

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1987)

Heft: 14

Artikel: La 4e Symphonie d'Albéric Magnard = Die 4. Symphonie von Albéric Magnard

Autor: Halbreich, Harry

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927302>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La 4e Symphonie d'Albéric Magnard

Die 4. Symphonie von Albéric Magnard

La 4e Symphonie d'Albéric Magnard Déjà de son vivant Albéric Magnard (1865–1914) fut l'apanage d'un petit nombre de connaisseurs. Cet homme indépendant et sans compromis mena une vie retirée et s'entêta à publier lui-même sa musique. Lorsque, au début de juillet 1914, les envahisseurs allemands pénétrèrent sur son domaine de Baron, au Nord de Paris, il ouvrit le feu sur eux et périt en franc-tireur dans l'incendie de sa maison. Ainsi presque toutes ses partitions éditées et ses manuscrits furent détruits, mais par bonheur son œuvre survécut grâce aux exemplaires dédicacés qu'il avait envoyés à ses amis et collègues. Seul un dernier cycle de mélodies (ç'aurait été l'opus 22) fut perdu à jamais. L'œuvre de Magnard n'est pas étendue, mais dense et importante, avec quatre symphonies, quatre poèmes symphoniques, trois opéras, cinq grandes partitions de musique de chambre, des pièces pour piano et des mélodies. Cet élève de d'Indy se libéra très vite de l'influence de son maître. Par rapport aux tendances plus connues de la musique française du tournant du siècle, celles de Fauré, de Debussy ou de Ravel, il représente un langage musical plus proche de certains courants germaniques, dont la polyphonie complexe et l'harmonie âpre et riche de tensions font penser parfois à Reger ou au premier Schönberg. Née entre 1910 et 1913, sa 4e Symphonie opus 21 est sans doute son œuvre suprême et capitale et représente le chaînon essentiel entre l'unique Symphonie de Chausson et les dernières de Roussel, dont elle fait plus qu'annoncer la rythmique vigoureuse et l'harmonie dissonante.

Die 4. Symphonie von Albéric Magnard Schon zu seinen Lebzeiten galt Albéric Magnard (1865–1914) als Geheimtip für Kenner. Ein unabhängiger, kompromissloser Mensch, führte er ein zurückgezogenes Leben und bestand darauf, seine Werke im Selbstverlag herauszugeben. Als die deutschen Soldaten Anfang Juli 1914 in sein Landgut nördlich von Paris einbrachen, schoss er auf sie und kam in den Flammen seines Hauses um. So wurden fast alle edierten Exemplare und Handschriften seiner Werke vernichtet, aber zum Glück überlebte sein Schaffen durch die an Freunde und Kollegen geschickten Widmungsexemplare. Nur ein letzter Liederzyklus (er wäre opus 22 geworden) ging endgültig verloren. Mit vier Symphonien, vier symphonischen Dichtungen, drei Opern, fünf grossen Kammermusikwerken, Klavierstücken und Liedern ist Magnards Schaffen nicht gerade umfangreich, aber gewichtig. Dieser Schüler von d'Indy machte sich selbst bald vom Einfluss seines Lehrers frei. Gegenüber den bekannteren Richtungen der französischen Musik der Jahrhundertwende, nämlich Fauré, Debussy oder Ravel, vertritt er eine mehr an deutschen Tendenzen orientierte Tonsprache, deren verwickelte Polyphonie und schroffe, spannungsreiche Harmonik bisweilen an Reger oder gar an den frühen Schönberg gemahnen. Die zwischen 1910 und 1913 entstandene 4. Symphonie opus 21 ist wohl sein bedeutendstes Werk und Bindeglied zwischen der Symphonie von Chausson und den späten Symphonien von Roussel, deren scharf profilierte Rhythmik und dissonante Harmonik sie schon vorwegnimmt.

par Harry Halbreich

De son vivant, Magnard jouit de l'estime, voire de l'admiration d'une minorité de privilégiés ayant accès à sa musique, à l'exclusion du grand public. En s'obstinant à éditer lui-même ses œuvres, en refusant farouchement toute publicité et les évidentes facilités que lui aurait values la personnalité de son père, directeur du *Figaro*, cet idéaliste intransigeant, aux exigences morales et esthétiques presque inaccessibles, s'était volontairement coupé d'un succès immédiat. Grandiose mais austère, émouvante au plus haut point, mais plus profonde que charmeuse, sa musique, fruit d'un travail long et acharné, ignorant la mode et même les facilités d'une certaine avant-garde, se situait délibérément à contre-courant. Sa mort tragique (il périt carbonisé sous

les décombres de sa demeure campagne de Baron, dans l'Oise, incendiée par les envahisseurs allemands en juillet 1914, après avoir tenté, les armes à la main, de les empêcher d'y pénétrer) attira un instant sur lui les feux de l'actualité, puis ce fut un long oubli de plus d'un demi-siècle, malgré l'admiration hautement proclamée de certains de ses cadets, comme Darius Milhaud. Dans les histoires de la musique, il occupait une place discrète parmi les disciples de Vincent d'Indy mais, faute d'y aller voir de plus près (sa musique étant d'ailleurs devenue pratiquement introuvable), on s'accordait à estimer le personnage plus intéressant que son œuvre. Depuis une dizaine d'années, cette situation a radicalement changé, et je m'honore d'y avoir largement contri-

bué, récoltant enfin les fruits de trente ans d'action persévérante, depuis le moment où, par le hasard d'une liquidation de bibliothèque privée, j'ai eu la révélation de la musique de Magnard. A présent, cette musique est jouée et enregistrée en grande partie, et l'on s'aperçoit que l'on a affaire à un créateur de première grandeur, voire même, de pair avec Albert Roussel, au plus grand de tous les symphonistes français. Et sa musique de chambre, ou sa production lyrique, n'est pas de moindre niveau. Chacun des vingt et un opus de cet artiste épris de perfection compte, et dans ce catalogue les chefs-d'œuvre ne sont pas rares. On se propose ici d'analyser l'un des plus incontestables, et qui est la dernière partition que nous possédions de sa plume, un ultime recueil de mélodies ayant disparu dans l'incendie de Baron.

Les trois premières *Symphonies* de Magnard s'étaient succédé à une cadence fort rapide, de 1890 à 1896. La *Quatrième* se fit longtemps attendre, séparée de la précédente par une dizaine de grands ouvrages, dont deux opéras. Entreprise en 1910, après l'achèvement de la *Sonate pour Violoncelle et Piano*, cette *Quatrième Symphonie*, en ut dièse mineur, opus 21, coûte à son auteur plus d'efforts que toute autre œuvre de sa plume: près de trois années de travail. Contrairement aux précédentes œuvres d'orchestre de Magnard, celle-ci fut rédigée directement en partition. Sans esquisse pianistique préliminaire, ce qui explique en partie cette longue gestation. Mais l'option s'est révélée tout bénéfique, car l'éclat et la beauté de l'écriture orchestrale surpassent ceux de toutes ses autres œuvres. De pair avec la *Sonate pour Violoncelle* qui la précède, la *Quatrième Symphonie* est aussi la plus serrée, la plus dense et la plus maîtrisée des œuvres de Magnard, la plus moderne également par son langage harmonique, rythmique et orchestral. Elle inaugure une nouvelle «manière» interrompue par la mort, et constitue l'indispensable «chaînon manquant» entre la *Symphonie* de Chausson et les *Troisième* et *Quatrième* de Roussel. Ce dernier n'était que de quatre ans le cadet de Magnard, mais il mûrit beaucoup plus tardivement: s'il était mort au même âge, son catalogue s'arrêterait à *Padmâvati* et ne comporterait que dix-huit numéros, trois de moins que celui de Magnard, et au total d'un poids moindre. Le langage de Magnard de la *Quatrième* (et déjà de son magistral *Quatuor*, antérieur de dix ans) est du reste beaucoup plus «avancé» que celui des œuvres contemporaines de Roussel: jusqu'où ne serait-il point allé s'il avait vécu! Ses premiers commentateurs, et jusqu'à l'enthousiaste Gaston Carraud, lui ont d'ailleurs rendu un bien mauvais service en le présentant comme un réactionnaire musical fermé à toute innovation, alors que c'est le contraire qui est vrai. Le recul dont nous bénéficions aujourd'hui permet de comprendre que sa musique présente en France une authentique alternative aux courants dominants de Debussy et de

Ravel. A bien des égards, Magnard s'avère plus proche du premier Schönberg ou de Max Reger (dans son *Quatuor* notamment), mais en définitive son art est d'une totale originalité, c'est celui d'un grand marginal, d'un *Unzeitgemäss*, comme le fut en son temps Bruckner, dont la modernité n'éclate elle aussi que maintenant. Magnard partage avec Bruckner le grand souffle mélodique, le sens infaillible des grandes architectures, la maîtrise absolue de l'écriture polyphonique, enfin, le goût d'une expression tournée vers la grandeur sans emphase, vers la traduction profonde de l'essentiel.

Les grandes œuvres de musique pure de Magnard (les quatre *Symphonies* et les cinq partitions de musique de chambre) sont toutes en quatre mouvements et le *Scherzo* précède souvent le mouvement lent (c'est le cas de toutes les *Symphonies* sauf la *Première*). Magnard s'en tient aux architectures classiques de la sonate, du rondo, du Lied, du thème varié, du *Scherzo* ternaire, mais ses plans tonaux atteignent, comme nous le verrons, à une complexité considérable. Il use de la forme cyclique avec beaucoup plus de souplesse et de liberté que son maître d'Indy ou ses condisciples de la *Schola*, mais si la *Quatrième Symphonie* présente un seul grand thème cyclique (ex. 2, transformé notamment dans ex. 8 et 18), plusieurs autres thèmes présentent des liens évidents de «consanguinité». Que l'on compare notamment les ex. 3 et 15 (et l'ex. 19 issu de ce dernier)! La tendance à l'unité est accentuée par le fait qu'à l'exception d'une césure à la fin du premier morceau, les quatre mouvements s'enchaînent sans interruption. Le secret du maître architecte se révèle dans le contraste entre la simplicité, la clarté souveraines du plan global et l'incroyable complexité du détail, et ceci vaut aussi bien pour les cadres formels définis plus haut que pour le plan tonal: dans la forme-sonate du premier mouvement, le deuxième thème apparaît bien au relatif majeur dans l'exposition, à la tonique majeure dans la réexposition. Le fa mineur du *Scherzo* peut surprendre de prime abord, mais on l'interprète comme ton de la sixte napolitaine du relatif (le mode mineur entraînant la présence de la tierce commune par enharmonie). Et le mouvement lent confirme cette exégèse, en adoptant le relatif, mi majeur, comme ton principal. Dans le *Finale*, autre forme-sonate, Magnard choisit pour son deuxième thème La majeur, sous-dominante du relatif, et en même temps rappel de la tonique (mais mineure) du *Trio du Scherzo*. Enfin, le choix de la tonalité principale «difficile» d'ut dièse mineur entraîne un recours fréquent à l'enharmoine (et bien entendu à ses ressources modulantes), de sorte que l'ouvrage se termine en ré bémol majeur.

L'orchestre est de formation classique: les bois par trois (mais avec deux bassons seulement), quatre cors, trois trompettes, trois trombones (mais pas de tuba), la harpe, les timbales (à l'exclusion de toute autre percussion),

enfin les cordes, que l'on prévoira nombreuses.

Premier mouvement: Modéré

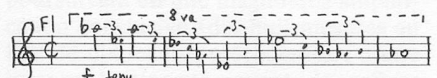
Il comporte une *introduction* fort complexe de 36 mesures, dans le *tempo* principal, mais avec des valeurs agogiques plus longues, ce qui lui donne, par rapport à ce qui suit, le caractère de la traditionnelle introduction lente, du reste fort condensée.

Le départ est extraordinaire: sur une pédale de ré dièse, deuxième degré, les bois déploient un chatoiement de gammes chromatiques en doubles croches liées, dont la couleur est étonnamment proche de celle des symphonies de Bohuslav Martinu, postérieures de trente ans. Un large thème lyrique (ex. 1) chante dans l'incandescence des vio-



Exemple 1, 1/ mes. 3

lons. A la mesure 8, les teintes s'assombrissent mais pour peu de temps: sur la neuvième de dominante de Ré bémol (ton principal par enharmonie), une mélodie chante aux bois, claire et sereine: c'est le thème cyclique (ex. 2), de struc-



Exemple 2, 1/ mes. 14

ture «close», contrairement à tous les autres, et caractérisé par son balancement de triolets. Nouveau départ à la mesure 17, mais avec un plan tonal et une orchestration différentes. Et le thème cyclique n'est pas repris. En fait, le ton principal ut dièse mineur ne s'affirmera vraiment qu'au démarrage de l'*Allegro* proprement dit. Comme exemple d'une tonalité évoluée et élargie, d'une conception décidément proche de Schönberg, il vaut la peine de détailler le parcours modulant de cette introduction.

Première période (mesures 1-16): accord initial de $\frac{7}{8}$ sur ré dièse (équivoque entre fa dièse mineur, quatrième degré (plagal) d'ut dièse, et la dominante de mi majeur, relatif). Mesure 5: si mineur (car la basse descend au ré naturel). Mesure 6: fa dièse mineur, puis triton et tierce mineure de mi. Mesure 7: +4 de mi. Mesure 8: $\frac{5}{4}$ de mi bémol mineur (ré dièse par enharmonie), premier accord parfait maintenu, sur le degré de départ (ré dièse!). Mesure 10: ut mineur (logique après le mi bémol précédent). Mesure 12: La bémol majeur (= sol dièse). Mesure 14: thème cyclique sur la 9e de dominante de Ré bémol.

Deuxième période (mesures 17-36): accord initial continuant le précédent (dominante de Ré bémol). Mesure 19: $\frac{7}{8}$ sur mi bémol, même équivoque qu'au moment correspondant de la mesure 3, mais à présent le thème ex. 1 chante une quarte plus haut, et à la mesure suivante (20) fa dièse mineur s'affirme comme

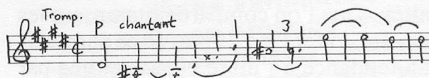
fondamentale. Mesure 23: septième diminuée d'ut dièse sur pédale de fa dièse. Mesure 24: la mineur, maintenu jusqu'à la mesure 28 où il devient majeur. Mesure 29: montée chromatique des basses. Mesure 30: +4 de Ré majeur. Mesure 31: quinte augmentée. Mesure 32: Mi majeur (accord de sixte). Mesure 33: nouvelle quinte augmentée, comme dominante d'ut dièse. A la mesure 37, l'*Allegro* démarre en ut dièse mineur.

Cette introduction constitue un excellent échantillon du langage harmonico-tonal de notre auteur, de sorte que pour la suite de l'analyse je pourrai faire grâce au lecteur d'une exégèse aussi aride!... A la mesure 37, un rapide *crescendo* de timbale en rafale de triolets de croches lance l'exposition proprement dite, avec un mâle thème des cors, d'al-



Exemple 3, I/mes. 38

lure rude et conquérante (ex. 3), dont on remarquera l'insistance sur la quinte diminuée avant que ne s'affirme la quinte juste, le troisième et le deuxième degré s'avérant pareillement instables (nuance «napolitaine» du ré naturel). Son puissant piétinement cède la place à un thème de pont largement chantant, à la trompette (ex. 4), édifié sur la domi-



Exemple 4, I/mes. 59

nante mineure de sol dièse. Mais très vite intervient l'éclaircie, et c'est le grand apaisement, l'épanouissement ensoleillé du généreux deuxième thème, au relatif Mi majeur, aux violons, pour lesquels la mesure passe à 3/2 (ex. 5). Cependant, dans cette *Sympho-*



Exemple 5, I/mes. 65

nie si serrée, si tendue, il n'est jamais temps de s'attarder: déjà l'exposition, ramassée sur 66 mesures à peine, se sera terminée sur un vigoureux double thème faisant office de groupe de cadence (ex. 6), affirmant encore la toute-puissance du rythme, et ne rétablissant Mi majeur qu'après l'assombrissement de la mineur.

La rafale de triolets de timbale lance le développement, qui démarre en si mineur, et qui traite successivement l'ex. 3, l'ex. 4, l'ex. 2 (thème cyclique) et enfin l'ex. 5 à travers un parcours modu-



Exemple 6, I/mes. 85

lant accidenté et complexe. Le thème de cadence (ex. 6) conduit à la reprise du thème d'introduction ex. 1, abordant cette fois-ci ut dièse par la sixte napolitaine Ré. Régulière, mais variée dans le détail et l'instrumentation, la réexposition fait chanter le deuxième thème à la tonique majeure ut dièse. Mais le morceau va atteindre à son apogée expressive au cours d'un développement terminal affirmant jusqu'à la fin cette tonique majeure, d'abord sur une paraphrase d'ex. 5, puis sur une superposition d'ex. 1 et d'ex. 3, puis à nouveau sur ex. 5, qui s'épanouit avec cette merveilleuse tendresse de cœur qui est le pendant, chez Magnard, de sa virilité agressive et bourrue. Et c'est le thème cyclique qui conclut en douceur, un douceur quelque peu énigmatique et pleine de suspens, comme un sourire de sphinx...

Voici le plan de ce premier mouvement: Introduction (mes. 1—36): a) ex. 1 (mes. 3); ex. 2 (mes. 14). b) ex. 1 (mes. 19); ex. 2 ne revient pas. Plan tonal: voire analyse détaillée.

Exposition (mes. 37—102): Thème 1 (ex. 3) en ut dièse mineur. Pont mes. 53 (thème ex. 4 à la dominante de sol dièse mes. 59). Thème 2 (ex. 5) en Mi majeur mes. 65. Groupe de cadence (ex. 6) la mineur—Mi majeur, mes. 85.

Développement (mes. 103—182):

Thème 1 en si mineur mes. 103; thème de pont (la mineur—si mineur—Si majeur) mes. 122; thème cyclique (gamme par tons; modulant) mes. 139; thème 2 (Fa dièse majeur) mes. 144; groupe de cadence (modulant, puis fa dièse mineur, ut dièse mineur) mes. 154; thème d'introduction ex. 1 (si bémol mineur, Sol bémol majeur, fa dièse mineur) mes. 171.

Réintroduction (mes. 183—194): Thème d'introduction (Ré majeur, ut dièse mineur).

Réexposition (mes. 195—260): Thème 1 en ut dièse mineur. Pont mes. 211 (thème ex. 4 à la dominante d'ut dièse mes. 219). Thème 2 en Ut dièse majeur mes. 225. Groupe de cadence mes. 245.

Développement terminal (mes. 261 à 293): Thème 2 en Ut dièse majeur. Thème d'introduction mes. 279, combiné avec thème 1 mes. 283, Ut dièse majeur.

Coda (mes. 294—305): Thème 2 en Ut dièse majeur. Thème cyclique en Ut dièse majeur mes. 301.

Deuxième mouvement: Vif

Jamais Magnard n'est plus personnel que dans ses *Scherzos*, et en particulier que dans les *Trios*: le morceau que voici ne fait pas exception à la règle. Comme dans la *Sonate pour Violoncelle*, le thème principal est uniquement rythmique (ex. 7), sombre trépignement martelé dont la violence annonce Strawinsky, mais dont le compositeur a pu trouver le modèle dans tel morceau de son cher



Exemple 7, II/mes. 1

Beethoven (le deuxième mouvement du *Quatuor en Fa majeur* opus 59 no 1 par exemple). Il poursuit sa course, hachée de silences, jusqu'à l'apparition d'une variante assombrie du thème cyclique



Exemple 8, III/mes. 34

(ex. 8). Mais il s'impose à nouveau, dominateur, dans une orchestration aux étonnantes colorations «froides» et métalliques (vents et timbales). Sa course finit par s'épuiser, et une brève mélodie de timbres sur la note la mène au *Trio*, à l'étrange couleur modale de la mineur phrygien (avec si bémol) évoquant quelque folklore imaginaire. Par deux fois, deux thèmes complémentaires vont alterner, le premier, au violon solo



Exemple 9, II/mes. 171

(ex. 9), dans l'esprit d'un crin-crin villageois (Magnard affectionne ce genre de musique, que l'on retrouve à travers ses œuvres presque comme un *Leitmotiv*), le deuxième, au hautbois (ex. 10), plus joyeux et agreste, en Fa majeur myxoly-



Exemple 10, III/mes. 187

dien (avec mi bémol). Mais le *Scherzo* reprend bientôt sa course nocturne et fantomatique, au cours d'une reprise assez régulière. Les deux thèmes du *Trio* repaissent eux aussi, mais brièvement, de manière fugitive et crépusculaire. Un dernier essai du thème rythmique ex. 7 avorte très vite, la mélodie de timbres, sur la bémol à présent (au lieu de la naturel), beaucoup plus développée et étonnante de couleurs que la première fois, crée un suspens, résolu lorsque ce la bémol, devenant sol dièse, sert de tierce à Mi majeur, ton dans lequel s'enchaîne, sans interruption, l'immense et ample mélodie du troisième mouvement.

Voici le plan de ce *Scherzo*:

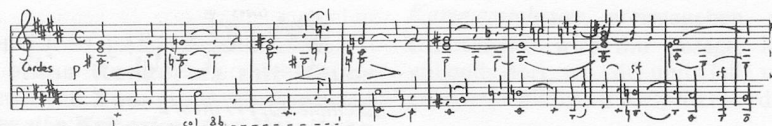
Scherzo (mes. 1–170): Thème 1 (ex. 7) en fa mineur; thème 2 (cyclique, ex. 9) en fa mineur, puis ut mineur, mes. 34; thème 1 en ré mineur, puis fa mineur, mes. 76; *codetta* mes. 155.

Trio (mes. 171–253): thème 1 (ex. 9), en la mineur phrygien; thème 2 (ex. 10), en Fa majeur myxolydien, cadencant en Si bémol, mes. 187; thème 1 mes. 203; thème 2 mes. 219.

Scherzo (mes. 254–408): thème 1 en fa mineur; thème 2 en fa mineur, mes. 293; thème 1 en sol mineur, puis fa mineur, mes. 335; *codetta* mes. 400.

Rappel du Trio (mes. 409–452), en fa mineur (mes. 409 et 425).

Coda (mes. 453–470), sur rappel de *Scherzo*, fin en unisson sur la bémol.



Exemple 11, III/mes. 1



Exemple 12, III/mes. 35



Exemple 13, III/mes. 47

Troisième mouvement: Sans lenteur

La *Symphonie* parvient à son apogée expressive dans ce mouvement lent d'une ampleur peu commune, presque brucknérienne. Dans la musique française, on ne peut guère lui opposer que le mouvement lent de la *Symphonie en Ut* de Paul Dukas, qui présente d'ailleurs une égale profusion de figurations et de contrechants. Mais la forme en est différente, Magnard se contentant de trois grandes parties d'envergure presque égale, et dont chacune présente une coupe et un matériau semblables, de sorte que le morceau participe de l'esprit de la grande Variation. L'essentiel, c'est une immense mélodie en trois grandes périodes, respectivement de 16, 16 et 10 mesures, mélodie d'une grande complexité structurelle et harmonique, dont l'ex. 11 ne montre d'ailleurs que le début. On remarquera que le Mi majeur de base se complique de quantité d'appoggiatures, d'altérations et d'emprunts, et que la mélodie passe sans cesse d'une voix à l'autre: Magnard développe les procédés d'écriture implicites dans les derniers *Quatuors* de Beethoven, ce que Schönberg faisait de son côté et à sa manière à la même époque, alors qu'aucun compositeur français ne travaillait dans cette voie. Mais entre la deuxième et la troisième période du thème (l'ex. 13 donne cette dernière) vient s'intercaler un épisode violemment contrastant, sorte d'appel âpre et sauvage, en fusées et en rythmes pointés saccadés (ex. 12), quittant Mi majeur pour le *no man's land* de la gamme par tons, et auquel vient se superposer le thème cyclique ex. 2. La deuxième des trois grandes parties du mouvement renouvelle complètement les deux premières périodes du thème, qui passe en Ut majeur et à la mesure à 9/8, au cours de l'épisode sans doute le plus complexe et le plus problématique de toute la *Symphonie*, seule une interprétation de premier ordre permettant de percevoir le fil conducteur du thème à travers l'incroyable enchevêtrement polyrythmique de ses contrechants. L'épisode violent et la troisième période du thème sont beaucoup moins modifiés par rapport à la première fois. Quant à la troisième grande partie, elle constitue, quant aux deux premières périodes du thème, une sorte de synthèse des deux expositions précédentes, combinant le grand souffle mélodique et le Mi



Exemple 14, III/mes. 142

majeur de la première et la richesse figurative profuse de la deuxième. La surprise vient de l'épisode violent, complètement renouvelé par l'apparition d'un thème nouveau, thème de coda (ex. 14), dans le caractère d'un carillon grave et solennel, tel qu'on en trouve plus d'une fois chez Magnard. Il se combine aux idées précédentes et demeure présent jusqu'à la fin du morceau. Celui-ci culmine dans la rayonnante extase de la troisième période du thème, débouchant en pleine lumière à l'issue d'un véritable délire de figurations (ceci rappelle beaucoup le passage correspondant du *Quatuor* opus 16 de Magnard), et se poursuivant en une magnifique amplification conclusive (dix-huit mesures au lieu de dix les fois précédentes), d'une intense luminosité, avant de refluer doucement et de demeurer suspendue sur un accord de Mi majeur dans l'attente du *Finale*.

Voici le plan de ce mouvement lent:

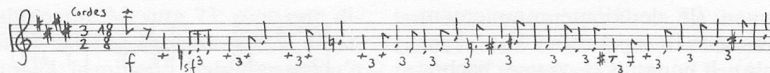
Première partie (mes. 1–56): période 1 du thème, en Mi majeur; période 2 (mes. 17); épisode violent sur ex. 12 (gamme par tons), mes. 35, avec thème cyclique sur la dominante de La bémol mes. 40 et 44 (deux fois); période 3 du thème (ex. 13), mes. 47.

Deuxième partie (mes. 57–112): période 1 du thème à 9/8 et en Ut majeur; période 2 mes. 73; épisode violent mes. 89 avec thème cyclique sur la dominante de Mi mes. 96 et 100; période 3 du thème en Ré majeur mes. 103.

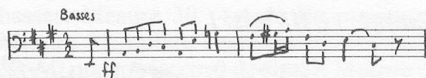
Troisième partie (mes. 113–172): période 1 du thème en Mi majeur; période 2 mes. 129; épisode violent avec nouveau thème («carillon» ex. 14) mes. 145, et thème cyclique sur la dominante de La mes. 148 (une seule fois); période 3 du thème amplifiée en *coda*, en Mi majeur, mes. 155.

Quatrième mouvement: Animé

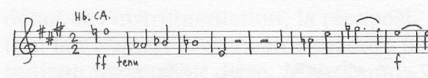
Une simple cadence V-I d'ut dièse mineur lance ce *Finale*, qui retrouve la véhémence rythmique et la tension polyphonique du premier mouvement, ainsi que sa structure de forme-sonate, plus condensée encore, mais suivie d'un important développement terminal servant d'apothéose à l'œuvre entière. Le premier thème, bondissant et farouche (ex. 15) ne saurait nier sa parenté avec celui du premier mouvement: triolets, rythmes pointés, mais surtout les intervalles (la fameuse quinte diminuée, et la seconde «napoli-



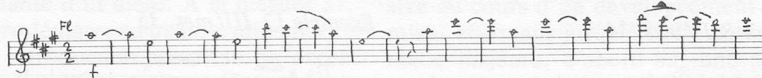
Exemple 15, IV/mes. 2



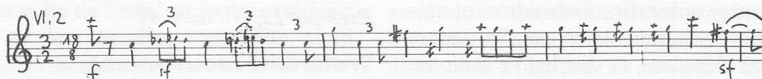
Exemple 16, IV/mes. 16



Exemple 17, IV/mes. 25



Exemple 18, IV/mes. 45



Exemple 19, IV/mes. 72

taine») sont là pour le prouver! Très vite, les basses scandent un joyeux thème de pont, en La majeur, d'allure populaire, dont le rythme binaire «carré» contraste avec celui du thème précédent (ex. 16). Il ne s'attarde pas davantage, et c'est, tout de suite, le deuxième thème, largement chantant, en deux éléments, ex. 17 et 18, dont le deuxième, le plus profilé et le plus mémorable, n'est autre qu'un nouvel avatar du thème cyclique, adoptant à présent le visage d'un lumineux choral. Mais par deux fois (fa dièse mineur, si bémol mineur), un trépignement impatient, en saut d'octave associé à un triolet piaffant d'ex. 15, appelle à l'action, et marque ainsi le début du développement. Celui-ci revêt l'aspect d'une magistrale fugue sur un sujet dérivé d'ex. 15 (ex. 19) et caractérisé par son saut d'octave initial, ses triolets et ses notes répétées appoggiaturées. Il est développé au cours d'un épisode que Magnard a marqué, on ne sait trop pourquoi, *alla zingarese* (mes. 86). La fugue se poursuit durant une quarantaine de mesures, avec une verve bondissante et une saine truculence bien éloignées de toute sécheresse scolastique. Revient alors le thème de pont ex. 16, et un agrandissement aux trombones de la tête du premier thème ex. 15 nous annonce que la réexposition est imminente. Elle éclate en effet, et se poursuit, relativement régulière à l'exception du plan tonal modifié. A présent, le Choral, seulement esquissé à la fin de l'exposi-



Exemple 20, IV/mes. 186

tion, va s'amplifier en un grandiose développement terminal, où le ton de Ré bémol majeur s'impose définitivement (ex. 20). On retrouve le premier thème ex. 15 superposé à sa propre quadruple augmentation aux cuivres, puis le deuxième thème ex. 17, chaleureux, rayonnant, chantant à gorge déployée aux violons. Mais tout cela, qu'un autre compositeur (et même Magnard quinze ans plus tôt) aurait amplement développé, tout cela passe ici avec une concision lapidaire qui en découple l'impact. Aussi la conclusion vient-elle très vite: énigmatique, toujours avec son sourire

de sphinx, le thème cyclique dans sa forme d'origine vient terminer la symphonie avec une mystérieuse douceur. Ainsi que l'a fait remarquer déjà Gaston Carraud, le premier biographe de Magnard, la seule différence d'avec la fin du premier mouvement réside en un détail de l'harmonisation: là, appoggiature descendante, ici, appoggiature montante. A un «nonchalant à *quoi bon*», commente Carraud, répond «un expressif *peut-être!*». Car Magnard, pessimiste à court terme, ne peut s'empêcher de croire quand même en une humanité future un peu moins effroyable. Qu'eût-il dit s'il avait vécu, et connu Hitler, Staline, Auschwitz et Hiroshima?... Mais son humanisme fut encore celui des grandes illusions d'avant 1914, celui de Péguy, de Martin du Gard, de Romain Rolland... Retombons sur terre en donnant le plan de ce *Finale*:

Exposition (mes. 1–64): thème 1 (ex. 15), ut dièse mineur; thème de pont (ex. 16), mes. 16, La majeur; thème 2, premier élément (ex. 17), mes. 25, fa mineur – la mineur – La majeur; thème 2, deuxième élément (thème cyclique, ex. 18), mes. 45, La majeur; esquisse du Choral, mes. 59.

Développement (mes. 65–126): double appel à l'action (fa dièse mineur, si bémol mineur); fugue sur ex. 19, mes. 72, commence en ut mineur; thème de pont, mes. 113, Fa majeur, puis Ré majeur; thème 1 augmenté mes. 120; à 123 la réexposition est préparée par la sixte napolitaine d'ut dièse mineur.

Réexposition (mes. 127–185): thème 1, ut dièse mineur; thème de pont, mes. 143, Ut dièse majeur; thème 2, premier élément, mes. 152, la mineur-ut dièse mineur-Ut dièse majeur; thème 2, deuxième élément (thème cyclique), mes. 172, Ut dièse majeur.

Développement terminal (mes. 186 à 238): Choral (ex. 20), Ré bémol majeur; thème 1 augmenté, mes. 214; thème 2, premier élément, mes. 222.

Coda (mes. 239–242): thème cyclique, Ré bémol majeur. Harry Halbreich

La partition d'orchestre est éditée chez Salabert, rue Chaudat 22, F-75009 Paris.

Il existe un excellent enregistrement, lauréat de plusieurs prix internationaux, par Michel Plasson et l'Orchestre du Capitole de Toulouse (en complément, une autre œuvre de Magnard, le *Chant funèbre* opus 9). Disque EMI CDC 7 47373-2 (Compact Disc) et 1731841 (microsilicon).