



Le mytique quatuor à cordes

Pourtant tout à fait contemporains, Claude Debussy (1862-1918) et Albéric Magnard (1865-1914) n'ont que très peu de points communs. Ils ont cependant celui d'avoir écrit chacun un unique quatuor à cordes (respectivement en 1893 et en 1903, et tous deux créés par des formations belges). Ce point commun est loin d'être anecdotique. En effet, nombre de compositeurs français de toute cette période charnière ont entretenu avec le quatuor à cordes un rapport tel qu'ils en sont arrivés à ce même résultat : écrire « leur » quatuor à cordes.

Pour comprendre cet état d'esprit, nous devons revenir en arrière. On a coutume de considérer que le véritable père du quatuor à cordes est Joseph Haydn (1732-1809). Si ses premiers essais relèvent du divertissement, très rapidement il en fixe la forme, et hisse le genre à un niveau de perfection inédit jusque-là ; sauf exceptions, cette forme en quatre mouvements sera très durablement respectée, jusqu'à Debussy et Magnard compris. Ses premières œuvres avec ce format datent de 1769, et en l'espace de trois ans, il compose les trois séries de six quatuors à cordes des opus 9, 17 et 20, en pleine naissance du mouvement artistique dit « Sturm und Drang » (« Tempête et Passion »), précurseur du romantisme. Les artistes se mettent à exprimer leur subjectivité, à créer par nécessité intérieure. Par la suite, après dix années de pause, Haydn composera quarante-trois autres

quatuors, tous d'exceptionnelle qualité.

Les dix-sept ouvrages de Ludwig van Beethoven (1770-1827), dont les six derniers, à partir de 1823, sont des chefs-d'œuvre absolus qui révolutionnent littéralement le genre, en faisant éclater la forme, marquent définitivement l'histoire du quatuor à cordes. Le compositeur y a mis ce qu'il avait de plus profond, de plus personnel, de plus unique. Jamais la nécessité intérieure de la création n'aura été aussi impérieuse. C'est un tout autre monde qui commence.

Les musiciens allemands n'hésitent pas à s'inscrire dans cette lignée, mais après 1823, ils ne s'y risquent, et ne publient, qu'avec le plus grand sérieux. Par trois fois pour Franz Schubert (1797-1828), qui en avait auparavant composé douze de bien moindre portée. Par six fois pour Félix Mendelssohn (1809-1947), qui doit ce chiffre relativement élevé à son exceptionnelle précocité. Par trois fois pour Robert Schumann (1810-1856), sous la forme d'un triptyque, et qui s'approchent donc d'une œuvre unique. Et par trois fois également pour Johannes Brahms (1833-1897), qui en avait cependant composé une vingtaine auparavant, qu'il a tous détruits. Voilà qui montre bien à quel point ils ont tous eu à l'égard du quatuor à cordes une attitude pleine de très grand respect, et non dénuée de scrupules.

Les compositeurs français face au quatuor

La guerre de 1870 marque assurément un

tournant dans la musique française. Nous pouvons considérer que c'est ici que commence un formidable âge d'or, qui culminera au XX^e siècle. Les rapports avec la musique allemande évoluent alors. Elle reste un repère incontournable, mais l'hostilité guerrière a laissé des traces. On aimerait s'en émanciper. Mais, dans le domaine du quatuor à cordes, après Beethoven, comment faire ? Son ombre et celle de ses dix-sept chefs-d'œuvre reste écrasante. L'état d'esprit qui avait permis à Georges Onslow (1784-1853) de composer trente-six quatuors appartient au passé. Seule exception : Darius Milhaud (1892-1974), qui aura réussi à aller encore plus loin que le défi qu'il s'était lancé, et à dépasser le Maître avec ses dix-huit quatuors, écrits entre 1912 et 1950. Et pourtant, il avait bien conscience de la particularité du genre : **« C'est une forme qui porte à la méditation, qui porte à exprimer le plus profond de soi avec des moyens limités à quatre archets. C'est à la fois une discipline intellectuelle et le creuset de l'émotion la plus intense. »**

Le quatuor à cordes est devenu l'œuvre par laquelle un compositeur veut prouver, à lui-même ou aux autres, qu'il est digne d'être considéré comme un authentique créateur. Le plus souvent, les compositeurs français ne s'y sont lancés que très rarement, et tardivement. Dans leur esprit, un quatuor à cordes doit être un chef-d'œuvre. Peu importe le nombre. Ils peuvent n'en écrire qu'un seul, du moment qu'ils se sentent capables d'y donner le meilleur d'eux-mêmes, et qu'il puisse

être considéré comme un aboutissement à un moment donné, voire comme la conclusion de toute une vie de création. Il est impressionnant de constater que de toute cette génération de compositeurs français, la plupart ne se sont consacrés au quatuor que passée la soixantaine, et/ou n'en ont écrit qu'un seul.

Seuls font exception Vincent d'Indy (1851-1931), qui en a composé trois entre 1891 et 1929, et Guy Ropartz (1864-1955), qui en a composé six entre 1895 et 1948. Tous deux étaient des disciples de César Franck, qui s'était enfin lancé dans un quatuor en 1890 ; voilà qui leur avait certainement donné des ailes. Si Camille Saint-Saëns (1835-1921), en a écrit deux, il a pour cela attendu l'âge mûr, en 1899 et en 1918, alors qu'il avait très tôt acquis un métier digne des plus expérimentés.

Mais pour tous les autres, il n'y a dans leur catalogue qu'un seul quatuor à cordes. Souvent très tardif, comme ceux d'Albert Roussel (1869-1937) en 1932, ou de Florent Schmitt (1870-1958) en 1947. Parfois même leur œuvre ultime ou presque, comme ceux de César Franck (1822-1890), d'Ernest Chausson (1855-1899) ou de Gabriel Fauré (1845-1924).

Nous verrons comment Albéric Magnard (1865-1914), qui a écrit le sien en 1903, s'inscrit dans cette attitude ; même s'il n'a pas attendu aussi longtemps, on peut vraiment parler d'une œuvre de la pleine maturité. Nous verrons aussi

comment, partageant cette exception avec Maurice Ravel (1875-1937) et son quatuor de 1903, Claude Debussy (1862-1918) s'y est lancé dès 1893 ; pour ces deux derniers, l'on peut parler d'œuvres de jeunesse, mais dans le sens le plus riche du terme.

Albéric Magnard (9 juin 1865 – 3 septembre 1914)

On a coutume de souligner qu'il est né la même année que deux autres éminents symphonistes : Sibelius et Nielsen (le même jour pour ce dernier). Mais cela ne doit pas faire oublier que de futurs grands autres compositeurs sont nés en France dans ces années-là ; en effet, dans les décennies qui ont précédé ou suivi, nous pouvons citer Chausson, Charpentier, Debussy, Ropartz, Pierné, Dukas, Koehlin, Roussel, Séverac et Ravel !

Il est né, à Paris, dans une famille bourgeoise. Mais ses parents venaient tous deux d'un milieu très modeste. Son père Francis, grâce à une vive intelligence et à une mémoire prodigieuse, devint rapidement le puissant directeur du journal *Le Figaro*. S'il est certain qu'il a transmis à son fils l'aisance financière qui lui permit par la suite de ne composer que par nécessité intérieure, et non pour gagner sa vie, il a aussi été, pour le jeune Albéric et selon ses propres termes, « une haute et belle intelligence » et « un caractère honnête, fier et indépendant. »

Malheureusement un drame vient bousculer cette enfance : le suicide de sa mère, quand il

avait quatre ans. Albéric, qui estime son père en partie responsable de cette tragédie, est alors confronté à la solitude. Il trouve un réel réconfort dans la lecture, qui lui donnera les bases d'une remarquable et vaste culture. Mais cette enfance sans joie explique probablement un certain côté renfermé de son caractère.

À vingt ans, après avoir entendu *Tristan und Isolde* de Wagner à Bayreuth, il décide d'abandonner ses études de droit pour se consacrer à la composition. Il devient élève, au Conservatoire de Paris, de Théodore Dubois pour l'harmonie et de Jules Massenet pour la composition. Mais il juge cet enseignement trop académique, et prend des cours privés auprès de Vincent d'Indy, que l'on peut considérer comme son seul véritable maître. Il met toute son énergie dans cet apprentissage de la musique, recherchant inlassablement la perfection, fuyant toute forme de concession, au risque, souvent, de nuire à la diffusion de sa musique.

Peu à l'aise dans le microcosme musical parisien, en 1904, à la naissance de leur deuxième fille, il décide avec sa femme de quitter Paris. Ils vont vivre à la campagne, dans l'Oise. Très dévoué envers elles trois, il y mènera une vie familiale heureuse, mais à l'écart de la vie musicale, dont il s'éloignera de plus en plus.

Au Conservatoire, il avait rencontré Guy Ropartz. Leur amitié est l'une des plus belles, des plus

riches et des plus durables de toute l'histoire de la musique. Leur correspondance témoigne d'une affection sans ombre, et d'une confiance sans concession lorsqu'il s'agit de commenter la musique de l'autre. C'est à Ropartz, devenu directeur du Conservatoire de Nancy, que Magnard doit nombre de créations d'œuvres symphoniques.

Son caractère épris de liberté et de justice l'a poussé à être l'un des rares musiciens à prendre parti, haut et fort, en faveur de Dreyfus. Il alla jusqu'à démissionner de l'armée pour marquer son engagement.

Mais, à l'approche de la guerre, il ne réussit pas à réintégrer l'armée. Faute de pouvoir combattre pour la France, il se retranche dans sa maison, près de laquelle l'on pouvait penser que les Allemands passeraient, pour la défendre en cas d'intrusion. C'est malheureusement ce qui s'est produit.

Magnard y a perdu la vie, aux premiers jours de ce qui allait devenir la Première Guerre mondiale. Quinze ans plus tôt, il avait écrit : « **Je crois que le triomphe de certaines idées vaut bien la suppression de notre tranquillité et même de notre vie.** » C'est dire à quel niveau il mettait son exigence d'homme et d'artiste.

Claude Debussy (22 août 1862 – 25 mars 1918)

Il est né à Saint-Germain-en-Laye, dans une famille modeste. Il fait des études musicales en apparence très médiocres, attirant l'attention de ses professeurs sur son manque de travail, son jeu de pianiste atypique, et ses nombreuses fautes d'harmonie. De ses années de conservatoire, il ne sortira auréolé que d'un seul premier prix, bien modeste : celui d'accompagnement. Si cette discipline est peut-être moins prestigieuse que d'autres, il ne faut pas négliger les répercussions qu'eut sur Debussy un séjour qui suivit de près ce prix, chez Nadejda von Meck, la célèbre mécène de Tchaïkovski. Le jeune homme était chargé d'accompagner (dans tous les sens du terme) la riche veuve et de faire l'éducation musicale de ses enfants. Il voyagea dans les lieux les plus chargés d'histoire, découvrit un milieu culturel brillant, et commença enfin à gagner sa vie. Il donna toute satisfaction dans cette fonction dans laquelle il se consacra à fond. Il s'essaie alors à la composition.

Grâce à son Prix de Rome, en 1884, il passe deux années à la Villa Médicis, où il s'ennuie et ne crée pas grand-chose. Les années suivantes lui permettent de s'ouvrir à de nouveaux horizons : il fréquente des salons littéraires, fait comme tant d'autres (dont Magnard) le pèlerinage à Bayreuth pour entendre des opéras de Wagner, et découvre des instruments « exotiques » à l'Exposition universelle de 1899. C'est alors que ses compositions prennent une véritable dimension.

Cette période s'achève avec le *Quatuor à cordes* de cet enregistrement.

Dès lors, à la suite du *Prélude à l'après-midi d'un faune* qui ouvre véritablement des chemins nouveaux, les chefs-d'œuvre s'enchaînent. Le succès public n'est pas toujours au rendez-vous, mais sa réputation est faite, et le triomphe de son unique opéra *Pelléas et Mélisande*, après bien des vicissitudes, le mettra même à l'abri, financièrement, pendant plusieurs années.

En 1905, après de complexes aventures sentimentales, il a une fille, surnommée *Chouchou*, qu'il chérit tendrement et pour laquelle il écrit certaines de ses œuvres les plus touchantes. Pour s'assurer un meilleur niveau de vie, il se met à publier des articles, sous le pseudonyme de « Monsieur Croche ». À l'instar d'Albéric Magnard, il se montre un écrivain éclairé, plein de verve... et aussi caustique, à l'occasion.

Mais vers 1910, on lui découvre un cancer qui le fera terriblement souffrir, et feront des dernières années de sa vie un enfer, rendu encore plus terrible par la guerre. À la fin de sa vie, dans ces années particulièrement nationalistes de la Première Guerre mondiale, il signe ses œuvres « Claude Debussy, musicien français ». Après avoir été l'enfant terrible de la musique française, d'un anticonformisme qui lui vaudra bien des incompréhensions, il en est devenu l'un des plus brillants étendards. Il meurt quelques mois avant

la fin de la guerre, à son domicile parisien du Bois de Boulogne.

Même si 1900 est exactement au milieu de sa période de création, il est, à tous points de vue, un compositeur du XX^e siècle. Le célèbre musicologue André Boucourechliev, par exemple, considère que c'est lui qui incarne la véritable révolution musicale de ce siècle qui vit tant de compositeurs tenter d'opérer tant de bouleversements. En authentique révolutionnaire, il a tout bousculé sur son passage, et on ne compte plus ses œuvres (son *Quatuor à cordes*, les mélodies *Trois chansons de Bilitis*, la suite pour piano *Pour le piano*, l'opéra *Pelléas et Mélisande*, les « esquisses symphoniques » *La Mer*, le ballet *Jeux*, pour ne s'en tenir qu'à une référence par genre) qui marquent une étape décisive dans l'évolution de chacun de ces genres.

Assurément, Debussy est l'un des compositeurs majeurs de toute l'histoire de la musique. Certains le considèrent comme le plus grand compositeur français de tous les temps. Quoi qu'il en soit, il n'est pas exagéré de dire, au moins en ce qui concerne la musique française, qu'il y a l'avant, et l'après-Debussy. S'il n'est pas très étonnant qu'avec une telle indépendance d'esprit (ce qui le rapproche de Berlioz, qui le précède de quelques décennies) aucun compositeur ne puisse s'enorgueillir d'avoir été son précurseur, il est remarquable de constater qu'il n'aura pas non plus véritablement fait école, même si la plupart

des compositeurs qui lui ont succédé, y compris les plus grands comme Messiaen ou Dutilleul, lui doivent beaucoup. Dès 1910, il en avait lui-même conscience : « Je ne révolutionne rien ; je ne démolis rien. Je vais tranquillement mon chemin, sans faire la moindre propagande, ce qui est le propre du révolutionnaire. Certaines personnes veulent tout d'abord se conformer aux règles ; je veux, moi, ne rendre que ce que j'entends. Il n'y a pas d'école Debussy. Je n'ai pas de disciples. Je suis moi. Voyez comme on se trompe. Les uns voient en moi un homme du Nord mélancolique ; d'autres me donnent comme un représentant du Midi, la Provence, Daudet, tirili, tirila ! Je suis tout bonnement de Saint-Germain, à une demi-heure de Paris. »

Debussy : Quatuor à cordes en sol mineur, Opus 10 (1892-1893)

Créé le 29 décembre 1893 à la Société Nationale, à Paris, par le Quatuor Ysaÿe

Le catalogue de musique de chambre de Debussy est peu fourni, en regard de son œuvre complète. Si l'on excepte quelques très courtes pièces, qui pour la plupart existent également dans des versions orchestrées, elles sont au nombre de cinq : un *Trio pour piano, violon et violoncelle* d'extrême jeunesse, publié seulement en 1982, qui n'ajoute vraiment rien à sa gloire ; notre *Quatuor*, donc ; et trois sonates des toutes dernières années quand, souffrant douloureusement d'un cancer, il

décida de suivre les traces de Rameau, et se lança dans la composition de « *Six sonates pour divers instruments composées par Claude Debussy, musicien français* ». Malheureusement la mort l'empêcha de mener à bien ce projet, et il ne put écrire les trois dernières sonates projetées : la quatrième était prévue pour hautbois, cor et clavecin, et la cinquième pour trompette, clarinette, basson et piano ; quant à la sixième, nous n'en savons que le titre envisagé : « *en forme de "concert" où se trouve rassemblée la sonorité des "divers instruments" avec, en plus, le gracieux concours de la contrebasse* ». Mais heureusement, les trois premières sonates virent le jour : la première pour violoncelle et piano, la deuxième pour flûte, alto et harpe, et la troisième pour violon et piano.

Ce projet de fin de vie ne peut tout à fait être isolé du contexte historique. En pleine Première Guerre mondiale, et alors qu'il se désespérait de ne pouvoir servir son pays sous les drapeaux (point commun avec Magnard, bien sûr), Debussy a vu là un moyen d'exprimer, par ce retour aux sources, son nationalisme. Et s'il a également cherché une certaine pureté avec une musique débarrassée de toute référence littéraire ou picturale, et des formes plus resserrées que les grandes architectures complexes, on ne peut qu'être frappé des instrumentations prévues : au moins piano, clavecin, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, hautbois, clarinette, basson, cor et trompette, sachant que nous ne

connaissions pas le détail pour la dernière sonate ! Debussy, qui s'est toujours préoccupé des couleurs instrumentales, était donc loin d'y renoncer dans cet ultime geste qui ne convoquait pas tout l'orchestre. Car le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il n'a pas cherché l'unité de timbres dans ces combinaisons d'instruments.

Son *Quatuor à cordes* serait-il donc sa seule œuvre de musique de chambre dans laquelle Debussy n'aurait pas été préoccupé par les mélanges de timbres, puisqu'ils y sont tous homogènes, avec quatre instruments de la même famille (les cordes frottées) ? Pas tout à fait. Dans son écriture pour les cordes de l'orchestre, Debussy s'est très tôt essayé à une écriture complexe et aux multiples modes de jeu (avec sourdine, cordes pincées, archet sur la touche, sur le chevalet...). Nul doute que son *Quatuor* lui a été, de ce point de vue, une formidable préparation.

Il l'a publié sous le nom de « Premier Quatuor, Opus 10 ». Il en avait alors en effet un second en tête, dont il parle dans une lettre à son collègue et ami Ernest Chausson. Mais il ne l'a jamais écrit. A-t-il considéré qu'il s'était assez bien familiarisé avec les cordes, et qu'il pouvait dorénavant se consacrer à l'orchestre ? Peut-être aussi s'est-il dit que ce coup d'essai était un coup de maître, et qu'il ne le surpasserait pas ? Quant au numéro de catalogue, il est bien étrange : contrairement à Magnard, pour qui, à l'exception de deux très courtes œuvres de jeunesse, toutes

les œuvres ont un numéro d'Opus, dont l'ordre est rigoureusement celui de la chronologie, ce *Quatuor* est la seule œuvre de Debussy à avoir droit à cette précision !

Le premier mouvement, *Animé et très décidé*, fait entendre d'emblée, et magistralement, le thème principal, plein de fierté et d'énergie. Il subira de nombreuses transformations, en particulier rythmiques, dans les autres morceaux. On l'entend dès le début du mouvement suivant, le Scherzo (*Assez vif et bien rythmé*), très percussif notamment grâce au mode de jeu *pizzicato* qui y a la part belle. Le mouvement lent, *Andantino, doucement expressif*, est en trois parties : la première et la dernière, très proches et avec des sourdines, très lentes, nous ensorcellent par leurs sonorités murmurées, tandis que la deuxième, malgré son caractère *Un peu plus vite*, ne parvient pas tout à fait à nous sortir du charme. Le Finale commence par une double introduction *Très modéré*, d'abord très hésitante, puis qui s'anime dans l'état d'esprit de la suite. C'est enfin le *Très mouvementé et avec passion*, avec un thème sauvage et enflammé, qui va tout au long du mouvement jouer à cache-cache avec le thème principal du tout début, ce thème que l'on peut donc appeler cyclique, sans craindre la référence à César Franck, tant son traitement revêt en plusieurs moments le caractère généreux et symphonique de son illustre aîné. Le *Quatuor* se termine par un court et brillant *Très vif* mené tambour battant.

Magnard : Quatuor à cordes en mi mineur, Opus 16 (1902-1903)

Créé le 19 mars 1904 à Paris, Salle Pleyel, par le Quatuor Zimmer de Bruxelles

S'il est vrai que le catalogue de Magnard est assez réduit en quantité, il s'agit principalement d'œuvres amples, complexes et d'un très haut niveau artistique. Et la proportion d'œuvres du genre « sonate » y est très importante : pas moins de neuf, sur les seize œuvres instrumentales publiées : quatre symphonies, et cinq ouvrages de musique de chambre. La comparaison entre ces deux corpus est du reste assez intéressante.

On a coutume de considérer Magnard comme un symphoniste, rappelant que ses quatre symphonies marquent les grandes étapes de son parcours de compositeur (la *Première* a été écrite sous le contrôle de son maître d'Indy, et contient encore quelques maladresses ; dans la *Deuxième*, Magnard s'affranchit de cette influence, et devient vraiment lui-même ; la *Troisième* est celle de la plénitude de la maturité ; et dans la *Quatrième*, sa dernière œuvre publiée, Magnard voit vers l'avenir).

En réalité, nous pourrions établir un cheminement similaire avec ses cinq œuvres de musique de chambre, avec cette différence sensible que l'ensemble est plus tardif. Le *Quintette pour vents et piano* op. 8 est assurément une œuvre de jeunesse, avec son agreste exubérance. La

Sonate pour violon et piano op. 13, généreuse et sereine, rayonne de bonheur familial. Si Magnard s'est lancé dans ce *Quatuor à cordes* op. 16, c'est qu'il s'en sentait enfin capable. Le *Trio pour violon, violoncelle et piano* op. 18, qui suit presque immédiatement, apporte une détente après cet effort colossal. Et la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 20 ouvrait une nouvelle manière, brusquement interrompue par la mort de Magnard.

Le moins que l'on puisse dire, c'est que Magnard s'est lancé sans aucun complexe dans l'écriture d'une symphonie, alors qu'il avait commencé à composer seulement un peu plus d'un an avant. Pour aborder le quatuor à cordes, il en sera tout autrement. Ces extraits de lettres au fidèle ami de toute sa vie, Guy Ropartz, donnent une idée de l'état d'esprit dans lequel il a été pendant la composition de son *Quatuor* : « Je m'emmerde sur mon quatuor, je m'emmerde ! je ne sais pas assez pour écrire une œuvre de ce genre. », « Je ne lâche pas mon carton de quatuor et suis à la recherche du finale. Il ne viendra pas plus vite que le reste. Je crois que je n'ai jamais rien écrit d'aussi mauvais. Et c'est difficile en diable ! », ou « Je termine mon quatuor avec le regret de ma témérité. Je n'ai pas encore la technique nécessaire pour réussir une œuvre de ce genre. Je continue d'ailleurs à trouver ce que j'écris exécrable, et si je ne m'arrête pas de salir du papier, c'est que je garde toujours le naïf espoir d'arriver enfin à signer une œuvre impeccable. »

Magnard a mis le point final à cette composition lors de vacances en Bretagne où rien n'allait comme il l'aurait voulu. Il en est sorti dans un état de véritable dépression, allant jusqu'à se demander s'il aimait encore la musique. Voilà qui prouve les efforts inouïs que cette œuvre, à laquelle il attachait tant d'importance, lui aura coûtés.

Laissons le célèbre critique Pierre Lalo, qui assistait à la création en 1904, nous présenter les premier et troisième mouvements : « **Le premier morceau et l'Andante, qui sont manifestement les parties essentielles de l'œuvre, défendent âprement leur secret à qui le prétend pénétrer du premier coup. [...] Ça et là des passages s'éclairent soudain et de nouveau on perd de vue la suite et l'évolution de l'œuvre. Mais on a la sensation nette que ces moments où l'on ne voit rien ne sont pas vides ; tout au contraire on les devine pleins de formes et d'idées que l'on voudrait saisir ; [...].** » Quant à la *Sérénade*, comment ne pas penser à Roussel avec sa verve virevoltante et aérienne ? Le dernier mouvement de ce chef-d'œuvre, l'un des très rares à être digne de l'héritage de Beethoven (le grand musicologue Harry Halbreich va jusqu'à dire qu'il « figure parmi ceux qu'on peut compter sur les doigts d'une seule main dans la descendance de Beethoven »), allie fougue populaire et complexité intellectuelle, et se termine dans une sérénité joyeuse et lumineuse.

Nous avons vu à quel niveau Magnard plaçait le

quatuor à cordes. Peu après la création de son œuvre, il écrivait à son ami et avocat Paul Poujaud : « **Cela ne m'empêche pas de me remettre au quatuor, si le Vieux Misérable me prête vie, car cette forme m'apparaît aujourd'hui la plus pure et la plus haute de notre art.** » Malheureusement, les dix années qui lui restaient alors à vivre ne l'ont pas vu y revenir. Qui sait quel autre chef-d'œuvre il aurait pu nous donner sans le drame de sa mort brutale ?

Albéric Magnard et Claude Debussy

Bien qu'ils soient nés à trois années d'intervalle et aient vécu tous deux à Paris, Magnard et Debussy ne se fréquentaient pas. Ils se sont bien entendu rencontrés plusieurs fois, mais de manière fortuite à l'occasion de concerts ou de réception, sans que l'un ou l'autre n'en laisse de témoignage. Et nous n'avons malheureusement pas de trace des échanges qu'ils ont probablement eus lors de réunions du Comité musical du Salon d'Automne, dont ils étaient tous les deux membres.

Dans sa correspondance, Magnard parle cependant plusieurs fois de Debussy. Le plus intéressant est ce qu'il écrit dans une lettre à son fidèle Guy Ropartz, après avoir entendu, salle Gaveau, le Quatuor Ysaye jouer précisément l'œuvre de cet enregistrement : « **Bien étrange, ce quatuor de Debussy ! Ils l'ont joué miraculeusement, et j'avoue qu'hier, les deux premières parties m'ont emballé. C'est barbare,**

informe, mais d'une sauvagerie de rythmes, d'une truculence d'harmonies admirables. Je suis guéri de faire des théories en art. Au fond, il n'y a que la personnalité, le reste n'existe guère. » (16-03-1902). C'était donc six mois avant de se mettre à son propre *Quatuor*.

Cet enthousiasme restera cependant unique. Par la suite, quand Magnard évoque Debussy, on ne sent aucune adhésion. Mais aucun mépris non plus. Ils ne sont tout simplement pas dans les mêmes recherches, ainsi qu'il l'écrit à Marcel Labey dans une lettre dont nous reparlerons. Ce qui n'empêche pas un certain dépit : « **Hélas ! mon pauvre ami, ce que je vous disais jadis de votre public, n'est-il pas vrai ? Pour le noble comme pour le bourgeois, tout n'est que mode et que pose, et rien n'est plus féroce que l'ingratitude de ces gens-là. Fauré, si cruellement lâché pour Debussy, peut méditer là-dessus aujourd'hui.** » (lettre à Guy Ropartz, 08-01-1910).

Inversement, bien que Debussy ait été un écrivain prolixe, on ne trouve ni dans sa correspondance, ni dans ses nombreux articles, aucune mention de Magnard. Il ne nous reste que le témoignage de Ropartz, qui aurait eu un long échange avec Debussy au sujet de Magnard, juste après sa mort. Debussy se serait alors montré très chaleureux. Il est vrai que des propos acerbes auraient été assez malvenus dans ce contexte. Mais on ne sait pas sur quel plan il se situait alors. On se souvient que ni l'un ni l'autre n'avait réussi à intégrer l'armée. Il

est assez probable que Debussy ait alors admiré le comportement patriote de Magnard, qui a pu paraître à ses yeux, à ce moment, comme un geste courageux dont lui-même se sentait incapable. Mais ce ne sont que des suppositions.

Ce qui est certain, c'est que quel que soit le jugement de Debussy sur la personnalité de Magnard, on voit assez mal qu'il ait pu en apprécier l'œuvre. Tout les sépare de ce point de vue.

Le compositeur Debussy a comme unique règle ses intuitions, ses envies, son plaisir. Pour lui, « **la musique n'est pas, par son essence, une chose qui ira se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle.** » Il connaît la musique de son temps, vit à Paris, en connaît parfaitement la vie artistique. Il voyage, et se nourrit de ses découvertes exotiques. Magnard ignorait tout cela. Il n'a probablement jamais entendu quoi que ce soit de Mahler (qui est mort avant lui) ou de Stravinski (dont le *Sacre du Printemps* a été créé en 1913). Il assumait être classé parmi « les réactionnaires ou les vieilles barbes ». Pour lui, cette recherche était un mirage, bien trop éloignée de sa si chère « musique pure ». En ce début de XX^e siècle, juste avant les Années Folles, Debussy est assurément plus « de son temps » que l'austère Magnard (au moins sur ce plan, car sur bien d'autres, Magnard était ce que l'on appellerait aujourd'hui un progressiste).

Les *Promenades* pour piano de Magnard ont été créées lors d'un concert organisé par l'éditeur Durand, le 15 mai 1911. Au programme, il y avait également notre *Quatuor* de Debussy (ainsi que la *Sonate pour violoncelle et piano* de Chevillard et la *Sonate pour piano* de Dukas). L'annonce de ce concert dans *Paris-Midi* (sous la plume d'un certain « Colleur d'affiches » qui, sous ce dernier pseudonyme, n'était autre qu'Henry Gauthier-Villars, dit Willy, un personnage haut en couleurs que Magnard détestait) en dit long : « Ce soir, les mercredis de Durand achalanderont la salle Érard. Quatre auteurs feront les frais du programme : Debussy, Chevillard, Magnard et Dukas. Après le *Quatuor* de Debussy, chef-d'œuvre de grâce et d'émotion, l'atmosphère se saturera d'austérité. [sur Dukas et sur Chevillard] La musique de Magnard n'est pas suspecte d'une frivolité excessive. Ce dernier compositeur demeure pour tous les musiciens un personnage énigmatique et troublant. Retiré du monde, cultivant le jardin du sage, s'éditant lui-même et vendant directement sa musique aux passants, il écrit de vastes partitions dites élevées, d'un subjectivisme exaspéré, témoignant d'une réelle culture et d'un mépris absolu des goûts du public. » On le voit, il n'était pas à la mode.

Pierre Magnard et la Musique pure

Pierre Magnard est le petit-neveu du compositeur Albéric Magnard. Il compte parmi les plus grands philosophes contemporains. En 2018, lors d'un

Festival entièrement consacré au compositeur, il avait donné une conférence aussi passionnante qu'émouvante, sur le thème « Albéric Magnard et la Musique Pure ». À cette occasion, le Quatuor Béla avait donné des interprétations exceptionnelles des quatuors à cordes d'Albéric Magnard et de Claude Debussy. Pierre Magnard a été bouleversé par la « grâce » qui s'en dégageait. Éric Rouyer a alors estimé qu'il était de son devoir de proposer un enregistrement des ces deux chefs-d'œuvre, aussi miraculeusement interprétés.

Qu'est-ce donc que la musique pure ?

Il y en a la définition factuelle, musicologique, telle qu'on pourrait la trouver dans ce programme d'un concert donné à la salle Poirer de Nancy, et qui présente, sous la plume de Ropartz qui la dirigeait en ce 9 février 1896, la *Deuxième Symphonie* de Magnard : « une œuvre de musique pure au sens rigoureux du mot, où nulle préoccupation littéraire ou descriptive n'entrave le libre développement des thèmes : Mr A. Magnard a su s'y affranchir absolument de la terrible influence de R. Wagner et n'y relève que de lui-même et des maîtres classiques, de Beethoven surtout, le maître des maîtres. »

C'est que Magnard goûte peu certains effets : « Il est assez comique que ce soit chez nous aujourd'hui que reflorisse la musique pure. Après les truculences de Berlioz, nous passons la main aux Allemands et voici la patrie de Bach, de

Beethoven et de Schumann qui acclame R. Strauss. Celui-là nous prouve, avec sa maîtrise orchestrale et sa prodigieuse technique, à quelles folies peuvent conduire la conception de la musique littéraire et descriptive. Je ne sais si vous avez entendu *le héros* [le poème symphonique *Une vie d'un héros*] et mieux encore *Don Quichotte*, c'est étonnant ! Un musicien de la valeur de Strauss en arriver à l'imitation orchestrale du bêlement des moutons et du grincement des moulins ! Berlioz lui-même eût reculé devant de tels enfantillages. » (lettre à Guy Ropartz, 28-08-1901)

Il précise sa pensée dans cette lettre à Paul Dukas du 6 mai 1902 : « Votre critique générale [de la *Sonate pour violon et piano* de Magnard] tient à ce que nous ne nous entendons pas bien sur les origines mystérieuses de la musique pure et sur celles non moins mystérieuses de l'univers. Vous restez dualiste et je deviens moniste. Je ne l'étais guère il y a quelques années, mais je marche. La « liberté poétique » appliquée à une sonate piano-violon me semble chose bien vague. J'ai écrit mon œuvre en ouvrier consciencieux comme un cordonnier à qui la reine aurait commandé une paire de pantoufles et je n'ai trouvé rien d'autre qu'à faire de la belle ouvrage. La forme n'a évidemment qu'une valeur relative mais la plus belle idée du monde n'est perceptible que par une forme et je trouve la correction géniale de Mozart aussi désespérante que l'incohérence géniale de Berlioz. »

Nous faisons allusion à une lettre à Marcel Labey, un compositeur d'une dizaine d'années plus jeune que lui, et dont il avait coutume de critiquer les œuvres, avec le ton direct mais jamais malveillant qui le caractérise. Voici cette lettre, intégralement car elle nous dit bien la conception qu'a Magnard de la musique pure : « Je sors de votre sonate d'alto et tiens à vous dire tout le plaisir que j'y ai pris. C'est une œuvre élevée qui a souvent du charme et toujours de l'intérêt. Elle continue dignement la série de vos compositions. Vous ne me paraissez pas, pour le moment, en voie de transformation. Comme vos qualités, vos défauts restent entiers. Les idées sont trop courtes et trop repliées sur elles-mêmes. Les transitions sont faibles, et dénuées d'invention. Il en résulte que les expositions ne se distinguent pas assez des développements et que l'ensemble manque de cette diversité, de ces oppositions, de ces contrastes qui constituent l'équilibre d'une œuvre de musique pure. Peut-être avez-vous eu tort de ne pas écrire un scherzo dans cette dernière sonate. Quant à votre écriture, elle me plaît, je vous l'avoue, de moins en moins. L'ignorance ou le mépris du code harmonique que respectèrent Bach, Beethoven et Wagner, sont très admissibles dans des œuvres de romantisme échevelé comme celles de Charpentier ou de Debussy, mais profondément illogiques dans des compositions de style traditionnel comme les vôtres. Votre pensée et votre forme sont classiques et votre vocabulaire est de pure fantaisie. Il y a là un

manque d'unité sur lequel j'attire une fois de plus votre attention. Je vous engage très sérieusement à recommencer vos études primaires d'harmonie et de contrepoint. Pour un artiste de votre valeur, c'est l'affaire de trois mois de travail soutenu. Quand bien même cette gymnastique ne modifierait pas vos idées, je crois qu'elle vous sera salutaire. » (10-08-1905)

Et puis, il y a cette fameuse *Préface à sa Bérénice, tragédie en trois actes* : « Ma partition est écrite dans le style wagnérien. Dépourvu du génie nécessaire pour créer une nouvelle forme lyrique, j'ai choisi parmi les styles existants celui qui convenait le mieux à mes goûts tout classiques et à ma culture musicale toute traditionnelle. J'ai seulement cherché à me rapprocher le plus possible de la musique pure. J'ai réduit le récitatif à peu de chose et j'ai donné à la déclamation un tour mélodique souvent accentué. L'ouverture est de coupe symphonique, le duo qui termine le premier acte de forme concertante. J'ai employé la fugue dans la méditation de Titus, la douce harmonie du canon à l'octave dans toutes les effusions d'amour. Enfin, je ne me dissimule pas que le rythme qui accompagne le retour de Titus au troisième acte a un peu trop l'allure d'un finale de sonate. Il est possible que ma conception de la musique dramatique soit fautive. Je m'en excuse d'avance auprès de nos esthètes les plus autorisés. » (15-12-1911)

Dans sa conférence, Pierre Magnard étudie en

quoi la musique pure est une expression de l'amour de la vérité. Il serait présomptueux de chercher à résumer cette conférence, et le Palais des Dégustateurs devrait prochainement faire partager au public la pensée de ce philosophe dans un format approprié. Nous signalerons seulement que, dans cette conférence, la première citation d'Albéric Magnard venait d'une lettre à Guy Ropartz. En guise de conclusion, nous reproduisons ici cet extrait. Il date de 1889, alors que Magnard commençait tout juste ses études musicales ; mais il restera fidèle aux valeurs qu'il y énonce jusqu'à sa mort, celle-ci comprise : « Ropartz, cher ami, où puiserions-nous notre orgueil d'artiste, si nous n'avions qu'à prendre la plume et à noircir du papier. Pâlissons, maigrissons, vomissons, crevons, mais ne reculons jamais devant l'obstacle. Le jour où nous reculons, nous sommes foutus. Une seule lâcheté appelle mille autres lâchetés, nous ne faisons plus que ce qui nous paraît facile à faire, c'est-à-dire des ordures, et alors nous roulons sur les degrés d'une immense échelle dont les barreaux sont le public, enchanté de flatter celui qu'il comprend si bien et de le porter et de le soutenir jusqu'à ce qu'il tombe dans le monument qui soutient l'échelle : l'Institut, la boîte où les talents sont brevetés. »

Pierre Carrive

The legendary string quartet

Although Claude Debussy (1862-1918) and Albéric Magnard (1865-1914) were very much contemporaries, they have few things in common. One thing they do have is that each composed a single string quartet, Debussy in 1893 and Magnard in 1903, both premiered by Belgian ensembles. This one thing they have in common is no ordinary circumstance. The relationship that many French composers held with the string quartet in this transitional period was such that they arrived at the same result in the end: they wrote 'their' string quartet.

To understand this mindset, we must go back in time. It is customary to consider Joseph Haydn (1732-1809) as the true father of the string quartet. His first attempts may have been produced for entertainment, but he very soon prescribed the format for the string quartet and lifted the genre to an unprecedented level of perfection. Barring a few exceptions, the four-movement format was obeyed for a very long time by all composers, including Debussy and Magnard. Haydn's first works in this format date from 1769, and in the space of three years he composed the three series of six string quartets for opuses 9, 17 and 20, at the time the artistic movement known as Sturm und Drang (storm and stress) - the precursor to romanticism - was emerging. Artists were beginning to express their individuality and their creations were the result of a deep-felt need.

Following this, and after a pause of ten years, Haydn composed forty-three more quartets, all of exceptional quality.

The 17 works by Ludwig van Beethoven (1770-1827) are a definitive marker in the history of the string quartet, and the last six of them, written from 1823 on, are absolute masterpieces that literally revolutionized the genre by defying the established format. He put into them all his most profound, most personal inner feelings. Never had the inner need to create been so compelling. A whole new world was opening up.

German musicians were not slow to fall in line, but after 1823 the decision to take a chance on publishing was only taken after very serious consideration. Franz Schubert (1797-1828), who had previously composed twelve much less significant pieces, published only three. Felix Mendelssohn (1809-1947) produced six - a relatively high number, but he was a very early developer. Three from Robert Schumann (1810-1856) in the form of a triptych, which therefore constitutes a single work. And three from Johannes Brahms too (1833-1897), who had composed 20 others previously, all of which he destroyed. This shows how highly they esteemed the string quartet, and their scruples on this point.

French composers and their approach to string quartet

The Franco-German War of 1870 marks a turning



Photo Sylvain Gripoix

LE QUATUOR BELA

Depuis 13 ans, "les enfants terribles du quatuor français" écrivent un parcours singulier, entre tradition et modernité.

Attachés au répertoire ancien du quatuor à cordes, qu'ils défendent au sein des programmations classiques d'excellence en France et à l'étranger (Philharmonie de Paris, Théâtre Mariinsky, BeethovenFest...), les musiciens du quatuor Béla ont à cœur d'inscrire la tradition du quatuor à cordes dans la vie musicale contemporaine. Leur travail de commandes et de créations en lien avec des compositeurs de différentes générations (Philippe LEROUX, Francesco FILIDEI, Benjamin de la FUENTE, Jean-Pierre DROUET, François SARHAN, Daniel D'ADAMO, Thierry BLONDEAU, marco STROPPIA, Jérôme COMBIER, Garth KNOX, Bruno DUCOL, Noriko BABA, Karl NAEGELEN, Frédéric AURIER, Robert HP PLATZ, Aurelio EDLER-COPES, Frédéric PATTAR ...) a été couronné en 2015 par le Prix de la Presse Musicale Internationale. C'est avec une conviction sincère, guidé par la personnalité et l'œuvre de Béla Bartok, que le quatuor imagine des rencontres avec des personnalités éclectiques. En témoigne "Si oui, oui. Sinon non" avec le rockeur culte Albert Marcœur, "Impressions d'Afrique" avec l'immense griot Moriba Koïta, "Jadayel" en compagnie des maîtres palestiniens Ahmad Al Khatib et Youssef Hbeisch... Le jeu du quatuor Béla, reconnu pour sa "technique diabolique" et son engagement musical, se met volontiers, ces dernières années, au service des compositeurs d'Europe centrale du début du 20ème siècle comme Janacek, Schulhoff, Krása, Bartok, Szymanovsky, Webern...

point in French music. We can consider it the start of a great golden age that peaked in the 20th century. The relationship with German music changed at this time. It remains indisputably a reference point, but the hostilities left their mark. The French wanted to distance themselves from it. But in terms of the string quartet, how could you follow Beethoven? The composer and his 17 masterpieces overshadowed everything. The mindset in which Georges Onslow had previously composed 36 string quartets was decisively a thing of the past. The only exception was Darius Milhaud (1892-1974), who rose to the master's challenge and defeated him by producing 18 quartets, written between 1912 and 1950. Nevertheless, he understood the defining character of the genre: "It is a format that induces one to meditate, to express what is deep within one through the limited means of four bows. It is both an intellectual discipline and a crucible for the most intense emotions."

The string quartet has become the one work by which a composer can prove to himself and to others that he is truly worthy of the title of creator. More often than not, French composers have been reluctant to involve themselves, and have done so belatedly. A string quartet to a composer's mind must be a masterpiece. How many they write is unimportant. They may write just one, when a time comes where they feel able to give the best of themselves, and as such consider it the culmination of their work at a given moment,

or even the conclusion to a life of creation. It is remarkable that an entire generation of French composers, the majority of whom devoted themselves to producing a string quartet only when they reached their sixties, wrote only one.

The only exceptions are Vincent d'Indy (1851-1931), who composed three between 1891 and 1929, and Guy Ropartz (1864-1955), who composed six between 1895 and 1948. Both were disciples of César Franck, who finally took the leap himself in 1890, which is certainly what gave them their wings. Camille Saint-Saëns (1835-1921) wrote two, in 1899 and 1918 - only when he had reached an advanced age, although he had attained competence worthy of an experienced composer when he was very young.

For all the others though, only one string quartet appears in their catalogues. Often late on: Albert Roussel (1869-1937) for example, in 1932, and Florent Schmitt (1870-1958) in 1947. Sometimes it is even their last work, or nearly their last, as with César Franck (1822-1890), Ernest Chausson (1855-1899) and Gabriel Fauré (1845-1924).

We shall see how Albéric Magnard (1865-1914), who wrote his string quartet in 1903, fits in with this mentality; although he didn't wait as long, it is a work that truly speaks of maturity. We shall also see how Claude Debussy produced his quartet in 1893, along with Maurice Ravel and his quartet of 1903; these can be considered young works by

these composers, but in the fullest sense of the term.

Claude Debussy (22 August 1862 - 25 March 1918)

Debussy was born in Saint-Germain-en-Laye to a humble family. His studies in music were apparently mediocre, attracting the attention of his teachers only for his lack of work, his unusual style of playing the piano and his numerous faults in harmony. During his years at the Conservatory, he was only awarded one first prize - for accompaniment. Although this discipline is perhaps less prestigious than others, we should not overlook the impact that a stay shortly after he received the award with Nadezhda von Meck, Tchaikovsky's famous patron, had on Debussy. The young man was charged with escorting the rich widow (in every sense of the word) and teaching her children music. He travelled to some interesting historical places, discovered a brilliant cultural milieu and finally began to make a living. His work in this role, to which he devoted himself entirely, was satisfactory in every regard. He then tried his hand at composition.

After winning the Prix de Rome in 1884, he spent two years at the Villa Medici, where he was bored and created little. The following years allowed him to embark on new horizons: he frequented salons, made a pilgrimage to Bayreuth to hear Wagner operas like so many others (including Magnard), and discovered 'exotic' instruments at the World's

Fair of 1899 in Paris. It was at this point that his compositions took on real dimension. This period culminated in the String quartet which is included on this recording.

After that, and following Prelude to the afternoon of a faun which truly opened up new pathways, masterpieces came one after another. Not all the works met with popular success, but his reputation was established and the triumph of his only opera Pelléas et Mélisande after many vicissitudes even brought him financial security for several years.

In 1905, after some complex romantic adventures, he had a daughter nicknamed Chouchou whom he cherished and for whom he wrote some of his most moving works. To raise his standard of living, he began to publish articles under the pseudonym Monsieur Croche. Like Albéric Magnard he was an enlightened writer, full of wit, and could also be caustic on occasion.

But around 1910 he discovered he had cancer, from which he suffered terribly and which made the remainder of his life hell, especially coming at the same time as The Great War. In the acutely nationalistic years of the war, towards the end of his life, he signed his works 'Claude Debussy, French musician'. After starting out as the enfant terrible of French music and associated with non-conformism, which caused a great deal of misunderstanding around him, he has become one of our most magnificent standard bearers. He

died a few months before the end of the war, at his Paris home in the Bois de Boulogne.

His creative period centred around 1900, but he is in every respect a composer of the 20th century. The famous musicologist André Boucourechliev, for example, considers him the embodiment of the true musical revolution of this century, which saw the attempts of so many composers to bring about changes. As a true revolutionary he stirred up everything in his path, and countless works of his are used as decisive steps in the evolution of each new genre: his sole String quartet, the melodies *Trois chansons de Bilitis*, his piano suite *Pour le piano*, the opera *Pelléas et Mélisande*, the 'esquisses symphoniques' *La Mer*, the ballet *Jeux*, to name just a single reference from each genre.

Debussy is undoubtedly one of the major composers in the history of music; some consider him the greatest French composer of all time. In any case, it is no exaggeration to say that as far as French music is concerned, at least, there is a 'pre-Debussy' era and a 'post-Debussy' era, and while it is no surprise that with such an independent spirit (somewhat akin to Berlioz who preceded him by several decades), there is no composer who could boast of being a precursor to Debussy, it is remarkable that he never really established any following, although much is owed to him by composers who came after him, including such great names as Messiaen and Dutilleul. As early as 1910, he himself was not

unaware of this: "I revolutionise nothing; I destroy nothing. I go on my way quietly, not creating the slightest indoctrination, which is characteristic of the revolutionary. For some people, their main concern is to abide by the rules; me, I just want to interpret what I hear. There is no school of Debussy. I have no disciples. It's just me. See how people can be mistaken. Some think I'm a sombre northerner; others have me down as a representative of the South, Provence, Daudet, tralala! Quite simply, I come from Saint-Germain, half an hour from Paris."

Debussy: String quartet in G minor, Opus 10 (1892-1893)

Premiered on 29 December 1893 at the Société Nationale in Paris, by the Ysaye Quartet

There are few works in Debussy's catalogue of chamber music, compared to the overall body of work he produced. Except for a few very short pieces, most of which also exist as orchestrated versions, there are five in total: a Trio for piano, violin and cello from his very early days and only published in 1982, which does not add much to his glory; our String Quartet and three sonatas from his very last years, when he was suffering painfully from cancer and decided to follow in Rameau's footsteps by commencing the composition of Six sonatas for various instruments composed by Claude Debussy, French musician. Sadly, death curtailed the project before he'd completed the

last three sonatas. The fourth was intended for oboe, horn and harpsichord and the fifth for trumpet, clarinet, bassoon and piano; for the sixth we have only the title he was planning: In 'concert' format where the sound is of 'various instruments' with the graceful contribution of the double bass. Fortunately the first three sonatas were published; the first for cello and piano, the second for flute, viola and harp, and the third for violin and piano.

This end-of-life project cannot be separated entirely from the historical context. In the midst of the First World War, resigning himself to being unable serve his country as a member of the armed forces (a point in common with Magnard, of course), Debussy saw this return to his roots as a way of expressing his patriotism. And although he was also seeking a certain purity in his music, divested of any literary or pictorial reference and of the rigid structure demanded by the great architectural facilities, one cannot help but marvel at the instrumentation he was planning: piano, harpsichord, violin, viola, cello, double bass, flute, oboe, clarinet, bassoon, horn and trumpet as a minimum, not to mention the unknown detail he was planning for the last sonata! Debussy was always concerned with instrumental colours and this was unlikely to change for his final gesture, which did not involve the entire orchestra. The least we can say is that he did not seek unity of tones in these combinations of instruments.

So was the string quartet the only chamber music

composition for which Debussy did not concern himself with blending timbres, since all four instruments are homogenous, being from the same family (bowed strings)? Not quite. When writing for the string instruments in the orchestra, Debussy in the early days tried a complex style of writing with different ways of playing them - with a mute, plucking the strings, bowing on the fret and on the bridge, etc.) From this point of view, the Quartet was no doubt marvellous preparation.

He published it under the name First Quartet, Opus 10. It was his intention to write a second one, which he mentioned in a letter to his colleague Ernest Chausson, but he never wrote it. Did he consider himself familiar enough with string instruments already and therefore free to concentrate on orchestral work? Perhaps he thought this trial piece was a master stroke that he would never be able to better? The catalogue number for it is quite strange. Unlike Magnard, all of whose works are given an opus number reflecting their chronological order (except for a few short juvenile pieces), the Quartet is the only work of Debussy's worthy of this peculiarity.

With the first movement, *Animé et très décidé*, the main theme is heard immediately and masterfully, full of pride and energy. It undergoes many transformations in the other pieces, rhythmic transformation in particular. You hear the Scherzo right from the start of the next movement (*Assez vif et bien rythmé*), very percussive due to the

pizzicato playing style in particular, which plays a large part. The slow movement, *Andantino, doucement expressif*, is in three parts: the first and the last very similar, with muted, very slow, bewitching us with their murmured tones, while the second part, despite its character *Un peu plus vite*, doesn't quite bring us out from under the spell. The *Finale* begins with a dual introduction *Très modéré*, at first very hesitant, then coming alive in the spirit of the suite. It is actually the *Très mouvementé et avec passion*, with its wild, fiery theme that runs throughout the movement, playing hide-and-seek with the main theme right from the start; a theme we might call cyclical without fearing any reference to César Franck, so much does its handling take on the generous, symphonic nature of its illustrious elder in several places. The *Quartet* ends with a short but brilliant *Très viv* played in an upbeat manner.

Albéric Magnard (9 June 1865 - 3 September 1914)

It is customary to point out that Magnard was born in the same year as two other eminent symphonists, Sibelius and Nielsen (the very same day for the latter), but that should not overshadow the fact that other great composers-to-be were born in France at this time; Chausson, Charpentier, Debussy, Ropartz, Pierné, Dukas, Koechlin, Roussel, Séverac and Ravel, for example, were born the decades before and after.

Magnard was born in Paris to a bourgeois

family, but his parents were both from very humble backgrounds. Francis, his father, had a keen intellect and an amazing memory, and quickly rose to the powerful position of editor of the newspaper *Le Figaro*. The son was no doubt comfortably off due to his father's prosperity, which allowed him to compose only when he felt the inner need for creation and not to make a living, but according to the young Albéric, he also had 'a fine high intelligence' and 'an honest, proud and independent character'.

His childhood was shaken by an unfortunate tragedy: his mother committed suicide when he was four years old. Albéric, who held his father partly responsible, grew up thereafter in solitude. He found real comfort in reading, which provided him with the foundations of a broad and extraordinary culture. But his joyless childhood is probably the reason for the somewhat introvert side to his character.

At the age of 20, after hearing Wagner's *Tristan and Isolde* in Bayreuth, he decided to abandon his study of the law and devote himself to composing. He enrolled at the *Conservatoire de Paris*, under Théodore Dubois for harmony and Jules Massenet for composition, but he considered the teaching too academic and took private lessons from Vincent d'Indy, who can be considered his one true master. He put all his energy into his music apprenticeship, tirelessly seeking perfection and rejecting any form of concession, often at the risk

of hindering the dissemination of his music.

Feeling ill at ease in the musical microcosm of Paris, he and his wife decided to leave the city in 1904, on the birth of their second daughter. They went to live in the countryside, in the Oise region. He was extremely devoted to his wife and daughters and they lived a happy family life away from his musical career, from which he gradually withdrew.

He knew Guy Ropartz from the Conservatory. Their friendship was one of the closest, most rewarding and most enduring in the history of music. Their correspondence bears witness to an unblemished affection and uncompromising confidence in discussing each other's music. It was due to Ropartz that Magnard created a number of his symphonic works, after he became the director of the Nancy Conservatory.

It was through his nature as a lover of freedom and justice that he became one of the few musicians who came out strongly and vociferously on the side of Dreyfus. He even resigned his commission in the army to show his commitment.

With war approaching, his bid for reinstatement in the army was unsuccessful, and since he was unable to fight for France he withdrew to his house, near to which the Germans might be expected to pass, to defend it in the event of an invasion. Which is unfortunately what happened.

Magnard was killed at home in the early days of what would become the First World War. Fifteen years earlier he had written: «I believe that the triumph of certain ideas is well worth the loss of our tranquillity and even our lives.» This reveals the level at which he put his demands as a man and as an artist.

Magnard: String Quartet in E minor, Opus 16 (1902-1903)

Premiered on 19 March 1904 at the *Salle Pleyel* in Paris, by the *Zimmer Quartet* of Brussels

While Magnard's catalogue is not extensive in terms of quantity, it mainly contains works that are large, complex and of a highly artistic nature. There is also a large proportion of works in the 'sonata' genre - no less than nine of the sixteen published instrumental works: four symphonies and five pieces of chamber music. Is also quite interesting to compare these two bodies of work.

We are used to considering Magnard as a symphonist, recalling that his four symphonies mark the major stages in his journey as a composer (the first was written under the tutelage of his master d'Indy and is still a little clumsy in parts; for the second he shook off d'Indy's influence and truly wrote as himself; the third was composed when he was fully mature; in the fourth, his last published work, Magnard looks to the future).

A similar path can be drawn for his five pieces of

chamber music, with the noticeable difference that this group of works came later. His Quintet for woodwind and piano, opus 8 is undoubtedly an early work full of rustic exuberance. His Sonata for violin and piano, opus 13, generous and serene, radiates family contentment. When Magnard attempted his String quartet, opus 16, it was because he finally felt capable of doing it. The Trio for violin, cello and piano, opus 18, which followed almost immediately, represents calm after this colossal effort, and the Sonata for cello and piano, opus 20 is the start of a new approach, which was interrupted abruptly by the composer's death.

The least we can say about Magnard is that he embarked on writing symphonies without the slightest compunction, although he'd only started composing a little over a year before. When he approached his string quartet, the situation was entirely different. These extracts from letters he wrote to Guy Ropartz, his faithful, lifelong friend, give an idea of the state of mind he was in while he was composing his Quartet: «I'm sick of my quartet, I'm sick of it! I don't know enough to write a work like this.»; «I'm not giving up my quartet portfolio and I'm trying to come up with the finale. It won't come any faster than the rest of it. I don't think I've ever written anything so bad. And it's hellishly difficult!»; «I'm finishing my quartet with apologies for my temerity. I don't yet have the technique necessary to succeed with a work of this kind. Also, I still think what I've written is dreadful,

and if I haven't stopped wasting paper it's only because I'm still clinging to the naive hope that I might finally sign off on what turns out to be an immaculate piece of work.»

Magnard finalised his composition whilst he was on holiday in Brittany, where nothing went according to his expectations. He emerged from it in a real state of depression, even questioning his love of music. This demonstrates the inconceivable effort he put into this work cost him; a work to which he attached so much importance.

We will leave the introduction of the first and third movements to Pierre Lalo, a well-known critic who attended the performance in 1904: «The first section and the Andante, which are obviously the essential parts of the work, fiercely defend their secret from anyone who claims to understand them the first time. [...] Here and there are passages that suddenly light up, and once again you lose sight of the continuity and evolution of the work. But you get the distinct feeling that these moments where you see nothing are not empty; on the contrary, you imagine they are full of forms and ideas that you try to grasp; [...].» As for the Serenade, how can you not think of Roussel with its swirling, airborne flair? The last movement of this masterpiece, one of very few worthy of Beethoven's legacy (the great musicologist Harry Halbreich goes so far as to say he's 'one of Beethoven's descendants, whom you can count on one hand'), combining popular

enthusiasm with intellectual complexity, and finishing in joyful, luminous serenity.

We have seen how highly Magnard esteemed the string quartet. Shortly after the performance of his work, he wrote to his friend and lawyer Paul Poujaud: «This will not prevent me going back to the quartet if the Old Wretch allows me to live, because this format now seems to me the purist, highest form of our art.» Unfortunately he never returned to it in the ten years he had left. Who knows what other masterpiece he could have given us if he had not died so brutally and so tragically?

Albéric Magnard and Claude Debussy

Although they were born just three years apart and both lived in Paris, Magnard and Debussy did not associate with each other. They obviously met several times, but these were chance meetings at concerts and receptions, neither of them leaving any impression on the other, and sadly we have no record of the discussions they probably had at meetings of the Musical Committee in the Salon d'Automne, of which they were both members.

In his correspondence, however, Magnard mentions Debussy a number of times. The most interesting of these is in a letter he wrote to his loyal friend Guy Ropartz, after hearing the Ysaye Quartet play the piece that features on this recording at the Salle Gaveau: «Very strange, this quartet by Debussy! They played it marvellously,

and I admit I was thrilled with the first two parts yesterday. It is barbaric, formless, but it has a savagery of rhythms, and admirably vivid harmonies. I am cured of theorising about art. In the end it's all about personality, nothing else really exists.» (16-03-1902). This was six months before he set about writing his own Quartet.

This was the only time Magnard was enthusiastic about Debussy, however. After that, whenever he made reference to Debussy there was no sentiment of regard. But no disdain either. It's just that they were not looking for the same thing - as he wrote to Marcel Labey in a letter which we will come back to again later. He does betray a certain rancour though: «Alas! my poor friend, is it not true what I once told you about your audience? For nobleman and bourgeois alike, it's all just fashion and posing, and there's nothing more savage than the ingratitude of these people. Fauré, so cruelly dropped for Debussy, may meditate on this today.» (Letter to Guy Ropartz, 08-01-1910).

For Debussy, on the other hand, there is no mention of Magnard in any of his numerous articles or letters, even though he was a prolific writer. We only have the testimony of Ropartz, who had a long discussion with Debussy about Magnard just after Magnard died. Debussy spoke very warmly of him on this occasion. Obviously, any acerbic remarks would have been inappropriate given the circumstances, but we don't know what his situation was at this time. Remember that neither

of them had succeeded in joining the army. It is probable that Debussy was admiring of Magnard's patriotic conduct, which may at that time have seemed a courageous gesture which he himself was not equal to. But this is only conjecture.

What is certain is that, whatever Debussy thought of Magnard's character, it is hard to see how he could appreciate his work. There is much that divides them in this respect.

As a composer, Debussy was ruled only by his intuition, his desires and his pleasure: "Music is not, in essence, something that flows in a rigorous, traditional way." He knew the music of his time, he lived in Paris, he knew all about the artistic life. He travelled, and exotic discoveries were sustenance to him. Magnard knew nothing of all of this. He probably never heard anything by Mahler (who died before him) or Stravinsky (whose Rite of Spring premiered in 1913). He assumed he was classed among the 'reactionaries or the old men'. For Magnard this experimentation was an illusion, much too far away from the 'pure music' he cherished. In these early years of the 20th century, just prior to the Roaring Twenties, Debussy was without a doubt more a 'man of his time' than the austere Magnard in this respect at least, because in other respects Magnard was what might be termed 'progressive' nowadays.

Magnard's Promenades pour Piano were premiered at a concert organised by the music

publisher Durand on 15 May 1911. Our Quartet by Debussy was also included on the programme, as well as Chevillard's Sonata for cello and piano and Dukas' Sonata for piano. The announcement of the concert in Paris-Midi, penned by one 'Bill Poster' who turned out to be none other than Henry Gauthier-Villars, known as Willy, a colourful character whom Magnard detested, says it all: "Tonight, Durand Wednesdays take over the Salle Érard. Four composers will feature on the programme: Debussy, Chevillard, Magnard and Dukas. Following Debussy's Quartet, a masterpiece of grace and emotion, the atmosphere will be imbued with austerity [with Dukas and Chevillard]. Magnard's music is not suspected of excessive frivolity. This last composer remains for all musicians an enigmatic and disturbing character. Withdrawn from the world, cultivating his little plot of land, publishing his own work and selling his music to passers-by, he writes what are called great scores of exasperated subjectivism, testifying to real culture and total contempt for popular taste." As you see, he was not fashionable.

Pierre Magnard and Pure Music

Pierre Magnard is the great-nephew of composer Albéric Magnard and one of the greatest philosophers of our time. At a festival devoted entirely to the composer in 2018, he held a conference as fascinating as it was moving on the theme Albéric Magnard and Pure Music. The

Béla Quartet gave exceptional interpretations of the string quartets by Albéric Magnard and Claude Debussy on the occasion. Pierre Magnard was bowled over by the 'gracefulness' of it. Éric Rouyer then felt it his duty to propose a recording of these two masterpieces, which were interpreted so magnificently.

So what is pure music?

There's the factual, musicological definition such as you might find on this programme for a concert given on 9 February 1896 at the Salle Poirel in Nancy, penned by Ropartz who conducted it, introducing Magnard's Second Symphony: 'a work of pure music in the strict sense of the word, where no literary or descriptive concern hinders the free development of themes: Mr. A. Magnard has managed to completely liberate himself from the dreadful influence of R. Wagner and everything he reveals is of himself and the classical masters, above all Beethoven, the master of the masters.'

Magnard had little taste for certain effects: "It is quite comical that it is here that pure music is once again blossoming today. After the vivacity of Berlioz we are now handing over to the Germans and the homeland of Bach, Beethoven and Schumann so acclaimed by Strauss. With his mastery of the orchestral style and his prodigious technique, Strauss demonstrates the kind of folly that literary and descriptive music can lead to. I don't know if you've heard Le héro [the symphonic poem Une

vie d'un héros] or better still Don Quixote, it's astonishing! A musician of Strauss' merit reduced to the orchestral equivalent of sheep bleating and millstones grinding! Even Berlioz would have distanced himself from such childishness." (Letter to Guy Ropartz, 28 August 1901)

He expressed his thoughts in this letter to Paul Dukas on 6 May 1902: "Your general criticism [of Magnard's Sonata for violin and piano] is that we do not agree on the mysterious origins of pure music and those no less mysterious of the universe. You remain dualistic and I am becoming monistic. I scarcely was a few years ago, but I'm moving on. 'Poetic licence' as applied to a piano-violin sonata seems very vague to me. I wrote my work as a conscientious worker, like a shoemaker who has been commissioned to make a pair of slippers for a queen, and I found nothing else in it than producing a beautiful piece of work. The form has only relative value obviously, but the most beautiful notion in the world is only perceptible by its form, and I find Mozart's genius correction of it as desperate as Berlioz' genius inconsistency."

With reference to a letter to Marcel Labey, a composer ten years younger than Magnard whose works he used to critique in his characteristically direct but never malicious tone. The letter is reproduced below in its entirety, since it gives us a good idea of what Magnard considered pure music: "I've just heard your viola sonata and I want to tell you how much pleasure I took in it.

It is an elevated work which often has charm and always interest. It is a dignified continuation of your series of compositions. I see no process of transformation in you for the moment. Your faults, like your qualities, remain intact. Your ideas are too short and too withdrawn. Your transitions are weak and lacking invention. As a result, the exhibitions are not sufficiently distinguishable from the developments, and the whole lacks the diversity, the oppositions and the contrasts which constitute balance in a work of pure music. You may have been wrong not to write a scherzo into this latest sonata. As for your writing, I confess I like it less and less. Ignorance of or contempt for the harmonic code which Bach, Beethoven and Wagner respected, are highly acceptable in works of dishevelled romanticism like those of Charpentier and Debussy, but profoundly illogical in compositions of traditional style like yours. Your thinking and form are classic and your vocabulary is pure fantasy. There is a lack of unity in it to which I once again draw your attention. I urge you very seriously to repeat your primary studies in harmony and counterpoint. For an artist of your merit, it should take no more than three months of hard work. Even if this exercise does change your ideas, I believe you will find it salutary." (10-08-1905)

Then there is this famous Preface to his *Bérénice*, tragédie en trois actes: "My score is written in the Wagnerian style. Lacking the genius necessary to create a new lyrical form, I chose from among the

existing styles the one that best suited my classic tastes and my traditional musical culture. I was simply trying to get as close as possible to pure music. I have reduced the recitative to very little and given the declamation a melodic turn, often accentuated. The opening is symphonic, the duet that ends the first act is in concertant form. I have used the fugue in the meditation of Titus, the soft harmony of the canon an octave higher in all the effusions of love. Finally, I will not conceal the fact that the rhythm which accompanies the return of Titus in the third act is a little too like a sonata finale. It may be that my conception of dramatic music is erroneous. I apologise in advance to our most eminent aesthetes." (15-12-1911)

In his conference, Pierre Magnard discussed how pure music is an expression of the love of truth. It would be presumptuous to attempt to summarise this conference, and the Palais des Dégustateurs will soon be sharing the thinking of this philosopher with the public in a suitable format. We will only mention that at this conference, the first quotation from Albéric Magnard was from a letter he wrote to Guy Ropartz. This extract is reproduced here as a conclusion. He wrote it in 1889 when he was just starting his musical studies, but he remained faithful to the values he sets out here until his death, including these words: "Ropartz, my dear friend, from where would we draw our pride as artists if all we had to do was take up a pen and blacken paper. We grow pale, we grow thin, we vomit, we die, but we never shy

away from obstacles. The day we do, we're done for. One cowardly deed leads to a thousand more cowardly deeds; we'd do nothing more than what appears easy, in other words rubbish, and then we'd take the easy way up an enormous ladder where the rungs are the public, delighted to flatter the one they understand so well and carry and support him until he falls on the monument that supports the ladder - the Institute, the box where talents are patented."

Pierre Carrive

Claude Debussy



Albéric Magnard





Le Couvent des Jacobins (Maison Louis Jadot)

Claude Debussy Albéric Magnard

Quatuors à cordes

Quatuor Béla

Claude Debussy - Quatuor à cordes en sol mineur opus 10

1. I - Animé et très décidé06:32
2. II - Assez vif et bien rythmé.....03:53
3. III - Andantino, doucement expressif07:41
4. IV - Très modéré - Très mouvementé.....07:27

Albéric Magnard - Quatuor à cordes en mi mineur opus 16

5. I - Sonate. Animé14:36
6. II - Sérénade06:43
7. III - Chant funèbre11:57
8. IV - Danses09:03

Quatuor Béla :

Julien Dieudegard : Violon - **Frédéric Aurier** : Violon - **Julian Boutin** : Alto - **Luc Dedreuil** : Violoncelle

Enregistré du 22 au 24 avril 2019 au Couvent des Jacobins - Beaune

Direction Artistique : **Anne Le Bozec**

Prise de son : **Alain Gandolfi**

Tableau de couverture : **Korin** - www.korin.ovipart.fr

Production : **Éric Rouyer** - Le Palais des Dégustateurs