

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE

Portrait : M. MENGELBERG

<i>Paul Dukas</i>	G. SAMAZEUILH.
<i>Images et Signes phoniques</i>	Jean d'UDINE.
<i>Saint-Saëns, Jean d'Udine et la Clarté</i>	H. GAUTHIER-VILLARS.
<i>Mendelssohn</i>	Paul de STÖCKLIN.
<i>Les Premières : Le Chemineau, à l'Opéra-Comique</i>	Victor DEBAY.
<i>Les Grands Concerts</i>	Jean d'UDINE.
<i>La Quinzaine musicale :</i>	
Nouveaux Concerts Populaires, Soirées d'Art, Quatuor Parent.	
<u>Le mouvement musical en province et à l'étranger :</u>	
<i>Lettre de Munich</i>	William RITTER.
<i>Lettre de Londres</i>	Léo DIENSIS.
<i>Correspondance de : ANGERS.</i>	
<i>Concerts annoncés.</i>	
<i>Echos et Nouvelles diverses.</i>	
<i>Bibliographie</i>	M.-D. CALVOCORESSI.

Silhouettes de Musiciens

Paul DUKAS



DE toutes les productions nouvelles que nous a apportées la saison dernière, il en est une, vous le savez, qui grâce à son importance et à sa beauté peu commune, s'est classée d'un seul coup non seulement au nombre des drames lyriques les plus achevés de l'école française moderne, mais encore — ce qui importe davantage — parmi les ouvrages les plus émouvants et les plus significatifs de la musique de ce temps. Nul d'ailleurs n'était mieux armé pour l'écrire, à l'aurore de sa maturité, que son auteur. Nul n'y était plus complètement préparé par des compositions antérieures méditées à loisir dont chacune, — vu la force de la conception, la maîtrise de la réalisation et la vaste culture qui s'y révèlent, — marque à la fois une date dans l'histoire d'un genre et une étape dans l'évolution d'un esprit. Avant de revenir sur cette *Ariane et Barbe-Bleue* qui valut

à son signataire la consécration enthousiaste du public averti de l'Opéra-Comique, il n'est donc pas inutile d'examiner brièvement ce qui la précéda dans l'œuvre de M. Paul Dukas. N'aurons-nous pas ainsi quelque chance de mieux discerner, à travers la diversité de ses manifestations, l'harmonieuse unité d'une carrière d'artiste et de suivre de plus près le développement progressif d'une sensibilité aux prises avec la vie ?

..

Sorti en 1888 du Conservatoire — où il fut le disciple d'Ernest Guiraud — comme second grand-prix de Rome, M. Paul Dukas eut le mérite, rare à vingt-trois ans, de comprendre dès lors la vanité et l'inutilité d'un enseignement officiel insoucieux d'apprendre aux élèves autre chose de leur art que les règles de l'harmonie ou du contrepoint, et ayant pour seul but de les entraîner sans relâche à obtenir un *satisfecit* honorifique en se montrant capables de confectonner hâtivement en loge ce je ne sais quoi qu'on nomme, rue Bergère, une *cantate*, qui conduit à la Villa Médicis, parfois à l'Institut, mais rarement à la gloire. Plutôt que de continuer à perdre un temps précieux en poursuivant la récompense suprême, ou d'aspirer incontinent, comme tant d'autres, à retirer de lucratifs bénéfices de la pratique adroite du métier de compositeur d'opéras, M. Dukas sentit l'impérieuse nécessité de refaire lui-même à fond une éducation incomplète, de s'assimiler, par une étude attentive des grands maîtres, l'histoire de la musique, et de réfléchir longuement sur les raisons qui, à travers les siècles, ont assuré la vitalité et la durée de l'œuvre d'art.

Aussi, après une période de fructueux recueillement et de laborieux silence, est-ce non pas aux faciles séductions d'un théâtre de convention, mais bien à la musique pure, c'est-à-dire à la plus indépendante et la plus générale de toutes les sortes de musique, qu'il voua son premier effort de producteur. Ce fut d'abord une ouverture pour *Polyeucte*, entendue chez M. Lamoureux en 1892. Tout en synthétisant de frappante manière les divers épisodes de la lutte pour la foi — *substratum* poétique de la tragédie de Corneille — et en exprimant avec bonheur la quiétude surnaturelle dont s'imprègne la fin du martyr, cette préface symphonique, construite à l'exemple des ouvertures classiques, restait parfaitement cohérente et saisissable sans le secours du moindre avertissement littéraire. Certes, il n'était pas impossible d'y découvrir dans la tournure mélodique de quelques thèmes et dans la couleur de l'orchestre des influences wagnériennes bien explicables à cette époque. Mais le ton et l'allure de l'ensemble étaient déjà suffisamment éloquents pour signaler le nom de M. Dukas à l'attention des esprits éclairés et les autoriser à attendre désormais avec confiance tout ouvrage issu de sa plume. La *Symphonie en ut majeur*, jouée en 1896 aux concerts de l'Opéra, qui demeure à mon gré une page marquante du genre par la noblesse du discours et la solidité généreuse de proportions auxquelles on peut à peine reprocher quelque prolixité dans

les développements terminaux, ne devait pas tromper cet espoir. Le premier morceau, plein de fougue et d'ardeur, où abondent les trouvailles polyphoniques et rythmiques, est remarquable par la richesse de la substance musicale et la fermeté ingénieuse du plan. Je me bornerai à signaler à cet égard la variation ultime que subissent deux des principaux éléments mélodiques avant la *codà*, déjà pressentie précédemment. Conduit avec une certitude, une décision et une allégresse irrésistibles, instrumenté avec une puissance et une diversité de moyens singulières, le *finale*, aux impétueux élans, ne possède pas une moindre valeur. Mais mes préférences vont peut-être à l'*andante* pour son charme pénétrant, son intensité expressive et la poésie des épisodes successifs qui en fixent le décor... Il est inutile, j'imagine, de vous dire par le détail pourquoi l'*Apprenti sorcier*, révélé en 1897 à la *Société Nationale* sous la direction de l'auteur, s'est presque aussitôt imposé aux répertoires des sociétés de concerts françaises et étrangères, et reste à l'heure actuelle l'œuvre la plus répandue de M. Paul Dukas. Poème symphonique si l'on veut, qui commente à souhait la mordante ballade de Goethe, mais pièce avant tout logiquement établie, portant en soi-même son sens et bien digne par son rythme ironique, sa verve endiablée, et son éblouissante écriture instrumentale, de rester comme modèle d'un genre difficile entre tous.

De même faut-il remonter fort haut dans la littérature du piano et évoquer le souvenir d'illustres ancêtres pour trouver une composition comparable à la *Sonate* dont M. Risler et Mlle Blanche Selva se firent maintes fois, depuis 1901, les interprètes autorisés. Des quatre parties qui la constituent, la première, fidèle à l'ordonnance classique, est construite sur deux thèmes, l'un plein d'agitation douloureuse, l'autre, empreint d'une ineffable expression de mansuétude, et nous montre à merveille les conflits émotifs de ces principes contrastés. L'*andante* nous ramène au calme, et les variations auxquelles est soumise la première phrase, d'un sentiment simple et large, offrent par leur intérêt rythmique mélodique et harmonique sans cesse renouvelé, un exemple accompli de ce que peut conférer de grandeur aux inspirations les plus modernes la forme sereine des derniers andantes de Beethoven. Dans le *scherzo*, d'un accent incisif, je veux signaler au moins le mystérieux passage fugué où les frôlements les plus imprévus sont le plus judicieusement amenés, ainsi que la conclusion inattendue et si originale. Quant au *finale*, qui absorbe par ses majestueuses assises près du tiers de l'ensemble de la *Sonate*, c'en est aussi la page maîtresse. L'imposante ampleur du *choral* de l'introduction qui reparait à plusieurs reprises dans le développement, l'allure tour à tour passionnée, chaleureuse et héroïque des trois idées génératrices, l'art consommé avec quoi ces matériaux sonores sont agencés suivant mille combinaisons diverses avant de s'amalgamer dans l'éclatante péroration, tout cela dépassait déjà les promesses des débuts de M. Dukas. La grande figure du génie beethovenien paraissait planer sur cette musique et, au

lieu de l'absorber dans son rayonnement, l'éclairer au contraire comme d'un rayon intérieur... Deux années plus tard, en 1903, les *Variations sur un thème de Rameau* pour piano venaient encore montrer combien chez leur auteur la science accomplie des formes traditionnelles s'unissait à la virtuosité de la technique et à la profondeur du sentiment personnel. Rappelez-vous surtout la onzième variation, d'expression si intense et le prestigieux *finale*, où le thème du vieux maître, comme miraculeusement rajeuni, chemine allègrement au milieu des légers dessins et des élégantes broderies dus à l'ingéniosité du musicien d'aujourd'hui. Rameau, dont une pièce de clavecin, précise et sonore, servit de prétexte à ces magistrales variations, les eût sans doute appréciées à leur juste valeur, s'il vivait parmi nous. Beethoven à coup sûr, — le Beethoven des *Variations sur un thème de Diabelli*, — en eût goûté davantage le mérite amplificateur, pour ce qu'il nous révèle de la nature intime de la mélodie primitive et pour ce qu'il y ajoute de beauté et de richesse substantielle. Je tiens à citer enfin la *Vilanelle* tour à tour rêveuse et mouvementée écrite en 1906 par M. Dukas en vue du concours de cor du Conservatoire. Elle dénote, comme bien vous pensez, une connaissance consommée des ressources de l'instrument, et dépasse de beaucoup la valeur habituelle d'une pièce de circonstance.

..

Le langage spontané d'une forte individualité, la libre expansion d'une abondante sève créatrice, la notation rigoureusement ordonnée des complexités subjectives d'un sentiment intérieur vivace, mais qui ne connaît peut-être pas encore tout son pouvoir : telles me semblent être à peu près les caractéristiques des travaux qui, avant son premier drame, affirmèrent l'activité productrice de M. Paul Dukas. Il faut néanmoins y ajouter, pour être complet, l'orchestration d'une partie de l'opéra posthume d'Ernest Guiraud *Frédégonde*, la judicieuse révision des *Indes Galantes*, publiée par les éditeurs Durand, dans leur belle collection des œuvres complètes de Rameau, et une précieuse collaboration critique à la *Revue Hebdomadaire* et à la *Chronique des Arts*. A propos des ouvrages des maîtres ou de ses contemporains, M. Dukas s'essaya toujours, dans ces pages dont plusieurs auraient mérité d'être conservées, à déterminer les hautes lois d'un genre musical et à formuler de la sorte au jour le jour toute une théorie esthétique. Pour vous en convaincre, aussi bien au surplus que pour définir l'esprit de sa musique, je ne saurais mieux faire que de reproduire ici cet extrait d'un article sur César Franck, justement recueilli par M. d'Indy, dans son beau livre sur le génial auteur des *Béatitudes* : « Ce qui caractérise avant tout la musique de César Franck, c'est son profond classicisme. Non pas un classicisme de pure forme, un remplissage plus ou moins stérile des cadres scholastiques comme en suscita par centaines l'imitation de Beethoven et plus tard de Mendelssohn, comme en produit encore chaque année le respect de vaines traditions. La musique de

Franck se manifeste, il est vrai de préférence, d'après l'ordonnance régulière des coupes consacrées par le génie des maîtres, mais ce n'est point de la reproduction des formes de la sonate ou de la symphonie qu'elle tire sa beauté. Ces grandes constructions sonores, où se complait une pensée qui, pour s'exprimer toute, a besoin des amples périodes, du vaste espace qu'elles lui accordent, s'édifient d'elles-mêmes, ainsi qu'il sied, sous l'impulsion nécessaire de son développement. Et c'est parce que, chez Franck, cette pensée est classique, c'est-à-dire aussi générale que possible, qu'elle revêt la forme classique, non pas en vertu d'une théorie préconçue, ni d'un dogmatisme réactionnaire qui subordonnerait la pensée à la forme. Les productions de cette espèce, semblables à des organismes dans lesquels la fonction crée l'organe, sont aussi différentes des schématismes de la plupart des néo-classiques qu'un corps vivant d'une cire anatomique. Elles se soutiennent aussi fortement par leur principe caché que les ouvrages dans lesquels la forme n'est pas engendrée par le fond se soutiennent peu. Elles prospèrent où ils languissent, et, tandis qu'ils passent, elles demeurent ».(1).

* *

On conçoit qu'après avoir donné sa mesure dans la musique symphonique — cette véritable clef de voûte du drame lyrique — et après avoir appris par là même à tirer de sa pensée tout son contenu expressif en fondant sur elle seule le développement et la signification de ses premiers ouvrages, M. Paul Dukas ait été tenté d'assigner un autre but à son labeur et de formuler d'une façon plus précise et plus généralement accessible l'essentiel de ses aspirations. Il devait dès lors, naturellement, faire appel au concours de la Poésie et sans rien abdiquer de la puissance du langage des sons, orienter grâce à elle son art vers de nouvelles destinées. C'est ainsi qu'on comprend aisément le choix qu'il fit d'un poème qui, comme celui d'*Ariane et Barbe-Blue*, se prêtait fort bien à son dessein.

Je ne reviendrai pas sur l'affabulation, résumée dans ce journal lors de la première représentation, et je regrette que les dimensions de cet article soient trop restreintes pour me permettre de considérer à loisir le conte de M. Maurice Maeterlinck. Bien que son auteur nous ait lui-même conviés à y chercher plutôt un thème convenable à des développements musicaux que de grandes pensées philosophiques et morales, il vous souvient sans doute que le personnage d'*Ariane* symbolise la pitié libératrice qui, aidée de la bonté, de la lumière et de la vérité lutte contre les ténèbres de l'asservissement ou de la faiblesse, et s'efforce d'élever vers de plus hauts devoirs des âmes hélas souvent pas assez mûres pour comprendre ses leçons. J'accorde que l'action pourra paraître à certains un peu languissante et dépourvue de péripéties

(1) *Chronique des Arts*.

aptes à en marquer les progrès, sans parler de la difficulté de la mise en scène. Mais le poème d'*Ariane* possède à mes yeux une qualité bien autrement primordiale et rare : il convient à la musique. Par la touchante humanité de la figure principale, le mystère qui l'imprègne, la variété des décors successifs qu'il évoque, la nature même du dialogue, il ouvre une large voie à la symphonie, il requiert même son appui pour prendre sa valeur véritable, et lui confère en retour une intensité d'expression à laquelle elle aurait peut-être, livrée à ses seules forces, tenté en vain d'atteindre. L'admirable partition par quoi M. Dukas a élargi, magnifié le contenu émotionnel du poème de son collaborateur jusqu'à en décupler la signification par son apport de création personnelle, est du reste là aujourd'hui pour persuader à cet égard mieux que je ne saurais le faire, les plus récalcitrants.

Tout ici, en effet, est issu de ce grand principe d'art qui veut que la musique soit pour ainsi dire le sein maternel, la source magique où le drame puise sa vie, la conscience même de l'action intérieure, l'âme et la raison d'être de l'œuvre. Et cette musique présente tout à la fois une clarté et une profondeur peu communes, servies par une qualité d'inspiration et de sentiment merveilleusement égales. Il serait superflu de vous en vanter longuement les qualités formelles, aussi éminentes que dans les ouvrages précédents : cette logique tonale féconde en prestigieux effets comme dans la scène des pierreries au premier acte, et, au second, dans la lente et sûre montée vers l'irradiation du radieux soleil ; cette maîtrise d'une instrumentation tantôt rutilante en d'infinis détails, tantôt poignante dans sa discrète simplicité : cette constante et subtile transformation de thèmes générateurs jaillis directement d'une impression poétique et non forgés par la pénible industrie d'un assembleur de notes ; cette puissante discipline surtout, grâce à quoi toute la multiplicité des éléments secondaires concourt à assurer l'unité supérieure de l'œuvre. Mais l'essentiel ici, ne vous y trompez pas, est ailleurs : dans la beauté fière et comme morale qui anime chaque page, dans la justesse frappante d'une déclamation nuancée — où alternent le récit et l'essor lyrique, — dans la nouveauté d'un commentaire polyphonique avant tout psychologique, dans la pureté d'un style et d'une forme naturellement engendrés par la pensée créatrice — en un mot dans cet équilibre des facultés du cœur et de l'esprit par quoi l'art atteint son but suprême d'expression humaine.

Pour pouvoir analyser une œuvre de cette espèce, il faudrait l'étudier scène par scène, se rendre un compte exact de l'appropriation des thèmes au sens du texte et des sentiments inexprimés des personnages, examiner le rôle de leurs incessantes modifications dans la construction générale de chaque acte. Est-il besoin de démontrer qu'un tel travail serait aussi inutile que fastidieux ? Une seule audition de la partition de M. Dukas lui gagnera assurément plus d'admirateurs que le plus compendieux catalogue de leitmotifs, tant il est vrai que ce qui prête à l'œuvre d'art toute sa force persuasive, c'est non pas

la prétendue théorie d'où on la croit issue, mais bien uniquement l'éloquence communicative du génie créateur de l'artiste. D'ailleurs ce serait, me semble-t-il, en méconnaître la nature que de considérer la musique d'*Ariane* autrement qu'éclairée par le poème qui lui a donné naissance. Et je ne saurais m'accorder sur ce point avec ceux de ses admirateurs qui veulent lui attribuer une structure purement symphonique, y distinguer une série d'épisodes distincts, et la différencier par là des drames du maître de Bayreuth qui, comme chacun sait, traversent en ce moment une période de disgrâce à laquelle ils sont heureusement aussi bien de taille à résister qu'à celle de l'engouement excessif. Une telle opinion ne me paraît justifiée ni par le caractère des idées mélodiques d'*Ariane*, brèves et frappantes, ainsi qu'il convient à leur destination poétique évocatrice au lieu d'être, à l'exemple des thèmes de symphonie, constituées en phrases, ni par le sens du développement qui, loin de trouver en soi-même son équilibre, resterait à mon gré incompréhensible si on voulait l'envisager en faisant abstraction du poème qui lui dicte ses moindres accents. Il n'est pas jusqu'aux parties de l'ouvrage dans lesquelles la nécessité dramatique fait prédominer l'élément vocal — tel l'appel admirable des prisonnières et les exaltations lyriques d'*Ariane* devant les splendeurs des diamants innombrables ou de la nature ensoleillée — qui ne soient étroitement solidaires de ce qui les précède ou de ce qui les suit et concourent à l'harmonie de l'ensemble. Aussi me bornerai-je à citer le chœur angoissé qui ouvre la partition, les éclatantes variations accompagnant le ruissellement des pierres précieuses avec quoi contraste si fortement la saisissante couleur du chant souterrain, les épisodes instrumentaux lourds de pensée qui inaugurent et clôturent chaque acte, les scènes diversement exquises entre *Ariane* et les autres femmes, la magnifique progression vers l'éblouissement de la lumière, l'extase frémissante des prisonnières délivrées devant la campagne et la mer ; enfin, et par dessus tout, après la scène tragique et tumultueuse du retour de Barbe-Bleue, l'éloquence indicible du départ d'*Ariane*, où chante avec tant de hauteur et de sérénité une sensibilité frémissante et grave.

En vérité, par ce qu'elle nous dispense d'émotion pathétique, par son appropriation parfaite au génie d'un discours musical dégagé de tout ornement superflu, par la sincérité et la tendresse concentrées qui en débordent, cette admirable conclusion du drame apporte une beauté et une signification de plus au talent de M. Paul Dukas, comme si l'épreuve des années avait été pour lui, à l'exemple de toutes les âmes d'élite, une source d'énergie nouvelle, et comme si, sous les apparences de l'art, le musicien voulait avant tout laisser sentir désormais chez lui battre le cœur même de l'homme. Et, quand on considère la production symphonique de M. Dukas, si le grand nom de Beethoven vient naturellement à la pensée, c'est l'esprit de Richard Wagner, du Wagner de *Parsifal*, renouvelé transformé par les moyens techniques et un tempérament tout individuels, fortifié par la connais-

sance approfondie de la grande tradition classique — qui me paraît en définitive le moins éloigné de celui qui présida à la conception d'*Ariane et Barbe Bleue*. Je ne me dissimule pas, croyez-le bien, qu'une semblable opinion a peu de chance de rencontrer grand crédit par le temps qui court. Vous souffrirez cependant que j'y persévère. Je serais étonné de voir y contredire ceux qui, comme M. Dukas, pour rendre aux ancêtres de notre musique dramatique le culte qui leur est dû, ou pour qualifier dès le premier jour de chef-d'œuvre le *Pelléas* de M. Debussy, n'ont pas cessé de reconnaître ce qu'il y a de vraiment générique et vivifiant dans des productions dont l'avenir est assuré, en dépit des fluctuations du goût et de la mode.

Je voudrais avoir su en ces brèves lignes, vous faire entrevoir pourquoi les œuvres de M. Dukas, qui ont aussi le temps pour elles, méritent plus qu'un banal éloge. Je souhaiterais surtout, à la veille de la reprise d'*Ariane* à l'Opéra-Comique, inspirer à ceux d'entre vous qui n'ont pu déjà aller à elle sans parti-pris, le désir d'en goûter les multiples beautés et le haut enseignement. Quant aux autres, mes soins sont superflus. Ils n'ignorent point qu'une telle œuvre découvre des horizons poétiques ou musicaux inépuisables à ceux qui vivent en son commerce, et ils lui savent gré, — au milieu du flot d'élucubrations médiocres de tant de compositeurs pour qui l'art n'est trop souvent qu'une imitation déguisée ou un moyen de parvenir, — de leur rappeler si magnifiquement que la musique peut être parfois le plus grand, le plus sublime des langages.

Gustave SAMAZEUILH.

Images et Signes phoniques

Lettre ouverte à M. Daubresse



MON cher ami, leur netteté d'analyse et leur simplicité d'exposition rendent tous vos articles chers aux esprits enclins à philosopher. Avec vos qualités coutumières vous avez merveilleusement exposé, dans l'un des derniers numéros du *Courrier Musical*, ce que vous entendez par imagination musicale, et par *images phoniques*; vous avez montré leur origine, le mécanisme de leur formation et leurs divers degrés d'originalité chez les musiciens créateurs. Tout cela est pensé clairement; tout cela est développé de manière frappante et ne laisse prise à aucun malentendu.

Mais, puisque ces problèmes de psychologie musicale vous intéressent à juste titre, voulez-vous me permettre d'examiner avec vous deux points de votre article, pour tâcher de les approfondir un peu? Je prendrai, d'une part, les quelques paragraphes où vous répartissez les humains en diverses classes, suivant le degré de formation des images phoniques dans leur cerveau, et je discuterai d'abord cette classifica-