but no doubt also something wished for by many lovers of ballet music.

The achievement of Serge de Diaghilev, namely revolutionising European ballet with the Ballets Russes, was based not least on the music, which had always been of great importance to him. In 1890, at the age of 18, he went to St Petersburg to study singing and composition at the conservatory – where he was turned down, however. There followed a brief intermezzo in which he began studying law, then he abandoned his studies altogether to take private lessons with Nikolai Rimsky-Korsakov. He, however, believed that Diaghilev's persistent desire to become a composer after all was simply absurd! But the artistic circles of the capital were Diaghilev's world. He turned to modern Russian art and organising the first of several exhibitions in 1897. This was followed by the elaborately designed art journal *Mir Iskustva*, in which he emphatically propagated exchange between Russia and the Western countries for the first time. Diaghilev increasingly became the central figure in a circle of artists comprising painters such as Alexandre Benois, Léon Bakst, Konstantin Korovin and Alexander Golovin, the critic Walter Nouvel, as well as the composer Nikolai Tchernepnin and later Igor Stravinsky. A decisive experience for Diaghilev was a performance of *Lohengrin* he attended on his travels through Europe; the concept of the "Gesamtkunstwerk" made a lasting impression on him. And Diaghilev, in turn, made an impression at the Imperial Theatre with his edition of the yearbooks there, which he expanded into art books; this was followed by his supervision of a new production of the ballet *Sylvia*. His impetuous



John Neumeier

and clearly directed talent aroused opposition in this theatre, a house of tradition; the only way to stop him was through an intrigue. His contract was revoked, ending this and all further collaboration with the Imperial Theatre; it was this scandal that caused Diaghilev to look abroad. The successful exhibition of Russian historical portraits at the Tauride Palace in 1905, the first year of the Revolution, led to an exhibition at the Salon d'Automne in Paris the following year. In 1907 visual art was succeeded by music, with a concert

Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern

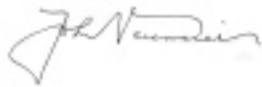
Die Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern gilt bereits drei Jahre nach ihrer Gründung als einer der renommierten Klangkörper der ARD. Chefdirigent ist Christoph Poppen. Die Deutsche Radio Philharmonie ging im Jahr 2007 aus der Fusion des Rundfunk-Sinfonieorchesters Saarbrücken (SR) und des SWR Rundfunkorchesters Kaiserslautern hervor. Sitz des Orchesters ist Saarbrücken und Kaiserslautern. Regelmäßige Spielstätten sind die Congresshalle in Saarbrücken, die Fruchthalle in Kaiserslautern und die Sendesäle des Saarländischen Rundfunks und des SWR in Kaiserslautern. Die Deutsche Radio Philharmonie gibt vor allem in der Großregion SaarLorLux und Rheinland-Pfalz Konzerte. Sie ist regelmäßig zu Gast in Karlsruhe, Mainz und in der Alten Oper in Frankfurt; außerdem bei den Schwetzingen Festspielen, den Mosel-

festwochen Trier, in der Philharmonie in Luxemburg und beim Musikfest Stuttgart. Im Oktober 2009 unternahm die Deutsche Radio Philharmonie eine erste Tournee nach China mit Konzerten in Beijing, Shanghai, Suzhou und Macao. Zu Gast sind oft international renommierte Solisten wie die Pianisten Rudolf Buchbinder und Olli Mustonen, die Geigerinnen Janine Jansen und Carolin Widmann, die Sänger Sibylla Rubens, Andreas Scholl, Christoph Prégardien, das Hilliard Ensemble, der Chor des Bayerischen Rundfunks, das SWR Vokalensemble Stuttgart und der Kammerchor Saarbrücken. Am Pult des Orchesters standen und stehen Dirigenten wie Stanislaw Skrowaczewski, Olari Elts, Krzysztof Urbanski, Fabrice Bollon, Pietari Inkinen, Paul Goodwin, Josep Pons, Constantin Trinks, Heinz Holliger, Michael Sanderling und andere.



featuring the best Russian soloists, and in 1908 the first opera performance abroad: *Boris Godunov* by Modest Mussorgsky, with Fyodor Shalyapin in the leading role.

Then, on 19 May 1909, the time had come: from the Théâtre du Châtelet, the Ballets Russes conquered first France – then the Western world. The previously, unheard-of harmony of staging, choreography and music revolutionised the art of ballet. It is impossible to overestimate the significance of the music in this. It is not only from eyewitness accounts that we know what sensations were caused by the works of Rimsky-Korsakov, Tcherepnin, Stravinsky or Ravel in Paris. In the reviews especially, whether in Europe or America, the music was accorded an importance that one no longer encounters in reviews today, be they in the daily press or specialist journals. Speaking as a choreographer, I find this baffling. Whatever Diaghilev achieved, he only came to the ballet because of his love of music. For all the reconstructions, stage impressions, and numerous realisations of the original choreographies, the countless reinterpretations of the scores and ballets commissioned by Diaghilev, it is above all one thing that will survive from the era of the Ballets Russes: the music!



Choreography and Scenery

Three ballets were created for the Ballets Russes with a libretto by Boris Kochno and music by George Auric, of which the middle work, *Les Matelots* (1925), was the most successful. The two other – today less famous – works premiered at almost the same time, *Les Fâcheux* in 1924 and *La Pastorale* in 1926. Boris Kochno, who wrote the libretti for all these works, was Serge Diaghilev's private secretary during the twenties, although this designation hardly does justice to the role he played. Rather, he was one of the most important members of the artistic staff and a close personal confidant of Diaghilev up to his death in 1929.

The impresario planned a French season in Monte Carlo, the new home of the Ballets Russes, for the beginning of the year 1924. Therefore he commissioned Kochno to rewrite Molière's successful play, *Les Fâcheux* (English: "The Mad"), into a ballet libretto. In the seventeenth century, Molière originated the genre of the *comédie-ballet* with this work, which featured dance intermezzi inserted between the episodic appearances of the characters. In contrast to Molière's version, however, Diaghilev's exclusively dancing *Fâcheux* failed to enjoy success. This was due less to the respective results produced by Kochno, Auric, and choreographer Bronislava Nijinska, than to the fact that the artists had not sufficiently coordinated their ideas beforehand. Hence the libretto, scenery, music, and choreography did not coalesce into an artistic whole. Georges Braque kept meticulously to Molière's text in his sketches for scenery and costumes, and thus created a stage curtain for the prologue. However, this was not provided for in Kochno's libretto for the ballet. Diaghilev liked Braque's sketch so well, however, that he decided to show the curtain for the overture of *Les Fâcheux*, from which the composer had developed the entire ballet.

What made this curtain such a "special attraction" was that it revealed a half-naked nymph placed behind it. However, no matter whom Diaghilev chose to be the nymph, every dancer refused to appear on stage so scantily clad. After a dancer was after all found to portray the nymph at the premiere, Braque summarily painted the nymph on the outside of the curtain. The rest of the scenery showed a shady village street, slightly alienated in the cubist manner, in earthy browns, greens and yellows, colours which Braque was also using frequently in his still life paintings at this time. When sketching the costumes, the artist took his inspiration from Giacomo Torelli, the designer of Molière's original production, and from everyday clothing of the seventeenth century. As Lydia Sokolova, a dancer in the Ballets Russes, recalls, it was not very easy to dance in the heavy clothing, long wigs, and broad-brimmed hats drawn low over the brow, yet what was special about the costumes was the differences in the front and back views. For the fronts, Braque used colours similar to those in the scenery, although he more strongly differentiated the various colour tones. He designed the backs solid brown, however, so that dancers standing with their backs to the audience melted into the background. Thus the players could visually disappear without really leaving the stage – an idea Braque adopted from the camouflage uniforms he had come to know as a soldier in the First World War.

Bronislava Nijinska made no use of this effect in her choreography, however. Apparently she did not sufficiently confer with Kochno, either, so that fierce arguments broke out at the rehearsals between Nijinska and Diaghilev. For her choreography, she had taken up and modernized mannered poses from old prints and patterns of movement from the period of Louis XIV. This created an effeminate vocabulary of movements, especially for the gen-

tlemen, which was exacerbated by an idea Diaghilev and Kochno had come up with: they suggested having dancer Anton Dolin, in the role of the mincingly elegant dandy, perform a solo *sur les pointes*, as if he were wearing *pointe* shoes. Nijinska set this idea to the music of the Nocturne. In addition, she created comical, hopping dances for lysander and the card players, as well as a dance in which badminton players crossed racquets on their backs and moved them like little wings. Two years after the premiere, Diaghilev again produced the ballet with choreography by Léonide Massine and Braque's scenery of 1924. Although the grotesque figures in the ballet suited Massine's style, the hoped-for success once again failed to materialize, unfortunately.

La Pastorale premiered in the same year as Massine's new choreography of *Les Fâcheux*. Diaghilev slated the same team that had proven itself in *Les Matelots* in 1925, that is, Kochno as librettist, Auric as composer and Massine as choreographer. Pedro Pruna, a young Catalan painter whom Jean Cocteau had got to know through Pablo Picasso and recommended to Diaghilev for *Les Matelots*, was commissioned to do the scenery and costumes for *La Pastorale*. Then, when Massine suddenly backed out, Diaghilev took on 22-year-old Georgi Melitonis Balanchivadze, who had left the young Soviet Union in 1924. Shortly thereafter, he was hired by the Ballets Russes and renamed George Balanchine.

In *La Pastorale*, Balanchine added certain acrobatic steps from the circus to the ballet's classical repertoire of movements, which called forth protests from purists in the audience. Especially original was the scene in which Serge Lifar in the role of the mailman kneels on the stage, holding and turning Felia Dubrovskya by the knee while she does a standing arabesque. Dubrovskya's long

arms and legs made her positively predestined for the role of the movie star. But the real leading role in the ballet, as director Serge Grigoriev recalls, was played by the bicycle on which Lifar made his stage entrance and which was even integrated into his and Dubrovskaya's *pas de deux*. Before one performance of *La Pastorale*, as Lifar was just pumping up the bike for the show, Diaghilev came to him and asked if he had changed his solo; shortly before, the idea had come up to have Lifar do 32 entrechat six instead of 32 entrechat quatre jumps, which would not only be a virtuoso bit of dancing, but also extremely strenuous. Lifar replied in the negative, arguing that he could not simply change the choreography without Balanchine's permission. After the ballet began, though, Lifar discovered to his immense dismay that the orchestra cut back the tempo at that passage, so he was forced to do 32 entrechat six after all. However, Lifar also knew why: he had signed an advertising contract for a milk company against Diaghilev's wishes and now had to atone for this offense.

The scenery suggested, in muted colours, a village, although too vaguely to be sufficiently recognized by spectators in the upper balconies. The costumes were of contemporary design, for the ballet takes place in the present. The film being shot within the ballet's story, however, takes place in the sixteenth century, at the time of Henri III of France. The costume of the movie star therefore consisted of a tight-fitting pink girdle with a square collar in Renaissance style. However, the skirt had thin pink fringes hanging down to the knees and was thus distinctly inspired by the roaring twenties. Pruna's scenery and costumes were not as convincing as those he had designed for *Les Matelots*. Reviewers also complained of the lack of dance-like passages in the choreography. Nonetheless, *La Pastorale* marks an important moment in the history of ballet, being one of the first independent works in Balanchine's important *oeuvre*.

Constanze Vetter

Music and Plot

Journalist Henri Collet encountered composers Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, and Germaine Tailleferre more or less by chance in Paris on an evening in January of 1920, then wrote an article about them – and went down in music history. *Un livre de Rimski et un livre de Cocteau – Les cinq Russes, les six Français et Erik Satie* was the title he gave to his essay in which he declared these six French artists, who were friends but had never considered forming a faction, to be an avant-garde circle in the mold of the “The Five” Russians.

Collet effectively advertised “Les Six” as revivers of a typical Gallic style of music in which once again clarity, brevity and brightness were said to prevail, a “music for all days”, as an alternative not only to the dominant German metaphysical profundity (read: Wagner), but also to the domestic Impressionist art of concealment (read: Debussy). Moreover, Collet established two important mentors in the persons of Satie and Cocteau, of whom at least the poet, painter and filmmaker avidly built up the myth of “Les Six”. Yet the number of the members was as arbitrary as the personages included in the group (the heavy-blooded Alemannian Honegger did not really fit in anyway, Durey soon left, and Tailleferre remained rather at the fringe of the group). Auric, Milhaud, and Poulenc were the true representatives of “Les Six”, although Auric, today the least present on the concert stage, seems to have been the most enterprising.

George Auric, who showed great musical talent early on and had moreover a remarkable talent for communication, is shown by numerous photos to have moved in all avant-garde circles, frequented the “in” bars and salons, and attended the famous fêtes of the Surrealists and painters’

atelier parties. He was one of those orbiting wealthy patron of the arts Misia Sert, was one of Diaghilev's favorite composers, and also a member of Jean Cocteau's fun-loving entourage. Auric plays a prominent part in all biographies of Cocteau, who was a jack of all trades. *Le Coq et l'Arlequin*, Cocteau's witty yet paradoxical polemic on French music aesthetics in the twenties, which became the manifesto of “Les Six”, was dedicated to Auric, who also provided the idea which inspired it. In the prologue, Cocteau calls the 19-year-old composer “the second of his friends who fled Germany” (the first was fighter pilot Roland Garros, who escaped from captivity in Germany).

Auric's “flight out of Germany” is, of course, meant metaphorically to refer to his avoidance of German music traditions between Beethoven and Wagner. Cocteau's preference for Auric was so fervent that he had him write the music for all his films. As a matter of fact, after Auric's acerbic piano sonata (1931) fell flat with the Parisians, film music became his primary field of endeavour. He composed for such famous movies as *The Wages of Fear*, *Rififi*, *The Hunchback of Notre Dame*, and *Bonjour Tristesse*, and for *Goodbye Again* (called *Aimez-vous Brahms?* in French) he even put a hand to the German Romantic... He wrote the music to more than 100 films and became affluent in the process. His belle-époque waltz for *Moulin Rouge* alone pulled more change into his purse than all his “serious” works put together. Later he held influential offices as a functionary, was for nearly 25 years President of the SACEM (a French professional association collecting payments of artists' rights and distributing the rights to the original songwriters, composers, and music publishers), was a music critic, president of Concerts Lamoureux, and also a progressive opera director who, among other things,

ensured that Pierre Boulez conducted the first Paris performance of Berg's *Wozzeck*.

Auric probably became acquainted with Diaghilev as one of the four pianists of Stravinsky's *Les Noces*, which acquaintance then engendered three works for the Ballets Russes: *Les Fâcheux* (1924), *Les Matelots* (1925), and *Pastorale* (1926). Auric developed the music to *Les Fâcheux* (The Mad) from his previous stage music to Molière's comedy of the same name, whose amorous entanglements Boris Kochno revised into the following, slightly absurd ballet story:

Eraste is in love with Orphise. He sees her together with an "Élégant", becomes jealous and commissions his servant La Montagne to recover her. He is confronted by the hindrances which supply the title: first dance-mad lysandre, who makes Eraste learn new, complicated dances, then two badminton players who get him to play along. Orphise enters. Before Eraste can get to her, he is once again detained by gossipy women and players of cards and ball games. After all sorts of misunderstandings and even fisticuffs, in which Orphise's guardian, servant and even the police also join, Eraste and Orphise fall into each other's arms.

The "personnages" and props of *Pastorale* represent the modernism of the 1920's: a "télégraphiste" – that is, a kind of messenger for telegrams – parks his bicycle to refresh himself in a river. A maiden wants to play a trick on him and takes the bag containing his dispatches. The messenger returns to the riverbank and falls asleep behind a rock. In the meantime a troupe of filmmakers comes on the scene to shoot a film in the countryside (hence "Pastorale"). The messenger awakes and sees the leading lady. The two of them steal off together. The villagers – angry

at the film crew and annoyed that their messages have not arrived – chase after the film crew who are in turn after the messenger and their star. When everything calms down, the messenger gets back on his bike and disappears – together with the demoiselle who had stolen his bag.

Auric, the virtuoso composer, supplies for both themes a musical epitome of the aesthetics Cocteau had invented for "Les Six" – although it is not exactly clear what Cocteau meant when he said, in a long eulogy of the production (especially Braque's scenery), that the score of *Les Fâcheux* was "peppered with broken bottles and stinging nettles" and was "a hindrance difficult to overcome". (In the same breath, he stated that "except for Georges Auric and Francis Poulenc [*Les Fâcheux* and *Les Biches*], no musicians since Mozart have been capable of satisfying me with their score.") Auric's music, at any rate, offers witty entertainment, often falling back on old-fashioned clichés which – mildly bitonal and featuring "wrong" notes – usually have the effect of parody (and in their day seemed more rebellious than they do now) and combining deft Classicism with echoes of the music hall and the circus; his orchestration is sophisticated and – measured by the standard of the seventeenth century as portrayed in *Les Fâcheux* – consciously anachronistic, offsetting massive percussion attacks with pastoral oboes, and on the whole purposely forgoing musical profundity, of which he was quite capable in other settings, with artistic simplicity.

Rainer Peters

Christoph Poppen has been chief conductor of the Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern since 2007, after having become chief conductor of the Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken in August of 2006 and thus assuming the artistic responsibility for the fusion of the two orchestras with the SWR Rundfunkorchester Kaiserslautern. Before this, he had been conductor and artistic director of the Munich Chamber Orchestra from 1995 to 2006.

Along with his function of chief conductor, Christoph Poppen is a sought-after guest conductor with all major symphony orchestras, such as the Singapore Symphony Orchestra, the Danish National Radio Symphony Orchestra, the Bern Symphony Orchestra, Het Brabants Orkest, the Staatskapelle Weimar, the Malaysian Philharmonic Orchestra, and the Essener Philharmoniker. In September of 2009, he conducted the new scenic production *Sing für mich, Tod* ("Sing for Me, Death) about the composer Claude Vivier with the MusikFabrik at the RuhrTriennale in Gelsenkirchen, and headed the premiere of Strauss' *Arabella* at the Tiroler Landestheater in Innsbruck in February 2010.



Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern

Only three years after its founding, the Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern is already considered one of the renowned orchestras of the ARD. Chief conductor is Christoph Poppen. Regular concert venues are the Congresshalle in Saarbrücken, the Fruchthalle in Kaiserslautern, and the broadcasting studios of the Saarländischer Rundfunk and the SWR in Kaiserslautern. The German Radio Philharmonic performs primarily in the SaarLorLux region and Rhineland Palatinate. It is a regular guest in Karlsruhe, Mainz, and at the Alte Oper in Frankfurt. In this season it will also play at the Schwetzingen Festspiele, the Moselfestwochen Trier, the Luxembourg Philharmonie and the Stuttgart Musikfest. In October 2009 the German Radio Philharmonic went on its first tour of China, with concerts in Beijing, Shanghai, Suzhou, and Macao. Guest performers often are such internationally renowned soloists as the pianists Rudolf Buchbinder and Olli Mustonen, the violinists Janine Jansen and Carolin Widmann, or the singer Sibylla Rubens, Andreas Scholl, Christoph Prégardien, the Hilliard Ensemble, the choir of Bavarian Radio, the SWR Stuttgart Vocal Ensemble, and the Saarbrücken Chamber Choir. The orchestra works (and worked) with conductors like Stanislaw Skrowaczewski, Olari Elts, Krzysztof Urbanski, Wolfram Christ, Fabrice Bollon, Pietari Inkinen, Paul Goodwin, Josep Pons, Constantin Trinks, Heinz Holliger, Michael Sanderling, and others. The German Radio Philharmonic was founded in 2007 through a merger of the Saarbrücken Radio Symphony Orchestra (SR) and the SWR Kaiserslautern Radio Orchestra. The orchestra is based in Saarbrücken and Kaiserslautern.



Aufnahme | Recording 30.03. – 11.04. 2009
 Großer Sendesaal des Saarländischen Rundfunks
Künstlerische Aufnahmeleitung | Artistic Director
 Thomas Raisig
Toningenieur | Sound Engineer
 Manfred Jungmann

Orchestermanager | Orchestra management
 Benedikt Fohr
Ausführender Produzent | Executive Producer
 Dr. Sören Meyer-Eller
Einführungstext | Programme notes
 Constanze Vetter, Rainer Peters
Übersetzung | Translation Miguel Carazo

Verlag | Publishing Edition Salabert, Paris;
 Leduc, Paris; Heugel
Fotos | Photographs Cover: © U & A IMAGES
 Booklet: Seite | Page 09, 16: Christoph Poppen
 © Sasha Gusov, Seite | Page 19: DRP © Horst
 Wackerbarth
Endredaktion | Final editing hänsler CLASSIC

Bereits erschienen | Already available:

**LES BALLETS RUSSES VOL. 1****Igor Stravinsky** Le Sacre du

Printemps

Claude Debussy Jeux**Paul Dukas** La Péri

SWR Sinfonieorchester

Baden-Baden und Freiburg |

Sylvain Cambreling

1CD No.: 93.196

**LES BALLETS RUSSES VOL. 2****Maurice Ravel** Daphnis et Chloé**Francis Poulenc** Les Biches

SWR Sinfonieorchester

Baden-Baden und Freiburg |

EuropaChorAkademie |

Michael Gielen · Marcello Viotti

1CD No.: 93.197

**LES BALLETS RUSSES VOL. 3****Claude Debussy** Prélude à

l'après-midi d'un faune

Florent Schmitt La Tragédie de

Salomé

Igor Stravinsky Pétrouchka

SWR Vokalensemble Stuttgart |

SWR Sinfonieorchester

Baden-Baden und Freiburg |

Sylvain Cambreling

1CD No.: 93.233

**LES BALLETS RUSSES VOL. 4****Peter Tchaikovsky** Swan Lake**Peter Tchaikovsky** (arr. **Igor****Stravinsky**) The Sleeping Beauty**Igor Stravinsky** Le Chant du

Rossignol

SWR Sinfonieorchester

Baden-Baden und Freiburg |

Yuri Ahronovitch ·

Hiroshi Wakasugi · Ernest Bour |

Sylvain Cambreling

1CD No.: 93.234

**LES BALLETS RUSSES VOL. 5****Manuel de Falla** El sombrero
de tres picos**Serge Prokofiev** Chout

(The Buffoon)

Igor Stravinsky Le Chant du

Rossignol

SWR Sinfonieorchester

Baden-Baden und Freiburg |

Fabrice Bollon · Kirill Karabits

1CD No.: 93.253

**LES BALLETS RUSSES VOL. 6****Igor Stravinsky** Pulcinella |

Feu d'artifice

Richard Strauss Till Eulenspiegel**Maurice Ravel** La Valse

SWR Sinfonieorchester

Baden-Baden und Freiburg |

Christopher Hogwood ·

Sylvain Cambreling

1CD No.: 93.237