

L'orchestration de Paul Dukas

Pauline Ritaine

Dès la création de *L'Apprenti sorcier* en 1897, Paul Dukas est reconnu pour ses qualités d'orchestrateur, et ce, jusqu'à l'apothéose orchestrale de *La Péri* dont on loua la « riche », « l'admirable », « l'éblouissante » orchestration. Les premières œuvres avec orchestre de Dukas témoignent de l'évolution du jeune compositeur prétendant au prix de Rome. En quelques années son écriture pour orchestre s'affine au travers d'une pratique d'abord héritée de l'école française puis se modifie sous l'influence de Wagner.

LA RECHERCHE DE COULEURS ORCHESTRALES

L'effectif

Le son si particulier et caractéristique de l'orchestre de Dukas résulte en partie d'un choix singulier et maîtrisé des timbres, d'une recherche de couleurs qui lui est propre. Ainsi *Ariane et Barbe-Bleue* se distingue des créations dramatiques contemporaines par une gamme de percussions très développée (timbales, grosse caisse, cymbales, triangle, tambour de basque, caisse roulante, tambourin, jeu de timbre, célesta, cloches et tam-tam). *La Péri* offrira également huit instruments à percussions mais c'est surtout la couleur générée par la fanfare qui est saisissante à partir d'un effectif composé de trois trompettes, quatre cors, trois trombones et un tuba, chaque pupitre étant divisé.

Dans le cadre du prix de Rome, si les cantates sont soumises à un effectif imposé par l'Institut pour leur création, il n'en va pas de même pour les chœurs (qui n'étaient pas joués mais seulement jugés « à la table »). Toutefois le choix des timbres n'y apparaît pas particulièrement singulier. La pièce la plus originale en termes d'instrumentation est la mélodie *L'Ondine et le Pêcheur* avec saxophone alto, jeu de timbre et piano. Le traitement de la texture orchestrale offre des détails annonciateurs de la maturité du compositeur. La maîtrise du dialogue entre piano, harpe et jeu de timbre, l'association du saxophone avec les flûtes et la clarinette ou le basson, préfigurent les talents de coloriste du maître. Notons que cette mélodie est contemporaine des concours de Rome mais n'a rien à voir avec les épreuves. Elle illustre ce que Dukas expérimentait en marge des partitions « officielles ».

Les combinaisons instrumentales

De l'orchestre clair et très discret hérité de la tradition française de *Pensée des morts* usant de nombreux passages solistes, d'instruments regroupés par familles dialoguant entre elles, jusqu'à l'orchestre dense de *Polyeucte*, qui oppose les masses orchestrales, unit les timbres différents sous l'influence du modèle wagnérien, les premières œuvres pour orchestre de Dukas manifestent une rare diversité dans le traitement des textures, des strates, des masses orchestrales ou de l'association des timbres.

Dans le deuxième chœur, *La Fête des myrtes*, l'alliance trompette, bois et violons est directement engendrée par le texte :

Que la trompette retentisse,
 Mais qu'à ses accents belliqueux,
 La douce et tendre flûte unisse
 Ses accents simples et gracieux.

Mais dans les chœurs suivants comme dans les cantates, les timbres commencent à s'associer par registres alliant volontiers flûtes, clarinettes, haut-

bois avec les violons ; le tuba, les trombones avec les violoncelles et contrebasses dans *L'Hymne au soleil* et *Velléda*. Ces passages côtoient d'autres sections où l'orchestre est traité par groupes, par familles, les bois faisant face aux cordes. Peu à peu ces associations se diversifient et l'orchestre se densifie tout en conservant ses qualités de clarté. Toutefois, la texture « pointilliste » (utilisation de la palette orchestrale par touches éparses de l'instrumentation) se manifeste comme une caractéristique plus personnelle et spécifique de l'orchestre dukassien, que l'on trouve clairement en œuvre dans *L'Apprenti sorcier*. Nous pouvons en voir les prémisses dans le traitement du thème majestueux et solennel de *L'Hymne au soleil* qui, présenté à tout l'orchestre de manière massive dans l'introduction est ensuite modelé sous les mots :

Ô Soleil, tu parais !
Du soleil qui renaît célébrons la puissance,
Avec tout l'univers célébrons son retour...

Le registre grave du basson fait entendre *ppp* l'incipit du thème, entrecoupé de valeurs longues puis une cellule ascendante de ce thème monte *crescendo* aux violons, altos, violoncelles et hautbois. Ils sont ensuite rejoints par les flûtes. Enfin les bassons, cors, violoncelles et contrebasses résonnent *forte* en contrepoint. Mais c'est dans *L'Ondine et le Pêcheur* que cette texture pointilliste sonne véritablement. Dès l'introduction, un motif se constitue : une envolée de triples croches aux flûtes, clarinette et jeu de timbre, il scintille ensuite aux flûtes dédoublées et hautbois sur des trilles et triples croches de clarinette et *pizzicati* des violons. Il nous semble déjà entendre ici le caractère chatoyant de *L'Apprenti sorcier* où chaque instrument apporte sa touche personnelle et indispensable à l'élaboration d'une idée mélodique. Cette maîtrise de la texture s'accompagne d'une nécessaire maîtrise du potentiel de chaque instrument, d'une bonne connaissance des modes de jeu.

Le langage orchestral

L' Ondine et le Pêcheur ainsi que *Velléda* et *Sémélé* témoignent d'un usage très précis des cuivres (avec sourdine, ou en sons cuivrés) mais également d'une rigueur dans le traitement des cordes par leur mode de jeu, leurs divisions et leur nombre. L'entrée de Jupiter dans *Sémélé*, s'accompagne de longues tenues des flûtes et des clarinettes sur un jeu particulier des cordes : des sextolet des premiers violons, *trémolos* des seconds, altos et violoncelles dialoguant en triolets accompagnés par deux contrebasses. Quelques mesures plus loin les retrouvailles de Jupiter et Sémélé se font sur des *trémolos* de violons *sur la touche*, altos, violoncelles et contrebasses divisés en valeurs longues, seules deux contrebasses assurant la ligne la plus grave. Dukas utilise ici des modes de jeux singuliers dénotant d'une grande précision sonore. Ce soin particulier apporté à l'écriture des archets préfigure les œuvres postérieures de Dukas, comme la troisième variation de la danse de *La Péri*, écrit pour dix-huit parties de cordes : trois parties de premiers violons solistes avec sourdine, les autres divisés en quatre jouant *sur le chevalet ppp*, des violons II divisés en deux ; trois parties d'altos dont deux en *trémolos sur la touche pp* ; trois parties de violoncelles solistes, les autres *p* en *pizzicati dolcissimo*, une seule contrebasse sur une note tenue, une deuxième seule également sur le premier temps de chaque mesure.



LE RÔLE DRAMATIQUE DE L'ORCHESTRE

Potentiel narratif de l'orchestre

La maîtrise de son effectif, la diversité de timbres et de modes de jeu sollicités permettent à Dukas, encore jeune, de développer le caractère descriptif ou narratif de l'orchestre, qu'il s'agisse de l'appliquer aux sentiments ou aux décors. Dans *L' Ondine et le Pêcheur*, des ondulations *crescendo-*

decrescendo de doubles croches aux altos et violoncelles font entendre le mouvement des vagues. Le scintillement de l'eau est figuré dès l'introduction grâce à l'alliance des flûtes, du hautbois et de la clarinette, accompagnée des triples croches au piano et soutenue par les trilles des violons. Un court motif conjoint que s'échangent le basson et le hautbois traduit l'égarément fatal du pêcheur. Joué au basson, il est ponctué par le cor bouché et accompagné des trémolos aux violoncelles et contrebasses, tandis que des trilles de la clarinette et des violons l'accompagnent lorsqu'il est entendu au hautbois.

Dans les cantates, les personnages sont associés à des couleurs sonores : Sémélé est accompagnée par les flûtes et clarinettes alors que Junon est soutenue par les cuivres, la harpe signalant les sentiments amoureux. Mais, de manière plus étonnante, c'est la transcription musicale de la tempête dans l'introduction de *Sémélé* qui retient l'attention de l'auditeur. La scène débute par un roulement de timbale soutenu par les contrebasses créant un tapis sonore sur toute sa durée. Les violoncelles entrent sur de tournoyantes doubles croches en mouvements conjoints. Puis c'est tout le pupitre des cordes en *trémolos* qui s'agite (les violoncelles sont alors divisés en trois parties). L'entrée par accumulation successive des bois additionnés des cors et du tuba étoffe et épaissit la texture sonore. Un *crescendo* d'orchestre du *pianissimo* au *fortissimo* éclatant au *tutti* donne toute la puissance du phénomène. Il laisse place aux *tremolos* des flûtes dans le registre grave comme pour prolonger la panique dans une forme de désarroi.

Les motifs de rappel

S'il ne peut y avoir de motifs de rappel à proprement parler dans les chœurs, le traitement des thèmes y est déjà structuré : de la simple circulation d'un instrument à l'autre dans *Pensée des morts* à la construction par l'orchestre entier dans *L'Hymne au soleil*. L'utilisation des motifs crée un véritable tissu dramatique et musical dans les cantates.

Dans *Velléda* et *Sémélé*, l'écriture des motifs est précise et pensée dans la dramaturgie : ils sont attribués aux personnages, aux situations drama-

tiques, à l'atmosphère particulière d'une scène. Si la couleur instrumentale et l'écriture subissent encore relativement peu de variation dans *Velléda*, avec *Sémélé* le rôle dramatique des motifs de rappel est plus rigoureux et réfléchi au sein de l'œuvre. Nous rencontrons ici, déjà, les prémisses du traitement motivique développé dans *Ariane et Barbe-Bleue*. Dukas fait entendre quatre motifs, clairement identifiables, narratifs et expressifs :

- le premier s'apparente au motif de situation et décrit la tempête par un tournoiement de doubles croches aux violoncelles, il peut se diffuser quelquefois au quatuor, mais revient toujours aux violoncelles, n'apparaissant en revanche jamais aux vents. Il innerve de son caractère angoissant les scènes de l'introduction et le finale.

- un second motif, court, ascendant et accentué est réservé aux cuivres, trombones, tuba, trompettes ou cors bouchés sur des trilles de timbales venant marquer la narration de la colère de Junon et de la funeste preuve qu'elle attend.

- le thème de l'amour, chanté par Sémélé, est ensuite repris par la flûte, les cors ou le hautbois, instruments d'ailleurs dévolus au personnage.

- enfin, le thème de la vengeance de Junon, la fanfare de la révélation, innerve tout l'orchestre. Il n'y a guère que durant le duo d'amour entre Sémélé et Jupiter qu'il se tait. Apparaissant tout d'abord court et caractéristique dès l'introduction aux flûtes et aux violons, il est chanté et développé par Junon sur les mots « Ô vengeance ». Repris en marche harmonique, ce motif fondamental soutient toute la tension dramatique de la cantate. Insidieux *piano* aux vents lorsque Sémélé confie ses doutes à Jupiter ou éclatant *fortissimo* à tout l'orchestre sous les derniers mots de Junon « Je suis vengée ».

Le traitement dramatique des motifs et leur coloration annonce véritablement le travail qu'effectuera Dukas dans *Ariane et Barbe-Bleue*. Les motifs ne sont pas tous traités de la même manière. Ils s'attachent à des idées, des sentiments, des actions ou des décors. Certains ont une signification ambivalente. À l'opposé d'un traitement wagnérien, un seul et même

motif décrit la colère de Junon, la mort de Sémélé et le désespoir de Jupiter parce que ces trois idées sont liées. Dukas s'éloigne déjà du leitmotiv wagnérien mais partage avec lui la volonté de façonner la dramaturgie musicale. Ainsi ces motifs ne sont pas sans rappeler les mots que Dukas écrira plus tard à propos de *Siegfried* de Wagner en 1902 :

La manière dont ces idées mères sont enchaînées et superposées, l'orchestration sans pareille qui les colore des nuances les plus délicates ou les fait vibrer des tons les plus éclatants, l'incroyable aisance avec laquelle le discours musical qu'elles composent pénètre le sens profond de chaque partie du poème, sont en somme ce que la partition de *Siegfried* offre de plus merveilleux.

(*La Gazette des Beaux-Arts*)

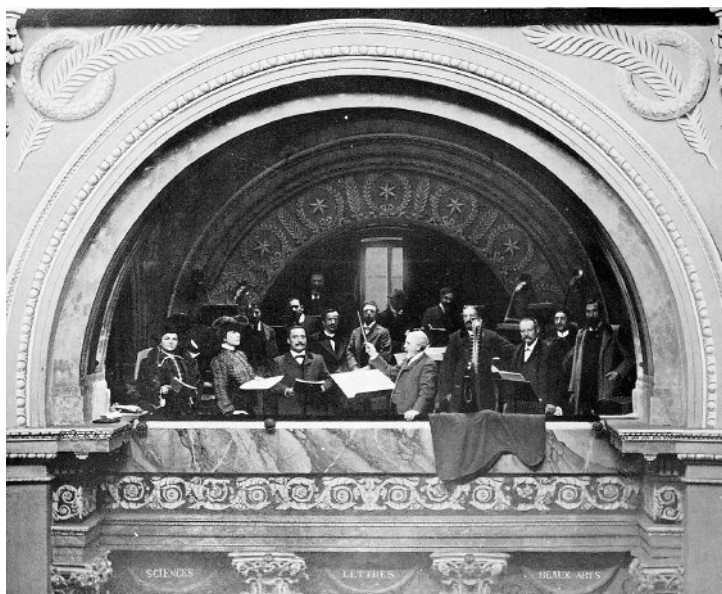


LA PREMIÈRE ŒUVRE DU RÉPERTOIRE : *POLYEUCTE*

Créée en janvier 1892, *Polyeucte* est taxée par la critique de l'époque de « pastiche wagnérien » (*Le Siècle*), et Dukas de jeune compositeur « imbu de théories wagnériennes » (*L'Intransigeant*). On relève dans l'œuvre les « chromatismes à la mode » (*Le Guide musical*) ou les « thèmes plus torturés que l'infortuné martyr lui-même » (*L'Écho de Paris*). Toutefois les qualités d'orchestration sont également remarquées. *Le Journal des débats* note que « l'orchestre est traité de main de maître », à *La Liberté* Victorin Joncières signale les « qualités de symphoniste dramatique du jeune compositeur », enfin pour Ernest Chausson « l'orchestration est parfaite ». En effet, l'écriture orchestrale de *Polyeucte* met en œuvre une esthétique fortement influencée par le maître allemand dans un style devenu plus personnel.

Le travail thématique est conséquent. Deux thèmes principaux soutiennent le discours orchestral massif et agité. Ils utilisent toutes les couleurs de l'orchestre. Le premier thème, qualifié parfois comme celui de

La Foi, est entendu dès l'introduction aux violoncelles puis repris immédiatement aux bois, mais décomposé entre le hautbois et la clarinette avant d'être conclu par la flûte. Il est ensuite diffusé à tout l'orchestre, attaqué par les premiers violons, altos et violoncelles, rejoint par les hautbois et clarinettes, puis les flûtes. Le second thème *L'Amour de Pauline* est lui aussi soumis à un traitement minutieux : circulant à tout l'orchestre, il est varié dans ses intervalles, ses rythmes ou son accompagnement. C'est au travers de l'écriture des thèmes que Dukas nuance son expression. En présentant le thème de *Pauline* en valeurs augmentées aux cordes seules, ponctuées par le *tutti fortissimo*, Dukas installe une sérénité pendant quelques instants, avant que le thème ne s'agite à nouveau à tout l'orchestre, confronté à celui de *La Foi*. Superposés, variés, décomposés, les deux thèmes se rencontrent ou luttent dans un maillage très serré où toutes les ressources de l'orchestre sont exploitées.





Première page de la partition autographe
du chœur *Les Sirènes* de Dukas.

Opening page of the autograph score
of Dukas' chorus *Les Sirènes*.

Exécution d'une cantate pour le prix de Rome
sous la coupole de l'Institut. *Musica*, janvier 1903.

Performance of a cantata for the Prix de Rome
under the dome of the Institut de France. *Musica*, January 1903.