SWR music

hänssler CLASSIC SCM

LES BALLETS RUSSES

VOL. 8

Nikolai Rimsky-Korsakov Scheherazade |
Serge Prokofiev Scythian Suite

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg
Alejo Pérez · Kirill Karabits conductors

DIAGHILEV · LES BALLETS RUSSES VOL. 8

NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOV (1844 – 1908)

Scheherazade Symphonic Suite | Sinfonische Suite | Suite symphonique op. 35 [**45:24**]

1. The Sea and Sinbad's Ship | Das Meer und Sindbads Schiff | La mer et le bateau de Sindbad [11:10]
2. The story of the Kalender Prince | Die Geschichte vom Prinzen Kalender | Le récit du prince Kalender [11:21]
3. The young prince and the young princess | Der junge Prinz und die junge Prinzessin | Le jeune prince et la princesse [10:26]
4. Festival at Bagdad – The sea – Shipwreck | Fest in Bagdad – Das Meer – Schiffsuntergang | La fete à Bagdad – La mer – Naufrage du bateau [12:27]

Alejo Pérez conductor
Jermolaj Albiker violin

SERGE PROKOFIEV (1891 – 1946)

Ala et Lolly Scythian Suite | Skythische Suite | Suite Scythe op. 20 [**21:08**]

5. The adoration of Veless and Ala | Die Anbetung Veles' und Alas | L'adoration de Vélèse et de Ala [06:26]
6. The Enemy God and the dance of the Spirits of Darkness | Der feindliche Gott und der Tanz der nächtlichen Geister | Le dieu ennemi et la danse des esprits noirs [03:15]
7. The Night | Die Nacht | La nuit [05:33]
8. The glorious departure of Lolly and the Sun's procession | Ruhmreicher Aufbruch Lollys und Sonnenaufgang | Le depart glorieux de Lolly et le cortège du Soleil [05:54]

Kirill Karabits conductor

TOTAL TIME [**66:34**]

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 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 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 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 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, Choreografie und Musik revolutionierte die Kunst des Balletts.

STIFTUNG JOHN NEUMEIER

John Neumeier

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 Choreograf 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 Choreografien 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!

Musik und Handlung

Scheherazade

Als „Jungrussen“, „nationalrussische Schule“, als „mächtiges Häuflein“ oder schlicht die „Fünf“ sind sie in die Musikgeschichte eingegangen, die Freizeitkomponisten, die sich unter dem Patronat des despotischen Mili Balakirew zusammengefunden hatten, um besonders russische Musik zu schreiben: César Cui, Ingenieur im Generalsrang; Modest Mussorgskij, Gardefähnrich; Alexander Borodin, Chemieprofessor; und der Marineoffizier Nikolai Rimsky-Korsakov. Rimsky war der Jüngste von ihnen und bekam merkwürdigerweise als 27-jähriger Dilettant eine Kompositionsprofessur am Petersburger Konservatorium, was ihn dazu veranlasste, sich das musiktheoretische Rüstzeug im Eilverfahren anzueignen – schon um seinen Studenten immer um einige Stunden voraus zu sein. Er kompensierte seine Defizite so gründlich, dass er es zu vielbewunderter satztechnischer Meisterschaft brachte; vor allem aber seine Instrumentationskünste wurden bestaunt, etwa von Maurice Ravel, der selbst ein Virtuose der orchestralen Klangpalette wurde. Meister funkelnder Instrumentalkoloristik wurden auch Rimskys später berühmte Schüler Strawinsky, Prokofiev und Respighi.

Mit seinen vertonten Sujets blieb Rimsky dicht an den Idealen der „Fünf“, veroperte russische Märchen oder von Puschkin und Gogol bereits poetisch zubereitete Volkssagen. Er war fasziniert von der russisch-heidnischen Frühzeit mit ihren naturreligiösen Bräuchen, ihrem Erd- und Sonnenkult, den magischen Ritualen, die später Bestandteil der orthodoxen Liturgie wurden. Er war ein musikalischer Märchenerzähler, der eines Tages auf die berühmteste Märchenerzählerin der Literatur traf, Scheherazade, die tausendundeine arabische Nacht lang um ihr Leben erzählte, indem sie das Interesse des schrecklichen Sultans Schariar an ihren mündlichen Fortsetzungsromanen über sein pathologisches Bedürfnis obsiegen ließ, seine Bettgenossinnen nach der jeweils ersten Liebesnacht einen Kopf kürzer zu machen.

Rimsky vertonte einige von Scheherazades orientalischen Geschichten, wobei die Hauptrollen, die das Meer und Sindbad der Seefahrer zu spielen haben, autobiografisch anmuten: Fast drei Jahre lang hatte Rimsky auf dem Segelschulschiff Almas die halbe Welt umreist und farbig-exotische Impressionen gesammelt, die in seine Kompositionen eingingen. Da er Synästhetiker war – also wie Scriabin und Messiaen Klänge mit Farben assoziierte – hörte er die Tonart E-Dur als „Blau“: woraus man schließen darf, dass das Meer, auf dem Sindbad im Kopfsatz segelt und im Finalsatz untergeht, eine azurne Farbe hat.

Die sinfonische Suite *Scheherazade* wurde weltberühmt, was nicht zuletzt mit der Plastizität ihrer melodischen Erfindungen zu tun hat: Das herrische Unisono-Thema des grausamen Sultans prägt sich ebenso ein wie die geschmeidige a-Moll-Girlande der Solovioline, die für die schöne Erzählerin steht. Die Schicksale beider Themen lassen sich durch alle vier Sätze gut verfolgen und mit den Programmen in Verbindung bringen: den Sindbad-Erzählungen, den Geschichten vom Prinzen Kalender, der in die Hände einer Räuberbande fällt oder der Romanze zwischen Ibrahim El Khesib und der schönen Jemileh.

Als allerdings am 4. Juni 1910 die zweite Pariser Saison der Ballets Russes mit *Scheherazade* triumphal eröffnet wurde, gab es auf der Bühne des Théâtre de l’Opéra weder eine Scheherazade noch einen Seefahrer namens Sindbad zu sehen. Stattdessen hatte Alexandre Benois – der zu seiner Verbitterung von Serge Diaghilev im Programm nicht einmal erwähnt wurde – eine andere exotisch-erotisch-blutrünstige Handlung entworfen: die schöne Sultanin Zobeïde (bei der Premiere Ida Rubinstein, später Tamara Karsawina) veranstaltet, kaum hat ihr Ehemann den Palast zur Jagd verlassen, ein Bacchanal mit Haremsfrauen und Negersklaven, darunter ihr Liebhaber, der „Goldneger“ (Vaclav Nijinsky). Auf dem Höhepunkt der Orgie kehrt der Sultan überraschend zurück und lässt alle niedermetzeln. (Wo also in der Partitur ein Schiffbruch geschildert wird, winden sich auf der Bühne Haremsfrauen und Sklaven unter den tödlichen Hieben von Krummsäbeln.)

So sehr es zunächst wegen der eigenmächtigen Umdeutung der Musik Vorwürfe hagelte, so sehr waren sich die Beobachter einig, dass die Handlung und Michail Fokines Choreografie mit Rimskys Musik eine bewundernswerte Einheit bildeten – was nur wieder einmal beweist, dass Musik selten eindeutig ist. Scheherazade wurde zum Parade- und Referenzstück der frühen Ballets-Russes-Ära – üppig wuchernder Jugendstil in sinnenkitzelndem und farbenglühendem Dekor, rauschhafter Exotismus, der die Pariser verzauberte.

Ala et Lolly

„Aber das ist doch ein wildes Tier!“ rief Serge Diaghilev mehr entzückt als entsetzt aus, als er seinen jungen Landsmann Serge Prokofiev durch ein selbstverfasstes Klavierkonzert toben hörte. Der 23-jährige Prokofiev war an solche Reaktionen längst gewöhnt: mit seinen Verstößen gegen die musikalischen guten Sitten hatte der Höchstbegabte als eine Art Freischärler und enfant terrible des Petersburger Konservatoriums jahrelang seine ehrwürdigen Klavier- und Kompositionslehrer – darunter Rimsky-Korsakov – verstört. Auf Diaghilev traf er in England. Seine Mutter hatte ihm als Belohnung für die blendenden Konservatoriums-Abschlüsse eine Auslandsreise spendiert, und er hatte sich London ausgesucht, wo damals, im Sommer 1914, die Ballets Russes mit Glanz und Glorie gastierten. Diaghilev gab ihm einen Kompositionsauftrag mit auf den Heimweg samt der dringenden Empfehlung, etwas besonders „Russisches“ zu komponieren, etwas Ähnliches wie Strawinskys *Sacre du printemps.* Er ließ sogar durchblicken, dass er Prokofiev als „zweiten Sohn“ einsetzen wolle – sein erster Komponisten-„Sohn“ war natürlich Strawinsky, und beide „Söhne“ waren gehörig eifersüchtig aufeinander.

Prokofiev setzte sich sofort mit dem Dichter Serge Gorodetzky in Verbindung, einem Vertreter des „Akmeismus“, einer russischen Spielart barbarisch-fauvistischer, gegen die Dekadenz des internationalen Symbolismus anschreibenden Literatur. Gemeinsam – wenn auch nicht einmütig – entwarfen sie ein Szenarium in der Art einer skythischen Göttersage: „Die Skythen verehren den Sonnengott Veles und Ala, die Göttin des Lebens. Tschuschbog, Gott des Bösen, will das hölzerne Bildnis Alas rauben, was nur nachts geschehen kann, wenn er und seine düsteren Helfer stark sind. Der skythische Krieger Lolli nimmt den Kampf gegen Tschuschbog auf, obwohl er ihm nicht gewachsen ist. Aber die Strahlen der aufgehenden Sonne stehen ihm bei und vernichten den Herrn der Finsternis.“

In Rom spielte Prokofiev dem Auftraggeber einen Teil der Partitur vor – und fand bei Diaghilev keine Gnade. Der berichtete Igor Strawinsky brieflich von dem „Sankt Petersburger Machwerk“ und nannte die Musik ohne weiteren Versuch einer Differenzierung „sehr schlecht“. Es ist einer der Fälle – neben Ravels *La Valse* und Paul Dukas *La Péri* –, die Anlass geben, an der vielgerühmten Unfehlbarkeit von Diaghilevs musikalischem

Spürsinn zu zweifeln. Was immer der Impresario von Prokofiev erwartet haben mochte – „provinziell“, wie Diaghilev schimpfte, ist *Ala und Lolli* gerade nicht, sondern bietet ebenso „Szenen aus dem heidnischen Russland“ wie Strawinskys *Sacre*, dessen Reflexe in Prokofievs wilder Partitur unüberhörbar sind. Der Komponist hat größere Teile seiner Ballettmusik als viersätzige *Skythische Suite* für den Konzertsaal gerettet. Es handelt sich um eine Art Hommage an mittelasiatische Ureinwohner des russischen Orients, die gewalttätigen Stämme der Skythen, die nicht nur für ihre Verwegenheit, sondern auch ihre Goldschmiedekünste berühmt waren.

Prokofievs Musik ist von barbarischer Pracht, wendet die gleiche Dialektik an wie Strawinsky im *Sacre:* Der Eindruck von Primitivismus wird mit artifiziellen und raffinierten Mitteln erzielt. Ein Riesenorchester samt acht Hörnern und zehn Schlagzeugern produziert ekstatische, ostinate Rhythmen, drosselt die Melodik zu archaischen Beschwörungsformeln, schärft die Harmonik durch Türme aus Terzen und Quarten und knirschend bitonalen Zusammenstößen. Allerdings verzichtet Prokofiev auf eines der verstörendsten Stilmittel Strawinskys: die permanenten Taktwechsel. Immer wieder aber tauchen impressionistische Glitzerklänge eines „magischen“ Instrumentariums aus Harfen, Celesta, Klavier, gelegentlich Glocken, Xylophon und zwölffach geteilten Streichern an die Oberfläche. Es kommt besonders zur Geltung, wenn im ersten Satz die Göttin Ala angebetet wird oder im dritten Satz das nächtliche Herabsteigen der Mondjungfrauen geschildert wird, die Ala zu Hilfe eilen, während Prokofievs „stile barbaro“ in der Anbetung von Veles (1. Satz) und dem Tanz von Tschuschbogs sieben höllischen Monstern (3. Satz) lautstarke Triumphe feiert. Der finale Sonnenaufgang über dem Orgelpunkt B ist ein kosmologisches Spektakel von der Strahlkraft der Straussschen *Alpensinfonie* oder von Schönbergs *Gurreliedern*.

Die Petersburger Uraufführung der *Skythischen Suite* wurde im Januar 1916 vom Komponisten selbst dirigiert und nimmt in der Chronik der Konzertskandale einen ehrenvollen vorderen Rang ein. Es gab einen wilden Aufruhr: Glasunow, der Konservatoriumsdirektor, stürmte wenige Takte vor Schluss entrüstet aus dem Saal; der Pauker zerschlug das Fell seines Instruments (Prokofiev erhielt es vom Veranstalter Siloti als Andenken); und schon während der Proben hatte ein Cellist, halbtaub von den hinter ihm blasenden Posaunen, den unsterblichen Ausspruch getan: „Nur weil ich eine kranke Frau und drei Kinder habe, muss ich diese Hölle ertragen.“ Siloti dagegen war bester Dinge und lief mit der Beschwörungsformel „Auf die Schnauze! Auf die Schnauze!“ hinten im Saal auf und ab – hochbefriedigt von den Qualen, die Prokofiev einem Großteil des Auditoriums bereitete.

Es dauerte gut zehn Jahre, bis die tänzerischen Qualitäten der Suite dann doch entdeckt wurden: In Berlin wurde sie 1927 unter dem Titel *Die Erlösten* choreografiert.

Rainer Peters

Zu Choreografie und Ausstattung

Jahre nach der gefeierten Uraufführung von *Schéhérazade* wollte sich Serge Diaghilev regelrecht kaputtlachen über das Ballett, das als eines der bekanntesten und bedeutendsten Werke der Ballets Russes gelten kann. Der Zeitgeschmack hatte sich geändert und die Ballets Russes arbeiteten mittlerweile mit den gefragtesten Künstlern der europäischen Avantgarde zusammen. Im Jahr 1910 traf *Schéhérazade* aber den Nerv der Zeit und war die Hauptattraktion der Pariser Saison. Die Ausstattung von Leon Bakst übertraf alle Erwartungen an das Märchen aus 1001 Nacht. Wenn sich der orangefarbene Vorhang hob und den Blick auf den schattigen Harem in grün und blau mit üppig drapierten Vorhängen freigab, fühlte sich das verblüffte Publikum meist schon zu einem ersten Applaus veranlasst.

Die Kostüme nahmen das Konzept, das Leon Bakst bereits ein Jahr zuvor mit dem Ballett *Cléopâtre* verwirklicht hatte, wieder auf: Traditionelle Tutus und das übliche Korsett bei den Damen, das den Rücken stabilisierte, aber zugleich die Bewegungsfreiheit einschränkte, waren aus dieser Märchenwelt ausgeschlossen. Stattdessen trugen Damen wie Herren mit Ornamenten verzierte, unendlich kostbar aussehende Oberteile zu perlenbestickten und in leuchtenden Farben gehaltenen Haremshosen mit viel Durchblick auf nackte Haut. Es war vor allem diese von Leon Bakst erschaffene Pracht, die dem Ballett seine Individualität verlieh und zugleich durch seine Drapierungen und Farbkombinationen die Mode und Innenarchitektur der damaligen Zeit beeinflusste. Dabei handelte es sich keineswegs um authentische orientalische Stoffe oder Kostüme. Abgestimmt auf den orientbegeisterten Geschmack des Pariser Publikums waren zwar hochwertige, aber „normale“ Materialien verarbeitet worden wie Seidenduchesse, Baumwollsatin oder Chiffon, die man aufwendig von Hand mit farbigen Ornamenten bemalt und mit glänzenden Perlen- sowie funkelnden Schmuckstein-Applikationen versehen hatte.

Für die Choreografie orientierte sich Michail Fokin, der auf ein breites kunstgeschichtliches Wissen zurückgreifen konnte, an persischen Miniaturen und den in S-Formen posierenden Körperdarstellungen antiker Skulpturen. Daraus ergaben sich in der Choreografie Elemente wie nach unten gedrehten Handflächen oder bestimmte Winkel, in denen das Kinn zum Hals gehalten werden sollte. Nicht selten verstießen Fokins choreografische Prinzipien in *Schéhérazade,* wie etwa der in die Hüfte hineinsinkende Oberkörper, gegen die traditionelle Norm des klassischen Balletts. Ungewöhnlich war auch, dass das Ballett für die Damen auf „halber Spitze“, d.h. ohne Spitzenschuhe, kreiert war und dass darüber hinaus eine der Hauptrollen von Ida Rubinstein verkörpert wurde, die keine Tänzerin war. Zwar hatte sie bei Fokin höchstpersönlich einige Trainingsstunden erhalten. Ihre Qualität lag aber vielmehr in der exotischen Ausstrahlung ihres großen und androgyn wirkenden Körpers. In der Rolle der Lieblingsfrau des Schahs war sie der perfekte Gegensatz zum Tänzer Vaclav Nijinsky, der als goldener Sklave – die Bezeichnung lässt auf die Farbe seines Kostüms schließen – ihr Liebhaber war, sobald sich der Schah aus seinem Harem entfernte. Nijinskys Körper entbehrte dabei jeglicher männlich-heldenhaften Ausstrahlung. Vielmehr erinnerte sein Auftritt nach dem Öffnen der Goldenen Pforte, hinter der er im Harem hauste, an ein wildes Tier, das plötzlich und bereit zum Angriff seinem Käfig entkommt. Seine Körperhaltung, die außerordentliche Kraft der Bewegungen, das Rollen der Augen und seine besondere Art zu lächeln waren unmittelbar mit seiner Person verknüpft und für die folgenden Interpreten somit unnachahmlich.

Zunächst war die Arbeit an der Choreografie von *Schéhérazade* für die klassisch ausgebildeten Tänzerinnen und Tänzer der Ballets Russes nicht ganz einfach. Die Darstellung einer Sex-Orgie in einem Ballett war für alle ungewöhnlich. Ein exponierter Pas de trois dreier Damen begann beispielsweise, indem die Tänzerinnen auf dem Boden saßen und lediglich Kopf und Arme bewegten. Den Damen war die Art, den Tanz so zu beginnen, sichtlich peinlich, ehe Fokin sie von der Notwendigkeit dieses Beginns überzeugen konnte. Überzeugungsarbeit war auch gegenüber Leon Bakst nötig, der sich für das Ende des Balletts – den Mord an den untreuen Frauen und ihren Liebhabern – ausgedacht hatte, alle in Säcke zu stecken und im Meer zu ertränken.

Der Choreograf fand es gefährlich, die Tänzer in Säcken von der Bühne zu tragen und wollte zudem den tragischen Augenblick dieser interessanten Szene nicht verschenken: „Das Hinmetzeln der Liebhaber und ungetreuen Frauen vor den Augen des Publikums schien mir eine reizvolle Aufgabe zu sein“, so der Choreograf. Fokin änderte die Szene entsprechend ab. Seine eigene Beschreibung des pantomimischen Schlusses, in der Schah Zeman seinen Bruder überzeugt, nach seinem gesamten Harem nun auch noch die untreue Lieblingsfrau Zobeïde zu töten, macht nicht nur Fokins choreografischen Stil, sondern auch seine enge Verbindung zu Konstantin Stanislawski, dem russischen Theaterreformer und Vertreter des Naturalismus zu jener Zeit, deutlich:

„Was hätte er [der Bruder des Schahs] nach der alten Balletttradition gemacht? Er wäre im Kreis auf der Bühne umhergegangen (eine sehr verbreitete Methode, mit deren Hilfe der Künstler die Aufmerksamkeit auf sich lenkt), hätte mit einer Hand nach rechts gezeigt, das bedeutet: ›Sie!‹ Mit der anderen nach links, das bedeutet: ›Und Sie!‹ Dann mit beiden Händen auf seine Brust, das bedeutet: ›Mich.‹ Zwei Hände an die Ohren: ›Hören Sie!‹ Und wieder auf sich: ›Ich.‹ Ein paar Bewegungen vor dem Mund, die besagen sollten: ›Ich werde alles erzählen. Danach würde dieser ›Monolog‹ folgen: Wenn (für sich gesagt) es Nacht sein wird (man macht ein finsteres Gesicht, der Künstler beugt sich ein bisschen vor und legt die Arme über den Kopf, das bedeutet: Nacht, Dunkelheit, Finsternis), wird man hierher (man zeigt mit dem Finger auf den Fußboden) kommen (man macht ein paar Schritte, zeigt mit den Händen auf verschiedene Stellen des Fußbodens, wo jeder Schritt endet), ein, zwei, drei (man zeigt erst einen, dann zwei, dann drei Finger) Neger (man verdüstert sein Gesicht noch mehr, um schwarze Hautfarbe anzudeuten, man streicht mit der Hand von oben nach unten, das bedeutet, der ganze Körper ist dunkel). […] Stattdessen ging mein Schah mit düsterem Blick zu der Leiche eines getöteten Negers, des Geliebten der Zobeïde, stieß den toten Körper mit dem Fuß an, und als dieser herumrollte, wies er seinen Bruder mit der Hand darauf hin. Das war alles. Völlig ausreichend, um die wahnsinnige Eifersucht des unglücklichen Mannes beim Anblick des schönen Männerkörpers, der noch vor Kurzem seine Frau liebkoste, zu zeigen, die ihn zwang, die ungetreue Frau den Dolchen der bereitstehenden Eunuchen und Soldaten zu überlassen. […] Das sind keine Gesten von Taubstummen, keine Gesten anstelle von Worten, sondern zusätzlich zu Worten, die ausgesprochen zu sein scheinen und die verständlich waren, obwohl wir sie nicht hörten.“

Für die Premiere in Paris war für das aufwendige Bühnendécor und die Platzierung der Tänzerinnen und Tänzer viel zu wenig Zeit bemessen, sodass in der Generalprobe so ziemlich alles schief ging. Diaghilev blieb im Vertrauen auf die Regel, einer verpatzten Generalprobe würde eine erfolgreiche Premiere folgen, gelassen – er sollte recht behalten: Das Publikum tobte vor Entzücken!

Constanze Müller

Alejo Pérez

Alejo Pérez ist seit 2009 Musikalischer Leiter des Teatro Argentino de La Plata, dem bedeutendsten Opernhaus Argentiniens nach dem Teatro Colón, und arbeitet auch in Europa regelmäßig mit den wichtigsten Orchestern und Ensembles zusammen. Nach dem Studium in seiner Geburtsstadt Buenos Aires und bei Peter Eötvös, dem er assistierte, arbeitete er mit Michael Gielen und Christoph von Dohnányi. Er gastierte mit dem Royal Stockholm Philharmonic, Orchestre Philharmonique de Radio France, DSO Berlin, der Orchesterakademie der Berliner Philharmoniker und dem Gewandhausorchester. Opernproduktionen führten ihn an die Opéra Bastille, Opéra de Lyon, Opéra Comique, Oper Frankfurt und Oper Leipzig.

Kirill Karabits

Kirill Karabits studierte an der Musikschule Lysenko in Kiew Dirigieren und Komposition und setzte seine Ausbildung dann an der ebenfalls in Kiew ansässigen Nationalen Tschaikowsky-Musikakademie bei Roman Kofman sowie an der Wiener Hochschule für Musik bei Uroš Lajovic fort.

Nach den Positionen als Erster Gastdirigent des Orchestre Philharmonique de Strasbourg, als Zweiter Dirigent sowohl des Orchestre Philharmonique de Radio France und des Budapest Festival Orchestra leitet Karabits seit der Spielzeit 2009/10 das Bournemouth Symphony Orchestra. Er arbeitet mit Orchestern wie dem Royal Philharmonic Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Konzerthausorchester Berlin und dem Nederlands Philharmonisch Orkest sowie zahlreichen anderen bekannten Klangkörpern. In der Spielzeit 2009/10 gab Kirill Karabits am Pult des Houston Symphony Orchestra sein nordamerikanisches Debüt. Auch als Operndirigent kann er auf prominente Engagements verweisen.

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

1946 wurde der Klangkörper, der als „SWF Sinfonieorchester" berühmt wurde und seit 1998 „SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg" heißt, von dem neuen Sender in der französischen Besatzungszone in Dienst genommen. Dass er diesen Dienst und seinen Kulturauftrag bis heute so eindeutig als Einsatz für die klassisch-romantische wie auch die Neue Musik versteht, ist neben dem ersten Musik- Abteilungsleiter des SWF, Heinrich Strobel, vor allem zwei Orchesterchefs zu verdanken: dem Österreicher Hans Rosbaud und dem Franzosen Ernest Bour; von beider Repertoirebreite und Aufgeschlossenheit ist noch heute die Rede. Dazu kam das Bündnis mit Donaueschingen, das längst Synonym für „Neue Musik" ist. Die Zahl der dort seit 1950 vom SWF Sinfonieorchester uraufgeführten Stücke tendiert gegen 400. Mit seinem Einsatz für Komponisten wie Henze und Fortner, Zimmermann und Ligeti, Penderecki und Stockhausen, Berio und Messiaen, Rihm und Lachenmann hat das Orchester Musikgeschichte geschrieben. Nach Kazimierz Kord, dem das Orchester temperamentvolle Begegnungen mit osteuropäischer Sinfonik verdankt, war Michael Gielen Orchesterchef – von 1986 bis 1999. Er stand mit seiner ironisch-provokanten Erkenntnis, „für die Kunst dürfe man auch das Gehirn bemühen", in der Tradition von Rosbaud/Bour, verstand sich als Musiker, der Kunst keinesfalls „als Palliativum, als Beruhigungsmittel" zu verabreichen habe, sondern als Angebot an eine interessierte Hörerschaft ansah, „der Wahrheit zu begegnen. Und die ist nicht immer angenehm."

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 Isskustva,* 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 Tcherepnin 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

following 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 Théatre 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 bal-let. It is impossible to overestimate the signifi-cance 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

Scheherazade

They went down in music history as the 'Young Russians', the 'National Russian School', the 'Mighty Handful' or simply 'The Five', those part-time composers who had come together under the leadership of the despotic Mily Balakirev to write a particularly Russian music: César Cui, engineer with the rank of general; Modest Mussorgsky, ensign; Alexander Borodin, professor of chemistry; and the marine officer Nikolai Rimsky-Korsakov. Rimsky was the youngest of them, and, strangely enough, became professor of composition at the Saint Petersburg Conservatory as a 27-year-old dilettante, which led him to acquire the necessary music-theoretical expertise in a self-imposed crash course – if only to ensure that he was always a few lessons ahead of his students. He compensated for his deficiencies so thoroughly that he became a much-admired master of compositional technique. It was his skilful instrumentation, however, that astounded contemporaries most – for example Maurice Ravel, who himself became a virtuoso of orchestral sonorities. Rimsky's later famous students Stravinsky, Prokofiev and Respighi likewise became masters of brilliant instrumental colouration.

In his choice of subjects, Rimsky stayed close to the ideals of ,'The Five', basing operas on Russian fairy tales or folk legends already given literary treatments by Pushkin or Gogol. He was fascinated by the early heathen era of Russia, with its customs of nature worship, its earth and sun cult, and the magical rituals that later became part of the Orthodox liturgy. He was a musical fairy tale teller who one day encountered the most famous fairy tale teller in literature: Scheherazade, who told stories for her life during a thousand and one Arabian nights by making the interest of the terrible Sultan Shakhriar in her oral serial novel win out over his pathological need to make his bedfellows a head shorter after their first night of love.

Rimsky interpreted a number of Scheherazade's oriental poems musically, and the leading roles, namely the sea and Sinbad the Sailor, have autobiographical traits: for almost three years, Rimsky had sailed around half the world on the sail training ship *Almaz*, collecting colourful and exotic impressions that found their way into his compositions. As he was synaesthetic – he associated sounds with colours, like Scriabin and Messiaen – he heard the key of E Major as 'blue', from which one can infer that the sea which Sinbad sails in the first movement and which swallows him in the last is of an azure hue.

The symphonic suite *Scheherazade* became world-famous, not least due to their vividness of its melodic inventions: the cruel sultan's imperious unison theme is as memorable as the silky A Minor garland of the solo violin, representing the beautiful narrator. The fates of both themes can be easily followed over the work's four movements and connected to its programmes: the Sinbad tales, the stories of the Kalendar Prince who falls into the hands of a band of robbers, or the romance between Ibrahim El Khesib and the beautiful Jemileh.

When the second Paris season of the Ballets Russes opened triumphantly with *Scheherazade* on 4 June 1910, however, neither a Scheherazade nor a sailor named Sinbad were to be seen on stage. Instead, Alexandre Benois – who, to his resentment, was not even mentioned in the programme by Serge Diaghilev – had conceived a different exotic, erotic and bloodthirsty storyline: as soon as her husband has left the palace for the hunt, the beautiful Sultana Zobeïde (played at the premiere by Ida Rubinstein, and later by Tamara Karsavina) indulges in a bacchanal with harem wives and negro slaves, including her lover, the 'Golden Slave' (Vaslav Nijinsky). At the climax of the orgy, the sultan returns unexpectedly and has everyone executed (so where the score describes a shipwreck, harem wives and slaves writhe on stage, cut down by lethal scimitar strokes).

Though there was initially a storm of reproach at such an unauthorised reinterpretation of the music, the viewers agreed that the plot and Mikhail Fokin's choreography harmonised admirably with Rimsky's music – which only proves, once again, that music is rarely unambiguous. *Scheherazade* became the showpiece and reference work of the early Ballets Russes era – opulent Art Nouveau scenery with sensual, radiantly-coloured decor, an intoxicating exoticism that enchanted the Parisians.

Ala et Lolly

'But that's a wild animal!' exclaimed Serge Diaghilev, more delighted than horrified, when he heard his young fellow countryman Serge Prokofiev raging through a piano concerto he had written. The 23-year-old Prokofiev had long since become accustomed to such reactions: with his violations of good musical manners, this exceptional prodigy had been distressing his venerable piano and composition teachers at the Saint Petersburg Conservatory – including Rimsky-Korsakov – for years as a kind of freebooter and *enfant terrible*. He came across Diaghilev in England. As a reward for his graduation from the conservatory, his mother had paid for him to take a trip abroad; he chose to go to London, where the Ballets Russes made a guest appearance with much pomp and circumstance in the summer of 1914. He returned home with a commission for a composition from Diaghilev, accompanied by the urgent recommendation to

write something particularly 'Russian', along the lines of Stravinsky's *Le sacre du printemps*. He even hinted that he wanted to take Prokofiev as his 'second son' – his first composer 'son' was Stravinsky, of course, and both 'sons' were appropriately jealous of each other.

Prokofiev immediately contacted the poet Sergei Gorodetsky, an exponent of 'Acmeism', a Russian variety of barbaric-fauvist literature directed against the decadence of international Symbolism. Together – though not always in agreement – they conceived a scenario in the manner of a Scythian legend of the gods: 'The Scythians worship the sun god Veles and Ala, the goddess of life. Tchoujbog, the god of evil, desires to steal the wooden likeness of Ala, which can only take place at night when he and his sinister helpers are strong. The Scythian warrior Lolly takes up battle against Tchoujbog, despite being no match for him; but the rays of the rising sun come to his aid and destroy the lord of darkness.'

Prokofiev played his commissioner part of the score in Rome – and was shown no mercy by Diaghilev, who wrote to Igor Stravinsky of the 'Saint Petersburg concoction' and called the music 'very bad' without any attempt at a balanced assessment. It is one of those cases – like Ravel's *La Valse* and Paul Dukas's *La Péri* – that give cause to doubt the oft-praised infallibility of Diaghilev's musical instincts. Whatever the impresario might have been expecting from Prokofiev, *Ala and Lolly* is certainly not 'provincial', as Diaghilev branded it, but presents 'scenes from heathen Russia' as much as Stravinsky's *Le Sacre*, which is unmistakably echoed in Prokofiev's wild score. The composer salvaged large portions of his ballet music for the concert hall in the four-movement *Scythian Suite*. The work is a homage of sorts to the Central Asian indigenous peoples of the Russian Orient, the violent tribes of the Scythians, who were famed not only for their boldness, but also their skilful gold work.

Prokofiev's music displays a barbaric splendour, applying the same dialectic as Stravinsky in *Le Sacre*: the impression of primitivism is created by artificial and sophisticated means. An enormous orchestra with eight horns and ten percussionists produces ecstatic ostinato rhythms, restricts melodies to short archaic invocations, sharpens the harmony with stacked thirds and fourths, as well as grating bitonal collisions. Prokofiev does, however, refrain from employing one of Stravinsky's most unsettling stylistic elements: the constant time changes. Repeatedly, however, glittering impressionistic sounds from a 'magical' ensemble of harps, celeste, piano, sometimes tubular bells, xylophone and twelve-part strings float to the surface. This is particularly effective in the worship of the goddess Ala in the first movement, or the nocturnal descent of the moon maidens to help Ala in the third, while Prokofiev's '*stile barbaro*' triumphs loudly in the adoration of Veles (1st movement) and the dance of Tchoujbog's seven hellish monsters (3rd movement). The final sunrise over a pedal point of B flat is a cosmological spectacle whose radiance equals that of Strauss's *Alpine Symphony* or Schönberg's *Gurrelieder*.

The Petersburg premiere of the *Scythian Suite* took place in January 1916, conducted by the composer himself, and occupies a place of honour in the history of concert scandals. There was a wild uproar: Glazunov, head of the Conservatory, stormed out of the hall in outrage a few bars before the end; the timpanist broke the skin on his instrument (Prokofiev received it from Siloti, the organiser, as a memento); and even in the rehearsals, half-deafened by the trombones blowing away behind him, uttered the immortal words: 'Only because I have a sick wife and three children was I willing to submit to this hell.' Siloti, on the other hand, was in high spirits, pacing back and forth at the back of the hall and exclaiming, 'A slap in the face! A slap in the face!' – highly gratified by the torment to which Prokofiev had subjected the majority of the audience. It took over ten years until the suite's qualities as a dance work were finally discovered: it was put on as a ballet in Berlin in 1927, entitled *Die Erlösten* [The Redeemed].

Rainer Peters

On the Choreography and Décor

Years after the celebrated premiere of *Scheherazade*, Serge Diaghilev almost laughed himself silly over this ballet that can be considered one of the most renowned and important works presented by the Ballets Russes. The taste of the time had changed, and the Ballets Russes were now working with the most sought-after artists of the European avant-garde. In 1910, however, *Scheherazade* had been on the cutting edge, and was the main attraction of the Paris season. The décor by Léon Bakst surpassed all expectations of this fairy tale from the Arabian Nights. When the orange curtain rose, revealing the shadowy harem in green and blue with opulently decorated drapes, the astounded audience usually burst into its first round of applause.

The costumes took up the concept that Léon Bakst had worked with one year earlier in the ballet Cléopâtre: traditional tutus and the usual corset for the ladies, which supported the back but restricted mobility, were excluded from this fairy-tale world. Instead, both the ladies and the men wore tops that were full of ornaments and looked incredibly precious, together with pearl-embroidered harem trousers in glowing colours, with much skin being shown. It was this splendour in particular, conjured up by Léon Bakst, that gave the ballet its individuality and also, with its draperies and colour combinations, influenced the fashion and interior design of the time. These were by no means authentic oriental materials or costumes, however. To match the orient-loving taste of the Parisian audience, high-quality but 'normal' materials were used such as silk weave, sateen or chiffon, which were hand-painted with colourful ornaments and decorated with glittering pearls and gemstones.

For the choreography, Mikhail Fokine, who had an extensive knowledge of art history, drew on Persian figurines and the S-shaped poses of ancient sculptures. This resulted in such choreographic elements as palms turned downwards, or the chin being held at particular angles to the neck. On many occasions, Fokine's choreographic principles in Scheherazade – for example, the upper torso sinking into the hips – went against the traditional norms of classical ballet. It was also unconventional that for the ladies, the ballet was to be danced demi-pointe, i.e. without pointe shoes, and that one of the main roles was also conceived for Ida Rubinstein, who was not a dancer. She had received some lessons from Fokine himself, admittedly; but her quality lay rather in the exotic aura of her tall, somewhat androgynous body. In the role of the Shah's favourite wife, she was the perfect contrast to the dancer Vaslav Nijinsky, who, as the golden slave – the name indicates the colour of his costume – was her lover as soon as the Shah left his harem. Nijinsky's body lacked all virile-heroic charisma; rather, his entrance after the opening of the Golden Gate, behind which he lived

in the harem, resembled that of a wild animal suddenly escaping from its cage and ready to attack. His posture, the extraordinary force of his movements, the rolling of his eyes and his particular way of smiling were tied directly to his person, and thus inimitable for subsequent performers.

At first, working on the choreography of *Scheherazade* was not easy for the classically-trained dancers of the Ballets Russes. The enactment of a sex orgy in a ballet was unusual for everyone. One exposed pas de trois by three ladies, for example, began with the dancers sitting on the floor and moving only their heads and arms. They were visibly embarrassed to begin the dance in this way until Fokine convinced them of the necessity of this opening. He also had to convince Léon Bakst, whose idea for the end of the ballet – the murder of the unfaithful wives and their lovers – had been to put them all in sacks and drown them in the sea.

The choreographer considered it dangerous to carry the dancers offstage, and also wanted to hold on to the tragic moment of this interesting scene: 'Butchering the lovers and unfaithful wives before the eyes of the audience struck me as an appealing task', the choreographer said. Fokine made the corresponding changes to the scene. His own description of the pantomimic ending, in which Shah Zeman convinces his brother, after the death of his entire harem, to kill his unfaithful favourite wife Zobeïde too, not only made Fokine's choreographic style clear, but also his close connection to Constantin Stanislavski, the Russian theatre reformer and exponent of naturalism at the time:

'What would he [the Shah's brother] have done in the old ballet tradition? He would have walked about the stage in circles (a very common method for artists to focus the attention on themselves), would have pointed to the right with one hand, which means "You!" To the left with the other hand, which means "And you!" Then to his chest with both hands, which means "Me". Both hands to his ears: "Listen!" And to himself again: "I". A few movements in front of his mouth, which are intended to mean "I will tell you everything." That would be followed by this "monologue": when (said to himself) night falls (darkened facial expressions, the artist bends forward slightly and places his arms over his head, that means: night, darkness), people will come (takes a few steps, points with his hands to different parts of the floor where each step ends) here (points finger at the floor), one, two, three (shows one, then two, then three fingers) negroes (darkens face even more to indicate black skin colour, passes hand from top to bottom, which means the whole body is dark). [...] Instead, my Shah went with a sombre expression to the body of a slain negro, the lover of Zobeïde, pushed the dead body with his foot, and as it rolled over, pointed it out to his brother with a hand gesture. That was all. Completely sufficient to express the unhappy man's incredible jealousy at the sight of this beautiful male body that had caressed his wife only shortly beforehand, which forced him to abandon his disloyal wife to the daggers of the waiting eunuchs and soldiers. [...] These are not the gestures of deaf-mutes, not gestures in place of words, but rather in addition to words that seem to be spoken, and that were comprehensible, even though we did not hear them.'

For the premiere in Paris, much too little time had been allowed for the elaborate décor and arranging the dancers, and almost everything went wrong at the dress rehearsal. Diaghilev kept calm, trusting in the rule that a failed dress rehearsal is followed by a successful premiere – and he was right: the audience went wild with delight!

Constanze Müller

Alejo Pérez

Alejo Pérez studied composition, conducting and piano in his home town of Buenos Aires. Since 2009, he has been music director of the Teatro Argentino de La Plata and is being praised by press and audiences alike. In Europe, he works with orchestras such as the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre Philharmonique de Radio France and Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Valued for his interpretations of contemporary music, he has developed a large repertoire. Opera productions lead him to the Opéra Bastille, Opéra de Lyon, Opéra Comique, Théâtre des Champs-Élysées, Frankfurt Opera and Leipzig Opera.

Kirill Karabits

Kirill Karabits studied conducting and composition at the Lysenko Music School in Kiev before continuing his studies at the National Tchaikovsky Music Academy in Kiev with Roman Kofman, and at the Vienna Hochschule für Musik under Uroš Lajovic.

He has held the positions of Principal Guest Conductor of the Orchestre Philharmonique de Strasbourg and Associate Conductor of both Orchestre Philharmonique de Radio France and the Budapest Festival Orchestra. 2011/12 marks the third season of Kirill Karabits' tenure as Principal Conductor of the Bournemouth Symphony Orchestra. Other Engagements include appearances with the Royal Philharmonic Orchestra, the London Philharmonic Orchestra, with the Konzerthausorchester Berlin and the Netherlands Philharmonic Orchestra at the Amsterdam Concertgebouw and other well known orchestras. Kirill made his North American debut in the 2009/10 season with the Houston Symphony. He is equally established as an opera conductor.

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

In early 1946, the ensemble which became famous as the "SWF Sinfonieorchester" and has been called the "SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg" since 1998, took up its work for the new radio station in the French zone of occupation. The fact that it has considered ist vocation and its cultural contribution so clearly to be an obligation to promote classical-romantic as well as new music is due mainly to orchestra leaders who carried on the tradition of the first head of the SWF music department, Heinrich Strobel: the Austrian Hans Rosbaud and the Frenchman Ernest Bour. Both are still admired for the breadth of their repertoire, their assiduousness, their open-minded approach and their incorruptible ear. Added to this was the affiliation with the small town Donaueschingen, formerly the seat of a count's court and now virtually synonymous with "new music". The number of the pieces the SWF Sinfonieorchester performed there since 1950 runs to nearly 400, and the orchestra's espousal of works composed by the likes of Henze and Fortner, Zimmermann and Ligeti, Penderecki and Stockhausen, Berio and Messiaen, Rihm and Lachenmann has made music history. Following Kazimierz Kord, whom the orchestra and its listeners have to thank for many a vivacious encounter with Eastern European symphonic music, Michael Gielen was the head of the orchestra from 1986 to 1999. He also followed the tradition of Rosbaud and Bour, as can be seen in his ironically provocative remark that "it is possible to bring the mind into play", too, for the sake of art, and considered himself a musician whose job was in no case to administer art "as a palliative, as a tranquilliser", but to offer an interested audience "the chance to confront the truth. And the truth is not always pleasant."

Aufnahme | **Recording**
2./3. 3. 2011 ①–④, 23.11.2011 ⑤–⑧
Konzerthaus Freiburg
Künstlerische Aufnahmeleitung | **Artistic Director**
Dorothee Schabert ①–④,
Bernhard Mangold-Märkel ⑤–⑧
Toningenieur | **Sound Engineer**
Norbert Vossen ①–④, Ute Hessen ⑤–⑧
Digitalschnitt | **Digital Editor**
Bernhard Mangold-Märkel

Orchestermanager | **Orchestra management**
Reinhard Oechsler (SWR)
Einführungstext | **Programme notes**
Constanze Müller, Rainer Peters
Design doppelpunkt GmbH, Berlin
Verlag | **Publishing** M. P. Belaieff ①–④,
Boosey & Hawkes ⑤–⑧

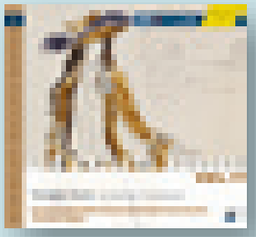
Fotos | **Photographs** Cover, Inlay: Léon Bakst, 1866 – 1924 „Die blaue Sultanin" zum Ballett „Scheherazade", 1913 © Stiftung John Neumeier; Booklet Seite | Page 03, 11 John Neumeier: © Holger Badekow; Seite | Page 09, 17 Kirill Karabits: © Sasha Gusov; Seite | Page 09, 17 Alejo Pérez: © Geraldine Bardin; Seite | Page 10, 18 SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg: © Wolfram Lamparter

Übersetzung | **Translation** Wieland Hoban
Endredaktion | **Final editing** hänssler CLASSIC

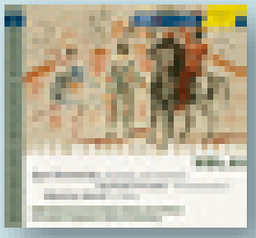
DIAGHILEV – BALLETS RUSSES

SWR music · hänssler CLASSIC SCM

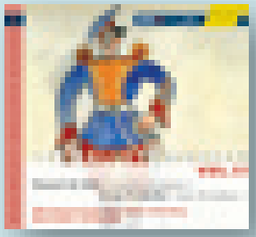
Bereits erschienen | Already available:



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



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
1 CD No.: **93.237**



LES BALLETS RUSSES VOL. 5
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
1 CD No.: **93.253**

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
1 CD No.: **93.234**

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
1 CD No.: **93.223**

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
1 CD No.: **93.197**

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
1 CD No.: **93.196**

Unter **www.haenssler-classic.de** finden Sie eine große Auswahl von über 800 Klassik-CDs und DVDs von hänssler CLASSIC mit Hörbeispielen, Download-Möglichkeiten und Künstlerinformationen.

At **www.haenssler-classic.com** you enjoy a huge selection of more than 800 classical CDs and DVDs from hänssler CLASSIC including listening samples, downloads and artist-related information.