

PASCAL &
AMI ROGÉ



LES SIX
& SATIE



onyx

L' ALBUM DES SIX

- 1 **AURIC** Prélude 1.21
- 2 **DUREY** Romance sans paroles 2.20
- 3 **HONEGGER** Sarabande 1.29
- 4 **MILHAUD** Mazurka 1.04
- 5 **POULENC** Valse 1.57
- 6 **TAILLEFERRE** Pastorale 1.29

GEORGE AURIC (1899–1983)

- 7 Valse 2.23
- 5 Bagatelles**
- 8 Ouverture 1.18
- 9 Petite marche 1.12
- 10 Valse 0.58
- 11 Rêverie 1.10
- 12 Retraite 1.26

LOUIS DUREY (1888–1979)

2 Pièces pour piano à quatre mains Op.7

- 13 Carillons 4.43
- 14 Neige 4.52

ARTHUR HONEGGER (1892–1955)

3 Contrepoints

- 15 I. Prélude 1.15
- 16 Pastorale d'été 7.07

DARIUS MILHAUD (1892–1974)

Scaramouche Op.165b

- 17 Vif 2.42
- 18 Modéré 3.47
- 19 Brasileira 2.22

FRANCIS POULENC (1899–1963)

- 20 Capriccio (after *Le Bal masqué*) 4.37

GERMAINE TAILLEFERRE (1892–1983)

Jeux de Plein Air

- 21 La Tirelitontaine 1.50
- 22 Cache-Cache Mitoula 2.56
- 23 Valse lente 1.15
- 24 Intermezzo 3.03

ERIK SATIE (1866–1925)

Parade

- 25 Prélude du rideau rouge 1.25
- 26 Prestidigitateur chinois 2.31
- 27 Petite Fille américaine 1.00
- 28 Rag-time du paquebot 2.16
- 29 Acrobates 3.09
- 30 Suite au Prélude du rideau rouge 0.18

Total timing: 70.33



PASCAL &
AMI ROGÉ
PIANOS

Artist biographies can be
found at onyxclassics.com

The Great War of 1914–18 began with the Austro-Hungarian Empire's declaration of war on Serbia, an act that put an end to the peaceful years of Europe's belle époque (1900–14). Therefore the onset of conflict in August 1914 did not inspire dread in much of the military personnel of the countries involved; instead they celebrated it as though a great adventure awaited them. Their naivety in this particular instance became obvious in retrospect, as what was expected to be a brief conflict soon ballooned into the quagmire that swept away the lives of millions of soldiers and civilians on either side of the divide. The huge civilian losses suffered by France and Belgium were largely women, children and the elderly, who endured destruction by artillery bombardment of the villages they inhabited and the churches in which they prayed.

The youth mobilised by France included many composers, among them Georges Auric and Francis Poulenc of 'Les Six' and another on the periphery of their group, Pierre Menu, who was killed in one of the many futile engagements with the enemy. Other artist-combatants included Jean Cocteau, who unofficially volunteered as an ambulance driver, and the treasured avant-garde poet Guillaume Apollinaire, injured with a terrible shrapnel wound to the head. It is therefore not difficult to understand how the antagonism of the war may have informed a desire to create a music wholly national in character, casting off the influence of Richard Wagner or Beethoven, trading Teutonic heaviness for a 'French music from France' as Cocteau wrote. Cocteau's didactic articles in the journals *Le Mot* and, later, *Le Coq* were heeded by the members of 'Les Nouveaux Jeunes' (which would evolve into 'Les Six'), as were the efforts of eccentric composer Erik Satie, who first brought together the musicians Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud and Germaine Tailleferre, along with poet Blaise Cendrars. Francis Poulenc would later join them on recitals as well. Their compositions were premiered first at the Salle Huyghens in Montparnasse and then at the Théâtre du Vieux-Colombier under the unlikely and temporary directorship of soprano Jane Bathori, an early champion of the songs of these fortunate composers. For their inaugural concert at the Vieux-Colombier, Bathori chose to programme Poulenc's *Rapsodie nègre*, a premiere that undoubtedly stunned part of the audience while bringing relief to others thirsting for avant-garde expression. With this piece, avant-garde expression was accompanied by an almost sardonic treatment of African influence, or more precisely the African iconography that had interested painters Georges Braque and Pablo Picasso. A truly absurd element is the sung text, from a purportedly Liberian source, but in actuality nonsense verse.

Critics and others have attempted to undermine the group cohesion of 'Les Six' in various ways, citing the fact, for example, that they produced only one collective work: *L'Album des Six* for solo piano, which opens this programme. It was commissioned in 1919 and issued a year later by publisher Eugène Demets, who insisted on arranging the suite in alphabetical order by the composers' surnames, as if to imply that the stylistic unity of the pieces would link them, no matter the sequence. Not all of the music was composed in response to the commission however, with Honegger and Milhaud's contributions dating back to as early as 1916. A year after *L'Album*, a collective ballet was composed; it was divided at first between all of 'Les Six', but when Durey declined to participate, the highly proficient Tailleferre completed both his and her own assignments. In obvious response to there being just one six-way, truly collective endeavour in the group's name, and a modest one at that, some have pointed out that such criticisms are not typically levelled at the 'Russian Five'. Indeed, in Henri Collet's pair of articles appearing in *Comœdia* in January 1920 he christens the group 'Les Six Français', modelling the name on the 'Russian Five', who never even imagined undertaking a collective work. Perhaps the expectation for joint enterprise was created by Cocteau's preference for the term 'school' in reference to the group, evoking the idea of the collaborative Renaissance workshop in which one artist painted the figure, others added the clothing and yet others filled in the background. Many see the dissolution of the group as resulting from Durey's departure, but by then the redefinition of a new French music had already been accomplished.

In addition to eschewing Teutonic expression, the group attempted to rid itself of Impressionistic traits on the rationale that Impressionism was initially of Russian conception. Nevertheless Louis Durey's *Deux Pièces pour piano à quatre mains* is resolutely an Impressionist canvas. It was impossible to deride Debussy or his style, since his reputation among composers was god-like, and the influence of Maurice Ravel is evident. Erik Satie, another saintly figure in those circles, invented 'Furniture Music', to be played as 'a part of the furniture' while the 'audience' strolls about. Auric's 1949 *Valse* is dedicated to Arthur Gold and Robert Fizdale, who premiered the work at a Library of Congress concert which was broadcast on radio. His five *Bagatelles* are drawn from his incidental music for *La Femme silencieuse* (a Charles Dullin production of the Ben Jonson comedy) adapted by the composer for two pianos to avoid the obscurity that would otherwise be virtually guaranteed in the absence of such a concert transcription. In effect, Auric's music for the theatre presages his interest in composing for film. Honegger's *Prélude* from *3 Contrepoints* and his *Pastorale d'été* both date from the waning days of 'Les Six'. Although Honegger was the member of the group least concerned with Satie and Cocteau's musical edicts, there is certainly a 'Six'-ish musical essence to his post-WWI output. Poulenc's *Capriccio*, based on his work for baritone and piano *Le Bal masqué*, is indicative of the style that typified the first half of his compositional life, until a crisis compelled him to embrace the religious expression that dominated his work for the remaining quarter-century. Tailleferre's *Jeux de plein air* evinces influences of Debussy and Ravel but is nevertheless a unique work capturing the transitional phase of the group's style. Her *Intermezzo* is drawn from music written for

the Serge de Poligny film *Torrents*, and her prodigious *Valse lente* – one of her more popular works – was utilised in various works, including the ballet *Paris-Magie*. Milhaud's *Scaramouche* is based on aspects of Brazilian music, an influence present in several of his works following his time spent in the country as attaché to writer-diplomat Paul Claudel during World War I. Satie's *Parade*, which in effect began the musical revolution that produced 'Les Six', closes this programme, here in its two-piano guise. It should be noted that the premiere of *Parade* in 1917 caused an uproar in the concert hall that dwarfed the Parisian reception of Stravinsky's *Rite of Spring* a year before the outbreak of the war.

Robert Shapiro

Als das Kaiserreich Österreich-Ungarn Serbien den Krieg erklärte und damit den Ersten Weltkrieg (1914–18) auslöste, war es mit der europäischen Belle Époque vorbei. Seit der Jahrhundertwende hatten friedliche Zeiten geherrscht, weswegen der Ausbruch des Konflikts im August 1914 in den Heeren der beteiligten Länder kaum Besorgnis hervorrief; vielmehr wurde er als der Beginn eines großen Abenteuers gefeiert. Im Nachhinein stellte sich das als schrecklich naiv heraus, denn die erwartete kurze Auseinandersetzung wuchs sich bald zu jenem verheerenden Krieg aus, der Millionen von Soldaten und Zivilisten beider Lager aus dem Leben riss. Frankreich und Belgien hatten gewaltige zivile Verluste zu beklagen, vor allem Frauen, Kinder und Alte, deren Heimatdörfer und die Kirchen, in denen sie beteten, zerbombt wurden.

Zu den jungen Männern, die in Frankreich mobilisiert wurden, zählten auch viele Komponisten, wie beispielsweise Georges Auric und Francis Poulenc, die der Gruppe „Les Six“ angehörten, sowie ein gewisser Pierre Menu aus deren Umfeld, der einem der zahlreichen sinnlosen Gefechte mit dem Feind zum Opfer fiel. Auch andere Künstler wurden zum Krieg eingezogen, etwa Jean Cocteau, der sich inoffiziell als Freiwilliger für den Krankentransport meldete, sowie der geschätzte Avantgarde-Poet Guillaume Apollinaire, der von einem Granatsplitter an der Schläfe verwundet wurde. Es ist daher nicht schwer nachzuvollziehen, dass aus der Kriegsfeindschaft ein gewisser Drang erwuchs, eine ganz und gar landestypische Musik zu kreieren, die den Einfluss Wagners oder Beethovens abstreifte und nichts mehr mit den typisch deutschen schweren Klängen gemeinsam hatte. Cocteau formulierte das Konzept einer „französischen Musik aus Frankreich“, das er in Aufsätzen in den Zeitschriften *Le Mot* und später *Le Coq* lehrte. Diese dienten den Vertretern der sogenannten „Nouveaux Jeunes“ (aus denen sich später die Gruppe „Les Six“ entwickelte) als Vorbild, ebenso wie das Werk des exzentrischen Komponisten Erik Satie, der die Musiker Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger und Darius Milhaud, die Musikerin Germaine Tailleferre sowie den Dichter Blaise Cendrars zusammenführte. Bei späteren Auftritten gesellte sich noch Francis Poulenc hinzu. Die Uraufführungen ihrer Werke fanden zunächst im Salle Huyghens in Montparnasse und später am Théâtre du Vieux-Colombier statt. Die musikalische Leitung wurde in einem unkonventionellen Arrangement provisorisch der Sopranistin Jane Bathori anvertraut – zum Vorteil für die Komponisten, da Bathori sich von Anfang an für ihre Gesangswerke einsetzte. So nahm sie beispielsweise die Uraufführung von Poulencs *Rapsodie nègre* ins Programm des Einstandskonzerts am Vieux-Colombier auf, ein Stück, das beim Publikum für Furore sorgte und zugleich die Gier nach neuartiger Musik befriedigte. In diesem Stück paart sich moderner Ausdruck mit fast höhnisch eingesetzten afrikanischen Einflüssen, besser gesagt deren Deutungen, mit denen sich schon die Maler Georges Braque und Pablo Picasso befasst hatten. Ein wirklich absurdes Element ist der Gesangstext, der vorgeblich aus einer liberianischen Quelle stammt, tatsächlich aber Nonsensdichtung ist.

Nicht nur Kritiker haben immer wieder auf verschiedene Weise den Zusammenhalt der „Six“ infrage gestellt, beispielsweise indem sie betonten, dass die Gruppierung nur ein einziges Gemeinschaftswerk hervorbrachte: *L'Album des Six* für Soloklavier, das hier den Anfang des Programms bildet. Es wurde 1919 von dem Verleger Eugène Demets in Auftrag gegeben, der es ein Jahr später veröffentlichte und darauf bestand, die Suite alphabetisch nach den Nachnamen der Komponisten zu ordnen, weil er wohl zeigen wollte, dass die Stücke durch ihren einheitlichen Stil miteinander in Zusammenhang stünden und die Abfolge keine Rolle spielte. Allerdings waren nicht all diese Kompositionen Bestandteil des Auftrags, denn die Beiträge von Honegger und Milhaud entstanden bereits 1916. Ein Jahr nach *L'Album* komponierten „Les Six“ gemeinsam ein Ballett. Die Arbeit wurde zunächst auf alle Mitglieder aufgeteilt, doch Durey wollte sich nicht beteiligen, sodass schließlich die äußerst tüchtige Germaine Tailleferre neben ihrem eigenen Anteil auch noch seinen vollständig übernahm. Gegen den Vorwurf, dass es nur ein einziges richtiges – zudem recht bescheidenes – Gemeinschaftswerk im Namen der Gruppe gibt, an dem alle sechs Mitglieder beteiligt waren, wird manchmal eingewendet, dass die russische „Gruppe der Fünf“ nie mit solcher Kritik konfrontiert wurde. Zwar schuf der Komponist und Musikkritiker Henri Collet in zwei Beiträgen in der Zeitschrift *Comoedia* vom Januar 1920 eine Analogie zwischen dem Zusammenschluss der französischen Komponisten und dem der fünf Russen, indem er sie als „Les Six Français“ bezeichnete, doch tatsächlich hatte die „Gruppe der Fünf“ niemals ein Gemeinschaftswerk im Sinn gehabt. Vielleicht schürte der Begriff „Schule“, den Cocteau gerne im Zusammenhang mit der Gruppe gebrauchte, die Erwartung gemeinschaftlich komponierter Werke nach dem Vorbild von Renaissancegemälden, zu denen mehrere Künstler beitrugen, beispielsweise, indem erst einer eine Figur malte, dann andere die Kleidung hinzufügten und später wieder andere den Hintergrund gestalteten. Viele glauben, dass sich „Les Six“ nach Dureys Fortgang auflösten, doch zu diesem Zeitpunkt hatte sich bereits erfolgreich eine neue französische Musik etabliert.

Die Gruppe scheute nicht nur den typisch deutschen Klang, sondern versuchte auch, sich impressionistischer Merkmale zu entledigen, weil der Impressionismus ihrer Ansicht nach ursprünglich ein russisches Konzept war. Dennoch hat Louis Dureys Stück *Deux Pièces pour piano à quatre mains* klare impressionistische Grundzüge. Es kam nicht infrage, Debussy, beziehungsweise dessen Stil, zu verunglimpfen, der unter Komponisten fast als göttlich galt. Auch der Einfluss Maurice Ravels ist offensichtlich. Erik Satie, dem in diesen Kreisen die gleiche Heiligenverehrung zuteil wurde, erfand die sogenannte „Möbelmusik“, die quasi Bestandteil der Einrichtung ist und spielt, währenddem das „Publikum“ herumspaziert. Aurics *Valse* von 1949 ist Arthur Gold und Robert Fizdale gewidmet, die das Werk im Rahmen eines im Radio übertragenen Konzerts in der Library of Congress uraufführten. Seine fünf *Bagatelles* entstammen der Begleitmusik zu dem Stück *Die schweigsame Frau* (inszeniert von Charles Dullin nach einer Komödie von Ben Jonson), die der Komponist für zwei Klaviere adaptierte, weil sie ohne eine solche Konzerttranskription wohl unvermeidlich in Vergessenheit geraten wäre. In der Tat nimmt Aurics Theatermusik bereits seine Filmmusik vorweg. Honeggers *Prélude* aus *3 Contrepoints* sowie seine *Pastorale d'été* stammen beide aus der Zeit, als „Les Six“ schon in den letzten Zügen lagen. Obwohl Honegger von allen Gruppenmitgliedern am wenigsten auf Saties und Cocteaus musikalische Edikte gab, weisen seine Werke aus der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg freilich Grundzüge der Musik der „Six“ auf. Poulencs *Capriccio*, das auf seinem Werk *Le Bal masqué* für Bariton und Klavier beruht, ist ein charakteristisches Werk der ersten Hälfte seines kompositorischen Schaffens, bevor eine Krise in ihm den Drang weckte, sich dem religiösen Stil zuzuwenden, der den Großteil seiner Werke des restlichen Vierteljahrhunderts seiner Karriere prägte. Tailleferres *Jeux de plein air* lässt den Einfluss Debussys und Ravels erkennen, ist aber dennoch ein einzigartiges Werk, das die stilistische Umbruchphase der Gruppe repräsentiert. Ihr *Intermezzo* entstammt der Musik für den Film *Torrents* von Serge de Poligny, und ihr wunderbarer *Valse lente* – eines ihrer bekannteren Stücke – fand in mehreren Werken, wie beispielsweise dem Ballett *Paris-Magie* Verwendung. Milhauds *Scaramouche* ist aus Elementen brasilianischer Musik aufgebaut, die sich in einigen Werken finden, die er nach seinem Aufenthalt in dem Land als Attaché des Diplomaten und Autors Paul Claudel während des Ersten Weltkriegs komponierte. Den Abschluss dieses Albums bildet Saties Stück *Parade* – hier in der Aufmachung für zwei Klaviere –, mit dem die musikalische Revolution, aus der „Les Six“ hervorgingen, faktisch begann. Die Uraufführung im Jahr 1917 verursachte eine Aufruhr im Konzertsaal, die die Reaktion des Pariser Publikums auf Strawinskys *Frühlingsopfer* ein Jahr vor Kriegsausbruch bei Weitem übertraf.

Robert Shapiro

Übersetzung: Stefanie Schlatt

Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove

Recording location: 24–27 May 2019, Le Chaux-de-Fonds, Switzerland

Producer & Engineer: Jean-Claude Gaberel (Image & Son)

Piano technician: Matthias Maurer (Piano Workshop) · Piano: Steinway model D

Design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd 

Cover photo of 'Les Six' (l. to r.) Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Louis Durey, Jean Cocteau,

Darius Milhaud, Arthur Honegger. Sketch of Georges Auric on the wall behind them. © Boris Lipnitzki/Roger-Viollet

Page 2 photos: © Unknown (Erik Satie); Nick Granito (Pascal & Ami Rogé)

www.onyxclassics.com

