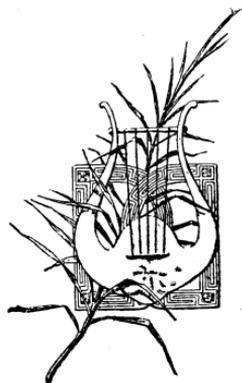


P. O. FERROUD



*Autour de*  
*Florent Schmitt*



PARIS

A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS  
DURAND ET C<sup>ie</sup>

*4, Place de la Madeleine, 4*

Tous droits de reproduction et de traduction réservés.  
Copyright by DURAND et C<sup>ie</sup>, 1927  
D. et F. 11.049

*A CHARLES HUBBARD*

MON CHER HUBBARD,

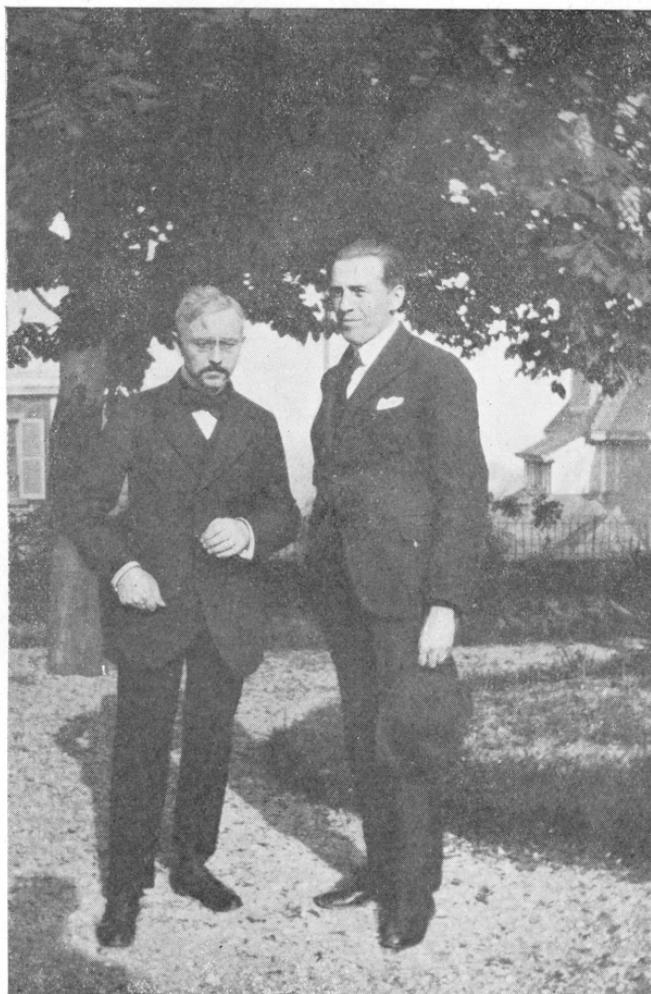
*Cette plaquette est une rançon.*

*J'avais tenté déjà de m'acquitter de ce que je dois à Florent Schmitt en consacrant quelques pages à l'étude de son œuvre, dans la Revue Musicale du 1<sup>er</sup> avril 1924. Ce n'était pas assez : ni pour lui, ni pour moi.*

*J'ai donc repris mes notes, je les ai développées, et, comme autant qu'à moi le sujet vous est cher, c'est un peu à votre intention, vous l'avouerai-je, que j'ai travaillé.*

*Aujourd'hui, les voici remaniées de mon mieux. Tout insuffisantes qu'elles demeurent, je vous les offre bien affectueusement*

Paris, le 6 janvier 1927.



A Saint-Cloud (MCMXXIV) avec Charles Hubbard.



## AUTOUR DE 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° 11, 1923.)

### I



POURQUOI se satisfaire de définitions inflexibles ?

L'on avait accoutumé de penser que l'art français était un art précieux, sans doute, mais toujours un peu léger, un peu superficiel. Cette idée berçait les étrangers. Il faut convenir que la plus grande partie de la production de notre XIX<sup>e</sup> siècle musical, production d'ordre théâtral, c'est-à-dire celle qui atteint le plus les foules, la justifiait. Elle trouvait d'ailleurs un pendant digne d'elle dans la réputation du Français frivole, beau parleur et un tantinet libertin. L'image assurément la plus flatteuse que l'on se faisait de nous était celle d'un peuple bien élevé, goûtant des formes pures dans des cadres restreints.

Certes, parmi nos musiciens, considérés plus ou moins irrévérencieusement comme de petits **maîtres**, le cas Berlioz avait déjà étonné. 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, cent fois plus monstrueuses, l'on semblait revenu chez nous à un art très intérieur, traduisant subtilement les secrètes impressions, les tendresses inaccessibles, à un art de confiance. Deux noms, en manière d'exemple : ce sont ceux de deux de nos plus purs génies, si différents entre eux, et pourtant, à certains égards, si comparables, Gabriel Fauré et Claude Debussy.

Et voici qu'un musicien, rompant brutalement avec des traditions quasi séculaires, entend prouver que la force, elle aussi, est 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.

Par là, nous nous gardons de prétendre, certes, qu'il monopolise en quelque sorte la force, et que personne n'ait jamais su s'élever comme lui à la puissance sans la galvauder. Il n'en est pas, cependant, qui vive aussi familièrement dans cette haute atmosphère, immunisé contre le vertige, la nausée et le froid.

Il peut également, remarquons-le, piquer droit, s'il le faut, vers des contrées moins solitaires, et, par une prodigieuse faculté d'adaptation, s'y retrouver à l'aise. Ainsi, ne nous étonnons point de le voir se distraire à de petits morceaux à quatre mains pour les enfants, tandis qu'il médite le *Psaume XLVI* : nous aurions tort. Ce n'est pas là de l'incohérence. Il faut admettre *a priori* cette ubiquité de talent

si l'on veut comprendre et pouvoir analyser l'art de Florent Schmitt, tant il est divers.

Il suit à la fois plusieurs voies parallèles et ne les confond pas. Sur chacune, il surveille et évite l'ornière. Il n'est pas un « spécialiste », comme d'autres, du ballet, de la sonate ou de la mélodie. Le spécialiste, c'est celui qui est limité dans ses goûts ou dans ses moyens. Sur ce point, M. Croche est péremptoire : « Monsieur, je n'aime pas les spécialistes. Pour moi, se spécialiser, c'est rétrécir d'autant son univers<sup>1</sup> »...

Florent Schmitt ignore de tels amoindrissements. Aussi son activité s'exerce-t-elle dans tous les domaines de la musique. Sa fécondité est superbe. Esprit curieux, il aime la vie, il en traduit les formes les plus riches, les plus magiques, les plus inattendues, comme les palpitations les plus infimes.

Durant sa jeunesse, il a beaucoup voyagé, ne serait-ce, comme dit Montaigne, que « pour frotter et limer sa cervelle contre celle d'autrui ». Ces séjours souvent prolongés sous d'autres cieus 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 combative pour la nouveauté, une maturité précoce, mais sans rides, et le sens critique le plus averti qui se puisse concevoir.

Son œuvre est énorme : tout s'y ordonne par une espèce de défi : elle n'est, au fait, à la bien considérer, que le strict reflet de son auteur.

1. Claude Debussy : *M. Croche antidilettante* (Editions de la N. R. F., 1926).

\*  
\* \*

Florent Schmitt est né à Blâmont, dans la Meurthe-et-Moselle, le 28 septembre 1870, deux mois après la déclaration de la guerre. La paix de Francfort laissa la petite ville à la France. La frontière fut tracée tout juste au delà. Ainsi, quand tant de familles lorraines, — celles de M. Gustave Charpentier et de M. Gabriel Pierné, entre autres, qui vinrent se fixer à Paris —, étaient, par la nouvelle délimitation des territoires, mises en demeure d'émigrer, les parents de Florent Schmitt eurent le bonheur de sauvegarder leur foyer.

Cette circonstance, pour nous, n'est certainement pas indifférente, car elle assura la paix de son enfance dans les sites où s'attachaient les souvenirs de sa race. Il grandit au creux d'un vallon des Vosges, parmi les collines molles où la nudité du sol fait, à travers la teinte uniformément sombre des forêts, de larges taches rouges. Il s'éprit de ces paysages calmes et ombreux, et si maintenant même il a besoin pour travailler de se sentir entouré d'arbres, si la vue d'un mur, d'une cheminée d'usine, d'une plaine de banlieue le paralyse, n'en doutez pas : c'est à sa prime familiarité avec la nature qu'il doit ces obsessions fort légitimes.

Ses parents aimaient la musique. Ils surent y intéresser sa curiosité naissante. Sans attribuer encore à cette initiation une portée que rien n'autorisait de prévoir, ils veillèrent jalousement sur l'innocence du néophyte, et lui épargnèrent d'entendre toute une littérature fâcheuse qui, de tout temps et sous les titres les plus divers, n'a cessé de sévir « à tous les degrés de l'échelle sociale », comme disent les moralistes de buvette ; musique de seconde zone, musique hongre ou bâtarde, qui énerve et qui déprime, et déforme le goût. Foin

donc du petit morceau bête qui fait pâmer la vieille tante à mitaines !

Grâce à une pareille hygiène de l'ouïe, il ne connut d'abord que les classiques et les romantiques allemands, les véritables « humanités » de la musique<sup>1</sup>. Insensiblement, il acquérait ainsi les bases les plus précieuses et les plus solides, et, pour plus tard, des habitudes de penser qui étaient faites à sa taille et lui seyaient sans retouche, mieux qu'à quiconque. De très bonne heure on lui indiquait la voie la meilleure, et ses propres dispositions le portaient à la suivre.

On a épilogué à maintes reprises sur la fusion germano-latine que l'origine lorraine de Florent Schmitt avait pu déterminer en lui. Il est nécessaire, croyons-nous, d'en faire justice une fois pour toutes, car c'est une pure erreur géographique.

Si l'Alsace peut être considérée à bon droit comme de race semi-germanique, rhénane, pour préciser, — et nous n'apercevons vraiment pas en quoi cela pourrait désobliger les Alsaciens : la France n'abrite-t-elle point sous son égide des Flamands, des Celtes, des Basques, des Catalans authentiques qui n'en sont pas moins d'excellents Français ? — la Lorraine, cœur de l'ancienne Austrasie, n'a pas tardé à se dissoudre dans les éléments qui la bordaient à l'ouest, et qui prenaient leur mot d'ordre à Paris, ou tout au moins à Nancy, plus qu'à Metz. De tout temps, on y parlait français, un français réputé même pour sa fermeté. Aucune trace, en elle, de ces phénomènes d'osmose ethnique, de cette contrebande d'idées qui sont l'apanage des

1. Nous n'ignorons pas ce qu'une telle assertion peut avoir de tendancieux pour certains, mais il n'est pas du cadre de cette étude d'ouvrir ici un débat à ce propos.

zones de douane. Pourquoi, dès lors, y chercher des influences qui n'y sauraient être ?

Au reste, si nous nous en rapportons au cas qui nous occupe, on trouve dans le caractère de Florent Schmitt toutes les qualités de l'homme de l'Est français : 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. Lui ferait-on par hasard grief d'avoir, d'emblée, pris l'écheveau par le bon bout, et de ne s'être jamais fourvoyé ?

Après une adolescence studieuse où le thème latin <sup>1</sup>, la géographie, — qui lui donnera la soif des voyages —, et l'algèbre sont les matières qu'il préfère et cultive, Florent Schmitt vient en 1887 à Nancy travailler la musique.

Il en est temps. Jusqu'ici, il ne lui avait consacré que des loisirs. Son père aurait bien voulu lui voir perfectionner l'orgue, qu'il avait entrepris de lui enseigner. Vainement. Il s'est heurté à l'objection péremptoire que les organistes « sont des gens qui ne jouent jamais qu'à quatre temps », et que cette unique perspective ne saurait constituer un but pour l'existence.

Le piano rebutait également le jeune homme, par l'académisme inane de sa technique. Il se morfondait d'ennui aux exercices de notes tenues, aux gammes de sixtes ou de dixièmes dont la nécessité lui semblait trop exclusivement pratique. Il aimait mieux chercher sur le clavier des accords nouveaux, jusqu'au jour où Chopin, avec sa virtuosité si musicale, son rythme et l'audace de son dandysme harmonique, lui ouvre un horizon insoupçonné. Révélation, plutôt

1. C'est là peut-être la source du beau calembour qui sert de sous-titre à la *Sonate libre en deux parties enchaînées*.

que conversion. Chemin de Damas ? Non pas : il n'était coupable d'aucune persécution.

A-t-on suffisamment noté le rôle merveilleux d'avocat de la musique que fut celui de Chopin, et de combien de vocations il fut l'inspirateur ? Chopin, l'apôtre d'une vérité, d'une simplicité, d'un réalisme longtemps inconnus, l'inventeur de la couleur locale ; Chopin, au moins autant que Marseille, porte de tout un Orient ?

Comme Debussy, Florent Schmitt demeure ébloui de la valeur de sa découverte. Le piano, pour lui, prend maintenant un sens. Dans la noble ville du bon roi Stanislas, où il résidera deux ans, il se met à l'étudier avec frénésie sous la férule d'Henri Hess, tandis qu'il aborde l'harmonie avec le directeur du Conservatoire, Gustave Sandré. Désormais, il est déchaîné, il est heureux, il ne cesse d'élargir le cercle de sa curiosité.

A dix-huit ans, il tombe en arrêt devant la sonate de Franck qui venait de paraître. Pendant des journées entières il s'en repaît jusqu'à la satiété. Le vénérable organiste de Sainte-Clotilde, dont le renom, à l'époque, dépassait si péniblement le noyau de ses disciples, n'aurait pas été le moins surpris, imagine-t-on, par l'enthousiasme intuitif du jeune musicien lorrain.

Bientôt celui-ci a épuisé toutes les joies que l'on peut connaître à distance. En Allemagne, il est loisible de parachever une éducation dans toutes les grandes villes mieux qu'à Berlin. En France, l'abandon de la province aux ressources bornées est indispensable à qui se sent doué. Florent Schmitt part donc pour Paris, et entre en octobre 1889 au Conservatoire, dans la classe d'harmonie de Théodore Dubois. Un second accessit le récompense l'été suivant.

Albert Lavignac, qui avait déjà guidé, par un amusant éclectisme pédagogique, les pas de Debussy et de M. Vincent

d'Indy, succède à Théodore Dubois. Son nouvel élève, en fin d'année, remporte un second prix.

Nourri des leçons d'André Gedalge, il participe également, plusieurs fois de suite, aux concours de fugue, mais c'est pour ne pas se singulariser. Jamais, confesse-t-il sans honte, il n'a envisagé la possibilité d'écrire une fugue en dix-huit heures. Il a même évité de concentrer, des mois durant, ses efforts, en vue d'établir simplement ce record éphémère. C'est là l'un des traits saillants de ce caractère positif, oui, positif, de ne rien tenter qui n'aboutisse à un résultat vrai, de mépriser toute performance gratuite.

Pendant son service militaire, qu'il partage entre les garnisons de Bar-le-Duc, du Lac Saint-Fargeau et de Saint-Cloud, il s'improvise flûtiste, et tient plus qu'honorablement une partie où il n'y a pas que des temps forts, ni que des contretemps. Une telle audace a son prix. Tant d'autres, sous l'uniforme, compositeurs et instrumentistes, ont borné leur ambition à manier la mailloche débonnaire de la grosse caisse, ou à souffler des « ostinati » de tout repos dans un troisième alto, à l'abri des complications diplomatiques.

Du reste, ces importantes fonctions de virtuose perpendiculaire n'exaltent pas outre mesure la vanité de Florent Schmitt. Il fréquente toujours le Conservatoire, et nous le retrouvons dans la classe de composition de Jules Massenet, puis enfin chez Gabriel Fauré, qui remplace en 1896 Massenet démissionnaire.

Cette année-là, il affronte le concours de Rome avec la cantate *Mélusine*. En 1897, *Frédégonde* lui vaut le second grand prix. Il persévère. En 1898, c'est *Radegonde*, de même mouture mérovingienne ; en 1899, *Callirhoë*. En 1900, *Sémiramis* : l'Institut, toutes chambres réunies, lui décerne la récompense suprême. *Ad augusta...*

Le triomphe ne l'accable pas. « Entre mille infortunes,



Concours de Rome au château de Compiègne (Mai MDCCCIC).

MM. Brisset, Florent Schmitt, A. Bertelin, Ch. Levadé, Edmond Malherbe,  
Léon Moreau.

jadis, narre-t-il sans faste dans ses souvenirs <sup>1</sup>, j'eus celle de concourir cinq fois au prix de Rome pour ne l'obtenir qu'une seule. Et si finalement je ne restai pas sur le carreau, ce fut bien grâce à Gabriel Fauré, mon très regretté maître qui, non encore de l'Institut, sut me conquérir parmi les sculpteurs et les peintres suffisamment de voix pour contrebalancer l'animosité des musiciens. Car ceux-ci, sauf Massenet, Reyer et Saint-Saëns, m'avaient, comme on dit, dans le nez. Ce ne fut donc pas, en réalité, un prix de musique. Mais je n'en ressentis aucune honte : les autres musiciens étaient Paladilhe, Dubois et Lenepveu. L'important était les trente mille francs-or, plus le voyage et le logement ophtalmiques à la cité de Mussolini, qui était encore à ce moment, pour peu de jours, celle de Umberto Primo. »

Parmi ses camarades d'épreuves, nous citerons Fernand Halphen, MM. Jules Mouquet, Charles Levadé, Max d'Ollone, Edmond Malherbe, Léon Moreau, Albert Bertelin, Aimé Kunc et, aux essais, André Caplet, MM. Maurice Ravel et Roger-Ducasse.

\*  
\* \*

Naturellement, pendant les dix années qu'il vécut dans l'atmosphère scolaire, il ne se contenta pas d'apprendre tout ce que l'on peut apprendre, de revenir sur ce qu'il savait déjà pour l'approfondir, sans crainte de mâcher et de remâcher l'harmonie, dont la routine, à son avis, n'est jamais assez digérée ; d'être, en un mot, le fort-en-thème dans l'entière acception du terme. Il commençait d'écrire « à son compte » autre chose que des devoirs.

1. *Cinquante ans de musique française*, tome II (Librairie de France), d'où sont extraites également toutes les citations qui ont trait au séjour de Florent Schmitt à la villa Médicis, ... ou aux alentours.

A cet égard, si les leçons de Massenet lui furent profitables en ce sens que ce maître donnait d'excellents conseils qu'il ne suivait pas toujours lui-même, quel bien lui fit l'enseignement socratique, on pourrait même dire la maïeutique de Gabriel Fauré, où la persuasion l'emportait sur la rigueur dogmatique, mais où l'exemple était de tous les instants ! Les élèves de Fauré ont un ensemble commun d'idées, — et non de procédés —, qui constituent un lien entre eux, et vous les reconnaîtrez à la tournure de leur esprit beaucoup plus qu'au détail même de leur technique, où l'auteur de *Pénélope* se gardait d'intervenir.

En terminant des études aussi scrupuleuses, Florent Schmitt possédait une discipline. L'accès du cycle de ses enthousiasmes, où le Beethoven des sonates, *Tristan*, les passions et les cantates de Bach ont dû, sans jalousie, admettre à leur côté les œuvres des Russes, — *Antar* et le *Prince Igor* en tête —, introduites en France vers 1892, et celles de Chabrier, est rigoureusement interdit à Meyerbeer, à Halévy et consorts, qu'il hait d'instinct et ne daigne même point connaître. L'orchestre de Richard Strauss, dont *Till Eulenspiegel* apparaît à son tour, lui plaît, mais il se refuse à lui donner son adhésion sans réserve, tant la vulgarité des thèmes lui demeure pénible.

On le voit, il se nourrit de musique plus que d'illusions, et déteste les écarts de régime. Il est vrai qu'avec une telle santé les déceptions ne sont pas incurables, d'autant que d'autres plaisirs l'attendent : en 1891 il fait, à l'auberge du Clou, la connaissance de Debussy, qui lui montre en manière de bienvenue les *Chevaux de bois* battant neufs. Depuis, il le voit par intervalles.

Il se lie également avec Satie, et souvent tous deux, en bavardant interminablement, se raccompagneront de la barrière d'Orléans à la gare Saint-Lazare mutuellement jus-

qu'à l'aube, sans parvenir à se quitter. Cette amitié avec Satie ne s'éteignit qu'en 1919, lorsqu'il commença de se prendre par trop au sérieux. Il est seulement remarquable qu'elle ait été aussi vivace.

\*  
\* \*

Le départ pour Rome, où il fallait qu'il fût rendu avant la fin de l'année, eut lieu vers le début de décembre 1900. Marseille et le littoral, Monte-Carlo où, convié par M. Léon Jehin à un concert de l'après-midi, il doit « admonester un public qui admirait mollement l'*Apprenti sorcier* », Gènes, Pise, Lucques et Florence : il gagne à toutes petites étapes la Villa Médicis. Le 30 décembre, il est « en règle avec Colbert ».

Par acquit de conscience, il fait, avec les autres pensionnaires, le tour des distractions musicales. Heureux pays où l'on découvre la *Pastorale*, où l'on en est encore, à l'époque, à siffler *Rédemption*. Allons ! L'assiduité ne sera pas de rigueur. Il visite la ville, pousse jusqu'au Vésuve et à Pæstum. Il travaille, usant de la gomme au moins autant que du crayon.

Avec l'été et sa dissipation, une fugue en France est assez indiquée. Or, de Rome, si l'on renverse le vieil adage, tous les chemins mènent à Paris. Le nouvel itinéraire traversera donc Bologne, Ferrare et Venise, Trente, « histoire de voir la couleur des uniformes d'Autriche », — c'était en 1901, ne l'oublions pas —, puis Milan. Mais là, la saturation survient, prélude possible de phénomènes anaphylactiques : « J'en ai assez de cette vie où l'on explore les villes comme Napoléon gagnait les batailles. Assez de cathédrales, de palais, de musées, foin des statues de Victor-

Emmanuel, de Cavour et de Garibaldi. Vivent les arbres, les torrents, les prairies vertes... Gagnons la Suisse et ses bourgades confortables et sans histoire.» Voici Lugano, la route dantesque du Simplon par la diligence, voici Brigues et le torrent du Rhône.

En octobre, Florent Schmitt arrive à destination à l'heure où il aurait dû être de retour à Rome. Il s'attarde tant que le directeur de la Villa, Eugène Guillaume, « inaugure à son intention une série de lettres remarquables ». Au bout de deux mois de tergiversations, le fauve échappé s'avise de réintégrer la cage en trois bonds, Nice, la Corse et Livourne. Il en franchit le seuil, nuit pour nuit, un an après son premier internement, tout juste pour subir les visites congratulatoires aux ambassades du Vatican et du Quirinal.

Nous sera-t-il permis de noter que, pour prendre son sort davantage en patience que Debussy le sien, jadis, — si nous en croyons la correspondance de cet aîné publiée récemment<sup>1</sup> —, Florent Schmitt ne goûte guère mieux son exil. Il tâche seulement à se le rendre supportable.

Cette fois, en prévision d'une désertion plus grave, il demeure tranquille plus de sept mois, pour donner le change. Parmi tout ce qu'il met fiévreusement en chantier, le premier mouvement de son *Quintette* suffirait, d'ailleurs, à lui seul à l'occuper, s'il ne s'accordait quelques bordées anodines dans le but de s'aérer.

Il coupe donc « ce régime à la La Balue » d'excursions à Sorrente, au couvent des bénédictins du mont Cassini, à Anticoli-Corrado, « une petite ville cuite et recuite, ridée comme un crapaud millénaire », et dans un trou qu'il croit perdu, Olevano. Tout à la joie d'avoir inventé ce finistère, il lit, stupéfait, sur le livre d'or que lui tend l'aubergiste,

1. *La jeunesse de Claude Debussy* (Revue musicale, n° du 1<sup>er</sup> mai 1926).

des noms de pionniers antérieurs, Claude Debussy, M. Albert Besnard, M. Gabriel Pierné et son chien Tobacco.

En août, il s'en va d'un petit air innocent. Les gorges de la Brenta, Munich, Nuremberg, Bayreuth, où, au grand scandale de ses rencontres de pèlerinage, il vit *Parsifal* « trop tard pour être touché par la grâce », sont les repaires d'où il nargue toute poursuite. La diagonale helvétique le conduit de Zurich au col de la Furka, qu'il escalade à pied. Après une halte à Aix-les-Bains, il s'aventure jusqu'à Paris.

Au Châtelet, — la saison est rouverte —, il réentend les *Nocturnes* de Debussy dont, par la pire des malchances, la primeur avait été donnée deux ans auparavant, chez Lamoureux, le jour même où Edouard Colonne exécutait *Sémiramis*.

A Rome, on commence à s'impatienter. « Les lettres vinrent s'accumuler en un second tome. Comme l'an passé je temporisai, gagnai quinze jours, un mois, six semaines. En rentrant un soir, j'appris que le directeur en personne, Eugène Guillaume, avait gravi à pied mes cinq étages, à quatre-vingt-deux ans. J'eus du remords, en même temps que de l'inquiétude. Il me convoquait chez lui le lendemain. Je m'attendais à toutes les catastrophes : il se contenta de me lire le règlement que je connaissais pour l'avoir mis en musique et m'adjura de partir le jour même. »

Réfractaire impénitent et relaps, Florent Schmitt s'octroie un ultime délai afin de terminer une suite de morceaux à quatre mains. Après quoi, il consulte son atlas. Les voies classiques, il les a toutes empruntées. « Provence, Suisse, Tyrol, Corse, pourquoi ne passerais-je pas, pour rompre la monotonie, par l'Espagne et le Maroc ? »

Languedoc et Roussillon, voire la péninsule, qu'il parcourt de Cerbère à Cadix, avec une halte à l'Escorial, s'ar-

pentent complaisamment. Mais ici, les incidents surgissent, pour se corser bientôt. De Tanger, les communications pour Oran étant assez problématiques, il fait prudemment demi-tour, salue à Gibraltar le pavillon de l'Union Jack, tend la main à Grenade. Hélas ! abandonné seul, dans une station minuscule, sur un wagon-plate-forme où il s'était témérairement juché pour lire à l'aise un Barrès « autorisé par la censure espagnole », il perd tous ses bagages, parvient à Almeria dans le plus lamentable dénuement, se console en se constituant un stock copieux de dattes, s'embarque ainsi pour l'Algérie et longe la côte africaine d'Oran à Tunis. La Tripolitaine n'était pas encore sous le protectorat italien, sans quoi...

Et puis la première lettre du directeur remontait à trois mois, « il ne fallait pas abuser ». Louons donc le scrupule qui ramena l'égaré en quelques escales, Girgenti, Syracuse, Messine et Reggio-de-Calabre. L'équipée n'eut pas de sanction, car on était au 1<sup>er</sup> janvier 1903. Le ministre fit même présent « d'un beau blâme parcheminé » au hardi navigateur.

Dans ses statuts, Colbert avait prévu un stage des lauréats en Europe centrale. Pour se conformer à cette tradition séculaire, Florent Schmitt prend son élan de Londres, et remonte la vallée du Rhin depuis la Hollande. Mais, saisi par la nostalgie, maintenant qu'on ne l'y astreint plus, il cède à la force d'attraction qui le porte à Rome, et s'installe un mois en plein été à la Villa, alors presque déserte, où André Caplet lui tient joyeusement compagnie à quatre mains jusqu'à de prochains périple.

A la mi-octobre, de concert avec les architectes Paul Bigot et Tony Garnier, il dit un adieu furtif aux sept collines, cingle vers Corfou et la Grèce, les couvents du mont Athos, Constantinople et la Turquie d'Asie.

Est-ce là le terme de son ambition vagabonde ? Non pas. L'hiver arrive, qu'il entend passer dans les neiges. Il suit, ou à peu près, le cours du Danube, échoue tout transi à Vienne, puis à Prague, à Dresde, — où il cherche le thème du second mouvement du *Quintette* —, brûle Leipzig, « plein de symphonies de Brückner et de concertos de Tchaïkowsky », et se fixe six bons mois à Berlin, dans le but d'apaiser les mânes de Colbert.

Il ne lui reste plus qu'à toucher barre à Rome pour être quitte de ses obligations envers l'Institut. Sous d'obscurs prétextes, il se laisse d'abord dériver vers le nord : un léger crochet, à peine, par le Danemark et le château d'Hamlet, vers la Suède et Helsingborg, d'où, le 22 juin 1904, il expédie des cartes postales « à la lumière du soleil de minuit moins un quart ». Puis il reconduit Potsdamerstrasse l'ami qui l'a suivi là-haut, s'ébroue à Varsovie, dévale les Carpathes, et le 29, jour de la fête de saint Pierre, il peut à la caserne du Pincio répondre présent à l'appel.

Comme un envoi sérieux s'impose, en compensation de tant de désinvolture, il met le point final à l'*Etude pour le Palais hanté*, et bâcle littéralement le *Psaume XLVI* dans le courant d'octobre. Enfin, rien ne le retenant plus, libre, il prend le train le plus direct pour Paris. C'est la première fois qu'il voyage en ligne droite.

---

## II



Si nous avons insisté amplement, — exagérément, nous objectera-t-on peut-être —, sur les cinquante mois que Florent Schmitt dépensa hors de France, si nous nous sommes attardés au procès-verbal de ses déplacements, au goût qu'il y prit, c'est que nous estimons essentiel, dans la mise au point de cet organisme exceptionnel, l'apport de l'expérience visuelle, de la réflexion sur les choses et sur les coutumes, au même degré que celui de la science musicale pure et simple. Pour se développer, il lui était nécessaire de quérir à la ronde ce qui manquait au terrain qui l'entourait immédiatement. Chez nous, le sol était pauvre, ou, pour mieux dire, épuisé. Le fait de l'avoir senti à l'âge où l'on est insouciant dénote en lui une puissance d'observation d'une acuité vraiment insolite.

Il ne faut pas perdre de vue qu'à cette époque le renouveau musical, en France, n'en était qu'à ses débuts. Ailleurs, sauf en Russie, c'était bien pis encore. Les noms de Lalo, de Franck, de Chabrier et de Fauré servaient de mots de passe à de petits cénacles, et scandalisaient l'opinion commune. Saint-Saëns, pour sa part, 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*<sup>1</sup>, 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 que l'on attendait un dictateur. Il vint à point, on le sait : 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. Eh ! grands dieux, où l'aurait-on cherchée ?

En marge de la mêlée aveugle, Florent Schmitt poursuit ses méditations solitaires et les note sans effort. Ses œuvres de jeunesse ont ceci de particulièrement intéressant qu'elles reflètent une pensée disciplinée, déjà pourvue de tous ses moyens d'expression, et se traduisant naturellement, sans affectation excessive.

« Alors que tous se préoccupent de renchérir sur le voisin en originalité, déclare M. Jean-Aubry<sup>2</sup>, et que souvent même la sensibilité risque de se compromettre au seul profit de la singularité, Schmitt, averti de tous les derniers perfectionnements de la technique musicale, ne se garde pas d'un attachement aux formes réputées classiques. » « Il n'est pas, ajoutait plus récemment M. Georges Chennevière dans une conférence<sup>3</sup> qui précédait une audition du *Quintette* et de la *Sonate libre* à Bruxelles, en 1921, de ceux qui croient que l'histoire commence avec eux et qui, plus bruyants qu'actifs, et emportés par le besoin

1. On sait en effet que, malgré les quarante-huit représentations qu'elle obtint au cours de l'année qui suivit sa création, et qui semblent être la preuve d'un succès véritable, l'œuvre fut retirée momentanément du répertoire.

2. G. Jean-Aubry (*Tribune Musicale*, n° du 1<sup>er</sup> mai 1914).

3. Publiée dans l'*Art libre* de Bruxelles (n° de mai 1921).

d'innover coûte que coûte, finissent par transformer l'art en une suite de parades et en un déballage de pacotille. Il n'a, jusqu'à présent, rejeté de la musique aucun des éléments normaux qui la constituent. Il n'a pas plus recherché les succès officiels que les succès d'excentricité. »

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 <sup>1</sup>, 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 verte 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 Ésope, en s'en inspirant, que Racine et La Fontaine se sont découverts eux-mêmes : M. Lucien Dubech l'a répété maintes fois. Sur un plan parallèle, Bach fit des cantates tout bonnement comme Georges Böhm, des fugues comme Buxtehude, Beethoven des sonates comme Mozart et Haydn, Wagner des opéras comme Weber.

La recherche, tout au moins au début d'une carrière, est plutôt débilite. 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

1. L. Laloy : *Les festivals français de Monte-Carlo* (*Courrier Musical*, n<sup>o</sup> du 1<sup>er</sup> février 1924).

Schmitt portait en lui assez de vigueur pour lui échapper. Il était vacciné.

Et puis, songeons également qu'il visait aux récompenses. A supposer qu'il se réservât de conquérir sa liberté plus tard, il était prudent pour lui de ne pas causer à ses juges d'effarouchements anticipés : l'exemple de Debussy était là pour l'inciter à la modération. Il lui suffisait d'appartenir à l'école avancée, celle de Gabriel Fauré, par opposition à celle de Lenepveu, pour qu'il fût déjà suspect en haut lieu. De ce fait, l'opportunisme commandait qu'il camouflât ses batteries, au lieu de les démasquer trop tôt.

Dans son feuilleton du *Temps* du 11 décembre 1900, où il louait en termes éloquentes la solidité de forme de *Sémiramis*, sans s'abstenir de quelques réserves sur le fond, M. Pierre Lalo prête à un interlocuteur ce langage : « Discernez-vous du premier coup la personnalité chez un artiste ? Êtes-vous sûr de savoir la reconnaître si vous n'avez entendu de lui qu'une œuvre, ou deux, ou quelques-unes ? Les traits qui la composent peuvent fort bien exister dès le commencement, seulement vous ne les apercevez point, et ce n'est qu'à la longue, quand vous et le public les aurez observés dans une série d'ouvrages, que vous prendrez l'habitude de les voir, de les réunir, de les grouper, d'en faire un ensemble ; ce n'est qu'alors que la figure musicale de l'artiste sera formée. Ou, du moins, ce n'est qu'alors qu'elle vous apparaîtra, car elle était formée depuis longtemps ; mais vous étiez inhabile à la découvrir. »

M. Lalo n'est qu'à moitié convaincu ; nous nous satisfaisons bien volontiers de cette opinion fort sage. Le temps, ici comme en bien d'autres circonstances, ne fait rien à l'affaire.

Nous l'avons vu, Florent Schmitt s'est trouvé naturelle-

ment orienté vers les « formes réputées classiques », et d'abord vers les grands Allemands, ceux que M. Chennetière appelle justement les « constructeurs ». S'il a ensuite 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 eût pu choisir pires modèles.

Rappelons également, au cas où l'on tiendrait à établir son bilan sincère, que, pour compenser cette éducation nécessairement germanique, il s'est imposé de parcourir en tous sens une grande partie du bassin de la Méditerranée. On admettra qu'une si longue intimité avec l'esprit latin pesa sur lui de toute la gravité de ses arguments millénaires.

Aussi ses premières œuvres ne sont-elles impressionnistes ni dans leurs titres, ni dans leur matière. « Rien de cette mièvrerie, constate M. Albert Roussel <sup>1</sup>, ni de ces raffinements excessifs qu'on a pu reprocher parfois à notre école moderne. S'il a écouté avec complaisance les accents charmeurs de Debussy, s'il en a goûté, comme tous ses contemporains, l'exquise et profonde volupté, il n'en a retenu qu'une grande leçon d'indépendance. »

Jugeons-en par ses valse, par exemple, — puisqu'il a, comme M. Maurice Ravel, manifesté une véritable prédilection pour ce genre au charme désuet. N'existerait-il pas, au fait, presque autant de valse de Florent Schmitt que de valse de Strauss ? Les trois *Valse nocturnes*, *Sur l'onde*, — dans les *Soirs* —, la *Valse nostalgique* des *Pièces romantiques*, celle des *Feuillets de voyage*, celle encore des

1. Albert Roussel : *Florent Schmitt* (*Monde Musical*, n° des 15-29 février 1920).

*Humoresques*, les six *Chansons à quatre voix*, les huit *Reflets d'Allemagne*, les trois *Rapsodies*... Ces valse ont certes un tour éminemment original, bien qu'elles puissent pour ainsi dire toutes être placées sous le vocable de Schubert. Les courbes en sont gracieuses, les harmonies rares. Moins caustiques que celles de M. Ravel, plus enivrantes aussi. Elles n'ont toutefois rien de « *gemütlich* », — nous renonçons à traduire ce qualificatif en français —, 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. Il attendra plus tard pour traiter des passions. A dessein, 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, il écrivait des *Ballades*, des *Rondeaux*, des *Danses* de toutes sortes, comme Fauré des *Nocturnes*, des *Impromptus* ou des *Barcarolles*. 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 traditionnel, — de forme seulement : aucune bibeloterie d'amateur.

Il s'entraîne parfois même à construire des pièces plus spacieuses, où il multiplie les thèmes et les combine en de savoureux contrepoints. On le sent, il se forge les outils dont il aura besoin bientôt.

Le prix de Rome, en lui échéant, lui confère simplement son exeat ; c'est une levée d'écrou, et l'évolution logique dont il marque le début se poursuivra désormais d'un seul trait, sans la moindre hésitation, jusqu'à ces dernières années.

\*  
\* \*

Cette évolution, fruit naturel de ses réflexions et de son invraisemblable ubiquité, il ne faudrait pas qu'on l'attribuât aux influences qu'il aurait pu subir. Sans doute, dans sa soif de nouveauté, il ne pouvait rester indifférent à *Thamar*, pas plus qu'à *Pelléas*, ou plus tard au *Rossignol* ou au *Sacre*. Leur certitude était impérieuse. Tout le monde sentait la nécessité d'ozoniser l'atmosphère pour en 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 ? Un os privé de sa substantifique moelle. Et en quoi, parallèlement, la sonorité des cuivres bouchés ou de la flûte dans le registre grave, comme l'emploi des instruments rares sont-ils intéressants, s'ils n'ont à exprimer que des banalités ? Autant se nourrir de traités et de méthodes.

Prétentieuse et gratuite morphologie que tout cela. Il est à présumer que nos arrière-petits-neveux sauront, dans quelques siècles, faire à ces discussions d'office la charité de leur mépris. Nous estimons, pour notre part, une telle exégèse aride et desséchante, et rien n'est plus agaçant que d'entendre juger quelqu'un sur des bases aussi erronées. Admettons *a priori*, au moins jusqu'à preuve inverse, qu'un musicien, comme un littérateur, connaît sa grammaire. Si on lui refuse ce premier crédit, que parle-t-on de lui faire confiance ? L'art n'est pas, comme la cuisine, conden-



Avec Raton (Paris, MCMXIII).

sable en recettes, et, si l'on rend visite aux artistes, on ne monte pas chez eux par l'escalier de service.

Disons donc simplement que le système harmonique de Florent Schmitt est celui de son temps, et qu'il en use comme il l'entend. Un seul accord est l'objet de sa proscription violente : celui de quinte augmentée, — il n'en lève guère l'interdit que dans certaines clameurs du *Psaume* —, et le procédé empirique de la gamme par tons, qui en découle, et dont l'abus mène à toutes les platitudes.

Dans un récent article à la *Revue de France*<sup>1</sup>, il s'est donné la peine de le condamner lui-même en ces termes : «... 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, à toutes les superpositions, immobilisa d'autant l'évolution harmonique ». Par exception, cette échelle lui servira dans certains mouvements contraires comme celui que l'on rencontre à la fin de l'introduction des *Enchantements sur la mer*, dans la *Tragédie de Salomé*<sup>2</sup>. 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 tant dans

1. Florent Schmitt : *Les Arts et la vie* (*Revue de France*, n° du 1<sup>er</sup> février 1924).

2. Cf. la *Tragédie de Salomé*, p. 75 de la partition d'orchestre.

sa nouveauté que dans son heureuse disposition, et dans la qualité des rapports entre elles des notes qui le composent. Chaque position comportera donc ses responsabilités, et l'attribution d'un rôle de basse, par exemple, ne se fera point sans les motifs les plus sérieux.

De là, certaines présentations de renversements de neuvième de dominante issues, peut-être, d'une conception assez analogue et toute chopinienne de l'accord de sixte, et qui, tout en étant dans le dictionnaire de l'Académie, prennent sous la plume de Florent Schmitt un tour très particulier, tant elles sont le support nécessaire de ses thèmes <sup>1</sup>.

De là également, dès le début de son œuvre, cette complexité progressive de l'écriture, qui va, sans s'attarder « au pays des neuvièmes », vers la multiplication des appoggiatures, et d'où, par contre, toute inutilité, tout redoublement intempestif est impitoyablement banni.

Les citations affluent à mesure qu'on arrive à sa « manière » présente, ne serait-ce que dans la *Sonate libre* ou dans la *Tragique chevauchée*. Rien n'est plus curieux que le spectacle de cette richesse épurée.

Mais l'effet le plus saisissant qu'il se réserve, dans le domaine harmonique, c'est certainement l'usage des suites d'accords parfaits majeurs et mineurs. Debussy, dans la *Damoiselle élue*, dans *Danseuses de Delphes*, dans la *Cathédrale engloutie*, dans le *Matin d'un jour de fête*, d'*Ibéria*, avait employé maintes fois ces juxtapositions élégantes, toujours pour donner une impression de luminosité, voire de clarté ou de noble quiétude. Il les avait traitées par sim-

1. Il fut le premier, à notre connaissance, à se servir du quatrième renversement de neuvième, dans sa cantate *Frédégonde*, notamment (1897):

ples successions. La méthode était neuve, elle paraissait tellement naturelle, tellement à l'échelle des autres moyens matériels de l'auteur de *Pelléas* que, par une sorte d'entente tacite, elle fut longtemps considérée comme l'un de ses privilèges. Nul n'osait se l'approprier, de peur de commettre un plagiat flagrant.

Ce n'était pas là, on le devine, difficulté qui pût arrêter Florent Schmitt. Le principe se révélait fécond. Il lui était permis de s'en inspirer sans en démarquer le brevet.

Au lieu donc d'ordonner ces accords familiers en suites parallèles, il les mena par des degrés disjoints, il les enchaîna selon les formules tout à fait courantes, tout à fait banales, même, de l'harmonie consonante, avec ou sans retards. Cela suffit pour qu'il obtînt non plus des teintes voilées, ni des dégradations délicates, mais au contraire des oppositions d'une violence crue <sup>1</sup>, des alanguissements morbides <sup>2</sup>, des sursauts de volonté tyrannique <sup>3</sup>, des accents d'une éloquence farouche, comme dans le *Psaume XLVI* <sup>4</sup>, où certaine phrase, née en *la*, aboutit par les modulations les plus simples à un repos en *fa* dièse d'une éblouissante majesté.

Mentionnons de même, dans cet ordre d'idées, la gigantesque échelle de Jacob qui soutient, dans le *Psaume*, l'affirmation « *Dieu est monté au milieu des chants de joie* » <sup>5</sup>, — et dont le pendant existe, sous une autre forme, dans l'apothéose du *Poème de la Maison* de M. G. M. Witkowski.

1. Cf. la *Tragédie de Salomé, Danse des éclairs*, partition d'orch., p. 106, et les *Dionysiaques*, réduction de piano, p. 25.

2. Cf. la *Sonate libre*, p. 55, dernière accolade.

3. Cf. *Antoine et Cléopâtre*, 2<sup>de</sup> suite : *Orgie et danses*, partition d'orch., p. 40.

4. Cf. le *Psaume XLVI*, partition d'orch., p. 15, ou réduction, p. 12 : 5<sup>e</sup> mesure avant le n<sup>o</sup> 8.

5. Cf. le *Psaume XLVI* à partir du n<sup>o</sup> 50.

Les exemples abondent, et nous pourrions en dresser une liste copieuse. Nous supplions qu'on nous en dispense, et qu'on nous croie sur parole.

Au reste, sur la route ainsi déblayée, d'autres s'aventurèrent bientôt, et l'on s'en voudrait de passer sous silence la fantaisie ailée du *Pantoum* du *Trio* de M. Maurice Ravel, notamment, dont toute la péroration procède d'une origine similaire. Maint et maint passages, aussi, de *l'Enfant et les sortilèges*, dans un esprit tout différent, il est vrai.

Parfois enfin, ces accords parfaits, lorsqu'il ne les déchaîne pas en quelque assaut surhumain, lorsqu'il ne les institue pas gardiens de quelque mystère redoutable, Florent Schmitt les assemble, il les superpose et se plaît à les enlacer, immobiles, dans les lianes du triton. L'agrégation à quoi il parvient ainsi est somptueuse à l'oreille : c'est la tonalité de *mi* bémol fondue dans celle de *la*, à la septième mesure des *Rêves* ; ou celle de *si* bémol érigée sur celle de *mi*, à la onzième mesure du *Lied et scherzo*.

Seul, le fameux amalgame de tritons, avec pédale d'*ut* grave, au-dessus duquel évolue la marche funèbre du *Rossignol* de M. Igor Strawinsky, et qui demeure pathétiquement figé depuis le début jusqu'au point d'orgue et à l'évanouissement de la harpe et du tam-tam, est contemporain de ces audaces. C'est donc à tort, semble-t-il, que l'on a attribué la paternité du procédé à la délicate *Fête de printemps* de M. Albert Roussel. Il n'est que de s'entendre, et nous ne saurions nous excuser assez du dogmatisme que nous apportons à trancher une querelle aussi insignifiante.

En gage de notre ferme propos, nous renonçons à poursuivre notre inventaire du bagage harmonique de Florent Schmitt. Il pourrait dorénavant l'accroître ou le réduire sans modifier pour cela la physionomie spéciale de sa musique. Ce n'est qu'une contingence, c'est le fret qu'un navire charge

ou décharge. L'important est qu'il ne parte pas délesté.

Nous avons tâché de montrer seulement le parti qu'il est loisible de tirer d'éléments éprouvés, qui n'est pas toujours, on s'en aperçoit, l'art d'accommoder les restes. Et puis, de grâce, ces leçons d'histologie, ces dissections, ... pratiquons-nous une autopsie ?

\*  
\* \*

Rentrons plutôt dans la vie. Un accord n'est qu'une abscisse, qu'un point de repère isolé. Pour lui donner un sens, on doit l'unir par une ligne à d'autres repères. Un bel accord est un bel arbre : encore faut-il que la route qu'il jalonne mène quelque part. Une fois nanti d'une infaillible sécurité d'écriture verticale, Florent Schmitt la subordonna aux exigences de sa pensée. Or sa pensée est bien davantage horizontale.

Expliquons-nous. Il n'est naturellement pas question de diviser arbitrairement les musiciens en harmonistes et en contrapunctistes : on se ferait fort, par exemple, de démontrer que Debussy, malgré sa sensibilité harmonique, mettait un soin extrême à tracer des courbes expressives les unes par rapport aux autres. Si l'on répugne à nommer cela du contrepoint, — le *contrepoint* de Debussy, quelle antinomie ! — la chose existe cependant dans l'esprit, sinon dans la lettre, car le « beau contrepoint » est avant tout celui qui a un sens musical.

En fait, on remarquera la destinée curieuse de cet art suprêmement intelligent qui, né en Italie et presque aussitôt propagé en France et en Flandre aux environs de la Renaissance, émigra dès la Réforme en Allemagne, où, de Bach à Wagner et à M. Richard Strauss, il fut illustré pendant près de deux siècles, pour nous revenir maintenant, malgré les efforts unanimes que tentent les compositeurs d'ou-

tre-Rhin afin d'en garder l'apanage. Comment nier, en effet, que ce secret, perdu là-bas en dépit de la science lourde et sans issue d'un Reger ou d'un Schönberg, ait passé chez nous grâce à Gabriel Fauré<sup>1</sup> et à ses disciples ?

Bornons-nous-en à ce simple constat. Il suffit à réduire les prétentions de quelques simoniaques primaires qui revendiquent actuellement pour eux un mérite qui ne leur appartient pas, et baptisent contrepoint, pour les besoins de leur cause, la coïncidence de quelques thèmes plus ou moins maladroitement enchevêtrés entre eux. Il est trop facile d'asséner à coups de tracts et de communiqués des assertions sans preuve ; mais la capacité du crâne a des limites.

Quoiqu'il en soit, parmi les musiciens contemporains de l'« école de Paris », — selon la dénomination empirique, mais commode, que nous empruntons à M. Henri Monnet —, Florent Schmitt, de par son dédain foncier de l'impressionnisme, et le sentiment qu'il portait en lui très vif de la tradition, fut l'un des plus empressés à se soumettre à la noble contrainte. Sa pensée jaillit spontanément sous forme de motifs superposables, qui vont du plus modeste « deux-parties » à la polyphonie d'accords la plus éperdument luxuriante.

À respecter les lois rigoureuses du contrepoint, il les a vite domptées : elles sont devenues, elles aussi, à leur tour, un instrument de sa force. Ce sont elles, dans son œuvre, autant que le rythme, qui, en projetant leur inexorable nécessité sur les détails des dessins les plus secondaires, confèrent à l'ensemble sa logique et sa clarté.

Il n'est pas jusqu'à l'imitation, qu'il pratique constam-

1. Ici encore, il faudrait ouvrir une parenthèse et noter l'alliance juste que Fauré sut ménager entre le contrepoint et l'harmonie ; mais cela nous entraînerait trop loin.

ment par mouvement direct ou contraire, qui ne guide ses développements. Non seulement le contrepoint ne ralentit pas l'action rythmique, mais il l'aide même, il la complète, il ajoute à son exactitude. Contentons-nous, pour nous en rendre compte, de prendre en mains le *Psaume* d'un bout à l'autre, sans omettre les deux magistrales 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 vigoureuses et aussi souples à la fois.

Il y a quelques années à peine, à l'époque troublée où l'on reconstituait les stocks de vérités premières et de matières à chicane, on s'avisa de partir en croisade pour la conquête de la polytonie.

La lutte était inégale entre les assaillants rusés et leurs adversaires, de vieux incroyants au moral chenu ; elle ne fut pas moins cocasse, du fait que ceux qui s'en allèrent quérir la nouvelle lèpre étaient précisément ceux qui possédaient de la tonalité la notion la plus vague. Leur nature aurait dû les rendre réfractaires à toute contagion. L'attrait du mal l'emporta : au besoin, ils se l'inoculèrent artificiellement. Sur leurs créneaux, ils exhibaient leurs pustules triomphales jusqu'au jour où, guéris par on ne sait quel sortilège, on les vit évacuer leurs positions avancées pour courir vers d'autres aventures.

Mais entre temps l'épidémie avait fait des ravages. « Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés. » A la faveur de certains microscopes, on décelait des bacilles de polytonie jusque chez Bach. On en aurait découvert sans doute encore dans la résonance naturelle des cordes. Aimez-vous la polytonie ? On en a mis partout.

Ne nous alarmons pas, dès lors, si Florent Schmitt en a mis, lui aussi, dans bien des pages, probablement pour se

soumettre à la loi commune... avant même qu'elle eût été promulguée. Il ne s'en porte, que nous sachions, pas plus mal, d'ailleurs ; ni lui, ni Debussy, ni M. Maurice Ravel, comme lui contaminés inconscients.

Et cependant, quelle virulence, vers la fin du dernier mouvement du *Quintette*<sup>1</sup>, à l'endroit où, par deux fois, paraissent échafaudés les thèmes des deux principales introductions, celles du premier mouvement, modulante, et celle du troisième, rigide en sa tonalité relative mineure ; ou dans tel épisode de la *Sonate libre*<sup>2</sup> que hante le mélange, entre la main droite et la main gauche, de *la* et de *sol* mineurs, l'un et l'autre atténués par des altérations mouvantes ; ou encore dans *Antoine et Cléopâtre*<sup>3</sup>, cette tonalité de *fa* mineur à la basse, qui supporte un indéniable *ré* mineur ; ou enfin dans toute la partie médiane du *Parapluie chinois*<sup>4</sup>, — le dernier tableau du *Petit elfe Ferme-l'œil* —, où flotte une si charmante équivoque !

Voilà des procédés accessibles à tous, pourvu que le fonds manque le moins. Justifient-ils, nous le demandons, un internement dans un lazaret ?

\*  
\*\*

La mélodie de Florent Schmitt ? Elle n'existe qu'en fonction du contrepoint, comme une couche importante parmi les éléments d'une stratification. Avant de l'étudier, il faut y distinguer plusieurs catégories de thèmes, car, pour

1. Cf. le *Quintette* op. 51, p. 127 et suivantes.

2. Cf. la *Sonate libre*, p. 33, n° 51.

3. Cf. *Antoine et Cléopâtre*, 2<sup>d</sup>e suite : *Orgie et danses*, partition d'orch., p. 24.

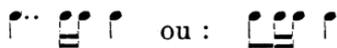
4. Cf. le *Petit elfe Ferme l'œil*, VII : le *Parapluie chinois*, à partir du n° 103.

Florent Schmitt, un thème d'introduction n'est pas forcément susceptible de fournir le développement principal, encore moins un thème de mouvement lent ; de devenir, grâce à une chirurgie barbare, l'idée conductrice d'un finale. Il répugne à de pareilles mutilations. Dans les œuvres les plus vastes, le *Quintette*, par exemple, il réservera même aux introductions des thèmes proprement indépendants qui ne resserviront pas autrement.

Il lui arrive parfois d'user discrètement de la forme cyclique, notamment dans le *Quintette* et dans la *Sonate libre* ; mais en général il préfère assigner à chaque phrase une valeur bien définie, et ne modifie pas ses coefficients en cours de route. Du reste, par une rigoureuse application de ce principe, il parvient à obtenir 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 aurons l'occasion de retrouver plus loin les exemples des « rentrées » du *Psaume* et du *Quintette*, où les notes communes jouent un rôle de premier plan, ainsi que la présentation cinématique des motifs du *Petit elfe* à travers les préludes et interludes, qui est un modèle d'exposition dramatique.

Pour l'instant, tenons-nous-en à une classification sommaire des formes thématiques. On peut les ramener à deux espèces :

L'une, essentiellement rythmique, relève habituellement du type :



transformé encore ainsi :  $\underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}} \bar{r}$ .

Elle se rencontrera indifféremment dans les mouvements vifs ou dans les introductions lentes des 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  $3/4$  de l'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...*, — la première *Ombre* —, *Antoine et Cléopâtre*, dans la première suite du même nom, *la Tristesse de Pan*, la *Tragique chevauchée*, le thème particulier du prélude du *Petit elfe*... L'énumération serait infinie.

L'autre, souvent de formule ternaire, plus hésitante, et marchant par degrés inégaux, est habituellement réservée aux mouvements lents. De ce genre les deux sujets du second mouvement du *Quintette*, et l'introduction des *Rêves*, — qui devient plus loin, plus martelée, l'élément du développement animé —, nous semblent les exemples les plus caractéristiques.

Sauf dans des pièces d'allure franche comme les valse qu'il trace d'après nature, en Allemagne, ou dans les morceaux enfantins pour les cinq doigts, nécessairement diatoniques, — et parmi eux il faut bien compter le *Petit elfe* —, la mélodie de Florent Schmitt affecte le plus souvent une véritable prédilection pour le chromatisme. C'est là ce qui lui donne sa couleur toute spéciale, que l'on reconnaîtrait entre mille, et lui permet d'évoquer avec bonheur l'Orient et ses voluptés sanguinaires.

Par moments, ce chromatisme même arriverait à lui prêter un contour presque schönbergien. Voyez ainsi la fantasque cadence de l'alto solo en octaves diminuées dans la *Légende* <sup>1</sup>, ou celle du violon, au commencement de la *Sonate libre* <sup>2</sup> : on les dirait extraites de quelque *Pierrot*

1. Cf. la *Légende* pour alto et orchestre : partition d'orch., p. 3 ; ou réduction, p. 2 : 4<sup>e</sup> mesure après le n<sup>o</sup> 1.

2. Cf. la *Sonate libre* : p. 2 : 2<sup>de</sup> mesure avant le n<sup>o</sup> 3.

*lunaire*, si l'importation de *Pierrot lunaire* en France ne leur était postérieure.

Quant à la longueur des motifs, elle est proportionnée à celle de l'œuvre entière : tantôt de quelques mesures, tantôt véritable période, lorsque l'équilibre général l'exige. Fréquemment aussi, pour insister, un même petit fragment sera présenté deux fois de suite, mais il se pare en ce cas, la seconde fois, d'une menue broderie, par souci, comme nous le verrons plus loin, d'éviter les redites.

Il ne faudrait cependant pas exagérer la valeur de cette observation, puisque Florent Schmitt s'inscrit lui-même en démenti contre elle : pour l'unique plaisir de nous contredire, n'a-t-il pas bâti en effet la moitié de la *Tragique chevauchée*, d'une seule et longue haleine, sur ce rythme bref : une croche précédée d'une double croche ? Quel esprit pointilleux !

### III



**A**MBITIOSA *recidet 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 si d'autres se sont improvisés champions forcenés du dépouillement, c'est qu'ils n'ont peut-être pas les moyens d'habiller la leur.

On connaît sur ce point l'opinion toute voisine de M. Roland-Manuel <sup>1</sup> : « Le mot de « dépouillement » est devenu la devise de la plupart des novateurs de l'heure présente. C'est fort bien. Encore faut-il être élégamment vêtu pour donner du prix à son dépouillement et ne point exposer au déshabillage une nudité trop grêle, ou ces chairs flasques que nos pères dissimulaient prudemment sous les plis somptueux du manteau romantique. »

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 richesse se traduit chez lui par une abondance de 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 à en modifier les détails, de façon qu'elle ne soit pas géométriquement

1. Roland-Manuel : *l'Année musicale* (*Eclair*, n° du 2 janvier 1922).

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, pour lequel Debussy même avait un faible, — voyez les *Sirènes* —, et que par irrévérence il appelle, avec M. Emile Vuillermoz, de 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 sans relai à un autre, sous peine d'être déclaré forfait.

Debussy était, il est vrai, trop indépendant de nature 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, à preuve l'exquise mesure « jumelée » du début de l'andante du *Quatuor*<sup>1</sup>, 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<sup>2</sup> ».

Florent Schmitt n'éprouve à proprement parler aucune gêne à comprimer sa pensée dans des moules communs. Il n'a pas de coquetterie pour l'un au détriment des autres, pas de préférence inavouable. Il sait user sans rigueur de la forme-sonate aussi adroitement que du lied ou du rondo, et c'est en maître qu'il joue avec ces pièges.

Nous avons remarqué plus haut l'exposition du thème

1. Cf. le *Quatuor* : partition in-16, p. 28, 1<sup>re</sup> mesure et suivante.

2. Roland-Manuel : *Maurice Ravel* (*Revue musicale*, n° du 1<sup>er</sup> avril 1921),

principal d'*Orgie et danses*, dans *Antoine et Cléopâtre*, en ré mineur sur un fond de *fa* mineur : cela, assurément, pour ménager un retour unitonal et le faire ressortir. 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.

Pourtant ces adaptations n'empêcheront pas qu'on y reconnaisse toujours la même sécurité de plan, le même équilibre dans l'ordonnance architectonique ; et quand ses épures seront achevées, c'est dans le même ciment qu'il sertira ses matériaux fastueux, méthodiquement, étage par étage.

Par-dessus tout, Florent Schmitt envie ceux qui, — à l'exception d'un Igor Strawinsky dans la *Lyrique japonaise* ou d'un Schönberg dans les tableautins de *Pierrot lunaire* —, trouvent le moyen d'être définitifs dans un cadre de quelques mesures. Il les admire, mais il ne les imite point, estimant sans doute qu'on a généralement beaucoup moins de peine à assembler une paire de boutades, à concentrer un brimborion dans le vide jusqu'à consistance visqueuse, qu'à répandre l'unité et l'intérêt tout au long d'une vaste composition. Sa densité à lui sort du domaine du laboratoire. Il ne se sent même de vraies dispositions au travail que lorsqu'il n'est pas limité.

N'allez pas en inférer qu'il soit prolix. Ceux qui, aux premières exécutions du *Quintette*, avaient émis cette accusation, durent la rapporter par la suite, quand l'œuvre leur fut mieux connue. A cet égard, on a prétendu que l'auteur, cédant à un tollé d'objurgations, l'avait considérablement raccourcie, puisqu'une réédition en fut faite peu après la guerre. Cela n'est pas. Il lui a fait subir, nous le concédons, force changements de détail ; mais, pour fixer les idées, la seconde

version compte exactement 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 hâtifs. 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 Marcel 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 compilations pédantesques qui, dans le but peut-être excusable de diviser la difficulté « en autant de parcelles qu'il se pourrait », s'attardent aux digressions, émiettent et risquent d'effriter le sujet. Par bonheur, il est solide sur ses bases, et, malgré l'indignité des soins que nous lui vouons, il reste debout.

Nous serions satisfaits si nous avions seulement réussi à montrer que la technique de Florent Schmitt n'est comparable à aucune autre. Ceux qui lui cherchent un équivalent dans le passé ou dans le présent se trompent également. Sa langue, tantôt douce et tendre comme un crépuscule d'Ile-de-France, tantôt acide et directe comme une toile d'Utrillo, est l'expression d'une pensée superbe, consciente de sa plénitude.

Elle force le respect même de ses adversaires, car il n'use

pas de bas procédés : il joue franc jeu et parle sans détours. Semblable en cela à Charles Maurras, il aime mieux élever à lui ceux à qui il s'adresse, et leur témoigner ainsi sa confiance, que de faire un pas jusqu'à eux. Et puis, au fait, il parle avant tout pour lui, ce qui n'est point toujours une forme de la vanité.

« L'on est dominé, dit M. Louis Aubert <sup>1</sup>, 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. »

C'est même l'un des caractères les plus étonnants de ce dompteur de chimères que cette inclination pour les tours de force. Il ne lâche pas une idée avant de l'avoir conduite jusqu'à ses ultimes conséquences. Il semble qu'il veuille épuiser la forme après la matière.

Certes, s'il a profité de son exil pour contempler les vestiges grandioses des civilisations mortes, s'il a pris dans ces visites pieuses avec le goût de l'immensité celui de la majesté des lignes, nous nous devons de noter, à ce point de vue, l'influence bienfaisante qu'ont pu exercer sur lui ceux avec qui il fut alors le plus lié, et que nous avons déjà nommés : Paul Bigot, « l'architecte du Palatin », à qui il offrit la dédicace du *Psaume* « en souvenir de leurs communes aventures », et Tony Garnier, le Piranèse des temps modernes. C'est à vivre dans l'intimité de ces deux hommes, dont les conceptions dépassaient l'échelle accoutumée, qu'il

1. Louis Aubert (*Courrier musical*, n° du 1<sup>er</sup> avril 1923).

sentit peu à peu grandir en lui l'énergie de renverser, lui aussi, les bornes de son domaine, et qu'il comprit qu'aucun obstacle ne saurait l'empêcher de peupler « le silence éternel des espaces infinis », si tel était son plaisir.

Pour son dédain des vaines contingences, pour son ardeur à brandir la musique au péril d'allumer l'incendie partout sur son passage, nous pourrions lui appliquer en toute pertinence ces lignes que M. Henry de Montherlant<sup>1</sup> consacre à M. Joseph Delteil et aux matadors littéraires : « Seul compte celui qui va au public comme à une bête brute. Qui, parmi les cris, les sifflets, les conseils, les railleries, sans oublier les applaudissements à contretemps, lui fait ce qu'il juge bon de lui faire, rudement, avec son art magnétique et dans le bonheur furieux de sa création. Puis, l'œuvre accomplie, salue et disparaît, avec un petit rire intérieur, tandis que sur les gradins on se démène, les uns le traitant de génie et les autres d'idiot, mais tous tirés d'eux-mêmes par cette poigne qui les oblige, quoi qu'ils en aient, à se passionner. Le matador. Le « machaco » : le mâle. Le Bestiaire.

« Et c'est vrai que capter dans sa prose, comme dans l'étoffe d'une « muleta », un public rétif, d'avance prévenu, et, l'ayant ainsi capté, le faire aller ici, là, partout où l'on veut, partout où il ne veut pas, jusqu'à le laisser enfin halestant et vaincu, dans une sorte de possession dont peu à peu il ira s'évadant, tout étonné — et quelquefois enragé — de s'être laissé faire : c'est l'art d'écrire et c'est aussi celui de la tauromachie, si vous remplacez le mot de *public* par celui de *taureau*. »

Admettons qu'on arrive à mettre un jour la musique en graphique, il est probable que celle de Florent Schmitt

1. Henry de Montherlant (*Nouvelles littéraires*, n° du 18 sept. 1926).

aurait une courbe extrêmement parabolique, montant très haut, à perte de vue, 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 lui donner son expression matérielle, 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. Il n'ignore rien des méthodes industrielles qui préconisent l'utilisation d'un élément jusqu'aux confins de sa capacité. Cette économie correspond d'ailleurs à la tension de son style. Qu'il écrive pour grand ou pour petit orchestre, on est sûr qu'il occupera tout son monde.

C'est en ce sens qu'il faut prendre l'anecdote purement légendaire que M. Emile Vuillermoz<sup>1</sup> colporte en ces termes : « Pendant les répétitions de son formidable *Psaume XLVI*, [il] rôdait pensivement autour des instrumentistes et se précipitait vers ceux qui avaient quelques mesures à compter : « Vous ne jouez pas ? leur disait-il ; attendez, je vais vous écrire une partie supplémentaire ! » Et il comblait joyeusement ce vide, tout heureux d'avoir consolidé et enrichi sa magnifique construction ! » Une variante ajoute même qu'il sacrifia la toile de ses manchettes à noter ces additions de la onzième heure<sup>2</sup>.

1. Emile Vuillermoz : *Le Tombeau de Claude Debussy*, dans *Musiques d'aujourd'hui* (Editions G. Crès).

2. C'est, en tout cas, depuis ce jour que certains chemisiers ont établi, à l'usage des musiciens, un type de manchettes spéciales, où les portées sont tracées d'avance. Tels de nos amis n'en voudraient point porter d'autres.

En général, il fait appel plus à la valeur qu'au nombre, ce monstre stupide et démocratique. Nous avons entendu récemment des musiques « dépouillées » où, en dehors d'ensembles « brillants » qui évoquaient les combinaisons simplistes de la représentation proportionnelle, la mission des quatre bassons requis à la nomenclature était d'aider les petits cuivres, trompettes et cornets, — à nous, Meyerbeer! — à compter leurs pauses ; et nous vous faisons grâce d'une plus ample critique : il serait cruel à nous d'insister sur ces enfantillages.

Florent Schmitt, lui, élimine de ses effectifs les mains et les bouches inutiles, les passe-volants et les auxiliaires : il ne garde que les costauds. Un adage culinaire qui nous vient, si l'on veut, d'Harpagon assure que « quand il y en a pour trois, il y en a pour quatre ». Avec lui, l'écart du rapport serait nettement plus considérable. Qu'on se souvienne de la première version de la *Tragédie de Salomé* pour vingt exécutants, qui, à l'époque, sema l'étonnement par sa concision sonore. Et le *Quintette*, n'est-il pas d'un bout à l'autre un « supposé d'orchestre » ?

Aussi, lorsqu'il adopte la forme orchestrale commune, il en tire un rendement exceptionnel, celui qu'obtiennent les Allemands et les « dépouilleurs » avec la disposition par quatre et les cuivres démultipliés. Et si d'aventure il procède, comme dans le *Psaume*, à une levée en masse, ce n'est pas pour bleuffer à l'instar de Malher, ni pour chanter une sérénade : c'est que vraiment la nécessité hurle à ses chausses, et qu'il veut atteindre au paroxysme le plus frénétique. Il y atteint.

Car ici, comme ailleurs, il y a la manière, et tout n'est qu'affaire de proportions. Personnellement, nous l'avons vu, travaillant à l'instrumentation du *Petit elfe*, hésiter longtemps, parfois d'un jour à l'autre, entre plusieurs combi-

naisons, 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 de la réimpression, celles qu'il a déjà publiées.

Mais aussi, avec une telle recherche du meilleur effet, quel équilibre, quelle limpidité, quelle transparence, quelle pureté de timbres ! Quelle justesse et tout de même quelle variété, sans jamais recourir pour cela aux instruments exceptionnels, que ce soit la flûte-alto, le hautbois d'amour ou les percussions rares ! « Chacun joue sa partie, dit encore M. Louis Aubert<sup>1</sup>, et non celle du voisin. » « Habileté vulcanienne », aurait proclamé Marcel Proust, en entendant les fusées inimitables dont il incendie son horizon sonore.

M. Roland-Manuel<sup>2</sup> distingue fort justement l'orchestre tout intuitif de Debussy de celui de M. Maurice 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*, M. 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 ; à vrai dire, 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*.

1. Louis Aubert (*Courrier musical*, n° du 15 décembre 1925).

2. Roland-Manuel : *Maurice Ravel* (*Revue musicale*, n° du 1<sup>er</sup> avril 1921).

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 à de telles œuvres 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 contrebasses dans le *Palais hanté*, déchaîner partout le fracas dominateur des accords hoquetants et contondants, et, lorsque la tornade fait rage, lâcher en plein milieu la meute des cuivres, ces cuivres félins de Florent Schmitt qui sont l'un des fléaux de Dieu.

Il faut aussi un responsable pour apaiser les éléments furieux, et faire succéder sans heurt, dans *Antoine et Cléopâtre*, les sonorités de rêve de la berceuse ivre-morte aux brutalités de l'orgie.

Il faut un officier qui commande et contrôle le tir.

\*  
\*\*

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 serait 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, à cette heure 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. « Il n'écrit pas lui-même, témoigne M. Chennevière <sup>1</sup>, une mesure sans la soigner. »

C'est à Chopin, mais également à Liszt et à Chabrier, semble-t-il, qu'il emprunte le secret de son écriture du piano. Dans les *Lucioles*, qui remontent à l'été 1901, on retrouve l'allure de l'*Étude en fa* mineur de l'op. 25, en sextolets de croches contre triolets 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 M. Maurice 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.

L'influence de Chabrier ? Nous tenons pour un hommage direct à ses *Valses romantiques* la *Rapsodie française*, dont la déférence va à les prendre pour modèle jusque dans sa forme originale pour deux pianos.

L'un des procédés les plus heureux de Florent Schmitt est le doublement d'une phrase mélodique à deux octaves d'intervalle, à travers les entrelacs des harmonies. Les

1. G. Chennevière (*loco cit.*).

*Ombres*, la *Sonate libre* présentent en plusieurs endroits cette particularité précieuse ; 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 l'instrument blanc et noir en pittoresque et en couleur.

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

Nous souscrivons donc volontiers à l'opinion de M. André Cœuroy<sup>1</sup> : « 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 le confesse sans vergogne dans l'article de la *Revue de France* que nous citions plus haut : « 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. »

Cette déclaration nette fit scandale : « Voici, si je ne me trompe, s'exclama un coryphée illustre parmi les protestataires, M. André Messager<sup>2</sup>, une opinion assez paradoxale,

1. André Cœuroy : *Florent Schmitt*, dans *La musique française moderne* (Editions Delagrave).

2. André Messager (*Figaro*, n° du 11 février 1924).

et dont la réalisation donnerait des résultats plutôt douteux. 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. » M. Messenger, nous voulons le croire, était ce jour-là de méchante humeur. Il s'est trop dépêché de prendre position : l'expression même de sa pensée trahit une hâte certaine.

Si nous lisons bien le texte incriminé, 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 *Passionnement*, et, de par leur qualité de chefs-d'œuvre, plus intéressants encore musicalement que pianistiquement. C'est pourquoi, donnant l'exemple, avec M. Maurice Ravel, il a instrumenté peu à peu la majeure partie de sa musique de piano, la parant ainsi d'un nouvel éclat, en assignant plus rigoureusement son plan à chaque détail, — ce fâcheux détail que les pianistes ont tant de peine à faire sortir, ou qu'ils exhibent à contresens. Il a ainsi fixé la tradition.

\*  
\* \*

En somme, l'une des figures les moins banales que l'on ait l'occasion de rencontrer sur son chemin. Quelqu'un l'a appelé un jour un « anarchiste traditionaliste ». Eh ! la remarque n'est pas si fantasmagorique qu'elle semble au premier abord. S'il dévore tout ce qui paraît, à l'affût d'une révélation qui enchante son besoin de connaître, s'il proclame sa joie devant une heureuse surprise, d'où qu'elle vienne, ce n'est pas lui qui usera ses veilles à compulsurer les maîtres de jadis, ou du moins, s'il le fait, il évite de s'en vanter. Il n'a rien du musicographe. Il se contente de profiter de ses

lectures de jeunesse, qui lui suffisent maintenant encore, tant elles furent sérieuses.

Quand il achève quelque chose, il ne vous l'explique pas par comparaison avec un quatuor de Mozart ou un trio de Weber. Il laisse aller les commentaires dans une suprême indifférence.

Et pourquoi se fâcherait-il ? N'est-il pas amusant, lorsque l'on a derrière soi tant de gloire et tant de labeur, de lire, comme il put le faire *en 1919* dans une feuille de province, ce portrait bref de lui : « Un musicien d'un réel talent, qui s'est fait, comme compositeur et comme critique, le champion du cubisme le plus échevelé et le plus sectaire » !

Pour lui, la musique est une fonction naturelle. Il écrit régulièrement, ponctuellement, « comme un pommier produit ses pommes ». C'est sa façon de répondre à ses contempteurs comme à ses admirateurs. Les œuvres s'ajoutent aux œuvres. Le *Final* de violoncelle, la dernière en date, porte le numéro d'op. 77, chiffre impressionnant.

Dans les périodes pauvres, on vénère et on entretient les monuments du passé parce qu'on serait incapable de les remplacer, s'ils venaient à manquer. Il n'y a que les forts qui puissent s'offrir le luxe de faire profession d'icoclasié, et de vivre franchement dans le présent, car seuls ils sentent en eux des ressources indéfinies.

---

#### IV

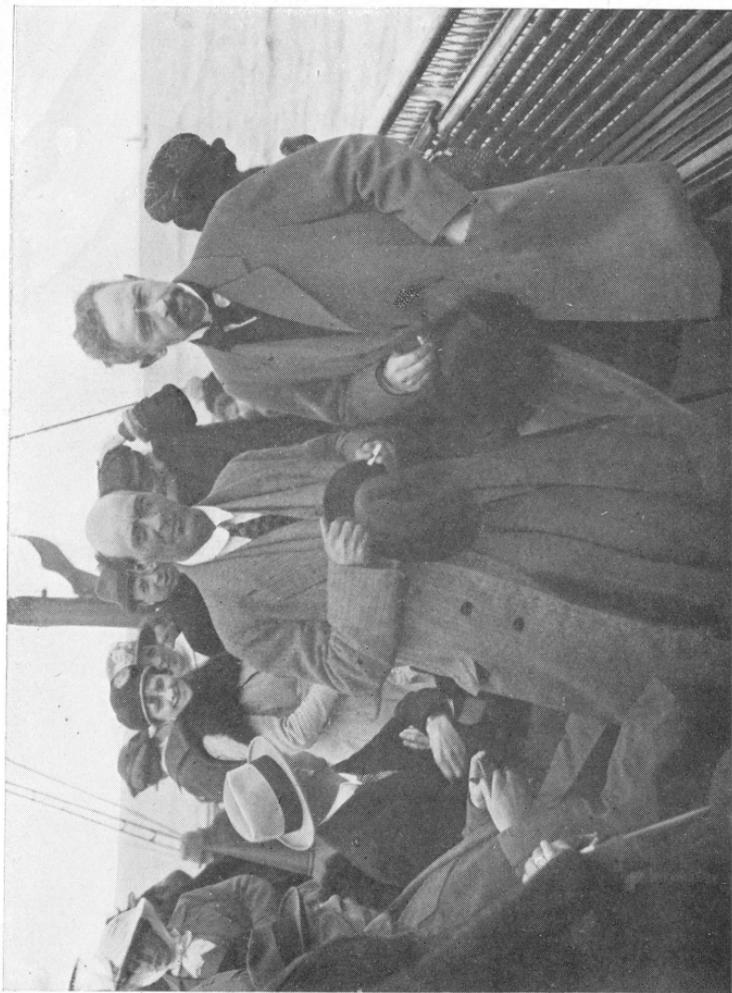


AVANT d'entreprendre l'étude succincte des œuvres principales de Florent Schmitt, comment nous empêcher de faire remarquer qu'elles sont la plupart issues des circonstances ? Tantôt, comme il le fit à la Villa Médicis, il les considéra comme des pensums ; tantôt elles lui furent inspirées, si ce n'est commandées, par des animateurs clairvoyants.

Nous ne nous alarmerons pas de cette abdication d'initiative. Il serait facile de prouver que les œuvres de circonstance occupent de tout temps, dans l'art et la littérature, la place la plus importante. Nous nous en tiendrons à l'exemple du théâtre de Shakespeare et du théâtre de Molière qui naquirent tous deux du besoin d'improviser des divertissements. Or il s'est trouvé que ce qui avait été conçu pour le plaisir d'un jour est encore capable de nous distraire et de nous instruire.

Quatre ans avant le prix de Rome, Florent Schmitt achève les dix préludes qu'il a groupés sous le titre de *Soirs*. Nous avons dit qu'ils faisaient penser à Schumann ; mais leur mélancolie est dépourvue de tristesse. Ce sont de fraîches rêveries au milieu d'une nature calme, d'où les soucis sont absents. Les *Soirs* résument toute une époque où les lendemains sont sans angoisse, la vie facile, heureuse et sans histoire.

Dès Rome, les horizons s'élargissent, insinuant avec eux l'émancipation. Voici les *Musiques foraines* pour piano à quatre mains. La gaieté funambulesque est grasse, la charge pesante. Le flâneur antiprotocolaire observe ces conflits



Sur le Zuydersée (19 Mai MCMXX), avec Arnold Schönberg.

publics avec une verve amusée, mais il fait le tour du décor, et ses dessins attestent déjà qu'il en sait voir l'envers.

Un moment d'abandon, peut-être de solitude, nous fait les confidents de son cœur assombri, avec le beau *Chant élégiaque* de violoncelle. Cette page émouvante, d'une chaude gravité, et qu'une sève abondante nourrit, est toute proche, en esprit, de ces *Lucioles des Nuits romaines* où le spleen vagabonde.

Au hasard de ses aventures, il griffonne les *Feuillets de voyage*, frères de cette *Traversée heureuse* de l'op. 15, du *Rêve au bord de l'eau* de l'op. 19, des *Neuf pièces* op. 27. La bonne humeur s'y mêle à la songerie nostalgique ; c'est toujours une âme sensible qui se raconte.

Peu à peu, cette sensibilité sort de lui. Il ne pratiquera bientôt plus l'introspection, il se contentera de regarder avidement, sans prendre parti. Il se réservera de n'intervenir qu'exceptionnellement, mais alors son entrée dans l'action emportera toute résistance.

Fixé à Berlin en 1904, il est fort impressionné par les coutumes de cette Allemagne cérémonieuse où l'on ne boit pas sans porter quelques santés alentour, où l'on décline son nom aux quidams avant de leur adresser toute autre parole, où l'on s'affuble rituellement de la redingote chaque dimanche. Il se croit obligé de compléter sa garde-robe d'apparat par l'acquisition, chez un prestidigitateur, d'un étonnant *Huit-reflets*.

Ce couvre-chef, à première vue, n'a rien que de très normal. Il est semblable à tous ceux que coiffent les Doktoren sérieux et les vieux militaires. Mais secouez-le un peu : un flot de rubans, une brassée de myosotis, un tendre couple de tourterelles, des boules de rêve, toute une himbelerie fanée s'en échappe et tombe à vos pieds. C'est *Heidelberg* et son vieux manoir inventé par Victor Hugo,

la Moselle à *Coblentz*, *Lübeck* aux libertés défuntes, *Werder* qui sent le café au lait et les pommiers en fleurs, *Vienne* et ses tziganes, *Dresde* avec ses lourds chalands sur l'Elbe, *Nuremberg* où l'on vend des *Eva* en porcelaine, *Munich* enfin, tout écumante de bière et de pipes, toute parfumée de *Delikatessen*.

Pour traduire la joie épaisse de ces Germains, leur subtilité médiocre, leur galanterie un peu niaise, les traits sont simplifiés, et uniformément ramenés aux trois temps les plus classiques ; et cependant à travers ces rythmes de valse court une incroyable variété. « M. Florent Schmitt, fait observer M. Jean Chantavoine <sup>1</sup>, a, si j'ose dire, attrapé comme pas un la « *Stimmung* » allemande ; il en a perçu et exprimé les différentes nuances avec une finesse de sensation et d'accent la plus jolie du monde. » Il en a feint surtout le romantisme jusqu'à donner l'illusion qu'il était sincère.

Citons encore, entre temps, les deux recueils des *Musiques intimes*, — les fausses relations du *Glas* qui termine le second sont dans toutes les mémoires —, les *Valses nocturnes*, et ces poèmes pour chant et orchestre, *Les barques* et *Musique sur l'eau*, qui dépassent de beaucoup le cadre de la mélodie, et transfigurent des textes de R. de Montesquiou et d'Albert Samain.

\*  
\*\*

Le point culminant de l'ensemble de cette « première manière », — chronologiquement s'entend, car, musicalement, nous avouons humblement notre impuissance à découper en tranches l'œuvre de Florent Schmitt, — est le *Psaume XLVI*.

1. Jean Chantavoine (*Excelsior*, n° du 31 octobre 1911).

On lui a décerné les épithètes les plus folles, « titanique », « cyclopéen ». Aucune ne nous paraît forcée. On a évoqué en son honneur la parole de Henri Heine : « Elles me font songer à de gigantesques espèces de bêtes éteintes, à de fabuleux empires, Babylone, les jardins suspendus de Sémiramis, les merveilles de Ninive, les audacieux édifices de Mizraïm. »

Quiconque ne l'a pas entendu ne saurait situer le génie de son auteur. Il y a deux ans que l'on semble, à Paris, se douter de son existence.

On l'avait joué dans d'assez mauvaises conditions à un concert d'envois de Rome hâtivement répété, le 27 décembre 1906 <sup>1</sup>. M. D.-E. Inghelbrecht l'avait repris avec un éclatant succès à l'une des premières manifestations de la S. M. I., le 9 juin 1910 ; M. Gabriel Pierné chez Colonne, le 25 février et le 3 mars 1912 ; et depuis, malgré des exécutions nombreuses qui le firent acclamer dans toute l'Europe, une véritable conspiration du silence régnait autour de lui : ses difficultés matérielles, prétendait-on, suffisaient à décourager les meilleures volontés. Dès lors, la valeur et la résistance des chœurs et des orchestres ont fait des progrès considérables, il faut le croire, puisque maintenant M. Robert Siohan et M. Walther Straram <sup>2</sup> osent l'aborder sans crier par avance au miracle, et qu'on n'est pas obligé, au dernier accord, d'« emporter sur une civière les instrumentistes pantelants et les choristes évanouis de fatigue »...

1. En 1906, la partie de soprano solo fut chantée par M<sup>lle</sup> Yvonne Gall ; en 1910, par M<sup>lle</sup> Rose Féart ; en 1912, par M<sup>lle</sup> Panis ; en 1925, sous la direction de M. Siohan, par M<sup>me</sup> Ritter-Ciampi ; en 1926, sous celle de M. Straram, par M<sup>lle</sup> Bunlet.

2. Avant de mettre sous presse, il est juste de mentionner encore les exécutions des 14 avril et 19 mai 1927 aux Concerts Straram, du 11 juin 1927 aux Concerts Koussevitzky.

« Certes, nous sommes en présence d'une œuvre grandiose. Certes, cette partition de cent vingt pages d'orchestre, écrites sur trente-deux portées généreusement noircies, n'a pas été remplie de musique à l'aide d'un compte-gouttes. Certes, les exécutants n'ont pas le temps de lire leur journal entre deux *forte*, et les femmes d'Israël ne doivent pas lésiner sur les *si* naturels. Mais toute cette force est si nette et si bien équilibrée qu'elle ne saurait effrayer comme une gageure. Le *Psaume* est une œuvre robuste, qui exige une interprétation solide, mais ce n'est pas, musicalement parlant, une œuvre difficile. »

Puisque nous avons commencé d'emprunter ces justes réflexions à M. Emile Vuillermoz, nous ne pouvons résister au plaisir de reproduire ici l'analyse magnifiquement poétique qu'il a donnée du *Psaume XLVI* tour à tour dans le *Temps* du 24 mars 1922 et dans les *Musiques d'aujourd'hui*, et qui est un vrai chef-d'œuvre de compréhension et de clarté.

« Le *Psaume XLVII*<sup>1</sup> ne s'attarde pas en vaines préparations. Une timbale fait gronder un *fa* dièse, trois trompettes construisent, en escalier descendant, un accord d'*ut* majeur : en quatre mesures le décor est planté et les chœurs font éclater le grand appel : *Gloire au Seigneur !* L'orchestre, qui avait soutenu ce cri de toute sa puissance, le prolonge et l'éclaire de fanfares triomphales.

« Les chœurs s'exclament, en martelant énergiquement les mots : *Nations, frappez des mains toutes ensemble !*

<sup>1</sup> M. Vuillermoz hésite entre le numérotage primitif *XLVI* et celui que porte l'édition de la partition d'orchestre : *Psaume XLVII* (*in the Vulgate XLVI*). Florent Schmitt fit après coup cette modification pour se conformer au texte original hébreu, qui divise en deux le psaume IX de la Vulgate, — ce qui décale tous les suivants. Afin de ne pas brouiller les idées, nous nous en tiendrons, quant à nous, sous toutes réserves, au premier titre.

Les instruments obéissent et font claquer bruyamment de grands accords de quinte augmentée, puis attaquent une sorte de danse sauvage et sacrée, à cinq temps, d'une couleur inoubliable et qui porte bien la marque personnelle de l'auteur.

« Cette couleur est celle de la *Tragédie de Salomé*, à la fois sombre, farouche, éclatante et somptueuse. Ce thème à cinq temps, si puissamment rythmé, ne s'oublie plus. Il est le halètement de tous les peuples exultant d'un saint délire ! Toute la terre tressaille et chante et danse la gloire de Dieu !

« Mais la danse semble devenir cortège : les harpes et le quatuor en pizzicati rythment en vigoureux accords arpégés son magnifique déroulement, sur une mélodie allègre et claire des hautbois et des flûtes que fait scintiller encore le Glockenspiel.

« Les contrebasses ramènent sourdement le rythme essentiel de l'exaltation barbare ; un bref *accelerando*, un rapide *crescendo*, et tout l'orchestre s'arrête net pour laisser tonner, *fortissimo*, l'orgue et les chœurs divisés qui dressent de magnifiques accords parfaits, harmonieux et solides comme les colonnades d'un temple. Les trompettes résonnent de nouveau, l'orchestre répète leurs sonneries, puis commente l'appel : *Gloire au Seigneur !* pour amener un majestueux développement fugué des voix : *Parce que le Seigneur est très élevé et très redoutable...*

« Toute cette évocation du genre humain enivré saluant son créateur est d'une puissance et d'une beauté souveraines. Traitée sans cesse dans la force et dans l'éclat, elle n'est ni fatigante, ni monotone. Cette force se renouvelle et se rajeunit sans cesse par le rythme et par les timbres. Et la foule qui hurle et grouille dans cette peinture sacrée vous éblouit par la vivacité des couleurs de ses vêtements, par

les éclairs que lancent, sous le soleil, ses bijoux et ses armes. *Il nous a assujetti les peuples !* crie avec orgueil le peuple élu, pendant que l'orchestre chante *Gloire au Seigneur !* Cet hymne respire la férocité et le fanatisme triomphants.

« Mais les clameurs s'apaisent et le tumulte s'éloigne. Les dièses s'éteignent et cinq bémols s'allument doucement à la clef. Sur un caressant balancement des altos divisés, un violon solo chante une phrase souple et expressive qui s'infléchit chromatiquement, s'étire et se cambre avec une langue voluptueuse. Les bassons dessinent son ombre sur le sol. Un à un, tous les pupitres viennent entourer cette chanterelle solitaire qui s'exalte et s'enivre et se perd dans son rêve passionné.

« Nous sommes ici en pleine atmosphère orientale. Nous retrouvons la chaude ambiance du mysticisme semi-asiatique, la sensualité brûlante du *Cantique des Cantiques*, les troublants roucoulements pâmés de la Sulamite : *Il a choisi dans son héritage la beauté de Jacob qu'il a aimée avec tendresse*, soupire amoureuxment une voix de femme. Les chœurs murmurent des « Ah ! » extasiés, pendant que de sinueux arpèges s'envolent des harpes comme des écharpes de fumée s'évadent avec grâce d'un brûle-parfums.

« Trompettes et cors bouchés, quatuor en sourdine, violoncelles divisés en trois et cymbale mise en douce vibration par la baguette-éponge nimbent ces voix défaillantes d'amour d'un halo de grisantes sonorités. L'orgue, très discrètement, fait courir le murmure de ses jeux de fonds comme une caresse de brise ; un frais *glissando* de harpes s'élève et retombe comme un grand jet d'eau svelte dans un bassin ; les voix montent et s'évanouissent dans les airs... la féerie d'Orient se dissipe, une portière de soie se referme.

« Déjà les cordes redeviennent nerveuses, les cuivres donnent de la voix, le tambour resserre et précipite son trille, tout l'orchestre prend son élan... Et, dans un mouvement élargi, le quatuor et les harpes s'emparent magnifiquement de la tonalité d'*ut* majeur au milieu d'un torrent de lumière éblouissante qui ruisselle du ciel entr'ouvert. Les basses établissent avec majesté les assises d'une splendide progression que vont construire les chœurs, — *Dieu est monté au milieu des chants de joie... Le Seigneur est monté à la voix de la trompette éclatante...* — jusqu'à l'instant où retentira de nouveau le furieux appel du début : *Nations, frappez des mains !* ramenant les saltations religieuses et les trépignements sacrés.

« Une fois encore, la foule se reforme en cortège et marche avec fierté. Une fois encore, les portes des temples célestes s'ouvrent et l'orgue soutient la vaste phrase : *Parce que le Seigneur est très redoutable. Le crescendo s'accroît, toutes les forces de l'orchestre et des voix se tendent : Gloire au Seigneur !* Et tout s'achève dans un formidable tournoiement de foules exaltées qui remplissent l'air de leurs sauvages clameurs d'allégresse. »

C'est sans doute en pensant au *Psaume* que M. Léon-Paul Fargue a trouvé cette phrase lapidaire et forte : « Un cratère de musique s'ouvre. » C'est peut-être en le pressentant que Berlioz attribuait par avance sa grandeur écrasante « non seulement à l'énormité des moyens employés, mais à la largeur du style, et à la lenteur inouïe de certaines progressions dont on ne devine pas le but final, et qui donnent à ces compositions leur physionomie étrangement gigantesque<sup>1</sup>. »

On conçoit le saisissement de l'auditeur inaverti devant

1. H. Berlioz : *Mémoires*, II, 363.

cette force élémentaire et brutale du son : cela n'avait vraiment aucun trait de commun avec le style des oratorios néo-classiques, avec les sages et pâles devoirs des bons élèves de l'école française de Rome. Le choix, d'ailleurs, du *Psaume XLVI* marquait, chez notre musicien, un mépris formel des itinéraires coutumiers de Paris à Jérusalem. Surtout, enjambant bien au delà du tableau purement religieux, Florent Schmitt prétendait évoquer la vie publique de ce peuple d'Israël dont la destinée demeure l'un des plus angoissants et des plus fascinants mystères qui aient jamais été proposés à notre humanité.

Nous n'ignorons pas la difficulté de cette opération de l'esprit qui consiste à se reporter loyalement plus de vingt ans en arrière : tant de choses ont passé depuis ! Que si l'on y réussit, on aperçoit autour de soi des événements politiques décourageants, une indigence écoeurante de pensée chez ceux dont le rôle était de fournir à la foule ses éléments spirituels : bref, toutes les données qui pouvaient justifier des occupations futiles et des entreprises plaisantes, ou seulement aimables ; tous les signes du renoncement, au sens païen du mot.

Quel coup de barre prodigieux que ce *Psaume XLVI*, quel sain effort vers un redressement qu'on n'osait plus espérer ! Oui, ce retour aux règles de construction, à y réfléchir, devait désarçonner le vulgaire, et, si l'on daigne se souvenir que la première de *Pelléas* avait eu lieu deux ans auparavant, il faut beaucoup pardonner aux malheureux qui, étourdis par deux chocs aussi violents et aussi opposés, imploreraient grâce en se demandant ce que leur voulaient les musiciens modernes.

Nous n'avons nullement l'intention, disons-le bien vite, de mettre sur des plans rivaux *Pelléas* et le *Psaume* : la lutte serait inégale et ridicule. Mais nous désirons noter

seulement combien, en peu de temps, l'horizon musical brusquement s'élargit, combien l'avènement de ces deux œuvres si différentes de moyens, de technique et d'esthétique rendit confiance à tous ceux qui croyaient la musique écroulée à perpétuité dans une impasse. Désormais, le coupe-gorge était franchi : au delà du défilé, la lumière brillait ; il suffisait de marcher pour la retrouver et pour s'y baigner.

Quelques attardés, naturellement, se firent remarquer par leur incompréhension totale : Arthur Pougin, entre autres, trop justement célèbre par ses ouvrages sur Adam et sur Meyerbeer et par ses articles musicologiques dans le dictionnaire Larousse, qui sont de vrais chefs-d'œuvre d'humour involontaire, résuma ainsi son impression <sup>1</sup>, après l'audition de décembre 1906 : « Tout cela sort du même tonneau, et d'un tonneau qui n'est pas du malvoisie, je vous en réponds. Pas l'ombre d'une idée, pas l'ombre d'une phrase, pas l'ombre d'un rythme ; des notes qui s'enfilent les unes dans les autres, à la « va comme je te pousse », sans qu'on sache pourquoi, et qui ne représentent rien. Après cela, des modulations farouches, un orchestre bizarre, sans aplomb et sans équilibre, un bruit infernal, des cymbales (beaucoup de cymbales !), des violons qui grincent, des flûtes qui sifflent, des cuivres qui éclatent aussi... que sais-je ?

« En entendant ça on se regardait, anxieux, ahuris, hébétés, se demandant ce que ça voulait dire et où on allait en arriver. Non, il fallait voir la tête des auditeurs aux prises avec cette musique étonnante, stupéfiante, fracassante et assourdissante. Chacun semblait dire à son voisin : « Sapristi ! c'est bon pour une fois, mais on ne m'y reprendra plus ! » Le fait est que si c'est pour ça qu'on fait des

1. *Ménestrel*, n° du 5 janvier 1907.

prix de Rome !... » Bien sûr, pour Arthur Pougin, les prix de Rome avaient d'autres missions.

Est-il nécessaire de brandir les opinions quelque peu différentes de la majorité de la presse, de Willy, qui parlait en termes délirants du « vainqueur du Derby des Psaumes <sup>1</sup> » à M. Jean Huré <sup>2</sup>, ou de M. M.-D. Calvocoressi <sup>3</sup> à M. Jean Chantavoine <sup>4</sup> ?

Et que n'a-t-on pas dit d'ailleurs de *Pelléas*, quelques années plus tôt, comme de toutes les œuvres qui sortent du commun, et, par cela même, qui rompent avec les chères habitudes de l'« homme dans la rue », le pauvre ? Depuis Beethoven, depuis Rameau plutôt, les musiciens sont habitués à ce que les Arthur Pougin les traitent de fous. Il y a aura toujours des musiciens. Il y aura également toujours des Arthur Pougin.

Pour nous, que les violences d'un Florent Schmitt ne scandalisent point, mais qui trouvons au contraire notre propre équilibre au sein de ses cataclysmes, nous nous contenterons de souhaiter avec M. Léon-Paul Fargue que l'on rassemble souvent cet orchestre « de triptongues, de saxo-tartes, de trimbalets, de tromboches, de pangibles et de fusils à derrière prêtés par ces dames » afin de nous faire donner de telles sérénades. Il arrivera bien un jour où la musique contemporaine sera offerte en pâture aux auditeurs de nos dominicaux tout comme si elle était classique; où le *Psaume* alternera avec la IX<sup>e</sup>, même si, comme Florent Schmitt le prétendait à propos de Schubert et de la *Symphonie inachevée* dont, dans une émulation ridicule, on se disputait, il y a quelques mois, d'un bout à l'autre de Paris,

1. *Comœdia*, n<sup>o</sup> du 20 juin 1910.

2. *Renaissance contemporaine*, n<sup>o</sup> de juin-juillet 1910.

3. *Art moderne*, n<sup>o</sup> du 6 janvier 1907.

4. *Revue hebdomadaire*, n<sup>o</sup> du 10 décembre 1910.

l'inscription sur les programmes, même si son auteur ne l'a pas écrit pour qu'on le joue tous les dimanches.

\*  
\*  
\*

Pour se distraire de la composition du *Psaume, et quibusdam aliis*, nous trouvons à la même époque, dans l'œuvre de Florent Schmitt, les six adorables *Chansons à quatre voix* op. 39. Les titres seuls en marquent la diversité : une *Véhémente* empruntée à Musset, dont le sous-titre pourrait être l'*Invitation à la chasse* ; une *Nostalgique* ; une *Naïve*, encore d'après Musset, qui commence un peu comme *Sur l'onde des Soirs*, mais qui tourne court, bien vite, pour éclore en un madrigal exquis, bouquet de toutes les enharmonies les plus précieuses et les plus inattendues ; une *Boréale*, mi-valse, mi-mazurka, et dont le rythme réchauffe les pieds ; une *Tendre*, subtile confidence arabe, aux contrepoints sinueux comme des enluminures autour d'une sourate ; une *Martiale* enfin, débordante du panache de la guerre en dentelles.

Citons encore un *Andante et Scherzo* op. 35, pour harpe chromatique et quatuor, destiné à enrichir la littérature de l'instrument imaginé par M. Gustave Lyon. Il serait juste de considérer ces pages comme une étude préparatoire au *Quintette en si mineur*. L'écriture des cordes présente déjà cette concision nerveuse qui donnera tant de prix, plus tard, à ce monument de la musique de chambre.

On y trouve ces dislocations que Florent Schmitt imposera à des mesures pourtant placides d'apparence, pizzicati placés aux temps les plus faibles, accents généreusement répartis, par opposition, entre la harpe et ses partenaires : bref, un avant-goût prometteur de tant de nouveautés ulté-

rieures. Mais ici, adoptant une ancienne forme classique, il ramène peu à peu son mouvement lent, jusqu'à la conclusion, — à l'inverse de M. Maurice Ravel dans son *Introduction et Allegro* —, comme pour offrir un juste pendant à l'andante initial.

Sans attribuer à ces quelque trente pages une importance qu'elles n'ont pas dans l'esprit de leur auteur, elles nous serviront toutefois à noter l'aisance avec laquelle il pouvait passer des plus frénétiques déchaînements orchestraux aux arabesques sévères de cinq instruments, pour quoi rien, jusque-là, ne le désignait particulièrement. On le croyait voué à la description d'un Orient sémitique barbare, et voici qu'il donne le change avec de la musique d'un volume concentré. On attendait une réplique du *Psaume* : il offre un petit divertissement, ce que les Allemands nomment une « Kammermusik ».

Il muse encore, et semble prendre plaisir à prolonger l'attente. Un petit recueil burlesque paraît en 1907, les *Puppazzi*, qu'il orchestrera pour en faire un charmant ballet représenté au Théâtre des Arts en mai 1912. C'est, de Scaramouche à Arlequin, un défilé de tous les personnages de la comédie italienne vus par un contemporain de Watteau, avec quelques jolis médaillons féminins, comme *Eglé* ou *Clymène*.

Entre temps, il reprend goût à l'orchestre. Il serait indispensable, d'ailleurs, de spécifier une fois pour toutes que l'époque précise de la composition d'une œuvre, chez Florent Schmitt, est très difficile à établir. Elles se chevauchent les unes les autres, certaines laissées en plan pendant quelque temps, d'autres menées simultanément, et comme de front, si bien que certaines années semblent peu productives, et que subitement, à des intervalles très rapprochés, toute une nouvelle floraison s'épanouit. Le numéro

de l'opus est souvent trompeur lui-même, à tel point qu'il est imprudent de s'y fier. Ce n'est que par approximation que l'on peut procéder, en usant tantôt du groupement par catégorie, tantôt de l'ordre naturel.

Ce retour à l'orchestre, il nous apparaît dans les *Musiques de plein air*, qui appartiennent encore à la période romaine, mais qui furent légèrement remaniées depuis. Florent Schmitt en bannit toute trace d'exotisme. Il n'est ici question que des paysages familiers, que des contours sensibles de nos régions. D'Italie, c'est une pensée de regret qui vient d'un exilé point trop malheureux, — ses souvenirs nous ont édifiés à cet égard —, point trop heureux non plus, puisqu'il mène encore la vie errante.

Les *Musiques de plein air* ont la forme d'une courte trilogie <sup>1</sup>. Elles s'ouvrent par une noble *Procession dans la montagne* au plan tout simple : un cortège se dessine, se développe, se déroule enfin en un large « crescendo », pour s'évanouir rapidement, par l'artifice d'un arpège et d'une gamme brisée aux harpes, à la clarinette, à la flûte et aux violons. L'idée pourrait sembler de prime abord analogue à celle de l'*Esquisse sur les steppes de l'Asie centrale* de Borodine, ou même de la *Procession nocturne* de M. Henri Rabaud : en fait, c'est tout à fait autre chose. Le parti pris de monotonie est ici soigneusement évité : ce n'est ni un troupeau de songes, encore moins une longue caravane de Kirghises armés ; mais seulement une foule recueillie et chantante qui passe et qui s'en va.

L'épisode central, *Danse désuète*, est un faux menuet, ou plutôt une mazurka qui serait exagérément ralentie,

1. Primitivement, elles comprenaient quatre parties : l'une, *Scintillement*, est allée prendre place parmi les *Sept pièces* op. 15 ; une autre, *Marche burlesque*, dans le II<sup>d</sup> livre des *Feuillets de voyage*. L'*Accalmie* fit l'objet d'une mutation postérieure.

et autour de laquelle s'élancent les volutes d'une polyphonie abondante, comme si l'auteur voulait prendre tout l'orchestre à témoin de la cocasserie de la situation qu'il crée. Il n'est pourtant point sa propre dupe, et, quand il ne peut plus tenir son sérieux, il clot brusquement ce plaisant rococo dans un sonore éclat de rire.

Dans l'*Accalmie*, où flotte un vague rythme de habanera, le thème est réduit à une simple gamme, comme dans la *Procession dans la montagne*, mais une gamme qui n'aurait pas la force même de se briser, et qui retomberait mollement, après de vains efforts pour s'élever au delà de son troisième degré. Tour à tour les bois et les cordes, aidés par instants par les cuivres, essaient de la porter plus loin. Ils y renoncent, et s'endorment dans un pianissimo absolu.

Lors de la première audition des *Musiques de plein air*, — la fameuse audition des envois de Rome du 27 décembre 1906 —, la glose de M. Léon-Paul Fargue sur le programme fit un certain scandale. Nul n'expliquerait pourquoi, du reste, car elle servait fidèlement les intentions du musicien. Parmi les commentaires que ces incidents défrayèrent dans la critique, il importe de rappeler ceux du chroniqueur de la *Nouvelle revue* <sup>1</sup>, qui sont vraiment d'une clairvoyance insigne : « Dans sa façon de transmettre à l'oreille des sensations perçues par un autre sens, l'œil, M. Florent Schmitt ne se contente pas d'une imitation plus ou moins exacte des phénomènes observés ; il va plus haut et plus loin : pas un musicien de son école n'a compris comme lui les subtiles et secrètes correspondances qui existent entre l'homme et la nature, ni mieux exprimé cette âme et ce visage que prend la nature en présence de l'homme, et qui ne sont

1. Joseph de Marliave (*Nouvelle Revue*, n° du 1<sup>er</sup> novembre 1907).

que les reflets de celui-ci. Et, quels que soient les aspects du monde extérieur que le musicien représente, c'est une âme infiniment sensible qui occupe le centre et comme le sommet du paysage. »

\*  
\*\*

Maintenant qu'il a réussi à égarer les pronostics, il est satisfait. Il plante là les victimes de sa feinte, et se rembarque subrepticement pour l'Orient. Visiter le sérail? Vous n'y pensez point! C'est chez les hommes qu'il va d'abord.

Voici donc un morceau pour musique militaire, *Sélamlık*, authentiquement turc comme la marche de Mozart, et où les gros saxhorns verront piétinées les bornes de leur virtuosité. Avec une *Marche du CLXIII<sup>e</sup> R. I.*, écrite au front en 1916, il formera un op. 48 disjoint, mais homogène cependant.

La turquerie n'a qu'un temps. C'est jusque dans l'Inde, chez les femmes, à leur tour maintenant, — et sans le fouet recommandé par Nietzsche —, que Florent Schmitt s'aventure à la poursuite d'un sujet oriental. Sur un texte assez fade de Jean Lahor imposé au concours d'essai d'antan, et où tournoient complaisamment des bayadères, il monte un échafaudage de chœurs flexueux qu'une longue plainte du cor anglais invite insidieusement à la danse. Par la vertu seule d'un rythme à 6/8 indéfiniment répété, et sans avoir même besoin de prescrire une accélération, la ronde sacrée qu'il suggère a bientôt gagné l'ensemble des voix et de l'orchestre. Lorsque tout virevolte devant l'auditeur, le mouvement gyroskopique s'alanguit « par augmentation » et parvient insensiblement à un repos nirvritique sur l'« Ah »! émerveillé où plonge la vocalise finale du soprano-solo.

En février 1914, lorsque M. André Messager fit entendre la *Danse des Devadasis*, M. Emile Vuillermoz se plut à en noter « la couleur sensuelle terriblement grisante : les abonnés du Conservatoire, qui n'ont pas des âmes de derwiches tourneurs, se cramponnèrent désespérément à leurs fauteuils pour ne pas être entraînés dans le tourbillon léger qui fait voler les écharpes de soie d'un orchestre plus souple qu'un corps de bayadère »<sup>1</sup>.

Aujourd'hui que les œuvres ont succédé aux œuvres, voudra-t-on relever avec nous toutes les particularités qui font de la *Danse des Devadasis* une sorte de repère parmi elles ? C'est l'emploi des moyens les plus simples, de ceux mêmes qu'un Saint-Saëns, dans sa rigueur, aurait admis, pour donner une impression de vie, et non pas un reflet d'exotisme glacé ; c'est, pour ouvrir le débat, le choix du cor anglais, qui pouvait paraître prétentieux si l'on se référait au prélude du III<sup>e</sup> acte de *Tristan* ; c'est enfin tout un ensemble de vulgarités sublimes auxquelles on ne songe pas un instant, tellement elles sont naturelles et, pour ainsi dire, bienvenues !

Et puis, à y regarder de plus près, ce thème du cor anglais, n'est-il pas déjà l'ébauche du thème principal que le hautbois expose dans la *Nuit au palais de la reine*, d'*Antoine et Cléopâtre* ? N'annonce-t-il pas non plus les lourds frémissements de la *Danse d'Abisag* ?

\*  
\* \*

Nous assisterons encore longtemps à cette marche en zigzag pour dépister les indiscrets. Le bruit de ce séjour

1. Emile Vuillermoz (*Comœdia*, n<sup>o</sup> du 23 février 1914).

mental dans l'Inde s'est répandu. Il va falloir éconduire les interviewees. Du haut du promontoire d'Anticoli-Corrado, d'où il mène ces savantes opérations stratégiques, — décidément, l'inventaire de la période romaine nous la révèle inépuisable ! — Florent Schmitt se jette dans la traduction mallarméenne des poèmes d'Edgar Poe, en quête d'un nouveau prétexte à musique. Le *Palais hanté* retient son attention :

« *Dans la plus vaste de nos vallées par de bons anges occupée, jadis un beau palais majestueux, rayonnant palais ! dressait le front.*

« *Dans les domaines du monarque Pensée — c'était là son site — jamais Séraphin ne déploya de plumes sur une construction à moitié aussi belle...*

« *Les étrangers à cette heureuse vallée, à travers deux fenêtres lumineuses, regardaient des esprits musicalement se mouvoir, aux lois d'un luth bien accordé, tout autour d'un trône où, siégeant (Porphyro-Génète !) dans un appareil de gloire adapté, le maître du royaume se voyait.*

« *Et tout de perles et de rubis éclatante était la porte du beau palais, à travers laquelle venait par flots, par flots, et étincelant toujours, une troupe d'Echos, dont le doux devoir n'était que de chanter, avec des voix d'une beauté insurpassable, l'esprit et la sagesse de leur roi...*

« *Et les voyageurs, maintenant, dans la vallée, voient par les rougeâtres fenêtres de vastes formes qui s'agitent fantasquement sur une mélodie discordante, tandis qu'à travers la porte, pâle, une hideuse foule se rue à tout jamais, qui rit — mais ne sourit plus. »*

Dans l'avertissement qu'il met en tête de l'*Etude symphonique pour le « Palais hanté »*, Florent Schmitt prend soin de déclarer que sa musique « ne s'attache pas à suivre littéralement le poème. Elle veut seulement rendre comme une

impression de la vision fantastique et imprécise que suscite la traduction de Mallarmé ».

Et, tout naturellement, c'est un robuste premier mouvement de symphonie qu'il nous livre comme le fruit de son commerce avec la « voix étrange », et comme pour protéger, lui aussi, le tombeau du poète contre les « noirs vols du Blasphème épars dans le futur ».

L'analyse de l'*Etude* ressortit, si l'on veut, à celle de l'*Allegro vivace* de la *Symphonie Jupiter*, tant elle est limpide, avec une introduction liminaire où se façonne la matière thématique. Deux motifs, l'un, rythmique et très court, plusieurs fois répété en escalier, l'autre, plus expressif, s'exposent successivement, s'étreignent en une longue lutte incertaine, et se dispersent dans une strette vigoureuse d'où le rythme sort vainqueur.

Rien, dans cette ample pièce où la musique procède d'elle-même en s'abstenant de réquisitionner tout élément extérieur, rien n'échappe au plan traditionnel. Et lorsqu'on lit, dans les comptes rendus qui suivirent l'exécution de 1906, ou dans ceux de 1913, quand l'œuvre émigra aux Concerts-Colonne, qu'une partie du public demeura interdite, on se prend à supputer douloureusement le temps qu'il faut pour que la musique la plus claire arrive à s'imposer. Le *Palais hanté* incompris en 1913 ? L'année qui vit le *Sacre* ? Un an après que M. Pierné eut par deux fois fait acclamer le *Psäume*, et dans la même salle ? Et toujours le même reproche, « le souci de vouloir faire absolument du nouveau » ! Vraiment les zôiles sont à court d'invention.

Et pourtant, quelle façon mâle et hautaine d'entrer en contact avec l'auditeur ! Cette clarinette basse qui murmure, n'est-ce point déjà l'un des mauvais anges d'Hérode ? Et, dès la cinquième mesure, à l'entrée du basson, puis du cor anglais, puis de la flûte, n'est-ce point par avance

l'atmosphère torpide du prélude de la *Tragédie de Salomé* ?

Que l'on ne se méprenne pas sur nos intentions. En signalant ainsi, chaque fois que l'occasion s'en présente, cette similitude qui peut exister entre des thèmes, d'une œuvre à l'autre, nous prétendons montrer non point l'indigence mélodique du musicien, — cette accusation ferait sourire, car il est précisément l'un des rares dont la poche à idées soit inépuisable ! — mais l'unité de pensée qui anime son œuvre tout entière, et la manière dont, peut-être satisfait, peut-être insatisfait, il a reversé ses idées dans le creuset pour les refondre.

Déjà chez les classiques et chez les romantiques on trouve des exemples de ce scrupule morphologique. L'un des premiers qui viennent à l'esprit, l'un des plus illustres, à coup sûr, se trouverait chez Schumann : pourrait-on dénombrer les emplois multiples qu'il fit à tout propos du motif des « *Dauidsbünder* » ?

Pourquoi défendrait-on d'imiter cette pratique ? Ce n'est point dans l'éparpillement que se cristallise le génie, ni quoi que ce soit, d'ailleurs.

\*  
\*\*

Coup sur coup, en 1907 et en 1908, Florent Schmitt achève dans les Pyrénées la *Tragédie de Salomé* et le *Quintette en si mineur* : effort insensé pour un musicien qui a la réputation de ne pas travailler vite ; mais nous avons appris à ne plus nous émouvoir quand il fait ainsi le don généreux de toutes ses forces. Il sait qu'il peut compter sur ses réserves.

Nous nous bornerons, puisque ces deux œuvres sont souvent exécutées, depuis, par les sociétés de musique de chambre ou par les grandes associations symphoniques, à

en donner l'argument nu. Le *Quintette* ayant été commencé à Rome, nous respecterons son droit d'aînesse.

Voici donc la substance des trois mouvements qui le composent :

Le premier débute par une introduction où s'établissent deux thèmes, l'un aux cordes, — il reparaitra plus loin, dans le corps du même morceau et du finale —, l'autre au piano : le souvenir de ce second thème sera d'ailleurs conservé, lui aussi, au cours du finale, où il portera un apaisement momentané.

Mais la lenteur et la gravité d'un double exorde aussi ample se muent bientôt en une agitation fébrile, au sein de laquelle éclate à l'alto un motif principal vigoureux, à 6/8, qui, par un motif auxiliaire à 3/4, énergiquement scandé par le piano et les cordes, se relie à la seconde idée, dont l'expression est confiée au premier violon.

Le premier motif rentre à son tour, s'insinue dans les œuvres vives du second jusqu'à le déposséder de sa prépondérance. Pour proclamer sa victoire, il utilise comme héraut d'armes le premier thème de l'introduction, dont la fanfare resplendit au piano sous les trilles-pédales des cordes, comme sous une voûte de jardins suspendus. L'adversaire se rend : les négociations de paix occupent la conclusion.

L'introduction du second mouvement a pour but d'établir une transition entre le premier et lui, tant au point de vue tonal que sous le rapport du rythme. Un thème incident y pourvoit, aux cordes en sourdine, sur un fond de piano d'où tombe l'obscur clarté d'un angélus incertain : « cloches à travers les feuilles », si l'on veut.

Deux éléments encore dans cet andante. L'un est comme le reflet du thème du premier mouvement, et, comme lui, il est dévolu à l'alto : le piano l'accompagne par des arpèges. L'autre, nouveau dans l'œuvre, survient, chanté par les

cordes seules, après un bref rappel du thème secondaire de l'introduction. Dans la courbe de sa période, par deux fois répété, on perçoit un germe qui grandira, et deviendra le second sujet du finale. Lui-même, il s'exalte peu à peu, et s'élance, par assauts alternés, jusqu'aux confins du pathétisme.

Mais voici que reparaît l'épisode crépusculaire, tout enveloppé des arpèges du piano, tandis qu'aux cordes le premier thème est l'objet d'un développement grandiose qui mène à une douce et tendre péroraison.

Entre le second et le troisième mouvement, une courte transition, de *ré* bémol à *si* mineur, utilise deux thèmes nouveaux, indépendants des sujets principaux. Le premier, un  $5/4$  vif, est martelé par le piano ; il est suivi par un  $8/4$  plus lent, où bouillonne une intense animation intérieure, mère du second thème auxiliaire, qui se fait jour à l'alto et au violoncelle à l'unisson.

Ainsi préparé, le premier motif du finale surgit, danse sauvage et violente dont le rythme est accusé par des accents aigus aux cordes, et par une écriture du piano qui en fait un véritable xylophone. Un bref rappel de l'introduction, avec ses deux thèmes, conduit au second motif, dont nous avons indiqué la source au milieu du second mouvement, et qui se livre ici aux jeux de l'imitation la plus plaisante. Au sein de ses ébats, le rythme de danse vient lui chercher noise. Il détourne de lui le piano, puis les cordes, et, quand il l'a mis en fuite, il se condense en une simple figure obstinée au piano, sur laquelle le second violon fait pleurer le souvenir du second thème de l'introduction du premier mouvement.

La situation se renverse : le piano chante, les cordes brodent autour de lui des guirlandes de doubles croches, écho affaibli de la danse. Successivement « rentrent » le

second thème de l'introduction du finale, et, plus loin, le premier de celle du premier mouvement. Tout cela se combine avec cette aisance contrapunctique qui tient de la nécessité autant que de la liberté.

La nécessité ? Elle implique une réexposition, dans le ton original, des deux principaux éléments du finale. Un calme graduel nous apporte une fois encore les murmures vespéraux de l'andante, dont le second sujet passe furtivement au piano, tandis que les cordes en soulignent doucement le thème essentiel. Le mouvement s'accélère, le thème de danse revenant aux cordes, de plus en plus impérieux, jusqu'à un paroxysme où les motifs des introductions de la première partie et du finale se superposent à lui.

Enfin, après une ultime reprise du premier thème du finale dans le ton rituel de *si*, majeur et mineur, tous les motifs principaux se ruent en un véritable assaut : le premier sujet du premier mouvement présenté par augmentation, celui du finale à la fois par augmentation et par diminution, joints au thème incident du premier mouvement et au premier élément de l'introduction initiale. Cet assaut a pour conclusion l'affirmation triomphale du rythme dionysiaque.

Entre 1908 et 1919, le *Quintette* subit de la part de l'auteur des modifications assez importantes, notamment dans le finale, qui nécessitèrent une réimpression. Les musiciens, à tort ou à raison, — cela n'est pas du ressort de cette étude —, se désintéressent si souvent de leurs œuvres, une fois qu'elles sont publiées, que cette exception consciencieuse nous a paru valoir la peine d'être soulignée.

Souignons également l'accueil absolument unanime que, dès sa première audition, le *Quintette* reçut dans toute la presse, tant parmi ceux auxquels la musique de Florent Schmitt était généralement sympathique que parmi ses

contempteurs ordinaires. Tout le monde eut l'impression nette que la bibliothèque de la musique de chambre s'enrichissait d'un don princier.

Voici, entre autres, ce qu'en disait M. M.-D. Calvocoressi, et qui pourrait être une définition générale de l'art de son auteur : « Le jeune musicien parle, d'instinct et avec naturel, un langage à lui qui est pourtant classique par la robustesse directe et simple, par la pureté, par l'élévation. Libre, ému et sain, original et substantiel, véhément sans emphase, abondant sans artifice, puissant sans effort, ce langage n'a rien de commun avec la factice rhétorique d'école dont aujourd'hui plusieurs des petits partis qui s'agitent autour de la musique font leur idéal. Je ne sais pas si, à notre époque de vives et mesquines controverses, cette œuvre, où ne se trouve pas un néologisme tangible, ne sera pas invoquée par certains comme une preuve que les innovations matérielles, grâce à quoi se renouvelle aujourd'hui la musique française, s'avèrent déjà caduques. Au surplus, je crois bien qu'aux timorés comme aux propagateurs de mots d'ordre, l'indépendance et la hardiesse de M. Florent Schmitt, — car, en dépit de ses allures classiques, ce quintette est singulièrement hardi par l'esprit comme par les proportions —, n'offriront pas une bien profitable alternative <sup>1</sup>. »

\*  
\* \*

Reportons-nous un an en arrière : au cours de l'année 1907, Florent Schmitt achevait la *Tragédie de Salomé*, dont il avait mené la composition en toute hâte, ou, si l'on préfère, en se hâtant lentement.

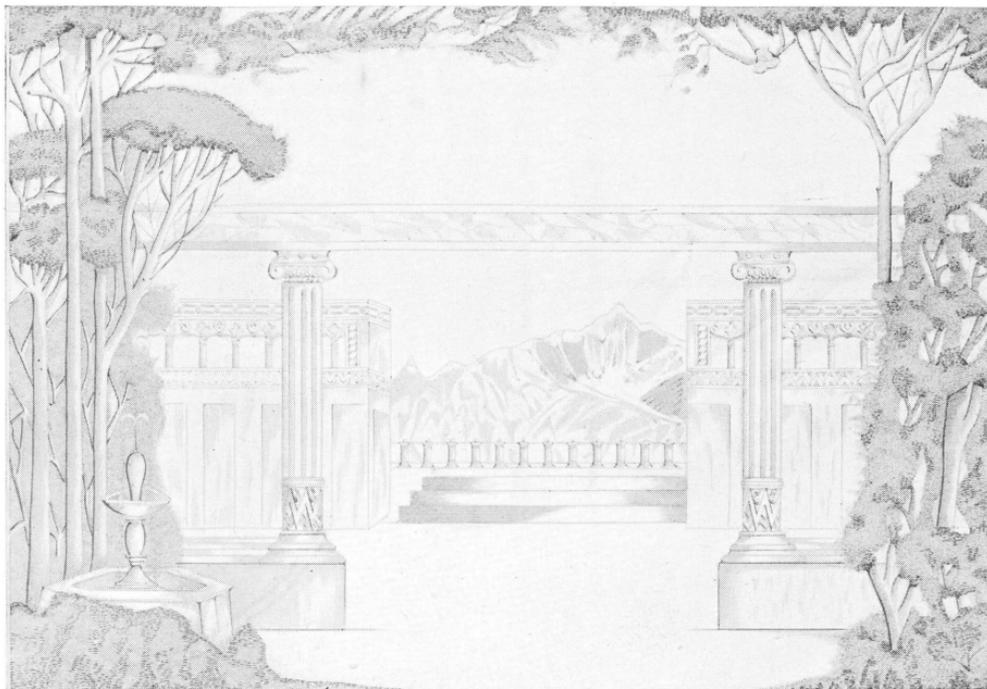
1. M.-D. Calvocoressi (*Comœdia illustré*, n° du 15 avril 1909).

L'histoire de ce mimodrame, dont le plan fut arrêté par Robert d'Humières, est tout émaillée d'anecdotes. Destiné aux représentations de Miss Loïe Fuller au théâtre des Arts, il fut créé le 9 novembre 1907 sous sa forme primitive, c'est-à-dire instrumenté pour un orchestre restreint que dirigeait M. D.-E. Inghelbrecht. Une fois réorchestré à des dimensions normales, les Concerts-Colonne donnèrent la primeur de cette version exclusivement symphonique le 8 janvier 1911. Depuis, il fut dansé tour à tour par M<sup>me</sup> Natacha Trouhanova, à ses concerts de danse d'avril 1912 au Châtelet, sous la férule de l'auteur; puis par M<sup>me</sup> Karsavina, dans des décors de Soudeïkine, durant la saison 1913 des Ballets Russes; enfin par M<sup>mes</sup> Ida Rubinstein et Yvonne Daunt, dans un cadre de M. René Piot, à l'Opéra qui le maintient au répertoire.

On ne s'est point privé de rappeler, à propos de la *Tragédie de Salomé*, le titre barrésien : « *Du sang, de la volupté, de la mort* ». Bien sûr, mais ce titre s'appliquerait aussi bien à une pièce de Racine ou de Shakespeare, à un récit de Tacite, bref, à tout ce qui est « humain, par trop humain », et que la passion domine. Les livres saints sont pleins, eux aussi, de ces meurtres ou de ces massacres que dicte une femme offensée dans sa vanité. La *Tragédie de Salomé* n'offrait donc pas au musicien une matière exceptionnelle. C'est tout simplement le fait divers quotidien.

Quelqu'un, Jules Combarieu, croyons-nous, a noté cependant l'élément essentiel qui la sauve de la banalité : il explique sa force par le conflit naissant de deux religions, celle de Moïse et celle que saint Jean-Baptiste annonçait. C'est bien là le nœud de la question.

Nous verrons plus loin, en examinant *Antoine et Cléopâtre*, que Florent Schmitt a fait halte, encore une fois, à l'un des tournants décisifs de l'Histoire. Il semble aimer la



Maquette de Maxime Dethomas pour les décors de la *Tragédie de Salomé*.  
(Saison de M<sup>me</sup> Trouhanova, au Châtelet.)

considérer du haut des lignes de partage des événements. Nous n'avions pas tort, au début de cette étude, d'insister sur sa prédilection pour les sujets grandioses, pour ceux qui comportent la plus grande signification.

Des deux versions de la *Tragédie de Salomé*, attachons-nous seulement à celle qui est conforme aux exécutions symphoniques.

La première partie comprend le *Prélude* et la *Danse des Perles* qui s'y enchaîne.

Le *Prélude* est en raccourci l'image de tout le drame. Il commente le décor que Robert d'Humières décrit ainsi : « Une terrasse du palais d'Hérode, dominant la mer Morte. Les monts de Moab ferment l'horizon, roses et roux, dominés par la masse du mont Nébo, d'où Moïse, du seuil de la Terre promise, salua Chanaan avant de mourir. Le soleil est à son déclin. Jean traverse lentement la terrasse et disparaît. » Deux motifs s'y développent : le premier, qu'expose le cor anglais dès la sixième mesure ; le second, passant en une longue gamme ascendante et descendante à travers tout l'orchestre, comme un rayon oblique parmi les arbres.

La *Danse des Perles*, après un court point d'orgue, répond au jeu de scène suivant : « Des flambeaux éclairent la scène. Leur lumière arrache des étincelles aux étoffes et aux bijoux qui se répandent hors d'un coffre précieux. Hérodiad, pensive, y plonge les mains, puis élève des colliers, des voiles lamés d'or. Salomé, comme fascinée, apparaît, se penche, se pare, puis, avec une joie enfantine, esquisse sa première danse. » Après une brève introduction, où les bois ravissent aux cordes en pizzicati l'honneur de frapper le premier temps, les violons présentent successivement les deux éléments de cette danse, l'un d'abord syncopé, l'autre dérythmé, tous deux s'élançant frénétiquement

vers l'éclat final, blotti derrière sept murailles de trilles.

Les *Enchantements sur la mer*, qui émanent comme une brume maléfique de la surface inquiète de l'eau, servent de prélude à la seconde partie : « Salomé a disparu. Les ténèbres enveloppent Hérode, perdu dans des pensées de luxure et de crainte, tandis qu'Hérodiad, vigilante, l'épie.

« Alors, sur la mer maudite, des lumières mystérieuses s'émeuvent, semblent naître des profondeurs. Les architectures de la Pentapole engloutie se révèlent confusément sous les flots. On dirait que les vieux crimes reconnaissent et invitent Salomé fraternelle. C'est comme une projection sur un miroir magique du drame qui se joue dans les cervelles du couple muet assis là dans la nuit. La musique commente la fantasmagorie démoniaque.

« Des lambeaux de vieux chants d'orgie, étranglés par la pluie de bitume et de cendres aux terrasses de Sodome et de Gomorre, s'exhalent confusément. Des mesures brèves de danses, des frissons de cymbales étouffées, des claquements de mains, des soupirs, un rire fou qui fuse.

« Puis une voix monte de l'abîme...

« Hérode, subjugué, écoute. Des vapeurs, à présent, s'élèvent de la mer, des formes enlacées se dessinent, montent de l'abîme, vivante nuée dont soudain, comme enfantée par le trouble songe et l'antique péché, surgit, irrésistible, Salomé.

« Un tonnerre lointain roule. Salomé commence à danser. Hérode se lève. »

Outre les motifs du premier prélude, deux thèmes apparaissent ici, l'un aux cors en sourdine, l'autre, confié à des voix lointaines, ou, à défaut de voix, au hautbois, et que l'auteur nous assure être un *Chant d'Aïça* recueilli sur les bords de la mer Morte par Salvator Peitavi !

Le premier épisode de la danse de Salomé est la *Danse des Eclairs* : « Les ténèbres totales ont envahi la scène, et le reste du drame ne s'entrevoit que par éclairs. C'est la danse lascive, la poursuite d'Hérode, la fuite amoureuse, Salomé saisie, ses voiles arrachés par la main du Tétrarque...

« Elle est nue un instant, mais Jean subitement apparu s'avance, et la couvre de son manteau d'anachorète. Mouvement de fureur d'Hérode, vite interprété par Hérodiad, dont un signe livre Jean au bourreau qui l'entraîne et réapparaît bientôt, tenant la tête sur un plat d'airain.

« Salomé, triomphante, s'empare du trophée, esquisse un pas, chargée de son funèbre faix. Puis, comme touchée d'une inquiétude soudaine, comme si la voix du supplicé avait murmuré à son oreille, elle court tout à coup jusqu'au bord de la terrasse, et, par-dessus les créneaux, précipite le plateau dans la mer. Celle-ci apparaît soudain couleur de sang, et, tandis qu'une terreur éperdue balaie Hérode, Hérodiad, les bourreaux en une déroute affolée, Salomé s'abat, évanouie.

« Salomé revient à elle. La tête de Jean, apparue, la fixe, puis disparaît. Salomé tressaille et se détourne, pleine d'angoisse. La tête, en un autre point de la scène, la regarde de nouveau. Salomé veut se dérober. Et les têtes se multiplient, surgissent de toutes parts.

« Epouvantée, Salomé tourne sur elle-même pour fuir les visions sanglantes. »

Mais c'est en vain : elles ne lui laissent point de trêve. Au comble de l'horreur, Salomé s'abandonne à la *Danse de l'Effroi* : « Comme elle danse, l'orage éclate. Un vent furieux l'enveloppe. Des nuées sulfureuses roulent dans le précipice ; l'ouragan balance la mer. Des trombes de sable se ruent des solitudes désertiques. Les hauts cyprès se

tordent tragiquement, se brisent avec fracas. La foudre s'abat, fait voler les pierres de la citadelle. Le mont Nébo jette des flammes. La chaîne entière de Moab s'embrase. Tout s'abat sur la danseuse qu'emporte un délire infernal. »

Récemment, M. Lucien Dubech émettait une remarque dont la forme candide dissimule une vérité qu'on a le tort d'oublier trop souvent. Il arguait, nous citons de mémoire, qu'on insiste toujours sur les œuvres de jeunesse ou de vieillesse des auteurs, mais qu'on ne parle jamais de leur maturité... sauf au passé, quand ils sont morts. La simple méditation de cette pensée, d'apparence anodine, nous oblige à reconnaître dans la *Tragédie de Salomé* l'œuvre de maturité par excellence, celle en vue de quoi Florent Schmitt, depuis le *Psaume*, ne cessait, par une véritable prémonition intuitive, de rassembler inconsciemment des éléments : pourtant, trois ans seulement l'en séparent. Mais, dans l'intervalle de ces trois ans, quel renouvellement !

En 1907, *l'Oiseau de feu* n'était pas encore écrit, et cependant nous voyons déjà, à propos de la *Tragédie de Salomé*, employer le substantif qui résumera longtemps, pour le vulgaire, l'essentiel de l'art strawinskyste. M. Tancredi de Visan<sup>1</sup> ne craint pas, en effet, de se servir du terme de « dynamisme » dont on a tellement abusé ces temps derniers. C'est parfaitement exact : nous ne trouverions pas d'exemple, en remontant le cours de l'histoire de la musique, d'une vie rythmique si intense et si variée, de mètres si neufs.

Qui sait même, et qui pourrait dire si les halètements des deux danses finales, *Danse des Eclairs*, avec sa mesure à

1. Tancredi de Visan (*Revue catholique et royaliste*, n° du 20 novembre 1907).

$\frac{3 + 1/2}{4}$ , et *Danse de l'Effroi*, avec ses cinq temps qui boudent à l'analyse, n'ont pas une part dans les origines secrètes de la *Danse sacrée* qui fut l'émoi de 1913 ?

M. de Visan observe également un autre aspect de l'apport de la *Tragédie de Salomé* : Florent Schmitt, dit-il, y « dérégistre les timbres ». On a entendu parler maintes fois, depuis, de cette particularité de technique orchestrale. Est-ce à prétendre que Florent Schmitt fut un précurseur ? A tout prendre, pour sa sécurité, nous nous en garderons : depuis saint Jean-Baptiste, le rôle de précurseur est devenu trop dangereux...

\*  
\* \*

Au milieu de tant de labeurs herculéens, Florent Schmitt songe enfin à prendre quelque repos. Pendant quelques années, il se consacrera à des œuvres réputées modestes, il retournera surtout au piano, qu'il a abandonné durant si longtemps.

Pour les deux ou pour les quatre mains, il rassemble en divers recueils des morceaux d'une composition plus ancienne, qu'il groupera sous les titres de *Pièces romantiques*, *Humoresques*, *Crépuscules*.

En 1909, il met au point et publie les trois belles *Rapsodies* op. 53 pour deux pianos qu'il avait commencées entre 1903 et 1904. Nous avons dit plus haut que la *Française* décelait en lui un fils spirituel de Chabrier. Nous nous ferions fort de démontrer le parrainage de Chopin pour la *Polonaise*, et celui des Strauss pour la *Viennoise*, qu'il orchestra seule, et dont la première audition eut lieu chez Lamoureux en 1911.

Le ton désinvolte qu'il adopte dans cette trilogie brillante tranche avec celui du *Psaume* ou de la *Tragédie de*

*Salomé* ; mais n'avions-nous pas pris la précaution de déclarer que Florent Schmitt n'était pas un « spécialiste » ? Qui lui en tiendrait rigueur ? Gaston Carraud, dont la férule ne badinait point, ne lui donna-t-il pas lui-même l'absolution ? « Je ne vois aucune raison, avoue-t-il loyalement, pour que la musique soit toujours collet-monté. Sans doute n'est-elle essentielle qu'aux plus profondes manifestations de notre vie intérieure ; mais pourquoi ne se détendrait-elle pas aussi aux joies de la vie extérieure ? Pourquoi n'aurait-elle pas ses moments où danser et rire ? Je n'y vois rien de déshonorant, pourvu qu'elle reste musicale et s'amuse à propos. Les valse viennoises ne commencent à m'inquiéter que lorsque je les vois servir à édifier d'énormes symphonies philosophiques, comme chez Gustave Mahler, ou se mêler aux tragédies de la Bible et de Sophocle, comme chez M. Richard Strauss. M. Schmitt, qui a écrit des œuvres plus considérables, n'emploie ces valse qu'en tant que valse<sup>1</sup>. »

En 1910, Gabriel Fauré lui demande un morceau de concours de cor pour le Conservatoire : c'est le *Lied et scherzo* op. 54, dont il instrumentera un peu plus tard l'accompagnement en le répartissant entre une petite flûte et une flûte, un hautbois et un cor anglais, deux clarinettes, deux bassons et un cor « ripieno ».

En 1911, ce sont les *Deux pièces* op. 57 pour la harpe chromatique, *Landes* et *Tournoiement*.

Il donne également à la *Musique sur l'eau* une sœur digne d'elle, dans cette *Tristesse au jardin* dont il nimbe un poème de Laurent Tailhade, retrouvant pour cette déploration automnale l'ambiance nostalgique de l'épisode central du *Psaume*, celui du soprano solo.

1. Gaston Carraud (*Liberté*, n° du 30 octobre 1911).

Citons aussi les *Quatre lieds* op. 45, parmi lesquels ce petit chef-d'œuvre d'anatomie cardiaque que sont les *Trois petites filles*, de M. Maurice Maeterlinck. Avec eux, les *Deux chansons* op. 55, *Dans l'air fraîchi*, de Rodenbach, et *O triste, triste était mon âme*, de Verlaine.

Pour les chœurs, après *Sous bois*, *Par la tempête* et la *Vocalise* qui forment l'op. 40, Florent Schmitt, en mal d'un nouveau tour de force, imagine une disposition devant laquelle Bach *ipse* aurait quelque peu hésité : un double quatuor de soli, joint à deux chœurs amplement divisés. On peut se risquer à calculer, mathématiquement, l'exubérance d'une telle polyphonie. La modestie du sous-titre abrégé, « pour orchestre vocal en trois chœurs », ne nous laisse pas d'illusions. Cet *Hymne à l'été* op. 61, c'est bien un poème « symphonique », au sens étymologique du mot.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans cette œuvre, c'est que l'écriture traditionnellement contrapunctique, avec toutes les entrées distinctes des diverses voix, en a été farouchement proscrite. Pour éviter ce lieu commun, l'auteur, s'il voulait tout de même étager ses plans, établir une perspective, risquait de tomber dans la déclamation orphéonique. Entre ces deux écueils, il a suivi une route imprévue et osée, celle de l'orchestre instrumental : ainsi son paradoxe ne sort pas de l'humanité.

\*  
\*\*

Après ces digressions, il revient à l'orchestre avec les *Rêves*, dont l'explication se rapprocherait assez de celle que M. F.-T. Marinetti donne de certaines toiles de l'école futuriste : une large poussée d'aspirations vers un état meilleur.

Au fond, la période actuelle ne ressemble-t-elle point

singulièrement à celle qui précéda immédiatement la guerre? Même incertitude du lendemain, même inquiétude, même brume à l'horizon politique. Où est la Terre Promise? Les pactes signés « d'un cœur léger », la société des passions, le « péripathétisme » universel, est-ce là la Paix, la béate Paix qu'on était en droit d'attendre en novembre 1918, au temps où les Concerts Colonne-Lamoureux réunis, conduits par Camille Chevillard, révélèrent enfin les *Rêves*?

En ce sens, la partition de Florent Schmitt, en sa morne désespérance, était prophétique. C'est le poème de la déception contemporaine, écrit en 1913.

Comme dans l'*Etude pour le Palais hanté*, la clarinette basse prélude. Un pâle éclair du célesta, des harpes et des cordes jaillit entre les nuages bas, interrompant sa plainte lourde et tortueuse, dont les cors s'emparent. Le même jeu reprend, dans une nervosité grandissante. Bientôt les cors, accompagnés par les bois et les cordes, clament un ample dessin chromatique, auquel se joint le thème de l'introduction, plus fermement rythmé. Et soudain, après un coup de foudre, c'est une tempête de sonorités, drue comme un tir de barrage, qui s'abat sur le pauvre monde. Les motifs de cuivres s'élancent, telles des vagues d'assaut à l'heure H, et se brisent sur les trilles barbelés que tendent devant eux les bois et les cordes. Est-ce là le triomphe entrevu?

Une réflexion en forme de point d'interrogation qui échappe aux bois, et qu'ils continuent à marmotter de concert avec les harpes, éclaire à cet égard notre scepticisme. Et la réexposition de l'ensemble se fait, dans un immense découragement. Le thème n'a même plus la force de ramper. Il tombe et meurt exténué : « Regarde passer nos jours et nos rêves », dit M. Léon-Paul Fargue dans la phrase que Florent Schmitt a mise en exergue. « De vieux

complices nous les tournent, comme on regarde les images. Ils séparent l'écran nocturne... Ils s'avancent du pas suspendu de ceux qui nous aiment, quand le mystère tinte au seuil des nuits fiévreuses... »

Toute la langueur et la morbidesse de ce court poème s'exacerbent en ces pages désabusées, au ciel couvert et sillonné de lignes hélicoïdales qui s'entrecroisent douloureusement en un tissu natté de contrepoints et de canons à intervalles rapprochés.

Les *Rêves* marquent peut-être un jalon dans la manière de Florent Schmitt. Leur chromatisme à fleur de peau n'est pas celui de Wagner, encore moins celui de Franck. Il n'a d'autre but que d'exprimer un désir presque malade. L'harmonie demeure somptueuse. Quant à la parure orchestrale, c'est déjà celle d'*Antoine et Cléopâtre* : un amalgame de timbres purs. Nous entendons par cette apparente antinomie le fait qu'un accord n'est pas confié par exemple aux trois trompettes, mais à une trompette, un cor et un trombone. Les solistes ne reçoivent donc d'aide que dans la force.

D'où l'admirable chatoiment de cette partition qui est en définitive, avec la première version de la *Tragédie de Salomé*, l'un des tout premiers essais de cette concentration orchestrale dont la mode s'est depuis peu instituée.

\*  
\*\*

Les *Dionysiaques*, dont la guerre a retardé la publication, sont au contraire comme un débordement de la sève au printemps, et les crudités franches de la musique militaire ajoutent encore à cette impression de joie intense.

La musique militaire ? Florent Schmitt a pour elle une vieille tendresse, nous allions dire une vieille compassion :

celle que son bon cœur ressent pour les déshérités, pour les malheureux dont le répertoire est restreint. Il apporte un enthousiasme de missionnaire à combler ces lacunes.

Ici, pour être sûr que tout le monde pourra gagner son pain, ou qu'aucun oisif n'attrapera ses huit jours de « tôle » à regarder travailler les autres, il va jusqu'à écrire des parties pour des instruments qui n'existent presque qu'en hypothèse, et dont les facteurs se sont contentés de dresser les plans : des instruments pour expositions universelles, si l'on veut, comme le saxophone basse ou la fameuse clarinette-pédale. Providence comparable à celle de certains insectes qui disposent des réserves alimentaires près des œufs qui seront leur progéniture...

L'intérêt majeur de ce morceau de coupe binaire est son rôle de trait d'union entre les *Rêves* et *Antoine et Cléopâtre*. Des *Rêves*, l'introduction lente a conservé le chromatisme; mais l'allegro, avec ses grandes brochettes d'accords parfaits qui évoluent les uns autour des autres comme des rangées de moniteurs de Joinville, à moins que ce ne soit comme des bataillons de gueurles, fait singulièrement présenter les danses qui suivent l'orgie où Antoine se prépare à mourir.

Autant que nous puissions avoir foi en nos souvenirs, la première exécution des *Dionysiaques* fut donnée au jardin du Luxembourg, dans l'éblouissante après-midi du 9 juin 1925, par la Garde Républicaine, sous la direction de M. Guillaume Balay. Des étudiantes, des sénateurs, des bambins et leurs nourrices formaient avec quelques braves toutous le meilleur de l'auditoire le plus courtois du monde. Souhaitons seulement que, l'un de ces prochains dimanches, les autochtones de Brives-la-Gaillarde ou de Puget-Théniers reçoivent une telle manne en écoutant, autour du kiosque, la musique de leur régiment.

\*  
\*\*

Les hostilités éclatent. Mobilisé dans le camp retranché de Toul, Florent Schmitt écrit sur un poème de M. Léon Tonnelier un *Chant de guerre* qu'il conduira lui-même, le 1<sup>er</sup> janvier 1915, dans la salle du théâtre municipal de cette ville, au cours d'une matinée offerte aux soldats convalescents. Cette pièce de circonstance fut donnée pour la première fois à Paris en mai 1916, à l'une des manifestations de musique nationale qu'organisait à cette époque M. Jacques Rouché. Cette fois, Camille Chevillard tenait la baguette.

Le plus difficile, dans une œuvre de ce genre, était de ne point tomber dans la banalité. D'un souffle patriotique généreux, ce *Chant de guerre* se développe en une ligne mélodique large et sereine, presque religieuse, dans une courbe lente et ferme, confiée à un ténor ou à un soprano solo<sup>1</sup>. Par-dessous, mêlé à l'orchestre, un chœur d'hommes dont le rôle est pour ainsi dire uniformément limité à des onomatopées houleuses, ou au mystère des tenues ou des vocalises. Page ardente et noble, simple surtout, et dont la sobriété même atteint à l'émotion sacrée. Un sentiment épique l'habite, voisin de celui de l'*Ode à la Joie* dans la IX<sup>e</sup>.

Entre 1916 et 1917, cinq admirables *Motets* (op. 60) voient le jour, les uns pour voix d'hommes seules, d'autres pour voix mixtes, dont on eut la primeur à Paris le 1<sup>er</sup> juin 1926, chez M<sup>me</sup> Frédéric-Moreau<sup>2</sup>. Ils sont conçus dans

1. A Toul, le solo fut chanté par M. Dalmorès; à Paris, par M<sup>lle</sup> Yvonne Gall.

2. L'interprétation fut confiée au quatuor Kedroff, auquel s'étaient jointes M<sup>mes</sup> Manassevitch et Bassevitch.

un caractère poétique et tout de même très près de l'esprit de la liturgie. La liturgie n'est-elle point d'ailleurs sœur de la beauté ? Et quelle variété délicate, quel souci, encore et toujours, de construire un ensemble homogène, logique par rapport à lui-même comme seraient les mouvements d'une symphonie, comme étaient les sonnets de *Sagesse* ! On demeure saisi par la vérité de ces accents, recueillis dans le *De profundis*, filialement confiants lorsqu'ils s'adressent à la Vierge, dans *Ave Regina* et *Virgo gloriosa*, exultant dans l'*Hymne à saint Nicolas de Lorraine* et dans ce *Laudate Dominum* qui fut dédié à l'ami de tous les musiciens, « à Léonce Petit, abbé militaire ». Musique religieuse, certes, et par excellence, puisqu'elle ne transige pas.

Au cours d'une villégiature en Savoie, en 1917, Florent Schmitt achève un puissant recueil de piano, les *Ombres* op. 64, dont il avait jeté les bases dès 1913. On y voit se cristalliser la technique qu'il a inaugurée dans les *Rêves*, et à quoi il semble qu'il veuille se tenir, si l'on en juge par ses œuvres plus récentes. Il semble aussi qu'il fasse le piano confident de pensées qu'il destinait jusqu'alors à l'orchestre, comme s'il se réservait de leur donner ultérieurement une rédaction plus ample. Cela confirmerait ses propres dires, que nous avons déjà cités<sup>1</sup>.

Que l'on ne s'abuse pourtant point : cet aspect dissimule une virtuosité qui tombe étonnement sous les doigts, et qui n'est pas, loin de là, l'écriture sommaire d'une transcription. Chaque note a son sens, son rang assigné par quelque chose autre que le hasard.

Bornons-nous à remarquer le thème de *Mauresque* : l'auteur le reprit presque textuellement dans *Antoine et Cléopâtre*, où, éclatant de tout leur volume aux cuivres seuls,

1. Cf. plus haut, page 45.

il stylise la vie au camp de Pompée. Les *Ombres*, principalement *J'entends dans le lointain...* exigent un interprète souple, et qui accepte de collaborer à l'œuvre avec l'adhésion complète de sa compréhension. Depuis la sonate de Liszt, c'est le type de l'épreuve de « disqualification », selon le terme des sportifs.

\*  
\*\*

La *Légende* op. 66 pour alto, — ou violon, ou saxophone —, et orchestre, écrite au cours du mois d'août 1918, fut jouée d'abord avec accompagnement de piano à la S. M. I. en février 1919, par MM. Maurice Vieux et Louis Aubert, puis, avec orchestre, toujours par M. Vieux, le 25 mai de la même année aux concerts Padeloup.

L'orientalisme brûlant de cette *Légende* fait penser à un conte des mille et une nuits où seraient évoqués des palais magiques aux lourdes tentures mouvantes, où des princes chamarrés verraient se prosterner à leurs pieds des foules humaines et animales. Un *Calife de Bagdad*, pour fixer les idées, dont le lieu géométrique serait le calife lui-même, et non ses femmes, fussent-elles aussi charmantes que Késie ou Zétulbé. A travers la féerie de cette reconstitution sonore, le récit de l'alto passe chargé d'angoisse, de souffrances, comme aussi de rêve ou de profonde tendresse, de fantaisie parfois. Sa voie grave et soutenue fait le plus étrange contraste avec le scintillement de l'orchestre, d'un orchestre dont les armes finement ciselées, lorsque la lumière joue sur elles, demeurent pourtant menaçantes. C'est le poète au milieu des courtisans.

En 1919, dans cette retraite inaccessible d'Artiguemy où il oublie chaque été l'agitation parisienne, Florent Schmitt met le point final à la *Sonate libre en deux parties enchaî-*

*nées* (*ad modum Clementis aquæ*), pour violon et piano. Nous estimons inutile d'entrer dans le détail de son analyse, persuadés qu'elle est facile, et qu'au surplus, en dépit de l'air sévère que d'aussi vastes compositions revêtent tout d'abord, comme par pudeur, on ne laisse pas de se familiariser vite avec elles. M. Roland-Manuel <sup>1</sup> a tout à fait raison de dire que, malgré sa durée, « elle ne lasse à aucun moment l'attention, tant la musique s'en montre simplement attachante et diverse, sans décousu rapsodique ; elle s'écoule, en effet, comme paraît l'annoncer l'épigraphe, si l'on fait abstraction de l'ahurissante charade qu'elle contient <sup>2</sup>, avec la liberté de l'eau vive, et ne vaut pas seulement par les agréments de sa libre et solide architecture, mais par la recherche fructueuse d'une écriture mélodique, harmonique et instrumentale toute nouvelle...

« Cette sonate évite d'ailleurs à merveille l'écueil des superpositions systématiques d'accords de tonalités différentes, et l'analyse n'y découvre pas trace d'un camouflage déjà galvaudé par quelques maladroits ; mais une œuvre placée sous l'invocation de l'eau fugace se devait de briser les contraintes, sans parti pris. Cette musique ne présente aucune outrance, aucune dureté agressive. Elle est complexe, certes, mais sa complexité foncière ne résulte d'aucun artifice. Rien n'est ici surajouté, alourdi d'inutiles ornements ; ce riche torrent roule de brillantes pépites qu'on voit luire parmi des fleurs étranges et merveilleuses.

« M. Florent Schmitt ne nous a jamais donné d'ouvrage

1. Roland-Manuel (*Eclair*, n° du 5 avril 1920).

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

plus hardiment ni plus heureusement équilibré que celui-ci. C'est plaisir d'ouïr enfin une sonate pour piano et violon où s'harmonisent deux timbres si cruellement ennemis d'habitude : les souples arabesques s'opposent ou se fondent de la manière la plus subtile et la plus parfaite. »

Certes, la construction a beau être suprêmement rationnelle, avec quel art souverain la vieille forme se trouve rajeunie ! Le premier mouvement est en *sol* dièse 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* dièse réapparaît même une dernière fois, avant l'ultime conclusion, dans la dernière courte phrase du violon en sourdine, écho du premier développement.

Mais surtout, insistons sur ce point, quelle recherche de condensation, entre deux instruments, de ce qu'un orchestre entier aurait peine à dire ! Le rayon que filtre ce simple prisme se décompose en un spectre où se fixent tous les sentiments, de la mélancolie la plus secrète à la plus cinglante ironie. On y trouve l'horreur de la guerre, la détresse morale, les terreurs des mauvais jours, et aussi, dans la péroration qui éclate un instant en un radieux *ré* majeur, un sursaut triomphal éperdument lyrique.

La *Sonate libre* fut exécutée pour la première fois à la S. M. I. en mars 1920, par M<sup>lle</sup> Hélène Léon et M. Lucien Bellanger.

\*  
\* \*

Deux mois après, le 14 juin, M<sup>me</sup> Ida Rubinstein, aidée d'Edouard de Max et de M. Harry Pilcer, offrait, à l'Opéra, une traduction nouvelle du drame de Shakespeare *Antoine et Cléopâtre*, par M. André Gide, dans des décors de M. Drésa. L'illustration musicale en fut confiée à Florent

Schmitt. Elle fut, depuis, rassemblée en deux suites d'orchestre de trois épisodes chacune, dont les sociétés symphoniques s'emparèrent.

*Antoine et Cléopâtre* : ce premier tableau met les deux héros en présence l'un de l'autre. Quelques rythmes neutres et syncopés... Un thème, nommons-le *Cléopâtre farouche*, naît dans les basses, auquel répond aux cors le thème d'Antoine, guerrier épris. Dialogue entrecoupé, qui sert d'introduction... Bientôt, sous le frémissement des cordes très divisées, Antoine reste seul à parler. Demeurera-t-il fidèle à Rome ou à son nouvel amour ? Les trombones scandent un appel au patriotisme du proconsul... Mais Cléopâtre, toujours ardente, interrompt ces réflexions scrupuleuses...

Sur les syncopes du début, le même thème reparaît, dramatique et sauvage, auquel fait suite un thème plus lascif, *Cléopâtre voluptueuse*... Les rythmes s'accélèrent : voici maintenant une danse orientale. Sur les pizzicati des cordes, le hautbois expose ce thème coloré, qui se reflète à travers tout l'orchestre ; les basses, les clarinettes et jusqu'aux deux violons soli s'en saisissent...

Antoine essaie de résister à la tentation, mais Cléopâtre séductrice, par la voix du hautbois, puis du violon solo, ne lui laisse pas le temps de se reprendre. D'ailleurs n'évoque-t-elle pas l'idée du crime, ou tout au moins du suicide... car le cor anglais, puis la clarinette, ramènent le thème de l'extrême début...

Colère d'Antoine, dont l'écho retentit aux trombones. Alors Cléopâtre, revenant à une meilleure tactique, se fait convaincante, se précipite dans ses bras, et le dialogue reprend dans l'étreinte.

Il est dans l'ordre naturel, sinon moral, des choses, que la femme triomphe : très doux, le frémissement des cordes divisées reparaît, mais... c'est Cléopâtre qui parle mainte-

nant. Quelques rythmes passent. Le violon solo rappelle la danse, tandis que quatre violoncelles soli, puis le hautbois, disent les regrets souriants d'Antoine pâmé.

*Le camp de Pompée* : à l'encontre de certain autre camp célèbre dans les annales de la musique, on ne s'amuse pas ici ; ce n'est pas le bivouac grouillant des Tudesques éméchés : le combat approche et les troupes s'y préparent. Fanfares de tous les cuivres soli, sous lesquelles grondent les timbales et la percussion. Les cors, puis les trompettes en sourdine, évoquent la solennité de l'heure. Le moral est bon... mais le soir descend : tous les cuivres en sourdine en proclament la douceur tiède.

*Bataille d'Actium* : parmi les crépitements des rythmes saccadés, un thème s'élançe des profondeurs de l'orchestre. Les assauts se succèdent, les corps à corps se font de plus en plus sauvages. C'est la sanguinaire majesté de la lutte sur mer. Mieux que dans un de ces films de la section cinématographique de l'armée qu'on nous projetait jadis, nous sommes d'emblée transportés au sein de l'action de la bataille,... de cette bataille d'axiomes, pourrait-on dire, qui ouvrit une ère pour l'humanité, en faisant de la Méditerranée un lac romain, *mare nostrum*.

Mais dans l'ardeur des abordages, Antoine se prend à songer, et le cor solo exprime sa pensée : traître, il a sacrifié son honneur à sa passion, et Octave est envoyé par Rome pour le châtier. Il sait qu'il sera vaincu, mais désabusé, il se donnera quand même l'amère consolation de vendre cher sa défaite ; les trombones, puis les cors, puis les violons nous en assurent ; et rien n'est tragique comme ce défi de dilettante lorsque le sang coule.

La vision de bataille revient au premier plan, dans toute son horreur, et, après un dernier attendrissement du félon, sa chute se précipite et s'achève dans le fracas. Rome le

vomit, Cléopâtre l'appelle : à l'inverse de celui de César, son sort en est jeté.

*Nuit au palais de la reine* : cet épisode, dans le drame de Shakespeare, prend sa place avant la bataille d'Actium. Antoine, prisonnier des charmes de Cléopâtre, n'a pas encore rompu définitivement avec Rome, et nous assistons à la fête que donne pour lui la Reine, dans l'espoir de l'éblouir et de l'amener à renoncer à son honneur...

Sous le grésillement discret des violons divisés, qui s'éclaire par instants de la phosphorescence du célesta, une mélodie asiatique apparaît, dite par le cor anglais, et qui prélude aux divertissements. Les cordes répondent par un motif que nous retrouverons plus loin, dans l'*Orgie*, déformé et développé, mais qui s'arrête ici brusquement, coupé par un arpège de la harpe. Le cor anglais reprend sa mélodie, entrecroisée maintenant par un dessin des premiers violons, et doucement s'esquisse une danse voluptueuse et triste, que mène le hautbois.

Mais l'atmosphère n'est pas aux réjouissances. Une lourde menace pèse sur la nuit, car bientôt réapparaît le premier motif des cordes, interrompant tout rythme. Et voici une autre danse, dérivée d'une idée secondaire, et qui, encore plus calme d'allure, au début, s'enfle rapidement de sonorité, pour retomber dans le même alanguissement.

Survient une réexposition de l'ensemble, dialoguée entre les cordes et les bois, — hautbois et cor anglais, puis flûte et basson —, et la danse initiale reprend, confiée cette fois à la petite et à la grande clarinette à intervalle de deux octaves, auxquels se joint par endroits le violon solo. Tout cela est singulièrement déprimant, et l'on a l'impression, comme dans nos modernes dancings, de gens qui cherchent à s'amuser sans y parvenir : le cœur n'y est pas. Les mauvaises nouvelles reçues de la péninsule rendent Antoine sou-

cieux, et tout effort pour le distraire demeure inutile. Après un retour du motif des cordes, — qui prodiguent leur consolation gratuite —, ponctué d'un rythme entendu déjà dans la seconde danse, tout s'achève dans l'apaisement.

*Orgies et danses* : Antoine, vaincu par Octave, ne veut pas survivre à sa honte, mais, avant de mourir, il tient à jouir une dernière fois des douceurs de la nuit orientale. Il ne boudera plus à la joie, il en boira au contraire l'amertume jusqu'à la lie. C'est l'ivresse cynique de la fin prochaine.

Des rythmes entrecoupés, zébrés d'accents violents, des montées chromatiques, de discrets appels des cuivres et des hautbois. Un thème éclate, sauvage, aux bois, en *ré* mineur curieusement accompagné en *fa* mineur, auquel se joint l'annonce d'une seconde idée, ondulante comme la flamme, tout cela haché, scandé d'énergiques contretemps, emporté dans une fougue bachique. C'est l'ambiance enfiévrée de la *Tragédie de Salomé*... Les clarinettes redisent la seconde idée, qui s'étale maintenant jusqu'à son paroxysme, et se voit brusquement interrompue par l'invasion bruyante des cuivres.

Ceux-ci proclament un thème entendu plus haut, dans la *Nuit au palais de la reine*, mais leurs accents lui prêtent ici un caractère tout différent : alors qu'on pouvait l'envisager, dans l'épisode précédent, comme les dernières hésitations du proconsul énamouré, il signifie ici tout l'élan dionysiaque d'Antoine, le sacrifice sans noblesse qu'il fait de sa vie, discrètement insinué par un motif gouailleur des bois et des seconds, puis des premiers violons.

Mais la sonorité tombe : une berceuse succède à cette bacchanale. Il ne faut cependant pas s'abuser : c'est une berceuse ivre morte, si l'on peut dire, car les convives sentent leur esprits'égarer, et la mélodie n'est autre que le

thème des cuivres, présenté sous un aspect encore nouveau qui n'altère pourtant en rien sa valeur. Les bois, derrière ce rideau, ondulent en dessins chromatiques.

Nous passons à une réexposition de tout l'épisode, au sein de laquelle les cors scandent encore l'obsédante berceuse, déformée plus loin par les basses... La danse reprend de plus belle, et les deux idées principales y dialoguent avec frénésie ; mais des accords rudement plaqués, en un rythme sans cesse contrarié, suivis d'un ralentissement progressif qui marque la titubation unanime des festoyeurs, mettent un terme définitif aux évolutions chorégraphiques. Sur un accent véhément, tout ce beau monde a roulé sous les tables.

Un trombone et une trompette en sourdine, auxquels répond la plainte du violon solo, des hautbois, des clarinettes et des flûtes, reprennent la seconde idée, qui sonne ici comme une annonce funèbre. Les trois violoncelles soli, auxquels s'ajoute plus loin le cor anglais, rappellent, eux aussi, la berceuse orgiaque.

Un court point d'orgue : le hautbois, sur les pizzicati des harpes et des cordes, évoque à son tour le premier motif de danse, et l'épisode prend fin dans une tranquillité lourde de présages menaçants, sur un dernier dialogue des trois thèmes qu'entrecourent les rythmes saccadés par lesquels il avait commencé, et qui n'ont cessé de passer, avec l'obsession d'un cauchemar, sur tout l'ensemble du tableau.

*Le tombeau de Cléopâtre* : comme une brume légère, des gouttelettes sonores s'éparpillent dans l'air calme du soir. Une lamentation du cor anglais, issue du thème de l'orgie, amène aux violoncelles et aux contrebasses un élément nouveau, lente psalmodie funèbre et découragée. Soudain, volontaire anachronisme, un glas en canon retentit

aux bois et aux cuivres en sourdine, auxquels l'adjonction des cordes et des harpes confère une acuité cinglante. Le hautbois pleure. Il pleure Antoine qui s'est donné la mort, et dont le souvenir a hanté jusqu'à la fin l'esprit de Cléopâtre. Tout l'orchestre s'unit à sa douleur, dans une immense polyphonie des thèmes qui déferle plusieurs fois en rafales de fortissimi. « Antoine seul pouvait être vainqueur d'Antoine... »

Les couleurs du début du tableau reparaissent, dégradées. Un timide écho du glas en canon, — aux cuivres et cordes en sourdine, harpes et célesta —, mais ici pianissimo, précède un retour de la psalmodie aux basses. Enfin, magnifié par les trombones et les trompettes, puis par les bois, le thème d'Antoine sous lequel passe en pizzicato une réminiscence de celui de *Cléopâtre farouche*, — du premier tableau de la première suite —, s'énonce une dernière fois, formant l'ultime conclusion de l'ouvrage.

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. La *Tragédie de Salomé* pouvait être considérée comme le conflit de deux religions. *Antoine et Cléopâtre*, dépassant, lui aussi, 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.

\*  
\*\*

La *Revue Musicale* naissante eut la pieuse idée, on s'en

souvent, de demander à dix musiciens, choisis à travers toute l'Europe, un hommage à la mémoire de Claude Debussy, qu'elle entendait honorer dans son numéro de décembre 1920. C'est ainsi que fut érigé le *Tombeau de Debussy*, auquel collaborèrent, outre Florent Schmitt, MM. Béla Bartok, Paul Dukas, Manuel de Falla, Eugène Goossens, Francesco Malipiero, Maurice Ravel, Albert Roussel, Igor Strawinsky et le pauvre Satie.

Pour sa part, Florent Schmitt confia au piano la *Tristesse de Pan*<sup>1</sup>. L'année suivante, il lui joignit la *Tragique chevauchée*, groupant ces deux pièces sous le titre de *Mirages*. En 1923, il les instrumenta. Le 29 mai 1924, M. Koussevitzky les exécuta pour la première fois sous leur forme orchestrale.

*Tristesse de Pan* : « ...Et Pan au fond des blés lunaires, s'accouâda.

« Alors, d'un bois voisin, le rossignol chanta vers cette pleine lune si belle qui, sur les trilles montants de sa petite voix, se soutient mieux, semble en repos — mieux qu'une fleur sur un jet d'eau.

« Pan s'étant tu, le laissant faire, inattentif à son roseau et triste, accoudé sur la terre, il soupesait d'un doigt tremblant tout son collier de lunes mortes.

« Songeait-il aux dieux morts ? Il soupira longtemps. Songeait-il aux travaux que refaisait sa flûte : aux fleuves, à la brise, aux forêts, à l'aurore, à toute l'œuvre des dieux morts ? Révait-il aux Enfers éteints par leur chute ? Songeait-il à son âme, à sa flûte de flamme, lui, le dieu vivant ?

« Et soudain, vers la terre, Pan jeta, pour toujours, le cri suprême de l'amour. »

PAUL FORT.

1. La première audition en fut donnée par M. Ernst Lévy, au concert de la *Revue Musicale* du 24 janvier 1921.

A vrai dire, un seul thème emplit l'œuvre, mais ses nombreuses transformations rythmiques suffiront à sa diversité. Lent et méditatif, d'abord, il est partagé en deux, entre le grave et l'aigu. Il s'anime légèrement en un charmant « rappel des oiseaux », puis, après une sorte de cadence, il s'enfle, s'affirme, ardent, presque lumineux, pour bientôt céder le pas à un motif secondaire, de lui dérivé, d'une profonde ampleur d'expression. Le développement s'établit sur cette double base, coupé de violents éclats, et s'accélère peu à peu jusqu'à une cadence semblable à celle qui l'a ouvert, et qui le ferme à présent. Et vient l'épilogue, dans un tendre alanguissement, diapré du scintillement des cordes en harmoniques, du célesta et des harpes frémissantes<sup>1</sup>.

*La tragique chevauchée* : « Nous volions, le coursier et moi, loin ! loin ! sur les ailes du vent, laissant derrière nous toute habitation des hommes. Nous fendions les airs ; point de ville, point de village : de tous côtés s'étendait une plaine immense, bordée par une noire forêt, une forêt si vaste que d'aucun côté je n'en pus découvrir les bornes. »

BYRON.

Tout en n'étant pas du type « à programme », la musique suit ici, pour ainsi dire pas à pas, les données littéraires, par elles-mêmes déjà musicales. Sans plus ample préambule, des rythmes francs de galopade, aux basses et aux

1. Dans l'étude qu'il consacre au *Tombeau de Debussy*, — dans les *Musiques d'Aujourd'hui* —, M. Emile Vuillermoz conclut, à propos de la *Tristesse de Pan* : « Cette page est le seul cri d'adieu réellement lyrique de tout le recueil, le seul sanglot qui n'ait pas été trop vite étouffé dans la gorge. »

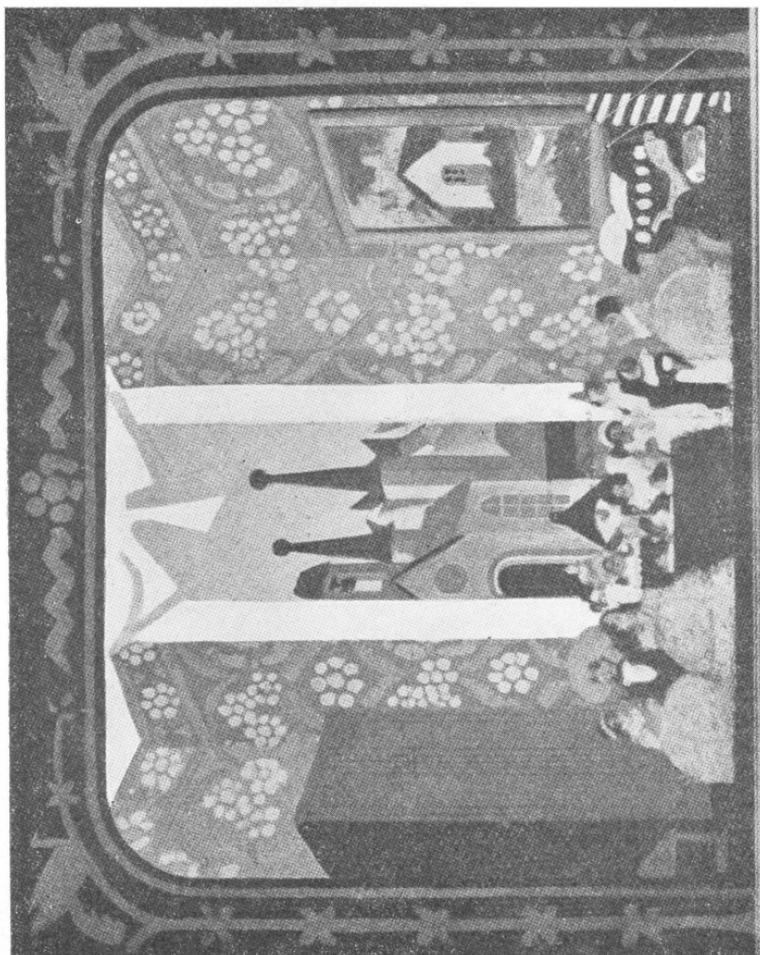
Notons seulement que certaines, parmi les autres pièces, n'étaient que des fragments, celles de MM. Maurice Ravel et Igor Strawinsky en particulier.

timbales, nous portent d'emblée au sein de l'action, hérissés de vigoureux accents, qui sont comme autant d'obstacles que franchit l'animal furieux. Une longue plainte se fait entendre au hautbois, à laquelle s'associent peu à peu les autres bois et les premiers violons, sur un fond voilé de cors. A son tour, le cor anglais gémit, et cependant la galopade se poursuit sans pitié. « Le cheval fume, les membres du supplicié se disloquent, ses muscles se déchirent aux ronces. »

Mais voici, presque symétrique à la première exposition, la réexposition des thèmes, qui introduit un nouveau développement : son artifice même serre admirablement le texte de Byron : en effet, à travers les entrelacs sans cesse croissants des contrepoints, à travers les débordements et le fracas des records rauques, la plainte du hautbois, pourtant plus angoissée, est par instant dominée : vaincu par la douleur, Mazeppa n'a plus la force de crier, il pleure, déjà résigné. « La nuit... et des troupeaux de loups le suivent en hurlant, des vautours tourbillonnent, guettant leur proie. »

Et soudain, la monture exténuée s'arrête. Est-ce la fin de la torture ? Penchés sur les cordes en sourdine, le hautbois, puis la trompette, la clarinette et le cor soli répandent la douceur de leur baume. « Une belle jeune fille cosaque trouve Mazeppa évanoui sur le cheval, mort de fatigue. Par ses soins, elle rappelle le jeune homme à la vie. »

On voudrait indiquer la similitude de matière de cette œuvre et du premier mouvement de la *Sonate libre* ; comme aussi l'alliance étonnante que Florent Schmitt réalise entre ce que l'on a convenu d'appeler la « musique pure » et le pittoresque, dans cette *Tragique chevauchée*, par endroits aussi âpre que la négro-slave *Rag-music*, mais combien plus humaine, et qui, pour peu qu'on la déforme légèrement,



Maquette d'André Hellé pour les décors du *Petit Euse Ferme-l'oeil*.

constituerait l'un des blouses les plus hallucinants que l'on pût rêver.... Mais ne parlons pas de cela : nous voyons que Florent Schmitt nous fait les gros yeux...

\*  
\* \*

Désormais, et jusqu'à ce jour, l'activité du musicien se maintiendra à l'étiage le plus élevé, sans qu'il ait besoin de faire appel, pour cela, aux muses de Sicile.

Nous citerons d'abord, et comme pour mémoire, les *Trois chants en l'honneur d'Auguste Comte*, op. 71, qu'un groupement philosophique lui commanda sur des textes qui ne prêtaient vraiment point à l'inspiration. Il sut tout de même, dominant le débat, infuser une sève généreuse et essentiellement poétique là où il semblait que la place appartint à la seule émotion littéraire.

Pendant son séjour à la tête du conservatoire de Lyon, et au milieu de ses incessants va-et-vient entre les bords du Rhône et ceux de la Seine, il écrivit, en 1922, une pièce de piano, *Sur le nom de Gabriel Fauré*, à la requête de la *Revue Musicale* qui préparait en l'honneur de l'artiste vénéré un livre d'or, où il devait retrouver le témoignage de l'affection de tous ses élèves <sup>1</sup>. Ce morceau est bâti sur deux motifs que fournirent, l'un, les lettres *F.A.U.R.É.*, l'autre, celles du prénom archangélique: mûre émancipation du disciple dont le maître avait dès longtemps béni l'indépendance.

\*  
\* \*

Le 9 février 1924, l'Opéra-Comique portait à la scène un spectacle chorégraphique d'un goût délicat, dû au tra-

1. La pléiade élue comprenait MM. Louis Aubert, Georges Enesco, Charles Koechlin, Paul Ladmirault, Maurice Ravel, Roger-Ducasse et Florent Schmitt.

vailen commun de M. André Hellé et de Florent Schmitt. Des années auparavant, celui-ci avait songé déjà à tirer un ballet de l'adorable suite de piano à quatre mains qu'il avait publiée en 1913, et dont il avait emprunté le sujet à un conte de Christian Andersen, le *Petit elfe Ferme-l'œil*. La guerre avait dérangé ce projet comme bien d'autres.

A la réflexion, il se résolut à augmenter l'importance de l'ouvrage, et, pendant l'été 1923, il ajouta aux sept pièces originelles, instrumentées modestement, des préludes et interludes considérables. En même temps, il en revisait l'orchestration de bout en bout. C'est dans cet état définitif que la pièce affronta la rampe : M. Albert Wolff tenait la baguette, M<sup>lles</sup> Sonia Pavloff et Mona Païva étaient en tête de la distribution avec une charmante compagne prise parmi leurs cadettes, M<sup>lle</sup> Golfram. Depuis lors, le *Petit elfe Ferme-l'œil* a vu son succès s'établir : il a déjà franchi le cap de la cinquantième.

Résumons brièvement l'action :

Un petit garçon, Hialmar, fait pendant son sommeil avec un lutin des excursions en pays fabuleux. Sept épisodes nourriront sa curiosité : la *Fête nationale des souris*, qui s'amuse<sup>1</sup> sous la conduite d'un noir violoneux de leur race » ; la *Cigogne lasse*, sarabande morale comme une fable ; le *Cheval de Ferme-l'œil*, course à l'abîme en miniature ; le *Mariage de la poupée Berthe*, en l'honneur duquel tintent toutes les cloches du village en carton décoré ; la *Ronde des lettres boiteuses*, qui humilie la maladresse calligraphique du jeune écolier ; la *Promenade à travers le tableau*, dont fait les frais la berceuse d'une succulente nourrice<sup>1</sup> ; le *Parapluie chinois*, enfin, pays des gammes

1. Le rôle de la nourrice a été créé par M<sup>me</sup> Ferrat.



Maquette d'André Hellé pour le costume d'une Lettre dansante,  
dans le *Petit Elfe Ferme-l'OEil*.

pentatoniques et des mandarins bariolés comme une pyramide de fruits confits.

Au cours d'un article très documenté qu'il faudrait citer en entier, M. Maurice Brillant <sup>1</sup> loue cet orchestre « tout poudré d'or et d'argent ». « Si vous vous abandonnez à la sensation purement auditive, ajoute M. Roland-Manuel <sup>2</sup>, vous vous persuadez immédiatement que toute cette complexité n'est qu'en surface, qu'elle n'est pas une fin, mais un moyen, et vous la voyez se résoudre en figures musicales d'une grande finesse et d'une extrême pureté. Cette complexité-là ne masque donc point l'incertitude de la pensée ou les inégalités de l'inspiration.

« Au contraire des auberges d'Espagne où, — suivant une comparaison à laquelle certaines œuvres « modernes » pourraient donner un regain de nouveauté —, le voyageur ne trouve, dit-on, que ce qu'il a lui-même apporté, la musique du *Petit elfe Ferme-l'œil* nous offre à profusion tous les raffinements du confort moderne, tout le luxe, tous les plaisirs d'une hospitalité royale. Mais la générosité du musicien n'est pas indiscreète, et les songes du petit Hjalmar en connaissent un surcroît d'agrément, tant il y a d'opportunité dans la façon dont le compositeur distribue ses richesses, dose à propos le pittoresque et le merveilleux, et dispose selon les suggestions d'Andersen, ses plus orgueilleux trésors autour du lit d'un enfant sage. »

Et M. André Cœuroy <sup>3</sup> conclut : « le petit elfe a les joues rouges et fermes comme celles des jeunes garçons scandinaves que cinglent le vent et la neige. Il déçoit ceux qui ne peuvent imaginer les rêves juvéniles qu'au son d'une

1. Maurice Brillant (*Correspondant*, n° du 25 février 1924).

2. Roland-Manuel (*Revue Pleyel*, n° du 15 mars 1924).

3. André Cœuroy (*Revue Universelle*, n° du 1<sup>er</sup> mars 1924).

boîte à musique sous des frisons de papillotes. Mais qui-conque aime l'art de Florent Schmitt aimera son petit elfe pour ce qu'il y retrouvera de sensibilité bouillonnante, d'énergie contrôlée et d'exubérance allègre ».

Cette énergie contrôlée, le prélude du ballet en est le plus probant exemple, par la souplesse avec laquelle il arrive à présenter, sans que leur nombre nuise à la limpidité, tous les thèmes de l'œuvre dans la plus hardie des superpositions.

Quel séduisant aspect de la personnalité de l'auteur nous révèle le *Petit elfe* : celui d'un Florent Schmitt indulgent aux enfants, tout heureux de leur raconter sérieusement les plus belles histoires du monde, de déployer pour eux son éloquence la plus persuasive ! S'il essaie de leur faire peur avec des fanfares endiablées de cors à intervalle de *seconde*, ou par des dégringolades de *quinzièmes diminuées* où les trombones manquent de se rompre les os, il les éblouit aussi par la magnificence du thème en accords majeurs de quarte et sixte qui se développe avec la solennité d'une distribution de prix, et, dans l'ensemble, par la féerie d'une instrumentation invraisemblable de concentration, malgré sa modicité.

\*  
\* \*

L'année 1924 voit encore mettre le dernier point d'orgue à une façon de trilogie burlesque dont le titre même est longtemps demeuré pour beaucoup une énigme, *Kérob-Shal*, op. 67. Le lecteur de bonne volonté daignera s'apercevoir que les syllabes de ce mot ont quelque similitude phonétique avec le début du nom des collaborateurs littéraires du musicien, MM. Kerdyk, Aubry et Chalupt. C'est tout simple... et, de loin, cela vous a un de ces petits airs assy-

Rossini, Chelapi

à Madame Orange

# Vendredi XIII

Robert Schullt  
p. 57. III

Moderato mais sans lenteur

Dans le jeu - dia de la - sen - sang,

Les les les - cœurs et de - plu - ses,

Dans le jeu - dia de la - sen - sang

dan

que tes fin - tes - nes tout tes - nes.

*p*

D. F 10690

Fac-similé de la première page du manuscrit de *Vendredi XIII*.

riens qui vous fait tirebouchonner la barbe, si l'on n'est glabre.

*Octroi*, dont Debussy aurait dit qu'il est construit sur la gamme de trois heures du matin, et qu'il sert, de nos jours encore, à apprivoiser les gabelous ; *Star*, fulgurante et nue comme une fin de mois ; *Vendredi XIII*, ou le *Suicidé par persuasion* : la cocasserie de la déclamation et de ce qui forme son assise donne à ces trois chansons un relief bien à elles, et qu'on se tromperait de croire hermétique. Florent Schmitt rétorquerait d'ailleurs que, si le rire est le propre de l'homme, il est peut-être davantage encore le propre de chaque homme.

\*  
\*\*

Le 27 juin 1925, dans la salle de l'Opéra-Comique, M<sup>lle</sup> Carina Ari, assistée de l'orchestre de ce théâtre sous la direction de M. D.-E. Inghelbrecht, se prodiguait en un récital de danse sur des partitions inédites, parmi lesquelles figurait une vaste mosaïque romane, la *Danse d'Abisag*<sup>1</sup>. M. Paray, le 24 janvier 1926, la fit entendre à nouveau, aux concerts Lamoureux, privée de son support plastique.

La source de la *Danse d'Abisag* se trouve au début du premier livre des Rois, dans les versets suivants :

1. *Or le Roi David devint vieux et avancé en âge ; et quoi-qu'on le couvrit de vêtements il ne pouvoit se réchauffer.*

2. *Et ses serviteurs lui dirent : Qu'on cherche au Roi notre Seigneur une jeune fille vierge qui se tienne devant le Roi et qui en ait soin, et qu'elle dorme en son sein afin que le Roi notre Seigneur se réchauffe.*

1. Le décor était de M. Georges Mouveau : La Sunamite s'extrayait peu à peu de la mosaïque, et recouvrait lentement la vie pour danser devant le vieux roi figé.

3. On chercha donc dans toutes les contrées d'Israël une fille qui fût belle ; et on trouva Abisag, la Sunamite, qu'on amena au Roi.

4. Et cette jeune fille étoit fort belle et elle avoit soin du Roi et elle le servoit ; mais le Roi ne la connût point.

(Traduction LEMAISTRE DE SACY.)

Après le *Psaume XLVI*, après *Salomé* et *Antoine*, on pouvait se demander sincèrement ce que Florent Schmitt nous rapporterait encore de l'Orient biblique. « Eh bien ! répond M. Louis Aubert<sup>1</sup>, cette danse est vraiment, simplement, une manière de chef-d'œuvre, d'une matière chatoyante et nouvelle, où les sonorités s'irisent presque sans éclat, d'un rythme que l'on sent gronder sans cesse, mais qui sait se contenir, et, avec cela, construit selon les principes auxquels Schmitt s'obstine à demeurer fidèle, c'est-à-dire *ære perennius* ». Ici la volupté n'est qu'indiquée, pâle réaction des désirs et des ardeurs du vieux monarque glacé devant une chair qu'il convoiterait vainement : on en sent frémir les ondes prisonnières, mais les éléments sont retenus au bord de la démente en un perpétuel « *crescendo* » qui se plie et se retourne sur lui-même comme une houle déferlante et pourtant sans écume « où les cors émergent du moutonnement d'un quatuor que les bois baïaient comme le vent du large ».

La *Danse d'Abisag* est le poème de la résignation soumise, peut-être aussi de l'expiation.

\*  
\* \*

A l'heure où l'on achève ces pages, trois œuvres nou-

1. Louis Aubert (*Musique et théâtre*, n° du 15 juillet 1925 ; *Revue Pleyel*, n° du 15 février 1926).

velles attendent encore d'être révélées : *Salammbô*, illustrations pour le roman de Gustave Flaubert, un courtelinésque *Fonctionnaire M. C. M. XII*, dont le sous-titre est simplement « inaction en musique », et un *Final* pour violoncelle et orchestre : ce sera chose faite dans le cours de cette saison.

En ce qui concerne *Salammbô*, nous n'hésitons pas à parler de révélation, car cette importante partition fut présentée, à l'Opéra <sup>1</sup>, sous un film de qualité si manifestement médiocre qu'on fut horriblement gêné pour l'écouter, et qu'il faut lui accorder un légitime sursis. Condensée en trois suites d'orchestre, elle ne tardera pas à prendre une revanche brillante.

---

1. Les représentations du film *Salammbô* eurent lieu à partir de la seconde quinzaine d'octobre 1925 : M. Szyfer était au pupitre.



ELLE est actuellement, 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.

Qui n'a encore présente à l'esprit son invective fameuse, lancée du haut des quatrièmes galeries du Châtelet, à la première audition de la *Rapsodie espagnole* de M. Maurice Ravel, après la *Malagueña* qui scandalisait quelques abonnés récalcitrants : « Encore une fois, pour ceux d'en bas qui n'ont pas compris ! »

Il fut l'un des premiers défenseurs de Satie. Plus tard, lors des saisons héroïques des Ballets Russes, à la première du *Sacre*, il eut, en compagnie de MM. Ravel et Delage, notamment, des altercations légendaires avec le gros de l'armée traditionnaliste, et son apostrophe vengeresse :



Dessin d'Ivan Thièle.

« Silence, là-haut, les grues du xvi<sup>e</sup> »<sup>1</sup>, est demeurée homérique.

Récemment, il a encore joué des poings avec un quidam, à propos des *Etudes d'orchestre* de M. Schönberg, sacrifiant dans le pugilat, avec un lorgnon, la partition que nous lui avons confiée !

Cette bataille pour toute cause nouvelle, quelle qu'elle soit, 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, M. Arthur Honegger<sup>2</sup>, 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 voulue d'une vérité que personne n'osait promulguer, sinon seulement de délicieux aphorismes. Indépendant, un peu comme Debussy, paradoxal, ironique à l'égard des officiels détenteurs de munificences, il s'est vu cependant attribuer la direction du Conservatoire de Lyon pendant deux ans.

1. A quoi Ricciotto Canudo ajoutait avec à-propos : « Donnez-leur des pastilles du sérail pour leur rhume ».

2. Dans son ouvrage affectueux sur l'auteur du *Roi David*, M. André George note fort judicieusement la signification de la dédicace du *Quatuor* de M. Arthur Honegger à Florent Schmitt. (Cf. André George : *Arthur Honegger*, p. 34, aux éditions Claude Aveline, Paris, 1926).

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*, ne l'oublions pas, — quelques-unes même en deux couleurs : rouge pour la *prima*, noire pour la sévère *seconda* —, 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.

Il les considère autant que de grandes personnes : un jour à Saint-Cloud, un garçonnet se disposait à répéter avec lui, en vue d'une matinée pour la jeunesse, quelques-unes de ses pièces récréatives ; le professeur, aussi ému que l'élève, ne cessait de poser d'insidieuses questions : « N'es-tu pas trop loin du clavier ? »... Et Florent Schmitt de l'aider à rapprocher la banquette. « N'es-tu pas assis trop bas ? »... On empile quelques bottins. . Alors Florent Schmitt, conciliant, pour prévenir toute catastrophe ultérieure : « Vous ne voudriez pas que je vous prête encore mon lorgnon ? »...

Dans sa classe d'harmonie, à Lyon, il réservait les derniers quarts d'heure de chaque leçon à des exercices d'analyse lumineuse et saine, dont bien des apprentis musiciens de Paris ou d'ailleurs auraient voulu profiter. Il perpétuait 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 ses secrets : il ignore le procédé, et ces pages, encore que très superficielles, ne voudraient pas être, à cet égard, un essai de codification.

Et puis, il est si dangereux de juger un musicien vivant, dans toute la force de son génie ! Un tel musicien surtout, dont les efforts sont si divers ! Pour l'observer en toute

impartialité, nous voudrions posséder l'œil à facettes des insectes.

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 sont volés et se voient imposer silence.

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 règle tous ces jeux, et qui mène l'esprit de Florent Schmitt à travers ses métamorphoses. « Il est une force qui va, pourrait-on résumer avec M. André Cœuroy 1. C'est l'ordonnance des pensées, et leur plénitude, et leur pulsation, qui donnent 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* ?

NYONS-PARIS,

Août 1926-Janvier 1927.

1. André Cœuroy (*loc. cit.*).

---

# NOMENCLATURE COMPLETE DE L'ŒUVRE DE FLORENT SCHMITT

(REVUE D'APRÈS SES NOTES)

Numéro de l'opus.	TITRE	ANNÉE DE COMPOSITION ou de publication	ÉDITEUR
1	<i>O salutaris</i> (chant et piano)	1891	Heugel
2	Deux chansons I) <i>Nature morte</i> (M. Ganiwet) II) <i>Chanson</i> (Catulle Blée)	1894 1891 1890	Rouart-Lerolle
3	Trois préludes (piano) I) <i>Prélude triste</i> II) <i>Obsession</i> III) <i>Chant des cygnes</i>	1895 1890 1895 1895	»
4	Trois chansons I) <i>Il pleure dans mon cœur...</i> (P. Verlaine) II) <i>Lied</i> (C. Maclair) III) <i>Fils de la Vierge</i> (M. Ganiwet)	1892 1892 1892 1895	Durand
5	<i>Soirs</i> : dix préludes (piano) (orchestré) I) <i>En rêvant</i> II) <i>Gaiety</i> III) <i>Spleen</i> IV) <i>Après l'été</i> V) <i>Parfum exotique</i> VI) <i>Un soir</i> VII) <i>Tzigania</i> VIII) <i>Églogue</i> IX) <i>Sur l'onde</i> X) <i>Dernières pages</i>	1890-1896	»

Numéro de l'opus.	TITRE	ANNÉE DE COMPOSITION ou de publication	ÉDITEUR
6	<i>Ballade de la neige</i> (piano)	1896	Rouart-Lerolle
7	<i>Chant du soir</i> (violon et piano)	1895	»
8	<i>Les barques</i> (chant et orchestre) (R. de Montesquiou)	1897	Deiss
9	<i>Soir sur le lac</i> (chanson) (H. Gauthier-Villars)	1898	Grus
10	<i>En été</i> (orchestre)	1894	<i>Inédit</i>
11	<i>Prélude</i> (orgue)	1899	Leduc
12	Deux pièces (piano) I) <i>En yacht le soir</i> II) <i>Sérénade burlesque</i>	1899 1899 1892	Deiss
13	Trois petites pièces (piano) I) <i>Sdrabande</i> II) <i>Bourrée</i> III) <i>Scottisch</i>	1902	Hamelle
14	<i>Sémiramis</i> (scène lyrique) (Eugène et Edouard Adenis)	1900	Rouart-Lerolle
15	Sept pièces (piano à 4 mains) I) <i>Somnolence</i> (orchestrée) II) <i>Souvenir de Ribeaupierre</i> III) <i>Scintillement</i> (orchestrée) IV) <i>Souhaits de jeune fille</i> V) <i>Promenade à l'étang</i> VI) <i>Fête septentrionale</i> (orchestrée) VII) <i>Traversée heureuse</i> (orchestrée)	1899	Leduc
16	<i>Musiques intimes</i> : 1 <sup>er</sup> recueil (piano) I) <i>Aux rochers de Naye</i>	1890-1900	Heugel

Numéro de l'opus.	TITRE	ANNÉE DE COMPOSITION ou de publication	ÉDITEUR
	II) <i>Sur le chemin désert</i> III) <i>Silence troublé</i> IV) <i>Promenade au Lido</i> V) <i>Dans la forêt ensoleillée</i> VI) <i>Chanson des feuilles</i>		
17	<i>Scherzo-pastorale</i> (flûte et piano)	1889-1912	Hamelle
18	Deux chansons I) <i>Neige, cœur et lys</i> (M. Ganivet) II) <i>Chanson bretonne</i> (P. Arosa)	1901 1895 1901	»
19	Cinq pièces (violon ou violoncelle et piano) I) <i>Chanson à bercer</i> (accpt orchestré) II) <i>Guitare</i> III) <i>Dialogue</i> IV) <i>Berceuse pour la chatte</i> V) <i>Rêve au bord de l'eau</i> (accpt orchestré)	1901 1898 1898 1898 1898-1913	»
20	<i>Demande</i> (chant et orchestre) (J. Forestier)	1901	»
21	Trois chansons I) <i>Un cantique</i> (R. de Montesquiou) II) <i>Femme et chatte</i> (P. Verlaine) III) <i>Simon cœur avait des ailes...</i> (T. Aubanel)	1897 1897 1891 1891	»
22	<i>Musiques foraines</i> (piano à 4 mains) I) <i>Parade</i> II) <i>Boniment de clowns</i> III) <i>La belle Fathma</i>	1895-1902	»

Numéro de l'opus.	TITRE	ANNÉE DE COMPOSITION ou de publication	ÉDITEUR
	IV) <i>Les éléphants savants</i> V) <i>La pythonisse</i> VI) <i>Chevaux de bois</i>		
23	<i>Nuits romaines</i> (piano) I) <i>Le chant de l'Anio</i> II) <i>Lucioles</i>	1901	Hamelle
24	<i>Chant élégiaque</i> (violoncelle et piano) (accp <sup>t</sup> orchestré en 1911)	1899-1903	Durand
25	Quatre pièces (violon et piano) I) <i>Lied</i> II) <i>Nocturne</i> III) <i>Sérénade</i> IV) <i>Barcarolle</i>	1901	Hürstel (Le Havre)
26	<i>Feuillets de Voyage</i> (piano à 4 mains) 1 <sup>er</sup> livre : I) <i>Sérénade</i> (orchestré) II) <i>Visite</i> III) <i>Compliments</i> IV) <i>Douceur du soir</i> V) <i>Danse britannique</i> (orchestré) 2 <sup>d</sup> livre : I) <i>Berceuse</i> (orchestré) II) <i>Mazurka</i> III) <i>Marche burlesque</i> (orchestré) IV) <i>Retour à l'endroit familier</i> (orchestré) V) <i>Valse</i>	1903-1913	Durand
27	Neuf pièces (piano) I) <i>L'heure immobile</i> II) <i>Danse orientale</i> III) <i>Chanson tendre</i>	1895-1903	Hamelle

Numéro de l'opus.	TITRE	ANNÉE DE COMPOSITION ou de publication	ÉDITEUR
	IV) <i>Chanson mélancolique</i> V) <i>Nocturne</i> VI) <i>Romance sans paroles</i> VII) <i>Sérénade antique</i> VIII) <i>Gitana</i> IX) <i>Sicilienne</i>		
28	<i>Reflets d'Allemagne : huit valse</i> <i>(piano à 4 mains)</i> I) <i>Heidelberg</i> II) <i>Coblentz</i> III) <i>Lübeck</i> IV) <i>Werder (orchestrée)</i> V) <i>Vienne</i> VI) <i>Dresde (orchestrée)</i> VII) <i>Nuremberg (orchestrée)</i> VIII) <i>Munich (orchestrée)</i>	1905	Mathot
29	<i>Musiques intimes : 2<sup>d</sup> recueil</i> <i>(piano)</i> I) <i>Cloître</i> II) <i>Sillage</i> III) <i>Brises</i> IV) <i>Lac</i> V) <i>Poursuite</i> VI) <i>Glas</i>	1898-1904	»
30	<i>Vocalise en si b pour soprano</i> <i>(1<sup>er</sup> volume d'Hettich)</i>	1906	Leduc
31	<i>Trois valse nocturnes</i>	1901	Mathot
32	<i>Petites musiques (piano)</i> I) <i>Entrée</i> II) <i>Bourrée</i> III) <i>Pastorale</i> IV) <i>Fanfare</i> V) <i>Ballade</i> VI) <i>Ronde</i> VII) <i>Bercement</i> VIII) <i>Laendler</i>	1906	La Sirène

Numéro de l'opus.	TITRE	ANNÉE DE COMPOSITION ou de publication	ÉDITEUR
33	<i>Musique sur l'eau</i> (chant et orchestre) (A. Samain)	1898	Mathot
34	<i>Sur cinq notes</i> (piano à 4 mains) I) <i>Ronde</i> II) <i>Barcarolle</i> III) <i>Mazurka</i> IV) <i>Bercement</i> V) <i>Danse pyrénéenne</i> VI) <i>Mélocdie</i> VII) <i>Pastorale</i> VIII) <i>Farandole</i>	1906	La Sirène
35	<i>Andante et scherzo</i> (harpe chromatique et quatuor à cordes)	1906	Mathot
36	<i>Puppazzi</i> (piano) (orchestrés) I) <i>Scaramouche</i> II) <i>Aminte</i> III) <i>Damis</i> IV) <i>Eglé</i> V) <i>Cassandre</i> VI) <i>Alys</i> VII) <i>Clymène</i> VIII) <i>Arlequin</i>	1907	»
37	Quatre pièces récréatives (la 1 <sup>re</sup> partie sur cinq notes) (piano à 4 mains) I) <i>Quadrille</i> II) <i>Gavotte</i> III) <i>Marche</i> IV) <i>Fête</i>	1907	Hamelle
38	<i>Psaume XLVII</i> (in the Vulgate XLVI) (soprano solo, chœur, orgue et orchestre)	1904	Mathot

Numéro de l'opus.	TITRE	ANNÉE DE COMPOSITION ou de publication	ÉDITEUR
39	<i>Chansons à quatre voix</i> (quatre vocal et orchestre [ou piano à 4 mains]) I) <i>Véhémente</i> II) <i>Nostalgique</i> III) <i>Naïve</i> IV) <i>Boréale</i> V) <i>Tendre</i> VI) <i>Martiale</i>	1903-1905	Mathot
40	<i>Trois chœurs a capella</i> I) <i>Sous bois</i> (Ph. Gille) II) <i>Vocalise</i> (voix d'hommes) III) <i>Par la tempête</i>	1897 1908 1896-1913	Andrieu » Durand
41	<i>Huit courtes pièces pour préparer l'élève à la musique moderne</i> (la partie de l'élève sur les cinq premières notes de la gamme) (piano à 4 mains) I) <i>Ouverture</i> II) <i>Menuet</i> III) <i>Chanson</i> IV) <i>Sérénade</i> V) <i>Virelai</i> VI) <i>Boléro</i> VII) <i>Complainte</i> VIII) <i>Corlège</i>	1907-1908	Heugel
42	<i>Pièces romantiques</i> (piano) I) <i>Lied tendre</i> II) <i>Barcarolle</i> III) <i>Valse nostalgique</i> IV) <i>Improvisation</i> V) <i>Nocturne</i> VI) <i>Souvenir</i>	1900-1908	Philippo
43	<i>Humoresques</i> (piano à 4 mains) I) <i>Marche militaire</i>	1911	»

Numéro de l'opus.	TITRE	ANNÉE DE COMPOSITION ou de publication	ÉDITEUR
	II) <i>Rondeau</i> III) <i>Bucolique</i> IV) <i>Scherzetto</i> V) <i>Valse mélancolique</i> VI) <i>Danse grotesque</i>		
44	<i>Musiques de plein air</i> (orchestre) I) <i>Procession dans la montagne</i> II) <i>Danse désuète</i> III) <i>Accalmie</i>	1897-1904	Durand
45	Quatre lieds (ch. et orch.) I) <i>Où vivre ?</i> (J. Richepin) II) <i>Évocation</i> (J. Richepin) III) <i>Fleurs décloees</i> (Catulle Blée) IV) <i>Ils ont tué trois petites filles...</i> (M. Maeterlinck)	1912 1901 1901 1901 1907	Philippo
46	Quatre pièces (piano) I) <i>Menuet vif</i> II) <i>Feuilles mortes</i> III) <i>Danse des milliards</i> IV) <i>Cortège des adorateurs du feu</i>	1903 1898 1900 1900	Mathot
47	<i>Danse des Devadasis</i> (solo, ch. et orchestre) (J. Lahor)	1900-1908	Durand
48	I) <i>Sélamlik</i> , poème symphonique II) <i>Marche du CLXIII<sup>e</sup> R. I.</i> (pour musique militaire)	1900-1906 1916	»
49	<i>Le palais hanté</i> (orchestre), étude symphonique d'après E. Poe	1900-1904	»

Numéro de l'opus.	TITRE	ANNÉE DE COMPOSITION ou de publication	ÉDITEUR
50	<i>La Tragédie de Salomé</i> , drame muet en 2 actes et 7 tableaux (R. d'Humières)	1907-1910	Durand
51	<i>Quintette</i> (piano et quatuor à cordes)	1901-1908	Mathot
52	<i>Tristesse au jardin</i> (chant et orchestre) (L. Tailhade)	1897-1908	»
53	Trois rapsodies (orchestre ou 2 pianos) I) <i>Française</i> II) <i>Polonaise</i> III) <i>Viennoise</i>	1903-1904	Durand
54	<i>Lied et scherzo</i> (double quintette à vent, dont un cor principal, — ou violoncelle et piano)	1910	»
55	Deux chansons I) <i>Dans l'air fraichi...</i> (G. Rodenbach) II) <i>O triste, triste était mon âme...</i> (P. Verlaine)	1892-1911	Philippo
56	<i>Crépuscules</i> (piano) I) <i>Solitude</i> II) <i>Sylphides</i> III) <i>Neige</i> IV) <i>Sur un vieux petit cimetière</i>	1898-1911 1902 1899-1911 1901-1911	Augener (Londres)
57	Deux pièces (harpe chromatique ou piano) I) <i>Landes</i> II) <i>Tournoiement</i>	1911	Durand

Numéro de l'opus.	TITRE	ANNÉE DE COMPOSITION ou de publication	ÉDITEUR
58	<i>Une semaine du petit elfe</i> <i>Ferme-l'Œil</i> (d'après Christian Andersen (piano à 4 mains) I) <i>La noce des souris</i> II) <i>La cigogne lasse</i> III) <i>Le cheval de Ferme-l'Œil</i> IV) <i>Le mariage de la poupée Berthe</i> V) <i>La ronde des lettres boiteuses</i> VI) <i>La promenade à travers le tableau</i> VII) <i>Le parapluie chinois</i>	1912	Durand
59	<i>Scherzo vif</i> (violon et orch.)	1903-1910	Mathot
60	Cinq motets I) <i>Hymne à saint Nicolas de Lorraine</i> II) <i>Virgo gloriosa</i> III) <i>Ave Regina</i> IV) <i>De profundis</i> V) <i>Laudate Dominum</i>	1916-1917	Durand
61	<i>Hymne à l'été</i> (A. Silvestre) (double quatuor vocal et double chœur <i>a capella</i> )	1898-1913	»
62	<i>Dionysiaques</i> , poème symphonique (musique militaire)	1913-1914	»
63	<i>Chant de guerre</i> (L. Tonnelier) (ténor solo, chœur d'hommes et orchestre)	1914	»
64	<i>Ombres</i> (piano) I) <i>J'entends dans le lointain...</i> II) <i>Mauresque</i> III) <i>Cette ombre, mon image...</i>	1913-1917	»

Numéro de l'opus.	TITRE	ANNÉE DE COMPOSITION ou de publication	ÉDITEUR
65	<i>Rêves</i> (orchestre)	1913-1915	Durand
66	<i>Légende</i> (alto,- ou violon, ou saxophone-, et orchestre)	1918	»
67	<i>Kerob-shal</i> , trois chansons I) <i>Octroi</i> (René Kerdyk) II) <i>Star</i> (G. Jean-Aubry) III) <i>Vendredi XIII</i> (René Chalu- lupt) accpt <sup>t</sup> orchestré pour petit orchestre	1920-1924	»
68	Sonate libre en deux parties enchaînées ( <i>ad modum cle- mentis aquæ</i> ) (violon et piano)	1918-1919	»
69	<i>Antoine et Cléopâtre</i> : six épi- sodes symphoniques d'a- près W. Shakespeare (or- chestre)  1 <sup>re</sup> suite :  I) <i>Antoine et Cléopâtre</i> II) <i>Le camp de Pompée</i> III) <i>Bataille d'Actium</i>  2 <sup>e</sup> suite :  I) <i>Nuit au palais de la reine</i> II) <i>Orgie et danses</i> III) <i>Le tombeau de Cléopâtre</i>	1919-1920	»
70	<i>Mirages</i> (piano) (orchestrés) I) <i>Tristesse de Pan...</i> II) <i>La tragique chevauchée</i>	1920-1921	»
71	Trois chants en l'honneur d'Auguste Comte  I) <i>Invocation pour la fête d'Aristote ou de la phi-</i>	1921	»

Numéro de l'opus.	TITRE	ANNÉE DE COMPOSITION ou de publication	ÉDITEUR
	<p>osophie ancienne (J. Canora) (baryton et duxtuor à cordes)</p> <p>II) <i>Hymne pour la fête d'Aristote ou de la philosophie ancienne</i> (J. B. Foucart) (chœur mixte a capella)</p> <p>III) <i>Invocation pour la fête de la patrie</i> (Sully-Prudhomme) (mezzo soprano solo, chœur mixte et duxtuor)</p>		
72	<i>Sur le nom de Gabriel Fauré</i> (piano)	1922	Durand
73	<i>Le petit elfe Ferme-l'Œil</i> , ballet (Ch. Andersen)	1912-1923	»
74	<i>Fonctionnaire M. C. M. XII</i> (R. Gignoux), inaction en musique (orchestre)	1924	»
75	<i>Danse d'Abisag</i> (orchestre)	1925	»
76	<p><i>Salambó</i> : six épisodes symphoniques d'après G. Flaubert (orchestre)</p> <p>1<sup>re</sup> suite :</p> <p>I) <i>Le palais silencieux. — Festin des Barbares.</i></p> <p>II) <i>Au gynécée. — Fuite de Mathó avec le zaïmph.</i></p> <p>2<sup>e</sup> suite :</p> <p>I) <i>Sous la tente.</i></p> <p>II) <i>Récit du vieillard. — Le champ de cadavres du Macar. — Les frondeurs baléares.</i></p>	1925	»

Numéro de l'opus.	TITRE	ANNÉE DE COMPOSITION ou de publication	ÉDITEUR
	<p align="center">3<sup>e</sup> suite :</p> <p>I) <i>Le pacte de guerre.</i> — Au conseil des Anciens.</p> <p>II) <i>Le défilé de la Hache.</i> — Cortège d'Amilcar.</p> <p>III) <i>Supplice de Mathó.</i></p>		
77	<i>Final</i> (violoncelle et orchestre)	1926	Durand
	INÉDITS		
	Chant et piano :		
	<i>Belle Meunière</i> (P. Arosa)	1904	
	Chœurs et musique militaire :		
	<i>Hymne funèbre</i>	1899	
	Orchestre :		
	<i>Combat des Raksasas et délivrance de Sitá</i> : poème symphonique extrait des <i>Ramayanas</i> (Manuscrit perdu pendant l'inondation de Paris en 1910)	1898	
	<i>Rapsodie Parisienne</i>	1898	
	Cantates de Rome :		
	<i>Mélusine</i>	1896	
	<i>Frédégonde</i>	1897	
	<i>Radegonde</i>	1898	
	<i>Callirhoé</i>	1899	
	ORCHESTRATIONS		
	<i>Chopin</i> : Mazurka — Valse posthume.		
	<i>Schubert</i> : Valse romantique — Valse sentimentale — Menuet posthume.		
	<i>Braunstein</i> : Symphonie (2 <sup>d</sup> et 3 <sup>e</sup> Mouvements).		

## BIBLIOGRAPHIE



Toutes nos références ayant été notées au bas des pages, nous renverrons, pour le reste, le lecteur à la bibliographie qu'indique M. Octave Séré à la fin de son étude sur Florent Schmitt dans ses *Musiciens français d'aujourd'hui* (au MERCVRE DE FRANCE, Paris MCMXXI, 7<sup>e</sup> édition) : elle recoupe d'ailleurs la nôtre en maints endroits.

---

## ICONOGRAPHIE



Portrait, par Jules Dejardin. — Caricature, par Bouchart. — Buste, par Paul Landowsky. — Buste, par Fernand David. — Un groupe de musiciens, par Georges d'Espagnat. — Portrait, par Georges d'Espagnat. — Portrait, par M<sup>me</sup> Lucie Delarue-Mardrus. — Portrait, par M<sup>me</sup> Lita Besnard. — Portrait, par Lucien Ferrier-Jourdain. — Portrait, par Valdo-Barbey. — Photographies.