

Albert Roussel (b. Tourcoing, 5 April 1869 — d. Royan, 23 August 1937)

Bacchus et Ariane op. 43 (1930)

Vorwort

Die Biographien von Albert Roussel und Nikolai Rimskij-Korsakov (1844–1908) haben wenigstens drei Aspekte gemeinsam: Beide kamen erst spät zur Musik und lernten in ihren frühen Jahren zunächst den gleichen ›Fremdberuf‹, nämlich die Mathematik (bei Rimskij kam noch die Nautik hinzu) und verbrachten einige Jahre beim Dienst auf See (der ihr besonderes Interesse an exotischen, ›entlegenen‹ Sujets für ihre Musik erklärt). Beiden gelang es vielleicht mehr als vielen anderen, eine sehr persönliche, entschiedene Tonsprache zu entwickeln. Und beide produzierten ein vergleichsweise schmales Œuvre, doch nicht so sehr aufgrund ihrer späten Musiker-Karriere, sondern aufgrund ihrer Sorgfalt und Detailarbeit. Rimskijs erstes Interesse, die Oper, basierte auf dem Folkloristischen und dem Fantastischen. Sein Experimentieren mit instrumentaler, rhythmischer und harmonischer Farbe hatte einen enormen Einfluß auf die Musik des 20. Jahrhunderts, und sei es auch nur durch seinen Schüler, Igor Stravinsky. Roussel, der zunächst bei Eugène Gigout, dann Vincent D'Indy an der Schola Cantorum in Paris studierte, entwickelte einen Hybrid-Stil, der durchaus Wurzeln in dem strengen Akademismus von D'Indy hat, sich dann aber der Wiedervereinigung des Neoklassizismus mit dem Im- und Expressionismus widmete. Roussel war außerdem ein rastlos Reisender, der mit seiner Gattin die Flitterwochen mit einer zweijährigen Reise nach Afrika, Indien und Südostasien beging, wodurch sich der Abschluß seiner musikalischen Ausbildung bis zum fast vierzigsten Lebensjahr hinzog. Schon als Frucht seiner frühen Schiffsreisen entstanden wichtige ›exotische‹ Werke (Padmavati; Evocations), deren aggressiver Impressionismus zwar nicht repräsentativ für das reife Spätwerk des Komponisten ist, die aber dessen ungeachtet sehr individuell und exquisit ausgearbeitet sind. Roussels Katalog von 60 Werken mit Opuszahl (und 13 weiteren ohne) enthält u. a. vier Sinfonien, vier Ballette (Le Festin de l'araignée; La naissance de la lyre; Bacchus et Ariane; Aeneas), die Tanz-Oper Padmavati, Werke für Chor und Orchester, kleinere Konzertstücke, die bekannte Suite in F und die Sinfonietta für Orchester, außerdem Kammermusik, Klavierstücke und Lieder. Er starb im gleichen Jahr wie Ravel, Gershwin, Pierné und Szymanowski.

Wäre Roussels Karriere durch den ersten Weltkrieg beendet worden, hätte er nur eine kleine Sammlung von Stücken hinterlassen, die man als individuellen Ausdruck eines ›D'Indy-fizierten‹ Impressionismus erkannt hätte. Doch in den Jahren währenddessen und danach beschäftigte seine Tonsprache zunehmend Schichten von Harmonien, wie sie charakteristisch für die Polytonalität und ihre dreiklangslosen Erweiterungen sind. Dabei entstand ein Idiom, das unbequem nahe am Expressionismus liegt, mit seinem buchstäblichen Abschied von funktionaler Dreiklangs-Harmonik, und seinen zustandslosen, oft verwickelten nicht-harmonischen Klängen. In dieser Zeit schrieb Roussel zwei seiner ›schwierigsten‹ Werke – das ursprünglich als Scherzo für die zweite Sinfonie vorgesehene, später als Tondichtung ausgekoppelte Pour un fête de printemps (1920) und die Sinfonie selbst (1919–21), die neben der Dritten und dem Bacchus vielleicht sein bedeutendstes Werk darstellt, aber noch heute bedauerlicherweise fast völlig unbekannt ist. In diesen Stücken überwiegt gegenüber der matten, doch tonal reichen Welt aus Le Festin de l'araignée das Farbige, das man auch in D'Indys Sinfonie B-Dur findet, aber weit über die Grenzen definierbarer tonaler Parameter hinausgetragen. Nach dem anfänglichen Mißerfolg seiner Zweiten, die wie die von D'Indy in B steht, manifestierte sich Roussels Interesse am Neoklassizismus, wurde fruchtbar in den Zwanziger Jahren, und die oft geschliffene, ziellose, entwurzelte Harmonik der ›mittleren‹ Werke verwandelte sich allmählich in den vorantreibenden, aggressiven Reifestil, der schließlich Roussels Markenzeichen wurde.

Die Jahre zwischen 1909 und 1929 sahen eins der bedeutendsten Kunstprojekte des 20. Jahrhunderts – die Ballets Russe in Paris. Der Katalog der zugehörigen musikalischen Premieren dieser von Sergej Diaghilev geleiteten Tanz-Compagnie enthält praktisch ein Who is Who der Musik dieser Zeit, angeführt von Igor Stravinsky mit acht Hauptwerken (u. a. *Le Sacre du Printemps*; *Petruschka*; *Der Feuervogel*; *Pulcinella*). Diaghilevs Kompositionsaufträge enthalten außerdem Werke von Ravel (*Daphnis et Chloë*), Debussy (*Jeux*), Florent Schmitt (*La Tragédie de Salomé*), Richard Strauss (*Josephslegende*), Satie (*Parade*; *Mercure*; *Jack in the Box*), de Falla (*El Sombrero de Tres Picos*), Prokofiev (*L'enfant Prodigue*), Tcherepnin (*Echo et Narcisse*), Respighi (*La Boutique Fantasque*, nach Rossini) sowie Werke von Milhaud, Poulenc, Auric und anderen. Nach Diaghilevs Tod im August 1929 wurde die inzwischen Pleite gegangene Compagnie im Prinzip zerschlagen. Einer der Tänzer allerdings, Serge Lifar, wurde von Jacques Rouché, dem damaligen Direktor der Pariser Oper, gebeten, im Dezember dieses Jahres eine Gala von Beethovens *Die Geschöpfe des Prometheus* zu choreographieren. Die Produktion war so erfolgreich, daß Lifar fortan Choreographien für das Nationalballett wie auch Tanz in der Oper übernahm.

Als Lifar sich entschloß, ein neues Ballett nach der Legende von Bacchus und Ariadne zu schaffen, hoffte er auch, daß das Pariser Publikum sich würde ansprechen lassen durch das im Prinzip Diaghilev'sche Ambiente, um so den Geist der Ballets Russe wiederbeleben zu können. Die Musik zu dem Libretto von Abel Hermant komponierte Roussel 1930/31. Mit Lifar in der Titelrolle wurde *Bacchus et Ariane* am 22. Mai 1931 vom Nationalballett in der Pariser Oper uraufgeführt; die musikalische Leitung hatte Phillippe Gaubert. Die Première war ein großer Erfolg, woran Roussels Musik einen entscheidenden Anteil hatte. Die Partitur erschien bei Durand 1932 in Form zweier Suiten, die allerdings den beiden Akten entsprechen. Die Suite N^o 1 gelangte am 2. April 1933 unter Charles Munch in Paris zur konzertanten Uraufführung; die zweite folgte dort unter Pierre Monteux am 2. Februar 1934. Besonders die zweite Suite setzte sich rasch durch und wurde fester Bestandteil des Repertoires. Die Teilung des Werks erfolgte offenbar vor allem aus Marketing-Gründen seitens Durand – obwohl die beiden Suiten sogar die durchgängigen Studierziffern des Gesamtwerks beibehalten: Die zweite Suite bzw. der zweite Akt setzt mit Studierziffer 77 fort.

Roussel komponierte den *Bacchus* unmittelbar nach der dritten Sinfonie. Beide Werke haben einiges gemeinsam – zum Beispiel die Verwendung fast besessen vorantreibender Rhythmen und unnachgiebige, schwer akzentuierte Ostinati. Komponiert für den ›Geist‹ der Ballets Russe, zollt Roussels Partitur zwei der bedeutendsten Produktionen von Diaghilev hörbaren Tribut – *Le Sacre* und *Daphnis*. Ja, es ist nicht einmal weit hergeholt, sein Stück als eine Art persönliche Synthese dieser beiden Ballette von Stravinsky und Ravel zu betrachten. *Le Sacre* und *Bacchus* enthalten sehr extrovertiert athletische Musik und bestehen aus Strängen kurzer, durchkomponierter Episoden, die nicht allein stehen könnten. Beide bestehen aus zwei Teilen, die nicht mehr als eine gute Viertelstunde lang sind, wobei der erste Teil jeweils etwas kürzer als der zweite ist. *Le Sacre* gipfelt in jenem metrischen Alptraum, bekannt als *Danse Sacrale*, und findet sein Gegenstück im *Danse de Bacchus et Ariane*, der mit ähnlichen scheinbar falsch gesetzten Akzenten beginnt, geschrieben im 10/8-Takt (aber eigentlich eine Kombination aus einem 6/8- und 2/4-Takt, wie die abwechselnden geraden und gestrichelten Linien der Partitur erweisen). Doch anders als im *Sacre* findet er zurück zu den geraden Viertaktern vom Beginn des Balletts. Trotz des kosmopolitischen Frack-Gewandes der Jahre nach dem ersten Weltkrieg hat *Bacchus* eine ähnliche Rohheit wie der *Sacre*, wenn auch in abgemildeter, sauber gestriegelter Weise. Einige Passagen im *Bacchus* weisen da-rüber hinaus zurück auf den *Daphnis*, insbesondere *L'enchantement Dionysiaque* im zweiten Akt, die sehr an das *Lever de jour* im *Daphnis* (Beginn des dritten Teils bzw. der zweiten Suite von Ravel) erinnert, nur transponiert von D nach E. Außerdem enden beide Stücke mit einem wilden Bacchanal und bauen auf A-Dur als Grundtonart – auch wenn Ravel eher eine lineare Harmonik verwendet, während Roussel durch Polytonalität vertikale Strukturen baut. Und natürlich beruhen beide auch auf Legenden aus dem idyllischen Alt-Griechenland, selbst wenn Ravel sein Stück über

einem Orgelpunkt als geheimnisvolle Auftürmung immer neu hinzutretender Oberquinten beginnt, während Roussel Daktylen im donnernden Galopp explodieren läßt.

Bacchus beschäftigt, wie Ravel, ein sehr grosses Orchester, hier aus Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, English Horn, 2 Klarinetten, Bass-Klarinette, 2 Fagotten, Kontrafagott, 4 Hörnern, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug (Becken; TamTam; Basstrommel; Triangel; Tambourin), Celesta, 2 Harfen und Streicher. Nur Ravels vokalisierender Chor fehlt. Der erste Akt ist von der Taktzahl länger als der zweite (767 gegenüber 605 Takten), durch kleinere Taktmaße und weitgehend fehlende langsame Stellen jedoch zeitlich kürzer. Im ersten Teil sind die kurzen Abschnitte eher aneinander gereiht, ähnlich wie bei einem Film-Soundtrack. Der zweite Akt, wenn auch nicht ohne dialogische Elemente, besteht aus längeren Abschnitten, die eher auf ›sinfonische‹ Weise ineinander übergehen. Die durchkomponierte Faktur mit ihren kontrastierenden langsameren Teilen trägt sicherlich zu dem besonderen Erfolg der zweiten Suite als unabhängiges Konzertstück bei. Roussel verleiht den Charakteren nicht stringent explizite musikalische Motive, doch gibt es durchaus Bezüge zwischen den beiden Akten, schon in den Dialog-Partien, insbesondere aber im Finale des Balletts, das den Charakter einer stark verkürzten und variierten Reprise des Anfangs trägt. Seltsamerweise gibt es nur wenige Bühnenanweisungen in der Partitur, ganz anders als bei Stravinsky im *Sacre* (der paradoxerweise ungeachtet aller Kühnheiten ein Nummernballett in der Tradition Cajkovskijs bleibt). Die Partitur von *Bacchus et Ariane* ist Madame Helène Tony-Jourdan gewidmet.

Dr. Avrohom Leichtling, © 2008 Übertragung ins Deutsche: Benjamin-Gunnar Cohrs, © 2008 (Kontakt: bruckner9finale@web.de)

Aufführungsmaterial ist leihweise von Editions Durand, Paris zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars aus der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek, München.

Albert Roussel (b. Tourcoing, 5 April 1869 — d. Royan, 23 August 1937)

Bacchus et Ariane op. 43 (1930)

Preface

Albert Roussel shares with Nikolai Rimsky-Korsakov (1844–1908) at least three common points of biography: Both composers came to the study of music relatively late having spent their earlier years preparing for much the same ‘other’ profession (Rimsky: Mathematics and Navigational Science; Roussel: Mathematics), but also for having spent considerable time at sea (with the resulting interest in exotic, ‘far away’ subjects for musical treatment). Both

composers succeeded to perhaps a greater extent than most in developing highly personal and distinct musical speech. Both produced relatively small catalogues not due to their respective late starts as much as a function of fastidiousness and focus on detail. Rimsky's principal interest, opera, was centered on the folkloristic and the fantastic. His experimentation with instrumental, rhythmic and harmonic color had an enormous impact on the 20th Century if for no other reason than through his student, Igor Stravinsky. Roussel, whose initial studies with Eugène Gigout continued with Vincent D'Indy at the Schola Cantorum in Paris, developed a hybrid style stemming partially from the rigorous academism of D'Indy but which ultimately sought to reconcile neoclassicism with impressionism and expressionism. Roussel, an inveterate traveler, and his wife spent their extended honeymoon touring India and Southeast Asia, thus delaying the completion of his musical education until nearly age 40. Interestingly, as a result of his early naval travels, he produced a number of important 'exotic' works (*Padmavati*, *Evocations*) whose aggressive impressionism, while not yet representative of the mature composer are nevertheless highly individual and exquisitely wrought pieces. Roussel's catalogue of 60 works with opus numbers (and 13 others without) includes four symphonies, four ballets (*Le Festin de l'araignée*, *La naissance de la lyre*, *Bacchus et Ariane*, and *Aeneas*), the opera-ballet, *Padmavati*, works for chorus and orchestra, several smaller scale concerti, the well known *Suite in F* for orchestra, as well as other chamber music, piano music and songs. He died in the same year as Ravel, Gershwin, Pierné, and Szymanowski.

Had Roussel's career ended by World War I, he would have left a small collection of pieces noted for their individual approach to 'D'Indyified' impressionism. However, in the years during and following the war, Roussel's musical language became increasingly more involved with the layered harmony that is characteristic of polytonality and its non-triadic extensions. The results of Roussel's exploration produced an idiom uncomfortably close to expressionism with its virtual dismissal of functional and triadic harmony, and its out of phase and often protracted non-harmonic tones (the rough equivalent of the long, overlapping multiple cinematic dissolve). During this period Roussel produced two of his most 'difficult' works – the orchestral *Pour un fête de printemps* (1920), and the *Second Symphony* (1919–21), perhaps Roussel's most important work (after the *Third Symphony* and *Bacchus*) although largely unknown even today (2008). In these works, the languid and tonally rich world of *Le Festin de l'araignée* took on the coloring one finds in many places of D'Indy's *Symphony in B flat*, but carried much further beyond definable tonal borders and constraints. Following the initial failure of the *Second Symphony* (and like D'Indy's *Second Symphony* also in B flat), Roussel's interest in neoclassicism became manifest, and the resulting idiom, coming to fruition during the 1920s, recast the often abrasive, astringent and rootless harmonic language of these 'middle' works into the driving and aggressive mature style that became his trademark. The years 1909–1929 saw one of the most important artistic ventures of the early 20th Century in Paris in the form of the *Ballets Russes*. The roster of important musical premières brought into existence for this company under Serge Diaghilev's leadership displays a virtual who's who of music in the years before and after World War I. Igor Stravinsky was clearly at the top of the list, with eight major works (including *Le Sacre du Printemps*, *Petrouchka*, *Firebird*, and *Pulcinella*) written for and/or premiered by Diaghilev's company. Diaghilev's commissioned premières include scores by Ravel (*Daphnis et Chloë*), Debussy (*Jeux*), Florent Schmitt (*La Tragédie de Salomè*), Strauss (*Josephslegende*), Satie (*Parade*, *Mercure*, *Jack in the Box*), de Falla (*El Sombrero de Tres Picos*), as well as works by Prokofiev (*L'enfant Prodigue*), Milhaud, Poulenc, Auric, Respighi (*La Boutique Fantasque* after Rossini) and others. After Diaghilev's death in August, 1929, the financially bankrupt company was essentially disbanded and dispersed. However, Serge Lifar, one of the dancers in the company, was approached by Jacques Rouché, then director of the Paris Opera about a gala restaging of Beethoven's *Die Geschöpfe des Prometheus* planned for December of that year. The production was such a success that Lifar was given control of the National Ballet (as well as dance at the Opera itself) – and in deciding to create a new work based on the *Bacchus and Ariane* legend for his first major project he hoped that Paris audiences would respond to the essentially Diaghilevian

ambience of what for all intent and purpose was intended to be a recreation of the Ballets Russe brought up to date. For this venture, a libretto was written by Abel Hermant and the music composed by Roussel in 1930/31. With Lifar in the title role, *Bacchus et Ariane* was given its première at the Paris Opera performed by the National Ballet, and conducted by Phillippe Gaubert on 22 May 1931. The performance was a success although clearly Roussel's music was its most important component. The score was published by Durand & Cie in Paris in 1932 as two suites – although the first pages of each are also marked Act I and Act II respectively. Suite N° 1 was first performed in Paris on 2 April 1933, conducted by Charles Munch; Suite N° 2 in Paris on 2 February 1934, conducted by Pierre Monteux. The second suite entered the repertory almost immediately and has been performed and recorded countless times since then. The division of the entire work with its relatively short acts into two self contained concert suites would appear to have been a good marketing ploy on Durand's part – even though a closer examination of the score reveals that Roussel maintains the order of rehearsal marks from one act to the next. Act One goes through rehearsal figure 76, whereas Act Two's first rehearsal figure is 77 (et seq.).

Roussel composed *Bacchus* immediately after the Third Symphony. The two works share many common stylistic characteristics particularly the use of obsessively propulsive rhythm and unrelenting heavily accented ostinati. Having been composed for the 'ghost' of the Ballets Russe, it is evident that Roussel's score pays homage to two of Diaghilev's most important ballets – *Le Sacre* and *Daphnis*. It is not farfetched to characterize this work as a personal reconciliation between Stravinsky's and Ravel's ballets. Both *Le Sacre* and *Bacchus* consist of extremely extrovert athletic music, and are made up of strings of brief, durchkomponierte musical episodes none of which could stand on its own. Each is written in two acts (or, in Stravinsky's case, Parties) which are not much more than 16 or 17 minutes apiece in duration. Both first acts are shorter than their corresponding second acts. *Le Sacre*, which culminates in the metrical nightmare known as *Danse Sacrale* has its rough equivalent in *Bacchus* in the *Danse de Bacchus et Ariane* which begins with a similar approach to displaced accents. The latter is written in 10/8 meter (actually a combination of 6/8 followed by 2/4 – and so implied in the score with its alternating solid and dotted bar lines) but which, unlike *Le Sacre*, ultimately finds its way back to the four square opening of the ballet. Although thoroughly cosmopolitan post World War I black tie and tails French, *Bacchus* nevertheless has a kind of *Le Sacre* like rawness, even if the rhythmic complexities and raucus dissonances of the former have been smoothed over and scrubbed clean in the latter. Certain passages in *Bacchus* clearly point back to *Daphnis*, particularly the section in act two labeled *L'enchantement Dionysiaque* which is a very close replay of the lever de jour of *Daphnis* (the opening of the second suite of Ravel's ballet) transposed from D to E. Both the Ravel and Roussel scores are built in A major – both begin and end there, although where Ravel keeps his harmonic movement linear, Roussel's is vertical by virtue of its consistently oblique polytonality. And, of course, both are based on idyllic Greek legends and mythology even though Ravel begins with a mysterious and distant pyramidal heptachord of fifths, Roussel with an explosion of thunderingly galloping dactyls.

Bacchus is scored for a large orchestra consisting of Piccolo, 2 Flutes, 2 Oboes, English Horn, 2 Clarinets, Bass Clarinet, 2 Bassoons, Contrabassoon, 4 Horns, 4 Trumpets, 3 Trombones, Tuba, Timpani, Percussion (Cymbals, TamTam, Bass Drum, Triangle, Tambourine), Celesta, 2 Harps and Strings. Although the first act is longer in terms of the number of its measures (767 vs. 605), it is shorter in duration due to the prominence of smaller metrical units (i.e. 2/4 vs 4/4) and the absence of more extended slower music. The individual sections of the first part tend to be briefer, running into each other somewhat in the manner of a film score. The second act, although not without its dialogue element is made up of longer sections which do tend to flow into each other much more smoothly, 'symphonically'. Its essentially durchkomponierte cast which includes several contrasting slower moving episodes most likely accounts for its success as an independent piece. Roussel does not rigidly assign musical signatures to his

characters although there are cross references between the two acts, for example in the 'dialogue' sections but especially towards the end of the ballet which has the character of a much truncated recapitulation of the opening. Curiously, there are very few indications of specific stage action in the score. Roussel does not follow Stravinsky who gives specific titles and labels to each section of *Le Sacre* (which remains, paradoxically, a numbers ballet in the tradition of Tchaikovsky!). The score of *Bacchus et Ariane* is dedicated to Madame Helène Tony-Jourdan.

Dr. Avrohom Leichtling, © 2008

Performing material available on hire from Editions Durand S.A., Paris. Reprint of a copy from the Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek, München. Albert Roussel (geb. Tourcoing, 5. April 1869 — gest. Royan, 23. August 1937)