



Rudi Stephan

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | "Groteske" for Violin and Piano (1911) | 9:27 |
|---|--|------|

Albéric Magnard

Sonata for Violin and Piano in G major, Op. 13 (1901)

- | | | |
|---|------------------|-------|
| 2 | I. Large – Animé | 11:03 |
| 3 | II. Calme | 14:36 |
| 4 | III. Très vif | 4:00 |
| 5 | IV. Large – Lent | 15:41 |

Judith Ingolfsson Violin

Vladimir Stoupel Piano



the remains of Magnard's house after burning down, 1914

Vorkriegsmusik zwischen den Welten

Der Erste Weltkrieg hat Millionen tragischer Opfer gefordert, und es konnte nicht ausbleiben, dass sich unter diesen auch große Künstler wie der deutsche Maler Franz Marc oder der spanische Komponist Enrique Granados finden sollten – ebenso wie die beiden hier vorgestellten Komponisten, die gegensätzlicher kaum sein konnten.

Der Franzose Albéric Magnard war geradezu eine Symbolfigur des ästhetischen Konservatismus. Seine Tonsprache ist unverwechselbar und sie bewegt sich fern der jüngsten Entwicklungen ihrer Zeit, um allein dem geistigen Drama der komplexen symphonischen Form zu dienen. Als am 3. September 1914 deutsche Truppen in das Dorf Baron einmarschierten, eröffnete Magnard, der sich sofort als Freiwilliger gemeldet hatte und ausgemustert worden war, das Feuer und verwundete zwei feindliche Soldaten tödlich. Nach Rücksprache mit der Heeresleitung wurde sein Domizil bis auf die Grundmauern niedergebrannt. Ob er erschossen wurde oder bei lebendigem Leib verbrannte, wissen wir nicht.

Rudi Stephan war der große Hoffnungsträger der jungen deutschen Musik, dem man zutraute, das von Max Reger begonnene Umsturzwerk fortzuführen. Seine *Musik für Orchester* in letzter Fassung ließ ihn mit ihren extremen Kontrasten in kompakter Formung als Vorreiter des Expressionismus erscheinen. Seine Oper *Die ersten Menschen* harpte der Uraufführung, als er am 18. September 1915 mit 900 Kameraden im galizischen Stryi ankam, wo sich Deutsche und Russen im Schützengraben gegenüberlagen und er als einziger Soldat seiner Truppe fiel.

*

Rudi Stephan erhielt seine musikalische Grundausbildung vom Wormser Musikdirektor Karl Kiebitz, der ihm vor allem Beethoven nahebrachte. 1905–06 studierte er privat in Frankfurt am Main bei Bernhard Sekles, zu dessen Schülern weiterhin Paul Hindemith, Ottmar Gerster, Hans Rosbaud und Theodor W. Adorno zählen. Stephan hielt hohe Stücke

auf Sekles, zog aber 1906 nach München, wo der Theoretiker, Kritiker, Strauss- und Pfitzner-Freund Rudolf Louis sein Lehrer wurde.

Unter den Komponistenkollegen seiner Generation hatte Stephan den engsten Kontakt mit Heinz Tiessen, dem er das Lied *Im Einschlafen* widmete. In seinem Buch *Zur Geschichte der jüngsten Musik (1913–28). Probleme und Entwicklungen* (Mainz 1928) stellte Tiessen unter dem Stichwort *Abkehr vom Literarischen* fest: „Wie eine Fanfare des resolutesten Abrückens von der Programm-Musik wirkten die Titel, die Rudi Stephan seinen Werken gab: *Musik für sieben Saiteninstrumente*, *Musik für Orchester*. Wichtiger aber als der Titel war – im zweiten Werk – die neue, frische, knappe Energie der Musik selbst“.

Über den Menschen Rudi Stephan sind aufgrund des frühen Todes nicht allzu viele eindringliche Schilderungen überliefert. In seinem Nachruf *Erinnerungen (Frankfurter Zeitung vom 7. Oktober 1915)* schrieb Kasimir Edschmid über Stephan: „Sein Gerechtigkeits-sinn war von solch glasharter Schärfe und Durchsichtigkeit, dass es das Auskommen mit ihm erschwerte. Er war weniger impulsiv als abwägend. Kleinigkeiten, über die andere, auch vornehme Menschen, lächelnd wegingen, beschäftigten sein moralisches Bewusstsein lange [...]. In all seinen Handlungen, selbst in seinem Lachen, das er gern und tief lachte, war ein besonderer Ernst. Sein Urteil war gerecht und radikal wie bei Menschen, die, von innerer Berufung schlicht überzeugt, für eine Sache leben. Ich glaube nicht, dass seinem Wesen die große Güte fehlte, die die Grundlage einer großen Leistung ist. Er war ohne Aufheben von sich überzeugt mit der inneren Bescheidenheit der mittelalterlichen Meister.“

Über den Schaffenden konstatiert Karl Holl in *Rudi Stephan. Studie zur Entwicklungsgeschichte der Musik am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts* (Saarbrücken 1920): „Wie das Leben überhaupt, so ist ihm das *Schaffen* im besonderen nicht leicht geworden. Seine Skizzen weisen es aus: er produziert schwer und langsam, fast bedächtig. Jahrelang ringt er mit denselben Gedanken: manche Themen der Jenenser *Musik für Orchester* und der *Ersten Menschen* haben eine ganze Geschichte. Sie gehen von einem Werk ins andere über, wechseln Tonart, Takt, Rhythmus und Instrumentalfarbe, werden verkürzt oder erweitert, bis sie endlich in einem späteren Werk ihrer Eigenkraft entsprechend prä-

zis gestaltet ihren endgültigen Platz finden. Aber auch dann ist Ungedrucktes noch nicht sicher vor der ewig bessernden Hand des hartnäckig vorwärts Strebenden.“

Rudi Stephan schrieb kaum Kammermusik und stürzte sich mit Begeisterung ins orchestrale Schaffen. Nach einigen Versuchen konnte er kurz vor dem Abschluss seines Studiums bei Rudolf Louis am 1. Juli 1908 in München sein erstes vollendetes Orchesterwerk vorlegen: das seit seinem Tode verschollene, einsätziges *op. I fuer Orchester*, versehen mit dem „Motto: Vorwärts sehen, vorwärts streben – keinen Raum der Schwäche geben!“

Dem *Opus I* folgte zunächst sein Opus II, die heute verschollene erste Fassung vom *Liebeszauber* für Tenor und Orchester. Und im Februar 1910 vollendete Stephan das monumental angelegte Opus III, welches er *Musik für Orchester* betitelte, jedoch 1912 durch ein wesentlich komprimierteres Werk gleichen Titels ersetzte. Im Übrigen hat Stephan auch eine *Musik für Geige und Orchester* 1910/11 in erster Fassung (heute verschollen) beendet, um sie 1913 durch eine zweite Fassung zu ersetzen.

Nach Vollendung dieser (I.) *Musik für Geige und Orchester* wollte sich Stephan als Komponist dem Münchner Publikum vorstellen. Als sich niemand für ihn interessierte, mietete er mit finanzieller Unterstützung seines Vaters das Münchner Konzertvereins-Orchester. Dirigieren wollte er das Ganze zunächst selbst, doch wurde er kurz vor dem Konzert aus nicht überlieferten Gründen durch den ständigen Dirigenten Paul Prill ersetzt. So kam es am 16. Januar 1911 zur Uraufführung von Stephans *Liebeszauber* (I. Fassung) für Tenor und Orchester, *2. Werk*, (I.) *Musik für Geige und Orchester*, *4. Werk*, und (I.) *Musik für Orchester*, *3. Werk*. Dem Konzert wurde erhebliche überregionale Aufmerksamkeit zuteil; viele Kritiker waren anwesend, die meisten befremdet, manche von ihnen ahnten die künftige Größe. Holl berichtete, die drei Werke seien „vom Konzertvereins-Orchester mit grimmigem Fatalismus bis mühsam verhaltener Heiterkeit unter Leitung des mit Todesverachtung taktschlagenden Dirigenten heruntergespielt“ worden.

Im unmittelbaren Nachklang dieses polarisierenden Ereignisses schrieb Stephan im Februar 1911 seine *Groteske für Geige und Klavier*, deren erhaltene Abschrift erst 1979

von Juliane Brand in der Bayerischen Staatsbibliothek aufgefunden wurde, 1983 zur Uraufführung kam und im selben Jahr – 72 Jahre nach ihrer Fertigstellung – bei Schott im Erstdruck erschien. Die *Groteske* ist neben dem verschollenen Entwurf zu einem *Scherzo für Streichquartett* und der im November 1911 vollendeten *Musik für sieben Saiteninstrumente*, die als erste seiner Kompositionen weithin erfolgreich sein sollte, sein einziges überliefertes Kammermusikwerk. Der Titel *Groteske* ist in Zusammenhang damit zu sehen, dass Stephan 1908–10 an einem *Grotesken Opus II für Orchester* arbeitete; zusätzlich weist das Nachlassverzeichnis darauf hin, dass in die *Groteske für Geige und Klavier* Stephans 1908 entstandenes, nicht erhaltenes Hebbel-Lied *Das Glück* Eingang fand.

So knapp die *Groteske* geformt ist, besticht sie doch mit allen typischen Merkmalen der Stephan'schen Kunst der maximalen Gegensätzlichkeit aufeinander bezogener Ausdrucksextreme, die zugleich von fiebernder Unrast und den Lauf der Welt anhaltender Innenschau geprägt ist und aus dieser ihre unwiderstehliche Formdynamik bezieht. Diese Gegensätzlichkeit ins Äußerste des Korrelierbaren treiben zu lassen fordert von den Ausführenden jenen empfindsamen Mut des Augenblicks, der für die hier anbrechende Epoche des musikalischen Expressionismus so wesentlich werden sollte.

Lucien Denis Gabriel Albéric Magnard, geboren am 9. Juni 1856 als Sohn von Francis Magnard, dem Herausgeber des *Figaro*, in Paris, war einer der großartigsten französischen Komponisten aus jener Epoche, in welcher Frankreich eine unübertroffene kreative Blütezeit erlebte: in der Ära des Aufbruchs und Umbruchs von den tradierten romantischen Idealen zur sogenannten ‚Moderne‘, die innerhalb weniger Jahrzehnte den Impressionismus, die neue Sachlichkeit, den Neoklassizismus und die kunterbunte Einbeziehung von exotischer und moderner Tanz- und Unterhaltungsmusik hervorbrachte. Innerhalb dieses schwindelerregend vielfältigen Spektrums war Claude Debussy die reinste Verkörperung der kreativen Freiheit und einer unverwechselbaren neuen Ton- und Formsprache, und Magnard war einer der entschiedensten Protagonisten konservativer Ausrichtung.

Magnard kam von Beethoven und Wagner her, und sein Anspruch war eine Fortschreibung des metaphysisch universellen Anspruchs dieser beiden deutschen Meister mit französischer Couleur, ausgehend vom Geschichtsbewusstsein seines Lehrers Vincent d'Indy und der lyrischen Innigkeit, dunkel getönten Feierlichkeit und versponnenen Polyphonie von d'Indys Lehrmeister César Franck. Diese ideelle Herkunft führte dazu, dass viele in Magnard alles andere als einen typisch französischen Komponisten erblickten, sondern einen Vertreter deutscher künstlerischer Ideale. Er selbst sah sich natürlich innerhalb einer französischen Tradition und Geisteshaltung, doch mag die gelegentliche Betonung des Patriotischen eben auch ein Verteidigungsreflex gewesen sein in einer Zeit des exponentiell zunehmenden, mit offener Aggressivität aller beteiligten Seiten in die Katastrophe des Ersten Weltkriegs ausmündenden Nationalismus. Wer hier nicht seine Bekenntnisse zu Heimat und Volk einbrachte, wurde allzu leicht des Verrats bezichtigt. Magnard bewunderte die große deutsche Tradition und war befremdet von der aktuellen Entwicklung.

Magnards letztes Werk, die *Douze poèmes en musique* op. 22, wurde ebenso Opfer der Flammen wie die Partitur seiner Oper *Guercœur*, die sein Freund Ropartz in den folgenden Jahren rekonstruierte. Magnard, der Ungeliebte, Unsentimentale, griff als Zivillist zur Waffe und machte den symbolischen Versuch, sein Vaterland zu verteidigen – ein Versuch, der ein tödliches Ende nahm... Europa verlor im Zenit seines Schaffens einen der größten Komponisten jenes äußerst fruchtbaren Jahrgangs 1865, der auch Jean Sibelius, Paul Dukas, Alexander Glasunow und – am selben Tag wie Magnard – Carl Nielsen hervorgebracht hatte.

Albéric Magnard nutzte die herausgehobene gesellschaftliche Stellung seines Elternhauses nicht für seine musikalische Karriere. Er war seinem ganzen Wesen nach spröde, widerständig, kompromisslos und abweisend, sozusagen ein Kauz, dem oft nachgesagt wurde, er sei ein Menschenfeind gewesen. Dem Wunsch seines Vaters folgend, hatte er zunächst in ein Jurastudium eingewilligt, während dessen er 1886 nach Bayreuth reiste. Von der Wagner-Erfahrung unumkehrbar angespornt, begann er noch im selben Jahr das Studium am Pariser Conservatoire. Dem folgte 1888–92 ein Privatstudium bei Vincent

d'Indy, dem Bannerträger der französischen Symphonik, die bald von den rasanten Entwicklungen der Zeit überholt und mit dem Stempel des Gestrigen gezeichnet wurde.

Magnards Werkkatalog ist, wie die Faktur seiner Musik, konsequent aufs Wesentliche reduziert. Sieht man von den frühen Klavierstücken opp. 1 und 7 und einigen *Poèmes en musique* (Liedzyklen) ab, so besteht Magnards Œuvre nur aus Hauptwerken, und außer den vier Symphonien und den Opern handelt es sich durchgehend um Solitäre. In der Kammermusik sind das: ein ungewöhnlich besetztes Quintett für vier Bläser und Klavier, eine Sonate für Violine und Klavier, ein Streichquartett, ein Klaviertrio und eine Sonate für Cello und Klavier. Magnard war ein äußerst präziser, kontinuierlich strebsamer und planvoller Arbeiter. Der materiellen Sorgen enthoben, gab er jedem Werk die Zeit, derer es zur vollkommenen Ausreifung bedurfte. Seine drei Opern entstanden jeweils über mehrere Jahre. Auch die Symphonien nahmen in komfortablen Zeiträumen Gestalt an. Was ihn die fünf Kammermusikwerke schneller fertigstellen ließ, war natürlich die reduzierte Instrumentation. Doch waren das Quintett für Bläser und Klavier und die Violinsonate noch jeweils in gut einem halben Jahr zu Ende gekommen, so brauchte er für sein Streichquartett e-Moll op. 16 schon ein ganzes Jahr. Auch das Klaviertrio nahm zehn Monate seiner Schaffenskraft in Anspruch, und seine Cellosonate, das am knappsten geformte und am rücksichtslosesten aller Verbindlichkeiten entkleidete finale Kammermusikwerk, entstand zwischen August 1909 und September 1910.

Zu den wenigen Kollegen, die Albéric Magnards zeitlose Größe früh erkannten, gehörte neben seinen Landsmännern Guy Ropartz und Paul Dukas, mit dem ihn trotz Meinungsverschiedenheiten hoher gegenseitiger Respekt verband, der Italiener Ildebrando Pizzetti, der ihn 1911 wie folgt würdigte: „Jeder der sich wie ein Keil in die Grundtonart schiebenden Akkorde steigert die Energie; hören Sie die stabile tonale Einheit des Stückes und zugleich die Vielfalt in den modulatorischen Verästelungen, die von pulsierendem Leben im Inneren zeugt.“

Ausladende, edle Themen in strengem und zugleich kraftvollem Stil; nicht im eigentlichen Sinne neue und in ihrer übertriebenen Rauheit auch nicht immer sympathisch

berührende, doch stets ausdrucksstarke Harmonien: Dies sind nur zwei herausragende Qualitäten von Magnards Werk, zu denen noch seine großartigen kontrapunktischen Finessen hinzutreten [...]. Derartige Qualitäten finden sich in allen Werken des Meisters: ebenso in der Sonate – die mir als eine der besten seit Brahms und Franck erscheint – wie in den Symphonien, in den *Poèmes en musique* ebenso wie in den Bühnenwerken.“

Unmittelbar anschließend an sein Hauptwerk für Klavier solo, die sieben *Promenades* op. 7, schrieb Magnard 1894 mit dem Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Klavier op. 8 sein erstes Kammermusikwerk. Sieben Jahre vergingen, bis Magnard unmittelbar nach Abschluss von *Guercœur* seine nächste Kammermusik schuf: die Sonate für Violine und Klavier, die Eugène Ysaÿe (1858–1931), der überragende Violinvirtuose und Großmeister der franko-flämischen Schule, bei ihm bestellt hatte.

Ysaÿe spielte am 2. Mai 1902 in der Salle Pleyel mit Raoul Pugno die Uraufführung der von März bis August 1901 komponierten, ihm gewidmeten Sonate Magnards, doch trug er sie kein weiteres Mal vor. Da sich andere Geiger der Sonate annahmen, gehörte sie trotzdem bald zu Magnards erfolgreichsten Kompositionen. Heute freilich ist sie nur selten zu hören, weit seltener als etwa seine kompakter konzipierte Cellosonate.

Sämtliche Symphonien und Kammermusikwerke Magnards sind viersätzig, was zugleich ein Kennzeichen seiner Unabhängigkeit von der nationalen Gepflogenheit ist (siehe die auf Francks Vorbild folgenden dreisätzigen Symphonien von Chausson oder Dukas) und unbeirrt auf die zeitlosen Vorbilder deutscher Provenienz verweist. Während im Streichquartett und der Cellosonate das Scherzo dem langsamen Satz vorausgehen sollte, gilt im Quintett, der Violinsonate und dem Klaviertrio die klassische Reihenfolge mit dem Scherzo als drittem Satz. Der Kopfsatz der Violinsonate ist ein gutes Beispiel für das Finden bzw. Entstehen des Haupttempo aus einer Situation der Tempokontraste heraus, und der rezitativartige Beginn ist zugleich ein zauberhafter Beleg dafür, wie Magnard das Element der nicht auf eindeutig zielgerichtete Kadenzierung ausgerichteten Modalität behandelt, in diesem Fall die dorische Skala mit der extravertierten Abwärts- und

der introvertierten Aufwärtsterz, was eine schwebende Aura erzeugt. Schon Pizzetti hat die weitaufgebauten Melodiezüge dieser Musik bewundert, die sich mit einer seltenen Qualität kontinuierlich antizipierender Energie wie aus den ihr innewohnenden Energien alleine gespeist fortbewegt. Bei genauerer Betrachtung ist erstaunlich, in welchem Grade sich Magnards weit ausschwingende Melodik aus Dreiklangsbildungen zusammensetzt und auch mit einer offenkundigen Lapidarität besticht, die oftmals eine Art nachempfundenen Volkston evoziert, der zwar folkloristisch inspiriert klingt, jedoch nicht konkret zitiert. Für scharfen Kontrast sorgen auch die belebten Einsprengsel im langsamen Satz der Sonate, der in drei großen Zyklen die Themen verwandelnder Energie unterwirft. Das kurzweilige Scherzo mit seinem fast ländlich anmutenden, subtil kontrastierenden Trio mündet attacca in die langsame Eröffnung des an Gegensätzen reichen, symphonisch konzipierten Finales, und zum Ende sinkt die Musik zurück in die Langsamkeit, mit der der Kopfsatz anhub.

Bezeichnend für Magnards komplexe Kunst der Formung ist das untrennbare Ineinander von quasi-improvisatorischem Schweifen poetischer Fantasie und strukturverwurzelter Clarté. Letztere erreicht ihren Höhepunkt im impulsiven Fugato des Finales und zeigt sich in den Phasen offenkundiger Wiederkehr des Thematischen wie klassischen Reprise-Wirkungen. Ersteres hingegen wirkt wie ein irrationaler Plan, eine psychologische Grundebene, die in allen Sätzen untergründig verwandte Elemente auftauchen lässt und schließlich darauf verweist, dass bereits in der rezitativartigen Einleitung des Kopfsatzes die Keime zur Gestaltung des gesamten viersätzigen Werkes angelegt sind. Gewissermaßen handelt es sich also auch um eine Weiterentwicklung der von Beethoven, Liszt, Bruckner und Franck ausgehend etablierten zyklischen Form auf einer nicht offenkundigen und ganz und gar nicht plakativen Ebene, in der irgendwie alles mit allem verbunden erscheint.

Christoph Schlüren



Rudi Stephan in his apartment in Munich, 1912

next page: Albéric Magnard (left), Guy Ropartz (sitting) and Eugène Ysaÿe in the Conservatory in Nancy, appr. 1911



Prewar Music Between the Worlds

The First World War claimed millions of tragic victims and it was inevitable that among these were great artists such as the German painter Franz Marc or the Spanish composer Enrique Granados – as well as the two composers presented here, who could not be more different.

The Frenchman Albéric Magnard was nothing less than a symbol of aesthetic conservatism. His musical language is unmistakable and is far from the recent developments of his time in order to exclusively tackle the spiritual drama of complex symphonic form. As German troops marched into the village of Baron on September 3, 1914, Magnard, who had immediately reported as a volunteer and was then taken out of service, opened fire and fatally wounded two enemy soldiers. His home was subsequently burned to the ground as decreed by the German army command. It is unknown whether he was shot or burned alive.

Rudi Stephan was the great hope of young German music and was thought to be capable of continuing Max Reger's revolution work. With its extreme contrasts in a compact form, the last version of his *Music for Orchestra* made him appear as a pioneer of expressionism. However, as his opera *Die ersten Menschen* awaited its premiere, he arrived in the Galician city of Stryi with 900 comrades on September 18, 1915, where German and Russians faced each other in the trenches and he was the only soldier of his troop to fall.

*

Rudi Stephan received his musical training from music director Karl Kiebitz in Worms, who most notably introduced him to Beethoven. From 1905–06 he studied privately with Bernhard Sekles in Frankfurt, whose students also include Paul Hindemith, Ottmar Gerster, Hans Rosbaud and Theodor W. Adorno. Although Stephan held Sekles in high esteem, he moved to Munich in 1906, where he would study under the theorist, critic, and friend of Strauss and Pfitzner, Rudolf Louis.

Among the composers of his generation, Stephan was in closest contact with Heinz Tieszen, to whom he dedicated the song *Im Einschlafen*. In his book, *Zur Geschichte der jüngsten Musik (1913–28). Probleme und Entwicklungen* (Mainz 1928), Tieszen stated under the heading *Renunciation of the Literary* the following: “The titles that Rudi Stephan gave to his works *Music for Seven Stringed Instruments*, *Music for Orchestra* seemed like a fanfare of a most resolute departure from program music. But more important than the title was – in the second work – the new, fresh, and concise energy of the music itself.”

Due to his early death, few in-depth depictions of Rudi Stephan as a person have survived. In his obituary *Erinnerungen* (*Frankfurter Zeitung* on October 7, 1915) Kasimir Edschmid wrote about Stephan: “His sense of justice was as sharp and clear as glass, which made getting along with him difficult. He was more contemplative than impulsive. Minor details, that other even refined people would laugh off, would long occupy his moral consciousness [...] In all his actions, even in his deep laugh, and he liked to laugh, he was particularly earnest. His judgment was just and radical, similar to those who live for only one thing, as if utterly convinced by an inner calling. I do not believe that his character was lacking in great kindness, which is the foundation of great achievement. Without creating a stir, he was convinced of himself with the inner humility of medieval masters.”

In *Rudi Stephan. Studie zur Entwicklungsgeschichte der Musik am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts* [Study on the Evolution of Music at the Beginning of the 20th Century] (Saarbrücken 1920), Karl Holl presents Stephan as a creator: “Like life in general, *creating* did not come particularly easy to him. His sketches reveal that his creations were heavy and slow, almost cautious. For years, he wrestled with the same thought, namely that some topics of *Music for Orchestra* and *Die ersten Menschen* from Jena have an entire story of their own. They flow from one work into the next, change keys, measure, rhythm and instrumental color; they are shortened or extended, until they finally discover their final resting place in a later work, which is precisely formed in accordance with their own power. But even then, unpublished works remain at risk of the ever-improving hand of those pertinaciously seeking to press on.”

Rudi Stephan wrote little chamber music and enthusiastically plunged into creating orchestral pieces. After several attempts, he was able to present his first completed orchestral work in Munich on July 1, 1908 shortly before finishing his studies with Rudolf Louis: “Op. 1 fuer Orchester,” a one-movement piece with the “motto: Look forward, press forward – do not yield to weakness!” which went missing after his death.

Opus I was followed by *Opus II*, which was the first version of *Liebeszauber* for tenor and orchestra and remains lost to date. And in February 1910, Stephan completed the *Opus III* on a monumental scale and gave it the title *Music for Orchestra*, but it was replaced by a much more compressed work with the same title in 1912. Incidentally, Stephan also completed the first version of *Music for Violin and Orchestra* in 1910/11 (now lost) and then replaced it with a second version in 1913.

After completion of (1st) *Music for Violin and Orchestra*, Stephan wanted to present himself as a composer to the audience in Munich. After nobody showed interest for him, he rented the Munich Konzertverein Orchestra with his father's financial support. Initially, he wanted to conduct everything himself, but shortly before the concert, he was replaced by the permanent conductor Paul Prill due to unknown reasons. On January 16, 1911 Stephen's *Liebeszauber* (Version 1) for Tenor und Orchestra, 2nd work, (1st) *Music for Violin and Orchestra*, 4th work, and (1st) *Music for Orchestra*, 3rd work were ultimately premiered.

The concert was greeted with substantial interest across the nation; many critics were present, most disconcerted, but some could sense the greatness to come. Holl reported that the three works were “downplayed by the Konzertverein Orchestra with grim fatalism and laboriously restrained gaiety led by a conductor striking the beat with a contempt for death.”

As an immediate echo of this polarizing event, Stephan wrote his *Grotesque for Violin and Piano* in February 1911, whose only surviving copy was first discovered in 1979 by Juliane Brand in the Bavarian State Library. It was premiered in 1983 and that same year – 72 years after its completion – Schott published the first edition. In addition to the lost draft

of a *Scherzo for String Quartet* and *Music for Seven Stringed Instruments*, completed in November 1911, which was to be widely successful as the first of his compositions, the *Grotesque* was his only work for chamber music. The title *Grotesque* can be seen in relation to the fact that Stephan worked on a *Grotesques Opus II for Orchestra* from 1908–10. Moreover, the estate inventory points out that Stephan's lost Hebbel song *Das Glück* from 1908 found its way into the *Grotesque for Violin and Piano*.

However brief the *Grotesque* might be, it captivates with all the typical features of Stephan's form of art relating to the maximum opposition or interrelated extremes of expression, which is also marked by a feverish restlessness and an introspection that impedes the course of the world and from this draws its irresistible form dynamic. Allowing this dichotomy to drift into the extreme of the correlatable demands an immediate sentimental courage from the performers, which would become essential for the era of musical expressionism that began here.

Lucien Denis Gabriel Albéric Magnard, born on June 9, 1856 to Francis Magnard, editor of the *Figaro* in Paris, was one of the greatest French composers of an era, in which France experienced an unmatched period of creative flourishing – in an era of change and upheaval that went from traditional romantic ideals to so-called "modernity," which spawned Impressionism, the New Objectivity, neoclassicism and a motley inclusion of exotic and modern dance and light music within just a few decades. Within this dizzyingly multi-faceted spectrum Claude Debussy was the purest embodiment of creative freedom and a distinctive new language of sound and form, and Magnard was one of the most resolute protagonists of the more conservative approach. Rooted in Beethoven and Wagner, Magnard's prerogative was to carry on the metaphysical universal claim of these two German masters with French *Couleur*, starting from the historical consciousness of his teacher Vincent d'Indy and the lyrical intimacy, tinted solemnity and eccentric polyphony of d'Indy's teacher César Franck. This ideational origin meant that many perceived

Magnard as anything but a typical French composer, and rather as a representative of German artistic ideals. He saw himself, of course, as part of a French tradition and sentiment, although the occasional emphasis of patriotism may just have been a defense reflex in a period of exponentially increasing nationalism with open aggression of all parties resulting in the catastrophe of the First World War. Those who failed to avow themselves to their country and people were quickly accused of treason. Magnard admired the great German tradition and was thus alienated from the prevailing development.

Magnard's last work, the *Douze poèmes en musique* Op. 22, also fell victim to the flames as well as the score of his opera *Guerçœur*, which was, however, reconstructed by his friend Ropartz in the following years. Magnard, the unloved, unsentimental, took up arms as a civilian and made a symbolic attempt to defend his country – an attempt that came to a deadly end. At the zenith of its creativity, Europe lost one of the greatest composers from that highly fertile year of 1865, which also gave birth to Jean Sibelius, Paul Dukas, Alexander Glazunov and – on the same day as Magnard – Carl Nielsen.

Albéric Magnard steered clear of exploiting the prominent social position of his family home for his musical career. By nature, he was demure, resistant, uncompromising and dismissing – a coot, in other words, who was often maligned as a misanthrope. Following the request of his father, he initially agreed to study law, during which he traveled to Bayreuth in 1886. Irreversibly inspired by his experience with Wagner, he began studies at the Paris Conservatoire during the same year. This was followed by private studies with Vincent d'Indy from 1888–1892, the bannerman of the French symphonic, which would soon be overtaken by the rapid developments of the time and marked with the stamp of yesterday.

Magnard's catalog raisonné is, like the facture of his music, consequentially reduced to the essentials. Apart from the early piano pieces Opp. 1 and 7 and some *Poèmes en musique* (song cycles), Magnard's oeuvre consists of major works; and besides his four symphonies and the operas, there are only solitary pieces. With regards to chamber music, there is the Quintet with an unusual instrumentation for four wind instruments and

piano, a Sonata for Violin and Piano, a String Quartet, a Piano Trio and a Sonata for Cello and Piano. Magnard was an extremely precise, methodical and always ambitious worker. Free of material concerns, he allotted each work the time necessary to reach perfect maturation. His three operas were created over several years and even his symphonies took shape over generous periods of time. What allowed him to finish the five chamber works faster was, of course, the reduced instrumentation. The Quintet for Piano and Winds and Violin Sonata were each finished in just over six months, and for his String Quartet in E-minor Op. 16, he needed a whole year. Even the Piano Trio took ten months of creative energy for him to complete, and his final chamber work, the Cello Sonata, which is stripped, scarce in form and most irrespective of all obligations, was written between August 1909 and September 1910.

Among the few colleagues who recognized Albéric Magnard's timeless greatness early on were his countrymen Guy Ropartz and Paul Dukas, with whom he associated high mutual respect despite their disagreements, and the Italian Ildebrando Pizzetti, who paid tribute to him in 1911 as follows: "Each of the chords, which act as a wedge thrusting into the basic key chords, increases the energy; listen to the stable tonal unity of the piece and also the diversity of the modulatory ramifications that begets internal vibrant life.

Expansive, noble themes in a stern, yet vibrant style; harmonies that are not strictly speaking new and not always sympathetic or moving with their exaggerated roughness, but always expressive: These are just two outstanding qualities of Magnard's work, which are also accompanied by his great contrapuntal finesse [...]. Such qualities can be found in all of this master's works, just as in the Sonata, which to me is one of the best since Brahms and Franck, as well as in the symphonies, in the *Poèmes en musique* as well as his stage works."

Immediately bordering his major work for solo piano, the seven *Promenades* Op. 7, Magnard wrote his first chamber music work in 1894, a Quintet for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon and Piano, Op. 8. Seven years later and immediately after concluding *Guercœur*, Magnard

created his next piece of chamber music: the Sonata for Violin and Piano, which was commissioned by Eugène Ysaÿe (1858–1931), the superior violin virtuoso and grand master of the Franco-Flemish school.

Composed between March and August 1901, Ysaÿe premiered the Sonata dedicated to him on May 2, 1902 in the Salle Pleyel with Raoul Pugno. This would also be his last performance of the piece. As other violinists began to perform this piece, it soon became one of Magnard's most successful compositions. Today, of course, it is rarely heard, much less frequent than his compactly designed Cello Sonata, for example.

All of Magnard's symphonies and chamber music works have four movements, which is also a sign of his independence from the national practice (refer to the subsequent three-movement symphonies of Chausson or Dukas modeled after Franck) and an unwavering reference to the timeless models of German provenance. Whereas the scherzo was to precede the slow movement in the String Quartet and the Cello Sonata, the classical order with the scherzo as the third movement applies to the Quintet, the Violin Sonata and the Piano Trio. The opening movement of the Violin Sonata is a good example for obtaining or establishing the main tempo in a state of tempo contrasts, and the recitative-like beginning is also a magical instance of how Magnard treats the element of modality, which does not aim to establish a clearly targeted cadence, in this case the Dorian scale with a third extroverted down and a third introverted up, creating a floating aura.

Even Pizzetti admired the broadly constructed melodic features of such music, which moves forward with a rare quality of sustained anticipatory energy as if being fed solely by the energies inherent to it. Upon closer inspection, it is amazing at what high degree Magnard's broadly swinging melodic triad formations are composed of and also the degree at which it captivates with such blatant succinctness that often evokes a kind of vicarious folk style and sounds as if inspired by folk yet refrains from citing it specifically. The lively sprinklings in the slow movement of the Sonata offer a sharp contrast, which calls the topics of transforming energy in three major cycles to heel. The amusing scherzo with its almost agrarian, subtly contrasting trio leads without a break into the slow open-

ing of the finale, rich in contrasts and symphonically designed, and in the end, the music sinks back into the slowness, with which the opening movement began.

Indicative of Magnard's complex art of formation is the inseparable intertwining of a seemingly improvisatory meandering of poetic imagination and a clarté rooted in structure. The latter reaches its climax in the impulsive fugato of the finale and manifests in a phase of overt recurrence of the thematic as well as classical effects of reprise. However, the former appears to be an irrational plan, a fundamental psychological level, in which subliminally related elements emerge in all movements and finally indicates that the seeds for the composition of the entire four-movement work were already planted in the recitative-like introduction of the opening movement. In a sense, it is also an evolution of the established cyclic form starting from Beethoven, Liszt, Bruckner and Franck on an obscure and by no means pithy level, in which somehow everything seems to be connected to everything.

Christoph Schlüren
Translation: Andrew Hyatt

page 23: Rudi Stephan, appr. 1910

page 24: Postcard from the front, Rudi Stephan to his father, Sept. 20th, 1915



Much, Sonntag 19. früh $\frac{1}{2}$ 7
 - Rachanina ungeschminkt,
 nachdem wir - des Markt von
 i-3 - Gajigedagen haben.
 wird auch unbestimmt meiwil
 wir fahren. Als Witt erfort
 eine neue Doille & bestellen,
frühe mude glaw - verpödet
Fassung; unsein möglicht
 starkes Gni dazu: meine
 gesamte Arbeit folgt es Witt ari
Witt
 Jans Rudi

La musique d'avant-guerre entre deux mondes

La Première Guerre mondiale a entraîné la mort de millions de personnes et il était inévitable que parmi elles figurent également de grands artistes comme le peintre allemand Franz Marc, le compositeur espagnol Enrique Granados ou les deux compositeurs dont il est question ici. Magnard et Stephan ne pouvaient guère être plus différents l'un de l'autre.

Le Français Albéric Magnard est pour ainsi dire un symbole du conservatisme esthétique. En ne se mettant qu'au service du drame spirituel que représente la complexe forme symphonique, son langage sonore incomparable se différencie clairement des développements modernes de son époque. Lorsque le 3 septembre 1914, les troupes allemandes marchèrent sur le village de Baron, Albéric Magnard, qui s'était immédiatement porté volontaire mais avait été réformé, ouvrit le feu et blessa mortellement deux soldats ennemis. Après consultation du haut-commandement de l'armée, son domicile fut réduit en cendres jusqu'à ses fondations. On ignore s'il mourut fusillé ou brûlé vif.

Rudi Stephan était l'étoile montante de la jeune musique allemande qu'on imaginait capable de poursuivre l'œuvre subversive débutée par Max Reger. En raison des contrastes extrêmes présents dans une œuvre compacte, la dernière version de sa *Musique pour orchestre* lui conféra la réputation de précurseur de l'expressionnisme. La première de son opéra *Les Premiers Hommes* n'avait pas encore eu lieu lorsque Stephan arriva le 18 septembre 1915 avec 900 autres camarades soldats à Stry, en Galicie. Ce jour-là, Allemands et Russes se firent face dans les tranchées. Il fut le seul de sa troupe à être tué.

Rudi Stephan reçut sa formation de base de Karl Kiebitz, directeur musical de Worms, qui l'initia en majeure partie à Beethoven. En 1905-1906, il fut l'élève particulier de Bernhard Sekles à Francfort-sur-le-Main, également professeur de Paul Hindemith, Ottmar Gerster, Hans Rosbaud et Theodor W. Adorno. Sekles était certes très important aux yeux de

Stephan, mais ce dernier déménagea à Munich en 1906, où Rudolf Louis, théoricien, critique, ami de Strauss et Pfitzner devint son professeur.

Parmi les collègues compositeurs de sa génération, celui avec lequel Stephan entretenait les relations les plus étroites était Heinz Tiessen, à qui il dédia le Lied *Im Einschlafen*. Dans son ouvrage *Zur Geschichte der jüngsten Musik (1913–1928). Probleme und Entwicklungen* (Mainz 1928) (Histoire de la jeune musique. Problèmes et évolutions [non traduit en français, NDLT]), Tiessen constatait sous l'intitulé *Abkehr vom Literarischen* (désamour du littéraire) que «Les titres que Rudi Stephan donnait à ses œuvres, *Musique pour 7 instruments à cordes, Musique pour orchestre*, faisaient l'effet d'une fanfare qui s'éloigne de la musique à programme d'un pas des plus résolus. Dans sa deuxième œuvre cependant, c'est l'énergie nouvelle, fraîche et succincte de la musique elle-même qui prédominait sur le titre».

En raison de son décès prématuré, on possède bien peu de descriptions précises de l'homme qu'était Rudi Stephan. Dans sa nécrologie *Erinnerungen* (Souvenirs) (*Frankfurter Zeitung* du 7 octobre 1915), Kasimir Edschmid écrivait sur Stephan : «Son sens de la justice était si aiguë et d'une clarté telle que cela rendait les rapports avec lui compliqués. Il était plus mesuré qu'impulsif. Ces petites choses que d'autres personnes, même nobles d'esprit, avaient tendance à dédramatiser perturbaient au contraire sa conscience morale pendant longtemps [...] Toutes ses actions, même son rire profond qu'il aimait faire retentir, étaient empreintes de gravité. Son jugement était juste et radical comme celui de ces personnes, qui, intimement convaincues de leur vocation innée, ne vivent que pour une seule chose. Je ne pense pas qu'il manquait à son être cette grande bonté sur laquelle se basent les grands accomplissements. Il était sûr de lui, mais sans exagération, il possédait l'humilité des maîtres du Moyen Âge.»

Dans son ouvrage *Rudi Stephan. Studie des zwanzigsten Jahrhunderts* (Sarrebruck 1920) (Rudi Stephan – étude du vingtième siècle [non traduit, NDLT]), Karl Holl écrivait, à propos de son esprit créateur : «Tout comme la vie en général, le fait de créer en particulier ne fut pas chose facile pour lui. Ses ébauches en sont également la preuve : il produit

lentement et péniblement, de manière presque prudente. Durant des années, il ressasse les mêmes pensées : certains thèmes de sa *Musique pour Orchestre* composée à Jena et de ses *Premiers Hommes* ont une histoire à part entière. Ils passent d'une œuvre à une autre, changent de tonalité, de cadence, de rythme et de couleur instrumentale, ils sont écourtés ou prolongés jusqu'à ce qu'ils trouvent finalement dans une œuvre ultérieure leur place définitive élaborée avec précision et qui correspond alors à leur force intrinsèque. Mais là encore, ce qui n'est pas imprimé n'est pas en sécurité face à la main du compositeur toujours en quête d'amélioration et qui tend obstinément à aller de l'avant.»

Rudi Stephan ne composa que peu de musique de chambre et se consacra avec passion à la création orchestrale. Après quelques tentatives, il put présenter sa première œuvre achevée pour orchestre, le 1er juillet 1908 à Munich, peu avant de terminer son apprentissage auprès de Rudolf Louis. Il s'agit de l'«Op. I pour orchestre», œuvre en un mouvement disparue après sa mort, accompagnée de l'intitulé suivant : «Mot d'ordre : voir de l'avant, aller de l'avant – n'être jamais défaillant !»

Après *Opus I* suivit l'Opus II, première version de son œuvre *Enchantement d'amour* (*Liebeszauber*) pour ténor et orchestre. C'est en février 1910 que Stephan acheva le monumental Opus III, qu'il intitula *Musique pour orchestre*, mais qu'il remplaça finalement en 1912 par une œuvre du même nom largement comprimée. Au demeurant, Stephan a également achevé une *Musique pour violon et orchestre* en 1910–1911 dans une première version (aujourd'hui disparue), pour finalement la remplacer également en 1913 par une seconde version.

Après avoir achevé son œuvre (I.) *Musique pour violon et orchestre*, Stephan voulait se présenter en tant que compositeur au public munichoïse. Comme personne ne s'intéressait à lui, il loua l'orchestre du *Konzertverein* de Munich avec le soutien financier de son père. Il avait tout d'abord l'intention de diriger lui-même le concert, mais, pour des raisons que l'on ignore, il fut finalement remplacé par le chef d'orchestre attitré Paul Prill juste avant le concert. C'est finalement le 16 janvier 1911 qu'eut lieu la première d'*Enchantement d'amour* (1^{re} version) pour ténor et orchestre, 2^e œuvre, *Musique pour violon et orchestre*

(n°1), 4^e œuvre, *Musique pour orchestre* (n°1), 3^e œuvre. Le concert rencontra un succès considérable au niveau suprarégional, de nombreux critiques étaient présents, la plupart déconcertés, les autres pressentant déjà le talent prometteur. Holl rapporta que les trois œuvres furent « minimisées par l'orchestre du *Konzertverein* avec un fatalisme acerbe allant jusqu'à une dérision à peine contenue, sous la baguette du chef battant la mesure à bride abattue ».

En février 1911, immédiatement après l'écho que reçut cet événement polarisant, Stephan composa son *Grotesque pour violon et piano*. En 1979, sa retranscription conservée à la *Bayerische Staatsbibliothek* (bibliothèque de l'état de Bavière) fut découverte par Juliane Brand, puis représentée pour la première fois en 1983 (72 ans après sa composition) et publiée chez Schott la même année. En outre de l'ébauche disparue d'un *Scherzo pour quatuor à cordes* et de son œuvre achevée en novembre 1911 *Musique pour 7 instruments à cordes*, qui s'avérera être son premier grand succès parmi ses compositions, le *Grotesque* est son unique œuvre de musique de chambre référencée. Il faut considérer le titre *Grotesque* dans son contexte : en effet, de 1908 à 1910, Stephan travailla sur un *Opus II grotesque pour orchestre* et son inventaire de succession mentionne que le *Lied Das Glück* disparu, tiré de Friedrich Hebbel, était inclus dans le *Grotesque pour violon et piano* que Stephan composa en 1908.

Aussi succincte soi-même, l'œuvre *Grotesque* séduit en outre grâce à tous ces signes caractéristiques qui font tout l'art de Stephan : les divergences maximales poussées à l'extrême dans leur expression, une expression caractérisée à la fois par une agitation fébrile et par une introspection continue sur le fonctionnement du monde. C'est de cette introspection que le *Grotesque* puise la dynamique irrésistible de sa forme. Oser mener cette divergence jusqu'à l'extrême de la corrélation exige des interprètes un courage émotionnel de l'instant, courage qui s'avérera essentiel dans cette époque d'expressionnisme musical en pleine éclosion.

Lucien Denis Gabriel Albéric Magnard, né le 9 juin 1856 et fils de Francis Magnard, rédacteur en chef du *Figaro* à Paris, fut l'un des compositeurs français les plus brillants de cette époque, dans une France caractérisée par une forte vague créatrice. En effet, cette ère empreinte d'émergence et de changements vit non seulement les idéaux romantiques établis céder la place à la « modernité », mais vit également apparaître, en l'espace de quelques décennies, l'impressionnisme, la Nouvelle Objectivité, le néo-classicisme et l'intégration de musiques de danse et de divertissement exotiques et modernes. Au cœur de cet éventail de diversité étourdissante, Claude Debussy était l'incarnation même de la liberté créatrice, avec un langage sonore et une expression de la forme musicale à la fois nouveaux et uniques, tandis que Magnard incarnait l'une des figures les plus importantes du courant conservateur. Magnard était issu de l'école de Beethoven et de Wagner et son exigence était une extrapolation, avec une touche française, de l'exigence métaphysique universelle de ces deux maîtres allemands, émanant de son professeur Vincent d'Indy avec son sens de l'histoire ainsi que de la tendresse lyrique, de la solennité sombre et de la polyphonie excentrique du maître d'Indy César Franck. Cette origine conceptuelle eut pour conséquence que de nombreuses personnes virent en Magnard tout sauf un compositeur français typique, mais plutôt un représentant des idéaux artistiques allemands. Lui-même se considérait de toute évidence comme faisant partie de la tradition et du courant de pensée français. Il est en outre possible que son insistance patriotique occasionnelle fût aussi un réflexe de défense en cette période de nationalisme augmentant de manière exponentielle et empreinte d'une agressivité débordante de toutes parts conduisant finalement à la Première Guerre mondiale. À cette époque, celui qui ne faisait montre de fidélité à sa patrie et à son peuple n'était que trop rapidement accusé de trahison. Magnard admirait la grande tradition allemande et se sentait consterné par la tournure des événements.

La dernière œuvre de Magnard, les *Douze poèmes en musique* op.22, fut la proie des flammes, ainsi que la partition de son opéra *Guercoeur*, que son ami Ropartz reconstitua dans les années qui suivirent. Magnard, le mal-aimé, le non-sentimental, fut ce civil

qui prit un jour les armes pour tenter symboliquement de défendre sa patrie, tentative s'avérant finalement fatale... L'Europe perdit ainsi l'un de ses plus grands compositeurs à l'apogée de son œuvre, lui qui avait vu le jour en 1865, année de naissance ô combien foisonnante qui fut également celle de Jean Sibelius, Paul Dukas, Alexander Glasunow et Carl Nielsen (le même jour que Magnard).

Albéric Magnard ne se servit pas du statut social privilégié de ses parents pour aider sa carrière musicale. Il a toujours été un être rêche, rigide, intransigeant et revêche, un original en somme, dont on disait souvent qu'il était misanthrope. Conforme au vœu de son père, il avait d'abord accepté de faire des études de droit, durant lesquelles il voyagea à Bayreuth en 1886. Son expérience de Wagner lui donna une impulsion irréversible d'une ampleur telle qu'il démarra ses études au Conservatoire de Paris dans l'année même. Suivirent de 1888 à 1892 des cours particuliers auprès de Vincent d'Indy, le porte-drapeau de la symphonie française, forme musicale qui passa bientôt de mode en raison de l'évolution rapide de l'époque et qui fut soudain considérée comme d'un autre âge.

Le catalogue de Magnard est, tout comme son approche de la musique, systématiquement réduit à l'essentiel. À l'exception des anciens morceaux pour piano opp. 1 et 7 et quelques *Poèmes en musiques* (cycles de Lieder), l'œuvre de Magnard n'est composée que de chefs-d'œuvre. Mis à part les quatre symphonies et les opéras, il ne s'agit sinon que d'œuvres isolées. En musique de chambre, il s'agit d'un quintette pour quatre vents et piano, d'une sonate pour violon et piano, d'un quatuor à cordes, d'un trio pour piano et d'une sonate pour violoncelle et piano. Magnard était un travailleur extrêmement précis, immuablement ambitieux et très organisé. À l'abri du besoin matériel, il consacrait à chaque œuvre le temps dont elle avait besoin pour atteindre sa maturité. Il lui fallut plusieurs années pour achever chacun de ses opéras. Ses symphonies lui prirent également un temps non négligeable. S'il acheva ses œuvres de musique de chambre plus rapidement, c'est uniquement en raison de l'instrumentation plus réduite. Si le quintette pour vents et piano et la sonate pour violon furent tous deux achevés en environ six mois, le compositeur mit en revanche une année entière pour terminer son quatuor à cordes en mi mineur op. 16. Il

consacra également dix mois de sa puissance créatrice à son trio pour piano et la sonate pour violoncelle, sa dernière œuvre de musique de chambre à la fois la plus brève et la plus dénuée de toute complaisance, fut composée entre août 1909 et septembre 1910.

Mis à part ses compatriotes Guy Ropartz et Paul Dukas, avec qui les rapports étaient empreints de respect malgré leurs divergences d'opinions, on compte parmi les rares collègues qui perçurent tôt le talent intemporel d'Albéric Magnard l'Italien Ildebrando Pizzetti, qui louait ses mérites en 1911 : « Chacun des accords qui s'immisce tel un taquet dans la tonique, décuple l'énergie ; entendez à la fois cette unité tonale stable du morceau, mais également la richesse dans ses ramifications modulatrices qui génèrent la vie qui pulse en son sein.

Des thèmes peu engageants, mais nobles, dans un style à la fois sévère, mais puissant, des harmonies ni réellement nouvelles ni vraiment agréablement émouvantes non plus, d'une rudesse exagérée, mais toujours très expressives : telles sont deux des qualités remarquables de l'œuvre de Magnard, auxquelles viennent s'ajouter ses astuces contrapunctiques grandioses [...]. De telles qualités se retrouvent dans toutes les œuvres du maître. Ainsi, on les retrouve dans la sonate, qui m'apparaît comme étant l'une des meilleures après celles de Brahms et Franck, ainsi que dans les symphonies et dans les *Poèmes en musique* autant que dans ses œuvres dramatiques. »

En 1894, immédiatement après son chef-d'œuvre pour piano solo, les sept *Promenades* op. 7, Magnard écrivit sa première œuvre de musique de chambre, le quintette pour flûte, hautbois, clarinette, basson et piano op. 8. Sept années s'écoulèrent avant que Magnard ne composât l'œuvre de musique de chambre suivante, directement après l'achèvement de *Guercœur* : la sonate pour violon et piano qu'Eugène Ysaÿe (1858 – 1931), le violoniste virtuose sensationnel et grand maître de l'école franco-flamande, lui avait commandée.

Le 2 mai 1902, Ysaÿe joua la première avec Raoul Pugno dans la Salle Pleyel, mais ne donna pas d'autres représentations de cette sonate qui lui était dédiée et que Magnard avait composée de mars à août 1901. Mais comme d'autres violonistes se consacrèrent à

cette sonate, elle fit bientôt partie des compositions les plus célèbres de Magnard. Il est pourtant vrai qu'on l'entend rarement, bien plus rarement que sa sonate pour violoncelle, plus compacte.

De nombreuses symphonies et œuvres de musique de chambre de Magnard sont en quatre mouvements. On y voit là un signe de son indépendance vis-à-vis des usages dans son pays (en témoignent les symphonies en trois mouvements de Chausson et Dukas qui suivirent le modèle de Franck) et fait rigoureusement référence aux modèles intemporels en provenance d'Allemagne. Tandis que dans le quatuor à cordes et la sonate pour violoncelle, le scherzo devrait précéder le mouvement lent, le quintette, la sonate pour violon et le trio pour piano respectent l'ordre classique selon lequel le scherzo constitue le troisième mouvement. L'ouverture de la sonate pour violon illustre bien comment le tempo principal est trouvé ou plutôt apparaît à l'issue d'une situation de contraste dans le tempo. Le début récitatif montre de manière admirable comment Magnard manie l'élément de la modalité qui n'est pas clairement calée directement sur la cadence, à savoir ici la gamme dorienne avec la tierce descendante extravertie et la tierce ascendante introvertie, conférant à l'ensemble une aura flottante. Déjà Pizzetti admirait les traits de mélodie bien construits de cette musique évoluant avec une énergie d'une rare qualité, anticipant constamment, comme si celle-ci se nourrissait de ses énergies immanentes. En y regardant de plus près, il est surprenant de constater à quel point la mélodie considérablement atténuée de Magnard comporte de formations d'accords parfaits. Elle séduit également par sa brièveté notoire qui évoque une sorte de musique populaire qui semble certes inspirée du folklore, mais qui ne dit pas réellement son nom. De petites touches pleines de vie apportent elles aussi un fort contraste dans le mouvement lent de la sonate qui, en trois grands cycles, assujettit les thèmes à une énergie changeante. Le scherzo divertissant avec son trio subtilement contrasté et presque bucolique débouche *attaca* sur la lente ouverture d'un finale riche en contradictions et composé de manière symphonique. Pour finir, la musique revient vers la lenteur avec laquelle le premier mouvement avait débuté.

Une des caractéristiques du style d'écriture complexe de Magnard est cet enchevêtrement indissociable d'errances quasi improvisées de fantaisie poétique et de clarté totalement structurée. L'apogée de cette clarté est atteint lors du fugato impulsif du finale et se manifeste dans les phases de retour ostensible du thème, ainsi que dans les effets de reprise classiques. Les errances, en revanche, font l'effet d'un plan irrationnel, d'une base psychologique qui fait apparaître, dans tous les mouvements, des éléments liés entre eux de manière sous-jacente, pour finalement constater que, dès l'introduction récitative du premier mouvement, les germes qui allaient se développer dans l'ensemble des quatre mouvements étaient déjà semés. Il s'agit donc, dans une certaine mesure, d'un prolongement de la forme cyclique établie à la base par Beethoven, Liszt, Bruckner et Franck à un niveau non ostentatoire et en aucun cas démonstratif, dans laquelle tous les éléments semblent liés entre eux d'une manière ou d'une autre.

Christoph Schlüren

Traduction : Anne-Sophie Seidler



Als Solisten haben die Violinistin Judith Ingolfsson und der Pianist Vladimir Stoupel beeindruckende Konzertkarrieren vorzuweisen. Ebenso erfolgreich sind sie seit 2006 gemeinsam auf der Suche nach neuen Wegen in der Kammermusik und haben sich der Pflege eines außergewöhnlichen Repertoires verschrieben.

Das Duo Ingolfsson-Stoupel nimmt regelmäßig an renommierten Konzertreihen und Festivals teil, wie beim Schleswig-Holstein Musik Festival, beim Festival „Voix Etouffées“ in Paris, bei den Brandenburgischen Sommerkonzerten, beim „New Music New Faces Festival“ in Krakau, im Rahmen der Associazione Culturale „Maestro Rodolfo Lipizer“ in Gorizia, Italien, im Konzerthaus Berlin und der Villa Esche Chemnitz. In den Vereinigten Staaten ist das Duo bereits u.a. in der National Gallery of Art (Washington, D.C.), beim Bargemusic Festival (New York), den JCCGW Polinger Artists of Excellence Concert Series, Louis K. Thaler Concert Series (Ithaca College, NY) und Tuesday Musical Club Artist Series (San Antonio, TX), bei Music in Corrales (NM), in der University of Colorado in Boulder und im Englewood Cultural Arts Center (Denver, CO) aufgetreten.

Judith Ingolfsson und Vladimir Stoupel sind künstlerische Leiter des Festivals „Aigues-Vives en Musiques“ in Südfrankreich, das sie im Jahre 2009 ins Leben gerufen haben.

Ihre erste gemeinsame CD „En Hommage Simon Laks“ wurde 2010 beim Label EDA veröffentlicht. Die zweite CD mit Werken von Strawinsky und Schostakowitsch ist im Oktober 2011 bei Audite erschienen. Sie wurde international gefeiert und für den ICMA-Preis 2013 nominiert. Auch zahlreiche Rundfunkanstalten produzierten Aufnahmen mit dem Duo.

Für sein Projekt „Concert-Centenaire“ – gewidmet Komponisten, deren Leben durch den Ersten Weltkrieg beeinflusst oder gar beendet wurde – bekam das Duo von der französischen Regierung das offizielle Label „Centenaire“, mit dem die innovativsten, schöpferischsten und am besten strukturierten Projekte

ausgezeichnet wurden. Im offiziellen Gedenkprogramm des 100. Jahrestages des Ersten Weltkrieges am 11. November 2013 wurde es vom französischen Präsidenten François Hollande persönlich im Elysée-Palast vorgestellt.

Ihre dreiteilige CD-Reihe „Concert-Centenaire“ mit Werken von Albéric Magnard, Rudi Stephan, Louis Vierne und Gabriel Fauré wird 2016 bei Accentus Music veröffentlicht.

Der erste Preis beim Internationalen Violinwettbewerb in Indianapolis im Jahr 1998 bedeutete für Judith Ingolfsson den endgültigen Durchbruch als international gefragte Solistin. Die gebürtige Isländerin spielt regelmäßig weltweit auf den großen Bühnen, z. B. im Konzerthaus Berlin, in der Tokyo Opera City, in der Carnegie Hall in New York oder dem Kennedy Center in Washington, D.C.

Konzerte führten sie bislang durch die gesamten USA, nach Deutschland und Frankreich, in die Tschechische Republik, nach Russland, Japan, Ungarn, Island, Panama, Puerto Rico und Macao. Sie trat als Solistin mit großen Orchestern wie Philadelphia Orchestra, Saint Louis Symphony, National Symphony (Washington, D.C.), Royal Chamber Orchestra of Tokyo und Budapest Philharmonic auf und arbeitete mit namhaften Dirigenten wie Wolfgang Sawallisch, Leonard Slatkin u.v.m.

Ihr Musikstudium absolvierte Judith Ingolfsson beim legendären Violinisten und Pädagogen Jascha Brodsky am Curtis Institute of Music in Philadelphia und bei David Cerone und Donald Weilerstein am Cleveland Institute of Music. Neben der Goldmedaille in Indianapolis erspielte sie sich zahlreiche Preise und Auszeichnungen, u. a. den 1. Preis bei der Concert Artists Guild Competition in New York und den 3. Preis beim internationalen Violinwettbewerb Premio Paganini in Genua.

Seit 2008 ist Judith Ingolfsson Professorin an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Sie spielt eine Lorenzo-Guadagnini-Violine von 1750.

Vladimir Stoupel ist ein Individualist mit einer außerordentlich reichen klanglichen wie emotionalen Ausdruckspalette: Er wagt sich an die äußersten Grenzen des Ausdrucks mit einer Intensität, die die Zuhörer unweigerlich in seinen Bann zieht. Seine Konzerte wurden von der internationalen Presse als „pianistisches Feuerwerk“ (Washington Post) und als eine „ganz besondere Interpretation“ (Der Tagesspiegel) bezeichnet.

Als Solist ist der in Russland geborene Pianist Gast führender Orchester, wie z.B. der Berliner Philharmoniker, des Konzerthausorchesters Berlin, des Gewandhausorchesters Leipzig oder des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks.

Er tritt bei international renommierten Festivals wie Schleswig-Holstein Musik Festival, Piano en Valois (Frankreich), Bargemusic Festival New York, Berliner Festwochen, Printemps des Arts in Monte Carlo und Helsinki Festival auf und konzertiert in bekannten Sälen wie Berliner Philharmonie, Konzerthaus Berlin, Konzerthaus Dortmund, Avery Fisher Hall oder National Gallery in Washington, D.C.

Seine umfangreiche Diskographie dokumentiert verschiedene Stile und Epochen, wie z. B. Klavierwerke von Schostakowitsch, das Gesamtklavierwerk von Arnold Schönberg oder ausgewählte Klaviermusik des 20. Jahrhunderts. Seine Gesamteinspielung der Werke für Viola und Klavier von Henri Vieuxtemps gemeinsam mit Thomas Selditz erhielt den begehrten „Preis der deutschen Schallplattenkritik“. Für die Gesamtaufnahme der Skrjabin-Sonaten wurde er u. a. mit dem luxemburgischen „Excellentia“-Preis ausgezeichnet.

Judith Ingolfsson and Vladimir Stoupel are both soloists with strong profiles. They search passionately for new paths in the intimate atmosphere of the chamber music recital, and have devoted themselves to the cultivation of unusual repertoire.

As a duo, these artists regularly participate in the world's renowned concert series and festivals, such as the Schleswig-Holstein Music Festival, the festival "Voix Etouffées" in Paris, the Brandenburgische Sommerkonzerte, the "New Music New Faces Festival" in Krakow, under the auspices of the Associazione Culturale "Maestro Rodolfo Lipizer" in Gorizia, Italy, the Konzerthaus Berlin, and the Villa Esche in Chemnitz. In the United States, the duo has appeared in the National Gallery of Art in Washington, D.C., at the Bargemusic Festival New York, the JCCGW Polinger Artists of Excellence Concert Series, the Louis K. Thaler Concert Series, at Music in Corrales (NM), the University of Colorado in Boulder, and in Denver's Englewood Cultural Arts Center.

Judith Ingolfsson and Vladimir Stoupel are the artistic directors of the festival "Aigues-Vives en Musiques" in Southern France, which they founded in 2009.

Their first joint CD, "En Hommage Simon Laks," was issued in 2010 on the EDA label. The second CD, with works by Stravinsky and Shostakovich, appeared in 2011 on Audite. It received an outstanding international reception and was nominated for the 2013 ICMA Prize. Numerous broadcasting corporations have produced recordings with the Ingolfsson-Stoupel Duo.

For the project "Concert-Centenaire," the duo received the official designation "Centenaire," from the French government – an award reserved for the most innovative, creative, and well-structured projects. In the official memorial programme for the 100th anniversary of the First World War on 11 November 2013, the duo was introduced personally by French President François Hollande in the Elysée Palace.

Their three CD series "Concert-Centenaire", including works by Albéric Magnard, Rudi Stephan, Louis Vierne and Gabriel Fauré, will be released in 2016 by Accentus Music.

Winning the Gold Medal of the prestigious Indianapolis International Violin Competition of 1998 established Judith Ingolfsson as an international artist of uncompromising musical maturity, extraordinary technical command and charismatic performing style. She regularly appears in the world's great concert halls including Carnegie Hall, the Kennedy Center, Tokyo Opera City and Konzerthaus Berlin. Her concerts have taken her through almost all of the USA, to Germany, the Czech Republic, Russia, Japan, Hungary, Iceland, Puerto Rico, Panama and Macau. As a guest soloist, she has performed with leading international orchestras including the Philadelphia Orchestra, Saint Louis Symphony, National Symphony (Washington, D.C.), Royal Chamber Orchestra of Tokyo and Budapest Philharmonic under world-renowned conductors such as Wolfgang Sawallisch and Leonard Slatkin.

A graduate of the Curtis Institute of Music in Philadelphia and the Cleveland Institute of Music, her main teachers included Jascha Brodsky, David Cerone and Donald Weilerstein. Prior to her triumph at the Indianapolis Competition, she was also a prizewinner at the Concert Artists Guild Competition in New York City and the Paganini International Violin Competition in Genoa, Italy.

Since 2008, Judith Ingolfsson has been Professor of Violin at the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, Germany. She plays a Lorenzo Guadagnini violin, made in 1750.

Russian-born pianist Vladimir Stoupel is an individualist with an extraordinarily rich tonal and emotional palette. The "Washington Post" praised his "protean range of expression" and "Der Tagesspiegel" described his performance as "enthralled and atmospherically dense." His extraordinary technical command allows him to explore the outermost limits of expression, mesmerizing audiences with his musical intensity.

As a soloist, Vladimir Stoupel has performed with many leading orchestras, including the Berliner Philharmoniker, the Gewandhausorchester Leipzig, the Konzerthausorchester Berlin and the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

He has been invited by international music festivals such as the Schleswig-Holstein Music Festival, Piano en Valois (France), Bargemusic-Festival New York, the Berliner Festwochen, Printemps des Arts in Monte Carlo and the Helsinki Festival and performs in the world's leading concert halls, such as Berliner Philharmonie, Konzerthaus Berlin, Konzerthaus Dortmund, Avery Fisher Hall, and National Gallery in Washington, D.C.

His extensive discography includes a highly acclaimed recording of the complete Scriabin Piano Sonatas on Audite, for which he received the Luxemburgian Excellencia Prize, among others. His recording of Henri Vieuxtemps' works for viola and piano with Thomas Selditz was awarded the coveted "Preis der deutschen Schallplattenkritik." [The German Record Critics' Award].

Le Duo Ingolfsson-Stoupel, composé de deux solistes renommés, se passionne pour la découverte de nouvelles voies dans la musique de chambre et s'est ainsi consacré à la promotion d'un répertoire hors du commun.

Le succès de ce concept a déjà mené le Duo aux Etats-Unis, en Allemagne, en Suisse, en Pologne, en Italie, en France, en Espagne et au fameux Festival de Schleswig-Holstein.

Judith Ingolfsson et Vladimir Stoupel sont tous les deux directeurs artistiques du Festival « Aigues-Vives en Musiques » dans le sud de la France, qu'ils ont fondé en 2009. Leur Festival a également obtenu le Label Officiel du Comité de la Mission du Centenaire 14–18.

Leur premier enregistrement commun, mettant en vedette la musique de Simon Laks, est sorti sur le label EDA en 2010. 2011 marque un grand succès de leur CD sur le label Audite avec des œuvres de Stravinsky et de Chostakovitch, suivi de l'enregistrement d'un double CD « Hommage à Prokofiev ».

Pour son projet « Concert-Centenaire » le Duo Ingolfsson-Stoupel a obtenu le Label Officiel du Comité de la Mission du Centenaire 14–18, accordé aux projets les plus innovants. Ce Label atteste la présence du projet dans le Programme Officiel des Commémorations du Centenaire de la Première Guerre Mondiale, qui fut publiquement annoncé par le Président de la République lors d'une conférence de lancement du cycle du Centenaire, quelques jours avant le 11 novembre 2013.

Leurs trois CD « Concert-Centenaire » avec des œuvres de Albéric Magnard, Rudi Stephan, Louis Vierne et Gabriel Fauré vont paraître sur le label Accentus Music en 2016.

En 1998, Judith Ingolfsson a remporté le premier prix du fameux concours international de violon d'Indianapolis. Cette victoire a marqué le début de sa carrière internationale de concertiste renommée. Depuis lors, elle ne fait que confirmer sa réputation d'artiste à la maturité musicale irréfutable, aux capacités techniques extraordinaires et au jeu envoûtant.

Née en Islande, Judith Ingolfsson a commencé le violon à l'âge de 3 ans. Outre la première place à Indianapolis, elle a décroché le premier prix du Concert Artists Guild Competition à New York ainsi que le troisième prix du concours international de violon Premio Paganini à Gênes. En 1999, l'émission américaine Performance « Today » de la radio publique nationale lui a décerné le titre de « nouvelle artiste de l'année ». En 2001, elle a remporté le « Chamber Music America/WQXR Record Award » pour son premier album comprenant des œuvres de Bloch, Rorem, Bach et Wieniawski.

Entre-temps, Judith Ingolfsson s'est produite sur de nombreuses scènes internationales, parmi lesquelles le Konzerthaus à Berlin, le Tokyo Opera City, le Carnegie Hall à New York et le Kennedy Center à Washington, D.C. Ses différents concerts l'ont menée à travers presque tous les États-Unis, ainsi que dans beaucoup d'autres pays, notamment en Allemagne, en France, en République Tchèque, en Russie, au Japon, en Hongrie, en Islande, à Puerto Rico, au Panama et à Macao. En tant que soliste, elle s'est produite entre autres avec l'Orchestre Symphonique de Philadelphie, l'Orchestre Symphonique de Saint-Louis, l'Orchestre Royal de Chambre de Tokyo et l'Orchestre Philharmonique de Budapest. Elle a travaillé avec des chefs d'orchestre renommés, tels Wolfgang Sawallisch et Leonard Slatkin et est aussi couramment invitée par de nombreux festivals de musique.

Depuis 2008 Judith Ingolfsson est professeur à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst à Stuttgart. Son violon est un Lorenzo-Guadagnini de 1750.

Lauréat du Concours international de Genève, Vladimir Stoupel est un musicien pourvu d'un éventail sonore et émotionnel d'une richesse extraordinaire. Il s'aventure jusqu'aux limites extrêmes de l'expression avec une intensité qui emporte inéluctablement ses auditeurs. La presse internationale a qualifié ses concerts de « feux d'artifice pianistiques » (Washington Post) et d'une « interprétation hors du commun » (Der Tagesspiegel).

En tant que soliste, Vladimir Stoupel est invité par des orchestres de référence, tels l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre du Konzerthaus de Berlin, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre Symphonique de la Radio-diffusion Bavaroise.

Il est constamment invité à offrir sa contribution exclusive dans les plus grands festivals internationaux comme le Schleswig-Holstein Musik Festival, Piano en Valois, Bargemusic Festival New York, Berliner Festwochen, Printemps des Arts à Monte Carlo et le Festival d'Helsinki.

Il s'est produit dans les salles les plus célèbres, telles la Philharmonie et le Konzerthaus de Berlin, l'Avery Fisher Hall à New York, la National Gallery à Washington, D.C. et le Konzerthaus de Dortmund, pour n'en citer que quelques-unes.

Son enregistrement de l'œuvre complète pour alto et piano d'Henri Vieuxtemps avec Thomas Selditz a reçu le fameux « Preis der deutschen Schallplattenkritik » (prix convoité de la critique allemande de l'industrie du disque); l'enregistrement intégral des Sonates de Scriabine a reçu, parmi d'autres récompenses, le prix luxembourgeois « Excellentia ».

- p.1 11676/1: Rudi Stephan, portrait (extract)
photographer August Füller, appr. 1910 © Stadtarchiv Worms
Albéric Magnard, extract from image on p.14
- p.4 © Université de Caen Basse-Normandie, 1914
- p.13 Abt. 199/18 Nr. 251: Rudi Stephan in his apartment in Munich,
Schwantalerstraße 106; postcard to his brother Kurt,
photographer unknown, 1912 © Stadtarchiv Worms
- p.14 photographer unknown, appr. 1911
- p.23 M11275: Rudi Stephan, portrait
original: photographer August Füller, appr. 1910
reproduction: Eugen Adam, Sept. 17th, 1965 © Stadtarchiv Worms
- p.24 Abt. 199/18 Nr. 325/10: postcard from the front, Rudi Stephan
to his father (written Sept. 19th, stamped Sept. 20th, 1915):
request for new glasses "big round glasses with golden frame"
and a hard case © Stadtarchiv Worms
- p.46 M17559: Rudi Stephan and friends in a Munich Beer garden,
photographer and date unknown, reproduction:
Anneliese Dauphin, March 16th, 1987 © Stadtarchiv Worms

accentus music

Recorded at Jesus-Christus-Kirche, Berlin
17–19 February 2015

Recording

Executive Producer: Stefan Lang
Recording Producer: Michael Havenstein
Balance Engineer: Bernd Friebel
Recording Engineer: Tim Altrichter
Editing: Julia Havenstein

Release

Executive Producer: Paul Smaczny
Label Manager: Ulrike Gratz

Photo (p. 35): Marko Priske
Cover Painting and Design: Heidi Falk

© 2014 Deutschlandradio Kultur
© 2015 Accentus Music GmbH

Artwork/Editorial © 2015 Accentus Music GmbH

www.accentus.com
www.ingolfsson-stoupel-duo.com



Deutschlandradio Kultur



Rudi Stephan and friends in a Munich Beer garden



