

## *Magnard, Albéric (1865-1914)*

Fransk tonsättare

Albéric Magnard föddes i en välbärgad familj. Fadern var den inflytelserike författaren och journalisten Francois Magnard som från 1879 till sin död 1894 var utgivare av *Le Figaro*. Men Albéric vägrade att utnyttja dennes hjälp för att skapa sig en position inom musiken. Den ville han vinna med hjälp av egen begåvning. Han studerade vid Pariskonservatoriet för Theodore Dubois och Jules Massenet. Där träffade han D'Indy. För honom studerade han under fyra år! De blev vänner för livet trots flera olikheter i temperament och ideologi och Magnard tillägnade D'Indy sin första symfoni. Han blev 1896 lärare i kontrapunkt i den av D'Indy grundade *Schola Cantorum*.

Hans verkförteckning omfattar endast 22 opusnumrerade verk. Men de flesta är i det stora formatet, som tog år att komponera. Till dessa hör tre operor, fyra symfonier och fem kammarmusikverk. De senare är i tillkomstordning, Kvintett för piano och blåsare op. 8, Sonat för violin och piano op. 13 (*en av de bästa efter Brahms och Franck*, som någon uttryckt det), Stråkkvartett op. 15, Pianotrio op. 18 och Cellosonat op. 20. Stråkkvartetten har av Harry Halbreich (se nedan) beskrivits som den mest framstående efter Beethovens och Schuberts sena kvartetter! Sådant kan alltid diskuteras men säger ändå något om kvalitén. Att så få ensembler spelar den kan bero på dess längd, 45 minuter, och på dess extrema svårighetsgrad; varför lägga ner arbete på ett verk, som få känner till och som därför inte kommer att locka någon publik?

Magnard var verksam under en musikens guldålder i Frankrike. Den utgjorde en omvälvande brytpunkt mellan romantiska ideal och den framspringande modernismen. Magnard var en av huvudpersonerna i en konservativ falang, som hyllade den tyska traditionen med Beethoven och Wagner som ledljus. Men mest känd av alla blev en representant för den motsatta skolan, Debussy. Detta kan ha medverkat till att Magnard och hans musik hade svårt att hävda sig medan han levde och föll i glömska efter hans död. Och att hylla det tyska har sällan gått hem i Frankrike. Andra menar att hans personlighet också kan ha bidragit till att hans musik aldrig nådde den framgång den var värd; Magnard var något av en ensamvarg. Genom sitt ställningstagande för Dreyfus i denna mångåriga och infekterade affär, kan han också ha misshagat en stor grupp möjliga anhängare.<sup>1</sup> Först under 1980-talet börjar man upptäcka hans musik på allvar. Det berodde inte minst på ett oförtröttligt arbete av den belgiske musikvetaren Harry Halbreich, som 1965 lät spela in hans violinsonat på ett mindre belgiskt märke. Av ett ödets nyck skulle Magnard, denne beundrare av den tyska musiktraditionen, bli dödad av tyska ockupationssoldater 1914, när han vägrade att kapitulera och ge upp sin egendom i begynnelsen av 1:a världskriget. Denna hjälteinsats är i Frankrike antagligen mer känd än hans musik. Kanske är det nu dags att även musiken får den uppmärksamhet den förtjänar.

---

<sup>1</sup> Alfred Dreyfus var en judisk kapten, som två gånger, 1894 och 1899, dömdes för förräderi, på förfalskad bevisning som det senare skulle visa sig. Från denna anklagelse blev han fullständigt frikänd först 1906. Detta justitiemord upprörde Magnard och hans harm ledde till skapandet av stycket, *Hymne à la justice*, Op. 14, 1992. Dreyfusaffären delade den franska nationen från hög till låg i två fraktioner. En berömd förespråkare för Dreyfus var Émile Zola, vars tidningsartikel 1898 med rubriken *J'accuse* gått till världshistorien.

## Pianotrio f-moll op 18

1 *Sombre* 2 *Chantant* 3 *Vif (Tempo di Vals)* 4 *Largement – Vif*  
1905

Pianotrion tillkom strax efter den monumentala stråkkvartetten och är mindre komplex och mer lättillgänglig. Detta förvånar kanske inte med tanke på att verk med piano var romantikens älsklingsgenre, och också ofta en aning ”lättare” till sin natur än stråkkvartetterna. Det tog dock 10 månader för Magnard att fullborda sin pianotrio.

Magnard var orolig för att första satsen var för kort. Kanske är det därför som han försett expositionen med repricecken, ett vanligt förfarande under klassicismen men ovanligt under romantiken. Den har beteckningen *Sombre*, men första temat är inte bara mörkt, det är hotfullt, som en åskby. Mot en liggande, låg orgelpunkt i violinen presenteras temat i cellons låga register till ett triolackompanjemang i pianot.



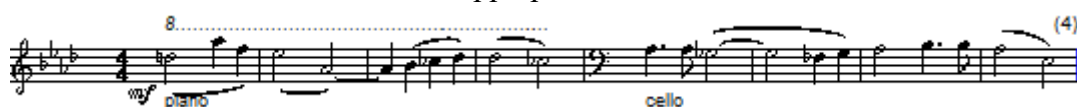
Temat upprepas i violinen uppflyttat ett tonsteg. Det avlöses av ett mycket rytmiskt avsnitt, fyllt av punkterade motiv. Precis före sidotemat hörs i pianot huvudtemat i augmentation<sup>2</sup>:



Sidotemat har en betydligt mjukare karaktär än huvudtemat, och har också erhållit föredragsbeteckningen *Clair*. Det framförs i växelspel i stråkarna:



Ett ännu stillsammare sluttema tas upp i pianot och fortsätter i cellon:



Expositionen ska tas i repris. Genomföringen behandlar huvudtema och sidotema i omvänd ordning. Det gör det svårare att höra när återtagningen börjar. Men när huvudtemat hörs i oktaver i pianots vänsterhand har återtagningen börjat. Sidotemat klingar nu i F-dur. Codan domineras av det punkterade avsnittet från huvudgruppen.

Magnard låter den första mellansatsen bli den långsamma. Det passar bra efter första satsens urladdning. Satsen, *Chantant*, går i Dess-dur men kommer att sluta i moll, noterat som ciss-moll. Den innehåller flera passager av utsäglich skönhet.

<sup>2</sup> Augmentation (förstoring) innebär att ett tema återges med dubbla eller ännu större notvärden. Det användes framför allt i imitativ polyfon musik såsom kanon och fuga.

Något förenklat kan den långa satsen sägas ha tredelad form ABA. Det första temat A<sub>1</sub> är förlagt till violinen:



Trots att tonarten i stort känns stabil kan Magnard göra spännande modulationer inom temat.

Ett kraftfullt, punkterat parti i pianot banar väg för ett läckert samspel mellan stråkarna i ett nytt tema:



Mellanaxnittet, B, skiftar både i ton- och taktart. Tonarten är F-dur. Takten är i första delen 9/8 och är uppbyggd av teman som har större rörlighet i alla instrumenten:



Förutom 16-delarna är den punkterade frasen i mitten av takt 1 typisk för avsnittet.

Avsnittets andra del som har 4/4 takt är mera dramatisk. Temat är enkelt uppbyggt och spelas mot en pregnant, ostinat figur i pianot:



Första delen, A, återkommer men i ny faktur.

Den rörliga mellansatsen har valscharaktär och beteckningen *Vif*. Den lättsamma satsen är tredelad. Första tredjedelen har ett dominerande tema som inleds i violinen:



Mellanaxnittet, som har en mörkare karaktär, domineras av en melodi som tas upp i cello:



Första delen återkommer och följs av en kort coda där B-temat också hörs. Satsen övergår utan paus i Finalen.

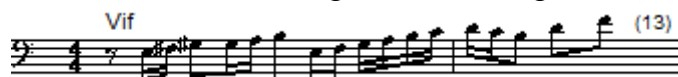
Lika orolig som Magnard var för att första satsen var för kort, lika orolig var han för att finalen var för lång. Det känns inte så när man lyssnar, den är fylld av fantastisk musik och är oerhört växlande i tempo och karaktär. Den bidrar visserligen till att hela verket tar ca 36 minuter att spela men det finns flera mycket populära trior som är mycket längre, t.ex. Schuberts båda trior och Tjajkovskijs. Satsen är däremot oerhört rik på teman och dessutom formmässigt mycket komplex. Den belgiske musikvetaren Harry Halbreich, som under många år kämpade för att rädda Magnards musik ur glömskans mörker, menar att satsen kan betraktas som ett avsnitt i sonatform inramat av en lång inledning och en lika lång avslutning. Här presenteras några av alla de teman som satsen innehåller. Satsen inleds uttrycksfullt i violinen med de fyra tonerna i ett förminskat septimackord:



Dramatiken minskar – men inte smärtan – i de nästa fyra takterna, för att slutligen mynna i det ljuvaste ljuva, fortfarande i violinen:



Men plötsligt bryts idyllen av ett utbrott i pianot (Vif), som en föraning av vad som komma skall, både bildligt och bokstavligt:



Det blir också inledning till Largemente-avsnittets återkomst med cellon som melodibärare. Tonarten är nu c-moll och det andra temat är nu något förändrat. Ett nytt Vif-utbrott i pianot följt av en vilopunkt avslutar därmed enligt min mening inledningen. Den svarar då för nästan 20 % av hela styckets omfång och Halbreichs beteckning lång kan väl sägas ha fog för sig..

Expositionen börjar med ett tema som inte går i den förväntade tonarten, f-moll. Det bildar underlag för ett litet fugato (Vif), med början i pianot:



Vi känner här igen en uppåtgående skalarörelse som vi sett flera exempel på i tidigare satser. T.ex. i mellanavsnitten i både sats 2 och 3 (notex. 7 och 10). Ett liknande tema hörs sedan i pianot, men här känner vi i början även igen Vif-utbrottet i början av satsen (notex. 13). Nu befinner vi oss i alla fall i hela verkets tonika, f-moll:



Temat blir föremål för utveckling med polyfoni i den högre skolan.

Ett annat av de många teman som flyktar förbi är följande som hörs i violinen:



Ett pregnant inslag, i fortissimo, är ett utbrott i pianot och en rytmisk figur i stråkarna:

Musical notation for example (17) in G major, 2/4 time. It shows two staves: 'stråkar' (strings) and 'piano'. Both parts start with a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano part has a triplet of eighth notes.

Tonarten ändras till Ess-dur. Denna konstituerar överledning och/eller sidgrupp.

Ett tidigt tema hörs i cellon till ett rytmiskt ackompanjement i pianot, men det framträder inte särskilt pregnant på grund av ackompanjementet.

Musical notation for example (18) in E-flat major, 2/4 time. It shows two staves: 'cello' and 'piano'. The cello part starts with a piano (*p*) dynamic and a 'tenu' marking. The piano part has a triplet of eighth notes.

Höjdpunkten utgör ett kort, korallikanden tema som avslutar expositionen eller bildar ett alldeles eget överledningsparti:

Musical notation for example (19) in E-flat major, 2/4 time. It shows a single staff with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking 'Large' with a quarter note equal to 60 (♩ = 60).

Den långa genomföringen börjar med utveckling av tema 15, som ju i sin tur byggde på inledningens utbrotts-tema (13).

Därefter följer ett långt fugato med tema 14 som subjekt. Cellon inleder och sedan faller temat in med fyra taktens avstånd först i pianots basstämma, sedan i pianots diskantstämma och slutligen i violinen. Man tvivlar inte på att tonsättaren varit lärare i kontrapunkt. I slutet kan man höra temat i augmentation (se fotnot 2) i pianot och speglvänt i cellon:

Musical notation for example (20) in A major, 2/4 time. It shows two staves: 'cello' and 'piano'. Both parts start with a fortissimo (*ff*) dynamic.

Ett nytt tema förs även in under genomföringen, vilket inte är ovanligt. Det uppträder efter ett avsnitt som utvecklar den rytmiska figuren (notexempel 17) och hörs först i violinen i A-dur. Tempot är halverat:

Musical notation for example (21) in A major, 2/4 time. It shows a single staff with a piano (*p*) dynamic and an 'expressif' marking. The tempo is halved, indicated by a quarter note equal to 60 (♩ = 60).

Det upprepas därefter i cellon i H-dur tillsammans med en vacker motstämma i violinen. Från H-dur hamnar vi ett kort avsnitt i Fiss-dur innan genomföringen är slut. Återtagningen börjar som brukligt i tonikan, f-moll, med tema nr 15. Men i fortsättningen av huvudgruppen blir tonarten F-dur. Det blir därmed även tonarten för det första sidotemat (notexempel 18), som hörs i pianot.

Även koralmotivet (ex. 19) återkommer men får nu ett mycket större utrymme. Detta avsnitt får därför betraktas som början av en Coda. Då infrias också Halbreichs påstående att avslutningen är lika lång som inledningen. I codans slut hörs tema 15 (i pianot) och tema 16 (i violinen) samt slutligen, i alla tre instrumenten, början av tema 14 i augmentation (fotnot 2). Man kan avslutningsvis konstatera att den cykliska principen, inte är så uttalad i denna trio som i vännen Ropartz trio.

När man läser om Magnard får man förnimmelsen av ett möte med en sympatisk människa och stor humanist. Hans rättspatos var ovanligt starkt. Och trots sin principfasthet var han trogen även de vänner som inte delade hans värderingar. Kanske ska man hålla isär människan och hennes musik. Men ett storartat verk som detta får en extra dimension av vetskapen om att tonsättaren även var stor som människa.

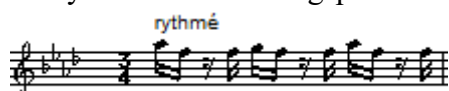
### Cellosonat A-dur op. 20

1 *Sans lenteur* 2 *Sans faiblir* 3 *Funèbre* 4 *Rondement*  
1909-10

Trots att cellosonaten är Magnards kortaste kammarmusikverk tog det honom över ett år att komponera den. Det är också ett av Magnards mest inspelade verk. Första satsen har sonatform, och Magnard väljer ett lyriskt huvudtema och ett rytmiskt sidotema. Huvudtemat tas direkt upp i cello:



Ett rytmiskt överledningsparti



leder fram till sidotemat i E-dur, som också är rytmiskt präglad. Det presenteras i pianot:



Man ska lägga märke till temats två delar, den första i *fortissimo* och den andra i *mezzoforte*.

Den långa **genomföringen** börjar utveckla den rytmiska överledningsfrasen, som snart förenas med huvudtemat. Ett nytt tema, även det i pianot, presenteras också:



Det bildar övergång till ett fugato uppbyggt som en ”dubbelfuga” med både sidotemats mezzoforteavslutning och sidotemats början som teman. Den polyfona stämföringen är liksom i följande avsnitt mycket komplex.

I **återtagningen** är fakturen helt annorlunda än i expositionen; inget parti är identiskt. En coda exploaterar överledningstemat och alldeles i slutet hörs det nya genomföringstemat med beteckningen *Calme*.

Den korta andra satsen, *Sans faibllir*, har scherzokaraktär och flyter fram i ett drivande tempo. Taktbeteckningen är både 1/2 och 6/8, vilket förenklar notskrivningen när fjärdedelarna ibland delas i tre delar. Satsen är tredelad ABA. Ett rytmiskt mönster på en enda ton dominerar A-avsnitten, men man hittar också melodier. Den första tas upp i pianot, där det väl framför allt är den klagande avslutningen (x-markerad) som biter sig fast.



Detta återkommande motiv tillsammans med den hetsande rytmen för tankarna till Schuberts *Erlkönig*.

Ett annat pregnant tema i A-delen tas upp i cellon:



B-delen har en något mera avspänd framtoning med folkloristiska anslag. Cellon inleder med ett tema som sedan blir motstämma när pianot presenterar sitt tema:



Pianots tema vandrar sedan över i cellon. Cellon introducerar också en mera lyrisk melodi:



A-delen återkommer, men som vanligt hos Magnard i en helt ny stämföring. En senare kollega, Bela Bartok påpekade vid ett tillfälle: *Man måste ha lagt märke till ... att jag inte vill ta om en musikalisk idé utan förändring ...* Detta synsätt måste ha varit en riktlinje även för Magnard.

Den långsamma satsen kallas *Funèbre*. Det är en typ av satsbenämning som Magnard använt både i sin *Chant Funèbre*<sup>3</sup> och i sin stråkkvartett. Satsen har en ABABA-form, som kanske är vanligare i scherzosatser än i långsamma satser.

<sup>3</sup> *Chant Funèbre* skrevs 1895 till minnet av fadern som dog 1894

I A-delen presenteras 2 viktiga teman. Det första hörs omedelbart i pianot till tunga pizzicato toner i cellon:

The image shows a musical score for the first theme of 'Funèbre'. It consists of two staves. The top staff is for the piano, and the bottom staff is for the cello. The tempo is marked '♩ = 68'. The key signature has two flats. The piano part features a melody with dynamic markings *fs* and *p*. The cello part features a rhythmic accompaniment with dynamic markings *mf*, *f*, *ff*, and *f*.

När det andra temat presenteras är det uppdelat på breda, punkterade toner i pianot och på rörliga, uppåtsträvande, rytmiska fraser i cellon.

The image shows a musical score for the second theme of 'Funèbre'. It consists of two staves. The top staff is for the piano, and the bottom staff is for the cello. The piano part features a melody with dynamic markings *p* and *mf*. The cello part features a rhythmic accompaniment with dynamic markings *p* and *mf*.

B-delen består av en lång cellokantilena:

The image shows a musical score for the cello cantilena in 'Funèbre'. It is a single staff for the cello, featuring a long, flowing melodic line with dynamic markings *f* and *ff*.

(Temat i notexemplet ovan är noterat såsom det skulle klinga på ett liksvävande tempererat piano, men tonerna 2-5 är i partituret noterade som giss, hiss, diss och ciss.)

När A-delen återvänder börjar den med tema 2, som allt eftersom ökar i intensitet. När tema 1 därefter hörs i pianot har det de rörliga rytmiska fraserna från tema 2 som motstämman i cellon. I ett överledningsparti till ny tonart, B-dur, hörs vackra cellofraser byggda på tema 1. Slutligen hörs tema 2 med de rörliga fraserna i pianot.

B-delens cellosång klingar andra gången i B-dur.

Sista A börjar i cellon med de punkterade tonerna från tema 2 som efter några takter övergår i tema 1. Detta har nu omvandlats från dyster sorgesång till en lidelsefull kärlekssång i Rachmaninovs anda.

Finalen har som titeln, *Rondement*, anger rondokaraktär. Den är mycket intensiv och kan vid första avlyssning upplevas smått kaotisk. Det finns så många teman och motiv att formmönstret inte är alldeles lätt att genomskåda, åtminstone för en amatör. Det verkar fungera att tänka sig ett formmönster ABACABA-coda, som brukar kallas sonatrondo.

Ritornellen, A, inleds i pianot med följande knepiga melodi, fylld av synkoper och överraskande rytmiska vändningar:

The image shows a musical score for the first phrase of the Ritornelle in 'Rondement'. It is a single staff for the piano, featuring a melody with dynamic markings *f* and *p*. The tempo is marked '♩ = 120'. The key signature has two sharps. The phrase is labeled '(4A1)'.

Den fortsätter – fortfarande i pianot – med ett tema som inleds punkterat och avslutas med 8-delsfraser:

The image shows a musical score for the second phrase of the Ritornelle in 'Rondement'. It is a single staff for the piano, featuring a melody with dynamic markings *f* and *p*. The phrase is labeled '(4A2)'.

När cellon bryter in genom att spela tema 1 ovan får det följande fortsättning:



Musical score for cello and piano, measures 4A3. The score is in 2/2 time and G major. The piano part (bottom staff) features a melodic line with small second intervals, starting on a low note and moving upwards. The cello part (top staff) provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some movement. The label (4A3) is in the top right corner.

Det upprepade motivet med små sekundintervall som först hörs i pianot och sedan i cellon är det som uppfattas tydligast.

Episod B börjar med följande tema i cellon:

Musical score for cello, measures 4B1. The score is in 2/2 time and G major. It shows a melodic theme for the cello, starting with a piano (p) dynamic. The theme consists of a series of notes with small intervals, characteristic of the piece. The label (4B1) is in the top right corner.

Ett motiv som fortsättningsvis kommer att höras ofta är följande. Det hörs först i pianot och takten är nu ändrad till 3/2:

Musical score for piano, measures 4B2. The score is in 3/2 time and G major. It shows a melodic theme for the piano, starting with a piano (p) dynamic. The theme consists of a series of notes with small intervals, characteristic of the piece. The label (4B2) is in the top right corner.

Det bildar övergång till ett mera lyriskt inslag som presenteras i cellon:

Musical score for cello, measures 4B3. The score is in 3/2 time and G major. It shows a melodic theme for the cello, starting with a piano (p) dynamic. The theme consists of a series of notes with small intervals, characteristic of the piece. The label 4B3) is in the top right corner.

Episod C, som följer efter andra A, är ganska lång och har genomföringskaraktär. Flera teman och motiv från både A och B utvecklas nu, t.ex. A2, A3 och B2.

A och B återkommer på nytt och följs av sista A som är mycket kort.

Codan bygger i början på teman ur B, innan 6 takter av A1 avslutar satsen.