

## Les Poèmes en musique d'Albéric Magnard

La production mélodique du compositeur se compose de deux ensembles et d'une mélodie séparée. Six pièces constituent l'opus 3, conçu en recueil et dénommé « Poèmes en musique ». En effet, Magnard refuse les termes « chant » ou « mélodie », ce dernier étant toutefois couramment employé à cette époque pour désigner les pièces vocales accompagnées<sup>1</sup>. La première édition de cet opus fut réalisée de façon fautive, Choudens ayant interverti l'ordre des pièces<sup>2</sup> et intitulé le tout « Pièces pour piano » ! Puis, en 1916, ce même éditeur reprend la troisième pièce (*Le Rhin allemand*) pour le publier à part<sup>3</sup>. La partition avait déjà fait l'objet d'une adaptation pour chœur d'hommes et orchestre par le compositeur lui-même qui la fait exécuter sous cette forme, une seule fois, à Nancy, grâce à son ami Joseph-Guy Ropartz<sup>4</sup> le 24 janvier 1897. Elle disparaîtra dans l'incendie de sa maison en septembre 1914. Ropartz tentera de reconstituer cette version pour la faire jouer salle Gaveau le 25 mars 1915, aux côtés de *Nocturne*, l'opus 3 n° 4, chanté par Berthe Lamare « lors d'un concert donné par les artistes de Reims et un orchestre dirigé par Jules Hansen. Cette version recréée [par Ropartz] n'est pas actuellement localisée<sup>5</sup> ». Quoi qu'il en soit, composé à l'automne 1889 sur un poème d'Alfred de Musset<sup>6</sup>, *Le Rhin allemand* fut créé (dans sa version voix/piano) de façon posthume le 16 février 1915 lors d'un concert « In memoriam Albéric Magnard » organisé à la Schola Cantorum, dans un contexte de guerre donc, une fois de plus. Vincent d'Indy (un des professeurs de Magnard) et Marguerite Mérentié en étaient les interprètes.

Élaborés entre 1887 et 1889, les Lieder de ce recueil op. 3 connurent leur Première en des circonstances différentes. Trois le furent à Bruxelles, notamment dans le cadre des Salons du groupe des XX dont le principal animateur, l'avocat Octave Maus, ne boudait pas son plaisir à toucher le clavier pour les besoins des concerts organisés chaque année parallèlement aux expositions d'art moderne et à quelques conférences littéraires<sup>7</sup>. D'ailleurs, à l'occasion de la création de l'opus 3 n° 4, le 10 février 1890, Magnard entend Maus dans Fauré et lui est reconnaissant de se mettre au piano, lui écrivant : « Vous êtes trop bon de potasser mon *Nocturne*<sup>8</sup> ». Deux ans plus tard, c'est l'opus 3 n° 2 qui fait l'objet d'un programme des XX – groupement que Magnard surnomme « insurrection méthodique contre l'art officiel<sup>9</sup> » – Maus qui en fait le compte rendu dans *L'Art moderne* deux jours plus tard affirme que cette pièce est d'un « joli sentiment »<sup>10</sup>. Bruxelles accueillit également l'opus 3 n° 5 (*Ad Fontem Bandusiae*) le 7 novembre 1899 (soit dix ans après la composition du Lied), tandis que la Société Nationale de Musique (SNM) offrit à Magnard l'occasion de créer à Paris, quelques mois après sa composition l'opus 3 n° 1 (*À Elle*). C'est également à la SNM qu'on pût entendre pour la première fois *À Henriette*, Lied composé fin 1890-début 1891, à nouveau au sortir de la guerre (le 3 mai 1919) lors d'un

<sup>1</sup> Il précise : « Les mots "chant", "mélodie" me paraissent trop vagues ; le mot "chanson", d'une acception trop restreinte » (Albéric Magnard, « La synthèse des arts », *Revue de Paris*, 15 septembre 1894, p. 432, note 1).

<sup>2</sup> Devenu alors : *Invocation* ; *À Elle* ; *Nocturne* ; *Au Poète* ; *Le Rhin allemand* ; *Ad Fontem Blandusiae* (sic). Pour l'ordre correct, consulter l'annexe du présent article.

<sup>3</sup> Cette édition est également fautive dans son texte car on y relève une faute d'orthographe p. 13 : « Où sombrais [sic pour *sombrail*] ma raison ». Il y a également deux coquilles d'imprimerie dans l'édition Salabert de l'op. 15 : p. 27, il manque un bécarre au *si* de la voix mes. 19 ; et p. 14, le texte est déformé : « Viens [...] regardes [sic pour *regarder*] aux carreaux », ce qui oblige l'interprète à notablement modifier la répartition des syllabes (cf. Niklaus Tüller dans le CD Accord de 1989. Nous lui sommes reconnaissante d'avoir réalisé ce premier enregistrement mondial en dépit de quelques faiblesses dictionnelles).

<sup>4</sup> Le compositeur réalisa trois autres orchestrations (perdues) de ses mélodies opus 3, rejoignant ainsi la pratique d'Henri Duparc par exemple. La veuve de Magnard demanda à J-G Ropartz d'orchestrer l'ensemble de l'opus 3, ce qu'il refusa de faire.

<sup>5</sup> Simon-Pierre Perret et Harry Halbreich, *Albéric Magnard*, Paris, Fayard, 2001, p. 142.

<sup>6</sup> Ce même poème inspira d'autres compositeurs comme Delieux de Savignac, professeur de piano (1852, pièce chantée par Faure à l'Opéra), Vaucorbeil (1870), David (variations pour piano d'après Neustedt, 1873), Louis (1914) ou Pesse (1929). N'oublions pas que c'est la III<sup>e</sup> République qui sacre la *Marseillaise*, hymne national français. Ce contexte patriotique stimula l'écriture de partitions de type revanchard.

<sup>7</sup> Fondé à l'automne 1883, le groupe des XX œuvra à Bruxelles entre 1884 et 1894 avant de se métamorphoser en groupe de la Libre Esthétique (1894-1914). La capitale belge devint ainsi un haut lieu de découverte artistique européenne où furent données en Première maintes œuvres françaises d'avant-garde. Vincent d'Indy était le correspondant français d'Octave Maus. Certains musiciens français étaient des habitués de ces Salons où régnait une ambiance amicale. Voir Sylvie Douche, *Essai philologique pour l'étude comparée d'une poétique : les arts aux salons des XX et de la Libre Esthétique (Bruxelles, 1884-1914)*, thèse de Doctorat de Musicologie, Paris-Sorbonne, 1998.

<sup>8</sup> Lors de cette troisième matinée musicale, la cantatrice était Alexandra David qui interpréta également au même concert la *Chanson de Fées* de P. Vidal. Lettre envoyée le mardi [25 février 1890], dans Claire Vlach (éd.), *Albéric Magnard. Correspondance (1888-1914)*, Paris, Société Française de Musicologie, 1997, p. 47.

<sup>9</sup> Albéric Magnard, « Les XX », *Le Figaro*, 16 février 1890. Au sujet des concerts ayant eu lieu à Bruxelles les 4 et 10 février 1890.

<sup>10</sup> Octave Maus, « Aux Salons des XX », *L'Art moderne*, 6 mars 1892. La création, le 4 mars 1892, fut assurée par Cécile Thévenet. Le programme présentait également le *Quintette* (inédit) de Chevillard en première audition, *Puisqu'ici bas toute âme* de Fauré ainsi que quatre poèmes de Verlaine, le *Concert* (inédit et en première audition) de Chausson, et *Renouveau*, chœur de Julien Tiersot.

Hommage à Magnard<sup>11</sup>, interprété par Jeanne Raunay et Blanche Selva au piano. Cette dernière était une élève de d'Indy, une proche des XX et de la Libre Esthétique depuis ses dix-huit ans et Magnard – quoiqu'admirant son immense talent – ne manquait pas de plaisanter sur son embonpoint légendaire : « Confiez le piano [du *Quintette*] au mastodonte auvergnat » écrit-il à Marcel Labey, poursuivant : « Elle est dénuée de charme et de grâce, mais elle a de la vigueur, du style et de l'émotion. C'est beaucoup pour une pianiste<sup>12</sup> (*sic*) ». D'ailleurs les critiques furent excellentes et Adolphe Boschot s'attardait à souligner la qualité de la prestation de Blanche Selva : « [...] il n'y a plus d'épithète pour une telle exécution. Elle est si parfaite qu'elle semble disparaître : c'est la musique même qui chante<sup>13</sup> ». À *Henriette* avait été éditée dans le supplément musical du *Figaro* dès janvier 1892. Cette mélodie isolée est la seule dans cette situation. Elle est explicitement dédiée à Mme Henriette de Bonnières dont Magnard fréquentait le Salon, « belle, sensible et intelligente<sup>14</sup> », son égérie avant son mariage avec Julia Creton le 15 février 1896.

C'est à cette dernière que sont dédiées les mélodies suivantes réunies en cycle, imaginées entre avril et début septembre 1902 et créées le 21 avril 1906 à la SNM<sup>15</sup>. Les quatre content l'épopée d'amour heureux que le compositeur vit auprès de son épouse et cet opus 15 peut donc être considéré comme autobiographique. Il débute en effet par le souvenir douloureux de sa mère, décédée alors qu'il était encore fort jeune, drame de sa vie future<sup>16</sup>. Dès le second Lied, la femme aimée est présente, au centre du bonheur conjugal. Le suivant évoque l'arrivée de sa première fille, Ève (née le 2 mars 1901<sup>17</sup>). Émerveillé par la fraîcheur de celle-ci, le compositeur écrit à Paul Dukas : « Je vous présenterai ma fille, une personne de quinze mois dont l'éveil d'intelligence me rend de plus en plus moniste. Pas de matière sans esprit, pas d'esprit sans matière<sup>18</sup> ». Quant à l'ultime moment du cycle, il est une pensée introvertie sur la mort, illuminée par l'amour de sa femme. Ainsi que pût l'écrire un chroniqueur au sujet de ces *Quatre Poèmes en musique*, ils sont « fort heureusement variés et d'une couleur pénétrante<sup>19</sup> ». La particularité de ceux-ci est de s'appuyer sur des textes dus à la plume du compositeur lui-même ; certes, le fait n'est pas nouveau – ni même unique – mais il mérite cependant de s'y arrêter quelque peu. C'est ce que nous entreprendrons dans une première partie, avant de considérer plus en détail le langage musical du compositeur dans la façon, personnelle, qu'il eût de façonner son matériau musical et de le mettre en forme.

## I Albéric Magnard poète

Fils du rédacteur en chef du journal *Le Figaro* (entre 1879 et 1894), Albéric Magnard tenait assurément ses dons littéraires de son père<sup>20</sup>. Par ailleurs, le compositeur avait bénéficié d'une solide culture humaniste lors de ses études secondaires où il avait, notamment, découvert le poète Horace. Ce qui explique cet emprunt au Livre III de ses Odes pour l'opus 3 n° 5, rare exemple de Lied en latin ! L'auteur des dix *Poèmes en musique* dont nous avons vu la genèse *supra* est qualifié de « très grand poète en musique » par Boschot<sup>21</sup>. De fait, le compositeur s'intéresse à la poésie et conseille son ami Ropartz qui s'y essaie, lui reprochant « trop d'attention donnée aux fins de vers, et pas assez au vers lui-même<sup>22</sup> ». En effet, Magnard préconise l'emploi de l'assonance plutôt que la rime, voire l'utilisation des vers blancs, tournant le dos aux traditions rimiques ancestrales. Dédiant son opus 3 n° 6 à cet ami Ropartz, il compose sa mélodie *Au Poète* sur des vers de ce dernier. La forme globale en est traditionnelle, adoptant celle du sonnet organisé en alexandrins sur cinq rimes. Dix ans plus tard,

<sup>11</sup> Il s'agissait du premier d'une série de concerts consacrés « aux grands compositeurs qui viennent de mourir » (Voir Adolphe Boschot : « La Musique », *Écho de Paris*, 5 mai 1919).

<sup>12</sup> L.a.s. envoyée de [Baron] le 15 décembre 1908, citée dans Claire Vlach (éd.), *op. cit.*, p. 284.

<sup>13</sup> Adolphe Boschot, art. cit.

<sup>14</sup> Frédéric Ducros, *Albéric Magnard. L'œuvre vocal*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris-Sorbonne, 1984.

<sup>15</sup> Par Jan Reder et Alfred Cortot au piano. La Première de ce cycle avait initialement été prévue en 1904.

<sup>16</sup> Destin similaire à celui du personnage de Siegfried qui songe à sa mère qu'il aurait voulu connaître dans l'Acte II, scène 2 de l'opéra éponyme de Wagner...

<sup>17</sup> Ondine, sa deuxième fille, naquit trois ans plus tard.

<sup>18</sup> L.a.s. de Magnard à Dukas envoyé de [Paris] le 6 mai 1902, dans Claire Vlach (éd.), *op. cit.*, p. 187. Cette réflexion devient dans le Lied : « [...] car le verbe n'est rien sans l'esprit qui l'anime et tout l'esprit n'est rien sans la chair qui l'émeut », véritable formule johannique !

<sup>19</sup> Gustave Samazeuilh, « Un musicien français : MES. Albéric Magnard et son nouveau drame musical », *La Revue musicale*, n° 17-18, 10 septembre 1904, p. 416.

<sup>20</sup> Il est d'ailleurs le rédacteur d'une douzaine d'articles dans ce périodique, par exemple sur le groupe des XX le 16 février 1890, sur Eugène Ysaÿe le 31 août 1893, sur Rameau le 29 mars 1894, sur Félix Mottl le 18 mars 1904, etc.

<sup>21</sup> Adolphe Boschot, art. cit.

<sup>22</sup> À propos de *Modes mineurs*, second recueil de poèmes de Ropartz publié en 1889 chez Lemerre. L.a.s. de Magnard à Ropartz, [Paris], vendredi [1889] dans Claire Vlach (éd.), *op. cit.*, p. 43.

il commente la récente publication des *Quatre Poèmes d'après l'Intermezzo d'Henri Heine* de son ami constatant un défaut de prosodie, preuve qu'il y était très sensible<sup>23</sup>.

Dans un long article publié en 1894, Magnard expose ses idées sur la relation entre les arts, au cœur des préoccupations des artistes de la fin du XIXe siècle. Très rapidement, il clame l'autonomie des arts affirmant : « Les musiciens s'exténuent à des effets littéraires, les poètes à des effets de couleur ou de musique<sup>24</sup> ». Puis, s'exprimant sur les arts présents au théâtre, il conclut : « [...] la poésie seule est aussi impuissante à nous donner les sensations de la peinture et de la musique que ces arts, seuls, à développer un thème poétique<sup>25</sup> ». À l'instar de Wagner (et d'autres de ses congénères tel Dukas<sup>26</sup>), il défend l'idée du compositeur-librettiste en ces termes :

Mais supposons un artiste capable d'écrire et les paroles et le chant d'un *Lied*, ou des collaborateurs à même de se comprendre et de s'entr'aider, le poème, conçu avec la préoccupation de la musique, n'aura plus une existence aussi indépendante. Bien que dominant par sa signification précise, il se modifiera dans l'exécution pour faciliter la tâche musicale et, l'œuvre achevée, l'impression d'ensemble sera telle qu'isolé, il perdra de sa valeur<sup>27</sup>.

Si l'on examine donc les poèmes qui émanent de sa plume (soit huit des *Lieder* considérés), l'on constate une évolution entre l'op. 3 et l'op. 15. Dans le premier cas, il adopte encore la disposition versifiée avec retrait et majuscules en début de vers. Les rythmes sont des octo- et dodécasyllabes alternés de façon irrégulière<sup>28</sup>. Des rimes les organisent dans les deux premiers poèmes<sup>29</sup>, mais le quatrième les abandonne totalement. Les strophes sont de trois ou quatre vers, sauf pour *Nocturne* où un vers de refrain structure les quinze vers : il apparaît trois fois, aux vers 1-4-15 où une strophe de huit vers s'intercale entre un quatrain et un tercet final. Cette irrégularité poétique n'est pas sans conséquence en musique. Elle dessine les contours d'une forme narrative et autorise sans doute des contrastes de débit. Magnard avoue d'ailleurs :

Le chant ralentit beaucoup la diction ; il nous faut donc, en gros, des mots courts, des phrases brèves, libres d'incidentes et de relatives ; des rythmes très variés, à moins d'un effet spécial de monotonie ; selon le besoin, des assonances et des rimes, non nécessairement rigoureuses, mais sensibles, c'est-à-dire rapprochées [...] <sup>30</sup>

Voilà bien des éléments du *credo* du compositeur. L'op. 3 n° 1 enchaîne en effet des phrases courtes, mais ce ne sera plus le cas dans l'op. 15 par exemple. En revanche, il est un effet qu'il conservera toujours, c'est celui de l'anaphore. En cela, *Nocturne* est symptomatique :

*1- Oh la douceur d'errer la nuit dans la campagne!*  
*Oh la douceur de vivre et de ne plus penser,*  
*La douceur de se perdre en l'infini des choses.*  
*Oh la douceur d'errer la nuit dans la campagne!*

Parfois, il est interne, provoquant l'anadiplose comme dans *Invocation* :

*10- Frêles bouleaux, vierges blondes,*  
*Vierges blondes des forêts<sup>31</sup>.*

Cette anaphore est parfois musicalement réalisée comme dans l'op. 15 n° 1 : « Tu es et je te veux, tu es et je t'ignore » (mes. 87-90) ; la ligne vocale redit les mêmes mots sur les mêmes notes, à l'exception de la finale qui monte d'un demi-ton pour la seconde incise. De même, dans le troisième *Poème* de cet opus, l'anaphore initiale

<sup>23</sup> « Je relève à la fin du n° 1 ce désaccord entre le rythme prosodique et le rythme musical [...] », suivent des considérations musicales et il termine ainsi : « Le système de *Lieder* reliés entre eux par un sentiment ou des thèmes communs est excellent et, avec les ressources techniques d'aujourd'hui, on peut continuer et renouveler la forme des Schubert et des Schumann » (L.a.s. de Magnard à Ropartz, [Paris], 13 décembre [1899] dans Claire Vlach (éd.), *op. cit.*, p. 154-155). La partition fut publiée chez Baudoux en 1899.

<sup>24</sup> Albéric Magnard, « La synthèse des arts », *La Revue de Paris*, 15 septembre 1894, p. 425.

<sup>25</sup> *Id.* p. 431.

<sup>26</sup> « Si Dukas croit théoriquement possible l'élaboration commune du poète et du musicien [pour un livret], il est très certainement sceptique quant à sa réelle mise en pratique » (Pauline Ritaine, *Paul Dukas et l'opéra : entre théorie et pratique*, thèse de doctorat de Musicologie, Université Jean Monnet-Saint-Étienne, 2013, p. 318).

<sup>27</sup> *Id.* p. 433.

<sup>28</sup> L'on relève deux vers de 14 syllabes, en ouverture et en fermeture de *l'Invocation*.

<sup>29</sup> Selon le schéma aBca/cDec/fGhI pour *À Elle* ; AbA/AbAb/AbA pour *Invocation*.

<sup>30</sup> « La synthèse des arts », art. cit., p. 433.

<sup>31</sup> Voir aussi les vers 2-3 de ce même poème : « Qui frissonnez sous les caresses vagabondes/Sous les caresses du vent frais ».



Ce faisant, on aura remarqué la prédilection marquée du compositeur, dans tous ses Lieder, pour les champs sémantiques floral ou lumineux, ce qui contribue à la cyclicité thématique de l'ensemble, réalisée également de façon motivique, nous le verrons. Les phrases sont longues, mais en incisives courtes, selon le vœu exprimé dans l'article de la *Revue de Paris* quelques années plus tôt. Attentif aux éthos dégagés par les allitérations du texte, Magnard rapproche celles-ci afin de les rendre plus sensibles. Nous le voyons à l'œuvre, entre autres, dans la longue et ultime phrase de l'op. 15 (n° 4) concluant le cycle (et la production lyrique du compositeur en notre possession) par une vision apaisée de la mort. Il y multiplie les allitérations en [l] et [r] – combinaison de douceur – contribuent à instaurer un climat de sérénité sur la fin du Lied. S'ajoute une multiplication de [a] en début de phrase et la superposition de « étoile » et « soir » à la fin<sup>35</sup> :

*Et ton regard sublimera l'extase des amants bienheureux, quand, las d'avoir erré tout le jour loin des villes, ils rentrent à pas lents et longuement contemplant l'amoureuse étoile du soir.*

Nous nous garderons de multiplier les exemples (ils sont très nombreux) pour nous arrêter sur quelques considérations rythmiques affectant l'op. 15. Quoiqu'écrit en prose, Magnard ne dédaigne pas renouer avec le six ou douze syllabes, voire avec l'alexandrin (incluant une coupe à l'hémistiche) pour le cinquième Lied, ainsi qu'il le fait pour les phrases 4 et 5 de l'op. 15 n° 2 :

*Lève-toi, viens, ma tendre bien-aimée<sup>36</sup>, regarder aux carreaux l'horizon radieux<sup>37</sup>! Mais déjà le soleil (6) a brillé dans l'azur (6), inondant de clarté (6) ma maîtresse endormie (6).*

Par ailleurs, le poète aime casser la régularité rythmique de sorte qu'il rend le temps plus élastique dans ce qui précède l'arrivée d'un alexandrin :

*Ô mon espoir (4), ma foi (2), ma beauté (3), m'entends-tu, entends-tu (6) ma plainte désolée (6)?*  
(Op.15 n°1).

L'enchaînement d'un 11 et 8 syllabes ou d'un 9 et 10 syllabes ne le gêne cependant nullement :

*Quand la mort viendra renouveler la vie (11) en mon âme et ma chair usées (8) [...] Il sera le rayon de soleil (9) qui ranime la force du héros (10)*  
(Op.15 n°4).

Toutes les remarques poétiques qui précèdent confirment l'attachement du compositeur à un travail musical sur le texte serré au plus près et témoignant, en outre, d'une grande liberté par rapport à la tradition poétique romantique ou parnassienne par exemple. En cela, l'influence de Wagner n'est certainement pas à négliger. Elle se fait également sentir dans son langage musical.

## II Le matériau motivique

« [Magnard] veut, par un langage commun, atteindre du même coup l'intelligence et la sensibilité, et il le veut d'instinct, car la musique de ses premiers ouvrages montre déjà ce caractère, à une époque où il admettait toute la théorie wagnérienne<sup>38</sup> ». Un des éléments les plus tangibles de l'accueil des théories wagnériennes chez Magnard se trouve aisément dans l'emploi du chromatisme, ponctuellement envahissant. Les deux Lieder les plus caractéristiques à cet égard sont le dernier de l'op. 3, *Au Poète*, et *À Henriette*. Dans le premier cas, le chromatisme est extrêmement présent dès le Prélude. Il affecte toutes les lignes de la polyphonie et selon un dessin toujours globalement descendant. La tendance se poursuit dans le reste de la pièce avec quelques mouvements contraires internes<sup>39</sup>. Le second exemple emblématique se trouve dans le Lied suivant, notamment au sein de son prélude, sans doute le plus long qu'il ait jamais écrit. Un motif prégnant d'allure tristesque circule entre le piano et la voix. Là encore, le chromatisme se lit dans toutes les strates polyphoniques, le plus souvent en mouvements antagonistes et à la basse. Ce qui se vérifie d'ailleurs, à plusieurs reprises, dans *Le Rhin*

<sup>35</sup> De plus, de façon rapprochée la fin concentre la nasale [an], précédée par « amants et « quand » : « ils rentrent à pas lents et longuement contemplant... ». Voir aussi des juxtapositions telles que : « il s'éternisera dans l'éther » (op. 15 n° 4) ou « retardé le repos » (op. 15 n° 1).

<sup>36</sup> Ici, la prononciation du [e] final est obligatoire pour atteindre le douze syllabes.

<sup>37</sup> « radieux » est à prononcer avec sa diérèse (« ra-di-eux »), ce que respecte systématiquement Magnard ; voir : « insouci-euse » ou « impéri-euse » (op. 15 n° 3), etc.

<sup>38</sup> Gaston Carraud, *La Vie, l'œuvre et la mort d'Albéric Magnard (1865-1914)*, Paris, Rouart, Lerolle & Cie, 1921, p. 261.

<sup>39</sup> Il en va de même dans l'op. 15 n° 1 (mes. 31-33 ou 57-62).

*allemand*, Lied qui se veut pastiche de la musique germanique avec dans l'en-tête une citation de l'op. 49 n° 1 de Schumann, *Die beiden Grenadiere*<sup>40</sup>. Il possède en outre en commun avec ce dernier, la citation déformée du début de la *Marseillaise* (mes. 26-35).

Notenbeispiel 1: Albéric Magnard, *Le Rhin allemand*, T. 26–30, © Choudens (1919)

Si l'on a pu reprocher à Magnard sa trop grande propension à la musique romantique allemande, sa position farouchement nationaliste durant le premier conflit mondial fit de lui un héros français. C'est ainsi qu'on pût lire, peu après sa mort (« Fin romantique et sacrifice sublime<sup>41</sup> »), sous la plume de Pierre Lalo :

Je rappellerai seulement que de la musique de notre temps, il n'est pas [avec Magnard] de plus français, ni de plus classique par la sobriété du style, par la clarté de la forme, par l'accord incisif du rythme, par la noblesse et par la fierté de l'idée. Il fut un des premiers chez nous à s'affranchir de la sérénade mozartienne<sup>42</sup>.

Pour s'affranchir de la « sérénade mozartienne », Magnard explore le champ harmonique en de longues phrases développées, très souvent, sur une basse descendante. Les exemples sont pléthore<sup>43</sup>. Cette basse est plus rarement ascendante (quoique toujours conjointe) comme dans *À Elle* (voir mes. 3, 26, 86, 110) ou dans l'op. 15 n° 1 (mes. 78-80 ; 111-112), n° 2 (mes. 23-25 ; 40-42), n° 3 (mes. 49-50). Corolairement à ces progressions sur basse conjointe, Magnard pratique la « syntaxe de la note voisine » dans ses enchaînements harmoniques<sup>44</sup>. Un très bel exemple se trouve dans la première page de *Nocturne*, où, de façon assez fauréenne<sup>45</sup>, un accord de *mib* mineur se transforme peu à peu, les mêmes notes s'altérant tour à tour (*mib-mi* bécarré ; *solb-sol* bécarré – *réb-ré* bécarré)... Aussi, d'un point de vue purement fonctionnel, la logique n'est-elle affectée qu'en surface. Le travail harmonique du compositeur consiste également en une technique de substitution.

<sup>40</sup> Chacun des Lieder constituant cet opus 3 est précédé d'une citation musicale non directement utilisée dans ce qui suit, mais jouant le rôle de source d'inspiration : respectivement, la *Walkyrie* (Wagner), la *Damnation de Faust* (Berlioz), *Die beiden Grenadiere* (Schumann), *Tristan* (Wagner, thème de l'ardeur), *Prélude 23* (Chopin), *Parsifal* (Wagner, prélude du III<sup>e</sup> acte).

<sup>41</sup> Louis Schneider, « Au jour le jour. La mort d'Albéric Magnard au début de la guerre », *Le Temps*, 21 avril 1931, au moment de la répétition générale de *Guerceœur*.

<sup>42</sup> Pierre Lalo, « Nécrologie. Mort d'Albéric Magnard », *Le Temps*, 22 septembre 1914.

<sup>43</sup> Cf. op. 3 n° 3 (mes. 15-17 ; 22-23 ; 53-57 ; 64-66) ; op. 15 n° 4 (mes. 3-7 ; 8-10 ; 12-14 ; 35-38) ; op. 3 n° 5 (mes. 20-22) ; op. 15 n° 1 (mes. 41-43 ; 84-85) ; op. 15 n° 3 (mes. 63-65 ; 109-110) ; op. 15 n° 4 (mes. 26-30 ; 34-37 ; 56-57) ;

<sup>44</sup> Voir Jean-Pierre Bartoli, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Eléments et évolution*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 2001, p. 114 et *passim*.

<sup>45</sup> Dans son paragraphe consacré aux rapports musique-littérature, Magnard souligne le rôle fondamental de Beethoven, Schubert et Schumann et pour ses contemporains, celui de Duparc et Fauré (« la synthèse des arts », art. cit., p. 432). Avec ce dernier, l'admiration semble réciproque puisque Fauré, s'exprimant sur *Bérénice* qualifie l'œuvre de « très remarquable » (*Le Figaro*, 16 décembre 1911, cité dans Gabriel Fauré, *Opinions musicales*, Paris, Les éditions Rieder, 1930, p. 70).

En effet, sans renoncer à la hiérarchie des degrés, Magnard remplace la tierce d'un accord parfait par la quarte. Il procède de la sorte pour le premier arpège d'*À Elle*, en *fa#*, dans le grave du piano, où l'absence de tierce (*la*) est compensée par la quarte (*si*). Dans l'op. 15 n° 3, il s'agit cette fois d'un accord de *fa#* arrivant comme résolution (mes. 60) après une longue dominante maintenue sur trois mesures, mais qui substitue à *fa#-la-do#*, *fa#-la-ré*, en préparation aux deux mesures suivantes bâties sur un accord de *RE*. Un peu plus loin (mes. 105), c'est un accord de *Sib* qui résout une suspension sur pédale de *fa* habillée de diverses couleurs. Toutefois, cet accord intervient dans son second renversement, atténuant l'impression de repos. Sans multiplier les exemples, remarquons les mesures 43-47 du Lied suivant sous-tendues par un long accord de *SOL* avec ajouts de la seconde et de la quarte, puis où la quinte est perturbée (*reb* ou *ré#*). Le postlude y est une vaste prolongation de tonique avec des secondes frappées (une des notes de l'accord et son appoggiature), stylème d'écriture relativement fréquent chez ce compositeur.

Par ailleurs, cette technique de substitution entraîne l'évitement des résolutions, comme nous l'avons vu. Il est déjà présent dans le premier opus, où l'avènement de la tonique s'effectue de façon furtive au piano d'*Invocation* (*do#* mes. 35), de suite contredit par la voix (*ré#*).

Notenbeispiel 2: Albéric Magnard, *Invocation*, T. 32–36, © Choudens (1919)

Il en va de même dans le numéro suivant (*Le Rhin allemand*, mes. 58), où une large gamme descendante au piano s'achève sur un second degré abaissé (*solb*), le *fa* n'intervient, à la voix, que deux temps plus tard. Dans l'op. 15 n° 2, la résolution des retards accumulés dans les dernières mesures (après la cadence parfaite finale) n'est effective qu'à l'ultime accord<sup>46</sup>. La trame harmonique ainsi décrite, il faut encore imaginer qu'elle soutient un large dessin mélodique soutenu à la voix. Pierre Lalo admire l'ampleur thématique de son ami : « Un autre signe particulier à l'inspiration de MES. Magnard, c'est la largeur exceptionnelle des thèmes<sup>47</sup> ». Ainsi, sur un accompagnement voltigeant de croches haletantes, un thème exalté s'étend à la voix, avec une dynamique collant à la courbe mélodique, dans l'opus consacré à la fraîcheur de sa fille aînée (mes. 66-84). Toutefois, cette largeur vocale n'exclut pas quelques moments en *recto tono* comme dans la dernière page du *Rhin allemand* (mes. 71-73) dont ces mesures sont précisées « déclamées ». Il est certain que les ruptures aménagées dans le cheminement déclamatoire concourent au dramatisme du Lied, d'autant que le *Rhin allemand* avait débuté dans un langage très explicitement romantique – harmoniquement et mélodiquement – assumant l'héritage saxon pour le transformer progressivement en œuvre résolument française. « L'art de Magnard rejoint directement Beethoven ; cependant le style est bien français, parce qu'il est précis, concentré, ramassé sur lui-même et puissamment rythmique » avait pu s'exclamer Louis Laloy à propos de la *Troisième Symphonie*<sup>48</sup>.

Indéniablement, la force dramatique de Magnard s'exprime davantage dans un langage dense (quoique moins polyphonique dans l'op. 15 que dans l'op. 3) que dans un emploi outré du figuralisme qui demeure ponctuel. Relevons-en cependant quelques traces. Les structures adoptées suivent le déroulement du poème. Le

<sup>46</sup> De même que dans l'op. 15 n° 1, on attendrait un re-départ sur *sib* (mes. 55) après une suspension sur dominante (avec basse retardée) alors qu'une nouvelle partie débute, « vif », sur *si* bécarre.

<sup>47</sup> Pierre Lalo, « Albéric Magnard », *L'Écho de Paris*, 20 septembre 1916.

<sup>48</sup> Louis Laloy, « Concerts Chevillard », *La Revue musicale*, n° 22, 15 novembre 1904, p. 557.

premier interlude d'*Invocation* laisse place à des arpèges qui figurent peut-être le vent et ses frissons, comme la première partie d'*Ad Fontem Bandusiae* déroule une douce volute dans l'octave 4 du piano pour évoquer l'eau de la fontaine. Le dernier Lied de cet opus (*Au Poète*) propose un grand thème martial sous les mots « Mais si le ciel t'a fait poète tu dois, seul, Parcourir les sentiers où le rêve te mène », tandis que des tourbillons rageurs de basse, en gammes ascendantes, soulignent l'arrivée de la mort pour les vers ultimes du poème ou qu'un rythme obstinément anapestique simule la chevauchée initiale du *Rhin allemand*. Parfois, seules les indications agogiques cernent le texte. C'est le cas de la fin de l'op. 15 n° 4 où les indications « très doux – en ralentissant » surmontent les paroles : « Ils rentrent à pas lents » jusqu'au postlude indiqué « Lent ».

D'une façon générale, les trémolos sont une figure très présente, comme ceux qui initient la seconde strophe de l'opus 15 n° 1, dans un climat sombre et agité : « Le cynisme de l'homme a flétri cette joie », mais le moment d'agitation ne dure guère. Un rythme pointé impérieux sous de bouillonnants arpèges s'installe cependant bientôt avec les mots : « Révèle-toi, surgis, reine de mes désirs » (mes. 78 *sqq*) soulignant la passion du poète pour son épouse et circulant de main en main.

L'on voit qu'à partir de matériaux ne présentant aucune originalité en eux-mêmes, Magnard sût en tirer une musique éminemment personnelle.

### III Mise en forme des éléments musicaux

La partie pianistique est relativement investie dans les Lieder de Magnard (nous le préciserons plus loin), mais lorsque Magnard travaille une courte cellule ou un motif, celui-ci est assuré, selon une technique de relais entre les deux mains ou avec la voix. Dès le début de l'op. 3 n°1, des formules tétraphoniques passent de main gauche à main droite (surtout en octaves mes. 6-8 et plus tard mes. 106-108)<sup>49</sup>. Parfois, ce ne sont pas des motifs conducteurs, mais simplement des formules d'accompagnement que se partagent les deux mains du pianiste (cf. *Nocturne* mes. 15-16). Un an plus tard, la wagnérienne *Henriette* – dont nous évoquons un motif principal d'appel en rythme pointé (quasi tristanesque) – fait abondamment usage de ces mouvements de relais entre main droite, main gauche et voix (mes. 9-10, 13-14, etc.). Or ce systématisme d'écriture n'est pas abandonné en 1902, lors de la conception de son cycle dédié à Julia Creton. En effet, de nombreux relais se dessinent dans la partie pianistique (mes. 37-42) de l'op. 15 n° 2, tandis qu'un effet de tuilage indépendantise les trois discours (main droite/gauche/voix) dans le n° 4 (mes. 25-26) car le baryton et la main gauche démarrent la seconde strophe du poème avant que la main droite n'ait résolu ses retards issus de l'interlude précédent. Lorsque le relais est très serré, il peut être considéré comme un alterné pianistique ; c'est-à-dire que les deux mains du pianiste se partagent un même discours. Il s'agit là d'une technique d'écriture appréciée de Magnard, notamment après 1900 et impliquant généralement des figures syncopées<sup>50</sup>.

De surcroît, la technique de relais se rapproche de celle de l'imitation et le véritable canon mis en place dans la partie centrale du *Rhin allemand* en consacre l'usage. En effet, sous les mots : « Nous l'avons eu votre Rhin allemand », le compositeur écrit une véritable invention à deux voix (main droite/baryton) avec canon émergeant des crêtes de la ligne mélodique (avec chevrons) à deux temps d'intervalle (mes. 43-53). La référence germanique volontaire est évidente ici et l'on mesure davantage encore le degré parodique de ce Lied.

En outre, pour unifier de larges zones<sup>51</sup> – qui peuvent être mouvantes du point de vue strictement tonal ou harmonique – ou pour aménager des plages de suspension ou d'attente<sup>52</sup>, le compositeur a recours aux notes pédales. Mais l'unification s'effectue également via les occurrences thématiques qui structurent les formes globalement *durchkomponiert* de la plupart des *Poèmes en musique* de Magnard. Dès le premier, *À Elle*, le motif de basse introduit dans l'extrême grave (mes. 2) sera travaillé (parfois seule la tête du thème est utilisée) durant ce long prélude avant de servir de soubassement à l'entrée de la voix (mes. 25). On le retrouve dans l'interlude qui suit (mes. 4) et sa répétition canonique à deux temps d'écart (mes. 69) introduira à nouveau le

<sup>49</sup> Avec *Le Rhin allemand*, un relais similaire s'effectue sur la tête de la *Marseillaise*, n'affectant pas la voix. Celle-ci est cependant impliquée lors du canon qui suit et notamment mes. 51-52. Dans *Ad Fontem Bandusiae*, la main gauche transpose rapidement l'arabesque initiale de main droite (mes. 7 *sqq.*). À la fin de cette mélodie, la tierce tournante qui émergeait des crêtes d'arpèges est prise en charge par une voix intérieure (mes. 48).

<sup>50</sup> Comme l'arpègement des mes. 23-34 d'*Invocation*. Voir, entre autres, les mes. 13-20 de l'op. 15 n° 1 ; les mes. 9-18, 23-32, 40-48, 55-58 de l'op. 15 n° 2 ; les mes. 114, 28-43, 54-62, 107-121 de l'op. 15 n° 3 ; les mes. 6, 39-41 de l'op. 15 n° 4.

<sup>51</sup> Voir les mes. 27-29 dans *Invocation*, mes. 38-41 dans *Nocturne*, mes. 25-31 ou 43-51 d'*Ad Fontem Bandusiae*, mes. 22-25 dans *Au Poète*, mes. 99-107 ou 120-128 de l'op. 15 n° 1, mes. 23-32 de l'op. 15 n° 2, mes. 101-105 de l'op. 15 n° 3, mes. 50-56 puis 62-66 de l'op. 15 n° 4.

<sup>52</sup> Voir les mes. 54-68 d'*À Elle*, l'interlude du *Rhin allemand* (mes. 37-42), et mes. 45-48 de l'op. 15 n° 2.

retour de la voix sur les mots : « Mais l'ouragan s'apaise... ». Il se fait plus pressant (mes. 81, 85, 102, 106), volontiers transposé, accompagné de croches en fragments de gammes, lorsque sa dernière occurrence le rend très large « *tutta forza* » (mes. 114) en octaves, sous de massifs accords rabattus introduisant un ultime postlude en choral qui n'est pas sans évoquer quelques instants de *Tannhäuser*... Encore assez insistant, le thème conducteur d'*Invocation* est confié initialement à la voix (mes. 6). Il est construit de telle sorte qu'il se redit lui-même avec extension (dès la mes. 8) et conclut la première strophe sous une forme légèrement modifiée. Il fera l'objet des deux interludes suivants, le piano s'emparant de la partie vocale précédente, demeurant présent avec accords rebattus à nouveau pour la dernière strophe. La partie vocale redit alors ses mesures 10-11, « *appassionato* », sur un piano différent (mes. 47) qui intensifie le discours par ses rythmes bino-ternaires : « mes rêves au-delà des mondes... »

Avec *Ad Fontem Bandusiae*, le premier thème revient au piano et le second à la voix (mes. 8). Le premier connaît une intensification maximale en octaves, puis sur trémolos « *appassionato* » (mes. 40), tandis que le second, plus discret, revient masqué (après une seule exploitation pianistique mes. 25), enserré dans des sextolets, au sein du postlude final (mes. 47). En revanche, l'interchangeabilité des rôles devient plus claire dans le Lied précédent. En effet, dans *Nocturne*, on note une prise en charge de la ligne vocale par le piano à la reprise du thème (mes. 16), tandis que le second thème n'est que pianistique.

Notenbeispiel 3: Albéric Magnard, *Nocturne*, T. 16–19, © Choudens (1919)

Il apparaît en basse (mes. 25) pour être immédiatement travaillé, redit et transposé, la voix assurant une totale autonomie au même moment. Ce Lied est cependant d'une claire forme ABA' avec un retour du début (mes. 47), corroborant l'idée de refrain poétique déjà vu précédemment. Finalement, qu'il soit dévolu à la voix ou au piano, le mélodisme apparaît comme primordial chez Magnard. Harry Halbreich pouvait aisément conclure : « Magnard est avant tout un immense mélodiste, d'un souffle et d'une ampleur rares, d'une magnifique générosité expressive et chez lui, l'émotion naît avant tout du chant<sup>53</sup> ».

Or, le besoin d'identité thématique est parfois réduit à un intervalle, ou plus exactement, se trouve renforcé s'il se cristallise dans un intervalle initial caractéristique. C'est le cas d'*Henriette* qui magnifie l'appel de quinte initial sur « Henriette » (mes. 9) se métamorphosant en sixte ou atténuant la formule pointée qui s'avère cependant essentielle, étant conclusive. C'était également une quinte diminuée ascendante qui avait ouvert *Au Poète*, intervalle se muant en quarte juste à la voix (mes. 17 ou 32) ou s'ouvrant jusqu'à la sixte majeure pour revenir sous sa forme initiale (mes. 26-27 ou 29-30), la quinte juste descendante apparaît dans la dernière page, comme délivrance des conflits précédents, c'est « la mort qui viendra » (mes. 40), les intervalles se réduisent avec le retour des lignes chromatiques qui aplanissent (même *fortissimo*) les distorsions des lignes mélodiques.

C'est encore un accord de quinte augmentée brodé qui ouvre le cycle suivant. Mais là, le plus intéressant est précisément l'examen de la mise en œuvre d'une cyclicité inexistante jusqu'à présent. Celle-ci ne s'exprime pas uniquement d'un point de vue tonal car le second Lied se situe justement une quinte augmentée au-dessus du premier, le troisième étant à distance de quarte juste au-dessus du dernier ; c'est davantage les thèmes musicaux qui circulent et le fait que le cycle entier soit dédié à l'amour conjugal. Ce thème est un motif de balancement qui peut être aperçu de façon esquissée sous les mots : « Femme qui dois m'aimer ! » (mes. 84), mais il est réellement audible dans le long postlude (mes. 115-116), car c'est sous cette forme que peu après il ouvre le Lied II, celui qui consacre cet amour (mes. 1-7-18-33-49). Dès sa deuxième occurrence, il est poursuivi par une extension qui sera travaillée également. On le retrouve subrepticement dans le troisième Lied intégralement dévolu à sa fille, dans un interlude pianistique (mes. 63), mais au moment de fermer le cycle, après avoir adressé ces mots ultimes à son épouse : « Et ton regard sublimera l'extase des amants bienheureux », le poète confie à nouveau au piano une dernière énonciation du thème conducteur.

Ainsi que nous venons de le dire, la répétition chez Magnard n'est jamais textuelle. Elle affecte essentiellement l'accompagnement pianistique, laissant toute liberté à la voix de se développer autrement. Ceci

<sup>53</sup> Simon-Pierre Perret, Harry Halbreich, *op. cit.*, p. 407.

est particulièrement net dans l'op. 15 à la recherche d'un discours plus sobre et donc plus économe motiviquement parlant. Dès l'op. 15 n° 1, la formule brodée déjà évoquée (mes. 1) en main droite, passe à la main gauche (mes. 5), puis les mesures 8-9 au piano sont répétées immédiatement quoiqu'avec octaviation partielle et dispositions harmoniques légèrement changeantes<sup>54</sup>. Lors du dernier court interlude, le phénomène est réitéré, travaillant à loisir la formule de plainte fondée sur la désinence, l'appoggiature étant un trait de langage prépondérant chez ce compositeur. Les marches mélodico-harmoniques seraient encore à ranger dans cette catégorie. Nous en relevons, par exemple, dans le quatrième *Poème* de ce cycle avec de légères mutations intervalliques (mes. 13-16). Or, il y a parfois décalage ou contradiction entre la main droite et la main gauche du piano, car si l'une se répète, l'autre poursuit sa progression (*À Elle*, mes. 87-88), à moins qu'il ne s'agisse d'un décalage d'échelle entre le piano et la voix. Ainsi, cette dernière adopte une carrure en 2x4 mesures pour la partie B1<sup>55</sup> de l'op. 15 n° 3, alors que son accompagnement avance en 4x2 mesures. Ces contradictions témoignent du degré d'indépendance des deux entités musicales en présence dans un Lied. Emboîtant le pas à Duparc, Magnard apporte le plus grand soin à l'édification de la partie instrumentale.

#### IV Le rapport voix/ piano (quelques données)

Dans ses premières pièces pour voix et piano, Magnard confie à ce dernier un rôle quasi symphonique et il n'est que de feuilleter *À Elle* pour s'en convaincre. En effet, au-delà des zones très polyphoniques (avec relais et imitations, nous l'avons vu), des basses en octaves soutiennent un édifice volubile, coloré, non exempt de trémolos, de larges accords arpégés jusqu'à une fin « allargando » que nous avons déjà détaillée. Le spectre rythmique est également vaste, alternant les postures binaires et ternaires. De telles constantes sont encore manifestes dans *À Henriette* qui explore toute l'étendue du clavier dans une écriture alternant une polyphonie à 5-6 voix et des plages de mélodie accompagnée. L'indépendance des deux mains est telle que le chiffre de mesure peut différer d'une main à l'autre (2+4 temps en main droite vs 3+3 temps en main gauche, mes. 25). Lorsque le piano se fait par trop envahissant, il devient indispensable de reconsidérer son rapport à la voix, afin de lui éviter de couvrir celle-ci : voir par exemple les mes. 40-44 d'*Au Poète*, « Forte maestoso », avec gammes vrombissantes à la basse, et des accords très riches en main droite. Le chanteur devra tenir un discours très distinct surmontant l'orage pianistique...

*A contrario*, le souci d'un piano en demi-teintes, plus propre à évoquer des atmosphères oniriques, est toutefois présent dès l'op. 3. *Le Nocturne*, baigné dans un climat fauréen porte sans cesse les indications « 2 péd. ». L'unique indication « forte » affecte brièvement les mesures où l'extrémité supérieure de l'ambitus est atteinte par le chanteur sous les mots : « et les saules parés des diamants du ciel me révèlent l'inconscience ». Par ailleurs, il est étonnant de constater combien le compositeur encadre l'interprétation de ses mélodies, attentif au rendu sonore de celles-ci. C'est dans *Henriette* que les indications para-textuelles sont les plus importantes<sup>56</sup>. Pour la première œuvre dédiée à Henriette de Bonnières (*À Elle*), le compositeur indique pudiquement sur la partition : « Pour l'exécution de ce poème, il est indispensable que le chanteur et le pianiste soient invisibles ». Ce conseil fut souvent interprété comme une marque de timidité de Magnard qui ne veut révéler le nom de la destinataire du poème. En quoi le fait que celui-ci soit dit par des artistes anonymes cachés masque-t-il le nom du compositeur, inscrit sur la partition éditée ? Pour notre part, nous préférons voir là une expérience acoustique visant à recréer une musique de fosse invisible, à l'exemple du *Festspielhaus*, la fin du XIXe siècle ayant favorisé (notamment en France et depuis Berlioz) l'écoute « aveugle »<sup>57</sup>.

Quoiqu'indépendantes les deux entités cheminent cependant parallèlement avec peu de doublures, si ce n'est de façon ponctuelle comme dans l'op. 15 n° 1 pour cette déclaration empreinte de hiératisme : « et tout l'esprit n'est rien sans la chair qui l'émeut ». La première partie de la phrase (la protase) s'achève sur un saut de quarte afin de laisser la seconde (l'apodose) se poser en deux segments similaires qui confèrent à l'énoncé un charisme incontestable : *fa-sol-lab/fa-sol-lab*. Cet enchaînement de tierces est celui qui ouvre la marche funèbre finale (op. 15 n° 4) dans lequel on peut relever quelques doublures voix/piano intéressantes car effectuées à l'octave

<sup>54</sup> Il en va de même dans les mes. 26-27 ou 32-33 du *Nocturne*.

<sup>55</sup> La forme globale de ce Lied est la suivante : A1 – B1 – A2 – C1 – C2 – B2 – A3 + coda.

<sup>56</sup> Au hasard : « Très agité – en augmentant » dès le Prélude. Puis les indications de jeu fourmillent : « Tendrement – murmuré – expressif – très doux – dans le lointain – avec charme – très léger – largement – avec la dernière énergie – librement – sourd – subitement très clair – simplement », etc.

<sup>57</sup> Nous pensons que la pratique du mélodrame y a amplement contribué. Voir S. Douche, « *L'adaptation musicale* » en France (1870-1915), contribution à l'histoire du mélodrame, Arles, Actes Sud, à paraître en 2014.

supérieure par la main gauche (mes. 19-21 ou 54), même si certaines le sont à l'octave du chanteur pour : « Il sera le rayon de soleil ».

Notenbeispiel 4: Albéric Magnard, Op. 15 Nr. 4, T. 37–[38], © Rouart & Lerolle (1918)

L'importance que Magnard accorde au son, à la texture pianistique, au timbre global, fait de lui, manifestement, un musicien totalement français. Ainsi s'exprime d'ailleurs Gaston Carraud, le premier biographe du compositeur :

De quelque point qu'on examine son art, de l'intérieur comme de l'extérieur, on n'y trouvera rien qui ne soit spécifiquement français : le caractère des sentiments et leur diversité ; leur balance harmonieuse, et dans tous une incomparable véracité ; le caractère essentiellement mélodique et rythmique, la clarté du style, [...] ; l'abondance et l'évidence de l'idée ; l'ajustement naturel d'un pathétique intense, d'une action fougueuse avec l'ordre, l'équilibre et la mesure<sup>58</sup>.

Tous les ingrédients caractérisant l'esprit français sont réunis ! Il eût sans doute fallu ajouter le désir d'une intelligence textuelle servi par une prosodie la plus juste possible<sup>59</sup>. De fait, rares sont les maladresses prosodiques chez Magnard, comme la longue tenue sur le mot « étu(de) », mal présenté dans l'édition de l'op. 15 n° 1 (mes. 59-62). À des moments choisis, le piano se tait pour laisser la voix évoluer en un pleur exténué (cf. op. 15 n° 1 : « entends-tu ma plainte désolée ») ou en un *recitativo* à peine accompagné : « Au murmure plaintif » (op. 3 n° 2).

C'est toutefois encore le piano qui assure le rôle de transition par un phénomène itératif chez Magnard, consistant en un repli progressif par diminution des valeurs rythmiques et par des moyens agogiques. Cet amenuisement se lit dans la fin de l'interlude qui précède la dernière partie du *Rhin allemand* (mes. 56-58), juste avant la reprise de A' dans l'op. 3 n° 4 avec des double-croches devenant triolets, croches, puis noires (mes. 46) ou dans l'étiollement d'apaisement que met en place le compositeur avant la phase B2 de l'op. 15 n° 3 (mes. 85). Là, le rythme incessant de croches se transforme en noire-croche. Les exemples sont pléthore<sup>60</sup>.

Il est évident que le piano est un agent structurel non négligeable. À la façon de Schumann il prend en charge préludes, interludes et postludes, chargés de dire l'indicible, de prolonger l'introspection, de préparer l'énonciation. Ces moments étirent considérablement les déclamations poétiques en une longueur « substantielle, sans artifice rhétorique, sans redite qui rappelle les âges lointains où les notes n'étaient véritablement pas encore lassées de combiner leurs évolutions. Toutes les idées de Magnard sont pleines et presque toutes sont longues. Ce n'est point hasard<sup>61</sup> » affirme G. Carraud. Le plus long prélude débute *À Elle* (24 mesures) qui contient aussi les interludes les plus grands. Néanmoins, généralement, quelques mesures suffisent. Le plus beau postlude (et le plus étendu) est celui de l'op. 15 n° 1. Préparé par la strophe qui le précède sur une longue pédale de dominante (*do*), il poursuit la formule pianistique en triolets initiée précédemment, y superposant deux contre-chants en voix supérieure et en voix interne. Dans un halo harmoniquement modal, il insère des appoggiatures et insinue peu à peu l'accord de tonique. Après une cadence

<sup>58</sup> Gaston Carraud, *op. cit.*, p. 178.

<sup>59</sup> Voir par exemple la caractérisation rythmique de l'incise « vois-tu » dans le vers : « Car les rêves d'amour, vois-tu, sont éphémères » ◡◡ – ◡◡ – , ◡◡ / – ◡◡ – (◡) (op. 3 n° 6, mes. 14).

<sup>60</sup> Signalons toutefois un cas inverse dans le *Nocturne* où une agitation progressive au piano permet de quitter l'ambiance extatique initiale pour démarrer la partie B indiquée « Vif - *strisciato* » (mes. 20).

<sup>61</sup> Gaston Carraud, *op. cit.*, p. 145.

parfaite (en *FA* pour une mélodie conçue en *fa*) et dans laquelle la tierce tarde à venir, une double broderie de la note *fa* se fera entendre dans les trois ultimes mesures. Composé en 1902, ce Lied nous semble une des plus belles passerelles entre Schumann et Poulenc dont le postlude de *Nous avons fait la nuit* (1936-37)<sup>62</sup>, rappelle Magnard autant que le compositeur outre-Rhin.

Au terme de notre réflexion, il serait justifié de s'interroger sur le cycle qui aurait fait suite à l'opus 15. Magnard renonce à écrire lui-même ses textes et se tourne – comme bien d'autres de ses collègues au début du XXe siècle – vers la poésie française des temps plus reculés (André Chénier<sup>63</sup>), parallèlement à celle de Marceline Desbordes-Valmore<sup>64</sup> qui influença maints musiciens. Du premier, Magnard empruntait six extraits des *Bucoliques* et de la seconde, six du recueil posthume, *La couronne effeuillée*. Douze Lieder devaient donc constituer cet ensemble (opus 22)<sup>65</sup> perdus dans l'incendie de sa maison le 3 septembre 1914. Au moment de leur élaboration, Magnard confie à son ami Ropartz son désir de se pencher sur la littérature poétique du patrimoine de son pays : « Moi aussi je vais déposer quelque musique le long de la poésie française<sup>66</sup> ».

Qu'aurait été cet opus irrémédiablement détruit ? Au vu du chemin parcouru entre l'op. 3 et l'op. 15, Carraud s'est pris à rêver :

Une œuvre de confiance intime probablement, comme tous les poèmes chantés de Magnard, mais le sentiment transposé, comme dans *Yolande*. Des *Bucoliques* de Chénier aux poésies posthumes de la fiévreuse Marceline, une large antithèse, les deux visages de l'amour. Splendeur physique, dans la joie et la lumière classiques, païennes ; splendeur morale, élancée de la douleur vers l'idéal, dans la langueur désespérée, l'ombre romantique, chrétienne<sup>67</sup>.

Farouchement indépendant, Magnard le fut bien au-delà de ses engagements esthétiques et musicaux. Certes, il faisait son miel des acquis précédents en « ouvrier loyal et disciple attentif<sup>68</sup> », mais sans concession aucune. Pour preuve, le concert qu'il organise pour se faire connaître au printemps 1899 – sur le modèle de ce que fit l'audacieux Berlioz – ainsi que le parti-pris de s'éditer lui-même pour les op. 8 à 20. Samazeuilh exprime son admiration en ces termes :

Fidèle aux principes d'indépendance sur lesquels il a réglé toute sa vie et qu'il lui fut donné de pouvoir réaliser à sa guise, MES. Magnard, qui avait suivi, pour ses premières productions, le sort commun, a voulu bientôt conserver l'entière propriété de ses œuvres et de se faire lui-même son éditeur. C'est dans ces conditions qu'il vient de publier ses derniers ouvrages, d'ailleurs fort luxueusement gravés. Cette intéressante tentative privée en matière d'édition mérite certes d'être encouragée, et a déjà fait plusieurs adeptes parmi les compositeurs. Il faut souhaiter que nul obstacle ne vienne en retarder le développement ou l'empêcher de porter tous ses fruits<sup>69</sup>.

Albéric Magnard, mort tragiquement, fut injustement oublié. Ses deux volumes de *Poèmes en musique* représentent pourtant un jalon non négligeable dans le sillon de la mélodie française, se démarquant du Lied germanique et participant à l'essor d'un nouveau genre, lieu d'intimité et d'expérimentations musicales. Gageons que les interprètes du XXIe siècle sauront remettre à l'honneur la musique de ce contemporain de Debussy, jugé peu novateur par certains, trop inaccessible par d'autres.

**Sylvie Douche**

<sup>62</sup> Comme pour l'op. 15 n° 1 de Magnard, la coda est en *UT* bien que la mélodie ait commencé dans le ton homonyme.

<sup>63</sup> Poète français né en 1762 et mort en 1794. Il mourut sur l'échafaud pour avoir contesté les abus de la Terreur.

<sup>64</sup> Poète française née en 1786 et décédée en 1859.

<sup>65</sup> En voici les titres : *Rien n'est doux que l'amour, Accours jeune Chronis, Des Vallons de Bourgogne, O Vierge de la chasse, Toujours ce souvenir m'attendrit et me touche, Là reposait l'amour ; Orages de l'amour, Les Cloches et les larmes, Le Nid solitaire, Fierté, pardonne-moi ! La Couronne effeuillée, Que mon nom ne soit rien qu'une ombre douce et vaine.*

<sup>66</sup> Parodie des phrases de Victor Hugo qui aurait interdit de déposer de la musique sur ses vers. L.a.s. à J-G Ropartz le 15 octobre [1913], dans Claire Vlach, *op. cit.*, p. 343.

<sup>67</sup> Gaston Carraud, *op. cit.*, p. 269.

<sup>68</sup> Adolphe Boschot, art. cit.

<sup>69</sup> Gustave Samazeuilh, art. cit., p. 416.

**Annexe**  
**Les onze Poèmes en musique de Magnard : récapitulatif**

TITRE	POETE	DATES DE COMPOSITION & CREATION	PARTIE VOCALE : clé d'écriture & ambitus	TONALITE GLOBALE <sup>1</sup>	NOMBRE DE MESURES & TEMPO <sup>2</sup>	DEDICACE
<i>À Elle</i> <i>op. 3 n° 1</i>	Albéric Magnard	automne 1887 [31 mars 1889 à la SNM]	Clé de <i>fa</i> <i>do</i> <sub>2</sub> → <i>fa</i> <sub>3</sub>	<i>fa</i> #	124 <i>Strepitoso</i>	Mme de Bonnières (implicite)
<i>Invocation</i> <i>op. 3 n° 2</i>	Albéric Magnard	mai 1889 [4 mars 1892 au Salon des XX (Bruxelles)]	Clé de <i>sol</i> <i>ré</i> <sub>3</sub> → <i>fa</i> <sub>4</sub>	<i>sol</i> #	60 <i>Maesto</i>	J. Lacaze
<i>Le Rhin allemand</i> <i>op. 3 n° 3</i>	Alfred de Musset	automne 1889 [16 février 1915 à la Schola Cantorum]	Clé de <i>sol</i> <i>fa</i> <sub>3</sub> → <i>lab</i> <sub>4</sub>	<i>sib</i>	85 <i>Avec insolence</i>	Pierre Boyer
<i>Nocturne</i> <i>op. 3 n° 4</i>	Albéric Magnard	novembre-décembre 1888 [10 février 1890 au salon des XX]	Clé de <i>sol</i> <i>ré</i> <sub>3</sub> → <i>solb</i> <sub>4</sub>	<i>mib</i>	58 <i>Tranquillo</i>	P. R Hirsch (pianiste de la création)
<i>Ad Fontem Bandusiae</i> <i>op. 3 n° 5</i>	Horace (Odes, Livre III)	mai-juin 1889 [7 novembre 1899 au Cercle artistique (Bruxelles)]	Clé de <i>sol</i> <i>do</i> <sub>3</sub> → <i>sol</i> <sub>4</sub>	<i>Mib</i>	53 Ø	Mme de Bonnières
<i>Au Poète</i> <i>op. 3 n° 6</i>	Joseph-Guy Ropartz	décembre 1889 [10 février 1965 à Paris]	Clé de <i>fa</i> <i>do</i> <sub>2</sub> → <i>fa</i> <sub>3</sub>	<i>sib</i>	50 <i>Maestoso</i>	Joseph-Guy Ropartz
<i>À Henriette</i>	Albéric Magnard	fin 1890 - début 1891 [3 mai 1919 à la SNM]	Clé de <i>sol</i> <i>mi</i> <sub>3</sub> → <i>la</i> <sub>4</sub>	<i>mi</i>	70 <i>Très agité</i>	Henri de Bonnières (implicite)
<b><i>Quatre Poèmes en musique pour baryton et piano, opus 15</i></b>						
<i>op. 15 n° 1</i>	Albéric Magnard	avril - début septembre 1902 [21 mai 1906 à la SNM]	Clé de <i>fa</i> <i>do</i> <sub>2</sub> → <i>fa</i> <sub>3</sub>	<i>fa</i>	128 <i>Assez lent</i>	Julia Magnard-Creton (son épouse)
<i>op. 15 n° 2</i>	Albéric Magnard	<i>Idem</i>	Clé de <i>fa</i> <i>si</i> <sub>1</sub> → <i>fa</i> <sub>3</sub>	<i>DO</i> #	58 <i>Doucement</i>	<i>Idem</i>
<i>op. 15 n° 3</i>	Albéric Magnard	<i>Idem</i>	Clé de <i>fa</i> <i>do</i> <sub>2</sub> → <i>fa</i> <sub>3</sub> #	<i>sib</i>	126 <i>Vif</i>	<i>Idem</i>
<i>op. 15 n° 4</i>	Albéric Magnard	<i>Idem</i>	Clé de <i>fa</i> <i>do</i> <sub>2</sub> → <i>fa</i> <sub>3</sub> #	<i>fa</i>	73 <i>Modéré</i>	<i>Idem</i>

<sup>1</sup> Les tonalités majeures sont inscrites en majuscules, les tonalités mineures en bas de casse.

<sup>2</sup> Le cas échéant, nous indiquons le caractère figurant en tête de partition.