

## PAUL DUKAS

J'ai sous les yeux sa dernière lettre, — elle date de quelques jours à peine. L'écriture est nette et fine, si fine qu'il faut parfois s'appliquer pour lire. Je ne connais rien à la graphologie, mais je sais bien qu'il y a dans le tracé des mots quelque chose qui vient de plus loin que la volonté, et cette écriture-là, si nette, si fine, si pure, avec ses T dont la barre s'élève en courbe, est l'image d'une âme pareillement limpide, d'un esprit pareillement fin et droit, d'un équilibre étonnant de la sensibilité et de l'intelligence. Et j'y retrouve l'homme tout entier, comme on retrouve en ses portraits l'ironie du regard, la délicatesse des traits, cette simplicité charmante qui rendait son commerce si agréable et qui le faisait positivement adorer de ses élèves. Peu d'hommes ont, certes, réalisé cet accord des dons innés — qui étaient rares — et des qualités acquises, de la culture, qui était profonde. Peu d'artistes ont exercé sur eux-mêmes un contrôle plus sévère. Paul Dukas meurt à soixante-dix ans et laisse combien d'œuvres? Pas même une dizaine; mais ce ne sont que des chefs-d'œuvre, mais pas une ligne, pas une mesure de cette musique qu'il a signée n'est indifférente ou banale. Sollicité de toutes parts de puiser en ses richesses, — ses tiroirs étaient pleins, comme la chambre des bijoux, dans *Ariane*, — il s'y refusait. Il n'y avait nulle coquetterie dans cette attitude restrictive. Mais Paul Dukas me faisait songer à Flaubert, répondant à Maxime Du Camp qui le pressait de publier: « Etre connu n'est pas ma principale affaire: je vise à mieux, à me plaire, et c'est plus difficile. Fantôme pour fantôme, j'aime mieux celui qui a la stature la plus haute... »

La gloire, cependant, lui était venue, et presque du

premier coup. Il ne l'avait point cherchée. Il ne faisait rien pour qu'elle lui restât fidèle. Il savait, certes, la valeur de son œuvre, mais il n'en concevait nul orgueil. Il était aussi loin de la vanité que de cette humilité feinte qui n'est qu'une forme — et la pire — de la suffisance. Chacun des rares ouvrages qu'il a consenti à livrer au public a enrichi son art. Et, de surcroît, il laisse l'exemple d'une vie sans défaillances, d'un caractère sans faiblesses, d'une carrière que des honneurs qu'il n'avait point cherchés ont couronnée tardivement, et que deux mots résument : amour et respect de son art.

## §

Paul Dukas est né à Paris le 1<sup>er</sup> octobre 1865, d'une famille fixée dans la capitale depuis plusieurs générations, mais qui était d'origine alsacienne. Elève au lycée Charlemagne, puis à Turgot, où il fait ses études littéraires, il se sent pris d'un grand amour pour la musique et n'en dit rien d'abord. Seul, il apprend le solfège. En cachette, il s'essaie à composer. Enfin il se décide à faire l'aveu de ses goûts à ses parents. En 1881, il entre au Conservatoire où il est l'élève de G. Mathias, pour le piano, de Théodore Dubois pour l'harmonie. En octobre 1884, il entre dans la classe de composition d'Ernest Guiraud, l'année même où Debussy, — son aîné de trois ans, — remportait le premier Grand-Prix de Rome avec sa cantate *L'Enfant Prodigue*. On sait ce qu'était Guiraud dans sa classe : M. Maurice Emmanuel, dans son très beau livre sur *Pelléas*, a rapporté les entretiens que l'auteur de *Gretna-Green* avait avec le futur auteur de *la Mer* : « Il l'écoutait non sans émoi, mais avec complaisance... » Dans une maison où régnait Ambroise Thomas, cette attitude de sympathie envers des idées si opposées à l'esthétique officielle était déjà comme un encouragement à ne point étouffer absolument l'originalité des jeunes compositeurs. Et puis, dans cette maison, il y avait aussi le « père » Franck qui, lui, admirait Wagner et ne s'en cachait point, et qui se montrait fort sensible à la grâce de *La Damoiselle élue*. En 1886, Paul

Dukas remportait le premier prix de contrepoint et de fugue; deux ans plus tard, avec la cantate *Velléda*, l'unanimité du jury lui décernait le premier second Grand-Prix de Rome. Il semblait que la suprême récompense dût lui être réservée au concours suivant. Mais *Sémélé* n'inspira aucun des candidats selon les vœux de leurs juges, car il n'y eut point de premier prix. Paul Dukas partit donc pour le régiment, décidé à ne plus concourir. Il fit à Rouen son volontariat. Naturellement, les cantates pour le concours de Rome n'étaient pas les seuls ouvrages composés par le jeune musicien: une *Ouverture pour le Roi Lear* avait été portée par lui à Padeloup, qui avait promis de la jouer; Hugo de Senger, à Genève, avait donné en septembre 1884 une ouverture pour le *Goetz de Berlichingen*, de Goethe. Mais ces œuvres, jugées par leur auteur sans indulgence, ne furent point publiées.

De retour à Paris, après avoir quitté le régiment, Paul Dukas était résolu à « faire soi-même l'éducation de son esprit ». Soi-même, mais non sans contacts avec le monde extérieur: durant une longue période de recueillement, plusieurs années de « chasteté intellectuelle », — selon le mot si juste de son élève Tony Aubin, — Paul Dukas se tourne vers la Société Nationale, subit l'ascendant de Franck, se lie davantage avec Vincent d'Indy, s'éprend de Bach et de Rameau sans renier Wagner. Il fortifie son jugement et sa technique, épure son goût, devient chaque jour plus difficile envers lui-même. Ce qu'il prise au-dessus de tout, c'est la clarté, la raison. Mais il acquiert cette conviction que les grandes œuvres sont celles qui font la part égale à la sensibilité et à l'intelligence. Il n'imagine point qu'il puisse exister une musique digne de ce nom qui soit sèche comme un problème d'algèbre, une musique d'où le cœur soit exclu; mais il lui semble qu'il y a des confidences qu'on ne doit point au public, et que la pudeur exige de l'artiste ce qu'elle impose au commun des hommes. Ses exigences ne sont pas moindres en ce qui concerne la forme que pour ce qui est du fond. Il rêve d'une musique affranchie des règles trop étroites de la scolastique, mais obéissant à des lois tout

aussi rigoureuses; il redoute l'improvisation, le travail hâtif; il entend profiter des conquêtes que les esprits libres viennent d'offrir à l'art sonore, mais il veut, en même temps, n'user de ces hardiesses de forme qu'autant qu'elles correspondent à sa propre pensée. Et longuement, patiemment, il forge l'instrument dont il va se servir.

En 1892, le 23 janvier, Lamoureux donne la première audition de *l'Ouverture de Polyeucte*. L'ouvrage est demeuré au répertoire, et si l'on y trouve, comme il est naturel, quelques influences beethovéniennes et wagnériennes, on y admire cette netteté, cet esprit d'ordre et de clarté, cette science aussi, qui vont s'affirmer davantage dans chacune des œuvres suivantes. Après *Polyeucte*, remplissant un pieux devoir, Paul Dukas aide Camille Saint-Saëns à orchestrer *Frédégonde*, opéra que la mort de son maître Ernest Guiraud laissait inachevé; l'instrumentation des trois premiers actes est tout entière de lui. Et c'est lui qui met en scène cet ouvrage dont la première représentation est donnée à l'Opéra le 18 décembre 1895.

Cependant, il travaille pour lui-même. Il a mis en chantier une *Symphonie en ut majeur* et un poème symphonique, inspiré de la ballade de Goethe, *L'Apprenti sorcier*. La *Symphonie* fut donnée, en première audition, aux Concerts de l'Opéra les 3 et 10 janvier 1897. Paul Vidal — à qui elle est dédiée — la dirigea. Et elle imposa le jeune musicien par ses mérites qui l'égalaient aux maîtres. L'œuvre nouvelle, en effet, était d'une générosité peu commune. Noblesse des idées, perfection de l'écriture, hardiesse raisonnée de l'architecture, tout concourait à la placer au plus haut rang. A *l'allegro initial*, de plan classique, plein de feu, de jets mélodiques fulgurants, mais agencés de main de maître, succède un *andante espressivo e sostenuto* qui développe deux thèmes, le premier exposé par les violons, en *mi mineur*, le second confié à la clarinette, puis aux violoncelles, et aboutit à un troisième motif de toute beauté, pour s'achever doucement dans un tutti en *si majeur*, fondu, et

comme estompé avec une délicatesse infinie. Un *allegro spiritoso* achève la Symphonie par une transformation des motifs initiaux, qui prennent un caractère énergique et triomphant.

Quelques mois plus tard, en mai, Paul Dukas conduisait lui-même son « *scherzo* », *L'Apprenti sorcier*, à un concert de la Société Nationale. Il y a peu d'exemples de succès aussi complets, aussi soudains. Fort estimé déjà des musiciens et du public lettré, Paul Dukas redescendait du pupitre, acclamé de toute la salle. En quelques jours, c'était la célébrité, étendue au monde entier. Peu d'ouvrages ont obtenu pareille fortune. Bien peu, il faut le reconnaître, portent en eux autant de qualités propres à les imposer aux plus difficiles, en même temps qu'à séduire le public moins averti. C'est que d'abord ce *scherzo* est une merveille de composition. L'intérêt progresse d'un bout à l'autre. La musique suit, mot à mot, le texte de Goethe, peint les sentiments de l'apprenti sorcier, heureux d'abord de se voir obéi, puis terrifié devant le déluge qui monte, et implorant les forces qu'il a déchaînées, et puis l'apaisement au retour du maître, la rentrée dans l'ordre et le calme. Merveille d'instrumentation; aussi, par le judicieux emploi des timbres, le dosage étonnant des sonorités déchaînées en un *crescendo* qui s'enfle comme l'inondation. Jamais la musique ne s'est si bien appliquée à décrire, jamais on n'a mieux peint avec des sons. Mais jamais non plus miracle d'habileté technique n'a été réalisé avec plus d'esprit. Il n'est pas un orchestre symphonique dans le monde entier qui n'ait à son répertoire *L'Apprenti Sorcier*. C'est le modèle du genre.

La *Sonate en mi bémol mineur*, pour piano, date de 1900 et est à peu près contemporaine de la composition d'*Ariane et Barbe Bleue*. M. Alfred Cortot y voit, à juste titre, l'un des efforts les plus considérables tentés pour adapter à l'expression pianistique française les caractéristiques du style beethovénien. Beethovénienne, la *Sonate* de Dukas l'est en effet, si l'on veut bien ne point voir dans ce mot une idée d'influence autre que tech-

nique. La pensée de Dukas, ici comme ailleurs, lui appartient en propre. Mais il adopte pour l'exprimer ce style ample et magnifique, et qui semble précisément s'affranchir de toutes les règles, tant la pensée domine la matière sonore, la pétrit, la modèle, style des derniers quatuors et des dernières sonates du maître de Bonn. Et cela est si vrai qu'analysant cette *Sonate* de Dukas, Vincent d'Indy y croyait apercevoir une tendance cyclique, un enchaînement autour d'une idée essentielle des quatre parties qui la composent, alors que M. Alfred Cortot n'y découvre « aucune trace de mécanisme apparent ou secret, susceptible d'en assurer l'unité, mais un entrelacement de flexibles contrepoints, dont la paisible mobilité l'immatérialise ». La *Sonate* est très riche de rythmes secondaires. Construite avec une imperturbable logique, suivant un plan dont la netteté et la fermeté restent inébranlables, elle offre cependant une véritable floraison d'ornements. Par un jeu subtil, les premières notes du finale ne sont que les premières notes du trio du *scherzo*, mais prises en sens inverse, et cette transformation du thème lui donne un caractère exactement opposé. Œuvre redoutable, d'une difficulté d'exécution terrible, dont cependant Risler sembla se jouer le 10 mai 1901 lorsqu'il en donna la première audition à la salle Pleyel. M. Pierre Lalo, lui consacrant son feuilleton du *Temps*, considérait la *Sonate* de Dukas comme « un événement dans l'histoire de la Musique française ».

Le 23 mars 1903, à la Société Nationale encore, Edouard Risler jouait les *Variations, Interlude et Finale sur un Thème de Rameau*, que Paul Dukas avait écrits peu après la *Sonate*. Et ces Variations, qui n'étaient pas moins difficiles, montraient pourtant un souci plus marqué d'aérer, pour ainsi dire, l'écriture. L'ouvrage, au dire de Vincent d'Indy, est une véritable synthèse des trois moyens de la variation : ornementation, décoration, simplification. Le thème de Rameau n'est qu'un prétexte, Dukas choisit un Menuet de la quatrième Suite des *Pièces de clavecin*. Jamais virtuosité d'écriture ne s'est donné plus libre carrière qu'en ces onze variations, précédant

un épisode plus largement développé, la douzième formant le finale, qui agrandit, amplifie, le thème de Rameau « au module du monument — selon le mot de d'Indy — dont il vient de fournir le sujet ».

A ces deux œuvres maîtresses pour le piano se rattachent une *Villanelle pour cor et piano* (1906), écrite pour le Concours du Conservatoire, et qui est classique en son genre; une *Vocalise*, pour chant et piano, publiée l'année suivante; un *Prélude élégiaque* sur le nom de Haydn, composé en 1910, pour l'anniversaire de la mort du maître et publié dans le supplément de la *Revue de la Société Internationale de Musique*, ouvrage fort bref, mais très évocateur du génie de Haydn. Et puis encore une autre pièce de circonstance, un *Hommage à Debussy*, écrit en 1920 pour le Tombeau élevé à la mémoire du grand musicien français par la *Revue Musicale* qui venait d'être fondée. *La plainte, au loin, du Faune*, inspire l'œuvre, et le doux chant chromatique résonne sur un glas dont les harmonies nous étreignent. Admirable page, hommage d'un ami que l'on sent affligé au plus profond de l'être, et qui traduit son admiration fraternelle en un langage digne de celui qu'il pleure.

Le théâtre avait tenté Paul Dukas: dès 1892, il avait ébauché un drame en trois actes, *Horn et Rimenhild*, dont il avait lui-même écrit le poème; et en 1899, il avait aussi abandonné les quatre actes de *L'Arbre de Science; Ariane et Barbe-Bleue*, de M. Maurice Maeterlinck, lui sembla un sujet qui devait lui permettre de donner sa mesure. Il ne se trompait point. L'ouvrage qu'il écrivit reste un des sommets de l'art lyrique, et tout récemment, venant de l'entendre lors de la reprise à l'Opéra, M. Bruno Walter déclarait à M. Gustave Samazeuilh: « *Ariane* est la partition lyrique la plus belle, la plus complète, écrite en France depuis un demi-siècle. » On a, — on devine pourquoi, — tenté d'opposer Dukas à Debussy, de dresser *Ariane* contre *Mélisande*. Vaine tentative! Les deux chefs-d'œuvre ont chacun ses mérites. La gloire de Racine n'amoindrit point le génie de Corneille. Andromaque n'ôte rien à Chimène. Mais c'est la

gloire de la musique française d'avoir, au début du xx<sup>e</sup> siècle, offert à la scène des œuvres comme celles-ci, comme *Pénélope*, comme *Saint Christophe*, comme *Le Pays*... La place m'est trop mesurée pour que je puisse analyser le drame de Paul Dukas, et l'on voudra bien se reporter au compte rendu qui a paru ici même, au lendemain de la récente reprise (*Mercury* du 1<sup>er</sup> mars 1935). Jamais la musique n'a mieux qu'en ces pages rendu les mouvements de l'âme, exprimé l'inexprimable, suggéré les plus secrets desseins des hommes, Le compositeur qui a écrit la mélodie — si simple et si grandiose — du « chant souterrain » des captives, le second acte, tout entier, n'est pas seulement ce que certains, hier encore, affirmaient (car il y a une manière d'éloges qui équivaut au blâme), un admirable maître symphoniste, un étonnant manieur de sonorités; c'est aussi un de ces très rares musiciens *complets* qui savent exprimer les sentiments les plus profonds et qui restent, quelque grandes que puissent être les variations de la mode et du goût selon les générations, aussi durables que l'humanité elle-même. On lui a reproché encore d'avoir écrit le rôle d'Ariane dans une tessiture trop tendue. Les dernières représentations ont cependant laissé aux auditeurs une impression d'aisance qui montre clairement que ce rôle est, somme toute, beaucoup moins inhumain que certains rôles wagnériens, beaucoup plus normal, en tout cas, que les rôles d'Elektra ou de Salomé dans les drames de M. Richard Strauss. Il y a quelque chose de somptueux dans son art, quelque chose qui, de toutes les manières, dépasse les moyens d'expression, et si bien que l'on est étonné qu'un tel résultat puisse être obtenu par les procédés ordinaires.

Et c'est cela qui fait aussi l'originalité de la *Péri*. Ce « poème dansé », dédié à Mlle Trouhanowa, qui en fut la créatrice lors des représentations organisées par M. Jacques Rouché au Châtelet, en avril 1912, cet ouvrage a connu, au concert comme au théâtre, une fortune égale à celle de *L'Apprenti Sorcier*. Il est un de ceux qui, avec *l'Après-Midi d'un Faune*, avec *Daphnis* et avec

le *Sacre*, ont certainement exercé l'influence la plus marquée sur les musiciens de la jeune génération. Jamais, en effet, l'art d'utiliser la palette sonore n'a été poussé plus loin qu'en ces pages chatoyantes. Depuis la fanfare du début jusqu'à l'espèce d'irisation vaporeuse qui divise les sons comme l'arc-en-ciel fait de la lumière, à travers les gouttelettes d'un jeu d'eau, que n'a-t-on point imité cent fois sans l'égaliser jamais? La musique traduit la légende. Mais si elle exprime à merveille l'aventure poétique d'Iskander en quête de la fleur merveilleuse, et la trouvant, cueillie par la Péri qui s'est endormie en la tenant à la main, et la ravissant et la restituant après que la divine créature a, par sa danse, séduit son ravisseur, si la musique, par sa splendeur, nous montre la Péri se fondant dans la lumière et s'évanouissant dans l'espace, comme aspirée par le soleil, ce n'est point un poème descriptif qu'a écrit Paul Dukas, et M. Gustave Samazeuilh l'a dit très bien:

Au lieu de l'influence tout extérieure et superficielle des brillants poèmes symphoniques de Balakirew ou de Rimski-Korsakow, qu'on voulut y relever, c'est bien plutôt l'assimilation intelligente de la conception si nouvelle des rapports de la musique et de la danse dans la deuxième version du *Venusberg* qui caractérise ce divertissement supérieur où se complut la fantaisie d'un grand musicien.

La remarque est juste: si brillants que soient *Thamar* ou le *Capriccio espagnol*, si merveilleuse qu'en soit la facture, il y a dans la *Péri* quelque chose de plus et qui n'appartient pas seulement à la technique, à l'esprit, quelque chose qui vient de plus loin — de l'homme même, et qui échappe à l'analyse.

Après un court préambule, une fanfare éclate et peint la recherche d'Iskander; elle se joue rideau baissé, puis reparait, accompagnant ensuite le motif principal, à 6/8, dit par les violoncelles unis aux cors, et qui va s'élargir dans un *tutti* magnifique, à 4/4, lorsque Iskander ravit à la Péri la fleur d'immortalité. La danse de la Péri, aérienne, légère comme le vol d'un papillon, est traduite

par les altos, les flûtes et les cors avec sourdine; le rythme se précipite, l'instrumentation s'enrichit. Enfin, dans la péroration, lorsque Iskander a rendu la fleur de vie à la Péri, les cuivres, en une fanfare funèbre, alternant avec les rappels des premiers thèmes, annoncent à Iskander que l'ombre va l'entourer et qu'il va mourir.

Trois jours avant la mort de Paul Dukas, l'Opéra donnait cette œuvre. Les bravos interminables qui associaient l'auteur à ses interprètes, — musiciens de l'orchestre, dirigé par M. François Ruhlmann, et artistes de la danse, Mlle Lorcia et M. Peretti, Paul Dukas ne les entendait pas. Sa santé l'éloignait du théâtre; les répétitions d'*Ariane* l'avaient fatigué; mais rien, cependant, ne faisait prévoir que les crises cardiaques dont il souffrait par intermittence depuis longtemps dussent l'emporter si vite. Il travaillait à un grand ouvrage dont on espérait que, quelque jour enfin, il se déclarerait satisfait. Mais il semble que ses exigences envers lui-même, loin de s'amoinrir, devenaient plus sévères...

Ce grand compositeur pour qui, comme l'a bien dit M. Adolphe Boschot, le mot de *composition* prenait tout son sens, qui est de choisir, de rassembler et d'unifier, de construire en un mot, ce grand artiste qui fut aussi un maître ouvrier, connaissant toutes les ressources de son métier et les faisant servir à son art, n'a pas été seulement un musicien. Ses écrits ont la valeur que gardent les paroles de ceux qui ne parlent que lorsqu'ils ont à dire quelque chose qu'eux seuls peuvent exprimer. Ils sont substantiels et chargés de sens, mais pleins de finesse toujours, et parfois relevés d'humour.

Il a collaboré longtemps au *Courrier Musical*, à la *Revue Hebdomadaire*, à la *Gazette des Beaux-Arts*. Il apportait à juger ses confrères cette haute conscience et cette équité qui, joints à une clairvoyance, à une érudition profondes, donnent à ses critiques une valeur très précieuse. Il savait voir au delà de l'instant où naissent les œuvres, n'être pas dupe de la mode et des fluctuations du goût, discerner le durable sous les caprices du moment. Et ces qualités, qui donnaient une si haute

tenue à ses comptes rendus des ouvrages nouveaux, se retrouvaient naturellement en ses articles que l'actualité ne commandait pas. Il a donné à la *Revue musicale*, quand elle publia un numéro spécial sur Wagner, des pages qui resteront toujours essentielles à qui s'occupera de la question des influences wagnériennes sur la musique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le commencement du XX<sup>e</sup>. Il faudrait citer tout entières ces lignes si fermes, si mesurées et si sages. On dirait vraiment que Paul Dukas, anticipant l'avenir, parle comme le ferait un artiste du XXI<sup>e</sup> siècle, jugeant avec le recul que sa sagesse, suppléant aux années, lui permet de prendre. Mais du même coup, jugeant l'attitude de son temps devant Wagner, il juge ce temps lui-même. Ces pages, admirables pour la forme autant que pour le fond, pourraient être données en modèle à tous les critiques d'art.

Il avait collaboré avec Charles Bordes, Vincent d'Indy, M. Gustave Doret à l'édition des œuvres de Rameau, et on lui doit la révision des *Indes Galantes*, de la *Princesse de Navarre*, des *Fêtes de Ramire*, de *Nélée et Myrtis* et de *Zéphyre*. Il a aussi publié les *Goûts réunis*, concertos pour violon et clavecin de François Couperin.

Cette vaste érudition, cette connaissance profonde de l'histoire de son art donnaient à son enseignement une valeur inestimable. Mais aussi bien au Conservatoire, où il avait succédé à M. Ch.-M. Widor dans une classe de composition, qu'à l'École Normale de Musique, il offrait à ses élèves beaucoup plus encore et l'on peut dire qu'il se donnait lui-même. Il se faisait aimer autant par les qualités de son cœur que par celles de son esprit. Il exerçait cette influence rayonnante dont on garde, quand on l'a subie, le souvenir durant toute une vie. Et il donnait l'exemple de la dignité et de la délicatesse, en un temps où ces vertus semblent peut-être plus méritoires que jamais.

RENÉ DUMESNIL.