

Albert Roussel

(geb. Tourcoing, 5. April 1869 — gest. Royan, 23. August 1937)

Pour une fête de printemps op. 22 (1920)

Assez lent – Modéré – Assez animé – Plus animé – Très animé – Lent – Moins lent – Modéré –
Très animé – Moins animé – Modérément animé – Assez lent
Très modéré – Très lent

Vorwort

Spät erst, mit 25 Jahren, entschied sich Albert Roussel, bis dahin Offizier der französischen Marine, für das Komponieren. Er entsagte der „unsichtbaren Anziehungskraft des Meeres“, die ihn auf dem Kanonenboot „Styx“ bis in den fernen Osten geführt hatte, streifte die letzten tonsetzerischen Ungelenkigkeiten ab, gewann 1897 gleich zwei erste Kompositionspreise und folgte Vincent d'Indy an die Schola Cantorum zu Paris, wo er bis 1914 Kontrapunkt lehren sollte.

Stilistisch zunächst noch an der César Franck-Schule orientiert, ist doch – wie bei den meisten Komponisten mit einer substanziellen Aussage – schon früh eine unverwechselbare Ausdrucksweise zu hören. Die ersten bedeutenden Werke weisen sehr unterschiedliche Ausrichtung auf: auf das erste Klaviertrio op. 2 (1902) folgt die eigenartig mystische Aura des Prélude symphonique Résurrection op. 4 (1903). Nach einigen symphonischen Skizzen und Klavierstücken entstehen vier impressionistische symphonische Dichtungen nach den vier Jahreszeiten (1904-06), die er zu der am 22. März 1908 in Brüssel uraufgeführten I. Symphonie op. 7 »Poème de la forêt« zusammenfasst. Das Divertissement op. 6 für Bläserquintett und Klavier von 1906 spricht in seiner lapidaren Knappheit und Leichtigkeit eine ganz andere, „sachlich-moderne“, kurzweilige Sprache, die frappierend Elemente Strawinskys vorwegnimmt.

Hier sind bereits die Insignien seines eigenen reifen Stils antizipiert: eine Eigendynamik des Figurierenden, die oftmals das Verhältnis Hauptsache vs. Nebensache ad absurdum führt; geradlinige, gegen den Strich gebürstete rhythmische Dynamik; eigensinnige Temporelationen und – ganz allgemein – ein elegant-querständischer Charakter, der Sprödes und Sinnliches, Ekstase und Nüchternheit in faszinierender Weise in sich vereint. Von 1908 stammt die einaktige Conte lyrique Le marchand de sable qui passe op. 13 für Kammerensemble. Als innerer Widerhall einer Indien- und Indochina-Reise entsteht 1910-12 das symphonische Triptychon Évocations op. 15, das ohne die in Frankreich so überstrapazierten, banalen exotischen Manierismen in suggestiver Weise die Höhlentempel von Ellora, das rosenrote Jaipur und, ergreifend mit Chor und Soli, Benares und den Ganges beschwört. Mit dem Spinnenballett Le festin de l'araignée op. 17 folgt 1912 Roussels impressionistischste Partitur. Die große Ballett-Oper Padmâvati (1914.18), eine von Roussels großartigsten Schöpfungen, ist von einer bewusst fremdartigeren, gar bedrohlicheren Sprache geprägt und verwebt indische Modi in dunkler Pracht zu einer vollkommen eigentümlichen Welt. 1919-21 schreibt Roussel seine Zweite Symphonie op. 23, in der Folgerichtigkeit des Irregulären ein Meisterwerk naturhaft verschlungener Architektur, und eindeutige Abwendung von der verfeinerten Empfindung der Impressionisten. Daneben vollendet er 1920 die Tondichtung Pour une fête de printemps op. 22. 1922-24 komponiert er die Conte lyrique in einem Akt und drei Bildern La Naissance de la lyre op. 24 auf eine Dichtung von Théodore Reinach, die Serge Koussevitzky gewidmet ist, einem der Dirigenten, die sich intensiv seinem Werk widmen.

Roussel feilt weiter an seiner Sprache: jetzt geht es um Verknappung und größere Präzision (was in Deutschland Ferruccio Busoni und Heinz Tiessen als „Neue Klassizität“ propagieren), die nunmehr in der II. Sonate für Violine und Klavier op. 28 (1924), der Sérénade op. 30 für Flöte, Streichtrio und Harfe (1925) und in der barockisierend robusten Pracht der Suite en fa op. 33 (1926) für großes Orchester (uraufgeführt am 21. Januar 1927 durch das Boston

Symphony Orchestra unter Koussevitzky in Paris) gültigen Ausdruck finden. Miniatur-Trouvailles wie das grandiose fünfminütige Duo pour basson et contrebasse (ou violoncelle) von 1925 schleudern wie nebenbei – und bis heute weitgehend unbemerkt – aus dem Handgelenk die Blitze der Genialität in die Welt. Daran anschließend nimmt 1926-27 das leichtfüßigere, im secco-Charakter der flinken Ecksätze und seiner Nähe zum neoklassizistischen Strawinsky von der jüngeren Komponistengeneration applaudierte Concert pour petit orchestre op. 34 Gestalt an, und 1927 das von Koussevitzky in Auftrag gegebene, viel zu selten zu hörende Concerto pour piano et orchestre op. 36. Roussels Name wird von den jungen Komponisten mit höchstem Respekt behandelt: von Pierre-Octave Ferroud, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Jacques Ibert, Claude Delvincourt, von seinen Schülern Paul Le Flem, Roland-Manuel, Knudåge Riisager, Bohuslav Martinu etc. Marc Pincherle schreibt in seiner Roussel-Biographie:

„Obwohl Roussel keine offizielle Lehrtätigkeit ausübte, kamen mehr und mehr ausländische Komponisten zu ihm, um ihn um Rat und um tatsächlichen Unterricht zu bitten, darunter die Italiener Cesare Brero und Luigi Cortese, der Däne Riisager, die Tschechen Martinu, Kricka und Julia Reisserova, der Pole Piotr Perkowski, der Grieche Petridis. Schon während er an der Schola cantorum unterrichtete, zählte er zu seinen Schülern den Rumänen Stan Golestan, den Uruguayaner Alfonso Broqua, den Argentinier Carlos Buchardo usw.“

1928 vertonte Roussel den 80. Psalm (Psaume LXXX op. 37) für Tenor, Chor und Orchester, der von dem amerikanischen Verleger Birchard veröffentlicht wurde und daher bislang in Partitur nicht ohne weiteres aufzutreiben war. Eine seiner eigentümlichsten Schöpfungen ist die Petite Suite op. 39 für kleines Orchester von 1929 mit dem konsequent widerhakigen 10/8-Metrum der Aubade, der versponnenen Poesie der Pastorale und der lakonischen Ausgelassenheit der Mascarade – ein höchst bemerkenswertes Werk, das beispielsweise Sergiu Celibidache von den Anfängen seiner Karriere bis in die späten Münchner Jahre in seinem ständigen Repertoire führte.

Die brillant und kompakt gearbeitete, funkensprühende Dritte Symphonie g-moll op. 42, komponiert 1929-30 und mit rauschendem Erfolg erstmals gespielt in Boston am 17. Oktober 1930 durch das Boston Symphony Orchestra unter Koussevitzky, gilt vielen als das Meisterwerk unter Roussels Orchesterschöpfungen, und er selbst hielt sie für sein vielleicht gelungenstes Stück. Dem folgt das rauschhaft farbdurchtränkte, zweiaktige Ballett Bacchus et Ariane op. 43 (1930). Die beiden Suiten für den Konzertsaal daraus sind in ihrer prallen Sinnenfreude bis heute das Erfolgreichste aus seiner Feder. 1931-32 bringt Roussel sein einziges Streichquartett op. 45, den unspektakulären Höhepunkt seiner kontrapunktischen Satzkunst, zu Papier – obwohl es zu den Gipfelleistungen der Gattung zählt, wird es fast nie aufgeführt. Die dreiaktige Opéra-bouffe Le Testament de la tante Caroline (1932-33) wird erstmals am 14. November 1936 in Olmütz gegeben und hat am 11. März 1937 in der Pariser Opéra-Comique unter Roger Désormière Première. In ihrer humoristischen Tiefsinnig- und musikalischen Vielschichtigkeit bleibt sie umstritten, begeistert freilich die jüngere Generation um Milhaud, hat jedoch bis heute keinen Zugang auf die Bühnen der Welt gefunden. Recht häufig zu hören ist Roussels einziges Werk für Streichorchester, die knapp und konzise gearbeitete Sinfonietta op. 52 (1934), und die späte Krönung seines symphonischen Schaffens ist die Vierte Symphonie A-Dur op. 53 (1934), die am 19. Oktober 1935 in den Concerts Padeloup unter Albert Wolff zur Uraufführung kommt – in der geradezu harschen, kompromisslos eigengesetzlichen Haltung, knappen und bezwingenden Gestalt das vielleicht charakteristischste Werk seiner Spätphase. Solche Eigenart ruft nicht nur begeisterte Zustimmung, sondern auch brüske Ablehnung hervor. 1935 vertont Roussel Joseph Weterings' Übertragung von Vergils Æneas op. 54 als einaktiges Ballett mit Chor (Uraufführung am 31. Juli 1935 in Brüssel unter Hermann Scherchen), ein grandioses Reifewerk; nicht weniger bedeutend, doch ganz anders in Charakter und Dimension sind die herbfunkelnd-lebenssprühende Rapsodie flamande op. 56 (Flämische Rhapsodie, uraufgeführt am 12. Dezember 1936 in Brüssel unter Erich Kleiber) und das konzentrierte Concertino op. 57 für Cello und Orchester von 1936. Hochkarätige letzte Werke sind das dicht gearbeitete Streichtrio

op. 58 (1937) und das Poème radiophonique Elpènor op. 59, letzteres ein Wunder an Einfachheit und Schönheit, mit zwischengelagerten rezitierten Texten von Joseph Weterings nach der griechischen Mythologie, die nach Roussels Ableben fertiggestellt wurden und heute üblicherweise weggelassen werden.

Den gängigen Klischees von französischer Musik entspricht Roussel in seiner widerborstigen, hartnäckigen Art kaum. Also wurde er, der im gleichen Jahr wie Maurice Ravel starb, gegen die Erwartungen seiner begeisterten Anhänger nach seinem Tod allmählich zu einem Außenseiter. Diese Entwicklung vermochte auch der nachhaltige Einsatz von Dirigenten wie Sergiu Celibidache, Charles Münch, André Cluytens, Charles Dutoit, Herbert von Karajan und Leonard Bernstein nicht aufzuhalten. Heute aber, wo viele Gräben überwunden sind und die Symphonie wieder leben und blühen darf, ist die Zeit für Albert Roussels Renaissance gekommen.

Die Phase nach Vollendung seines gewichtigsten Bühnenwerks, der Padmâvatî, ist von besonderem Reichtum, von besonderer Komplexität der Erfindung gekennzeichnet. 1919 schrieb Roussel sein Impromptu op. 21 für Harfe allein, in dem der freie, unkonventionelle und dabei idiomatische Umgang mit dem Instrument besonders zu bewundern ist. Dann entstand im Januar und Februar 1920 jener Satz, der ursprünglich als groß angelegtes Scherzo jener Symphonie geplant war, die bezüglich Vielschichtigkeit und Umfang die beiden späteren, nachhaltig erfolgreichen bei weitem übertrifft: der Zweiten Symphonie op. 23. Als das neue Stück konkrete Gestalt angenommen hatte, entschloss Roussel sich, es als eigenständige symphonische Dichtung mit dem Titel Pour une fête de printemps (Für ein Frühlingsfest) op. 22 bestehen zu lassen. Stilistisch ist das Werk, das er seinem einstigen Kompositionslehrer Eugène Gigout (1844-1925) widmete, eine Weiterführung des in den Évocations und der Padmâvatî, eroberten Terrains, und im Aufbau (mäßig langsam – sehr lebhaft – langsam – sehr lebhaft – mäßig langsam) bezieht es sich auf den Mittelsatz der Évocations, das Jaipur-Portrait La ville rose. Die Harmonik ist im ‚Frühlingsfest‘ freier und vielschichtiger denn je, desgleichen die Entfaltung des Melodischen, die Periodik-übergreifend den Satz mäandernd dahinfließen lässt. Alleine der Anfangsakkord in seiner Mischung aus den Tritonus-bezogenen Dreiklängen A-Dur und Es-Dur stellte schon die Analysten vor ein Dickicht der Interpretationsmöglichkeiten, die den Komponisten freilich nicht sonderlich interessierten, und man hat hier natürlich Bitonalität konstatiert, mit dem besonderen Merkmal, dass erstmals ein Stück vom ersten Anfang an zwei Tonarten gleichzeitig exponiert. Doch Roussel betonte 1928 in einem Gespräch mit Albert Laurent, dass es sich keineswegs um Bitonalität handelte.

Zur Uraufführung kam Pour une fête de printemps am 29. Oktober 1921 in Paris in den Concerts Colonne unter der Leitung von Gabriel Pierné (1863-1937), und in der Januar-Ausgabe 1922 der Revue musicale erschien eine Besprechung von Roland-Manuel (ursprüngl. Name: Roland Alexis Manuel Lévy; 1891-1966), in der es heißt:
„Die Klarheit, das Fließende und die magische Reinheit dieses wollüstigen Hirtengedichtes entsteht aus der komplizierten Schreibweise, die im ersten Augenblick verwirrend ist.

Wie soll man die Durchsichtigkeit dieser verwickelten Harmonien erklären, die, von jedem anderen Musiker benutzt, eine dickflüssige Anhäufung schreiender und abstoßender Klangfarben ergäben? Der Versuch, es aufzuzeigen, birgt keine Gefahr, ein weites Feld den Nachahmern zu eröffnen, denn das Verfahren ist nicht nachzuahmen.

Roussel ist zweifellos der einzige Musiker unserer Zeit, dem es gelang, wundervolle Musik ohne ‚Bass‘ zu schreiben, eine Musik, die sich weniger ihrer Füße als ihrer Flügel bedient und die nichts ‚Schwerfälliges‘ an sich hat. Incessu patuit Dea. Dieser ununterbrochene beflügelte Gang erzeugt eine fortlaufende Bewegung und, um eine köstliche Definition von Max Jacob umgekehrt zu zitieren, die Form der Bewegung ist der Rhythmus. Das Geheimnis Roussels besteht in dem einzigartigen Vermögen rhythmischer Erfindung. Pour une fête de printemps beginnt gelassen und erhält dann den Impuls in einem zuerst fast unabsichtlichen Rhythmus,

der unmerklich bestimmter wird, die Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt und sich verwandelt, bevor er sanft und ermüdet unter der zarten Kantilene einer melancholischen Flöte verlöscht.“

Der Partitur von *Pour une fête de printemps* erschien noch 1921 bei Durand, Paris, im Druck, und ist hiermit als unveränderter Nachdruck des Erstdrucks wieder im Studienformat erhältlich.

Christoph Schlüren, April 2009

Aufführungsmaterial ist vom Verlag Durand et Cie., Editeurs, Paris zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars der Musikabteilung der Leipziger Städtische Bibliotheken, Leipzig.

Albert Roussel

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

Pour une fête de printemps
op. 22 (1920)

Assez lent – Modéré – Assez animé – Plus animé – Très animé – Lent
Moins lent – Modéré – Très animé – Moins animé
Modérément animé – Assez lent – Très modéré – Très lent

Preface

It was not until the late age of twenty-five that Albert Roussel, then an officer in the French navy, decided to pursue composition. He renounced the “invisible magnetism of the sea” that had taken him to the Far East aboard the gunship *Styx*, divested himself of his last compositional gaucheries, won not one but two composition prizes in 1897, and followed Vincent d’Indy to Paris and the Schola Cantorum, where he would teach counterpoint until 1914.

Though initially oriented on the style of the César Franck School, he soon, like most composers with something substantial to say, developed a uniquely personal voice. His first important works – the First Piano Trio, op. 2 (1902), followed by the oddly mystic aura of the symphonic prelude *Résurrection*, op. 4 (1903) – point in quite opposite directions. After a few symphonic sketches and piano pieces he then turned out four impressionist tone-poems depicting the seasons (1904-6). These he gathered together to create his “first symphony,” *Poème de la forêt* op. 7, première in Brussels on 22 March 1908. The *Divertissement* for wind quintet and piano, op. 6 (1906), with its lightness and brevity, speaks a quite different language – straitlaced, modernist, entertaining – that strikingly anticipates elements of Stravinsky. Here we already find, in embryo, the hallmarks of Roussel’s mature style: a self-contained dynamism in the figuration, often driving to absurd extremes the balance between principal and secondary material; a straightforward rhythmic propulsion that rubs against the grain; idiosyncratic tempo relations; and a general character of maverick elegance in which brittleness and sensuality, ecstasy and level-headedness, blend into a fascinating unity.

After *Le marchand de sable qui passe* (op. 13), a one-act conte lyrique of 1908 for chamber ensemble, Roussel produced the symphonic triptych *Évocations* (op. 15), an inward response to his journeys to India and Indochina. Written from 1910 to 1912, it deftly avoids the shopworn banalities of French exoticism to conjure up the cave-temples of Ellora, the pink city of Jaipur, and Varanasi and the Ganges, movingly evoked with a chorus and vocal soloists. Then, in 1912, came his most impressionist score of all: the “spider-ballet” *Le festin de l’araignée* (op. 17). The grand ballet-opera *Padmâvati* (1914-18), one of Roussel’s most magnificent creations, stands out with its deliberately strange, even threatening language, weaving Indian modes in dark majesty into a wholly distinctive universe. From 1919 to 1921 he wrote his Second Symphony (op. 23), a masterpiece of organically convoluted architecture in its rigorous

irregularities and a clear volte face from the perfumed sensibilities of the impressionists. At the same time, in 1920, he also turned out the tone-poem *Pour une fête de printemps* (op. 22). From 1922 to 1924 he composed *La Naissance de la lyre* (op. 24), a conte lyrique in one act and five scenes based on a poem by Théodore Reinach and dedicated to Serge Koussevitzky, one of the conductors who devoted themselves intensively to Roussel's music.

Roussel continued to polish his idiom with the aim of making it more concise and accurate – a trend propagated in Germany by Ferruccio Busoni and Heinz Tiessen as the “New Classicity.” This new style found its most cogent expression in the *Second Sonata* for violin and piano, op. 28 (1924), the *Sérénade* for flute, string trio, and harp, op. 30 (1925), and the robust, neo-baroque splendor of *Suite en fa* for full orchestra, op. 33 (1926), premièred in Paris by the Boston Symphony Orchestra under Koussevitzky on 21 January 1927. Miniature trouvailles such as the magnificent five-minute *Duo pour basson et contrebasse (ou violoncelle)* of 1925 fling flashes of genius into the world with a flick of the wrist – and remain practically unnoticed to the present day. It was followed in 1926-7 by the more light-footed *Concert pour petit orchestre* (op. 34), applauded by the younger generation for the secco character of its brisk outside movements and its close proximity to Stravinskian neo-classicism, and in 1927 by the *Concerto pour piano et orchestre* (op. 36), commissioned by Koussevitzky and heard far too rarely today. Roussel's name was treated with utmost respect by his young colleagues (Pierre-Octave Ferroud, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Jacques Ibert, and Claude Delvincourt) and by his pupils, including Paul Le Flem, Roland-Manuel, Knudåge Riisager, and Bohuslav Martinů. As Marc Pincherle wrote in his Roussel biography:

“Although Roussel did not have an official teaching position, more and more foreign composers came to him for advice and proper instruction. Among them were Cesare Brero and Luigi Cortese from Italy, Riisager from Denmark, Martinů, Kricka, and Julie Reisserova from Czechoslovakia, Piotr Perkowski from Poland, and Petridis from Greece. Even during his days on the staff of the Schola Cantorum his students included Stan Golestan (Rumania), Alfonso Broqua (Uruguay), Carlos Buchardo (Argentina), and many others.”

In 1928 Roussel composed a setting of *Psaume LXXX* for tenor, chorus, and orchestra (op. 37) that was published by the American firm of Birchard and has proved very difficult to unearth in score. One of his oddest creations is the *Petite Suite* for small orchestra, op. 39 (1929), with the consistently barbed 10/8 meter of the *Aubade*, the madcap poetry of the *Pastorale*, and the terse frolickings of the *Mascarade* – a highly remarkable work that Sergiu Celibidache, to choose but one example, kept in his permanent repertoire from the outset of his career to his late years in Munich.

Many commentators consider the brilliant, compact, scintillating *Third Symphony* in G minor (op. 42), composed in 1929-30 and premièred in Boston with roaring success by the Boston Symphony Orchestra under Koussevitzky on 17 October 1930, to be the true masterpiece of Roussel's orchestral music; indeed, the composer himself called it perhaps his most successful piece of all. It was followed by an exhilarating and garish two-act ballet, *Bacchus et Ariane*, op. 43 (1930). The two concert suites from this score, with their rich sensual excesses, remain the most successful of his works to the present day. In 1931-2 Roussel produced his only *String Quartet* (op. 45), the unspectacular zenith of his contrapuntal mastery. Though a crown of its genre, it is hardly ever performed. *Le Testament de la tante Caroline* (1932-3), a three-act opéra-bouffe, was heard for the first time in the Czech city of Olomouc on 14 November 1936 and received its Paris première in the Opéra-Comique on 11 March 1937, conducted by Roger Désormière. Though controversial for its jovial profundity and musical diversity, it caught the fancy of the younger generation around Milhaud but has yet to find its way to the world's opera stages. Frequently heard, on the other hand, are Roussel's only work for string orchestra, the concise and tight-knit *Sinfonietta*, op. 52 (1934), and the later crown of his symphonic oeuvre, the *Fourth Symphony* in A major, op. 53 (1934), premièred at the *Concerts Padeloup* under the baton of Albert Wolff on 19 October 1935. Curt and convincing in its almost visceral,

unflinchingly personal stance, it is perhaps the most characteristic work of Roussel's late period. Such qualities call forth not only enthusiastic approval but brusque rejection.

In 1935 Roussel set Joseph Weterings's translation of Virgil's *Æneid* as a one-act ballet with chorus (op. 54), a majestic late work premièred in Brussels under Hermann Scherchen on 31 July 1935. No less impressive, if quite different in character and scale, are the vivacious and effervescent *Rapsodie flamande* (op. 56), premièred in Brussels under Erich Kleiber on 12 December 1936, and the sharply focused *Concertino* for cello and orchestra of 1936 (op. 57). Among Roussel's high-caliber final works are the tightly wrought *String Trio*, op. 58 (1937), and a *poème radiophonique* entitled *Elpènor* (op. 59), a miracle of simplicity and beauty with interpolated texts by Joseph Weterings after the Greek myth. It was only completed after Roussel's death and is usually overlooked today.

The standard clichés about French music scarcely apply to the unruly and headstrong Roussel. After his death, in the same year as Maurice Ravel, he gradually became regarded as an outsider – much to the chagrin of his enthusiastic admirers. Despite the longstanding efforts of such conductors as Sergiu Celibidache, Charles Munch, André Cluytens, Charles Dutoit, Herbert von Karajan, and Leonard Bernstein, this trend has proved unstoppable. Today, however, now that many trenches have been breached and the symphony can live and flourish as before, the time has come for an Albert Roussel renaissance.

The period following the completion of Roussel's mightiest stage work, *Padmâvatî*, is especially rich and noteworthy for a striking complexity of invention. In 1919 he composed his *Impromptu* for unaccompanied harp (op. 21), in which his free, unconventional, yet idiomatic handling of the instrument is especially admirable. Then, in January and February 1920, he produced the movement originally intended to form the scherzo of a large-scale symphony destined to far surpass his two successful later symphonies both in length and multi-layered ambiguity: the *Second Symphony* (op. 23). Once the new work had taken shape, Roussel decided to retain it as an independent symphonic poem entitled *Pour une fête de printemps* (op. 22) and dedicated to his former composition teacher Eugène Gigout (1844-1925). Stylistically the work is a further exploration of the terrain covered in *Évocations* and *Padmâvatî*. Its structural design (moderate – very fast – slow – very fast – moderately slow) relates to the middle movement of *Évocations*, the portrait of Jaipur entitled *La ville rose*. The harmony of *Fête de printemps* is freer and more multi-layered than ever before, as is the handling of melody, which allows the texture to meander over and beyond the periodic structure. The very first chord, with its mixture of the tritone-related triads A major and E-flat major, confronted analysts with an impenetrable thicket of possible interpretations, in which the composer admittedly showed little interest. It goes without saying that bitonality was descried, with the special feature that, for the first time ever, a piece began by stating two keys simultaneously. Nonetheless Roussel, in an interview of 1928 with Albert Laurent, stressed that no bitonality whatsoever was involved.

Pour une fête de printemps was given its first hearing on 29 October 1921 at Paris's *Concerts Colonne*, conducted by Gabriel Pierné (1863-1937). A review by Roland-Manuel (actually Roland Alexis Manuel Lévy, 1891-1966) appeared in the January issue of the *Révue musicale* (1922): "The clarity, fluidity and magical limpidity of this voluptuous pastoral poem results from its complicated and initially bewildering style of writing. How can we explain the translucence of these intricate harmonies which, if used by any other composer, would produce a viscous amalgam of garish and repulsive timbres? Any attempt to explain them runs the risk of opening up a broad field for imitators, for the procedure is inimitable. "Roussel is without question the only musician of our time who has succeeded in writing wonderful music without a 'bass,' music that makes use of its wings rather than its feet and has nothing 'ponderous' about it. *Incessu patuit Dea*. This unorthodox, winged gait generates a constant motion and, to invert a delightful definition by Max Jacob, the form of its motion is rhythm. Roussel's secret

lies in his unique power of rhythmic invention. *Pour une fête de printemps* begins in a state of relaxation and gains its impetus from an initially almost random rhythm that gradually takes firmer shape, attracts attention, and transforms itself before vanishing, gentle and exhausted, beneath the delicate cantilena of a melancholy flute.”

The full score of *Pour une fête de printemps* was published by Durand of Paris in 1921. Our faithful reproduction of the first edition makes the work available once again in study format.

Translation: Bradford Robinson, 2008

For performance materials please contact the publisher Durand et Cie., Editeurs, Paris. Reprint of a copy from the Musikabteilung der Leipziger Städtische Bibliotheken, Leipzig.