



Albéric
MAGNARD

The Four Symphonies

BBC SCOTTISH
SYMPHONY ORCHESTRA

JEAN-YVES
OSSONCE

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	☞ page 3
ENGLISH	☞ page 4
FRANÇAIS	☞ page 12
DEUTSCH	☞ Seite 20

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

ALBÉRIC MAGNARD

(1865–1914)

Recorded on
10, 11 September (Nos 2 & 3) &
16, 17 December (Nos 1 & 4) 1997

Recording Engineer
MIKE CLEMENTS

Recording Producers
ANDREW KEENER (Nos 1 & 4) &
OLIVER RIVERS (Nos 2 & 3)

Executive Producers
EDWARD PERRY, SIMON PERRY

© Hyperion Records Limited,
London, 1998

© Hyperion Records Limited,
London, 2008

Front illustration: *Autumn Evening*
by Louis Cabat (1812–1893)

Symphony No 1 in C minor Op 4

- | | | |
|-----|----------------------------|---------|
| [1] | Strepitoso | [10'03] |
| [2] | Religioso, Largo – Andante | [9'04] |
| [3] | Presto | [3'37] |
| [4] | Molto energico | [8'23] |

Symphony No 2 in E major Op 6

- | | | |
|-----|--------------------------|---------|
| [5] | Ouverture: Assez animé | [9'59] |
| [6] | Dances: Vif | [5'26] |
| [7] | Chant varié: Très nuancé | [12'11] |
| [8] | Final: Vif et gai | [8'28] |

Symphony No 3 in B flat minor Op 11

- | | | |
|------|-----------------------------------------|---------|
| [9] | Introduction et Ouverture: Modéré – Vif | [12'23] |
| [10] | Dances: Très vif | [6'08] |
| [11] | Pastorale: Modéré | [8'21] |
| [12] | Final: Vif | [10'41] |



Symphony No 4 in C sharp minor Op 21

- | | | |
|------|------------------------|---------|
| [13] | Modéré | [10'44] |
| [14] | Vif | [4'48] |
| [15] | Sans lenteur et nuancé | [12'21] |
| [16] | Animé | [7'47] |

BBC SCOTTISH SYMPHONY ORCHESTRA

SIMON FISCHER (Nos 1 & 4), RUTH CROUCH (No 2 & 3) leader

JEAN-YVES OSSONCE conductor



Ah! Forgotten men—if, a few generations, indeed, a few years after your death, you were to return to this world, you would hasten back to your graves so as not to see your reputations tarnished, your memories wiped out, your foresight deceived in your friends, your underlings and, worse still, in your heirs!

WITH THIS RINGING ENDORSEMENT the publishing director of *Le Figaro* is reported to have favoured his son, upon surfacing from a volume of Bossuet, the seventeenth-century bishop whose own memory rested upon a rare talent for funeral orations.


There is a distinguishable ‘fault line’ between the life and the music of Lucien Denis Gabriel Albéric Magnard. Born in Paris on 9 June 1865, he was an exact contemporary of Sibelius, Nielsen (to the day), Dukas and Glazunov. To the last of these he bears a qualified resemblance through patiently acquired mastery of counterpoint. In other respects the connection is much stronger with his compatriots Dukas, d’Indy, Chausson and Joseph Guy Ropartz.

François Magnard occupied his executive post with *Le Figaro* from 1879 until his death in 1894. His son Albéric thus grew up in an affluent household where professional success of a particular kind seems to have been paternally taken for granted. This was exacerbated by bereavement: Albéric had been left motherless at the age of four. One can readily imagine the poignant difficulties of a genuine paternal love and concern repressed and distorted by all the stoically regimental instincts keeping widowed grief perpetually at bay. To such an emotional climate one may attribute much in the younger Magnard’s character, both as musical voice and as man (the two are seldom easy to disentangle). Conscious of his father’s necessary financial support but resentful of implicit pressure in particular career directions, Albéric railed inwardly at the ‘fils du *Figaro*’ tag with which others saddled him. A sardonic determination to be recognized only on his own merits was to dominate the rest of his life. His father’s Bossuet-provoked outburst may be read as an expression of the baffled exasperation, part

humorous, part despairing, which only closest kith and kin can awaken.


Albéric passed his baccalaureate in 1882 and was then sent for six months to the improbable surroundings of the Benedictine abbey at Ramsgate: an ostensibly misguided move, given his father’s hope that (in Martin Cooper’s words) ‘contact with the tough regardlessness of British youth would be beneficial’. After military service came law school, from which Albéric duly graduated in 1887. At this point he began to manifest rather more tough regardlessness than his father might have bargained for. Having hitherto shown relatively little musical talent, and despite the beckoning of an easy professional ride through the ready-made paternal empire, he renounced all comfortable options. Some sources report that he entered the Paris Conservatoire in 1886 (before graduating in law), others 1887. How long he had harboured this scheme must remain uncertain. However, his friend Savard had recently won the Prix de Rome. Much more momentously, perhaps, Magnard himself had already travelled extensively (no doubt suffering with dignity his condition of financial dependency). He had thus been present at a Bayreuth performance of Wagner’s *Tristan und Isolde* in 1886. In this he was far from alone among French musicians of his day: Debussy’s initial passion for Wagner is well known; Chausson was at Bayreuth in 1882; and Fauré and Messager pursued Wagner performances to England in 1882, finally attending Bayreuth two years later than Magnard. (‘If one has not heard Wagner at Bayreuth, *one has heard nothing!*’, wrote Fauré to his friend Mme Baugnies afterwards.)

The extent of Wagner’s impact is frequently exaggerated in relation to Fauré’s compositions themselves, and it would be similarly easy to overstate the case with Magnard (on account




of his neglect few have had occasion to do so). At the Conservatoire Magnard studied counterpoint with Théodore Dubois and attended the classes of Massenet. He evidently saw both as a means to an end and made no attempt to court the friendship of his mentors, though his graduation in 1888 with the *premier prix* in harmony suggests that he must have been regarded with favour. Massenet's personal charm was legendary, but Magnard's family background had already stamped him with that abiding hatred of even the suspicion of nepotism. In any case, the formative encounter of his artistic life was yet to come. Clearly not an easy man to befriend, like others of his type he evinced an unshakeable loyalty to those whose understanding and acceptance of his personality had allowed them into his small inner circle. His fellow Conservatoire pupil Ropartz was one such. A year older than Magnard, like him he had graduated in law. More significantly, he had done so in memorial tribute to his father, having been orphaned during adolescence. The close bond which developed between Magnard and Ropartz led the latter to introduce Magnard to the circle of César Franck, which included the crucial figure of Vincent d'Indy, whom Magnard met at the salon of the poet Robert de Bonnières and with whom he completed his musical studies between 1888 and 1892. D'Indy was yet another lawyer *manqué*, and by double coincidence his mother had not survived his birth. Under the guidance of this kindred spirit (despite their many differences of worldly outlook) Magnard willingly threw himself into rigorous study of fugue and orchestration. The fruits of both can be seen in his symphonies, the first two of which were composed while still under d'Indy's direct supervision.

After four years of study Magnard decided that he was ready to pursue his career alone. Soon after this he was devastated by the death of his father. In the face of many worries (and, doubtless, disappointments) over his son, François Magnard had remained his staunchest ally. Fatherly loyalty had been evident in his willingness to support the Franckian musical circle with newspaper publicity, sometimes at his own



expense, and he had been a generous parent earlier, even if a weight of professional expectation had merely been emphasized thereby. His son now experienced all the conflicting emotions of resentment, guilt, regret, gratitude and isolation (he was not to meet Julia Creton, his future wife, for another two years). The result of this experience was the orchestral *Chant funèbre*, Op 9.


In 1896, the year of his third symphony and of his marriage, Magnard became a counterpoint tutor at the Schola Cantorum in Paris, newly instituted under d'Indy's leadership. Three years later a concert of Magnard's works elicited generally favourable reviews and created a small but devoted circle of admirers. His first (single-act) attempt at opera, *Yolande*, had been completed in 1892. To this were added *Guerceur*, a three-act *tragédie en musique*, in 1900, and *Bérénice* (with the same designation) in 1909. Other significant works included a Violin Sonata (1901), a String Quartet in E minor (1903), a Piano Trio (1904) and a Cello Sonata (1910), as well as the notable *Hymne à la justice* (1902), an orchestral expression of Magnard's dismay at the notorious Dreyfus trial. (It is interesting both that this reaction was diametrically opposed to that of the anti-Semitically inclined Catholic d'Indy, and that the bond between the two composers was in no way diminished.) The fourth symphony did not appear until 1913. By that time its composer had weathered many years of difficulties in the promotion of his compositional career. Averse to strident publicity, Magnard published the works listed as Opp 8 to 20 at his own expense. *Bérénice* was performed in 1911 but made little impact. A character such as his bore at its heart a capacity for bitter disillusionment; what one biographer aptly termed 'une franchise sans nuances' (a brutal, 'black-and-white' honesty) was all too easily turned in upon itself. The closing pages of the fourth symphony have the unsettlingly confessional air of turning wearily back from an intended grand peroration, as if recognizing that its triumph could only be hollow; and by the time the work stood complete, Paris was resounding to the scandalized reception of *Le Sacre du*



Printemps, the work of a modernist Russian *enfant terrible* named Stravinsky. Magnard was in danger of being left behind in the footnotes of history, and may have known it.

In 1904 Magnard had moved with his wife and two daughters to the Manoir des Fontaines at Baron, twenty miles to the north of Paris. In September 1914 he remained at his home as the German advance gathered pace. He had sent his wife and daughters away to safety, a fact whose poignancy is usually lost in the telling (there is no reason to suppose that his marriage was other than happy, and one surviving painting of him, presumably in token of affection, is by his daughter Ondine). He had evidently undertaken that he would conduct himself becomingly in any dealings with the German forces provided that they did the same.

Accounts differ as to the precise details of what followed. It seems that on 3 September a party of German cavalry entered Magnard's estate, and that, taking this as an infringement of the agreement somehow already made, the composer fired on them from an upper window, killing one soldier and possibly two. Return of fire was inevitable. Not content with this, the German detachment then torched the house, whose solitary occupant perished unseen within. The symbolic temptations of this violent but somehow characteristically enigmatic end have tended to blind commentators to the tragic loss in the flames of much of Magnard's actual work: the fire destroyed all existing copies of *Yolande*, a freshly completed cycle of a dozen songs, and the full score of two whole acts from *Guerccœur*, to name only those things which are known to have existed. Joseph Guy Ropartz, Magnard's old friend and ally, who had mounted a production of the third act of *Guerccœur* in 1908, later achieved the extraordinarily devoted feat of reconstructing what had been lost of the work, which was first performed in its entirety in 1931. (Ropartz, himself a composer of six symphonies, died in 1955 at the age of ninety-one.) Magnard's reputation, however, awaits its own 'hymne à la justice'. That his actual consignment to oblivion should have been for decades his most widely remembered detail is an




irony which would hardly have been lost upon such an unfulfilled and self-lacerating personality.

From the outset of his studies with d'Indy, Magnard showed a natural inclination towards symphonic thought. This in itself suggests Wagner as a problematic influence, since that composer was anything but a symphonist. It is thus not surprising that such a powerful impact was made by Franck, whose immense oratorio *Les Béatitudes* (1879) has stood comparison with (amongst other things) Wagner's *Parsifal*, and whose own celebrated D minor Symphony was being written just as Magnard entered the Paris Conservatoire in 1886.


Magnard inherited from Franck the concept of cyclic form, whereby a work's themes recur in modified guises throughout its entire succession of movements, imparting a distinctive unity of design. This notion is much in evidence in Magnard's **Symphony No 1 in C minor**, Op 4 (1890). No less striking, however, is an apparent filtering of the Wagnerian influence through Mahler: one is aware of the march-like, processional tread, of a fondness for the rough-edged tone colours of single- and double-reed instruments in unison, and of a powerful rhythmic impulse governing both the restless urgency of the principal theme and its later expansion and development. At first a sort of 'rival Resurrection Symphony' is oddly suggested, albeit a more fleet-footed version without its massive introductory paragraph. The illusion is continued in the lyrical second subject. One is then startled to realize that Mahler's titanic Symphony No 2 cannot have been known to Magnard at this stage, having been completed in July 1894.

The first movement (*Strepitoso*—'noisily'!) develops its two contrasted themes with determination and no little ingenuity. It has been remarked that no matter how congested and hyperactive the pages of Mahler's symphonies, his counterpoint remains essentially a matter of two salient lines, top and bottom. By contrast Magnard's passion for a discipline still quite newly mastered engenders polyphonic intricacy at




many levels. His first symphonic movement arguably suffers from an excess both of alternatives to follow up and of orchestral colours in which to dress them, the latter distracting the listener (though agreeably) from the argument's continuity. A restrained ending suitably conveys the sense of cyclic business as yet unfinished. There follows a slow movement in the submediant key of A flat, the resulting tonal relationship honouring the precedent of Beethoven's Symphony No 5. This music is remarkable for its prayer-like, wistful serenity (later to assume more anguished tones) and for its tonally ambiguous opening by a subdued brass 'choir'. The Wagnerian presence is felt in the progressive prominence of the harp as a source of accompaniment. A climax of elevated restraint arises eventually from the typically academic device of a sustained canonic restatement of the two principal themes. Finally the chordal brass opening is recalled, radiantly transformed by the addition of sustained upper string notes.

Mahler comes to mind again in the scherzo, which attempts to hold up a distorting mirror to the first movement, with engaging but mixed and rather elusive results. It might be argued that a return to the overall tonic key is a miscalculation, or indeed that this movement is not wholly necessary to the symphonic design, since the subsequent finale seeks to bring together all the work's material in a definitive display of contrapuntal mastery, yet must continue in a key by now divested of conflict by its premature sovereignty. In addition, the principal 'cyclic' idea seems insufficiently protean in dramatic and rhythmic substance to adapt itself subtly to varied surroundings, instead threatening at times to disrupt the flow of other ideas by gratuitous interruption. Nonetheless, this is arresting music, big-boned, easy in its adventurous modulations and remarkably confident in feeling, even where one suspects misjudgement. The principal theme of the slow movement, embodying a transiently striking similarity to the composer Geoffrey Burgon's television music some years ago for *Brideshead Revisited*, bids fair to win Magnard much posthumous 'consolation' for public indifference in his lifetime.



Symphony No 2 in E major, Op 6 (1893), marks a considerable advance in the short time separating it from its predecessor. The composer's no-nonsense temperament is reflected in the work's absolute avoidance of any preamble. Instead we are confronted immediately by a restlessly rhythmic and melodically errant inspiration, initially suggestive of the label 'humoresque'. This soon proves amenable to 'ostinato' use as a running accompaniment to more lyrically sustained ideas, a device which henceforward becomes a noticeable habit, especially in the opening stages of outer movements, and which is naturally related to cyclic thought. A much more free-wheeling rhetorical and compositional resource can be sensed, especially in the splendid second subject (located unexpectedly in A flat). Having disproved Mahler as a central influence, one suspects here that of Richard Strauss in the early tone poems, which do narrowly predate Magnard's symphonic debut. Second-subject paragraphs now become something of a speciality, being immediately expanded into lyrical 'sub-climaxes' of such spacious grandeur as to make one wonder how this music can possibly have suffered neglect: a question likely to be prompted repeatedly by the remainder of this work and, especially, by its successor.


The first movement's main theme becomes an energetic unifying agent in the development, the composer's academic credentials coming to the fore as it is declaimed in augmentation (doubled note lengths) before a brief but striking unaccompanied oboe solo heralds the recapitulation. This is mercurially restless music, busily discursive in manner but resourcefully unified and of a generally sunny disposition. The scherzo (*Danses*) follows it with a bucolic melody in A major which soon succumbs to the imprint of weightier matter. Again, fleet-footed thematic material becomes the backdrop to sostenuto secondary ideas. A sense of insufficient overall contrast with the first movement threatens to become a stumbling block, but the intermittent rusticisms save the day. A bracingly optimistic climax is generated before the movement



ends with Magnard's nearest approach yet to true lightness of touch. The final gesture, something like Copland in a wing collar, is quaintly endearing—a quality of some significance when one considers Magnard's reputation: increasingly one suspects that 'by their works shall ye know them' has been ignored, and it is the misleading public face of the man himself that first caused his true voice to be lost.


The slow third movement (*Chant varié*) builds a chord of G from a solitary bassoon note before subsiding into F sharp major. Here one is conscious less of the variation principle (resourcefully applied) than of the more immediate continuity and tone of the music, which soon rises to an elevated passage extraordinary in similarity of mood (and, momentarily, content) for its kinship to the 'Dulcinea' melody in the tone poem *Don Quixote* by Richard Strauss. Again one must pinch oneself: Magnard has here raced Strauss by five years. Thereafter the music begins increasingly to explore a kind of mock-medieval atmosphere (the description sells it short) evocative of the troubadour or trouvère traditions. Even a hint of middle-eastern inflection finds its way in, perhaps loosely suggestive of the early westward migration of Mohammedan musical culture through the Crusades. This yields (with bizarrely convincing effect!) to an eventual return of Straussian Europe and a climax of splendid opulence.

The *Final* displays the cyclic principle in its resumption of the rhythmic character of the first movement, though now this is infused with certain quasi-medievalisms from the intervening ones. Use of the main theme as a rhythmic 'motor' behind other material is again evident. Magnard's counterpoint is as assured as ever, but one is conscious that it is all worn more lightly, with less anxiety to make an impression. D'Indy's friend and colleague Chabrier had died in 1894, during Magnard's apprenticeship, and occasionally here one even glimpses the possibility of some of his rumbustious charm, which could well have filtered through the teaching of Magnard's mentor. More notable, however, is the sheer eclecticism of the music—if that can be the *mot juste* for a



manner which is as often prophetic of others as reliant upon them. Hints of Glazunov can be detected alongside more extravagant moments evocative of such as Novák, Suk and the early, teutonically inspired Respighi. If the composer's supposed academic sobriety is anywhere apparent, then perhaps one may point to his endings, which regularly seem to stop just short of the point one has somehow been persuaded to expect, much as if concerned at the last minute with guarding some personal propriety.


Symphony No 3 in B flat minor, Op 11, was written in 1895/6, received further attention from its composer in 1902 (when, perhaps significantly, d'Indy was working on his own Symphony No 2, also in B flat), and was not heard until November 1904 when it was performed in Paris under Camille Chevillard. Thanks to the support of Ferruccio Busoni it received a further performance in the 1905/6 Berlin season. A recording of the work by Ernest Ansermet and the Orchestre de la Suisse Romande was issued by Decca some thirty years ago, and by the modest standards of Magnard's other works this symphony may be said to have achieved unusual success. Particularly arresting is the coolly luminous sonority of open fifths with which the work opens, seemingly announcing a deepening preoccupation with archaic models embracing 'organum', the ancient system whereby plainchant was harmonized exclusively through parallel movement of the fifth and octave. The first movement is curiously designated 'Introduction and Overture' (*Modéré*), and No 3 is the only one of Magnard's symphonies to permit this degree of preamble. After a series of portentous string replies to woodwind and brass chords the main part of the movement launches itself with great energy. Here, paradoxically, we encounter Magnard at his most austere conservative: the development section is founded largely upon *fugato* technique and there is a consistent sense that the more unbridled passions of the second symphony are here under the iron control of formal academicism (despite another splendid second-subject expansion). The paradox in this, of course, is that it is precisely



these latter qualities that have been continually cited by commentators attempting to explain Magnard's lack of mass appeal—and yet the third symphony is not only his most successful work to date, it is also his most approachable, indeed amiable symphony, and thus likely to consolidate its position among new listeners.


The first movement ends quietly in a passage of restrained intensity. Strauss, Bruckner, Glazunov, arguably Novák have been evoked en passant, and in the final pages one may even glimpse a startling harmonic suggestion of Nielsen. The second movement, like its counterpart in the previous symphony, is entitled *Danses* (this time *Très vif*), and is Magnard's lightest, truest *scherzo* achievement. Here mock-medievalry comes hand in hand with some evocative soloing of instruments, sometimes over rustic 'drone' bass notes. The compound duple time signature changes without disruption to a $\frac{5}{4}$ measure for the secondary theme, which scores one of those pleasurable maddening 'surely-I've-heard-this-somewhere-else?' successes. It is impossible to see this music as anything but good natured, in much the same way as Dvořák's Slavonic Dances with their evocation of village music-making. (One music encyclopaedia entry on Magnard claims that after his father's death in 1894 he '... purged himself of all desire to charm his audience'. Listening to this movement with those words in mind will surely prove the injustice of its composer's fate hitherto.)

The slow third movement (*Pastorale: Modéré*) is a string-dominated, harmonically intense outpouring which begins in F sharp minor with a melancholy cor anglais solo and whose would-be idyll is continually undermined by menacing hints of the first movement's turbulence. These are progressively agitated and eventually precipitate a stormy climax before the principal theme returns in the tonic major key. Even at the last there remain some notably rough-edged interjections to cast shadows over the music's otherwise placid surface. A hint of Lydian modal harmony (featuring the sharpened fourth of the scale) is apparent, as it has been also at other moments in the symphonies so far.



The *Final (Vif)* takes us to B flat major, and balances the general character of the first movement, following precedent from the first and second symphonies by pressing the main subject into further service as a flute ostinato background to further ideas. Most notable here is the very evident cyclic principle in operation, whereby the first movement's opening chords (instantly recognizable, thanks to their strongly delineated contrast with all other material) begin to reassert themselves as a sort of incipient chorale during the central passage of the last. This, interspersed by scurrying strings, ultimately migrates upwards from low brass to form a peroration of austere brilliance, offset by the movement's hectic primary subject. If any further proof were needed of Magnard's often prophetic eclecticism, listeners might be startled to compare this theme with the climax of the scherzo in William Alwyn's Symphony No 4, also in B flat major, written in 1959.

Hard years of deepening disappointment and self-doubt were to elapse before the appearance of **Symphony No 4 in C sharp minor**, Op 21 (1913). Whether or not this period did indeed permit the mature Mahler to impinge on Magnard's consciousness, here is a work on a formidably expansive scale—Mahlerian in breadth if not in actual length. At the outset (*Modéré*) swirling woodwinds awaken a languorously passionate statement from the strings and an arresting reply improbably dominated by the piccolo. The process is repeated before the movement 'proper' gets under way (*Allegro*) in the time signature of $\frac{12}{8}$ (four beats to the bar, subdivided in threes). The horn department sweeps all before it in the main theme, and also at many later points where it recurs. This is turbulent music of a splendid orchestral virtuosity, mercurially changing its colours in a manner reminiscent of the more recent 'concerto for orchestra' concept developed by Bartók, Lutosławski and others. The leaping rhythms recede during the restless E major second subject, but return to dominate a highly charged development section. The movement's central climax (recapitulating the opening string theme) is of a




magnificent intensity, seemingly setting the composer a formidable hurdle in the sustaining of later momentum and purpose: a challenge overcome against all logic, much as Shakespeare's *Julius Caesar* survives its protagonist's dangerously early demise by then proving to be about many things besides. In due course the reprise of the second subject leads ever upward to an engulfing principal climax where tonic major and minor contend with one another, and which ebbs away with characteristic abruptness. The briefest of coda sections presents the opening piccolo theme one last time, played by the strings. Terse and laconic in stark contrast with all that has preceded it, and 'crowned' by an inconclusively brief final chord, this passage is oddly unsettling in its sense of the emotional guard dropped, not in moments of exalted rhetoric but in those furthest from it, as if the man of few emotions fancies himself unobserved and the mask can safely slip.

The scherzo movement (*Vif*) ostensibly returns to older territory, combining dance-like hints with a more overtly symphonic use of rhythm. However, considerable surprises are in store. Just when it seems that the lightness of the third symphony's scherzo has been left far behind, rustic medievalisms make an undeniably bizarre appearance. After a singular succession of monotones by instruments of differing timbre, a 'rogue' solo violin strikes up a dance punctuated by distinctly oriental wind and brass accents. This emphasizes the Phrygian and Dorian modes (featuring respectively the flattened second and sharpened sixth of the minor scale). To a narrowly pre-Millennial culture collectively inured to the 'cod'-eastern musical offerings of the curry house, Magnard's inspiration at this point may well induce distinct feelings of confusion. However, the cyclic procedure is still alive and well in the movement's basic function, which is to counterpoint incisive new ideas against transformations of principal material from the first movement. The coexistence of would-be 'humoresque' elements with an inscrutably heavy-footed energy and the progressively strange insistence of the 'oriental'

theme conspire to create an impression scarcely less unsettling than the conclusion of the first movement.


The third movement (*Sans lenteur et nuancé*) is in effect a kind of extended song. The tranquil opening leads directly on from a concluding repetition of the previous movement's cryptic monotones, and is an extension of primary material from the opening of the symphony. This passage has about it something of the same spell as the famous *Adagietto* of Mahler's Symphony No 5, but achieves also a certain understated eloquence which is almost Elgarian in quality. However, this is swept aside by an eruptive and anguished climax. Thereafter the music becomes characterized by swirling, Straussian accompanying figures. A flute *cantilena* emerges, giving place in due course to an extended string line contending with further swirling accompaniment. Another intense climax reveals the presence of the piccolo theme from the work's opening, leading to a diverse section which appears to fragment and dissipate much of what has been heard so far, though the slow groundswell of the harmonic bass continues unabated. Soon the melodic line emerges at the bottom of the texture, before being heard from upper woodwinds against an active string accompaniment. Soon after this comes a magnificently spacious E major apotheosis of the piccolo theme, for once allowed to dwindle gradually and unhurriedly away in a radiant coda.

The finale (*Animé*) sweeps the previous mood aside, plunging straight into frenzied activity, though again it is not long before primary material is relegated to the background to support the unfolding of further themes. After a *fugato* there is a hectic development in which, though this music could never actually be mistaken for Mahler, there is a powerful suggestion of him in the weight of responsibility placed upon the collective insistence of the woodwind parts. Eventually, this heroic orchestral virtuosity broadens into a chorale-like climax of epic proportions, raising expectations of a thunderous ending. But Magnard has already shown himself a master of surprise in many forms. Via the opening string theme of the work a



descent from the summit begins, eventually leading to a final statement of the piccolo theme. We find ourselves back where we were at the end of the first movement, and at least as unsettled. Magnard is known to have admitted that the work was initially conceived 'in the depths of mental depression', though it is possible that this refers to creative self-doubts which may have abated as the symphony gained a hold in his imagination. At all events, the result is music seemingly with 'fewer skins' than most: its climaxes, never far beneath the surface, erupt and collapse with a ferocious intensity and, though hinted at in scope by the earlier symphonies, suggest a creative aspiration cruelly disappointed in the world: in Shelley's phrase, these works '... learn in suffering what they teach in song'. Not finished with Magnard yet, the world visited upon him a disastrous first performance of the fourth symphony by the Union des Femmes Professeurs et Compositeurs de Musique (an intriguing suggestion, along with the Dreyfus affair, of Magnard's liberality of outlook in such an age as his). Only in May 1914 did the work achieve real success through a performance mounted by the Société Nationale de Musique. What might have been can only be guessed at; for Magnard, with clouds of war and personal nemesis looming, it was too late, as it may already have been at the premiere of *Le Sacre du Printemps* the previous year.

'... At times ironically gay, at times deeply reflective. By nature he was upright, proud and unsociable, with something dour in him manifest in his accent and his abrupt form of speech.' Thus Magnard was recalled by Pierre Lalo, music critic and son of the composer Édouard. It is easy to see how the child was father to the man, and how he had all the makings of his own worst enemy where self-advertisement and recognition were concerned (he was deeply suspicious of expressions of admiration unless he received them from within his small inner circle). More damagingly, he is remembered not least for having exclaimed:



L'artiste qui ne puise pas sa force dans l'abnégation est
ou près de sa mort ou près du déshonneur.

The artist who does not find strength in self-denial is
close either to death or to dishonour.

It is perfectly possible that this was uttered in semi-humorous mock despair, like his father's outburst quoted above (sadly prophetic of Albéric's future). Equally, self-denial may have referred more to life than to art itself. But cold print has done Magnard no favours, and one is left marvelling at the disparity between these luxuriant scores and the misconceptions which have led commentators unquestioningly to embrace an unreliable received wisdom: 'orchestration plain and unsubtle' (!) ... 'sober, intense yet rather severe' ... 'dramatically rather dull' ... 'austere in effect'. So run the dubious accolades to be found in encyclopaedia entries under this composer. As has been suggested, a certain austerity is one of Magnard's most positive attributes. For the rest, these descriptions tell either only part of the story or another one altogether. Certainly few readers of such words would be prepared for the vivid drama, plangent melancholy and, let it be said, thoroughly hedonistic joy in sheer orchestral colour which characterize these symphonies. In particular they are likely to surprise with their formidable grandeur: overshadowed as he has been by the Everests of his time, Magnard is no mere foothill, and his Symphony No 4 in particular awaits the same sort of fascinated response as that remote Himalayan summit which until recently remained undetected in defiance of all technological probability. Thanks to his diminutive namesake in *Der Ring des Nibelungen* Albéric may be the unwitting stuff of jokes as the composer 'dwarfed' by Wagner. It is also to be hoped, however, that with these recordings the perennial confusion of outward man with inner muse can finally be laid to rest.

FRANCIS POTT © 1998

LES SYMPHONIES D'Albéric Magnard

« Ah ! Hommes oubliés, si quelques générations, quelques années même après votre mort, vous deviez revenir en ce monde, vous retourneriez en hâte à vos tombeaux pour ne pas voir vos réputations ternies, vos mémoires anéanties, votre prescience déçue en vos amis, en vos subalternes et, pire encore, en vos héritiers ! »

C'EST AVEC CETTE REMARQUE RETENTISSANTE que le directeur du *Figaro*—émergeant d'un volume de Bossuet, l'évêque du XVII^e siècle dont le souvenir reposa sur un rare talent pour les oraisons funèbres—aurait soutenu son fils.

Une « ligne de faille » sépare la vie de la musique de Lucien Denis Gabriel Albéric Magnard, né à Paris le 9 juin 1865 et exact contemporain de Sibelius, Nielsen (au jour près), Paul Dukas et Glazounov—avec lequel il présente une certaine ressemblance, grâce à une maîtrise académique, patiemment acquise, du contrepoint. Autrement, il est beaucoup plus apparenté à ses compatriotes Dukas, d'Indy, Ernest Chausson et Joseph Guy Ropartz.

François Magnard occupa son poste directorial au *Figaro* de 1879 à sa mort, en 1894 ; son fils Albéric grandit donc dans une famille aisée, où un succès professionnel déterminé semble avoir été paternellement tenu pour acquis. Ce qui fut exacerbé par le deuil, Albéric ayant perdu sa mère à l'âge de quatre ans. L'on imagine sans peine les traverses poignantes d'un amour et d'un intérêt paternels authentiques réprimés, distordus par tous les instincts stoïquement enrégimentés, tenant perpétuellement à distance la douleur du veuvage. Ce climat émotionnel est en grande partie responsable du caractère de l'homme et de la voix musicale (les deux sont rarement faciles à démêler) qu'était le jeune Magnard. Conscient du nécessaire soutien financier de son père mais acceptant mal la pression implicite dans des directions de carrière données, Albéric fulmina intérieurement contre l'étiquette de « fils du *Figaro* » que lui infligeaient les autres. Une détermination sardonique à n'être reconnu que pour ses seuls mérites devait dominer le reste de sa vie. La saillie

paternelle suscitée par Bossuet peut être perçue comme l'expression d'une exaspération perplexe, mi-amusée, mi-désespérée, comme il n'en naît que chez les plus proches parents et amis.

Albéric passa son baccalauréat en 1882, puis fut envoyé pendant six mois dans le cadre invraisemblable de l'abbaye bénédictine de Ramsgate, un choix apparemment malencontreux lorsque l'on sait que son père espérait que (pour reprendre Martin Cooper) « le contact avec la ferme insouciance de la jeunesse britannique [lui] serait bénéfique ». Vinrent ensuite le service militaire et l'université de droit, dont Albéric sortit dûment diplômé en 1887. Sa ferme insouciance commença alors à dépasser toutes les attentes de son père. Bien qu'ayant jusqu'à présent manifesté un talent musical relativement faible, et malgré l'attrait d'un parcours professionnel aisé dans l'empire paternel tout prêt, il renonça à toute option confortable pour entrer au Conservatoire de Paris en 1886 (soit avant son diplôme de droit) ou en 1887, selon les sources considérées. Depuis quand nourrissait-il cette idée ? La réponse demeure incertaine. Toutefois, son ami Savard avait récemment remporté le Prix de Rome. Autre élément, beaucoup plus capital peut-être, Magnard avait déjà beaucoup voyagé (supportant sans doute avec dignité son état de dépendance financière) ; il avait ainsi assisté à une représentation de *Tristan und Isolde* de Wagner à Bayreuth, en 1886. Ce qui n'avait rien d'exceptionnel chez les musiciens français de l'époque : la passion première de Debussy pour Wagner est bien connue ; Chausson était à Bayreuth en 1882 ; quant à Fauré et Messager, ils assistèrent à des exécutions wagnériennes en Angleterre, en 1882, avant de se rendre à Bayreuth en 1888. (« Qui n'a entendu Wagner à Bayreuth


n'a rien entendu ! » écrivit ensuite Fauré à son amie Mme Baugnies.)

L'on exagère souvent l'ampleur de l'impact wagnérien sur les compositions de Fauré, et il serait aisé d'en faire autant avec Magnard (mais l'oubli dans lequel il est tombé en a peu donné l'occasion). Au Conservatoire, Magnard étudia le contrepoint avec Théodore Dubois et suivit les cours de Massenet. À l'évidence, il les considéra comme un moyen d'atteindre son but et ne chercha pas à courtiser l'amitié de ses mentors, même si son diplôme, obtenu en 1888 avec le premier prix d'harmonie, suggère qu'il devait être bien vu. Le charme de Massenet était légendaire, mais son milieu familial avait déjà inspiré à Magnard cette constante haine du népotisme, fût-il infime. Quoi qu'il en fût, la rencontre formatrice de sa vie artistique restait à venir. Manifestement homme avec qui il était difficile de lier amitié, il montra une loyauté indéfectible envers ceux qui avaient pu, par leurs compréhension et acceptation de sa personnalité, pénétrer son petit cercle intime. Son condisciple de Conservatoire, Ropartz, fut de ceux-là. D'un an son aîné, il était, lui aussi, diplômé en droit—surtout, il s'était engagé dans cette voie en hommage à son père, mort durant son adolescence. L'étroit lien qui se développa entre les deux hommes conduisit Ropartz à introduire Magnard dans le cercle de César Franck, auquel appartenait un personnage crucial, Vincent d'Indy ; Magnard le rencontra au salon du poète Robert de Bonnières et acheva avec lui ses études musicales, entre 1888 et 1892. D'Indy était, lui aussi, un avocat manqué qui avait, par une double coïncidence, perdu sa mère à sa naissance. Sous l'égide de cette âme sœur (nonobstant une vision du monde souvent divergente), Magnard se lança avec cœur dans l'étude rigoureuse de la fugue et de l'orchestration. Les fruits de cette étude transparaissent dans ses symphonies, dont les deux premières furent composées alors qu'il se trouvait encore sous la tutelle de d'Indy.

Au bout de quatre années d'études, Magnard décida qu'il était prêt à poursuivre sa carrière seul. Peu après, il fut anéanti

par la mort de son père. Malgré de nombreuses inquiétudes (et, sans doute, déceptions) quant à son fils, François Magnard était demeuré son allié le plus sûr. Cette fidélité s'était manifestée dans sa volonté de soutenir le cercle musical franckiste en faisant de la publicité dans son journal, parfois à ses frais, après s'être montré un père généreux, même si cela n'avait fait qu'accentuer le poids des espérances professionnelles. Son fils éprouvait désormais toutes les émotions conflictuelles que sont le ressentiment, la culpabilité, le regret, la gratitude et la solitude (il ne devait rencontrer sa future femme, Julia Creton, que deux ans plus tard). Cette expérience se traduisit par l'orchestral *Chant funèbre*, op.9.


En 1896, année de sa troisième symphonie et de son mariage, Magnard devint professeur de contrepoint à la Schola Cantorum de Paris, nouvellement créée sous la direction de d'Indy. Trois ans plus tard, un concert de ses œuvres suscita des articles généralement favorables, ainsi que la création d'un cercle d'admirateurs, peu nombreux mais dévoués. À sa première tentative d'opéra (en un acte), *Yolande*, achevée en 1892, vinrent s'ajouter *Guerçœur* (1900), une tragédie en musique en trois actes, et *Bérénice* (1909), une autre tragédie en musique. Parmi ses autres œuvres importantes figurent une Sonate pour violon (1901), un Quatuor à cordes en mi mineur (1903), un Trio avec piano (1904), une Sonate pour violoncelle (1910), et le remarquable *Hymne à la justice* (1902), expression orchestrale du désarroi de Magnard face au célèbre procès Dreyfus. (Il vaut de noter que cette réaction fut diamétralement opposée à celle de d'Indy, catholique d'inclination antisémite, mais que le lien entre les deux compositeurs n'en fut en rien amoindri.) La quatrième symphonie ne parut pas avant 1913, époque à laquelle son créateur avait réchappé à maintes années difficiles dans la promotion de sa carrière. Répugnant à une publicité tapageuse, Magnard publia à ses frais les pièces répertoriées sous les nos d'opus 8 à 20. *Bérénice* fut donnée en 1911, mais sans grand impact. Un caractère comme le sien portait en lui une certaine aptitude à la désillusion amère, et sa « franchise



sans nuances »—pour reprendre la juste expression d'un biographe—se replia bien trop facilement sur elle-même. Les pages conclusives de la quatrième symphonie recèlent la troublante atmosphère confessionnelle où l'on revient avec lassitude d'une grandiose péroration intentionnelle, comme si l'on reconnaissait que son triomphe ne pouvait être que vain ; et au moment où cette pièce fut achevée, Paris retentissait de l'accueil scandalisé du *Sacre du Printemps*, œuvre d'un enfant terrible russe, d'un moderniste nommé Stravinski. Magnard courait le risque d'être laissé en marge de l'histoire, et le savait peut-être.

En 1904, Magnard s'était installé, avec sa femme et ses deux filles, au Manoir des Fontaines, à Baron, à une trentaine de kilomètres au nord de Paris. En septembre 1914, il resta chez lui lorsque l'avancée allemande pressa le pas, non sans avoir mis sa famille en sécurité—un fait dont le caractère poignant est ordinairement passé sous silence (il n'y a aucune raison de supposer que son mariage fût malheureux, et un portrait de lui nous est parvenu, réalisé, probablement en gage d'affection, par sa fille Ondine). Il s'était, de toute évidence, engagé à se conduire convenablement dans toutes ses tractations avec les forces allemandes, pour peu que ces dernières en fissent autant.

Les récits divergent quant à la suite précise des événements. Il semble que, le 3 septembre, un détachement de la cavalerie allemande pénétra dans le domaine de Magnard ; considérant cet acte comme une violation de l'accord déjà passé, le compositeur, installé à une fenêtre de l'étage, fit feu sur les soldats, en tuant un, voire deux. La riposte fut inévitable. Mais les Allemands ne s'en contentèrent pas et mirent ensuite le feu à la maison, dont l'occupant solitaire périt, invisible. Les tentations symboliques de cette fin violente mais assez typiquement énigmatique tendirent à aveugler les commentateurs quant à la perte tragique, dans les flammes, d'une grande partie de l'œuvre véritable de Magnard : le feu détruisit toutes les copies existantes de *Yolande*, un cycle fraîchement achevé d'une douzaine de mélodies, et la grande



partition de deux actes complets de *Guerccœur*, pour ne citer que les œuvres dont nous connaissons l'existence. Joseph Guy Ropartz, vieil ami et allié de Magnard, qui avait monté une production du troisième acte de *Guerccœur* en 1908, réalisa plus tard l'exploit, extraordinairement dévoué, de reconstituer ce qui avait été perdu de l'œuvre—laquelle fut donnée pour la première fois dans son intégralité en 1931. (Ropartz, lui-même auteur de six symphonies, mourut en 1955, à l'âge de quatre-vingt-onze ans.) Mais la réputation de Magnard attend toujours son « hymne à la justice ». Qu'on ait le plus souvent retenu de lui, depuis des décennies, l'oubli dans lequel il est tombé est une ironie qui n'aurait certainement pas échappé à pareille personnalité insatisfaite, adepte de l'autoflagellation.

Dès le début de ses études avec d'Indy, Magnard montra une inclination naturelle pour la pensée symphonique—ce qui, en soi, pose Wagner en influence problématique, car ce compositeur fut tout sauf un symphoniste. Guère surprenant dès lors que Franck eût un impact puissant sur le jeune compositeur, Franck dont l'immense oratorio *Les Béatitudes* (1879) soutint la comparaison avec (entre autres) le *Parsifal* de Wagner, et dont la célèbre Symphonie en ré mineur venait juste d'être écrite à l'entrée de Magnard au Conservatoire de Paris, en 1886.

Magnard hérita de Franck le concept de la forme cyclique, par lequel les thèmes d'une œuvre reviennent sous des dehors modifiés au cours de toute la succession des mouvements, insufflant une unité de conception distinctive. Cette notion ressort nettement dans sa **Symphonie n°1 en ut mineur**, op.4 (1890). Tout aussi saisissant, cependant, est l'apparent filtrage de l'influence wagnérienne à travers Mahler : l'on ressent la marche processionnelle, *alla marcia*, une prédilection pour les timbres anguleux des instruments à anche simple et double à l'unisson, et un vigoureux élan rythmique gouvernant tant l'urgence agitée du thème principal que ses expansion et développement ultérieurs. Bizarrement, l'on songe d'abord à une « Symphonie 'Résurrection' rivale » —

mais une version beaucoup plus véloce, sans son massif paragraphe introductif. L'illusion se poursuit dans le second sujet lyrique. Puis, l'on est époustoufflé de réaliser que Magnard n'a pu connaître, à l'époque, la Symphonie n°2 titanique de Mahler, achevée seulement en juillet 1894.

Le premier mouvement (*Strepitoso*—« bruyamment ! ») développe ses deux thèmes contrastés avec détermination, et non sans ingéniosité. Pour saturées et hyperactives que soient les pages des symphonies de Mahler, le contrepoint demeure essentiellement l'affaire de deux lignes saillantes, la supérieure et l'inférieure. A contrario, la passion de Magnard pour une discipline maîtrisée depuis encore peu engendre une intrication polyphonique à maints niveaux. Son premier mouvement symphonique souffre, pourrait-on dire, d'un excès d'options à suivre et de couleurs orchestrales dont les revêtir, ces dernières détournant l'auditeur (quoique agréablement) de la continuité de l'argument. Une conclusion retenue véhicule avec à-propos le sens de l'animation cyclique encore inachevée. S'ensuit un mouvement lent, sis dans la sus-dominante de la bémol—la relation tonale qui en résulte rend hommage à la Symphonie n°5 de Beethoven. Cette musique est remarquable pour sa sérénité orante, nostalgique (avant d'assumer des tons plus angoissés), et pour son ouverture tonalement ambiguë, rendue par un « chœur » de cuivres contenu. La présence wagnérienne est perceptible dans la prééminence progressive de la harpe comme source d'accompagnement. Un apogée de noble retenue survient finalement d'un procédé typiquement académique : la réénonciation canonique tenue des deux thèmes principaux. Pour terminer, l'ouverture en accords des cuivres est reprise, transformée avec éclat par l'ajout de notes tenues jouées par les cordes supérieures.

De nouveau, nous songeons à Mahler dans le scherzo, qui essaie de tendre un miroir déformant au premier mouvement, avec des résultats attrayants mais mitigés et assez insaisissables. L'on pourrait dire qu'un retour à la tonalité de la tonique principale est un mauvais calcul, ou même que ce

mouvement n'est pas pleinement nécessaire au schéma symphonique, car le finale subséquent cherche à rassembler tout le matériau de l'œuvre en une démonstration définitive de maîtrise contrapuntique, tout en devant poursuivre dans une tonalité désormais privée de conflit par sa souveraineté prématurée. En outre, l'idée « cyclique » principale semble de substance dramatico-rythmique insuffisamment protéiforme pour s'adapter avec subtilité aux environnements variés, menaçant plutôt, par moments, d'interrompre gratuitement le flot des autres idées. Cette musique est, néanmoins, frappante, fortement charpentée, agréable dans ses modulations audacieuses et remarquablement assurée dans sa sensibilité, même là où l'on soupçonne une erreur de jugement. Le thème principal du mouvement lent, qui présente une ressemblance passagèrement frappante avec la musique composée voilà quelques années par Geoffrey Burgon pour la télévision (*Brideshead Revisited*), semble devoir apporter à Magnard un grand « réconfort » posthume pour l'indifférence générale subie de son vivant.

La **Symphonie n°2 en mi majeur**, op.6 (1893) marque une avancée considérable, réalisée dans le court temps qui la sépare de la n°1. Le tempérament direct du compositeur trouve un reflet dans l'évitement absolu de tout préambule, nous confrontant d'emblée à une inspiration incessamment rythmique et mélodiquement errante, qui fait d'abord songer à l'étiquette « humoresque ». Cette dernière se révèle bientôt propre à un usage « ostinato », en tant qu'accompagnement continu d'idées plus lyriquement tenues—un procédé qui devient dès lors une habitude remarquable, surtout dans les ouvertures des mouvements extrêmes, et se rattache naturellement à la pensée cyclique. L'on peut discerner une ressource rhétorique et compositionnelle beaucoup plus désinvolte, notamment dans le splendide second sujet (étonnamment sis en la bémol). Ayant établi la fausseté d'une influence centrale mahlérienne, l'on suspecte ici une empreinte du Richard Strauss des premiers poèmes symphoniques, légèrement antérieurs aux débuts symphoniques de Magnard.


Les paragraphes du second sujet deviennent alors une sorte de spécialité, immédiatement prolongés en « subapogées » lyriques, d'un grandiose si spacieux que l'on se demande comment cette musique a pu souffrir la négligence—une question que susciteront probablement à maintes reprises le restant de l'œuvre et, surtout, la symphonie suivante.

Le thème principal du premier mouvement devient un énergique agent unificateur dans le développement, les références académiques du compositeur se manifestant lorsqu'il est déclamé en augmentation (longueurs de notes doublées), avant qu'un solo de hautbois non accompagné, bref mais saisissant, n'annonce la récapitulation. Nous avons là une musique sans cesse en mouvement, activement discursive, mais ingénieusement unifiée et d'une disposition généralement radieuse. Le scherzo (*Danses*) lui fait suite, avec une mélodie bucolique en la majeur qui succombe bientôt à l'empreinte d'un matériel plus lourd. De nouveau, un matériau thématique vélocité devient la toile de fond d'idées secondaires sostenuto. Une sensation de contraste insuffisant avec le premier mouvement menace alors d'être une pierre d'achoppement, mais les rusticités intermittentes sauvent la mise. Un apogée d'un optimisme roboratif survient avant que le mouvement ne s'achève avec l'approche la plus juste jamais réalisée par Magnard quant à la vraie légèreté de touche. Le geste final, qui ressemble un peu à un Copland en col cassé, est étrangement attachant—une qualité importante quand on considère la réputation de Magnard : de plus en plus, l'on subodore que le « par leurs œuvres, vous les connaîtrez » a été ignoré, et que ce fut le visage public fallacieux de l'homme même qui, le premier, provoqua la disparition de sa vraie voix.

Le troisième mouvement lent (*Chant varié*) construit un accord de sol à partir d'une note de basson solitaire, avant de s'éteindre en fa dièse majeur. Ici, l'on est moins conscient du principe de la variation (ingénieusement appliqué) que de la continuité et de la tonalité, plus immédiates, de la musique, laquelle se hausse bientôt pour atteindre un passage élevé, extraordinaire en ce qu'il recèle la même atmosphère


(et, momentanément, le même contenu) que la mélodie « Dulcinée » du poème symphonique *Don Quixote* de Richard Strauss, à laquelle il est apparenté. Une fois encore, il faut se pincer pour le croire : Magnard a devancé Strauss de cinq ans. Puis, la musique commence à explorer de plus en plus une sorte d'ambiance pseudo-médiévale (cette description en donne une mauvaise image), évocatrice de la tradition des troubadours ou des trouvères. Une légère inflexion moyen-orientale parvient même à s'insinuer, qui suggère peut-être vaguement la première migration vers l'ouest de la culture musicale mahométane par le biais des croisades. Cette inflexion cède (avec un effet étonnamment convaincant !) devant un ultime retour de l'Europe straussienne et un apogée d'une splendide opulence.

Le *Final* met en scène le principe cyclique en reprenant le caractère rythmique du premier mouvement, quoique désormais imprégné de certains quasi-médiévalismes issus des mouvements intermédiaires. L'emploi du thème principal comme « moteur » rythmique derrière un matériau autre est de nouveau évident. Le contrepoint de Magnard est plus assuré que jamais, mais l'on sent qu'il est arboré plus légèrement, en ayant moins le souci d'impressionner. L'ami et collègue de d'Indy, Chabrier, était mort en 1894, durant l'apprentissage de Magnard, et ce final laisse parfois entrevoir un peu de son charme indiscipliné, qui a fort bien pu filtrer à travers l'enseignement du mentor de Magnard. Plus remarquable, cependant, est l'éclectisme absolu de la musique—si tant est que ce mot convienne à une manière qui prophétise les autres aussi souvent qu'elle y recourt. Des touches de Glazounov côtoient des moments plus extravagants, évocateurs de compositeurs tels que Novák, Suk et le précoce Respighi, d'inspiration teutonique. Si la soi-disant sobriété académique du compositeur est partout manifeste, l'on pourrait attirer l'attention sur ses conclusions, qui semblent régulièrement s'arrêter à côté de l'endroit plus ou moins attendu, comme si, au dernier moment, le compositeur tenait à conserver quelque convenance personnelle.



La **Symphonie n°3 en si bémol mineur**, op.11 fut écrite en 1895/6 ; le compositeur y revint en 1902 (alors que, fait peut-être important, d'Indy travaillait à sa Symphonie n°2, également en si bémol), et elle ne fut donnée qu'en 1904, à Paris, sous la direction de Camille Chevillard. Grâce au soutien de Ferruccio Busoni, elle fut rejouée durant la saison berlinoise de 1905/6. Un enregistrement de cette œuvre par Ernest Ansermet et l'Orchestre de la Suisse Romande fut édité voilà trente ans par Decca, avec un succès inhabituel au regard des normes modestes des autres œuvres de Magnard. Particulièrement saisissante est la sonorité paisiblement lumineuse des quintes à vide qui ouvrent l'œuvre et semblent annoncer une préoccupation accrue des modèles archaïques embrassant l'« organum », l'ancien système par lequel le plain-chant était harmonisé exclusivement via le mouvement parallèle de la quinte et de l'octave. Le premier mouvement est curieusement intitulé « Introduction et ouverture » (*Modéré*), et la troisième symphonie est la seule symphonie de Magnard à autoriser pareil degré de préambule. Passé une série de réponses solennelles, jouées par les cordes, aux accords exécutés par les bois et les cuivres, la partie principale du mouvement se lance avec force énergie. Magnard nous apparaît alors, paradoxalement, sous son jour le plus austèrement académique : la section de développement repose en grande partie sur la technique de *fugato*, et l'on sent constamment que les passions plus débridées de la deuxième symphonie sont ici sous la coupe de fer d'un académisme formel austère (malgré une autre splendide expansion du second sujet). Le paradoxe est, bien sûr, que les commentateurs ne cessèrent d'avancer ces mêmes qualités pour tenter d'expliquer l'absence d'attrait du grand public pour Magnard—cette troisième symphonie est non seulement l'œuvre du compositeur qui eut, à ce jour, le plus de succès, mais aussi sa symphonie la plus abordable, la plus amène, position qu'elle consolidera probablement parmi les nouveaux auditeurs.

Le premier mouvement s'achève paisiblement en un passage tout d'intensité retenue. Strauss, Bruckner, Glazounov,



voire Novák, ont été évoqués en passant et les pages finales exhalent même une surprenante insinuation harmonique de Nielsen. Le deuxième mouvement est, à l'instar de son équivalent dans la symphonie précédente, intitulé *Danses (Très vif)* et constitue la réalisation scherzo la plus légère, la plus vraie de Magnard, où le caractère pseudo-médiéval arrive main dans la main avec quelque évocateur solo d'instruments, parfois sur de rustiques notes graves de « bourdon ». Le signe de la mesure composée binaire passe sans interruption à une mesure à $\frac{5}{4}$ pour le thème secondaire, avec un de ces succès agréablement exaspérants qui vous font dire « j'ai déjà entendu ça quelque part, non ? ». Cette musique ne peut être vue que comme dénuée de malice, de la même façon que les *Danses slaves* de Dvořák et leur évocation de la musique villageoise. (Une encyclopédie de musique affirme, dans un article consacré à Magnard, que le compositeur « ... chassa tout désir de charmer son auditoire » après la mort de son père, en 1894. Écouter ce mouvement avec ces paroles à l'esprit ne manquera pas de prouver l'injustice dont son compositeur a été victime jusqu'à présent.)

Le troisième mouvement lent (*Pastorale: Modéré*) est un épanchement dominé par les cordes, harmoniquement intense, qui débute en fa dièse mineur par un mélancolique solo de cor anglais, et dont l'idylle à venir est sans cesse ébranlée par de menaçantes allusions à la turbulence du premier mouvement. De plus en plus agitées, elles se précipitent finalement en un apogée tempétueux, avant que le thème principal ne revienne dans la tonalité majeure de la tonique. Jusqu'au bout, cependant, des interjections remarquablement anguleuses demeurent pour jeter des ombres sur la surface, autrement placide, de la musique. Une pointe d'harmonie modale lydienne (mettant en scène la quarte diésée de la gamme) apparaît, comme en d'autres moments des symphonies jusqu'alors.

Le *Final (Vif)*, qui nous emmène jusqu'à si bémol majeur, équilibre le caractère général du premier mouvement et suit le précédent des première et deuxième symphonies en

réquisitionnant le sujet principal comme ostinato de fond, à la flûte, pour d'autres idées. Le trait le plus remarquable est l'évidence même du principe cyclique en action, par lequel les accords initiaux du premier mouvement (instantanément reconnaissables, grâce à leur fort contraste avec les autres matériaux) commencent à se réaffirmer comme une sorte de début de choral durant le passage central du dernier mouvement. Celui-ci, entrecoupé de cordes précipitées, migre finalement vers le haut, à partir des cuivres graves, pour former une péroration d'une brillance austère, contrebalancée par le sujet principal fiévreux du mouvement. S'il fallait une preuve supplémentaire de l'éclectisme souvent prophétique de Magnard, les auditeurs devraient être frappés par la comparaison de ce thème avec l'apogée du scherzo de la Symphonie n°4 de William Alwyn, également en si bémol majeur, écrite en 1959.

De difficiles années de déception accrue et de doute durent s'écouler avant l'apparition de la **Symphonie n°4 en ut dièse mineur**, op.21 (1913). Que cette période ait, ou non, permis au Mahler de la maturité d'affecter la conscience de Magnard, nous avons là une œuvre à une échelle formidablement expansive—mahlérienne de largeur, pour ne pas dire de longueur. Au début (*Modéré*), des bois tournoyants éveillent une énonciation langoureusement passionnée, rendue par les cordes, et une saisissante réponse, invraisemblablement dominée par le piccolo. Le processus est répété avant que le mouvement « proprement dit » ne se mette en route (*Allegro*), à $\frac{12}{8}$ (quatre temps par mesure, subdivisés en groupes de trois). Le département des cors balaie tout devant lui dans le thème principal, et également en maints points ultérieurs, où il réapparaît. Cette musique turbulente, d'une splendide virtuosité orchestrale, change sans cesse de couleurs, d'une manière rappelant le concept, plus récent, du « concerto pour orchestre » développé, entre autres, par Bartók et Lutosławski. Les rythmes bondissants s'évanouissent durant le second sujet agité, en mi majeur, mais reviennent dominer une section de développement extrêmement chargée. L'apogée central

du mouvement (reprenant le thème initial joué par les cordes), d'une intensité magnifique, pose apparemment au compositeur une formidable difficulté dans le maintien de l'élan et du dessein ultérieurs : un défi surmonté contre toute logique, à l'instar du *Jules César* de Shakespeare qui survit à la disparition dangereusement précoce de son protagoniste en se révélant occupé à maintes autres choses. Plus tard, la reprise du second sujet conduit sans cesse vers le haut, jusqu'à un apogée-abîme principal (où le majeur et le mineur de la tonique sont aux prises l'un avec l'autre), qui disparaît avec une soudaineté caractéristique. La plus brève des sections de coda présente le thème d'ouverture au piccolo une dernière fois, joué par les cordes. Ce passage—succinct et laconique, en contraste absolu avec tout ce qui l'a précédé, et « couronné » d'un accord final d'une brièveté peu concluante—est curieusement troublant avec sa garde émotionnelle relâchée lors des instants les plus éloignés de toute rhétorique exaltée, comme si l'homme des émotions rares s'imaginait ne pas être observé et pouvoir tomber le masque en sûreté.

Le mouvement de scherzo (*Vif*) revient ostensiblement à un territoire plus ancien, combinant des nuances dansantes à un usage du rythme plus ouvertement symphonique. Il n'en réserve pas moins de considérables surprises. Au moment même où la légèreté du scherzo de la troisième symphonie semble avoir été laissée loin derrière, des caractères médiévaux rustiques font une entrée indéniablement bizarre. Passé une singulière succession de tons monocordes exécutés par des instruments de timbre différent, un violon solo « espiègle » commence à jouer une danse ponctuée d'accents aux vents et aux cuivres nettement orientaux—ce qui accentue les modes phrygien et dorien (mettant en scène respectivement la seconde bémolisée et la sixte diésée de la gamme mineure). Pour une culture étroitement prémillénariste collectivement aguerrie aux productions « pseudo »-orientales des flatteurs, l'inspiration de Magnard peut parfaitement induire de nets sentiments de confusion. Mais le procédé

cyclique est toujours vivace et bien dans la fonction basique du mouvement, qui est de contrepointer de nouvelles idées incisives contre les transformations du matériau principal du premier mouvement. La coexistence des éléments « humoresques » à venir avec une énergie énigmatiquement pesante et l'insistance peu à peu étrange du thème « oriental » concourent à créer une impression à peine moins troublante que la conclusion du premier mouvement.

Le troisième mouvement (*Sans lenteur et nuancé*) est, en réalité, une sorte de mélodie prolongée. L'ouverture tranquille, qui part directement d'une répétition conclusive des tons monocordes sibyllins du mouvement précédent, est une extension du matériau principal du début de la symphonie. Ce passage recèle un peu du charme du célèbre *Adagietto* de la Symphonie n°5 de Mahler, tout en atteignant à une certaine éloquence discrète, quasi elgarienne. Mais tout ceci est balayé par un apogée impétueux et angoissé, suite auquel la musique devient caractérisée par des figures d'accompagnement tournoyantes, straussiennes. Une *cantilena* à la flûte émerge, qui cède la place à une ligne de cordes prolongée, aux prises avec un autre accompagnement tournoyant. Une nouvelle culmination intense révèle la présence du thème au piccolo du début de l'œuvre, pour conduire à une section différente, qui vient fragmenter et dissiper une grande partie de ce qui a été entendu jusqu'à présent, même si la lente lame de fond de la basse harmonique se poursuit sans perdre de son intensité. Bientôt, la ligne mélodique surgit au bas de la texture, avant d'être entendue aux bois supérieurs, contre un actif accompagnement de cordes. Peu après survient une apothéose en mi majeur, magnifiquement spacieuse, du thème au piccolo, autorisé, pour une fois, à diminuer peu à peu pour disparaître paisiblement en une radieuse coda.

Le *Final (Animé)* écarte l'atmosphère précédente et plonge la tête la première dans une activité frénétique, même si, de nouveau, le matériau principal est promptement relégué au fond pour soutenir le déploiement d'autres thèmes. Passé un fugato, un développement fiévreux jaillit, qui, même si cette

musique ne saurait être prise pour du Mahler, fait fortement songer à ce compositeur quant au poids de la responsabilité placée sur l'insistance collective des parties des bois. Finalement, cette virtuosité orchestrale héroïque s'élargit en un apogée de type choral, aux proportions épiques, suscitant des attentes d'une conclusion tonitruante. Mais Magnard a déjà montré quel maître des surprises il était, en bien des formes. Commence alors une descente du sommet, via le thème initial de l'œuvre joué par les cordes, jusqu'à une ultime énonciation du thème au piccolo. Et nous nous retrouvons là où nous étions à la fin du premier mouvement, et au moins aussi troublés. L'on sait que Magnard a admis avoir initialement conçu cette œuvre « aux tréfonds d'une dépression mentale »—quoique cette expression désigne peut-être les doutes liés à la création, qui ont pu s'atténuer à mesure que la symphonie s'est affirmée dans son imagination. Le résultat est, en tout cas, une musique dotée d'apparemment « moins de peaux » que la plupart des autres : ses apogées, jamais loin en dessous de la surface, font irruption et s'effondrent avec une intensité féroce et, bien que leur étendue ait été insinuée par les symphonies antérieures, suggèrent une aspiration créatrice cruellement déçue par le monde. Pour reprendre la phrase de Shelley, ces œuvres « ... learn in suffering what they teach in song ». N'en ayant pas encore fini avec lui, le monde infligea à Magnard une désastreuse première de la quatrième symphonie par l'Union des femmes professeurs et compositeurs de musique (un curieux indice, avec l'affaire Dreyfus, du libéralisme de Magnard dans une époque comme la sienne). Ce fut seulement en mai 1914 que l'œuvre atteignit à un réel succès, grâce à une interprétation montée par la Société Nationale de Musique. Nous ne pouvons que deviner ce qu'il aurait pu en être ; pour Magnard, les nuages de la guerre et son châtiment menaçaient ; il était trop tard, comme cela avait peut-être déjà été le cas à la première du *Sacre du Printemps*, l'année passée.

DIE SINFONIEN VON Albéric Magnard

„Ah! Vergessene Männer, solltet ihr wenige Generationen oder auch nur wenige Jahre nach eurem Tod auf diese Welt zurückkehren, ihr würdet wieder in eure Gräber eilen, um nicht mit ansehen zu müssen, wie euer guter Ruf befleckt, die Erinnerung an euch ausgelöscht, eure Voraussicht durch eure Freunde, eure Untergebenen und, schlimmer noch, eure Erben verraten wird!“


MIT DIESER KLANGVOLLEN ÄUSSERUNG soll der Verlagsdirektor von *Le Figaro* seinen Sohn beglückt haben, als er von einem Band mit Werken von Bossuet aufblickte, einem Bischof des siebzehnten Jahrhunderts, dessen eigenes Andenken sich auf eine seltene Begabung für Grabreden stützte.

Es besteht eine erkennbare „Bruchstelle“ zwischen dem Leben und der Musik von Lucien Denis Gabriel Albéric Magnard. Geboren in Paris am 9. Juni 1865, war er ein Zeitgenosse von Sibelius, Nielsen (auf den Tag genau), Paul Dukas und Glasunow. Mit dem zuletzt Genannten hat er durch seine geduldig erworbene akademische Beherrschung des Kontrapunkts eine gewisse Ähnlichkeit. In anderer Hinsicht ist die Verbindung zu seinen Landsleuten Dukas, d'Indy, Ernest Chausson und Joseph Guy Ropartz wesentlich enger.

François Magnard hielt seine leitende Stellung bei *Le Figaro* von 1879 bis zu seinem Tod 1894 besetzt. Sein Sohn Albéric wuchs demnach in einem wohlhabenden Haushalt auf, in dem akademische Erfolge einer bestimmten Sorte vom Vater anscheinend als selbstverständlich betrachtet wurden. Die Lage wurde durch einen Trauerfall verschlimmert: Albéric hatte mit vier Jahren die Mutter verloren. Man kann sich ohne weiteres die Qualen echter väterlicher Liebe und Sorge vorstellen, unterdrückt und verzerrt durch stoische Disziplin, die den Kummer des Witwers ein Leben lang im Zaum hielt. Einem solchen emotionalen Klima läßt sich vieles im Charakter des jüngeren Magnard zuschreiben, sei es in seiner Musik oder in seinem Privatleben (das eine ist selten leicht vom anderen zu trennen). Im Bewußtsein der Notwendigkeit finanzieller Unterstützung durch seinen Vater, aber voller Ressentiments


wegen des dadurch ausgeübten Drucks, eine bestimmte berufliche Laufbahn einzuschlagen, verfluchte Albéric insgeheim das Etikett „fils du *Figaro*“, das andere ihm anhängten. Bissige Entschlossenheit, nur um seiner eigenen Verdienste willen anerkannt zu werden, sollte den Rest seines Lebens bestimmen. Der von Bossuet ausgelöste Erguß seines Vaters kann als Ausdruck jener teils humorvollen, teils verzweifelnden Verblüffung und Wut gedeutet werden, wie sie nur die engsten Angehörigen hervorrufen können.

Albéric beendete 1882 seine Schulausbildung mit bestandener Bakkalaureatsprüfung und wurde anschließend sechs Monate lang ins unwahrscheinliche Milieu der Benediktinerabtei von Ramsgate verschickt: eine offensichtlich fehlgeleitete Maßnahme, bedenkt man die Hoffnung seines Vaters, daß ihm (so heißt es bei Martin Cooper) „der Kontakt mit der Härte und Rücksichtslosigkeit britischer Jugendlicher gut tun“ werde. Auf den Militärdienst folgte ein Jurastudium, das Albéric pflichtgemäß 1887 abschloß. Allerdings begann er an diesem Punkt mehr Härte und Rücksichtslosigkeit an den Tag zu legen, als es seinem Vater lieb gewesen sein kann. Nachdem er bis dahin relativ wenig musikalisches Talent an den Tag gelegt hatte und obwohl ihm der leichte berufliche Aufstieg durch das väterliche Wirtschaftsimperium winkte, verzichtete er darauf, den bequemen Weg zu gehen. Einige Quellen berichten, daß er sich 1886 (also vor seinem Juraexamen) am Pariser Conservatoire einschrieb, andere nennen das Jahr 1887. Wie lange er sich schon mit dem Gedanken daran getragen hatte, bleibt ungewiß. Allerdings hatte sein Freund Savard kurz zuvor den *Prix de Rome* gewonnen. Von noch größerer Tragweite mag es gewesen sein, daß Magnard



selbst bereits weit gereist war (während er zweifellos den Zustand finanzieller Abhängigkeit mit Würde erduldet). So hatte er 1886 einer Bayreuther Vorstellung von Wagners *Tristan und Isolde* beigewohnt. In dieser Hinsicht war er unter den französischen Musikern jener Zeit nicht allein: Debussys anfängliche Leidenschaft für Wagner ist wohl bekannt; Chausson war 1882 in Bayreuth, Fauré und Messager verfolgten Wagneraufführungen 1882 in England und besuchten schließlich zwei Jahre nach Magnard ebenfalls Bayreuth. („Wenn man Wagner nicht in Bayreuth gehört hat, *hat man nichts gehört!*“ schrieb Fauré hinterher an seine Freundin Madame Baugnies.)


Das Ausmaß von Wagners Einfluß auf Faurés Kompositionen wird häufig übertrieben, und es wäre ähnlich leicht, in Bezug auf Magnard zuviel zu unterstellen (auf Grund seiner Vernachlässigung hat kaum jemand Gelegenheit gehabt, es zu tun). Am Conservatoire studierte Magnard Kontrapunkt bei Théodore Dubois und besuchte die Seminare Massenets. Er sah offensichtlich beides als Mittel zum Zweck und versuchte nicht, sich mit seinen Lehrern anzufreunden, obwohl sein Abschluß 1888 mit dem *premier prix* im Fach Harmonielehre darauf hindeutet, daß man ihn wohlwollend beurteilt hatte. Massenets persönlicher Charme war legendär, aber Magnards familiärer Hintergrund hatte ihm bleibendem Haß auch nur auf den geringsten Verdacht der Vetternwirtschaft eingeflößt. Auf jeden Fall stand ihm die prägende Begegnung seines künstlerischen Lebens noch bevor. Eindeutig kein Mann, der leicht Freundschaften schloß, bekundete er wie andere seines Typs unerschütterliche Loyalität gegenüber jenen, deren Verständnis für seine Persönlichkeit und Anerkennung ihnen die Aufnahme in seinen kleinen Freundeskreis ermöglicht hatte. Ropartz, sein Mitschüler am Conservatoire, gehörte dazu. Er war ein Jahr älter als Magnard und hatte wie er sein Jurastudium abgeschlossen. Wichtiger war jedoch, daß er, der als jugendlicher verwaist war, dies zum ehrenden Gedenken an seinen Vater getan hatte. Die enge Bindung, die sich zwischen Magnard und Ropartz entwickelte, veranlaßte Ropartz,



Magnard in den Kreis um César Franck einzuführen; dem aber gehörte unter anderem der einflußreiche Vincent d'Indy an, den Magnard im Salon des Dichters Robert de Bonnières kennenlernte und bei dem er zwischen 1888 und 1892 seine Musikausbildung vollendete. D'Indy war ebenfalls ein auf Abwege geratener Jurist und außerdem wollte es der Zufall, daß seine Mutter bei seiner Geburt gestorben war. Unter der Anleitung dieses Verwandten im Geiste (ungeachtet ihrer zahlreichen weltanschaulichen Differenzen) stürzte sich Magnard bereitwillig in das rigorose Studium der Fuge und der Orchestrierung. Die Früchte dieser Anstrengungen sind in seinen Sinfonien zu erkennen, von denen er die ersten beiden noch unter d'Indys direkter Aufsicht komponierte.


Nach vier Studienjahren entschied Magnard, daß er soweit sei, seinen beruflichen Weg allein zu gehen. Bald darauf wurde er vom Tod seines Vaters am Boden zerstört. Trotz vieler Sorgen (und zweifellos Enttäuschungen) im Verhältnis zu seinem Sohn war François Magnard sein treuester Verbündeter geblieben. Er hatte väterliche Loyalität bewiesen durch seine Bereitschaft, den musikalischen Zirkel um Franck publizistisch zu unterstützen, manchmal sogar auf eigene Kosten, und er war zuvor ein großzügiger Vater gewesen, auch wenn dadurch das Gewicht der beruflichen Erwartungen nur noch erhöht worden war. Sein Sohn durchlitt nun alle widerstreitenden Gefühle—Unmut, Schuldbewußtsein, Bedauern, Dankbarkeit und Einsamkeit (es sollte noch zwei Jahre dauern, bis er Julia Creton kennenlernte, seine zukünftige Frau). Ergebnis dieser Erfahrung war das Orchesterwerk *Chant funèbre* op. 9.

1896, im Jahr seiner dritten Sinfonie und seiner Hochzeit, wurde Magnard Lehrer für Kontrapunkt an der unter d'Indys Leitung neu gegründeten Schola Cantorum in Paris. Drei Jahre später löste ein Konzert mit Magnards Werken generell gute Kritiken aus und schuf einen kleinen, aber ergebenen Kreis von Bewunderern. *Yolande*, seiner erster Versuch an einer (einaktigen) Oper, war 1892 fertiggestellt worden. Hinzu kamen *Guerceur*, eine dreiaktige *tragédie en musique* im Jahre 1900 und *Bérénice* (mit der gleichen Bezeichnung) 1909. Zu seinen



wichtigen Werken zählen außerdem eine Violinsonate (1901), ein Streichquartett in e-Moll (1903), ein Klaviertrio (1904) und eine Cellosonate (1910) sowie die bemerkenswerte *Hymne à la justice* (1902), orchestraler Ausdruck von Magnards Bestürzung über das berüchtigte Dreyfus-Verfahren. (Es ist sowohl interessant, daß diese Reaktion der des antisemitisch eingestellten katholischen d'Indy diametral entgegengesetzt war, als auch, daß dies die Bindung zwischen den beiden Komponisten in keiner Hinsicht schmälerte.) Die vierte Sinfonie erschien erst 1913. Bis dahin hatte ihr Komponist jahrelange Schwierigkeiten bei der Förderung seiner Komponistenlaufbahn überstanden. Da er von greller Eigenwerbung nichts hielt, veröffentlichte Magnard die als op. 8 bis 20 geführten Werke auf eigene Kosten. *Bérénice* wurde 1911 aufgeführt, jedoch ohne durchschlagenden Erfolg. Ein Charakter wie der seine barg im Herzen eine Tendenz zu bitterer Desillusionierung, und was ein Biograph treffend als „une franchise sans nuances“ (vorbehaltlose Offenheit) bezeichnet hatte, wendete sich allzu leicht gegen ihn selbst. Die Schlußseiten der vierten Sinfonie sind insofern beunruhigend offenherzig, als sie sich verdrossen von einem beabsichtigten großen rhetorischen Schluß abwenden, wie auf die Erkenntnis hin, daß sein Triumph nur hohl sein konnte; und als das Werk fertig vorlag, hallte Paris wider vom Skandal um die Uraufführung von *Le Sacre du Printemps*, dem Werk eines modernistischen russischen *enfant terrible* namens Strawinski. Magnard lief Gefahr, als mindere Gestalt der Musikgeschichte vergessen zu werden, und war sich dessen möglicherweise bewußt.

Im Jahr 1904 war Magnard mit seiner Frau und seinen beiden Töchtern ins Manoir des Fontaines in Baron umgezogen, dreißig Kilometer nördlich von Paris. Im September 1914 blieb er zu Hause, als der deutsche Vormarsch sich immer rascher näherte. Seine Frau und Töchter hatte er weit weg in Sicherheit gebracht, ein Umstand, dessen Schmerzlichkeit gewöhnlich keiner Erwähnung gewürdigt wird (es gibt keinen Grund, anzunehmen, daß seine Ehe nicht glücklich war, und ein erhaltenes Porträt von ihm, wahrscheinlich zum



Zeichen der Zuneigung gemalt, stammt von seiner Tochter Ondine). Er selbst hatte sich offenbar vorgenommen, sich im Umgang mit den deutschen Soldaten anständig zu benehmen, vorausgesetzt, daß sie es auch taten.

Die Berichte über die genauen Einzelheiten dessen, was dann folgte, gehen auseinander. Wie es scheint, drang am 3. September eine deutsche Kavallerieeinheit in Magnards Anwesen ein. Der Komponist, der dies als Bruch einer wie auch immer getroffenen Vereinbarung ansah, schoß aus einem Fenster im Obergeschoß auf sie und tötete einen Soldaten, möglicherweise auch zwei. Es war unausweichlich, daß das Feuer erwidert wurde. Nicht zufrieden damit, zündete die deutsche Einheit anschließend das Haus an, dessen einziger Insasse ungesehen im Innern umkam. Die symbolischen Verlockungen dieses gewaltsamen, aber irgendwie typisch ungeklärten Endes haben die Kommentatoren häufig blind gemacht gegenüber dem tragischen Verlust großer Teile von Magnards Schaffen in den Flammen: Das Feuer hat alle vorhandenen Kopien von *Yolande* vernichtet, einen soeben fertiggestellten Zyklus mit einem dutzend Liedern und die Gesamtpartitur zweier ganzer Akte aus *Guerçœur*, um nur die Werke zu nennen, deren Existenz bekannt war. Joseph Guy Ropartz, Magnards alter Freund und Verbündeter, der 1908 eine Inszenierung des dritten Akts von *Guerçœur* besorgt hatte, vollbrachte später die von außerordentlicher Hingabe zeugende Heldentat, zu rekonstruieren, was von dem Werk verlorengegangen war, das in seiner Gesamtheit 1931 uraufgeführt wurde. (Ropartz, der selbst sechs Sinfonien komponiert hat, starb 1955 mit einundneunzig Jahren.) Magnards Ansehen jedoch wartet nach wie vor auf die ihm zustehende „hymne à la justice“. Daß die Art und Weise, wie er aus dem Bewußtsein seiner Mitmenschen schied, jahrzehntelang die bekannteste Tatsache über ihn war, ist eine Ironie, die einer derart unerfüllten, zur Selbstzerfleischung neigenden Persönlichkeit wohl kaum entgangen wäre.


Vom Beginn seines Studiums bei d'Indy an hatte Magnard einen natürlichen Hang zu sinfonischem Denken an den Tag gelegt. Das allein legt Wagner als problematischen Einfluß nahe, da dieser Komponist alles andere als ein Sinfoniker war. Es ist darum nicht überraschend, daß Franck einen so nachhaltigen Eindruck machte, dessen gewaltiges Oratorium *Les Béatitudes* (1879) den Vergleich mit (unter anderem) Wagners *Parsifal* ausgehalten hat und dessen eigene gefeierte d-Moll-Sinfonie um die gleiche Zeit entstand, als Magnard 1886 ins Pariser Conservatoire eintrat.

Magnard hat von Franck das Konzept der zyklischen Form übernommen, wonach die Themen eines Werks in modifizierter Gestalt im gesamten Ablauf der Sätze auftauchen und eine erkennbare Einheitlichkeit der Gestaltung kundtun. Diese Vorstellung macht sich in Magnards **Sinfonie Nr. 1 in c-Moll** op. 4 (1890) häufig bemerkbar. Nicht weniger erstaunlich ist jedoch das augenscheinliche Durchsickern des Wagnerschen Einflusses auf dem Umweg über Mahler: Man ist sich der marsch- bzw. prozessionsartigen Gangart bewußt, einer Vorliebe für die rauen Klangfarben unisono gespielter Instrumente mit einfachem oder doppeltem Rohrblatt und einer starken rhythmischen Triebkraft, die sowohl das rastlose Drängen des Hauptthemas als auch seine spätere Erweiterung und Durchführung beherrscht. Zunächst wird seltsamerweise eine Art „rivalisierender Auferstehungssinfonie“ angedeutet, allerdings eine leichtfüßigere Version ohne die massive Einleitungspassage. Die Illusion wird im lyrischen zweiten Thema aufrechterhalten. Erst dann geht einem verblüfft auf, daß Magnard Mahlers titanenhafte zweite Sinfonie zu diesem Zeitpunkt nicht bekannt gewesen sein kann, da sie erst im Juli 1894 vollendet wurde.

Der erste Satz (*Strepitoso*—„geräuschvoll“!) entfaltet seine zwei kontrastierenden Themen mit Entschlossenheit und nicht geringem Einfallsreichtum. Man hat festgestellt, daß Mahlers Kontrapunkt, egal wie gedrängt und hyperaktiv es auf den Partiturseiten seiner Sinfonien zugeht, grundsätzlich von zwei hervorstechenden Linien ausgeführt wird, einer oberen


und einer unteren. Im Gegensatz dazu bringt Magnards Leidenschaft für eine Disziplin, die er soeben erst gemeistert hatte, polyphone Feinheiten auf mehreren Ebenen zustande. Sein erster sinfonischer Satz leidet womöglich sowohl an einem Übermaß an Alternativen, die es zu verfolgen gilt, als auch an Orchesterklangfarben, in die sie sich kleiden lassen, und diese Klangfarben lenken den Hörer (auch wenn dies auf das angenehmste geschieht) vom Verlauf der Erörterung ab. Ein zurückhaltender Schluß vermittelt angemessen das Gefühl eines noch nicht abgeschlossenen zyklischen Geschehens. Es folgt ein langsamer Satz in der tonikaparallelen Tonart As-Dur, und die sich ergebende tonale Verwandtschaft macht dem Vorbild von Beethovens fünfter Sinfonie Ehre. Diese Musik ist bemerkenswert wegen ihrer gebetsähnlichen, wehmütigen Heiterkeit (die sie später durch qualvollere Töne ersetzt) und wegen ihrer tonal zweideutigen Eröffnung durch einen gedämpften Blechbläserchor. Die Wagnersche Präsenz macht sich im zunehmenden Hervortreten der Harfe als Begleitinstrument bemerkbar. Ein Höhepunkt erhabener Zurückhaltung ergibt sich schließlich aus dem typisch akademischen Kunstgriff einer in die Länge gezogenen kanonischen Wiederholung der beiden Hauptthemen. Am Ende wird die akkordische Blechbläserinleitung in Erinnerung gerufen, strahlend verwandelt durch den Zusatz ausgehaltener hoher Noten der Streicher.

Mahler kommt einem erneut in den Sinn, wenn das scherzo den Versuch unternimmt, dem ersten Satz einen Zerrspiegel vorzuhalten, mit reizvollen, aber unterschiedlich erfolgreichen und recht schwer greifbaren Ergebnissen. Man könnte argumentieren, daß die Rückkehr zur Grundtonart ein Kalkulationsfehler ist, oder gar, daß dieser Satz für den sinfonischen Aufbau nicht unbedingt nötig ist, da das anschließende Finale sich bemüht, das gesamte Material des Werks in einer definitiven Zurschaustellung kontrapunktischer Meisterschaft zusammenzubringen, jedoch in einer Tonart weitermachen muß, die durch ihre verfrühte Oberherrschaft ihres Konfliktpotentials beraubt wurde. Noch dazu scheint



der „zyklische“ Hauptgedanke ungenügend ausgestattet mit dramatischer und rhythmischer Substanz, um sich unauffällig an verschiedene Umfelder anzupassen, und droht statt dessen gelegentlich mit grundlosen Unterbrechungen den Fluß anderer Ideen zu stören. Dennoch ist dies interessante Musik, grobknochig, in ihren abenteuerlichen Modulationen durchaus daheim und von der Stimmung her bemerkenswert selbstbewußt, selbst dort, wo man Fehleinschätzungen vermutet. Das Hauptthema des langsamen Satzes, das eine flüchtige, aber verblüffende Ähnlichkeit mit der TV-Filmmusik aufweist, die der Komponist Geoffrey Burgon vor einigen Jahren für *Brideshead Revisited* geschaffen hat, ist dazu angetan, Magnard viel postume „Entschädigung“ für die Gleichgültigkeit des Publikums zu seinen Lebzeiten einzubringen.


Die **Sinfonie Nr. 2 in E-Dur** op. 6 (1893) stellt für die Zeit, die sie von ihrer Vorgängerin trennt, einen erheblichen Fortschritt dar. Das vernunftbetonte Temperament des Komponisten schlägt sich darin nieder, daß das Werk auf absolut jede Präambel verzichtet. Dafür werden wir unmittelbar mit einer rastlos rhythmischen und melodisch auf Abwege geratenden Inspiration konfrontiert, die anfangs das Etikett „Humoreske“ nahelegt. Diese erweist sich bald darauf als geeignet zum „ostinaten“ Einsatz als fortlaufende Begleitung für lyrisch dauerhaftere Ideen, ein Behelf, der fortan zur auffälligen Gewohnheit wird, vor allem im Anfangsstadium von Ecksätzen, und dem zyklischen Gedanken naturgemäß verwandt ist. Ein wesentlich lockereres rhetorisches und kompositorisches Hilfsmittel macht sich vor allem im glanzvollen (überraschend in As-Dur angesiedelten) zweiten Thema bemerkbar. Nachdem man Mahler als entscheidenden Einfluß ausgeschlossen hat, vermutet man hier den von Richard Strauss und seinen frühen Tondichtungen, die Magnards sinfonischem Debüt zeitlich knapp voraus sind. Passagen, die sich um das zweite Thema drehen, werden nun zu einer Art Spezialität und augenblicklich zu vorläufigen lyrischen Höhepunkten von derart weitläufiger Pracht



erweitert, daß man sich fragt, wie es nur sein konnte, daß diese Musik vernachlässigt wurde: eine Frage, die wohl vom Rest dieses Werks und ganz besonders dem folgenden immer wieder aufgeworfen werden wird.

Das Hauptthema des ersten Satzes gerät in der Durchführung zur energisch einigenden Kraft, und die akademischen Kenntnisse des Komponisten kommen zum Einsatz, wenn es vergrößert (mit verdoppelter Notenlänge) deklamiert wird. Dann kündigt ein kurzes, aber eindrucksvolles unbegleitetes Oboensolo die Reprise an. Dies ist quecksilbrig unruhige Musik, irgendwie eifrig dozierend, aber geschickt vereinheitlicht und von allgemein sonniger Veranlagung. Das Scherzo (*Danses*) schließt mit einer bukolischen Melodie in A-Dur an, die bald dem Druck gewichtigerer Inhalte erliegt. Wieder dient leichtfüßiges thematisches Material als Hintergrund für nachgeordnete Sustainmotive. Ein Gefühl, daß der Kontrast zum ersten Satz insgesamt ungenügend ist, droht zum Stolperstein zu werden, doch die gelegentlichen rustikalen Anklänge entspannen die Lage. Es kommt zu einem erfrischend optimistischen Höhepunkt, ehe der Satz mit so leichter Hand endet, wie sie Magnard bis dahin noch nicht bewiesen hat. Die Schlußgeste, die wie Copland im steifen Kragen anmutet, ist seltsam anheimelnd—ein Charakteristikum von einiger Bedeutsamkeit, wenn man Magnards Ruf bedenkt: Man hat zusehends den Verdacht, daß das Prinzip „Nach ihren Taten sollst du sie beurteilen“ mißachtet wurde und daß es das irreführende öffentliche Gesicht des Mannes war, das seine wahre Stimme in Vergessenheit geraten ließ.

Der langsame dritte Satz (*Chant varié*) baut aus einer einzelnen Fagottnote einen G-Dur-Akkord auf, ehe er in Fis-Dur abklingt. Hier ist einem weniger das (gekonnt angewandte) Variationsprinzip als die unmittelbare Kontinuität und der Ton der Musik bewußt, die sich bald zu einer erhebenden Passage aufschwingt, die durch ihre außerordentliche Ähnlichkeit in Stimmung (und kurzzeitig auch Gehalt) mit der „Dulcinea“-Melodie aus der sinfonischen Dichtung *Don Quixote* von Richard Strauss besticht. Und wieder muß man seinen Irrtum



eingestehen: Magnard ist Strauss in diesem Fall fünf Jahre vorausgeeilt. Hierauf beginnt die Musik immer mehr eine pseudomittelalterliche Atmosphäre auszuloten (diese Beschreibung ist unzulänglich), die an die Troubadour- bzw. Trouvère-Tradition erinnert. Selbst ein Anflug nahöstlicher Klänge schleicht sich ein, vielleicht eine lockere Anspielung auf die von den Kreuzzügen bedingte einstige Verlagerung der muslimischen Musikkultur nach Westen. Dies alles weicht (mit bizarr überzeugender Wirkung!) der letztendlichen Rückkehr des Straussschen Europa und einem Höhepunkt von herrlicher Üppigkeit.

Das Finale offenbart das Wirken des zyklischen Prinzips, indem es den rhythmischen Charakter des ersten Satzes wiedereinführt, der allerdings jetzt von quasi mittelalterlichen Anklängen aus den dazwischenliegenden Sätzen durchdrungen ist. Wiederum ist der Einsatz des Hauptthemas als rhythmischer „Motor“ hinter anderem musikalischem Material erkennbar. Magnards Kontrapunkt ist sicher wie eh und je, aber man spürt, daß er insgesamt leichter daran trägt und weniger angstvoll bemüht ist, Eindruck zu schinden. D'Indys Freund und Kollege Chabrier war 1894 während Magnards Studienzeit gestorben, und man stößt hin und wieder unvermutet auf die Möglichkeit, daß hier auf dem Umweg über die von Magnards Mentor vermittelten Lehrinhalte etwas von dessen lautstarkem Charme durchgeschlagen sein könnte. Noch deutlicher ist jedoch der schiere Eklektizismus der Musik—wenn dies das *mot juste* für einen Stil sein kann, der ebenso oft andere vorwegnimmt, wie er sich auf sie stützt. Hinweise auf Glasunow sind neben ausgefalleneren Momenten zu entdecken, die an Komponisten wie Novák, Suk und an den frühen, teutonisch inspirierten Respighi denken lassen. Um die angebliche akademische Nüchternheit Magnards zu verdeutlichen, darf man vielleicht auf seine Schlüsse verweisen, die regelmäßig kurz vor dem Punkt innezuhalten scheinen, mit dem man eigentlich schon fest gerechnet hat, so als sei er in letzter Minute besorgt, einen wie auch immer gearteten persönlichen Anstand zu wahren.




Die **Sinfonie Nr. 3 in b-Moll** op. 11 wurde 1895/96 geschrieben, 1902 mit weiterer Aufmerksamkeit von Seiten des Komponisten bedacht (es mag von Bedeutung sein, daß d'Indy damals an seiner zweiten Sinfonie arbeitete, die ebenfalls in B steht) und erst im November 1904 in Paris unter der Leitung von Camille Chevillard zu Gehör gebracht. Dank der Unterstützung Ferruccio Busonis fand eine weitere Aufführung während der Berliner Konzertsaison 1905/06 statt. Eine Einspielung des Werks durch Ernest Ansermet und das Orchestre de la Suisse Romande ist vor rund dreißig Jahren bei Decca erschienen, und man kann angesichts der bescheidenen Maßstäbe der übrigen Werke Magnards behaupten, daß sie ungewöhnlich großen Erfolg hatte. Besonders einnehmend ist die kühl erstrahlende Klangfülle offener Quinten, mit denen das Werk beginnt und die allem Anschein nach von einem immer tiefer gehenden Interesse an archaischen Vorbildern unter Einbeziehung des „Organum“ künden, jenes alten Systems, dem gemäß die gregorianische Melodie ausschließlich mittels Parallelbewegung der Quinte und Oktave harmonisiert wurde. Der erste Satz ist kurioserweise mit „*Introduction und Ouverture*“ (*Modéré*) überschrieben, und die dritte ist die einzige von Magnards Sinfonien, die ein so langes Vorspiel gestattet. Nach einer Reihe unheilvoller Antworten der Streicher auf Holz- und Blechbläserakkorde legt mit viel Energie der Hauptteil des Satzes los. Es mutet paradox an, daß wir Magnard hier im strengsten akademischen Gewand begegnen: Die Durchführung ist im wesentlichen auf *fugato* Verfahren gegründet, und man hat ständig das Gefühl, als seien die ungezügelteren Leidenschaften der zweiten Sinfonie hier (der Erweiterung eines anderen prachtvollen zweiten Themas zum Trotz) unter die eiserne Kontrolle eines nüchternen akademischen Formalismus geraten. Das Paradoxe daran ist natürlich, daß es genau diese Eigenheiten sind, die ständig von Kommentatoren zitiert wurden, die Magnards mangelnde Massenwirksamkeit zu erklären suchten—dabei ist die dritte Sinfonie nicht nur sein bislang erfolgreichstes, sondern auch seine zugänglichste, ja liebenswürdigste Sinfonie und darum geeignet, seine Position bei neuen Hörern zu festigen.

Der erste Satz endet ruhig in einer Passage verhaltener Intensität. Strauss, Bruckner, Glasunow, womöglich auch Novák sind unterwegs heraufbeschworen worden, und auf den letzten Seiten erspät man vielleicht gar einen verblüffenden harmonischen Anklang an Nielsen. Der zweite Satz trägt wie sein Gegenstück in der vorausgegangenen Sinfonie den Titel *Danses (Très vif)* und ist das beschwingteste, wahrhaftigste Scherzo, das Magnard je gelungen ist. Hier geht Pseudomittelalterliches Hand in Hand mit diversen sinnträchtigen Solopassagen bestimmter Instrumente, manchmal über ländlichen „Bordun“-Baßnoten. Das Taktvorzeichen, ein zusammengesetzter Zweiertakt, geht ohne Brechung in $\frac{5}{4}$ -Takt über, wenn das zweite Thema erklingt und einen mit dem Gefühl „Das hab ich doch schon mal irgendwo gehört?“ auf das angenehmste verrückt macht. Es ist unmöglich, diese Musik anders einzuschätzen als gut gelaunt, und zwar im wesentlichen so, wie es Dvořáks *Slawische Tänze* mit ihrer Beschwörung dörflichen Musizierens sind. (Ein Eintrag über Magnard in einem Musiklexikon behauptet, er habe sich nach dem Tod seines Vaters 1894 „... von jeglichem Begehren geläutert, sein Publikum zu bezaubern“. Hört man eingedenk des Gesagten diesen Satz, erweist sich gewiß die Ungerechtigkeit des Schicksals, das seinem Komponisten bis jetzt beschert war.)

Der langsame dritte Satz (*Pastorale: Modéré*) ist ein von Streichern dominierter, harmonisch eindringlicher Erguß, der in fis-Moll mit einem melancholischen Englischhornsolo beginnt und dessen erstrebtes Idyll ständig von drohenden Verweisen auf die Turbulenz des ersten Satzes untergraben wird. Diese werden immer erregter und führen schließlich einen stürmischen Höhepunkt herbei, ehe das Hauptthema im tonischen Dur zurückkehrt. Bis zuletzt erfolgen noch einige bemerkenswert schroffe Einschübe und werfen ihre Schatten auf die ansonsten ruhige Oberfläche der Musik. Eine Andeutung lydisch modaler Harmonik (mit dem Charakteristikum der erhöhten Quarte) macht sich wie bis dahin bereits an mehreren anderen Stellen in den Sinfonien bemerkbar.


Das Finale (*Vif*) versetzt uns nach B-Dur und gleicht den Grundcharakter des ersten Satzes aus, indem es nach dem Vorbild der ersten und zweiten Sinfonie das Hauptthema als Flötenostinato einsetzt, um als Hintergrund für weitere Ideen zu dienen. Besonders bemerkenswert ist hier das sehr deutlich wirkende zyklische Prinzip, wonach die einleitenden Akkorde des ersten Satzes (sogleich wiederzuerkennen dank ihres scharf umrissenen Kontrastes zum gesamten übrigen Material) sich im Mittelteil des letzten als eine Art anfänglicher Choral zu behaupten beginnen. Dieser arbeitet sich, mit hastenden Streichern durchsetzt, schließlich von tiefen Blechbläsern ausgehend immer weiter hinauf, um eine Schlußpassage von karger Brillanz zu erzeugen, abgegrenzt vom hektischen Anfangsthema des Satzes. Sollte ein weiterer Beweis für Magnard oft prophetischen Eklektizismus nötig sein: Es dürfte den Hörer in Erstaunen versetzen, dieses Thema mit dem Höhepunkt des Scherzos von William Alwyns vierter Sinfonie in B-Dur zu vergleichen, die 1959 komponiert wurde.

Harte Jahre der immer tieferen Enttäuschung und der Selbstzweifel sollten vergehen, ehe die **Sinfonie Nr. 4 in cis-Moll** op. 21 (1913) herauskam. Ob es dieser Zeitraum dem gereiften Mahler tatsächlich erlaubt hat, auf Magnards Bewußtsein einzuwirken, oder auch nicht, jedenfalls ist dies ein Werk in ungeheuer großem Maßstab—an Mahler orientiert, wenn schon nicht von der Länge, so doch von der Breite her. Zum Auftakt (*Modéré*) rufen wirbelnde Holzbläser eine wohligh leidenschaftliche Aussage der Streicher hervor, und eine fesselnde Replik, die eigentümlicherweise von den Pikkoloflöten dominiert wird. Der Vorgang wiederholt sich, ehe der „eigentliche“ Satz (*Allegro*) im $\frac{12}{8}$ -Takt in Gang kommt (vier Schläge pro Takt, in drei Teile unterteilt). Die Hörner fegen im Hauptthema und an mehreren anderen Stellen, an denen sie in Erscheinung treten, alles hinweg, was vor ihnen liegt. Dies ist turbulente Musik von fabelhafter orchestraler Virtuosität, deren Art und Weise, flink die Klangfarben zu wechseln, an das in neuerer Zeit von Bartók, Lutosławski und anderen entwickelte Konzept des „Konzerts für Orchester“ erinnert. Die



sprunghaften Rhythmen weichen während des rastlosen zweiten Themas in E-Dur zurück, setzen jedoch wieder ein, um die unter Hochspannung stehende Durchführung zu beherrschen. Der zentrale Höhepunkt des Satzes (eine Reprise des einleitenden Streicherthemas) ist von großartiger Intensität und stellt den Komponisten scheinbar vor die ernstzunehmende Hürde, auch danach noch Schwung und Zielbewußtsein aufrechtzuerhalten: eine Herausforderung, der Magnard wider alle Logik begegnet, genau wie Shakespeares Schauspiel *Julius Caesar* das gefährlich frühe Ableben seines Protagonisten überlebt, indem es anschließend beweist, daß es außerdem von allerlei anderen Dingen handelt. Im weiteren Verlauf führt die Reprise des zweiten Themas immer weiter hinauf zu einem alles verschlingenden großen Höhepunkt, an dem Dur und Moll miteinander ringen und der mit typischer Plötzlichkeit verebbt. Eine ganz kurze Coda präsentiert von den Streichern gespielt ein letztes Mal das anfängliche Pikkolothema. Markant und lakonisch in krassem Gegensatz zu allem Vorangegangenen und von einem unschlüssig kurzen Schlußakkord gekrönt, wirkt diese Passage seltsam beunruhigend, so als habe die emotionale Wachsamkeit nachgelassen, nicht in Augenblicken hochgestochener Rhetorik, sondern in jenen, die davon am weitesten entfernt sind, so als fühle sich der Mann der wenigen Emotionen unbeobachtet und könne getrost die Maske fallen lassen.

Das Scherzo (*Vif*) kehrt dem Augenschein nach auf älteres Territorium zurück und verbindet tänzerische Anspielungen mit eindeutiger sinfonischer Rhythmik. Es erwarten einen jedoch noch einige Überraschungen. Sobald es den Anschein hat, als sei die Leichtigkeit des Scherzos der dritten Sinfonie weit zurückgelassen worden, stellt sich mit unleugbar bizarrer Wirkung ländlich Mittelalterliches ein. Nach einer einzigartigen Folge von Rezitationen auf einem Ton durch Instrumente mit unterschiedlichem Timbre, stpielt eine „aus der Art geschlagene“ Violine, unterstrichen durch deutlich orientalische Holz- und Blechbläserakzente, zum Tanz auf. Dies betont den phrygischen und dorischen Modus (erkennbar an der erniedrigten



Sekunde bzw. der erhöhten Sexte der Molltonleiter). Bei einer Kultur kurz vor der nächsten Jahrtausendwende, die gegenüber den vulgärorientalischen musikalischen Zumutungen der Curry-Restaurants abgehärtet ist, mag Magnards Inspiration an diesem Punkt durchaus Verwirrung auslösen. Jedoch wirkt das zyklische Vorgehen nach wie auf die Grundfunktion des Satzes ein, die darin besteht, prägnanten neuen Ideen Abwandlungen wesentlichen musikalischen Materials aus dem ersten Satz entgegenzustellen. Die Koexistenz „humorvoll“ gemeinter Elemente mit einer toderntesten, schwerfälligen Energie und die immer seltsamer anmutende Beharrlichkeit des „orientalischen“ Themas verschwören sich, um einen Eindruck zu erwecken, der kaum weniger beunruhigend ist als der Schluß des ersten Satzes.

Der dritte Satz (*Sans lenteur et nuancé*) ist eigentlich eine Art ausgedehntes Lied. Die ruhige Eröffnung schließt direkt an eine letzte Wiederholung der rätselhaften Einzeltöne aus dem vorangegangenen Satz an und ist eine Erweiterung grundlegenden Materials vom Anfang der Sinfonie. Diese Passage hat etwas vom Zauber des berühmten *Adagietto* aus Mahlers fünfter Sinfonie an sich, erreicht aber auch eine gewisse bewußt zurückhaltende Eloquenz, die vom Charakter her fast an Elgar heranreicht. Dann jedoch wird sie von einem jähen, angstvollen Höhepunkt beiseite gefegt. Danach ist die Musik durch wirbelnde, Strausssche Begleitfiguren gekennzeichnet. Eine Flötenkantilene erklingt und macht nach einer Weile einer längeren Streicherlinie Platz, die mit der andauernden wirbelnden Begleitung wetteifert. Ein weiterer intensiver Höhepunkt offenbart die Gegenwart des Pikkolothemas von der Eröffnung des Werks und leitet in einen mannigfaltigen Abschnitt über, der viel von dem, was bis dahin zu hören war, zu fragmentieren und zu zerstreuen scheint—doch das langsame Auf und Ab des harmonischen Basses dauert unvermindert an. Bald tritt die Melodielinie am unteren Ende des Gefüges in Erscheinung, bevor sie von hohen Holzbläsern mit reger Streicherbegleitung dargeboten wird. Gleich darauf folgt eine herrlich weitläufige Apotheose des Pikkolothemas



in E-Dur, die ausnahmsweise in Stufen und gemächlich ausklingen darf in eine strahlende Coda.

Das Finale (*Animé*) verscheucht die bisherige Stimmung und stürzt sich direkt in rasende Betriebsamkeit, obwohl es auch diesmal nicht lange dauert, bis wesentliches Material in den Hintergrund verbannt wird, um die Entfaltung weiterer Themen zu unterstützen. Im Anschluß an ein *Fugato* erfolgt eine hektische Durchführung, deren Musik wegen der Verantwortung, die der kollektiven Wirkung der Holzbläserstimmen auferlegt wird, zwar nie wirklich mit der Mahlers verwechselt werden könnte, aber doch deutlich in seine Richtung weist. Die so erlangte heroische Virtuosität des Orchesters weitet sich zu einem choralartigen Höhepunkt von epischen Dimensionen aus und läßt einen donnernden Abschluß erwarten. Aber Magnard hat sich bereits als Meister der Überraschung in allerlei Formen erwiesen. Auf dem Umweg über das einleitende Streicherthema des Werks beginnt ein Abstieg vom Gipfel, der in einer abschließenden Darbietung des Pikkolothemas endet. Wir finden uns dort wieder, wo wir am Ende des ersten Satzes angelangt waren, und sind mindestens ebenso unsicher. Magnard hat bekanntlich zugegeben, daß ihm die Idee zu diesem Werk „in tiefster psychischer Depression“ gekommen sei, aber damit waren möglicherweise nur kreative Selbst-

zweifel gemeint, die sich wieder gelegt haben könnten, nachdem die Sinfonie in seinen Gedanken Gestalt angenommen hatte. Auf jeden Fall ist das Ergebnis allem Anschein nach „dünnhäutige“ Musik: Ihre Höhepunkte, die nie weit unter der Oberfläche lauern, brechen aus und fallen mit heftiger Intensität in sich zusammen; und sie lassen, auch wenn sie sich vom Umfang her in den früheren Sinfonien angekündigt haben, eine schöpferische Inspiration vermuten, die von der Welt grausam enttäuscht ist. Um es mit Shelley zu sagen: Diese Werke „... lernen im Leiden, was sie lehren im Lied“. Doch die Welt war mit Magnard noch längst nicht fertig und bescherte ihm eine katastrophale Uraufführung der vierten Sinfonie durch die Union des Femmes Professeurs et Compositeurs de Musique (neben seiner Haltung zur Dreyfus-Affäre ein hochinteressanter Hinweis auf Magnards liberale Anschauungen in einer Zeit wie der seinen). Erst im Mai 1914 hatte das Werk echten Erfolg, als die Société Nationale de Musique eine Aufführung organisierte. Was hätte sein können, kann man nur vermuten; für Magnard, vor dem sich die Wolken des Krieges und der Selbstzerfleischung türmten, war es zu spät, und zwar wahrscheinlich schon bei der Uraufführung von *Le Sacre du Printemps* im Jahr zuvor.

FRANCIS POTT © 1998
Übersetzung ANNE STEEB/BERND MÜLLER

