

Albert Roussel

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

Aeneas op. 54 (1935)

Ballet en un acte avec Chœurs de Joseph Weterings

I Prélude. Allegro con moto (p. 1)

II Introduction. Adagio (p. 6) – Danse des ombres. Allegro vivo (p. 11)

III Les épreuves d'Aeneas. Danse d'Énée (La solitude).

Adagio (p. 27) – Apparition de la Sybille. Moderato (p. 34) – Les joies funestes.

Allegro (p. 37) – Interlude (1re variation). Moderato (p. 83) – Danse de Didon (Les amours tragiques). Adagio (p. 86) – Interlude (2me variation).

Moderato (p. 94) – Danse guerrière (Le passé).

Allegro energico (p. 96) – Interlude (3me variation). Moderato (p. 132) – Danse d'Énée.

Allegro con brio (p. 133)

III Hymne final. Andantino (p. 153) –

Allegro non troppo (p. 156)

## 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-Trouvaillen 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 *Aeneas* 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, Erich Kleiber, Adrian Boult, Charles Dutoit, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Jean Martinon oder Hermann Scherchen 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.

Wie schrieb am 21. April 1934 der große griechische Dirigent Dimitri Mitropoulos an Roussel: „Ich schätze Sie mit voller Überzeugung als den größten französischen Komponisten unserer Zeit.“ Dazu bemerkt Marc Pincherle in seiner ausgezeichneten Roussel-Biographie: „Andere, nicht weniger bedeutende, halten Ravel für seinen Rivalen – wenn man auf diesem Gipfel einen solchen Ausdruck benutzen darf –, beschränken sich aber jedenfalls auf diese beiden Namen. [...] Ihre Auffassung war grundverschieden, wie auch ihre Technik. Diejenige Ravels sorgfältiger darauf bedacht, die Tradition unserer Klassiker fortzusetzen, was ihm bis zu unvergleichlicher Vollendung gelang. Diejenige Roussels suchte die von einem Schulsystem befreiten Ausdrucksmittel, deren Gesetze er erst entdecken musste, neu zu formen. Ob man der einen oder der anderen Auffassung den Vorzug gibt, ist eine Temperamentsfrage, oft auch ein Vorurteil: der Attizismus, die äußerste Zurückhaltung Ravels, war nicht vorhanden, als er die überschäumende und völlig dionysische Partitur von *Daphnis et Chloë* schrieb, und die Kammermusik Roussels enthält feinst ziselierte Stellen, die Ravel nicht verschmäht haben würde.“

Nach den großen Erfolgen von *Le Festin de l'Araignée* op. 17 (1912) und ganz besonders *Bacchus et Ariane* op. 43 (1930) ist *Aeneas* op. 54 Albert Roussels drittes und letztes Ballett. Diese Partitur mit ca. 40 Minuten Dauer gehört zu den absoluten Höhepunkten in Roussels Schaffen. *Aeneas* ist auf ein Libretto des belgischen Dichters Joseph Weterings (1904-67) konzipiert, zu dessen Dichtung Roussel im weiteren nicht nur das späte *Poème radiophonique Elpènor* op. 59 schreiben sollte: als Roussel starb, waren die beiden damit ein beschäftigt, ein größeres Bühnenwerk über einen volkstümlichen flämischen Stoff zu entwerfen. Weterings' *Aeneas*-Text beruht auf Vergils *Aeneis*, ausgehend von deren sechstem Buch. An der italienischen Westküste gelandet, wird Aeneas von der Sybille von Cumae in die Unterwelt geführt, wo er seine Bestimmung, durch die Ansiedlung der geflohenen Helden von Troja die Voraussetzungen für die Gründung und den Aufstieg Roms zu schaffen, erfährt. Dafür muss er durch harte Prüfungen gehen und der Ernte der Freuden des Lebens entsagen. Er muss die Vergangenheit endgültig hinter sich lassen: die tragische Liebe zu Königin Dido, die alten Weggefährten, all die bestanden Abenteurer und Heldentaten. Mit diesem Opfer wird er ein Sühner und stiftet die künftige Größe Roms. Das erste Tableau des Balletts spielt in Cumae, das zweite in Rom.

Roussel schrieb die Musik zu Aeneas, eine seiner gewaltigsten und großartigsten Schöpfungen, im März und April 1935 in nur zwei Monaten. Er widmete sie dem Andenken Henry Leboeufs. Zur Uraufführung gelangte Aeneas am 31. Juli 1935 in Brüssel unter der musikalischen Leitung von Hermann Scherchen in einer Choreographie von Léonid Katchourowsky mit Bühnenbild und Kostümen von Hélène Scherbatow. Im Aeneas verschmilzt Roussel auf hinreißende und fesselnde Weise die Klangpracht und dramatischen Charaktere des Balletts mit der Größe und zusammenhängenden architektonischen Kunst der Symphonik und schenkt uns so eine Art Hybridwerk einmaliger Statur, das (ähnlich wie seine Ballett-Oper *Padmâvati* op. 18) gerade aufgrund dieser die Genres verbindenden Haltung – und wegen des wenig Handlung und viel Huldigung enthaltenden Ablaufs – nie ins ständige Repertoire eingegangen ist und auch heute nur selten aufgeführt wird. Rein musikalisch betrachtet ist dies sehr zu bedauern. Der Chor ist nicht handlungsfördernd eingesetzt, sondern kommtierend in der Art der antiken griechischen Tragödie, um am Schluss das Loblied der machtvollen Größe des Helden zu singen, der seine ganze Kraft unkompromittierbar in den Dienst jener einen visionären Aufgabe stellte, die seine Bestimmung ihm gebot.

Frederick Goldbeck, legendärer ‚Restaurantführer‘ der französischen Klangküche, schreibt in treffsicheren Worten über Roussels Musik: „Vokal oder instrumental, Orchester- oder Kammermusik – seine Werke sind ausnahmslos musikalische Divertimenti, unpersönlich im Ausdruck, sehr persönlich jedoch in der Wahl ihrer Materialien und der Art ihres Aufbaus. Immer setzt er verschiedene melodisch unruhig wandernde, doch niemals kurzatmige Linien scharf gegeneinander ab, wobei die meist mit deutlichen Ecken und Kanten versehenen Einzellinien gemeinsam metallisch-glitzernde Gefüge von exemplarischer Durchsichtigkeit und Schwerelosigkeit bilden. Diese Linien sind in der Tat so gewichtslos geartet, dass die unterste sich in ihrer Rolle als Bass nie so recht zu Hause fühlen mag. Entgegen allen überkommenen Gewohnheiten lehnt diese Basslinie Roussels es ab, frei und beweglich, wie sie an sich ist, die Verantwortung für die Gleichgewicht und ‚Wohlgesetztheit‘ schaffenden Funktionen von Tonika und Dominante zu übernehmen. Daher machte man Roussel schon früh den Vorwurf, er sei – wie Berlioz – weder willens noch fähig, ‚gute‘ und ‚falsche‘ Bässe voneinander zu unterscheiden.

Roussels Strukturen haben tatsächlich etwas Fliehendes und Irrlichterndes an sich. Niemals psychologisch-persönlich oder gar gefühlsbetont, bilden sie in ihrem melodischen Aspekt gleichsam unfigürliche Teppichmuster fürs Ohr. Und in ihrer Polyphonie, die es sich geradezu abenteuerlich erlaubt, allen Gesetzen der tonalen Schwerkraft den Rücken zu kehren, haben sie etwas von dem Tausend-und-eine-Nacht-Zauber fliegender Teppiche an sich.“

Im Druck erschien die Partitur des Aeneas erst 1954, siebzehn Jahre nach dem Tod des Komponisten. Vorliegende Ausgabe ist ein unveränderter Nachdruck der originalen Studienpartitur, die seit einigen Jahren nicht mehr lieferbar ist.

Christoph Schlüren, März 2010

Aufführungsmaterial ist vom Verlag Durand et Cie., Editeurs, Paris ([www.durand-salabert-eschig.com](http://www.durand-salabert-eschig.com) oder [www.editionsricordi.com](http://www.editionsricordi.com) oder [www.ricordi.de](http://www.ricordi.de)) zu beziehen.

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

Aeneas op. 54 (1935)  
Ballet en un acte avec Chœurs de Joseph Weterings

I Prélude. Allegro con moto (p. 1)  
II Introduction. Adagio (p. 6) – Danse des ombres. Allegro vivo (p. 11)

III Les épreuves d'Aeneas. Danse d'Énée (La solitude).

Adagio (p. 27) – Apparition de la Sybille. Moderato (p. 34) – Les joies funestes.

Allegro (p. 37) – Interlude (1re variation). Moderato (p. 83) – Danse de Didon (Les amours tragiques). Adagio (p. 86) – Interlude (2me variation).

Moderato (p. 94) – Danse guerrière (Le passé).

Allegro energico (p. 96) – Interlude (3me variation). Moderato (p. 132) – Danse d'Énée.

Allegro con brio (p. 133)

III Hymne final. Andantino (p. 153) –

Allegro non troppo (p. 156)

## 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 Perkovski 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, Erich Kleiber, Adrian Boult, Charles Dutoit, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Jean Martinon, and Hermann Scherchen, 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.

As the great Greek conductor Dimitri Mitropoulos wrote to Roussel on 21 April 1934, “I value you with complete conviction as the greatest French composer of our time.” Marc Pincherle, in his outstanding biography of the composer, went on to say that

“other no less significant commentators consider Ravel to be his rival – if such a term can be used at these heights – but whatever the case they limit themselves to these two names. [...] They differed fundamentally both in their approach and their technique. Ravel was intent on meticulously prolonging our classical tradition, which he succeeded in doing to incomparable perfection. Roussel sought expressive resources free any semblance of scholasticism, resources whose rules he first had to discover and shape afresh. Whether we prefer the one or the other approach is a matter of temperament and often a prejudice: Ravel's Atticism and extreme restraint did not exist when he wrote the overflowing and wholly Dionysian score to *Daphnis et Chloë*, and Roussel's chamber music contains subtly sculpted passages which Ravel would not have disdained.”

Following upon the highly successful *Le Festin de l'Araignée*, op. 17 (1912), and especially *Bacchus et Ariane*, op. 43 (1930), *Aeneas* is Roussel's third and final ballet. The roughly forty-minute score stands at the pinnacle of his oeuvre. It is based on a libretto by the Belgian poet Joseph Weterings (1904-67), whose writings would also inspire Roussel to his late *poème radiophonique* *Élpenor* (op. 59). Not only that, at the time of Roussel's death the two men were occupied with a large-scale stage work on a subject from Flemish folklore

Weterings's *Aeneas* is based in turn on Virgil's *Aeneid*, proceeding from its Sixth Book. Having landed on the western coast of Italy, *Aeneas* is led by the Cumaean Sibyl into the underworld, where he learns of his destiny to lay the groundwork for the founding and rise of Rome by settling there with the fugitive heroes of Troy. Before doing so he must pass arduous ordeals and renounce the bounty of life's joys. He must leave the past forever behind him: his tragic love for Queen Dido, his former comrades-in-arms, all the adventures and heroic exploits he had undergone. Having made this sacrifice, he will become a sower of seeds and the founder of Rome's future grandeur. The first tableau of the ballet takes place in Cumae, the second in Rome.

*Aeneas* is one of Roussel's most daring and magnificent creations. He wrote it within the space of only two months, in March and April 1935, and dedicated it to the memory of Henry Lebœuf. It was premièred in Brussels in 31 July 1935 under the baton of Hermann Scherchen, with choreography by Léonid Katchourowsky and sets and costumes by Hélène Sherbatov. *Aeneas* is a sort of hybrid creation of unique stature, an exhilarating and captivating blend of the timbral splendor and varied drama of the ballet and the grandeur and architectural coherence of the symphony. Owing precisely to this cross-disciplinary approach (and to the static and largely ceremonial plot), it has never entered the permanent repertoire and is very rarely performed today, much like Roussel's ballet-opera *Padmâvati* (op. 18). In purely musical terms, this is a great loss. The chorus, rather than being handled so as to advance the plot,

comments upon it in the manner of ancient Greek tragedy. At the end it intones a paean to the mighty greatness of the hero, who has unstintingly placed all his strength in the service of the one visionary task that destiny thrust upon him.

Frederick Goldbeck, the legendary maître d'hôtel of the French timbral cuisine, has written with insight about Roussel's music:

“Whether vocal or instrumental, orchestral or chamber music, his works are without exception musical divertimentos – impersonal in expression, yet very personal in their choice of material and their manner of construction. He always contrasts various restlessly meandering yet never short-breathed melodic lines sharply against each other. Taken together, these usually jagged lines form shimmering metallic constructs of exemplary translucence and weightlessness. Indeed, they are so weightlessly constructed that the lowest one never quite feels at home in its role as bass. Contrary to all obsolete habits, Roussel's bass line, as free and agile as it is, declines to assume responsibility for the functions of tonic and dominant that impart balance and ‘poise.’ For this reason Roussel was accused early on, like Berlioz, of being neither willing nor able to distinguish between ‘good’ and ‘wrong’ basses.

“Roussel's edifices indeed have something fugitive and evanescent about them. Never psychological or personal, much less overtly emotional, they form what might be called non-representational carpet patterns for the ear as far as their melody is concerned. And as for their counterpoint, it boldly takes the liberty of turning its back on all the laws of tonal gravity, lending his works something of the flavor of the flying carpets in the Arabian Nights.”

The score of *Aeneas* did not appear in print until 1954, seventeen years after the composer's death. The present volume is a faithful reproduction of the original study score, which has been out of print for several years.

Christoph Schlüren, March 2010

For performance materials please contact the publisher Durand et Cie., Editeurs, Paris ([www.durand-salabert-eschig.com](http://www.durand-salabert-eschig.com) or [www.editionsricordi.com](http://www.editionsricordi.com) or [www.ricordi.de](http://www.ricordi.de)).