

# LA REVUE MUSICALE

CINQUIÈME ANNÉE

1<sup>er</sup> Avril 1924

NUMÉRO SIX

## Florent Schmitt

« Florent Schmitt eut le temps de se faire ouvrir la porte, et de refermer son Psaume avec un bruit de tonnerre. »

(Léon-Paul Fargue: *Kriegspiel*, *Cahiers d'Aujourd'hui*. N<sup>o</sup> 11. 1923).



POURQUOI se satisfaire de définitions inflexibles ? L'on avait accoutumé de dire que l'art français était un art précieux, sans doute, mais toujours un peu léger, un peu superficiel. Cette idée berçait les étrangers. Elle trouvait d'ailleurs un pendant digne d'elle dans la réputation du français frivole, beau parleur, et un tant soit peu libertin. L'image assurément la plus flatteuse que l'on se faisait de nous était celle d'un peuple bien élevé, goûtant les formes pures dans des cadres restreints.

Certes, en musique, le cas Berlioz avait étonné. Nos musiciens n'étaient-ils pas un peu irrévérencieusement considérés comme de petits maîtres ? Les Français eux-mêmes avaient eu Dieu sait quelle peine à accepter, à l'époque, que l'un des leurs tentât de marcher sur les brisées de Beethoven. Puis le vent tourna, et, après les vaines imitations de Wagner, l'on semblait revenu, chez nous, à un art très intérieur, traduisant subtilement les secrètes impressions, les tendresses inaccessibles, à un art de confiance.

Et voici qu'un musicien, rompant brutalement avec des traditions

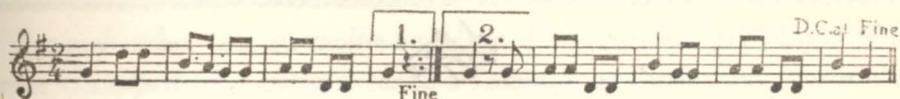
séculaires, entend prouver que la force est aussi une vertu française, et apporte en témoignage une série d'ouvrages de proportions grandioses. Alors que d'autres dansent sur des filins de société, il tend sa corde raide sur des Niagaras, et l'orage qui gronde sous lui, loin de le troubler, lui sert de piédestal.

L'art de Florent Schmitt est assurément l'un des plus difficiles à analyser, tant il est divers. Son activité s'exerce dans tous les domaines de la musique, et sa fécondité est superbe. Esprit curieux, il aime la vie, il en traduit les formes les plus riches, les plus magiques, comme les palpitations les plus infimes. Durant sa jeunesse, il a beaucoup voyagé, ne serait-ce, comme dit Montaigne au chapitre XXV du livre I, que « pour froter et limer sa cervelle contre celle d'autrui ». Ces séjours, souvent prolongés, sous d'autres cieux, ont ouvert son esprit sans réussir à le rendre cosmopolite. Il en a rapporté une culture universelle, une philosophie sereine, qui va de pair avec son ardeur combattive pour la nouveauté, une maturité précoce, mais sans rides, et le sens critique le plus averti qui se puisse concevoir.

Mais à travers son œuvre énorme, — le *Petit Elfe* constitue l'op. 73 — il convient de choisir les choses essentielles. Elles sont en assez grand nombre pour suffire à l'objet de cette étude.



Florent Schmitt est né à Blamont, en Lorraine, quelques mois après la déclaration de la guerre de 1870. On a souvent épilogué sur la fusion germano-latine que cette origine avait pu déterminer en lui. Il est nécessaire, croyons-nous, d'en faire justice une fois pour toutes. Au cours des années que nous avons passées en Alsace, nous n'avons pas été peu déçu par l'absence de dons musicaux que présentent les races de cette région. Dussions-nous blesser les amis que nous avons laissés à Strasbourg, nous n'avons pas trouvé là-bas l'atmosphère propice à la muse. Le folk-lore est brutal et grossier. *Hans im Schnockeloch*, l'une des chansons les plus répandues, en est un exemple flagrant :



Sans doute nous sommes loin des « Bateliers de la Volga », de telle charmante mélodie viennoise, ou encore de nos refrains auvergnats ou bretons. Les peuples germaniques en deçà du Rhin ont été assaillis par divers courants artistiques, selon leurs assujettissements politiques. Loin d'éclairer leur esprit, les invasions intellectuelles qui ont accompagné ces soumissions alternées le leur ont désaxé : ils ont cherché leur mot d'ordre tantôt en Allemagne, tantôt en France, et si l'on ajoute qu'ils sont, de leur propre aveu, passablement frondeurs, on avouera que leur cas est embrouillé. Ils n'ont pas d'idées générales en ce qui concerne la musique, et nous les soupçonnons fort d'aimer secrètement Brahms, dont Hans Pfitzner et consorts les ont abondamment nourris. Il n'est donc pas téméraire d'affirmer que Florent Schmitt, qui de bonne heure échappa à ce malaise, n'avait rien d'ambigu dans sa race, et que son fonds est tout à fait de chez nous. Celui de Gustave Charpentier, celui de G. Pierné et de P. de Breuille, aussi, n'est-il pas vrai ? On trouve du reste dans le caractère de Florent Schmitt toutes les qualités de l'homme de l'Est, la verve, l'énergie, la ténacité, la largeur de conceptions, le tempérament réalisateur. On n'y rencontre nulle part ce goût pour le mythe, cet appétit de fausse métaphysique qui conduit les artistes allemands.

Florent Schmitt fit ses premières études musicales à Nancy, où il commença l'harmonie en même temps qu'il acquérait une très forte technique du piano. Bientôt il partit pour Paris où il eut pour professeurs successifs Th. Dubois, Lavignac, Massenet, Gédalge et Gabriel Fauré. En 1900 il se voyait décerner le prix de Rome, et de cette époque datent ses voyages à travers l'Europe, qu'il entreprend selon son caprice, et non selon le vœu de l'Institut. Outre l'Italie il visite l'Allemagne, se fixe un an entier à Berlin, explore les pays centraux jusqu'à la Turquie, et revient à Paris d'où il s'évadera souvent. Après la guerre, au cours de laquelle il a eu maints déboires, car son indépendance s'y trouvait mal à l'aise, il fut fait chevalier de la Légion d'honneur et nommé directeur du Conservatoire de Lyon.



Les œuvres de jeunesse de Florent Schmitt ont ceci de particulièrement intéressant qu'elles reflètent une pensée disciplinée, déjà pourvue de tous ses moyens d'expression, et se traduisant naturellement, sans recherches excessives. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque le renouveau musical en France en était encore à ses débuts. Les noms de Lalo, de Franck, de Chabrier et de Fauré étaient les mots de passe de petits cénacles, et Saint-Saëns devait autant sa jeune réputation à son talent de pianiste qu'à la diffusion de ses œuvres. Un point de repère nous est fourni par le triomphe définitif de *Carmen*, le 21 avril 1883, huit ans après la mort de Bizet. Mais en même temps le wagnérisme accomplissait son œuvre de sape, semant l'hésitation parmi les musiciens français, et déformant leur objectif. Il semble qu'on attendait un dictateur. Il vint à point : ce fut Claude Debussy. Plus tard il sera curieux d'étudier avec un peu plus de recul cette période tourmentée où l'on cherchait sa voie autour de soi, au lieu de la chercher en soi.

Dans la mêlée aveugle, Florent Schmitt poursuit ses réflexions solitaires et les note sans effort. Le parti-pris n'est pas son fait, et cependant il saura, quand il le voudra, émanciper son verbe. « Un artiste, dit quelque part très justement M. Louis Laloy (1), prend son art au point où ses aînés l'ont conduit, et parle la langue de son temps. Faute de quoi il ne sera pas entendu. L'originalité n'est pas dans les termes qu'il emploie, mais dans la manière d'en disposer. On ne demande pas à un écrivain de fabriquer ses mots. Pourquoi astreindrait-on un musicien à inventer ses accords ? »

Au pédantisme des humanistes succéda la simplicité des écrivains du XVII<sup>e</sup> siècle, dont le but — selon le mot d'ordre de Malherbe et de Boileau — fut l'imitation des anciens. C'est en lisant Euripide et Esope que Racine et La Fontaine se sont découverts eux-mêmes. Bach fit des cantates comme Georg Böhm, des fugues comme Buxtehude, Beethoven des sonates comme Mozart et Haydn, Wagner des opéras comme Weber.

(1) L. LALOY : Les Festivals français de Monte-Carlo (*Courrier Musical* du 1<sup>er</sup> février 1924).

La recherche, tout au moins au début d'une carrière, est plutôt débilitante. Un esprit trop critique mène à l'anémie de l'idée, comprimée dans un étroit corset. C'est une maladie contemporaine, en art comme en littérature, réaction nécessaire contre une pléthore de médiocrité. Mais Florent Schmitt portait en lui assez de puissance pour lui échapper. Il était vacciné.

Ses études l'ont orienté naturellement vers les formes classiques. Il s'est épris des grands Allemands, et, s'il a brûlé comme tout le monde un peu d'encens autour de l'autel de Bayreuth, s'il s'est laissé séduire par la musique de chambre de Franck, convenons qu'il aurait pu choisir pires modèles.

Mieux que quiconque, il a su, avec Maurice Ravel, tirer particulièrement de la valse des effets très personnels. N'y aurait-il pas autant de valses de Florent Schmitt que de valses de Strauss ? Les *3 Valses Nocturnes*, *Sur l'Onde*, des *Soirs*, la *Valse nostalgique* des *Pièces romantiques*, celle des *Feuillets de Voyage*, celle encore des *Humoresques*, les six *Chansons à 4 voix*, les huit *Reflets d'Allemagne*, les trois *Rapsodies*... Mais ces valses ont un tour éminemment personnel, bien qu'elles puissent presque toutes être placées sous le vocable de Schubert. Les courbes en sont gracieuses, les harmonies rares. Moins caustiques que celles de Ravel, plus voluptueuses aussi. Elles n'ont toutefois rien de « *gemütlich* » (nous renonçons à toute traduction française de ce qualificatif), malgré l'exquise sensibilité dont elles font preuve. Car, — et c'est là où nous voulions en venir — jamais Florent Schmitt n'a donné dans le pâle travers de la sensiblerie, jamais il n'a songé à exprimer les émois mal définis de la jeunesse. Ses premières œuvres ne sont pas impressionnistes, ni dans leur titre, ni dans leur matière. Il a attendu plus tard pour traiter des passions. Volontairement il s'est tout d'abord tenu dans des cadres usuels, ne fût-ce que pour se faire la main. On ne se la fait jamais assez. Tandis que le vent d'ouest contait ce qu'il avait vu, que les cloches tintaient dans la vallée, Florent Schmitt écrivait des *Ballades*, des *Rondeaux*, des *Danses* de toutes sortes. Une fois il sacrifia au goût du jour avec les *Soirs*, d'accents si tendres, et, au fond, si schumanniens. Mais l'ensemble reste, de forme, étonnamment classique. De forme seulement. Aucune bibeloterie d'amateur.

Il s'entraîne parfois même à des pièces de construction plus large, plus spacieuse, où il multiplie les thèmes et les combine en de savoureux contrepoints. On sent naître la technique dont il aura besoin plus tard.

Le prix de Rome confère à Florent Schmitt son exeat. A la villa Médicis, tout en se liant avec André Caplet, avec les architectes Tony Garnier, le Piranèse moderne — et Paul Bigot, il conserve son quant-à-soi et sa farouche indépendance. Il préfère aux réceptions officielles de l'Ambassade de France les flâneries dans les bas quartiers de Naples ou de Pompeï. Et cependant il travaille. Le premier mouvement du *Quintette*, diverses mélodies, un poème symphonique extrait des *Ramayanas*, *Combat des Rakshasas et délivrance de Sîta*, dont le manuscrit se perdit pendant l'inondation de Paris en 1910, l'*Etude pour le Palais Hanté*, enfin les *Feuillets de Voyage* orchestrés, les *Musiques de Plein-Air* et le *Psaume XLVII*, œuvre babylonienne, tel est le bilan de son séjour, où commence pour lui l'évolution logique qui s'est poursuivie sans hésitations jusqu'à ces dernières années.

Cette évolution, fruit naturel de ses méditations et de ses périples, il ne faudrait pas qu'on l'attribuât aux influences qu'il a pu subir. Certes, dans sa soif de nouveauté, il ne pouvait rester indifférent à *Thamar* ou à *Antar*, pas plus qu'à *Pelléas*, qu'au *Rossignol* ou au *Sacre*. Tout le monde sentait alors la nécessité d'ozoniser l'atmosphère pour chasser les derniers miasmes wagnériens. Mais il serait vain de chercher dans la langue de Florent Schmitt des emprunts à Debussy ou aux Russes. Une agrégation appartient à tout le monde, et depuis le divin Bach, depuis Chopin aussi, il semble que l'on n'ait rien inventé en ce sens. Que serait une *septième* ou une *neuvième* « de seconde espèce », ou n'importe quelle appoggiature irrésolue, si elle ne s'étayait sur une idée musicale ? En quoi des cuivres bouchés ou une flûte grave sont-ils intéressants, s'ils disent des banalités ? Prétentieuse et gratuite morphologie que tout cela. Il est à présumer que nos arrières-petits-neveux sauront faire justice, dans quelques siècles, de ces discussions d'office. Nous trouvons, pour notre part, une telle exégèse aride et desséchante, et rien n'est plus agaçant que d'entendre juger quel-

qu'un sur cette base. Admettons *a priori* qu'un musicien, comme un littérateur, connaît sa grammaire. Si on lui refuse ce premier crédit, comment lui faire plus ample confiance ? L'art n'est pas, comme la cuisine, condensable en recettes, et si l'on rend visite aux artistes, on ne monte pas chez eux par l'escalier de service.

Disons donc seulement que le système harmonique de Florent Schmitt est celui de son temps, et qu'il en use comme il l'entend. Il proscriit violemment l'accord de quinte augmentée, qui ne lui sert guère que dans certaines clameurs du *Psaume*, et le procédé empirique de la gamme par tons, source de toutes les platitudes, qu'il condamne lui-même dans un récent article à la *Revue de France* (1) : « ... cette malencontreuse gamme par tons qui, inaugurée par Liszt, consolidée par Saint-Saëns, fit rage pendant quinze ans dans les productions post-franckistes, au point que, à l'exception près de Gabriel Fauré, tous les musiciens, de 1890 à 1905, en furent plus ou moins victimes : d'Indy et son école, Paul Dukas même, Debussy surtout, et qui, par sa tyrannie, se prêtant par définition à toutes les combinaisons contrapunctiques, toutes les superpositions, immobilisa d'autant l'évolution harmonique. » Par exception, cette échelle lui servira dans certains mouvements contraires comme celui-ci :

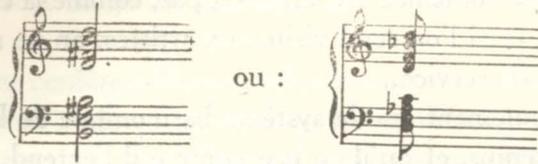
The image shows a musical score for two instruments: Flute and Harp. The flute part is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf* and includes a *ritenu* (ritardando) marking. The harp part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, also marked *mf*. The harp accompaniment consists of dense, sustained chords and arpeggiated figures. The overall texture is highly complex and dissonant, characteristic of Schmitt's style.

(La Tragédie de Salomé, p. 75 de la partition d'orchestre).

On remarquera d'ailleurs que le sentiment n'en est pas debussyste. Vocabulaire d'accords ? Avant tout des accords gras, dont l'oreille se déclare satisfaite. Selon son expression familière, il aime que le pianiste « en ait plein les mains ». Pour lui, la beauté de l'accord ne consiste pas

(1) Florent Schmitt (*Revue de France* du 1<sup>er</sup> février 1924.)

tant dans sa nouveauté que dans son heureuse disposition. De là des présentations telles que ces renversements de neuvième de dominante :



(Extraits des *Ombres*, II, *Mauresques*, p. 22).

qui, tout en étant dans le dictionnaire de l'Académie, prennent sous la plume de Florent Schmitt, un tour tout particulier, tant ils sont le support nécessaire de ses thèmes ? Il fut le premier, à notre connaissance, à se servir du quatrième renversement de neuvième :



(*Frédégonde*, concours de Rome, 1897).

Cette écriture, que l'on trouve chez lui dès le début de son œuvre, ira progressivement vers la complexité. Il multipliera peu à peu les appoggiatures :



(*Sonate*, 1<sup>er</sup> m<sup>t</sup>, 4<sup>e</sup> ligne.)

(*Sonate*, 2<sup>d</sup> m<sup>t</sup>, 4<sup>e</sup> ligne.)

(*La Tragique Chevauchée*, p.

Signalons encore la très belle agrégation de tritons :



(*Rêves*, 7<sup>e</sup> mesure.)

ou :



(*Lied et Scherzo*, 11<sup>e</sup> mesure.)

(On remarquera qu'ici la quinte est sous-entendue)

qu'il a été sans doute le premier à employer avec Strawinsky dans le *Rossignol* et dont on a donc à tort fait remonter la paternité à la *Fête de Printemps* de Roussel. Mais l'effet le plus saisissant de Florent Schmitt dans le domaine harmonique est certainement l'usage de suite d'accords parfaits majeurs et mineurs (1), dont il ne se sert pas par simple succession comme Debussy (*La Damoiselle Elue*, *Danseuses de Delphes*, *Ibéria : le matin d'un jour de fête*, etc.), mais par degrés disjoints, ou par les enchaînements familiers de l'harmonie consonnante, avec ou sans retards. Les exemples abondent, s'il faut en citer :



(*Psaume XLVII*, partition d'orch., p. 15.)



(*Dionysiaques*, réd. de piano, p. 25.)

(1) Ce procédé existe aussi chez Ravel, notamment dans le *Trio (Pantoum)*.



(Sonate op. 68, p. 55.)



(Antoine et Cléopâtre : Orgie et Danses, partition d'orch., p. 40.)

Mentionnons de même, dans cet ordre d'idée, la gigantesque échelle de Jacob qui soutient dans le *Psaume* la phrase « Dieu est monté au milieu des chants de joie, » et dont le pendant existe, sous une autre forme, dans l'apothéose du *Poème de la Maison* de G. M. Witkowski.

Voilà des procédés accessibles à tous, pourvu que le fonds manque le moins.



Le contrepoint de Florent Schmitt se plie lui aussi aux exigences de sa pensée. L'imitation y est d'une pratique constante, par mouvement direct ou contraire. Il va du plus simple « deux-parties » à la polyphonie la plus luxuriante. Contentons-nous, pour nous en rendre compte, de prendre en mains le *Psaume* d'un bout à l'autre, sans omettre les deux expositions fuguées « Parce que le Seigneur est très élevé et très redoutable. » On ne trouverait peut-être pas, dans la musique moderne, un entrelacement de lignes aussi fortes et aussi souples à la fois.

En cette époque troublée où l'on se croise pour ou contre la polytonie, nous nous garderions bien d'intervenir dans la mêlée. Certes, ceux qui militent en faveur de la nouvelle entité sont précisément ceux qui ont de la tonalité la notion la moins précise. A la faveur de certains microscopes, on trouve des bacilles de polytonie jusque chez Bach. On en trouverait sans doute encore dans la résonance naturelle des cordes. Avouons tout au moins que, parmi les divers essais arbitraires qui en ont été tentés récemment, peu sont faits pour nous la rendre aimable. Aimez-vous la polytonie ? On a en mis partout. Florent Schmitt en a mis, lui aussi, dans bien des pages, sans doute pour se soumettre à la loi commune... avant même qu'elle n'ait été promulguée. Voici vers la fin du dernier mouvement du *Quintette* un passage où sont échafaudés les thèmes des deux principales introductions, celles du premier et du troisième mouvement :



Ailleurs dans la *Sonate* (p. 33) :



ou, dans *Antoine et Cléopâtre*, cette tonalité de *fa* mineur à la basse, qui supporte un indéniable *ré* mineur :

(*Orgie et Danses*, partition d'orch., p. 24.)

Enfin toute la partie médiane du *Parapluie Chinois*, dans le *Petit Elfe* *Ferme l'Œil*, d'une si charmante équivoque.



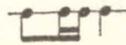
La mélodie de Florent Schmitt ? Elle lui appartient en propre. Il serait bon, si l'on voulait étiqueter ses thèmes, d'en faire au préalable plusieurs catégories, car, pour lui, un thème d'introduction n'est pas forcément susceptible de fournir le développement principal, encore moins un thème de mouvement lent, de devenir, transformé, l'idée conductrice d'un finale. Dans les œuvres importantes, le *Quintette*, par exemple, il réservera même aux introductions des thèmes proprement indépendants qui ne resserviront pas autrement.

Il use parfois discrètement de la forme cyclique (*Quintette, Sonate*), mais il assigne plus volontiers à chaque phrase une valeur bien définie, et ne modifie pas ses coefficients en cours de route. Ce principe, rigoureusement appliqué, lui fournit encore des transitions aussi brusques, ou, au contraire, aussi insensibles qu'il le veut, en faisant réapparaître avec plus ou moins d'insistance, plus ou moins d'énergie, en temps voulu, telle ou telle idée.

Nous distinguerons entre autres, chez Florent Schmitt, deux genres de thèmes : L'un, essentiellement rythmique, relève généralement du type :



ou :



ou encore ainsi modifié :



et trouvera son emploi indifféremment dans les mouvements vifs, ou dans les introductions lentes de mouvements vifs. L'on y peut ranger le thème principal du *Palais Hanté*, le 5/4 du début du *Psaume*, qui devient, dans le finale, le 3/4 d'orchestre sous le 2/4 des chœurs et de l'orgue, l'introduction du premier mouvement du *Quintette*, le Prélude de la *Tragédie de Salomé* et les *Enchantements sur la Mer*, les parties animées des *Dionysiaques*, *J'entends dans le Lointain...* (*Ombres*, I), *Antoine et Cléopâtre*, dans la première suite de même nom, *Et Pan, au fond des blés lunaires, s'accouda...* la *Tragique Chevauchée*, etc...

L'autre, souvent de formule ternaire, plus hésitante, et marchant par degrés inégaux, est habituellement réservé aux mouvements lents. De ce genre l'introduction des *Rêves* — qui devient plus loin, plus martelée, le développement animé, — nous semble l'exemple le plus caractéristique.

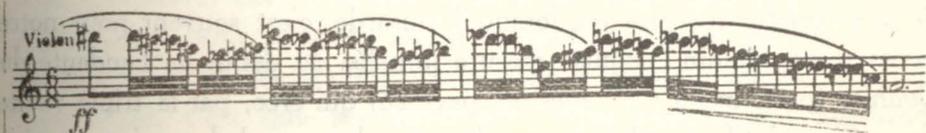
La mélodie de Florent Schmitt est presque toujours d'allure chromatique. C'est ce qui lui donne sa couleur toute spéciale, et lui permet d'évoquer avec bonheur les choses de l'Orient.

Par moments, ce chromatisme même arriverait à lui donner un contour presque schönbergien. Ainsi cette cadence en octaves diminuées :



(Légende pour Alto et Orchestre, partition d'orch., p. 3.)

ou cette autre :



(Sonate, p. 2.)

que l'on dirait extraites de quelque *Pierrot Lunaire*, si l'importation de *Pierrot Lunaire* en France ne leur était postérieure.

La longueur des motifs est proportionnée à celle de l'œuvre entière ; tantôt de quelques mesures, tantôt véritable période, lorsque l'équilibre général l'exige. Souvent aussi, pour insister, un même petit fragment sera

présenté deux fois de suite, mais il se pare, la seconde fois, d'une menue broderie, par souci, comme nous le verrons plus loin, d'éviter la redite.



*Ambitiosa recedent ornamenta*, intimait le bon Horace, qui n'entendait certainement pas bannir par là les ornements légitimes. Certains artistes ont une pudeur naturelle à dévêtir leur muse, et les plus ardents champions du dépouillement n'ont peut-être pas les moyens d'habiller la leur. On parle, en poésie, de rimes millionnaires. La musique possède, elle aussi, de ces correspondances magnifiques. Florent Schmitt pense richement, il écrit de même. Cette abondance se traduit chez lui par une aisance du développement vraiment inusitée, et par une luxuriance de forme pareille à la végétation des tropiques. Le plus admirable, c'est qu'il ne se répète jamais. Si une réexposition lui paraît opportune, il s'ingéniera pour en modifier les détails, de façon qu'elle ne soit pas superposable à la première exposition. Il en changera les harmonies ou le rythme, il lui ajoutera un contrepoint. Dans le développement proprement dit, il s'abstiendra du trop facile redoublement cher à Debussy — voyez les *Sirènes* — et que, par dérision, il appelle, avec E. Vuillermoz, la « musique bègue ». Pour lui, il faut que l'action ne piétine pas sur place, mais se poursuive, et qu'un morceau, parti d'un point, aboutisse à un autre. Debussy était, de nature, trop indépendant, il est vrai, pour garrotter son verbe, trop platonique aussi pour lui dresser procès-verbal chaque fois qu'il contrevenait à la police de la circulation. D'ailleurs, lorsqu'il musarde, c'est souvent pour notre ravissement, témoin l'exquise mesure jumelée du début de l'andante du *Quatuor* (part. in-16 : 1<sup>re</sup> mesure, page 28) qui crée, par la triple redite du même motif, la plus inattendue, la plus nonchalante interruption rythmique. Il faut dire aussi que chez Debussy ce laisser-aller apparent dans la forme allait de pair avec la matière : « L'architecture de ses œuvres, très ferme cependant, défie l'analyse. Cette fermeté et cette unité-là se réalisent par la mystérieuse affinité des éléments musicaux employés (1). »

(1) Roland Manuel : *Maurice Ravel (Revue Musicale, avril 1921)*.

Florent Schmitt, pas plus que Ravel ou Honegger, n'éprouve de gêne à comprimer sa pensée dans des moules communs. Sans prôner plus spécialement l'un ou l'autre, il sait user sans rigueur de la forme sonate, du lied ou du rondo. Il joue en maître avec ces pièges.

Nous avons remarqué plus haut l'exposition du thème principal d'*Orgie et Danses*, dans *Antoine et Cléopâtre*, en ré mineur sur un fond de fa mineur. Cela, assurément, pour ménager un retour unison. Dans ses œuvres en un seul morceau, la coupe la plus habituelle est celle du premier mouvement de sonate ou de symphonie, avec ou sans introduction. Encore la transforme-t-il, suivant ses desseins. Mais son ordonnance architectonique demeure inébranlable, dans le béton de son écriture beaucoup plus horizontale que verticale.

Par-dessus tout, Florent Schmitt envie ceux qui — à l'exception de Strawinsky dans la *Lyrique Japonaise* ou de Schönberg dans les tableaux de *Pierrot Lunaire* — trouvent le moyen d'être définitifs en quelques mesures, mais il ne les imite point, estimant sans doute qu'on a généralement moins de peine à assembler une paire de boutades qu'à répandre l'unité et l'intérêt tout au long d'une vaste composition. Il n'est vraiment à l'aise que lorsqu'il n'est pas limité. N'allez pas en conclure qu'il soit prolix. Ceux qui, aux premières exécutions du *Quintette*, avaient émis cette accusation, durent la rapporter dans la suite, quand l'œuvre leur fut mieux connue. A cet égard, on a prétendu que l'auteur, cédant aux objurgations, l'avait considérablement raccourcie, puisqu'une réédition en fut faite peu avant la guerre. Cela n'est pas. Il lui a fait subir force changements de détail, mais, pour fixer les idées, la seconde version compte le même nombre de pages que la première. Si donc le *Quintette* semble moins long maintenant, c'est que ses dimensions nous apparaissent aujourd'hui nécessaires.

Gardons-nous des jugements trop rapides. Il est de la musique comme de la littérature, qu'on ne goûte qu'à la réflexion, et telle pièce nous a d'abord séduits en ses atours factices qui peu à peu nous fatigue. Il faut à Proust un volume pour nous conter les événements d'une soirée passée avec Albertine, mais aussi l'on ne saurait pousser plus loin l'analyse. De

même Florent Schmitt est précis et minutieux comme un horloger, mais comme un horloger qui dédaignerait de faire des montres, et préférerait construire l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg.

Mais trêve de ces pédantesques compilations, dont nous ne saurions assez nous excuser. Il ressort de tout cela que la technique de Florent Schmitt n'est comparable à aucune autre. Sa langue harmonique, tantôt douce et tendre comme un crépuscule d'Ile de France, tantôt acide comme une toile d'Utrillo, n'est pas celle de Debussy ni celle de Ravel, ni celle de Strawinsky, son contrepoint pas davantage — le *contrepoint* de Debussy ? Quelle antinomie !

« L'on est dominé, dit M. L. Aubert, par ce caprice élégant qui trouve à chaque instant des solutions neuves à de vieux problèmes, et qui enrobe le développement dans la fantaisie. Cependant une souveraine logique préside à tous ces jeux sonores, la logique du souffle, car Florent Schmitt est vraiment parmi les compositeurs actuels celui qui se meut le plus à l'aise à travers les sujets véhéments. Loin de les redouter il a pour eux un véritable attrait (1). »

Si l'on arrivait à mettre la musique en graphique, il est probable que celle de Florent Schmitt aurait une courbe extrêmement parabolique, montant très haut pour retomber brutalement : la trajectoire écrasante de l'obusier lourd.

Cet effet dynamique est exclusivement produit par sa musique, et non point par les moyens qu'il met en œuvre pour la faire valoir, car il n'y a rien de plus souple que l'orchestre de Florent Schmitt, et la précision mathématique de l'artiste trouve, ici encore, un admirable emploi. Personnellement, nous l'avons vu, travaillant à l'instrumentation du *Petit Elfe*, hésiter longtemps, parfois d'un jour à l'autre, entre plusieurs combinaisons, avant d'écrire la moins banale. Il apporte ainsi jusqu'au dernier moment de menues modifications à ses œuvres, de même qu'il annote, en vue d'une réimpression, celles qu'il a déjà publiées. Mais aussi, avec une telle recherche du meilleur effet, quel équilibre, quelle limpidité, quelle transparence,

(1) L. Aubert (*Courrier Musical*, 1<sup>er</sup> avril 1923).

qu'elle pureté de timbres! « Chacun joue sa partie, dit encore M. Louis Aubert, et non celle du voisin (1). » « Habileté vulcanienne », aurait proclamé Marcel Proust, en entendant ces inimitables fusées dont il incendie son horizon sonore.

M. Roland-Manuel (2) distingue fort justement l'orchestre tout intuitif de Debussy de celui de Ravel, plus stable, — peut-être plus dogmatique, — et prétend qu'on ne saurait garantir une exécution du premier, si consciencieux qu'ait été le travail préparatoire, alors que du second l'on peut être par avance assuré, avec un nombre suffisant de répétitions. Une autre raison, selon nous, s'ajoute à celle-là : Debussy pense *timbres*, Ravel *instruments*. L'un ne s'occupe que des sonorités, l'autre met au même plan qu'elles le souci de l'exécution matérielle. De là une écriture virtuose, d'une parfaite certitude. Nous n'entendons pas cependant que Debussy ait commis des gaucheries, mais que cette question n'était sans doute pas pour lui primordiale. Aussi la flûte de l'*Après-midi* est-elle parfois épuisante à jouer, pour bien des flûtistes qui n'ont pas des poumons d'Eole, alors qu'aucun d'eux ne se plaint de la *Pantomime* de *Daphnis*.

Nikisch avait tellement discipliné la Philharmonique de Berlin qu'il lui arrivait de conduire certaines symphonies classiques sans baguette, les bras croisés. On conçoit assez bien *Ma Mère l'Oye* équilibrée par le seul regard du chef.

Par contre on ne voit pas le *Psaume*, ni les *Rêves*, joués sans direction. Il faut aux œuvres de Florent Schmitt un animateur qui communique son enthousiasme à sa cohorte. Il faut quelqu'un pour fouailler les énergies, aider le cor anglais au début de la *Tragédie de Salomé* ou de la *Nuit au Palais de la Reine*, stimuler les violoncelles et les contre-basses dans le *Palais Hanté*, déchaîner partout le fracas dominateur des accords hoquetants et contondants. Il faut aussi un responsable pour éteindre l'incendie, et faire succéder sans heurt, dans *Antoine et Cléopâtre*, les sonorités du rêve de la berceuse ivre-morte aux brutalités de l'*Orgie*. Il faut un officier qui commande et contrôle le tir.

(1) L. Aubert (*Courrier Musical* du 15 déc. 1923).

(2) Roland Manuel (*loco cit.*).

Ce souci méticuleux avec lequel Florent Schmitt dispose l'orchestre, il le met également à parfaire le moindre morceau de piano. Son œuvre, dans ce domaine, est considérable, et, à part les quelques petites pièces faciles qui datent déjà de longtemps, elle est, depuis son prix de Rome, toute d'une même sève polyphonique. L'impression qu'elle donne est souvent celle d'une transcription extrêmement poussée de morceaux d'orchestre, mais d'une transcription éminemment pianistique, voire virtuose. D'aucuns le lui ont reproché, allant jusqu'à dire qu'une telle accumulation de difficultés en interdisait l'abord au commun des exécutants. A cela Florent Schmitt répondrait aisément qu'il ne *complique* pas à plaisir, et qu'il ne fait que *s'appliquer*. Dans son horreur du procédé, du convenu, en cette époque où certains oublient négligemment sur leur papier la même basse obstinée pendant des pages entières, il tient à prouver qu'on peut apporter du nouveau jusque dans le détail, et que la conscience professionnelle doit exister chez le compositeur au même titre que chez tout autre travailleur — sans quoi il serait trop facile de noircir des portées. La pire de ses critiques est : « Je ne vois là-dedans aucun soin », et la cause est entendue.

C'est à Chopin, à Liszt et à Chabrier, semble-t-il, que Florent Schmitt doit le secret de son écriture du piano. Dans les *Lucioles*, qui datent de l'été 1901, on retrouve l'allure de l'*Étude en fa mineur* en triolets de croches contre sextolets de noires, et les mouvements ondulés de *Saint-François de Paule*. Peut-être est-ce même à ces *Lucioles*, si nouvelles quand l'on songe à leur date de composition, que l'on doit les *Miroirs* de Ravel, car c'est à leur apparition que, de son propre aveu, l'auteur du *Quatuor en fa* a compris le parti qu'on pouvait encore tirer du piano. Et la *Rapsodie française*, dans sa forme originale pour deux pianos, est comme un hommage direct à l'auteur de la *Bourrée Fantasque*, on pourrait même dire à ses *Valses Romantiques*.

L'un des effets les plus précieux de Florent Schmitt est le doublement d'une phrase mélodique à deux octaves d'intervalle, à travers l'entrelacement des harmonies. Les *Ombres*, la *Sonate*, présentent en plusieurs endroits cette particularité, de même, à l'orchestre, les *Dionysiaques*, la *Nuit au palais de la Reine*, — où la petite clarinette et la clarinette, puis le

violon et le violoncelle soli, reprennent à cet écart la mélodie initiale du hautbois — ou encore la *Légende* pour alto et orchestre. Au fond, toutes ces recherches tendent à accroître les ressources de pittoresque et de couleur de l'instrument blanc et noir.

On n'a que trop parlé de pointe sèche pour qualifier la technique de Ravel. Par la profondeur de ses oppositions, celle de Florent Schmitt trouverait un pendant dans le monotype, dont P. Combet-Descombes nous donne des réalisations si saisissantes.

Nous souscrivons donc à l'opinion de M. André Cœuroy (1). « Il repense, avec les moyens les plus modernes, selon la discipline assurée des classiques purs. Comme eux, il est proprement et toujours symphoniste, même lorsque sa production ne relève pas du domaine orchestral. »

Il ne s'en cache d'ailleurs pas, et nous livre son opinion en la matière dans l'article de la *Revue de France* que nous citions plus haut : « Je parlais quelque part, à propos de l'audition qu'en donna M. Gabriel Pierné, de la très avisée orchestration de l'*Isle Joyeuse* par M. Molinari. Un temps viendra, sans doute, où l'on pourra entendre à l'orchestre tous les chefs-d'œuvre écrits primitivement pour le piano, ce confortable mais décevant piano qui n'est après tout, disons haut ce que tous pensent bas, qu'un pis-aller admirable, certes, mais pis-aller tout de même. »

En marge de quoi, M. Messenger, dans le *Figaro* du 11 février dernier, se laissait aller aux commentaires suivants : « Voici, si je ne me trompe, une opinion assez paradoxale, et dont la réalisation donnerait des résultats plutôt douteux. [La réalisation d'une opinion ? Qu'est-ce à dire ?] Que certaines œuvres de piano puissent se prêter à une transcription orchestrale, d'accord ; mais faire de cette exception une règle générale est peut-être excessif. » Florent Schmitt ne parle pas pour toutes les œuvres de piano, mais seulement pour les chefs-d'œuvre, moins nombreux que le suppose l'auteur de *Fortunio*, et, de par leur qualité de chefs-d'œuvre, plus intéressants encore musicalement que pianistiquement. C'est pourquoi, comme Ravel, il a instrumenté peu à peu toute sa musique de piano, — y com-

(1) ANDRÉ CŒUROY. *La Musique française moderne*. Delagrave, 1923.

pris les deux *Mirages* que l'on entendra à la prochaine saison Koussewitzky — la parant ainsi d'un nouvel éclat, en assignant à chaque détail plus rigoureusement son plan.

De tout ce qui précède, nous pouvons conclure que la déclaration de l'autonomie de l'artiste date du début de ce siècle, à peu près. C'est à ce moment qu'il eut le sentiment de sa puissance.

Nous ne nous arrêterons pas au *Psaume XLVII*, et renverrons plutôt le lecteur à l'analyse magnifique qu'en fait E. Vuillermoz dans les *Musiques d'aujourd'hui*, et qui est un chef-d'œuvre de compréhension. Quiconque n'a pas entendu le *Psaume* ne peut avoir la notion du génie de Florent Schmitt, et malheureusement Paris n'en a pas eu d'exécution depuis celle de 1912 chez Colonne, tant's qu'à Lyon, à Bruxelles, à Anvers, à Zurich, il était récemment acclamé, et qu'on le met en répétitions à La Haye et à Copenhague. Faudra-t-il donc que les amateurs se réunissent avec Léon-Paul Fargue, pour monter un orchestre « de triptongues, de saxotartes, de trimbalets, de tromboches, de pangiffes et de fusils à derrière prêtés par ces dames » afin de s'en donner une idée ? Les trois *Rapsodies* (française, polonaise, viennoise), écho plus mâle des *Reflets d'Allemagne*, plus développées aussi, montrent un coin du caractère caustique de leur auteur. Si la première est un hommage à Chabrier, les deux autres auraient volontiers pour patrons Chopin et Johann Strauss. La *Rapsodie viennoise* (1903) annonce même nettement la *Valse* de Ravel. Même rythme, presque les mêmes thèmes, en tout cas même couleur d'orchestre.

De l'*Étude pour le Palais Hanté*, du *Quintette*, peu à dire : ils sont dans toutes les mémoires, et la bibliographie sur eux abonde, ainsi que sur la *Tragédie de Salomé*, qu'illustrèrent les pas de maintes danseuses, M<sup>mes</sup> Loïe Fuller, Trouhanowa, Karsavina aux Ballets Russes en 1913, Ida Rubinstein, Yvonne Daunt et Vanah Yami. Ce prélude oppressé, où perce toute la menace des affres de l'obscurité, ces danses inquiètes, ces sonorités angoissées qui émanent de l'orchestre comme des vapeurs maléfiques, puis la rauque sauvagerie de l'*Effroi* et des *Eclairs*, tout cela porte la griffe de l'audacieux magicien du *Psaume*.

Les *Rêves* trouveraient assez bien leur explication dans certaines toiles

de l'école futuriste italienne : une grande poussée d'aspirations vers un état meilleur. Des lignes hélicoïdales s'entrecroisent en un tissu natté de contrepoints et de canons à intervalles rapprochés, douloureuses comme « le mystère qui tinte du seuil des nuits fiévreuses ». Toute la langueur et la morbidesse de la phrase de Léon-Paul Fargue s'exacerbe en ces pages désespérées, au ciel couvert.

Les *Dionysiaques*, dont la guerre a retardé la publication, sont au contraire un débordement de la sève au printemps, et les crudités franches de la musique militaire ajoutent encore à cette impression de joie intense. Puis voici, dans le domaine du piano, les *Ombres*, prestigieux triptyque, — la terreur du virtuose au même titre que *Gaspard de la Nuit*, — où flotte une mélancolie qui ne s'avoue pas et lutte contre elle-même ; les *Mirages* (*Et Pan, au fond des blés lunaires, s'accouda...* et la *Tragique chevauchée*), et la pièce *Sur le nom de Gabriel Fauré* : toutes œuvres de même coulée, de même style, où l'écriture est poussée à l'extrême limite des possibilités de l'exécutant. La *Sonate libre en deux parties enchaînées (ad modum Clementis aquæ)* (1), qui passe de la gravité à la tendresse et à l'ironie la plus cinglante, nécessiterait une étude toute spéciale. Son architecture est suprêmement rationnelle et cependant quel renouvellement de la vieille forme ! Le premier mouvement est en *sol* dièze mineur, le second en *ré* mineur. C'est donc par le triton, le vieux « diable », que sont enchaînées les deux parties ! La tonalité de *sol* dièze réapparaît même une dernière fois, avant l'ultime conclusion, dans la dernière courte phrase du violon en sourdine, écho du premier développement. Mais surtout quelle recherche de condensation, entre deux instruments, de ce qu'un orchestre entier aurait peine à dire ! On y trouve toute l'horreur de la guerre, la détresse morale, les angoisses des mauvais jours, et aussi, dans la péroraison qui éclate un instant en un lumineux *ré* majeur, une *Ode à la joie* d'un lyrisme triomphal.

*Antoine et Cléopâtre* est l'aboutissement logique et nécessaire de l'au-

(1) Expliquons une fois pour toutes l'origine de cet affreux calembour : l'idée « libre-enchaîné » a suscité chez l'auteur un rapprochement avec le titre de certain quotidien fondé par Georges Clemenceau, qui variait pendant la guerre selon l'activité de la censure. Admirable sujet à mettre... en mots latins.

dacieuse technique inaugurée dans les *Dionysiaques*. Excusons-nous de nous citer ici : « Primitivement écrit pour accompagner la traduction du drame de Shakespeare par André Gide, il fut achevé dans le courant de 1920. La femme dominatrice, perdant celui qui l'aime et se perdant avec lui, ce sujet antique et farouche devait tenter, par sa beauté tragique, le musicien de la *Tragédie de Salomé*. C'est toujours l'Orient avec sa brutalité, sa volupté et sa couleur aussi. Mais, si l'on y retrouve le même raffinement, la même sensualité, en revanche, dès qu'interviennent les épisodes romains. l'on y sent plus d'ordre et plus de discipline. *Antoine et Cléopâtre*, dépassant le cadre de son action, devient comme le conflit de deux civilisations : le sémitisme cède le pas à la latinité, l'Histoire entre dans une phase nouvelle (1). »

Enfin le *Petit Elfe Ferme l'Œil*, charmant ballet tiré d'un conte d'Andersen, dont l'Opéra-Comique vient d'enrichir son répertoire, nous dévoile un autre aspect de Florent Schmitt, indulgent aux enfants. Il leur raconte sérieusement de belles histoires, et déploie pour eux son éloquence la plus persuasive. Il essaie aussi de leur faire peur avec une fanfare endiablée des cors à intervalle de *seconde* et une dégringolade de *quinzièmes diminuées*, de leur tirer des larmes, par les adieux de la nourrice au petit Hjalmar ; mais il les éblouit surtout par les chamarrures du *Parapluie chinois*, et, dans l'ensemble, par la féerie d'un orchestre invraisemblable de concentration, malgré sa modicité ! (2)

Nous avons passé sous silence les mélodies. Les plus nombreuses datent d'avant les grandes œuvres, ce qui est le fait de la plupart des compositeurs. Et cependant elles tendent, elle aussi, à la plénitude et à une expression forte. Les *Barques*, *Où vivre*, *Demande*, *Ils ont tué trois petites filles*, et d'autres encore parmi les plus anciennes, ont un accent nostalgique très émouvant, sans mièvrerie ; mais il convient de mettre tout à fait à part *Musique sur l'eau* et *Tristesse au Jardin*, dont l'ampleur et la splendide musicalité nous subjuguent, et la fulgurante *Star*, qui étonne et passe comme un météore. N'oublions pas non plus, en dehors du *Psaume*,

(1) P. O. F. : (Notice jointe à la partition d'orchestre d'*Antoine et Cléopâtre*) (Durand et C<sup>ie</sup>).

(2) S'il faut parler de modicité, ne conviendrait-il pas de rappeler la première version de la *Tragédie de Salomé* pour vingt exécutants, qui, à l'époque, sema l'étonnement par sa concision sonore ?

d'autres pièces chorales, telles que la *Danse des Devadasis* (1900), qui laisse, par endroits, prévoir les langueurs extasiées de la *Nuit au palais de la Reine*, les adorables *Chansons à Quatre voix*, d'une exquise fraîcheur, l'*Hymne à l'Été*, pour double quatuor vocal et double chœur *a capella*, enfin le *Chant de guerre*, empreint d'un noble lyrisme, les trois chants *En l'honneur d'Auguste Comte* et divers motets.

Telle est, à peu près dans sa totalité, l'œuvre de Florent Schmitt. Elle nous aide à mieux comprendre l'homme, qui ne demeure pas confiné dans une tour d'ivoire, mais aime au contraire à se mêler aux luttes, à prendre parti : il ne craint pas la responsabilité, et sait l'assumer au mépris du qu'en-dira-t-on. En souvenir des dures années qu'il passa, lui et d'autres dont la célébrité est aujourd'hui consacrée, avec l'espoir pour tout pécule en poche, il est prêt à tous les dévouements quand il s'agit d'aider quelqu'un, un jeune en particulier, en qui il croit voir des dons, et s'acharne à le faire connaître. Il fut, avec Ravel et Maurice Delage, l'un des plus fermes défenseurs de Satie, et de Strawinsky, lors des saisons héroïques des Russes, et l'on a gardé mémoire de ses altercations à la première du *Sacre*. Plus récemment, il a encore joué des poings avec un quidam aux *Études d'orchestre* de Schönberg. Cette bataille pour la [nouvelle cause, il la poursuit dans sa vigilante chronique de la *Revue de France*, chassant vigoureusement les vendeurs du temple. Il est peu de créateurs qui se soient attiré également tant d'amitiés passionnées et de haines vigoureuses, et qui fassent l'objet de polémiques plus vives. Envie ou jalousie, on ne discute ainsi, il est vrai, que ceux dont la place est prépondérante.

L'originalité si puissante et si subtile de son art lui a épargné le vain troupeau des imitateurs. A Rodin aussi. Dans la jeune génération, il en est un, toutefois, Arthur Honegger, qui ne l'imité point, mais sur qui s'est exercé considérablement son empire, et qui possède, comme lui, le secret des constructions spacieuses.

Florent Schmitt étonne et amuse par ses boutades féroces et parfois cyniques : elles ne sont au fond que l'exagération d'une vérité que personne n'osait promulguer, sinon seulement de délicieux aphorismes. Indépendant, paradoxal, ironique à l'égard des officiels détenteurs de munificences,

il s'est vu cependant confier la direction du Conservatoire de Lyon. Serait-il un pédagogue qui s'ignorait ? Car de multiples recueils de pièces enfantines à deux et à quatre mains, dont la version primitive du *Petit Elfe*, — quelques-uns même en deux couleurs : rouge pour la *prima*, noire pour la sévère *secunda*, — où les écarts, paternellement ajustés aux dimensions des petites mains, ne dépassent pas la quinte ou la sixte, témoignent de sa sollicitude envers les bambins, et de son désir de voir s'ouvrir pour eux des horizons moins inactuels que ceux de Czerny. Dans sa classe d'harmonie, il réserve les derniers quarts d'heure à des exercices d'analyse lumineuse et saine, dont bien des apprentis musiciens de Paris ou d'ailleurs voudraient profiter. Il perpétue ainsi l'enseignement vivifiant de Gabriel Fauré.

Car ce caustique n'est pas un destructeur. Il n'a cependant pas besoin d'échafauder des théories, et on le surprendrait fort en lui demandant comment il s'y prend : il ignore le procédé, et ces pages, encore que très incomplètes, ne voudraient pas être, à cet égard, un essai de codification. Sa musique n'est que musique : elle se défend par les seuls arguments de la musique, et n'aurait que faire d'une garde du corps littéraire ou esthète. On ne peut en tirer aucune métaphysique. Les beaux parleurs se voient imposer silence. Ce n'est ni du Mallarmé, ni du Debussy. Qu'il leur suffise d'écouter. Ils ne sauraient alors manquer d'être captivés, et parfois envoûtés, par cette sorcellerie sonore, par cette magnificence, cette fougue, cet humour quasi surhumains, par cette souveraine tendresse qui fait poindre les larmes, par-dessus tout par la logique impitoyable qui régit tous ces jeux, et qui mène l'esprit de Florent Schmitt à travers son incessante évolution. « Il est une force qui va, pourrait-on résumer avec M. André Cœuroy. C'est l'ordonnance des pensées et leur plénitude et leur pulsation qui donne une grandeur et comme un reflet d'éternité à son œuvre aussi dense qu'abondante. »

Au fait *Schmitt* ? N'est-ce point l'*Harmonieux Forgeron* ?

P. O. FERROUD.

Les exemples tirés du *Psaume XLVII* et du *Quintette* sont publiés avec l'autorisation de M. A. Z. Mathot. Tous les autres, sauf le tout premier et celui de *Frédégonde* (inédit) avec l'autorisation de M. Jacques Durand.