



SWR»music

hänssler
CLASSIC
SCM

LES BALLETS RUSSES

VOL. 9

Sauguet La chatte | **Milhaud** Le train bleu |
Scarlatti • Tommasini Les femmes de bonne humeur

Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern
Robert Reimer

SR®

DARIUS MILHAUD (1892–1974)

Le train bleu – Ballett

- ➊ Introduction [00:56]
- ➋ I. Chœur des poules et des gigolos [01:18]
- ➌ II. Entrée de Beau Gosse [01:54]
- ➍ III. Entrée de Perlouse [01:17]
- ➎ IV. Rentrée de Beau Gosse [01:39]
- ➏ V. Chœur des poules et des gigolos – farce des cabines et Scène de l'avion [05:56]
- ➐ VI. Entrée de la championne de tennis – et couplet avec Beau Gosse [05:38]
- ➑ VII. Entrée du joueur de golf et valse avec Perlouse [04:44]
- ➒ VIII. Introduction et duo de Beau Gosse et de Perlouse [06:41]
- ➓ IX. Chœur des poules et des gigolos – fugue de l'engueulade [04:36]
- ➔ X. Final du chapeau [00:58]

[35:57]

DOMENICO SCARLATTI (1685–1757)/
VINCENZO TOMMASINI (1878–1950)

Les femmes de bonne humeur – Suite

[16:27]

- ➊ I. Cinq Sonates [02:00]
- ➋ II. Allegro [03:38]
- ➌ III. Andante [04:10]
- ➍ IV. Non presto, in tempo di ballo [02:38]
- ➎ V. Presto [03:48]

[05:56]

HENRI SAUGUET (1892–1974)

La chatte – Ballett

[31:23]

- ➊ Ouverture [02:33]
- ➋ I. Jeux des garçons – Allegro [03:48]
- ➌ II. Invocation à Aphrodite – Andante ma non troppo [02:22]
- ➍ III. La Métamorphose [00:34]
- ➎ IV. Danse de la chatte [01:50]
- ➏ V. Adagio [03:22]
- ➐ VI. Retour des garçons – Allegretto [01:19]
- ➑ VII. Scherzo – Vivace [03:10]
- ➒ VII. Hymne Final [02:02]

[06:41]

[04:36]

[00:58]

TOTAL TIME

[74:01]

Verehrte Ballettfreunde und Musikliebhaber!

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 Iskusstva*, 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 dann seine Aufsicht über die Neueinstudierung



John Neumeier

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



STIFTUNG JOHN NEUMEIER

im Taurischen Palais im ersten Revolutionsjahr 1905 war 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 Musorgsky mit Fjodor Schaljapin in der Hauptrolle.

Am 19. Mai 1909 war es dann so weit, die Balletts 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 Ravel's 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 Balletts Russes, durch unzählige Neudeutungen der von Diaghilev in Auftrag gegebenen Partituren und Ballette, vor allem eines überdauern, und das ist die Musik!



Musik und Handlung

Er war einer der produktivsten, experimentierfreudigsten, unausgeglichensten Komponisten der Musikhistorie: Verfasser achtmünütiger Opern, dreiminütiger Sinfonien und der ersten sinfonischen Jazzfuge, tiefster Bekenner seines jüdischen Glaubens und Vortoner einer Papst-Enzyklika; er schockierte mit knirschenden Dissonanzen und bedenkenlosen Süßlichkeiten, schrieb Sambas und verwinkelte Kontrapunkte – nicht zu vergessen die beiden Streichquartette Nr. 14 und 15, die man getrennt oder auch gleichzeitig spielen kann: Darius Milhaud, Mitglied der französischen Groupe des Six. Serge Diaghilev suchte ihn Ende 1923 auf und bat ihn um eine neue Ballettmusik für die folgende Saison, wohl wissend, dass Milhaud bereits einen Ballett-Auftrag für die Truppe des mit Diaghilev entzweiten Léonide Massine angenommen hatte – aber auch, dass Milhaud in Windeseile komponieren konnte. Eine Fähigkeit, die Diaghilev in Anspruch nehmen wollte, denn er brauchte ein neues Stück für seinen frischgebackenen „Premier danseur“, einen Engländer namens Patrick Healey-Kay, der sich in Paris Anton Dolin nannte.

Milhaud benötigte für beide Partituren nur einen Monat: das Stück für Massine hieß *Salade*, das für Diaghilev *Le train bleu* – nach dem Luxuszug, mit dem die „Haute société“ seit 1922 von Paris an die Côte-d'Azur fuhr. („Le train bleu“ heißt bis heute ein Nobel-Restaurant im Pariser Gare de Lyon.) Allerdings: „Wichtig ist, dass in *Le train bleu* gar kein blauer Zug vorkommt“, kommentierte Diaghilev ironisch. „Natürlich hat er im Zeitalter der Geschwindigkeit sein Ziel bereits erreicht und seine Passagiere längst ausgeladen.“ Die Idee zu dieser „getanzten Operette“ stammte vom allgegenwärtigen Multitalent Jean Cocteau, Nijinskys Schwester Bronislava choreographierte, Henri Laurens war fürs Bühnenbild zuständig, „Coco“ Chanel für die Kostüme (wobei sie tüchtig

Reklame für ihre aktuelle Bademode machen konnte), Picasso gestattete die Kopie eines seiner Bilder als Vorhang-Dekor. Diaghilev, Widmungsträger von Milhauds Partitur, maß dem neuen Ballett „eine außergewöhnliche Bedeutung“ bei, verkündete dabei vollmundig ein ästhetisches Programm, das, weil es sich als so zukunftsweisend ausgab, besonders zeitgebunden erscheint: „Die ‚Balletts russes de Diaghilev‘, eine künstlerische Vorhut der Menschheit, können nicht auf der Stelle treten, nicht das Leben von gestern leben, nicht einmal das von heute. Sie müssen bereits das Morgen voraussehen...“

Dieses „Morgen“ wurde repräsentiert durch Sport, Amerikanismen, Vorliebe für Maschinen – vom Fotoapparat bis zum Flugzeug – und überhaupt durch das veranzte überschäumende Lebensgefühl der „Années folles“.

An einem Strand mit Badekabinen und Sonnenschirmen tummeln sich neben jungem, flirtbarem Volk das Mädchen Perouse (Lidia Sokolova), eine Tennisspielerin (Bronislava Nijinska), ein Golfspieler (Léon Woizikowski) und ein Schönling (Anton Dolin), der mit akrobatischen Einlagen entzückt. Zu den Strandspielen, Sonnenbädern, ironisch-gymnastischen Übungen und amourösen Verwicklungen schrieb Milhaud eine Musik, die auf all das verzichtete, womit er bis dato die Modernisten entzückt und die Konservativen schockiert hatte: auf Jazz, Südamerikanisches und die Polytonalität. Stattdessen hört man eine sacht ironische Mischung aus Offenbach, französischer Operette und music-hall, vergnügt sich an den Banalitäten einer „Quadrille du Moulin-Rouge“, von Musette-Walzern oder an der kontrapunktischen Könnerschaft einer „Fugue de l'engueulade“ – also einer „Anschnauz-Fuge“ (Streit zwischen Tennischampion und Golfspieler)!

Als Igor Strawinsky Diaghilev im Jahre 1920 die *Pulcinella*-Partitur vorlegte, zeigte sich der Chef der Balletts russes erobert über Strawinskys Eingriffe in die Vorlage, (vermeintliche) Kompositionen des barocken Italieners Pergolesi. Er hatte ähnlich Unkompliziertes erwartet wie drei Jahre zuvor, als ihm Vincenzo Tommasini delikate Orchestrierungen von Scarlatti-Sonaten lieferte, die sich so gut (und erfolgreich) zum Vertanzen einer venezianischen Dialektkomödie von Carlo Goldoni geeignet hatten. Es handelte sich um *Le donne di buon'umore* bzw. *Les femmes de bonne humeur*.

In einer italienischen Kleinstadt bemühen sich die „gut gelaunten Frauen“ – junge, alte, verheiratete, ledige – mit unterschiedlichen Absichten und Intensitäten um's andere Geschlecht. Alte, junge, hässliche, schöne Männer werden geführt, getauscht, verliebt und/oder lächerlich gemacht. Im Zentrum aller Verwechslungs- und Täuschungsmanöver: die in Leonardo (Léonide Massine) verliebte Mariuccia (Tamara Karsavina) und die melancholische Verlobte Leonardos, Costanza (Lubov Tschernitscheva). Massine war auch der hochgelobte Choreograph der marionettenhaft anmutenden Tänze, Léon Bakst entwarf prächtige Vorhänge und Kostüme, machte zudem, laut Diaghilev, „den ersten Schritt zur Zerstörung der Bühnenperspektive“, als er sein Dekor so zeichnete, als ob es durch einen konkaven Spiegel verzerrt würde. Die Handlung – in Anlehnung an Goldoni – stammte ebenfalls vom Komponisten Tommasini (einem ehemaligen Schüler von Max Reger). Seine Scarlatti-Instrumentierung spielt geistvoll-virtuos mit Anachronismen – etwa der Verwendung eines Continuo-Cembalos im modernen Kammerorchester. Auf unserer CD erklingt eine Suite aus der Ballettmusik, die Tommasini aus fünf Scarlatti-Sonaten (G-Dur L 388, D-Dur L 361, h-Moll L 33, D-Dur L 463, F-Dur L 385)

zusammengestellt hat und die eine ansehnliche Konzertsaaikarriere machte – Arturo Toscanini zum Beispiel nahm sie ins Repertoire.

Henri Sauguet, der 1921 – als 20-Jähriger – auf Anregung von Darius Milhaud von Bordeaux nach Paris gezogen war, stand der Groupe des Six so nah, dass er gelegentlich als deren siebtes Mitglied bezeichnet wurde. Diaghilev wurde bald auf ihn aufmerksam, erteilte ihm aber erst 1927 den Auftrag zu *La chatte*, einem Libretto von Boris Kochno nach einer Fabel von Äsop, in der eine Katze sich in einen jungen Mann verliebt. Serge Lifar zuliebe, dem charismatischen Nijinsky-Nachfolger, hatte Kochno die Geschichte umgekehrt: Der Jüngling verliebt sich in eine Katze und betet zu Aphrodite, sie möge das Tier in ein Mädchen verwandeln. Die Göttin lässt sich erweichen und bewirkt die Metamorphose, stellt die Liebe des Mädchens aber auf die Probe: sie schickt eine Maus durchs Schlafzimmer. Das Mädchen folgt seinen Katzeninstinkten, macht sich auf die Mäusejagd und wird deshalb von Aphrodite in eine Katze zurückverwandelt. Der junge Mann grämt sich zu Tode.

Diese vom jungen George Balanchine choreografierte Handlung spielte in Bühnenbildern und Kostümen der Künstler-Brüder Naum Gabo und Anton Pevsner: die Tänzer bewegten sich zwischen abstrakten, gläsernen Konstruktionen, in denen vielfältig gebrochenes Licht glitzerte und schimmerte. Ein knappes Jahr nach der Uraufführung gastierten die Ballets Russes mit u. a. *La chatte* in der Frankfurter Oper; ein Umstand, dem man eine Ballettrezension von Theodor W. Adorno verdankt. Er nannte das Bühnengeschehen eine „silberne Anlegenheit mit sodomitischen Reflexen und jener frisch entdeckten Perversität des Technischen, die zwischen Leibern und Trichtern so wenig mehr unterscheidet wie zwischen

Brunnen und Influenzmaschinen“. Von Henri Sauguet hatte Adorno gehört, er sei „ein radikaler Mann“, zeigte sich aber irritiert vom reinen, kaum verfremdeten neoromantischen Wohlklang der Partitur und mutmaßte, dass Sauguets „Radikalismus... offenbar darin besteht, es der Harmlosigkeit möglichst gleichzutun, um sie aus der Nähe der nächsten Ähnlichkeit zu zersprengen; und er wird ihr schließlich so ähnlich dabei, dass man ihn nicht mehr unterscheiden kann...“ Eine Darstellerin jedoch (Alicia Nikitina, die an die Stelle der mit Diaghilew zerstrittenen Olga Spessivtzeva getreten war) fand Adornos Wohlgefallen: „eine wunderbar schmale, hochbeinige Tänzerin bewegte sich herrlich dazu, den Kopf wie eine Hohlplastik.“

Rainer Peters

Zu Choreographie und Ausstattung

Anfänglich verfolgte der Impresario Serge Diaghilev das Ziel, russische Kunst durch seine Pariser Saisons im Westen bekannt zu machen. Durch die drei Ballette, die diese CD vereint, wird hingegen auf besondere Weise deutlich, wie sehr die Ballets Russes in kürzester Zeit zu einem Spiegel ihrer Zeit und schließlich Protagonisten der west-europäischen Avantgarde geworden waren.

Über *Les femmes de bonne humeur*, im April 1917 in Rom uraufgeführt, schrieb die britische Zeitung *The Observer*: „Nicht nur ein glänzendes Kunstwerk, sondern auch ein unbeschwertes Vergnügen.“ Der Bedarf an Vergnügen war groß in dieser ganz und gar nicht unbeschwerteten Zeit des Ersten Weltkriegs. Sogar für Diaghilev war es nicht einfach, seine Truppe zusammenzuhalten, da in diesen Jahren viele seiner Tänzer nach Russland zurückkehrten. Durch ein Werk mit dem Charme des 18. Jahrhunderts wollte Diaghilev den Zauber der frühen Ballets-Russes-Jahre wie-

derbeleben. Er beauftragte Leon Bakst, der bereits an Werken wie *Schéhérazade* oder *Der Feuer-vogel* mitgearbeitet hatte, mit der Ausstattung und bat den jungen Léonide Massine um die Choreografie. Letztere gestaltete sich aber mühsam, denn Massine stellte sich entsprechend der doppelbödigen Handlung voller Irreführung und Verwechslung einen zweigeteilt agierenden Körper für das Stück vor: Der untere Teil sollte entsprechend akademischer Ballettprinzipien, der obere Teil eckig und gebrochen agieren. Zugleich ließ er sich von Tanztechniken Jean-Philippe Rameaus und Roul-Auger Feuillet und der Kunst Watteaus inspirieren.

Die Tänzerin Lydia Lopokova berichtete später von den Schmerzen, die sie die Umsetzung der Choreografie kostete. Zu Baksts Kostümen schrieb sie: „Wir fühlten uns wie Rugby-Spieler, die sich als Eskimos verkleidet hatten und vorzugeben versuchten, die elegantesten und anmutigsten Damen des 18. Jahrhunderts zu sein.“ Bakst hatte nämlich üppige Settecento-Kostüme in knallgelb und blutrot mit gerüschten Borten und Goldstickerei kreiert, die – inspiriert vom Kubismus – durch Polster eckig und beinahe übertrieben grotesk aussahen. Als Bühnenbild hatte Diaghilev einen kleinen venezianischen Platz mit Kirchturn bestellt. Bakst lieferte ihm einen solchen, allerdings in einer pseudofuturistischen Variante, in der alles wie durch einen Zerspiegel zur Bühnenmitte hin gekrümmt schien. Obwohl der Impresario das Bühnenbild für ein Manko des Stückes hielt, wurde die Premiere außerordentlich erfolgreich.

Le Train bleu, 1924 in Paris uraufgeführt, war kein retrospektives Werk wie *Les femmes de bonne humeur* – ganz im Gegenteil. Es war in jeder Hinsicht „trendy“. Aktuell war bereits der Titel, der sich auf den modernen Luxusschnellzug Paris –

Deauville und mit dem die feine „haute société“ an die Côte d'Azur reiste. Dort, am Strand, spielt das Ballett; es zeigt die feine Gesellschaft bei sommerlichen Sportvergnügen wie Tennis, Schwimmen und Golf. Nicht zufällig fiel die Uraufführung in die Zeit der Olympischen Spiele, die 1924 in Paris stattfanden. „Très à la mode“ war selbstverständlich auch die Ausstattung, besonders die Kostüme, die von keiner Geringeren als Coco Chanel kreiert worden waren: gestrickte Badeanzüge, elegante Badehauben, Gummi-Badeschuhe und moderne Sportbekleidung. Es gab eine weiß gekleidete Tennisspielerin à la Susanne Lenglen, dem damaligen Tennis-Star, der Golfspieler ähnelte nicht unbeabsichtigt dem Prince of Wales.

Diaghilev hatte das Ballett in Auftrag gegeben, um den Tänzer Anton Dolin, seinen neuen künstlerischen und persönlichen Favoriten, zum Star zu machen. Er beauftragte Darius Milhaud mit einer Partitur und Bronislawa Nijinska mit der Choreografie. Jean Cocteau sollte Dolin ein Libretto auf den athletischen Leib schreiben. Die Choreografie basiert entsprechend dem Sujet auf den Bewegungen der verschiedenen Sportarten, allerdings bot das Ballett eher wenige Möglichkeiten zum Tanz. Anton Dolin als *Beau Gosse* (hübscher Bengel) machte mit seiner athletischen Turnerei jedoch großen Eindruck und wurde durch das Ballett tatsächlich zeitweilig einer der Stars der Truppe. Die Zusammenarbeit zwischen der Choreographin und dem Librettisten war sehr angespannt. Cocteau beschwerte sich immer wieder bitterlich bei Diaghilev, sie würde ihm ja nicht einmal zuhören, und verweigerte schließlich seine weitere Teilnahme an den Proben. Bronislawa Nijinska war die mondäne französische Welt des Balletts und Cocteaus fremd. Zudem musste sie das Ballett in höchster Eile und parallel zu Einstudierung und Proben anderer Werke auf die Bühne bringen.

Das Décor des kubistischen Bildhauers Henri Laurens bestand aus geneigten Ebenen, schiefen Badekabinen und tanzenden Delphinen und blieb im Vergleich zur übrigen Ausstattung vermutlich hinter Diaghilevs Erwartungen zurück. Der Impresario ließ nämlich einen zuvor nicht geplanten Vorhang anfertigen, der während der Ouvertüre zu sehen sein sollte. Beeindruckt von Picassos Gouache *Das Rennen*, die zwei massive, über einen Strand rennende Frauen zeigt, bat er den Maler, das Motiv verwenden zu dürfen. Picasso stimmt zu und war von der genialen Vergrößerung auf den Vorhang durch den Bühnenmaler Scherwaschidze so begeistert, dass er das Werk – das streng genommen gar nicht von ihm gemalt worden war – mit „Für Diaghilev. Picasso“ signierte. Diaghilev revanchierte sich, indem er für die Präsentation des Bühnenvorhangs extra Fanfarenklänge bei George Auric in Auftrag gab. Für einige Zeit sollte der Vorhang auch bei anderen Werken der offizielle Bühnenvorhang der Ballets Russes bleiben. Anton Dolin verließ jedoch im Jahr nach der Uraufführung die Truppe und mit ihm, da niemand seine athletischen Kunststücke nachmachen konnte, das *Le Train Bleu* die Ballets Russes.

La Chatte gehört besonders wegen der konstruktivistischen Ausstattung der Brüder Naum Gabo und Anton Pevsner zu den wichtigsten Produktionen der späten Diaghilev-Ära. Diaghilev feierte 1927, ein Jahr vor seinem Tod, seine 20. Pariser Saison; aus diesem Anlass sollte etwas ganz Besonderes entstehen.

Naum Gabo gehörte in den späten 20er-Jahren wegen seiner kinetischen Skulpturen und lichtdurchlässigen Plastiken zu den fortschrittlichsten Künstlern Europas. Für *La Chatte* bedeckte er Bühnenboden und Hintergrund mit schwarzem Öltuch und kleidete die Tänzer in enganliegende,

interplanetar anmutende Kunststoffhelme und Kostümteile aus Folie und Silberbrokat. Das Kostüm der einzigen weiblichen Rolle, der Frau, die sich am Ende wieder in eine Katze verwandelt, hatte einen leicht ausgestellten glatten Kunststoffrock und ihr Helm lief links und rechts in zwei katzenohrenartigen Spitzen zu. Etwas erhöht stand im Zentrum der Bühne eine von Pevsner entworfene mechanische Aphrodite; Gabos Umgebung war eine Installation aus vor allem runden und rechtwinkligen Formen und geometrischen, technoid anmutenden Objekten aus transparenten und reflektierenden Materialien, die durch das Scheinwerferlicht interessant in Szene gesetzt wurden. Die Choreografie George Balanchines, in der die Tänzer um die Objekte herumwirbelten, krochen und sprangen, verhalf allerdings nicht in erster Linie der Solistin Olga Spessiwzowa in der Rolle der Frau/Katze zu einem glänzenden Erfolg, sondern Serge Lifar, dem Nachfolger Anton Dolins, der die männliche Hauptrolle tanzte. Im Jahr 1991 wurde die Choreografie durch die Ballets-Russes-Experten Millicent Hodson und Kenneth Archer nach den vorhandenen Quellen wieder rekonstruiert.

Zwar scheinen Musik und Ausstattung des Stücks schwer vereinbar; das Prinzip von Äsops Fabel, nach der Boris Kochno das Libretto geschrieben hatte, spiegelte sich jedoch auf „fabelhafte“ Weise in der konstruktivistischen Ausstattung, denn auch sie versuchte über individuelle Formen auf abstrakte, übergeordnete Gesetzmäßigkeiten hinzuweisen und Sinnzusammenhänge transparent zu machen.

Constanze Müller

Robert Reimer

wurde 1967 in Luxemburg geboren und war bereits während des Studiums in Köln und Düsseldorf am Hessischen Staatstheater Darmstadt (1991–95) engagiert. Dort assistierte er GMD Prof. H. Drewanz und sammelte als Kapellmeister erste Erfahrungen als Dirigent. Danach arbeitete er als Assistent bedeutender Dirigenten wie C. Eschenbach, S. Cambreling, M. Boder, M. Schönwandt, R. Frühbeck de Burgos, J. Belohlavek, B. de Billy, D. Callegari und M. Albrecht bei den Salzburger Festspielen sowie u. a. den Opern von Paris, Brüssel, Barcelona, Leipzig, Kopenhagen, Genf, Santiago de Chile oder Antwerpen/Gent.

Es folgten Einladungen nach Köln, Essen, Wuppertal, Leipzig, Kopenhagen und Oslo sowie nach Düsseldorf und Duisburg, wo er im Herbst 2005 mit *Don Giovanni* debütierte und danach als 1. Kapellmeister viele verschiedene Opern dirigierte.

Robert Reimer debütierte zuletzt erfolgreich an so bedeutenden Opernhäusern wie der Berliner Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin, der Stuttgarter Staatsoper, der königlichen Oper Kopenhagen oder auch dem Gran Teatre del Liceu Barcelona. Dabei dirigierte er sowohl Opern wie den *Freischütz* oder *Katja Kabanova* als auch Ballette wie *Peer Gynt* oder *Onegin*.

Sein breitgefächertes Repertoire umfasst neben den gängigen Werken der Opernliteratur auch Raritäten wie z. B. *Die Dialoge der Karmeliterinnen*, *Ariadne auf Naxos* oder Alban Bergs *Lulu*. Außerdem gehören die großen Ballette ebenso zu seinem Repertoire, sein Dirigat von Tchaikowskys *Dornröschen* an der Leipziger Oper wurde von ARTE für das Fernsehen produziert (2004).

Robert Reimer ist auch als Konzertdirigent international gefragt, Gastspiele führten ihn u. a. zum HR-Sinfonieorchester, zum Orchestre Philhar-



nique de Strasbourg, zum Orchestre Philharmonique de Luxembourg, zum Philharmonischen Staatsorchester Halle, zum Orchestre de las Islas Baleares, zum Tonkünstlerorchester Niederösterreich, zum Gewandhausorchester Leipzig, wo er 2004 das offizielle Gedenkkonzert für den Ballettdirektor Prof. U. Scholz dirigierte, sowie zur königlichen Kapelle Kopenhagen.



Die Deutsche Radio Philharmonie ist das jüngste deutsche Rundfunksinfonieorchester. 2007 aus der Fusion der beiden traditionsreichen ARD-Klangkörper, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken (SR) und dem Rundfunkorchester Kaiserslautern (SWR) entstanden, hat das Orchester in kürzester Zeit ein eigenes Profil gewonnen und sich seinen Platz unter den renommierten deutschen Rundfunkorchestern erspielt. Programmschwerpunkte bilden neben dem Vokalbereich das klassisch-romantische Repertoire sowie Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Auftragskompositionen – u. a. im Rahmen der Saarbrücker Komponistenwerkstatt – erweitern das Repertoire um Orchesterwerke aus allerjüngster Zeit.

Chefdirigent ist seit der Spielzeit 2011/12 der Brite Karel Mark Chichon. Er übernahm das Dirigentenpult von Christoph Poppen, der die Position seit der Gründung des Orchesters 2007 innehatte. Stanislaw Skrowaczewski ist dem Orchester seit vielen Jahren als Erster Gastdirigent verbunden.

Pro Saison spielt die Deutsche Radio Philharmonie rund achtzig Konzerte in Saarbrücken und Kaiserslautern, aber auch im Dreiländereck Deutschland – Frankreich – Luxemburg (Großregion SaarLorLux) und in Rheinland-Pfalz. Das Orchester bespielt Konzertreihen in Karlsruhe, Mainz, Metz und in der Alten Oper Frankfurt, Gastspiele führen u. a. zu den Festivals Heidelberger Frühling, Musikfestspiele Saar, zu RheinVokal, Moselmusikfestival und zum Rheingau Musikfestival. Auf Tourneen bereiste das Orchester die Schweiz, China, Japan und Korea.

Zu der umfangreichen Orchester-Diskographie gehören neben den Gesamteinspielungen der Sinfonien von Mendelssohn, Tschaikowsky und Gouvy mehrere mit internationalen Preisen ausgezeichnete CDs wie die Cellokonzerte von Hindemith, Honegger und Martinů mit dem Solisten Johannes Moser (Bestenliste 2/2011, Preis der Deutschen Schallplattenkritik) und sämtliche Werke für Violine und Orchester von Schumann mit der Geigerin Lena Neudauer (International Classical Music Award 2011). In der bei SWR musikalisch erscheinenden CD-Reihe „Ballets Russes“, ist die DRP mit mehreren CDs vertreten.

Honored 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 organised the first of several exhibitions in 1897. This was followed by the elaborately designed art journal *Mir Iskusstva*, 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 Tcherenine 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 and clearly directed talent



John Neumeier

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 fol-

lowing year. In 1907 visual art was succeeded by music, with a concert 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 eye-witness 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 or 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!



Music and Plot

He was one of the most prolific, adventurous and inconsistent composers in music history: the author of eight-minute operas, three-minute symphonies and the first symphonic jazz fugue; he was deeply adherent to his Jewish faith, yet set a papal encyclical to music. He shocked with grating dissonances and unabashed sugariness, wrote sambas and dense counterpoint – not forgetting String Quartets 14 and 15, which can be played separately or simultaneously: Darius Milhaud, a member of the French *Groupe des Six*. Serge Diaghilev called on him in late 1923 to request a new ballet for the coming season, knowing full well that Milhaud had already accepted a ballet commission for the troupe of Léonide Massine, with whom Diaghilev had fallen out – but knowing also that Milhaud could compose at lightning speed. This was an ability on which Diaghilev hoped to draw, as he required a new piece for his new *premier danseur*, an Englishman by the name of Patrick Healey-Kay, who went by the name of Anton Dolin in Paris.

Milhaud only needed one month for both scores: the piece for Massine was entitled *Salade* and the one for Diaghilev *Le train bleu*, named after the luxury train with which the high society had travelled from Paris to the Côte d'Azur since 1922. (*Le train bleu* is still the name of an exclusive restaurant at the Gare de Lyon in Paris.) However: 'It is important that no blue train actually appears in *Le train bleu*', Diaghilev wryly commented. 'In the age of velocity, it has naturally reached its destination already and its passengers have long since disembarked.' The idea for this 'danced operetta' came from the omnipresent all-rounder Jean Cocteau, Nijinsky's sister Bronislava was the choreographer, Henri Laurens was responsible for the stage set, 'Coco' Chanel for the costumes (which gave her an opportunity to promote her current line of swimwear vigorously), and Picasso

allowed a copy of one of his pictures to adorn the curtain. Diaghilev, the dedicatee of Milhaud's score, ascribed 'exceptional significance' to the new ballet, grandiosely proclaiming an aesthetic programme that, because it claimed to be so forward-looking, seems very much a phenomenon of the time: 'The *Ballets Russes de Diaghilev*, an artistic vanguard of humanity, cannot remain in the same place, they cannot live the life of yesterday – and not even that of today. They must already predict tomorrow...'

This 'tomorrow' was represented by sport, Americanisms, a taste for machines – from the camera to the aeroplane – and generally through the ebullient sense of life, now in danced form, of the Golden Twenties.

On a beach with cabins and parasols, among flirtatious young people, are the girl Perlouse (Lidia Sokolova), a tennis player (Bronislava Nijinska), a golfer (Léon Woizikowski), and a beau (Anton Dolin) who thrills spectators with acrobatic showpieces. To accompany the beach games, sunbathers, ironic-gymnastic exercises and amorous entanglements, Milhaud wrote a music devoid of all the things with which he had so far delighted modernists and shocked conservatives: jazz, South American elements and polytonality. Instead, one hears a quietly ironic mixture of Offenbach, French operetta and music hall, and enjoys the banalities of a *Quadrille de Moulin-Rouge*, musette waltzes, or the contrapuntal skillfulness of a *Fugue de l'engueulade* – that is, a 'telling-off fugue' (a quarrel between the tennis champion and the golfer)!

When Igor Stravinsky presented Diaghilev with the score of *Pulcinella* in 1920, the director of the Ballets Russes was displeased by Stravinsky's modifications of the original, namely (supposed)

works by the Baroque Italian composer Pergolesi. He had expected something along the lines of a production three years previously, for which Vincenzo Tommasini had produced delicate orchestrations of Scarlatti sonatas that proved excellent (and successful) for the dance adaptation of a Venetian dialect comedy by Carlo Goldoni. The production in question was *Le donne di buon umore*, or *Les femmes de bonne humeur*.

In a small Italian town, the 'good-humoured women' – young and old, married and single alike – court members of the opposite sex with various intentions and intensities. Old, young, ugly and handsome men are seduced, duped, enamoured and/or turned into a laughing stock. At the centre of all these mix-ups and deceptions are Mariuccia (Tamara Karsavina), who is in love with Leonardo (Léonide Massine), and Leonardo's melancholy fiancée Costanza (Lubov Chernysheva). Massine was also the much-praised choreographer of the marionette-like dances. Léon Bakst designed splendid curtains and costumes, and, according to Diaghilev, 'took the first step towards the destruction of the stage perspective' by making his décor look as if it was distorted by a concave mirror. The plot, based on Goldoni, was also provided by the composer Tommasini (a former student of Max Reger). His Scarlatti orchestration plays in spirited and virtuosic fashion with various anachronisms – such as the use of a continuo harpsichord in a modern chamber orchestra. The present CD features a suite from the ballet that was compiled by Tommasini from five Scarlatti sonatas (L 388 in G Major, L 361 in D Major, L 33 in B Minor, L 463 in D Major, and L 385 in F Major) and had an impressive concert career: Arturo Toscanini was one of various conductors who took it up into their repertoire.

Henri Sauguet, who had moved from Bordeaux to Paris in 1921 – at the age of 20 – at Darius Milhaud's suggestion, was so closely connected to the Groupe des Six that he was occasionally termed its seventh member. Diaghilev soon noticed him, but did not commission him until 1927 to set *La chatte*, a libretto by Boris Kochno after a fable by Aesop in which a cat falls in love with a young man. For the sake of Serge Lifar, Nijinsky's charismatic successor, Kochno had reversed the story: the youth falls in love with a cat and prays to Aphrodite to transform the animal into a girl. The goddess takes pity and performs the metamorphosis, but puts the girl's love to a test: she sends a mouse through the bedroom. The girl follows her feline instincts, chases the mouse, and is therefore changed back into a cat by Aphrodite. The young man dies of a broken heart.

This production, choreographed by the young George Balanchine, featured stage sets and costumes by the artist brothers Naum Gabo and Anton Pevsner: the dancers moved about between abstract glass constructions filled with shimmering created by multiple refractions of light. A little less than a year after the premiere, the Ballets Russes guested at the Frankfurt Opera with *La chatte* and other works – as we know thanks to a ballet review by Theodor W. Adorno. He called the events on stage 'a silver affair with sodomite reflexes, as well as that newly discovered perversity of the technological that makes as little distinction between bodies and funnels as between wells and electrostatic generators.' Adorno had heard that Henri Sauguet was 'a racial man', but was disturbed by the score's pure, scarcely altered neo-Romantic euphony and supposed that Sauguet's radicalism 'evidently consists in imitating harmlessness as faithfully as possible in order to shatter it from the proximity of greatest similarity; but he ultimately resem-

bles it so closely that one can no longer distinguish between the two...' One performer (Alicia Nikitina, the replacement for Olga Spessivtzeva, who had fallen out with Diaghilev) did meet with Adorno's approval, however: 'a wonderfully slim, long-legged dancer moved splendidly with the music, her head like that of a hollow figurine.'

Rainer Peters

Choreography and Costumes

Initially it had been the goal of the impresario, Serge Diaghilev, to make Russian art known in the West through his Paris seasons. The three ballets brought together on this CD make it especially clear, however, how far the Ballets Russes had, in a very short time, become a mirror of their time and ultimately protagonists of the Western European avant-garde.

Les femmes de bonne humeur, premiered in Rome in April 1917, was described by the British newspaper *The Observer* as 'not only a brilliant work of art, but also a carefree pleasure.' The need for enjoyment was great in the highly troubled time of the First World War. Even Diaghilev found it difficult to keep his company together, as many of his dancers returned to Russia during these years; he hoped that a work with the charm of the 18th century would revive the magic from the early years of the Ballets Russes. For the décor he enlisted Leon Bakst, who had already contributed to productions such as *Scheherazade* or *The Firebird*, and he asked the young Léonide Massine to take care of the choreography. The latter proved a laborious affair, however; in keeping with the ambiguous plot, which was full of false trails and confusion, Massine imagined a body that was divided in two: the lower part was to follow traditional academic ballet principles,

while the upper part was to move in a jarring, abrupt fashion. At the same time, he drew inspiration from the dance techniques of Jean-Philippe Rameau and Roul-Auger Feuillet and the paintings of Watteau.

The dancer Lydia Lopokova later described how painful it was to realize the choreography. Concerning Bakst's costumes, she wrote: 'We felt like rugby players who had dressed up as Eskimos and were pretending to be the most elegant and graceful ladies of the 18th century.' Bakst had designed opulent *settecento* costumes in bright yellow and blood-red, with frilled borders and gold embroidery, which – inspired by Cubism – were made to look angular and almost exaggeratedly grotesque by the use of padding. For the scenery, Diaghilev had requested a small Venetian square with a church tower. Bakst provided him with this, albeit in a pseudo-futuristic form where everything seemed to curve towards the middle of the stage, as if viewed through a distorting mirror. Although the impresario considered the stage set a weakness of the production, the premiere was a great success.

Le train bleu, premiered in Paris in 1924, was not a retrospective work like *Les femmes de bonne humeur* – quite the opposite, in fact. It was 'trendy' in every way. This was already evident in the title, which referred to the modern high-speed luxury train running between Paris and Deauville, which took the *haute société* to the Côte d'Azur. The ballet is set there, on the beach; it shows the high society engaging in summer sporting pleasures such as tennis, swimming and golf. It was not by chance that the premiere coincided with the Olympics, which were held in Paris in 1924. Naturally the décor was also *très à la mode*, especially the costumes, created by no less than Coco Chanel: knitted swimming costumes, elegant ba-

thing caps, rubber bathing shoes and modern sports gear. There was a white-clad tennis player reminiscent of Susanna Lenglen, the tennis star of the time, and the golfer was deliberately made to resemble the Prince of Wales.

Diaghilev had commissioned the ballet in order to make a star of his new artistic and personal favourite, the dancer Anton Dolin. He hired Darius Milhaud to compose the score and Bronislava Nijinska to develop the choreography. Jean Cocteau was to write a libretto tailor-made for Dolin's athletic physique. In keeping with the subject, the choreography was based on the movements of the different sports involved; in fact, the ballet offered relatively few opportunities for actual dances. However, as *Beau Gosse* (pretty lad), he made a great impression with his athleticism and did indeed become one of the stars of the company for a time. The collaboration between the choreographer and the libretto was very tense. Time and again, Cocteau complained bitterly to Diaghilev that she would not even listen to him, and ultimately refused to participate in the rehearsals any longer. The chic French world of the ballet and Cocteau was foreign to Bronislava Nijinska. In addition, she had to complete the ballet under extreme time pressure, and alongside rehearsals of other works.

The décor by the Cubist sculptor Henri Laurens consisted of tilted surfaces, crooked bathing cabins and dancing dolphins, and, compared to the rest of the scenery, evidently failed to meet Diaghilev's expectations: contrary to his initial plans, the impresario had a curtain made that would be visible during the overture. Impressed by Picasso's gouache *The Race*, which depicts two bulky women running along a beach, he asked the painter if he could use the motif. Picasso agreed, and was so enamoured of its ingenious

enlargement on the curtain by the scene painter Shervashidze that he signed the work – which, strictly speaking, he had not actually painted – with the words 'For Diaghilev. Picasso'. Diaghilev returned the favour by commissioning fanfares from George Auric specifically for the presentation of the curtain. For some time, this would remain the official Ballets Russes stage curtain for a number of works. Anton Dolin left the company one year after the premiere – and, because no one could reproduce his athletic stunts, so did *Le train bleu*.

La chatte was one of the most important productions of the late Diaghilev era, most of all because of the constructivist scenery by the brothers Naum Gabo and Anton Pevsner. In 1927, one year before his death, Diaghilev celebrated his 20th Paris season, and this occasion demanded something very special.

In the late 1920s, Naum Gabo's kinetic and translucent sculptures made him one of the most progressive artists in Europe. For *La chatte*, he covered the stage and the backdrop with black oilskin and dressed the dancers in tight-fitting, interplanetary-looking plastic helmets and costume parts made of foil and silver brocade. The costume of the one female role – the woman who changes back into a cat at the end – featured a mildly flared smooth plastic skirt, and her helmet ended in two tips resembling cat's ears. A mechanical Aphrodite designed by Pevsner stood slightly elevated at the centre of the stage; Gabo's scenery was an installation comprising primarily round and right-angled shapes and geometrical, technoid-looking objects made of transparent and reflective materials that created interesting effects when hit by the spotlights. George Balanchine's choreography, however, which required the dancers to whirl, crawl and

leap around the objects, did not lead to such great success for the female soloist Olga Spessivzeva (in the role of the woman/cat) as for Serge Lifar, Anton Dolin's successor, who danced the leading male role. In 1991, the choreography was reconstructed by the Ballets Russes experts Millicent Hodson and Kenneth Archer using the surviving sources.

Although the piece's music and décor seemed difficult to reconcile, the principle of the fable by Aesop on which Boris Kochno based his libretto was mirrored in 'fabulous' fashion by the constructivist scenery, for it likewise attempted to point beyond individual forms to abstract overarching laws and make contexts of meaning transparent.

Constanze Müller

Robert Reimer

was born in Luxemburg in 1967 and was already engaged at the Hessian State Theater in Darmstadt during his studies in Cologne and Düsseldorf (1991–1995). There he assisted the General Music Director, Professor H. Drewanz, and gained his first experience as Kapellmeister. Afterward, he worked as assistant to such famed conductors as C. Eschenbach, S. Cambreling, M. Boder, M. Schönwandt, R. Frühbeck de Burgos, J. Belohlavek, B. de Billy, D. Callegari and M. Albrecht at the Salzburg Festival, as well as the operas in Paris, Brussels, Barcelona, Leipzig, Copenhagen, Geneva, Santiago de Chile or Antwerp/Ghent.

There followed invitations to Cologne, Essen Wuppertal, Leipzig, Copenhagen and Oslo, as well as to Düsseldorf and Duisburg, where he debuted in the autumn of 2005 with Don Giovanni and then conducted many different operas as First Kapellmeister.

Robert Reimer recently had very successful debuts conducting operas such as the "Freischütz" or "Káťa Kabanová", as well as ballets like "Peer Gynt" or "Onegin", at such renowned opera houses as the Berlin State Opera, the German Opera in Berlin, the Stuttgart State Opera, the Royal Opera in Copenhagen or the Gran Teatro del Liceu in Barcelona.

His broad repertoire includes not only the usual works of opera literature, but also rarities like the "Dialogues of the Carmelites", "Ariadne auf Naxos" or Alban Berg's "Lulu". Moreover, the great ballets are also part of his repertoire; his conducting of Tchaikovsky's "Sleeping Beauty" at the Leipzig Opera was produced for television by ARTE (2004).

Robert Reimer is also a sought-after international concert conductor. Guest appearances have taken



him to the HR Radio Symphony Orchestra, the Orchestre Philharmonique de Strasbourg, the Orchestre Philharmonique de Luxembourg, the Philharmonic State Orchestra in Halle, the Orquesta de las Islas Baleares, the Tonkünstler Orchestra of Lower Austria, the Gewandhaus Orchestra in Leipzig, where he conducted the official memorial concert for the ballet director, Professor U. Scholz in 2004, as well as the Royal Orchestra Copenhagen.

**Aufnahme | Recording**

21./23. 11. 2011 ①–④①, 20. 1. 2012 ④②–④⑤,
23./24. 11. 2012 ④⑦–④⑥ SWR Studio Kaiserslautern
Toningenieur | Sound Engineer
Rainer Neumann ①–④①, ④⑦–④⑥,
Angela Öztanil ④②–④⑤

Soundmastering Sigurd Kumpfer

Produzent | Producer Benedikt Fohr,
Orchestra Management
Ausführender Produzent | Executive Producer
Dr. Sören Meyer-Eller
Einführungstext | Programme notes
Rainer Peters, Constanze Müller

German Radio Philharmonic Orchestra

The German Radio Philharmonic Orchestra is the most recently formed German radio symphony orchestra. Created in 2007 following the merger of the Saarbrücken Radio Symphony Orchestra (SR) and the Radio Orchestra Kaiserslautern (SWR), two of ARD's tradition-steeped ensembles, the orchestra has quickly made a name for itself and earned its place among the renowned German radio orchestras. Besides the vocal pieces, programme highlights include the classical-romantic repertoire as well as music from the 20th and 21st centuries. Commissioned works – within the framework of the Saarbrücken Composers' Workshop among others – extend the repertoire to contemporary orchestral works.

Since the 2011/12 season, Briton Karel Mark Chichon has been Principal Conductor. He took over the conductor's lectern from Christoph Poppen who had held the position of Principal Conductor since the creation of the orchestra in 2007. Stanislaw Skrowaczewski has been connected with the orchestra as the Principal Guest Conductor for many years.

Art Director Margarete Koch

Design doppelpunkt GmbH, Berlin
Verlag | Publishing
Schott (Heugel Paris) ①–④①, Sikorski ④②–④⑥,
Ricordi (Salabert) ④⑦–④⑥
Übersetzung | Translation Wieland Hoban
Endredaktion | Final editing hänsler CLASSIC

The German Radio Philharmonic Orchestra gives around 80 concerts per season in Saarbrücken and Kaiserslautern, but also in the greater area where the three countries Germany, France and Luxembourg meet (Greater Region of SaarLorLux), as well as in Rhineland-Palatinate. The orchestra also performs concert series in Karlsruhe, Mainz, Metz and in the Old Opera House in Frankfurt. In the 2012/13 season, it has been invited to perform at the Heidelberger Frühling festival, the music festival Musikfestspiele Saar, the RheinVokal festival, the Moselle Music Festival and the Rheingau Music Festival. On its tours the Orchestra visited Switzerland, China, Japan and Korea.

In addition to full recordings of the symphonies by Mendelssohn, Tchaikovsky and Gouvy, the orchestra's extensive discography also includes several international award-winning CDs such as cello concertos by Hindemith, Honegger and Martinů with soloist Johannes Moser (Quarterly Critics' Choice 2/2011, German Record Critics' Award) and Schumann's complete works for violin and orchestra with violinist Lena Neudauer (International Classical Music Award 2011). The German Radio Philharmonic Orchestra has recorded 2 CDs in the "Ballets russes" range published by SWR music.

Fotos | Photographs

Cover, Inlaycard: © ak-images/Erich Lessing;
Booklet Seiten I Pages 3, 11 John Neumeier;
© Holger Badekow; Seiten I Pages 9, 17 Robert Reimer; © Robert Reimer; Seiten I Pages 10, 18 Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern: © Horst Wackerbarth

Bereits erschienen | Already available:

SWR music

hänssler
CLASSIC
SCM

LES BALLETS RUSSES



Vol. 8 | 1 CD No.: **93.289**
Nikolai Rimsky-Korsakov
 Scheherazade
Serge Prokofiev Scythian Suite
 SWR Sinfonieorchester
 Baden-Baden und Freiburg
 Alejo Pérez · Kirill Karabits



Vol. 7 | 1 CD No.: **93.265**
Georges Auric
 Les Facheux | La Pastorale
 Deutsche Radio Philharmonie
 Saarbrücken Kaiserslautern |
 Christoph Poppen



Vol. 6 | 1 CD No.: **93.237**
Igor Stravinsky
 Pulcinella | Feu d'artifice
Richard Strauss Till Eulenspiegel
Maurice Ravel La Valse
 SWR Sinfonieorchester
 Baden-Baden und Freiburg
 Christopher Hogwood ·
 Sylvain Cambreling



Vol. 5 | 1 CD No.: **93.253**
Manuel de Falla
 El sombrero de tres picos
Serge Prokofiev
 Chout (The Buffon)
Igor Stravinsky
 Le Chant du Rossignol
 SWR Sinfonieorchester
 Baden-Baden und Freiburg
 Fabrice Bollon · Kirill Karabits



Vol. 4 | 1 CD No.: **93.234**
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



Vol. 3 | 1 CD No.: **93.223**
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



Vol. 2 | 1 CD No.: **93.197**
Maurice Ravel Daphnis et Chloé
Francis Poulenc Les Biches
 SWR Sinfonieorchester
 Baden-Baden und Freiburg
 EuropaChorAkademie
 Michael Gielen · Marcello Viotti



Vol. 1 | 1 CD No.: **93.196**
Igor Stravinsky
 Le Sacre du Printemps
Claude Debussy Jeux
Paul Dukas La Péri
 SWR Sinfonieorchester
 Baden-Baden und Freiburg
 Sylvain Cambreling