

Boellmann s'était essayé à toutes les tâches et partout il avait réussi. Ses mélodies, ses *Variations symphoniques* pour violoncelle et orchestre, sa *Symphonie* en fa avaient attiré sur lui l'attention des musiciens. Il y a quelques semaines à peine, M. Gigout donnait deux auditions de ses œuvres, en présence d'une foule d'amis et d'artistes jaloux d'apporter au disparu le pieux tribut de leurs regrets. N'est-ce pas le gage le meilleur de ce qu'il laissait espérer ?

Un regret aussi à l'un de ceux dont les plus grands s'accordent à faire l'éloge délicat, M. Andlauer, que la destinée cruelle a contraint d'abandonner aux plus belles heures de sa vie l'orgue de Notre-Dame-des-Champs. Du moins aura-t-il cette consolation de laisser après lui quelqu'un qui recueillera ses traditions et soutiendra l'honneur du nom. Il a été remplacé par M. Andrès, d'hospitalier accueil, ancien pensionnaire de l'école Niedermeyer, lauréat du Conservatoire et de l'Institut, qui se complait aux improvisations gracieusement poétiques le dimanche, vers onze heures. Il est de ceux qui donnent aux fidèles des distractions. Souhaitons-nous en beaucoup ainsi.

Avant d'en arriver aux derniers venus, et parmi ceux-ci j'en sais qui sont sacrés grands-maîtres, faisons un crochet par Saint-Merry. Nous y rencontrerons un timide, un modeste, M. Lacroix. Élève de M. Gigout pour l'orgue et la composition, M. Lacroix a fourni au cours d'une carrière encore brève de laborieuses étapes. Il a été le collaborateur attiré de Lamoureux et de M. d'Harcourt ; il a écrit environ soixante mélodies, diverses sonates, un quatuor, un quintette, un sextuor, une messe, une symphonie et des poèmes symphoniques. Il vient de faire paraître chez l'éditeur Demets vingt pièces d'orgue qui sont le résumé de douze ans de travail. Il suffit d'y jeter un coup d'œil pour se convaincre que M. Lacroix a été à bonne école. Ce sont des œuvres de réflexion où se devine le dédain des besognes vulgaires ou faciles et un sentiment très vif de la dignité artistique. Les caractères en sont bien différents ; toutes d'ailleurs ou presque toutes, pages solennelles ou pages intimes ; chœurs, hymnes ou pièces symphoniques, cantilènes, fugues ou chorals, sont traitées sans nulle sécheresse ; les développements y abondent, le style en demeure toujours clair et la polyphonie variée. Citons les deux fugues en *sol mineur*, la *Fantaisie-fugue en ré majeur*, un *Thème et Variations en mi bémol majeur*, et un *Choral paraphrasé*, deux *Grandes pièces en fa mineur et sol mineur*, puis un *Moment mystique*, une

*Pastorale* et une *Cantilène* de moindre étendue. N'oublions pas d'ajouter que M. Lacroix a formé à son tour des élèves qui se sont répandus dans quelques grandes villes, que lui-même a parcouru le Nord et le Midi pour cause d'inauguration, et prenons avec allégresse le chemin de Notre-Dame.

Paul LOCARD.

(A suivre)



LA

## Sonate en mi bémol mineur

De M. Paul DUKAS

On doit s'empresse de rendre hommage à l'effort représenté par cette vaste composition, à laquelle M. Dukas, d'après ses propres déclarations, travailla durant deux années. Le fâcheux est que, si sérieux et peu commun qu'il se manifeste, on s'aperçoit cependant que c'est un effort. En tout cas, la place de cet ouvrage était toute marquée au dernier des concerts d'une série « historique » (1), si l'on considère l'électisme qui semble avoir présidé à sa confection. La date inscrite en haut de la première page (1899-1900), au-dessous du nom de l'auteur, nous incite à imaginer que peut-être M. Dukas eut l'intention de nous offrir un tableau synoptique de la musique au 19<sup>e</sup> siècle, de rassembler, comme en un bouquet dûment agencé, les tendances ennemies, distinctes ou voisines qui se sont succédé au cours de cette époque. Spohr s'essaya jadis à quelque chose de ce genre dans sa *Symphonie historique*. Il en intitula les quatre mouvements : *Bach*, *Mozart*, *Beethoven*, *Musique moderne*, et se proposa de donner une idée fidèle et caractéristique de ces styles différents.

Je dois dire que Schumann accueillit sans enthousiasme et apprécia même avec quelque sévérité les résultats de cette expérience. Des travaux de cette espèce ont pourtant leur bon côté : ils sont, pour celui qui les entreprend un excellent exercice, et concourent à développer le jugement musical de l'auditeur, par l'éveil de l'instinct de comparaison et l'inconsciente mise en jeu des facultés critiques.

(1). Concerts en forme historique de M. E. Risler.

Je ne prétends pas affirmer que M. Dukas ait prémédité un dessein aussi précis, en tout point semblable à la prétention si ingénument affichée par le bon Spohr. Il est absolument légitime, de la part d'un artiste moderne, de profiter dans la plus large mesure des enseignements de ses devanciers, de s'assimiler leurs procédés, de s'emparer de leurs innovations et d'exploiter leurs conquêtes ; c'est même pour lui un devoir, une condition indispensable à l'épanouissement de son génie, quand il en a. Nul, parmi les grands artistes, n'échappa à des atavismes d'affinité ou d'élection ; plus d'un subit ou rechercha pour les fondre en lui seul, des influences très disparates, parfois contradictoires. M. Dukas se révèle abondamment pourvu de tout ce qui peut s'acquérir par l'étude assidue des maîtres. On sent qu'il les a lus et relus, sans oublier de prendre des notes.

D'autre part, son écriture, encore qu'un peu lourde et complexe, le montre en possession d'un métier raffiné, d'une harmonie subtile, d'une habileté accomplie. On n'est donc pas surpris de retrouver dans son œuvre les reflets de cette érudition, la somme de ces connaissances. Malheureusement il semble que le musicien n'ait pas su digérer cette précieuse nourriture.

On est porté à co stater chez lui plutôt un appétit d'acquisition qu'une puissance d'assimilation. En présence de cette variété de moyens hétérogènes, de ce luxe excessif d'expressions dissemblables, on a presque la sensation d'une table de matières. Quoique l'auteur ait parsemé sa *Sonate* des expédients harmoniques les plus dernièrement mis au jour, qu'il ait étendu sur l'ensemble l'uniforme glacis du plus docte et du mieux informé des modernismes, ces précautions agglutinent imparfaitement le placage, la marqueterie apparaît sous ce vernis superficiel. Car si le savoir de M. Dukas est encyclopédique, il est aussi trop scrupuleux pour ne pas se garder, autant que faire se peut, de mélanger les styles. M. Dukas a placé son œuvre sous l'invocation du seul nom de Saint-Saëns. Il eût été mieux avisé, sans doute, en imitant l'exemple de ce maître qui, dans un même recueil, n'hésita pas quelquefois d'amonceler les dédicaces. Après avoir réservé son premier allegro à l'auteur de la *Troisième Symphonie en Do mineur*, il lui eût été loisible alors de rendre

grâce à Franck de son Adagio, d'apprendre, au seuil de son scherzo, la plaque votive où sa piété reconnaissante eût inscrit Schumann et Mendelssohn, avec, entre les deux, les initiales de François Liszt. Pour le Finale, l'épigraphe fût devenue trop envahissante et d'ailleurs anaphorique; il eût fallu même y ajouter Brahms et Beethoven. Pour déterminer le caractère composite de ce mélange, force aurait été de se contenter de la signature du compositeur.

Le comble de l'infortune est que l'inspiration de M. Dukas semble prendre plaisir à souligner les filiations; elle apporte un soin jaloux et opiniâtre à défendre l'incognito de la personnalité de l'auteur. C'est probablement chez moi l'effet d'une infirmité de l'esprit, plutôt qu'une conséquence de l'abondante mémoire de M. Dukas, si je ne puis m'empêcher de reconnaître dans le premier thème de sa sonate, le squelette de celui de la symphonie en *Do mineur* de Saint-Saëns, dans la mélodie de son Adagio, l'écho d'une des *Treize Pièces* de V. d'Indy, intitulée *Pâturage*, si le second motif de ce même Adagio me rappelle irrésistiblement les consolations de Brangaine à sa maîtresse, vers le milieu du premier acte de *Tristan*; mais la phrase du « Trio » fugué de son Scherzo contient, à deux notes près, le sujet de la fugue du « Purgatorio » de la Symphonie de Liszt sur la *Divina Commedia* du Dante; les deux mesures initiales de l'introduction de son finale sont calquées sur le début de l'adagio de la *Symphonie en Do mineur* de Saint-Saëns, aussi bien en ce qui regarde la ligne mélodique, que pour le rythme exactement pareil; le passage en imitation, à la troisième ligne de la même page, nous transporte immédiatement chez Beethoven, à la septième mesure du prélude de la fugue colossale qui termine la Sonate en *Si bémol* op. 106.

Enfin les premiers accords du commencement de cette sonate même, suivis d'une célèbre cadence liturgique, et agrémentés pour finir d'un extrait des lamentations d'*Orphée* sur la perte de son Eurilice (page 41 de la sonate, troisième ligne), fournissent à M. Dukas le second thème de cette quatrième partie de son œuvre. Il n'y a certes pas de musicien, chez qui l'on ne doive noter, à l'occasion, quelque rencontre fortuite avec certains de ses confrères, mais n'est-ce pas une singulière

disgrâce qu'on puisse relever une telle accumulation de « souvenirs » dans l'espace d'une *Sonate*, eût-elle 55 pages?

L'harmonie de M. Dukas ne nous apprend non plus rien de neuf sur sa personnalité; elle est remarquablement adéquate à son inspiration. Elle possède assurément tout ce que la musique vit naître de combinaisons nouvelles au cours et jusqu'à la fin du siècle dernier, mais elle en paraît être seulement la collection complète. Il semble qu'elle ait renoncé à s'assimiler toutes ces ressources et s'accommode de les présenter à la file. Ce qui, dans le contrepoint et l'inspiration de M. Dukas, est trop impersonnel pour avoir le droit de se prévaloir de quelque modèle, cette vague lourdeur incolore épandue sur l'œuvre entière, ne réussit pas à masquer l'hétérogénéité de la matière harmonique. Il en résulte une impression de décousu. C'est cependant dans le maniement des formes qu'il choisit que M. Dukas montre le meilleur de son talent. S'il n'innove en rien à propos de leur texture, leur équilibre proportionné indique, à ce point de vue, une science réelle de composition.

Le seul défaut d'homogénéité de son harmonie est cause qu'on a parfois l'illusion de « trous » dans la trame de son discours. (Tel, à la sixième page de sa *Sonate*, un assez long fragment de développement thématique).

Pourtant, si les formes élues par M. Dukas sont fort solidement édifiées et, pour la plupart, harmonieusement ordonnées, il néglige peut-être outre mesure d'en varier les éléments constitutifs. Le second motif de chacune des trois premières parties de son œuvre, le thème en *si* qui clos l'exposition du Finale, sont tous obstinément introduits d'après une formule identique. Après que la mélodie a été entendue à la basse, elle est reprise par la main droite, et répétée d'ordinaire à un intervalle de quinte, ou *vice versa*. C'est aussi par hasard à la quarte, à la sixte, à la tierce, dans la même portée, mais toujours selon l'irrévocable type d'une réponse d'imitation ou de fugue. Ce procédé est à coup sûr très musical, mais son abus décèle une incontestable indigence plastique. M. Dukas n'en veut pas démordre, et cela, non seulement chaque fois que ces motifs réapparaissent, mais dans son premier « développement », il fait se succéder de la sorte, à un inter-

valle de quinte diminuée, deux *canons* à l'octave. Ce *da capo* perpétuel en quasi imitation paraît d'ailleurs être le moule immuable où M. Dukas coule le bronze de ses inspirations, si l'on veut bien remarquer que le thème initial de sa *Sonate* et le second, à la Beethoven, en *si majeur*, de son Finale, sont découpés sur le même patron. L'excessive économie de moyens, que l'imagination de M. Dukas a su réaliser, n'est pas moins frappante dans les péroraisons respectives des deux premiers mouvements de sa composition. Sous la parure de broderies analogues, d'homonymes chutes de quarte y préparent d'analogues dénouements. (Pages 13 et 21).

Le second morceau de la *Sonate* me semble le mieux venu de tous. Il est des endroits d'un effet délicieux, sinon absolument original. Mais on a trop peu souvent la joie d'entendre le *Chant de la Cloche* de V. d'Indy, pour ne pas se féliciter d'en rencontrer d'irréfutables réminiscences. (Page 36 de la partition, page 14 de la sonate; dernières mesures). Dans cet adagio soigneusement ciselé, M. Dukas a presque réussi à conserver une unité de caractère à son harmonie; à peine un instant, son modernisme avéré s'oublie à reculer franchement jusqu'à Beethoven (page 18). Toute cette pièce est d'un style noble et d'une belle ampleur; son écriture châtiée, son élégance touffue témoignent hautement de l'incontestable savoir-faire du musicien. Et cependant, même ici, la polyphonie de M. Dukas n'est pas intéressante. Si cette application méritoire, cette science évidente, émeuvent peu ou prou le sentiment, l'esprit en est peut-être encore moins captivé.

C'est qu'en réalité, cette polyphonie n'existe pas. Sous le masque de l'harmonie la plus érudite ou la plus contemporaine, l'art de M. Dukas retarde, au fond, de cent ans. Je blasphémiais tout à l'heure en évoquant le souvenir de Franck à propos de cet adagio, je faisais tort à Saint-Saëns et même à Brahms, en les mêlant à cette aventure; M. Dukas nous ramène à l'époque de la « monodie accompagnée », çà et là jusqu'à l'ère contrapunctique. Depuis Wagner il ne suffit plus d'écrire à quatre parties réelles, voire de « canoniser » commodément, pour que le résultat de ces exercices ait droit au titre de polyphonie. De nos jours, cette indépendance des voix, cette personnalité de chacune d'elles, qui est le propre de la musique moderne, et qui,

chez les meilleurs artistes se manifeste souvent dès la simple exposition de leurs thèmes, constitue le véritable intérêt d'une œuvre musicale. La liberté des éléments de la polyphonie fut, de tout temps, le ferment le plus fécond de l'évolution de l'harmonie ; leur individualité toujours plus spontanée fait seule aujourd'hui le prix des combinaisons sonores, et peut seule conférer au charme de l'inspiration une portée plus profonde et intellectuellement attachante. Chez M. Dukas, cette autonomie n'est qu'apparente. Au lieu que ce soit sa polyphonie qui engendre son harmonie, c'est le phénomène opposé qui se produit.

Qu'en capitaine expérimenté, il divise sa garnison de notes, et la range en lignes séparées dans les tranchées et les bastions de ses portées, cette stratégie ne doit pas nous égarer. Ce beau déploiement n'est qu'une ruse de guerre, — assurément inconsciente. La pensée de M. Dukas est simpliste, son inspiration homophone ; sa polyphonie est postiche et subordonnée à l'harmonie dont il « accompagne » sa mélodie. En dépit de l'adresse de l'écriture, du « métier » consommé, on a l'impression de quelque chose d'artificiel, de péniblement fabriqué. Cette musique a la pâleur des veilles acharnées, le teint plombé du laboratoire. Tous ses fards savants et divers sont impuissants à lui rendre la fraîcheur, l'éclat de la santé. A cette « Eve future », industrieusement édisonnée, il manque la vie.

Les développements thématiques qui émaillent la *Sonate* de M. Dukas, en accusent encore le caractère rétrospectif, la facture réactionnaire ou attardée. Il faut presque remonter jusqu'à Haydn pour en rencontrer qui soient aussi abondamment composés de simples fragments des thèmes exposés. Mais, à l'inverse des classiques, au lieu d'être le point culminant du morceau dont ils forment le centre, ces développements sont peut-être les endroits les plus ternes de la composition. Dans le premier allegro, le pianiste a beau battre les flancs d'un admirable pleyel, on reste tout déconcerté par la simplification insolite qui dénature à l'improviste la langue harmonique employée jusqu'alors. Des 21 pages du finale, huit sont exclusivement consacrées à la seule exposition, qui ne comprend pas moins de cinq thèmes principaux, sans compter les motifs accessoires et les passages de transition ; les neuf dernières reproduisent cette exposition,

avec quelques changements tout superficiels et l'adjonction d'une *coda* plutôt quelconque ; et c'est assez à M. Dukas des quatre folios intermédiaires, pour épuiser la trituration d'une matière thématique aussi copieuse.

C'est dans ces développements que l'imperitie polyphonique de l'auteur se fait le plus cruellement sentir et que s'atteste péremptoire la nature purement monodique de son art. Ces courts fragments apparaissent, non pas combinés, mais juxtaposés seulement. Malgré leur bonne volonté, l'agitation où ils se démènent, leurs ébats sont d'une désespérante banalité.

L'attirail d'une harmonie recherchée, parfois alambiquée, avait prêté un semblant d'existence à des aspirations fantomales ; leur morcellement démontre l'inanité de ces apparences, leur inaptitude à servir de prétexte aux péripéties d'une forme musicale ou, tout au moins, l'incapacité du musicien à tirer parti de ces débris. Si, dès qu'il cesse d'exposer des thèmes, M. Dukas semble avoir tout-à-coup dédoublé son harmonie, ce n'est que l'inéluctable conséquence de la médiocrité de ses facultés polyphoniques. C'est alors un tableau confus, vaguement désordonné qui se déroule devant nous. Sous l'éperon de son cavalier, le Pégase de M. Dukas s'évertue de quitter la terre et de prendre son essor ; il ne réussit qu'à soulever avec ses ailes un épais nuage de poussière. Au travers de ce tumulte, on sent passer comme un souffle de Meyerbeer ; puis le brouillard se dissipe, et l'on peut apercevoir l'intelligent animal installé confortablement sur le tertre gazonné d'une forme scolastique.

C'est dans son premier allegro, qu'après s'être escrimé dramatiquement durant trois pages sur quatre notes de son thème initial, M. Dukas eut l'ingénieuse invention d'établir l'apogée de son développement sur le pont-aux-ânes d'un canon à l'octave, fidèlement construit de son second thème, et répété sans pitié dans un autre ton, en intervertissant l'ordre des parties pour la plus grande gloire du contrepoint double. Dans le dernier morceau de la *Sonate*, le travail thématique est plus compliqué, mais sa qualité n'est pas musicalement supérieure. M. Dukas a bien essayé de piquer dans les interstices du premier thème quelques échardes du quatrième de son mouvement « Animé » ; l'indécise personnalité des éléments

enlève tout intérêt à ces velléités. L'ensemble n'en conserve pas moins un caractère surtout dramatique, accentué par le retour obstiné du thème de l'introduction. A ce point de vue, il y a là des passages qui pourraient être d'un grand effet, si l'on n'était troublé à chaque instant par la hantise des souvenirs qui peuplent l'inspiration du compositeur, ou gêné par le fallacieux intermède d'un motif de six notes, qui a l'air d'être le renversement du thème initial de la *Sonate*, et n'est, en réalité, chargé en aucune façon de remplir un rôle de ce genre.

Le pis est que l'ensemble de cette œuvre trahit une conscience et une conviction qu'il est impossible de méconnaître, et qui, comme les portes de l'Enfer, semblent interdire à jamais toute espérance. A la lecture ou l'audition des 55 pages de cette *Sonate*, on a l'impression que son auteur s'est bien livré là tout entier, qu'il a donné tout son effort, un effort sérieux, à n'en pas douter, sincère. Quelque honorable que soit cet effort, si élevées qu'il faille proclamer les aspirations qu'il décèle, l'examen de ses résultats autorise tout au plus à s'incliner avec respect devant l'intention dont il naquit. Mais il faut souhaiter qu'un tel art ne serve jamais de modèle. Notre musique française contemporaine, si vivace, si logiquement audacieuse, doit abandonner aux Allemands l'élaboration de semblables « sonates », si elle veut demeurer ce qu'elle est devenue depuis bientôt un quart de siècle : le plus important — à peu près l'exclusif — facteur de l'évolution musicale. Il faut laisser aux bacheliers frais émoulus du Conservatoire de Leipzig, et même à leurs professeurs, la gloire facile et la studieuse occupation de faire craquer, sous le poids d'une science dûment condensée, les formes classiques que nous ont léguées les grands maîtres.

Nos voisins ont un nom pour désigner ces productions chez eux pullulantes ; ils appellent cela de la « musique de Kapellmeister ». Gardons-nous d'une « musique de Kapellmeister » de l'avenir !

Jean MARNOLD.

\*\*\*\*\*

*L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro la publication de la suite de l'article sur Quelques interprétations musicales de la parole divine.*