

cette fois presque à la manière d'une barcarolle faurélienne dans une mesure à 6/8 plus animée.

Les *Mirages op. 70* comprennent deux pièces. La plus ancienne, *Et Pan, au fond des blés lunaires, s'accouda*, fut écrite en 1920 *À la mémoire de Claude Debussy*. Le titre provient d'un poème de Paul Fort. L'œuvre était destinée au supplément musical publié dans le numéro spécial de *La Revue Musicale*, en hommage à Debussy et qui comprenait aussi des contributions de Dukas, Roussel, Malipiero, Goossens, Bartók, Stravinsky, Ravel, de Falla et Satie.

Schmitt fut lié d'amitié avec Debussy qu'il rencontra dès 1891. Émile Vuillermoz a souligné à propos de l'œuvre de Schmitt « 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 de la gorge. » Le décor nocturne est posé par un bref appel, le motif-signature d'aspect chromatique, dans le registre grave et dans un tempo lent. S'ensuit le thème principal, très debussyste, plus mélodique et plus animé, dont le rythme prend l'allure d'une sicilienne, fortement décorée d'ornementations agiles. Ce thème est soumis à de multiples et libres variations. Au centre de la

pièce, le motif-signature éclate *ff*, entre des traits rapides en mouvements contraires aux deux mains. Le thème debussyste en octaves prend alors un aspect doux et mélancolique, avant de s'évanouir en d'étranges sonorités. La fin embrumée du morceau revient au motif initial, enveloppé de résonances et de traits « fusées » évanescents.

La Tragique Chevauchée est dédiée à Alfred Cortot. Composée en juillet 1921, la pièce, comme évocation de Mazeppa, est à situer dans la descendance littéraire de Byron et Hugo et l'héritage musical de Liszt. Le rythme continu, obsessionnel et saccadé, dans un tempo *Emporté et violent*, rarement percé de traits fulgurants, avec ses contrastes dynamiques et ses ponctuations d'agrégats sonores violemment assénés, est un véritable challenge d'endurance pour l'interprète. Au milieu du morceau apparaît une mélodie en valeurs longues sur les temps faibles, d'une expression triste et douloureuse. Un bref épisode lent s'immobilise comme dans un songe à demi éveillé, avant la chute finale.

© 2010 Gérald Hugon



Florent
SCHMITT

La Tragédie de Salomé Ombres • Mirages

Vincent Larderet, Piano



Florent Schmitt (1870–1958)

La Tragédie de Salomé, Op. 50 bis (version for piano by the composer) Ombres, Op. 64 • Mirages, Op. 70

Florent Schmitt was born during the Franco-Prussian War, on 28th September 1870, in Blâmont in Lorraine. Having originally studied piano and harmony at the Nancy Conservatoire, he began a long period of study at the Paris Conservatoire in October 1889. His teachers there included Gedalge (fugue) and Massenet and Fauré (both for composition), while among his fellow students were Ravel, Enesco, Koechlin, Louis Aubert and Roger-Ducasse. These long years of solid training were crowned in 1900 when Schmitt was awarded the Prix de Rome.

For the next four years he was based at the Villa Medici in Rome, making the most of his new-found freedom by journeying across Europe and around the Mediterranean. During his travels he immersed himself in the spirit of each different culture he encountered, without ever indulging in direct imitation, but developing a kind of cosmopolitanism that would govern his inner creative world.

Schmitt played an active part in the musical life of the day, both as an original and prolific composer (his catalogue numbers 138 works, covering every genre except opera), and as one of the founders of the *Société de Musique indépendante*, along with Ravel, Koechlin, Fauré, Roger-Ducasse, Louis Aubert and Jean Huré. As a music critic for the newspaper *Le Temps* (1929-39), he defended the innovative tendencies of Schoenberg, Stravinsky, Honegger and Villa-Lobos.

As a man, Schmitt was complex, warm, outspoken and uncompromising, yet his attitudes were not always beyond reproach. During the 1930s his sympathies lay with Nazi Germany, and his questionable political choices continued into the 1940s when he joined the music section of occupied France's *Groupe Collaboration*.

So independently minded was Schmitt that his music resists being pigeon-holed into any one of the last century's aesthetic categories. The freedom with which he approached composition meant that he reinvented himself with each

new work, reproducing through the filter of his own personality the multiple sources of inspiration he absorbed from the outside world. His rôle was to be that of conveying emotions to an audience. Hence, far from being unequivocally identifiable as his, Schmitt's music may take any of the diverse paths and employ any of the diverse idioms available to the modern composer. Depending on the expressive demands of the work in question, he may call on aspects of impressionism, expressionism, fauvism, neo-Romanticism, neo-Classicism or Satie-like humour. His harmonic language, highly inventive and imaginative, draws on the resources of non-dogmatic polytonality and extended tonality, at times verging on atonality. Schmitt was, above all, an intuitive composer, and he defies any attempt at doctrinaire theorising. He is closer, therefore, to post-modern syncretism than to the aesthetic compartmentalisations of the first half of the twentieth century, which goes some way to explaining the revival of interest in his music today, now that post-modernism delights in mixing and matching different periods and styles, and no longer assigns exclusive pre-eminence to the concept of novelty.

La Tragédie de Salomé was originally composed for reduced orchestral forces, and designed to accompany a ballet in seven scenes. This almost hour-long version (recorded on Marco Polo 8.223448) was first performed in 1907 and remained unpublished. Two years later, Schmitt produced a second version, half the length, and now arranged for full orchestra. The orchestral score (given its première in 1911 by Gabriel Pierné) and the piano score, recorded here, were published by Durand in 1912 and 1913 respectively. Schmitt, a gifted pianist, realised the piano reduction himself, thereby giving it an exceptional authenticity.

The second version, though condensed, retains the dramatic development of the original, from the oppressive

conserve l'évolution dramatique de l'originale, de l'atmosphère lourde du *Prélude* jusqu'à la véhémence et la violence tragiques de la *Danse de l'effroi*. On reconnaît dès le début du *Prélude*, un motif rythmique (croche pointée-deux triples croches), qu'on rencontre, telle une signature du compositeur, dans de nombreuses autres œuvres (*Psaume LVI*, *Quintette*, *Ombres*, *Mirages*, entre autres). La *Danse des perles* est une sorte de scherzo à 3/8 à deux thèmes, le premier agité, destiné à capter l'attention, le second, plus lent, tout en séduction.

Les deux parties suivantes proviennent du Tableau V de la version originale. On entend d'abord une introduction lente, *Les Enchantements sur la mer*, pleine d'interrogation et d'angoisse, magnifique page impressionniste de grande envergure, largement basée sur des matériaux empruntés au *Prélude*. Puis dans le lointain, retentit le *Chant d'Aïça* « recueilli sur les bords de la Mer morte », une mélodie lancinante de caractère oriental qui se rapproche peu à peu, et où Schmitt met en valeur dans la composition musicale, la dimension spatiale du son. Après un crescendo accélérant, retentit la *Danse des éclairs*, au rythme caractéristique de ses mesures composées (3/4+1/8), annonciatrices du *Sacre du printemps*. La danse, après avoir atteint un niveau paroxystique « Avec frénésie », s'estompe pour laisser place à un passage lent « mystérieux et sinistre », d'une sourde tension dramatique parsemée d'éclats. La *Danse de l'effroi* à 5/4, avec ses chromatismes apocalypiques et ses accords pré-stravinskiens sauvagement martelés, s'abîme dans le néant. Igor Stravinsky, le dédicataire de la partition, écrivit à Schmitt dans une lettre datée du 23 février 1912 « Dieu que c'est beau ! C'est un des plus grands chefs d'œuvre de la musique moderne. »

Le triptyque *Ombres* a souvent été comparé à *Gaspard de la nuit* de Ravel, en particulier à cause de la virtuosité pianistique exigée dans la première pièce. Cependant, chez Schmitt, l'inspiration est moins directement littéraire. Tandis que Ravel s'attachait, avec un art exceptionnel, à établir des correspondances subtiles entre le contenu littéraire et la structure formelle de la musique, Schmitt établit plus aux injonctions du sentiment et de la sensation

provoquées par un poème, voire par un vers.

En exergue de la première pièce, achevée en septembre 1917, en plein cœur du premier conflit mondial, figure une phrase empruntée aux *Chants de Maldoror* de Lautréamont : « J'entends dans le lointain des cris prolongés de la douleur la plus poignante ». Cette page reflète en effet les sentiments du compositeur face aux tragiques événements de la guerre et s'impose avec sa virtuosité transcendante, constamment notée sur trois portées. Dès le début, ce morceau oppose deux thèmes, l'un *ff*, violent et rageur, incluant le motif-signature du compositeur, l'autre à mi-voix et *pp*, sussurré dans le lointain. Au cours d'un premier développement largement fondé sur le motif-signature, s'ajoute un troisième thème en croches, alternant des groupements binaires et ternaires. Un quatrième thème large et expressif, sur des harmonies solennelles, apparaîtra après ce premier développement ample et riche.

La seconde pièce *Mauresque*, composée la première à Paris dès 1912, ne possède aucun fondement littéraire. Il s'agit plus de réminiscences d'impressions ressenties sur les rivages de la Méditerranée. Après une introduction, un premier thème « nonchalant » en 3/4 conduit à une seconde idée centrale, un peu plus lente en 4/4, expressive, aux sonorités d'abord subtiles puis plus éclatantes.

La troisième pièce, *Cette ombre, mon image*, composée en 1916, est inspirée par le vers de Walt Whitman « Cette ombre, mon image, qui va et vient cherchant sa vie... » Après *Mauresque*, écho d'une expérience vécue dans l'insouciance des voyages de sa jeunesse, Schmitt passe à une méditation sur la destinée humaine et les choix qui la conditionnent. L'écriture pianistique devient plus large, l'espace sonore et les perspectives exigent souvent une écriture sur trois portées. Le premier thème interrogatif, exposé progressivement, contient une variante de la signature musicale du compositeur. Un second thème, sinueux et mélancolique, apparaît très vite, après de douces sonorités d'accords parfaits parallèles. Le troisième thème, sur un accompagnement régulier de croches, est d'une expression plus sereine. Un changement d'éclairage survient plus tard avec un nouvel exposé du second thème,

Florent Schmitt (1870–1958)
La Tragédie de Salomé, op. 50 bis (transcription pour piano par le compositeur)
Ombres, op. 64 • Mirages, op. 70

Florent Schmitt naquit le 28 septembre 1870 à Blâmont en Lorraine, pendant la guerre franco-allemande. Après avoir travaillé le piano et l'harmonie au Conservatoire de Nancy, il commença en octobre 1889 au Conservatoire de Paris, une longue période d'études. Il eut comme professeurs principaux Gedalge (fugue), Massenet puis Fauré (composition). Dans ces classes, il aura pour condisciples Ravel, Enesco, Koechlin, Louis Aubert et Roger-Ducasse. Cette solide formation sera couronnée en 1900 par le Premier Grand Prix de Rome.

Pendant quatre ans pensionnaire de la Villa Médicis, il profita de sa liberté pour voyager dans l'Europe entière et autour de la Méditerranée. Au cours de ces voyages, il s'imprégna de l'esprit des cultures qu'il rencontra, sans jamais cependant vouloir les imiter directement. Il développera une sorte de cosmopolitisme intérieur qui allait régir son univers mental de créateur.

Il participa activement à la vie musicale de son temps, comme compositeur par la richesse de son catalogue (138 numéros d'opus dans tous les genres, excepté l'opéra) et l'originalité de ses compositions, mais aussi comme fondateur de la *Société de Musique indépendante* (SMI) aux côtés de Ravel, Koechlin, Fauré, Roger-Ducasse, Louis Aubert et Jean Hüré. Dans ses critiques musicales au journal *Le Temps* (1929-1939), il défendit les tendances novatrices de Schoenberg, Stravinsky, Honegger et Villa-Lobos.

L'homme était complexe, chaleureux, franc, intransigeant. Mais son attitude humaine n'a pas toujours été sans faille. On peut lui reprocher dans les années trente sa sympathie pour l'Allemagne nazie. Pendant les années quarante, par son appartenance à la section musicale du *Groupe Collaboration* dans la France occupée, il persista dans ses choix politiques discutables.

Dans les catégories esthétiques de la musique du XX^e siècle, par son indépendance, il est inclassable. Sa liberté

d'approche de la création musicale en fait, à chaque œuvre, un artiste en perpétuel renouvellement, pénétré de la pluralité des sensations qu'il reçoit constamment du monde extérieur et qu'il se doit de restituer, à travers le filtre de sa personnalité. Son rôle sera celui d'un passeur d'émotions. C'est pourquoi sa création n'est pas univoque et peut emprunter la diversité des chemins et des langages à la disposition du compositeur moderne. Chez Schmitt sont convoqués, selon les besoins expressifs du propos, l'impressionnisme, l'expressionnisme, le fauvisme, le néoromantisme, le néo-classicisme ou le style humoristique à la Satie. Son langage harmonique, riche d'invention et plein d'imagination sait user des ressources de la tonalité élargie et de la polytonalité non dogmatique, jusqu'aux confins parfois de l'atonalité. Schmitt est avant tout un intuitif qui a évité toute théorisation doctrinaire. Cette attitude le rend plus proche du syncrétisme de la post-modernité que des cloisonnements esthétiques de la première moitié du XX^e siècle. On peut ainsi mieux comprendre la redécouverte de Schmitt aujourd'hui, tant la post-modernité contemporaine s'attache à mêler les époques et à synthétiser les styles, sans plus accorder une prééminence exclusive au concept de nouveauté.

La Tragédie de Salomé fut, à l'origine, composée pour une formation orchestrale restreinte, destinée à accompagner un mimodrame dansé en sept tableaux. Cette version de près d'une heure (enregistrée sur Marco Polo 8.223448) fut créée en 1907 et resta inédite. Schmitt réalisa en 1909 une seconde version, raccourcie de moitié et re-instrumentée pour grand orchestre. La partition d'orchestre (créée en 1911 par Gabriel Pierné) et la partition piano, ici enregistrée, parurent chez Durand, respectivement en 1912 et en 1913. La réduction pour piano possède une authenticité exceptionnelle car elle fut réalisée par le compositeur, lui-même pianiste très expérimenté.

Cette seconde version, quoique plus condensée,

atmosphère de la *Prélude*, to the tragic vehemence and violence of the *Danse de l'effroi* (Dance of Fear). From the start of the *Prélude* onwards, we can pick out a rhythmic motif (dotted quaver - two demisemiquavers) that can also be found, like a signature, in several of Schmitt's other works (*Psaume LVI*, *Quintette*, *Ombres* and *Mirages*, among others). The *Danse des perles* (Dance of the Pearls) is a kind of 3/8 scherzo with two themes, the first agitated and attention-grabbing, the second slower and seductive.

The following two parts come from Scene V of the original version. First we hear a slow introduction, *Les Enchantements sur la mer* (The Sea's Enchantments), full of questioning and anxiety, a magnificent large-scale impressionist piece, broadly based on materials borrowed from the *Prélude*. Then, in the distance, the *Chant d'Aïça* (Song of Aïça), "found on the shores of the Dead Sea", rings out. This insistent melody of oriental nature moves gradually closer and closer, Schmitt accentuating here the spatial dimension of sound. After an accelerating crescendo, the *Danse des éclairs* (Dance of Lightning) bursts on to the scene, its use of compound metres (3/4+1/8) anticipating Stravinsky's *Sacre du printemps*. The dance, having reached paroxysmic levels ("With frenzy"), then blurs and gives way to a "mysterious and sinister" slow passage whose muted dramatic tension is broken now and again by sudden outbursts. The *Danse de l'effroi*, in 5/4 time and featuring apocalyptic chromaticism and savagely hammered-out pre-Stravinskyan chords, finally plunges into nothingness. Igor Stravinsky, the score's dedicatee, wrote to Schmitt in a letter dated 23rd February 1912, "Dear God it's beautiful! It's one of the greatest masterpieces in modern music."

The triptych *Ombres* (Shadows) has often been compared to Ravel's *Gaspard de la nuit*, above all because of the huge technical demands of its opening panel. Schmitt's inspiration was less directly literary, however, for while Ravel, with exceptional skill, set out to establish subtle connections between his source text and the formal structure of the music, Schmitt seeks more to respond to the sentiments and sensations suggested by

a poem, or by a single line.

The first piece was completed in September 1917, at the height of the First World War, and Schmitt chose as its epigraph a phrase from Lautréamont's *Chants de Maldoror*: "I hear in the distance drawn-out cries of the most poignant grief". The work reflects the composer's reaction to the tragic events of the war and makes an impact with its exceptionally virtuosic writing, notated on three staves throughout. From the start, two themes are set against one another, one *ff*, violent and raging, includes Schmitt's signature motif, the other more measured, *pp*, is whispered in the distance. In the course of a first development based broadly on the signature motif, a third theme, in quavers, makes its appearance and alternates binary and ternary groupings. A sweeping, expressive fourth theme, above solemn harmonies, is introduced after this rich and generous development section.

Mauresque was originally composed in Paris around 1912 and has no literary basis. Instead it brings together various reminiscences of impressions gained on the shores of the Mediterranean. After an introduction, a "nonchalant" first theme in 3/4 leads to a slightly slower, expressive central idea in 4/4, with sonorities that are initially subtle but then begin to shine more radiantly.

The third piece, *Cette ombre, mon image*, composed in 1916, was inspired by the line by Walt Whitman, "That shadow, my likeness, that goes to and fro, seeking a livelihood...". After *Mauresque*, an echo of the carefree experiences of his travels as a young man, Schmitt here moves on to a meditation on human destiny and the choices that influence it. The piano writing becomes broader, its space and perspectives often requiring the use of three-stave notation. The first, questioning theme is only gradually unfolded and contains a variant of the signature motif. A second theme, sinuous and melancholy, very soon appears, after some softly-sounded parallel chords. The third, over a steady quaver accompaniment, is more serene in expression. A change of mood occurs later with a reintroduction of the second theme in a more animated 6/8 tempo, almost in the manner of a Fauré barcarolle.

The *Mirages, Op.70*, comprise two pieces. The earlier of the two, *Et Pan, au fond des blés lunaires, s'accouda* (And Pan, deep amid the moonlit wheat, cupped his chin in his hands), was written in 1920. *À la mémoire de Claude Debussy* – one of a series of tributes published in a special supplement of *La Revue Musicale*, with other contributions by Dukas, Roussel, Malipiero, Goossens, Bartók, Stravinsky, Ravel, Falla and Satie.

Schmitt had been friends with Debussy since they met back in 1891. Émile Vuillermoz said the following of Schmitt's work: "This is the only truly lyrical cry of farewell in the entire collection, the only sob that has not been too quickly stifled". The nocturnal scene is set by a brief call, a chromatic interpretation of the signature motif, in the lower register and a slow tempo. There follows the main theme, very Debussyan in character, more melodic and animated, its rhythm taking on that of a *Sicilienne*, highly decorated with agile ornamentation. This theme is subjected to multiple free variations. At the heart of the piece, the signature motif bursts in *ff* among the rapid runs

for each hand in opposite directions. The Debussyan theme in octaves then takes on a soft, melancholy feel, before fading away into strange sonorities. The mist-shrouded ending returns to the initial motif, enveloping it in resonance and evanescent skipping runs.

La Tragique Chevauchée (The Tragic Gallop) is dedicated to Alfred Cortot. Written in July 1921, the piece recalls a legendary episode in the life of Ivan Mazeppa, taking its literary inspiration from Byron and Hugo, and its musical inspiration from Liszt. The jerky, obsessive rhythm, in a tempo marked "angry and violent", sporadically pierced by dazzling runs, the dynamic contrasts and violent punctuations all combine to create a genuine endurance test for the performer. In the middle of the piece, a melody in long note-values on the offbeats appears, sad and sorrowing in feel. A brief slow episode gradually comes to a standstill, as if in a daydream, before the final fall.

© 2010 **Gérald Hugon**

English translation by Susannah Howe



Photo by Fabrice Rault

Vincent Larderet

Voted "Classical Revelation" by Adami at MIDEM 2003, Vincent Larderet is considered to be one of the leading French pianists of his generation. He studied in Paris with Carlos Cebro and won the virtuosity prize at the National Conservatory of Music in Rueil Malmaison. He completed his training at the Lübeck Musikhochschule in Germany with Bruno-Leonardo Gelber. He was a laureate of the Orpheum Foundation for young soloists in Switzerland and several international piano competitions, including Maria Canals in Barcelona, A.M.A Calabria (Italy), Brest and Claude Kahn. He has performed at renowned festivals and prestigious venues as a soloist or with orchestra, including the Zurich Tonhalle, Barcelona Palau de la Musica, the Paris Cité de la Musique and Salle Pleyel, and also appeared in chamber music, notably with West Side Quartet his group for two pianos and percussion. He has served as a member of the jury at various international competitions, and has made acclaimed CD and DVD recordings, broadcasts and telecasts.

Elu « Révélation Classique » de l'ADAMI 2003 au MIDEM, Vincent Larderet est considéré comme l'un des plus remarquables pianistes français de sa génération. Formé à Paris par Carlos Cebro qui lui transmet la tradition stylistique de Vlado Perlemuter, il remporte le Prix de Virtuosité du CRR de Rueil-Malmaison puis se perfectionne à la Musikhochschule de Lübeck auprès de Bruno-Leonardo Gelber. Parallèlement, il est lauréat de l'International Orpheum Foundation for young soloists et de plusieurs concours internationaux, notamment Maria Canals à Barcelone, AMA Calabria (Italie), Brest. Il est l'invité de festivals et scènes renommés comme la Tonhalle de Zurich, le Palau de la Musica de Barcelone, la Salle Pleyel, la Cité de la Musique, le Palais des Festivals de Cannes, Schleswig Holstein Musik Festival, Festival Berlioz etc. Il joue en musique de chambre au sein de West Side Quartet, sa formation 2 pianos-percussion ou aux côtés de partenaires tels que le Quatuor Debussy. Il est membre du jury de concours internationaux et ses enregistrements CDs (*Integral Classic...*) et DVDs sont salués unanimement par la critique : « *Un grand artiste* » (Classica n°44).

www.vincentlarderet.com