

CHRISTOPHE COLOMB, ODE-SYMPHONIE (1847)

Gunther Braam

Le succès immédiat de l'ode-symphonie *Le Désert*, lors de sa création le 8 décembre 1844 au Conservatoire à Paris, avait rendu célèbre le nom de Félicien David. Le compositeur dirigea ensuite l'œuvre à Lyon, Aix et Marseille au début de 1845 puis lors d'une tournée qu'il entreprit en Allemagne et en Autriche de mai 1845 à février 1846, notamment à Berlin, Leipzig, Dresde, Baden-Baden, Francfort, Mannheim, Munich, Vienne et même Budapest. Le fruit musical de ce voyage fut l'oratorio *Moïse au Sinäï*, représenté le 21 mars 1846 à l'Opéra de Paris, dont la presse contemporaine décrivit le cuisant échec. Mais David, loin de s'apitoyer sur son sort, ne perdit pas un seul instant pour entreprendre un nouveau projet – ou, peut-être, terminer une partition inachevée. À vrai dire, dès le 23 février 1845, on pouvait lire dans *La France musicale* :

[David] a presque terminé une nouvelle Ode symphonie maritime que nous n'entendrons que l'hiver prochain.

Cette annonce était en effet prématurée d'un an, comme en témoigne une lettre de David à son ami de jeunesse Sylvain Saint-Étienne (1807-1880) écrite le 18 août 1846 :

Cher ami,

Je pars demain pour Dieppe, prendre des bains de mer qui m'ont été conseillés par mon médecin. Cela me servira aussi d'études pour l'ouragan que j'ai à faire. La Symphonie a marché très lentement depuis ton départ, à cause de

ma maladie ; il m'était resté une sorte de faiblesse physique et morale. Je ne pouvais rien faire. Mais depuis quelques jours cela marche assez rondement. J'ai terminé entièrement la 1^{ère} partie. Dans la 2^{ème} il me reste l'orage, et dans la 3^{ème} le chœur final. Je vais commencer à Dieppe d'écrire la partition.

(Bibliothèque nationale de France, département de la musique, l. a. David 113)

Cette « symphonie » dont David parle désigne sa deuxième ode-symphonie *Christophe Colomb*. À cette époque-là, l'œuvre ne consistait encore qu'en trois parties : celle qui devint finalement la troisième – *La Révolte* – fut ajoutée plus tard.

Dans son article « 'Hymns of the Future': Reading Félicien David's *Christophe Colomb* (1847) as a Saint-Simonian Symphony » (paru dans le *Journal of Musicological Research*, 2009), Annegret Fauser a signalé que David continuait à propager dans ses œuvres des idées socio-philosophiques auxquelles il souscrivait. Si *Le Désert* avait été le fruit d'un séjour au Proche-Orient et en Égypte d'avril 1833 à juin 1835, *Moïse* était conçu comme un oratorio inspiré de la doctrine saint-simonienne : la figure paternaliste du protagoniste y guide le peuple, comme le chef des saint-simoniens – « Le Père » Enfantin – guida ses apôtres. Et bien que David, dans *Christophe Colomb*, changea de genre (là l'oratorio avec un sujet biblique, ici l'ode-symphonie qui traite librement un fait historique), il n'en utilisa pas moins les grandes métaphores saint-simoniennes : encore une fois, c'est un chef inspiré par Dieu (le Père Enfantin) qui guide son équipage (ses apôtres) à travers de multiples péripéties vers un monde nouveau (une société nouvelle).



Comme dans *Le Désert*, *Christophe Colomb* met en lumière un Récitant – désigné comme « Historien » dans le livret imprimé – dont les vers déclamés posent le cadre d'une narration à travers l'évocation de situations et d'atmosphères, illustrées ensuite par des pages de musique purement instrumentale ou par des interventions lyriques chantées par les solistes, avec et sans chœur. L'œuvre est divisée en quatre parties, dont voici une brève description :

PREMIÈRE PARTIE : LE DÉPART

(684 mesures)

Comme l'explique le Récitant, Christophe Colomb a deviné l'existence d'un nouveau monde ; haranguant son équipage, il l'invite à chercher cette terre nouvelle ; les matelots jurent de lui consacrer leurs vies ; l'un d'eux, Fernand, fait ses adieux à sa fiancée Elvire ; le canon tonne : c'est le signal du départ ; les familles rassemblées sur le port récitent une prière pour les matelots, dont on entend au loin l'écho de leurs chants sur le navire qui disparaît à l'horizon.

DEUXIÈME PARTIE : UNE NUIT DES TROPIQUES

(809 mesures)

Nuit sereine sur l'océan ; un mousse chante une romance mélancolique ; les génies de l'océan font entendre leurs voix auxquelles se mêlent celles des matelots ; nostalgique, le jeune Fernand demande qu'on chante une mélodie espagnole ; chœur bachique ; le Récitant annonce un ouragan ; la tempête éclate ; les matelots adressent leur prière à la Madone ; la tempête s'apaise ; les matelots reprennent leur chanson à boire.

TROISIÈME PARTIE : LA RÉVOLTE

(281 mesures)

Le Récitant décrit le calme de l'océan ; le navire est immobile, brûlé par le soleil ; l'équipage est désespéré ; les matelots croient en un châtiment divin dont Christophe Colomb est seul coupable ; ils le maudissent ; Colomb rappelle la fidélité qu'ils lui ont promis, et chante la beauté de la mer et du ciel ; l'équipage menace Colomb mais celui-ci indique que le vent se lève et que Dieu va les guider vers la terre nouvelle, dont – prodige ! – la brise apporte déjà le parfum ; l'équipage chante la gloire de Colomb : « en avant ! ».

QUATRIÈME PARTIE : LE NOUVEAU MONDE

(720 mesures)

Le Récitant annonce l'approche de la terre nouvelle ; le navire touche au rivage, transport joyeux ; – changement de point de vue : suivent trois tableaux représentant la vie des autochtones. D'abord une *Danse de sauvages*, purement instrumentale puis un *Chœur de sauvages* et enfin la berceuse d'une « Mère indienne » ; – nouveau changement de

point de vue : arrivée de Colomb et son équipage (avec reprise de la musique du *Départ* de la Première Partie) ; dernière harangue de Colomb aux matelots : la terre nouvelle est la leur, mais il ne faut pas oublier que les « fiers insulaires » sont leurs frères ; chœur final plein d'admiration pour Christophe Colomb, ce « chef immortel ».

Le texte du Récitant fut initialement écrit par Charles Chaubet (1802-1866) et Sylvain Saint-Étienne, mais il fut largement remanié par Joseph Méry (1797-1866), le futur librettiste de Reyer (*Maître Wolfram* en 1854 et *Erostate* en 1862), du seul grand opéra de Félicien David, *Herculanum* (1859), mais surtout de *Don Carlos* de Verdi (1867). Il semble que le livret de *Christophe Colomb* fut le premier grand succès de Méry dans le genre lyrique. Le manuscrit autographe de la partition, qui est aujourd'hui au département de la musique à la Bibliothèque nationale de France à Paris (cote Ms. 1082), comporte, en tête de la page 6, la note suivante, écrite en crayon sur deux lignes : « Les vers biffés sont ceux de Sylvain St Étienne, les vers / conservés sont ceux de Méry. »



Les forces musicales utilisées par David ne sont pas démesurées. L'effectif instrumental se répartit en 2 flûtes (qui jouent aussi les petites flûtes), 2 hautbois (dont un joue aussi le cor anglais), 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 2 cornets à pistons, 3 trombones, 1 ophicléide, 1 paire de timbales, 2 percussionnistes qui manipulent triangle, castagnettes, tambour de basque, grosse caisse et cymbales, 1 harpe et le quintette des cordes, soit 24 instrumentistes en plus des cordes. Dans la troisième partie, à la fin du discours de Colomb destiné à apaiser la révolte, les violons ôtent leurs sourdines pupitre par pupitre (mesures 174-184). Pour cet effet, David a énuméré six pupitres (« 1^{er} Pupitre senza sordini » jusqu'à « 6^e Pupitre senza sordini »). En 1847, David imaginait alors au moins à 6 pupitres, soit 12 premiers violons, ce qui laisse supposer un total de 40 cordes, et – en tout – un orchestre de 64 musiciens. Le *Journal des débats* du 10 mars 1847 évoque, lors de la création, « cent voix de l'orchestre », nombre qui correspond approximativement aux 200 « chanteurs et instrumentistes » employés pour les exécutions de *Christophe Colomb* à Bordeaux en juin 1847, aux 120 musiciens de l'orchestre et plus de 120 choristes à Hambourg en

février 1848 et aux « 250 exécutants d'élite » à Paris dans le même mois de 1848.

Christophe Colomb sous-titré *La Découverte du Nouveau Monde*, fut créé sous le genre d'*ode-symphonie en quatre parties* dans la salle du Conservatoire, à Paris, le dimanche 7 mars 1847 à 14h. Le chef d'orchestre était Alexandre Tilmant (1799-1878), à cette époque encore chef de l'orchestre du Théâtre-Italien. Les chœurs étaient dirigés par Achille-Laurent Biche-Latour (né en 1816), qui fut plus tard directeur des théâtres à Bordeaux. Voici la distribution :

Colomb	Wartel	ténor
Fernand	Barbot	ténor
Elvire	M ^{me} Sabatier	soprano
La Mère indienne	<i>idem</i>	<i>idem</i>
Un Mousse	le jeune Manson	garçon
Un Matelot	Grignon fils	baryton
Récitant	Egmont (<i>de l'Opéra-Comique</i>)	

Même si le rôle de Colomb est écrit en clef de *fa* pour une voix de baryton aigüe, il fut créé par l'(ancien ?) ténor Pierre-François Wartel (1806-1882), soliste de l'Opéra. Il avait déjà donné auparavant naissance aux rôles de Francesco (Berlioz, *Benvenuto Cellini*, 1838), Néarque (Donizetti, *Les Martyrs*, 1840), Don Gaspar (Donizetti, *La Favorite*, 1840) et Ottokar (Weber/Berlioz, *Le Freyschütz*, 1841). Il propageait également les *Lieder* de Schubert à Paris, en français. Joseph-Théodore-Désiré (dit Jules) Barbot (1824-1896) fut quant à lui ténor soliste à l'Opéra (où il débuta en octobre 1847), puis, à partir de 1856, à l'Opéra-Comique. Douze ans après *Christophe Colomb* – en 1859 –, il créa au Théâtre-Lyrique le rôle-titre du *Faust* de Gounod. Émilie Sabatier, née Bénazet, plus tard mariée Gaveaux-Sabatier (morte en 1896) était connue et applaudie dans les salons comme chanteuse de romances. *Christophe Colomb* était pour elle une occasion de se faire entendre dans un répertoire lyrique qui pouvait la conduire à aborder des rôles opératiques sur scène. Le « jeune Manson » évoqué dans les articles d'alors était « un tout jeune enfant dont la voix a cédé autant à l'émotion qu'à l'inexpérience de la mission qui lui était confiée en présence d'un tel auditoire » (*Le Ménestrel*, 14 mars 1847). Le petit rôle du matelot était tenu par « Grignon fils », peut-être François-Hippolyte Grignon (1822-1880),

baryton dont on note les débuts à l'Opéra en 1851 (Alphonse dans *La Favorite*).



Selon les articles de presse de la création, le public bissa six morceaux : *Le Départ* (dans la première partie, mesures 529 à 551), et, dans la quatrième partie, la *Danse de sauvages*, le *Chœur de sauvages*, *La Mère indienne*, *l'Arrivée* et le *Chœur final*. La critique s'accorda à désigner la quatrième partie comme la plus réussie de l'ouvrage. François-Henri-Joseph Blaze, dit Castil-Blaze (1784-1857), signale dans *La France musicale* du 14 mars 1847 que « presque tous ces morceaux ont été répétés à la demande du public, un peu trop prompt à réclamer une telle faveur ». Gustave Hecquet (1803-1865) dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* du même jour est moins diplomate quand il évoque cette partie, malgré l'utilisation ironique d'une citation de La Fontaine :

Tous les morceaux de cette quatrième partie ont été redemandés par les auditeurs, dont la majeure partie, nous devons le dire, paraissait animée des sentiments les plus bienveillants. Tout compté, M. David vient d'obtenir un éclatant succès qui était dû aux derniers morceaux de son œuvre, mais que la camaraderie a un peu exagéré. Il se faut entr'aider, c'est la loi de nature ; MM. les saint-simoniens pratiquent avec un zèle très édifiant ce sage précepte.

Si Hecquet évoque l'organisation d'une claqué saint-simonienne, ni lui ni ses confrères journalistes ne relèvent l'autre présence du saint-simonisme dans la salle ce jour-là : celle développée dans la partition. Ainsi, seuls les saint-simoniens qui se souvenaient encore des chants et des chœurs que David avait composés pour leurs réunions et leurs fêtes à Ménilmontant quinze ans auparavant pouvaient reconnaître deux morceaux que David réutilisait pour son ode-symphonie : *Le Nouveau Temple*, devenu l'*Air et Chœur* « Amis fidèles ! » (première partie, mesures 151 à 226) et *Les Étoiles*, devenu le *Chœur des génies de l'océan* (deuxième partie, mesures 183 à 301), comme Ralph P. Locke l'a signalé dans son livre intitulé *Les Saint-Simoniens et la musique* (version anglaise 1986, traduction française 1992).

Deux fils du Roi assistaient à la création de *Colomb* : le duc d'Aumale (1822-1897) et le duc de Montpensier (1824-1890), ce dernier avec son

épouse, Louise-Fernande de Bourbon (1832-1897), la dédicataire de l'œuvre. Étienne-Jean Delécluze (1781-1863) écrit dans le *Journal des débats* du 10 mars 1847 que ces deux princes « qui honoraient de leur présence cette solennité, ont vingt fois mêlé leurs applaudissements à ceux du public », et Pier Angelo Fiorentino (1806-1864) dans *Le Constitutionnel* du 15 mars ajoute : « On savait aussi que, sans l'intervention d'un jeune prince, protecteur zélé des artistes, jamais Christophe Colomb n'eût abordé la petite salle du Conservatoire, mille fois plus inaccessible que le Nouveau-Monde. »

La toute première critique – et la plus concise – de la création nous est parvenue sous la plume de Théophile Gautier :

Christophe Colomb. – Succès immense : on a fait répéter la moitié des morceaux ; aussi le concert n'a fini qu'à cinq heures. Dans la première partie, le Départ a été redemandé et applaudi avec enthousiasme ; c'est très beau. Dans la seconde partie, le chœur des Matelots a été redemandé [Gautier se trompe : c'était à la répétition générale, comme on l'apprend dans l'article de Fiorentino dans Le Constitutionnel]. Dans la dernière partie, tous les morceaux ont été redemandés : le Salut à la Terre nouvelle (bis), la Danse des Sauvages (bis), le Chœur des Sauvages (bis), le chant de la Jeune Mère indienne (bis). M^{me} Sabatier, malgré les cris, avait refusé de redire ce dernier morceau ; mais quand l'orchestre a continué la symphonie, les bis sont devenus si brusques, si furieux, qu'il lui a bien fallu leur obéir. M. le duc de Montpensier applaudissait en artiste ; M^{me} la duchesse de Montpensier était là, mais on cherchait en vain près d'elle M^{me} la princesse de Joinville ; cette belle fleur du nouveau monde [Francisca de Bragança princesse de Joinville (1824-1898) était la fille de Dom Pedro I^{er} Empereur du Brésil] manquait à la fête. Les chœurs ont été exécutés avec un ensemble merveilleux, toutes ces voix ne faisaient qu'une voix. L'imitation de la tempête est étonnante ; ce qui est encore plus heureux, c'est l'imitation du frémissement des brises se jouant dans les cordages ; cet effet est charmant et tout nouveau. L'auditoire, tout à la musique, ne pensait pas d'abord aux détails du poème ; mais ces beaux vers l'ont tout à coup et violemment sorti de sa préoccupation, et il a fait une infidélité à Félicien David en applaudissant avec transport Méry. C'est la peinture du calme plat qui précède la révolte des matelots découragés.

(La Presse, 8 mars 1847)

En général, la critique fut positive. Delécluze écrit dans le *Journal des débats* : « C'est une victoire que nous avons à proclamer, une éclatante victoire ! Les beaux jours du *Désert* sont revenus. » Dès la première partie, après le chœur des matelots, « la cause de la partition nouvelle était gagnée, et les applaudissements du public ont commencé pour ne plus s'arrêter ». De la fanfare qui donne le signal du départ, le même Delécluze note : « À l'explosion de ce magnifique *crescendo*, la salle entière s'est levée dans un transport d'enthousiasme ; le morceau a été redemandé et applaudi avec autant de justice que de fureur. » Et du début de la deuxième partie, il indique : « Cette vague mélodie qui flotte du hautbois et de la clarinette aux violoncelles, ces notes rêveuses des violons en sourdine auxquelles répondent les soupirs des flûtes, cette demi-teinte vaporeuse qui enveloppe l'orchestre sont un emprunt de plus fait par la musique à la peinture : nous n'écoutons pas, nous regardons. » La chanson du mousse est évoquée ainsi : « Cette voix enfantine, qui se marie avec tant de naïveté et de mélancolie aux magnificences de la nature, ce côté humain de la scène nous a profondément émus ; c'est un touchant épisode dont l'idée fait honneur à M. David. » Et il loue pour conclure le début de la dernière partie :

Loin de nous la prétention de reproduire avec notre chétive prose l'effet du morceau qui ouvre cette quatrième partie ! Recherchez, dans vos souvenirs d'enfance, vos plus riantes matinées de printemps ; rappelez-vous les plus délicieux levers de soleil que vous avez vus ou rêvés, et vous resterez bien loin des beautés de cette aurore dont M. F. David a répandu sur son Nouveau Monde les limpides et joyeuses clartés.

Le résumé de Hecquet dans la *Revue et Gazette musicale* est plus mitigé : « M. David vient de courir une troisième aventure. Qu'a-t-il trouvé cette fois ? – Du cuivre, disent les uns. – De l'or, s'écrient les autres, et ce sont les plus nombreux. Tous, à notre avis, ont tort et ont raison. Plusieurs parties de *Christophe Colomb* rappellent les plus brillantes inspirations du *Désert* ; d'autres sentent le *Moïse* d'une lieue. » Plus loin, Hecquet précise « que la quatrième partie de *Christophe Colomb* nous a semblé très supérieure aux trois autres ».

Castil-Blaze donne dans *La France musicale* la liste des morceaux les plus réussis selon lui :

M. David a triomphé de nouveau, Christophe Colomb est une œuvre digne de l'auteur du Désert. [...] Je m'empresse de signaler ici les morceaux les plus remarquables [...]. Le signal du départ, fragment de symphonie éclatant et pompeux, que nous retrouverons avec plaisir dans la quatrième partie, bien qu'il y soit employé comme signal de l'arrivée. La barcarole des voix mystérieuses. Le retour de la brise après le calme. Le tableau de la terre apparaissant aux navigateurs au point du jour. La danse originale des sauvages, le chœur délicieux qu'ils chantent ensuite ; les couplets de la femme indienne qui berce son enfant ; cette cantilène d'une élégante monotonie est relevée par un accompagnement d'un goût parfait, dont les figures changent à chacun des trois couplets. Voilà certes un total plus que satisfaisant.

Tandis qu'on pouvait lire dans *Le Ménestrel* : « Honneur donc à Félicien David qui vient de fixer définitivement sa place parmi nos plus illustres compositeurs », Paul Scudo (1806-1864), la bête noire de Berlioz comme de David, répandait son fiel dans la *Revue des deux mondes* du 1^{er} avril 1847 ainsi :

M. F. David n'est pas un grand compositeur, c'est un musicien agréable, une nature heureusement douée, qui en fouillant, un beau jour, dans les souvenirs intimes de sa vie inquiète, a trouvé, comme certaines femmes du monde élégant, les éléments d'une histoire intéressante, d'un joli roman qu'il a raconté au public avec un charme infini et un vrai talent. Mais en fera-t-il deux ?



Si différentes que furent les opinions, il en est une curieuse qui fit l'unanimité dans la critique de presse, à savoir : que la troisième partie de *Christophe Colomb – La Révolte* – était ratée. Le sujet d'une fronde et de son apaisement par un chef hardi et téméraire avait été, de l'avis des gens savant, une fois pour toutes et à jamais magistralement traité par Spontini dans son opéra *Fernand Cortez* (1809). En écoutant aujourd'hui cette révolte davidienne, on est tout à fait surpris par ce verdict. À croire que les critiques se soient mis d'accord avant de rédiger leurs articles. *Le Ménestrel* et *Le Constitutionnel* avancent une explication pour justifier cette impression défavorable, dont voici le curieux florilège :

La scène de la révolte, en particulier, offre [...] une regrettable lacune, que les souvenirs du Fernand Cortez de Spontini contribuèrent encore à nous faire sentir davantage.

(Étienne-Jean Delécluze, *Journal des débats*, 10 mars 1847)

La troisième partie, La Révolte, nous paraît tout à fait manquée. On a comparé le morceau de M. David à l'admirable scène de M. Spontini dans Fernand Cortez, et l'on a donné la préférence à celle-ci. Cela n'avait pas besoin d'être dit, mais M. Spontini n'aurait jamais écrit Fernand Cortez, qu'à notre avis le morceau de M. David n'en serait pas moins manqué. Il l'est absolument, et sans aucune comparaison.

(Gustave Hecquet, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 14 mars 1847)

La musique de la troisième partie [...] nous a paru manquer d'énergie, de mouvement et des qualités dramatiques nécessaires en pareille situation, bien que ses poètes n'aient ici aucun reproche à se faire : loin de là. Il est vrai de dire que Wartel, chargé du personnage de Christophe Colomb, s'est trouvé subitement pris d'un enrrouement qui a complètement annihilé les bons effets produits la veille par ce chanteur à la répétition générale.

([probablement Jules Louvy], *Le Ménestrel*, 14 mars 1847)

La scène de la révolte est tout-à-fait manquée ; soit modestie, soit impuissance, l'auteur paraît avoir abdiqué dans un moment capital. L'admirable final de Fernand Cortez revenait à tous les esprits. Pour comble de malheur, l'artiste chargé du rôle de Colomb (M. Wartel) avait gagné, la veille, en répétant l'ouvrage, un rhume classique dans cette glacière du Conservatoire, qu'on ne chauffe en aucun temps de l'année, de peur de manquer de respect aux mânes de Mozart et de Beethoven.

(Pier-Angelo Fiorentino, *Le Constitutionnel*, 15 mars 1847)

Il n'y a qu'une opinion sur l'extrême faiblesse de la troisième partie, qui renferme pourtant la seule situation vraiment dramatique de cette étrange composition. [...] Il n'est pas besoin de se rappeler comment Spontini a traité, dans son Fernand Cortès, une scène à peu près semblable, pour trouver la musique de M. F. David d'une déplorable médiocrité.

(Paul Scudo, *Revue des deux mondes*, 1^{er} avril 1847)

Heureusement, nous sommes aujourd'hui libérés de pareilles comparaisons et pouvons écouter avec une oreille vierge de ressouvenir cette *Révolte*.



Les titres *Danse de sauvages* et *Chœur de sauvages* sont les témoignages d'une vision ambiguë des cultures extra-européennes, dans laquelle se mélangent fascination et mépris. Il est donc particulièrement intéressant d'observer comment, en 1847, fut jugée cette musique prétendument « exotique ». Dans les extraits de presse qui suivent, nous avons également inclus *La Mère indienne*, romance qui clôt ce triptyque de la vie aux « Indes » telle que David l'a imaginée. Une question demeure, à savoir si la mère qui parle dans sa berceuse d'un enfant mort, berce un enfant mort ou vivant, d'où nos « [sic !] » dans les textes de Delécluze et de Fiorentino.

La danse des sauvages est sans contredit un des airs de ballet les plus piquants que nous connaissions : écrite dans le ton mineur, ainsi que doit l'être toute musique primitive, et sur un mouvement à deux-quatre vif et très marqué, elle offre un mélange exquis de naïveté, de bizarrerie et de finesse ; les clarinettes ont surtout des rentrées étourdissantes d'imprévu et d'originalité. Le chœur enchaîné à la danse respire la mollesse voluptueuse que Colomb trouva chez ce peuple enfant ; peut-être même a-t-il une élégance par trop civilisée. On y a surtout applaudi un refrain de petite flûte qui revient à plusieurs reprises sur une note que le chœur répète pianissimo : ce refrain a le rare mérite de tenir beaucoup plus qu'il ne promet ; chaque fois qu'il reparait, il pirouette sur une modulation hardie et se dérobe avec une prestesse charmante à la chute à laquelle on s'attendait. La chanson de la mère indienne au tombeau [sic !] de son enfant nous a rendu cette coupe orientale et ces cadences flottantes qui avaient fait le succès de l'Hymne à la Nuit, une des plus suaves inspirations du Désert, à laquelle la voix évoque de M. Béfort [chanteur de la création du Désert en 1844] donnait un charme si singulier. L'élégie indienne n'a rien perdu à être chantée par M^{me} Sabatier, elle a mis surtout une émotion pénétrante dans le touchant refrain :

Dors en paix, mon enfant,
 Au doux chant de ta mère.

Les accompagnements de cette mélodie se transforment à chaque couplet et varient leurs dessins avec une inépuisable richesse : citons surtout un effet délicieux de cor anglais et de violoncelle, si heureusement mariés à la voix dans ces vers :

L'hirondelle légère,
 Effleurant la bruyère,
 Baise ton front charmant ;
 [...]

 Pauvre fleur éphémère,
 Tu passas sur la terre
 Comme un souffle de vent...

Aussi cette romance, comme tous les morceaux de la quatrième partie, a-t-elle eu les honneurs du bis. J'ai vu le moment où le public allait envahir l'orchestre avec la fougue d'une marée d'équinoxe, pour forcer M^{me} Sabatier à se résigner à un hommage que sa modestie balançait à accepter.

(Étienne-Jean Delécluze, *Journal des débats*, 10 mars 1847)

L'air de danse sauvage est très piquant, plein de détails ingénieux et fins, et orchestré à merveille. Nous ne faisons pas autant de cas du chœur de sauvages, qui n'a rien de sauvage assurément, dont la sonorité est éclatante, mais dont le thème est plat et le rythme vulgaire. Laissons de côté ce chœur, et parlons de la romance qui le suit. C'est bien peu de chose, si l'on ne songe qu'à la quantité. Trois couplets de cinq petits vers où pas un mot n'est répété ! Une seule phrase ! Mais il en est de cette phrase comme du sonnet d'autrefois, qui, disait-on, valait un long poème lorsqu'il était sans défaut. Quelle naïveté, quelle distinction, quelle grâce, quelle tendresse, quel charme ravissant dans ce chant de quelques mesures ! Et quel délicieux accompagnement ! Que d'élégance et quelle habileté de contrepointiste dans cette seconde mélodie qui vient, aux deux derniers couplets, se placer sous la partie vocale, et que disent tour à tour le cor anglais et le violoncelle ! Cette chanson de la Mère indienne est réellement un petit chef d'œuvre, et il n'y a pas de compositeur qui ne dût s'estimer heureux d'avoir fait une pareille trouvaille.

(Gustave Hecquet, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 14 mars 1847)

*Le chœur des sauvages n'est pas sans rapport de rythme et de dessin avec le chœur des Deux Journées : Jeunes fillettes. Les barbares qui le chantent ont déjà fait de grands progrès en civilisation.**

(Castil-Blaze, *La France musicale*, 14 mars 1847)

Cette mélancolique berceuse, comme le chant des sauvages, a été bissée par des acclamations. Certes, pour un chœur sauvage, M. Félicien David s'est inspiré de phrases bien mélodieuses, de même que pour une mère indienne M^{me} Sabatier est une blanche et charmante Parisienne, qui a des perles bien pures et bien brillantes dans la voix. Mais enfin tout cela est dominé par une coupe originale, un style piquant et étrange qui fixent le succès.

([probablement Jules Louvy], *Le Ménestrel*, 14 mars 1847)

Le morceau suivant est un allegretto en la mineur, une danse de sauvages d'une couleur et d'une verve étonnantes. Il était difficile de disposer les rythmes avec plus d'esprit et de marier les timbres de manière à produire un effet plus piquant et plus original. Le tambour frappant à contre temps, les violons en sourdine, les sautilllements en tierces des flûtes et des hautbois, enfin l'arrangement gracieux et habile de l'orchestre donnent à cette danse une tournure et un cachet qu'on ne saurait décrire. Le Chœur des sauvages est d'un dessin encore plus capricieux et d'un rythme entraînant. Le gazouillement de la petite flûte, se détachant sur un placage harmonique de voix qui chantent pianissimo, a produit sur l'auditoire la plus vive et la plus délicieuse impression. Le chant de la Mère indienne qui pleure son enfant mort [sic !], bercée par les rameaux d'un arbre en fleur, simple et touchante mélodie, a été dit et répété avec beaucoup de charme, par M^{me} Sabatier, la fauvette des salons et des concerts.

(Pier Angelo Fiorentino, *Le Constitutionnel*, 15 mars 1847)



Sept semaines après la création, le 28 avril 1847 on exécutait, à la demande royale, *Christophe Colomb* à la cour en présence du Roi. Sa deuxième ode-symphonie rapportait à David d'être nommé, en date du 1^{er} mai suivant, chevalier de la Légion d'honneur. La nouvelle fut

* Cette observation est juste, en particulier en ce qui concerne le rythme ; probablement un souvenir subconscient de David. Il s'agit de l'opéra *Les Deux Journées* ou *Le Porteur d'eau* (1800) de Cherubini.

publiée dans *Le Ménestrel* du 25 avril et le Roi annonça lui-même la nomination à David à l'issue du concert donné à la Cour. Voici la grande – et la petite – histoire de cette représentation aux Tuileries :

Le Christophe Colomb de M. Félicien David a été exécuté mercredi soir au théâtre de la cour, en présence du roi, de la famille royale, de la reine Christine [d'Espagne], du corps diplomatique et d'un grand nombre d'invités. L'auteur lui-même conduisait l'orchestre. Après le concert, le roi l'a fait appeler pour le féliciter sur les beautés de son œuvre. Sa Majesté a daigné lui annoncer qu'elle avait signé le matin même l'ordonnance qui le nommait chevalier de la Légion d'Honneur : « C'est comme si j'attachais moi-même la croix à votre boutonnière », a ajouté gracieusement le roi. M. Félicien David a également reçu les félicitations des princesses et de la famille royale.

(Revue et Gazette musicale de Paris, 2 mai 1847)

La nouvelle œuvre de Félicien David venait, du reste, de produire à la cour une véritable sensation ; la reine Christine [d'Espagne] et la duchesse de Montpensier avaient surtout senti s'exalter leur amour national aux chants de Christophe Colomb. Un petit incident semi-dramatique a signalé la première partie de cette audition royale. Au moment où la délicieuse voix de M^{me} Sabatier allait chanter son duo des Adieux avec le ténor Barbot, un magnifique angora, poursuivi dans la coulisse par de maladroits pompiers, s'est élancé sur la scène causant un effroi général... et s'est arrêté sur le bras charmant de la cantatrice, qu'il a griffé impitoyablement. Mais avec ce courage que M^{me} Sabatier avait déjà montré il y a trois mois à travers les émeutes de Laval, Rennes et Nantes, sa voix n'a été que légèrement émue, et elle a chanté sans interruption son petit duetto, effleurant du mouchoir les quelques gouttes de carmin qui s'échappaient de sa blessure. On ne dit pas si la gracieuse cantatrice a été comprise dans les promotions du 1^{er} mai à la suite de ce nouvel acte d'héroïsme vocal.

(Le Ménestrel, 9 mai 1847)

À Paris, l'œuvre fut jouée huit fois en 1847 puis à maintes reprises jusqu'à la mort de David en 1876. Elle fut aussi donnée dans plusieurs villes françaises (comme Bordeaux [dès juin 1847], Beauvais, Le Havre, Lyon, Marseille, Rennes, Rouen, St-Étienne) et à l'étranger (Baden-Baden, Bruxelles, Francfort, Hambourg, Munich, mais aussi au Québec). Le 2 septembre 1847 eut lieu la première exécution en Allemagne, à Baden-Baden, mais c'est à Hambourg, le 5 février 1848,

que l'œuvre fut jouée pour la première fois dans une capitale du pays. Cette exécution donna lieu à un événement artistique piquant, puisque le chanteur prévu pour le rôle de Colomb, M. Clément, prit froid et fut remplacé par la demoiselle Michalesi, contralto ! Citons une autre curiosité relatée dans le premier long article allemand consacré à l'ouvrage, celui de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, publié à Leipzig (numéros du 26 mai et du 2 juin 1847), écrit par Dr. F. S. Bamberg, correspondant parisien de ce journal, qui avait traduit et confondu « La Mère indienne » avec « La Mer indienne »...

Ajoutons qu'il est par ailleurs fort possible que le jeune Bizet ait chanté, en 1855, dans les chœurs d'une des représentations parisiennes : on trouve des traces de sa familiarité avec l'ouvrage dans sa propre ode-symphonie *Vasco de Gama* achevée en 1860.

Le 28 janvier 1849, seule la quatrième partie de l'ode fut exécutée dans un concert de la Société du Conservatoire à Paris, sous la direction de Narcisse Girard. C'est la première fois qu'Hector Berlioz entendit au moins un extrait de *Colomb*. En voyage en Russie et en Prusse pour y faire représenter *La Damnation de Faust*, du 14 février jusqu'à la fin de juin 1847, il avait manqué la création de la partition ainsi que les sept exécutions parisiennes qui avaient suivi. Il ne manqua pas d'ajouter sa voix à celle des commentateurs :

La quatrième partie du Christophe Colomb de Félicien David figurait sur le programme après la symphonie de Beethoven. C'est une belle page où l'on retrouve le coloris du Désert et ce profond sentiment de la nature, dont il faut avouer que bien des maîtres, et des plus illustres, ont été radicalement privés. Le tableau de la mer calme devait nécessairement ressembler un peu à celui du désert ; il est supérieurement tracé. Rien de plus délicieux ensuite que ces mille bruits, d'abord indistincts, bientôt plus précis, qui semblent apportés au navigateur par la brise de terre ; la chanson de la jeune femme est d'une grâce originale et naïve ; mais l'arrivée, les cris de joie de cet équipage éperdu apercevant le nouveau monde, les salves de canon, le fracas du débarquement, tout cela est magistralement fait, et dignement couronné par un chœur final, splendide et plein d'élan. Peut-être y a-t-il dans cet œuvre abus de la simplicité, et un trop fréquent emploi des rythmes semblables frappés en même temps par toutes les parties de l'orchestre ; ce qui fait paraître la masse instrumentale moins variée dans son tissu qu'elle ne l'est réellement. Mais ce défaut est une qualité au point de vue du public, qui, en fait d'harmonie, ne peut sans

un certain effort d'esprit se rendre bien compte de la multiplication de deux par deux, et s'assurer qu'elle produit positivement le nombre quatre. F. David, en prenant ce parti, s'est assuré d'être toujours compris et goûté de prime abord. (Revue et Gazette musicale de Paris, 4 février 1849)

Vingt ans plus tard, le 11 septembre 1869, David dirigeait l'œuvre pour la dernière fois lui-même, à Baden-Baden.



Aujourd'hui, 170 ans après la création de *Christophe Colomb*, il est une idée reçue tenace que *La Damnation de Faust* de Berlioz constituait une œuvre hors pair et, par la variété de ses formes, avait été jugée singulière en son temps. En vérité, dans les années 1840-1850, toute une série d'œuvres d'un genre nouveau, à mi-chemin entre la symphonie et l'opéra de concert, avait vu le jour. En témoigne cette liste non exhaustive :

- 🎻 8 décembre 1844 : *Le Désert* – Félicien David (Conservatoire)
- 🎻 4 janvier 1846 : *Ruth* – César Franck (Conservatoire)
- 🎻 4 mars 1846 : *L'Ermite ou la tentation* – Jean-Marie Josse (Opéra-Comique)
- 🎻 21 mars 1846 : *Moïse au Sinai* – Félicien David (Opéra)
- 🎻 6 décembre 1846 : *La Damnation de Faust* – Hector Berlioz (Opéra-Comique)
- 🎻 7 mars 1847 : *Christophe Colomb* – Félicien David (Conservatoire)
- 🎻 21 mars 1847 : *Manfred* – Louis Lacombe (Conservatoire)
- 🎻 6 avril 1847 : *La Chasse royale et Jeanne [d'Arc]* – Émile Douay (Théâtre-Italien)
- 🎻 2 mai 1847 : *Marguerite et Faust* – Henri Cohen (Conservatoire)
- 🎻 25 août 1848 : *L'Éden* – Félicien David (Opéra)
- 🎻 26 mars 1850 : *Arva ou les Hongrois* – Louis Lacombe (Conservatoire)
- 🎻 5 avril 1850 : *Le Sélam* – Ernest Reyer (Théâtre-Italien)
- 🎻 14 avril 1850 : *La Rédemption* – Giulio Alary (Théâtre-Italien)

Voici un commentaire de ce nouveau développement :

C'est au Conservatoire [...] que le Christophe Colomb sera présenté aujourd'hui. [...] Nous avons déjà dit que plusieurs œuvres de M. Douay et le Manfred

de Louis Lacombe suivraient de près Christophe Colomb, et voici que les Ruines d'Athènes de Beethoven ont précédé cette avalanche de symphonies. [...] Quant à l'idée de faire réciter pendant l'exécution ce que l'on a appelé un poème descriptif, elle n'a pas paru très heureuse. Les Ruines d'Athènes n'appartiennent nullement à ce genre d'œuvre musicale qui n'existe que depuis quelques années, genre appelé mélologue par Berlioz, et ode-symphonie par Félicien David.

(Le Ménestrel, 7 mars 1847)

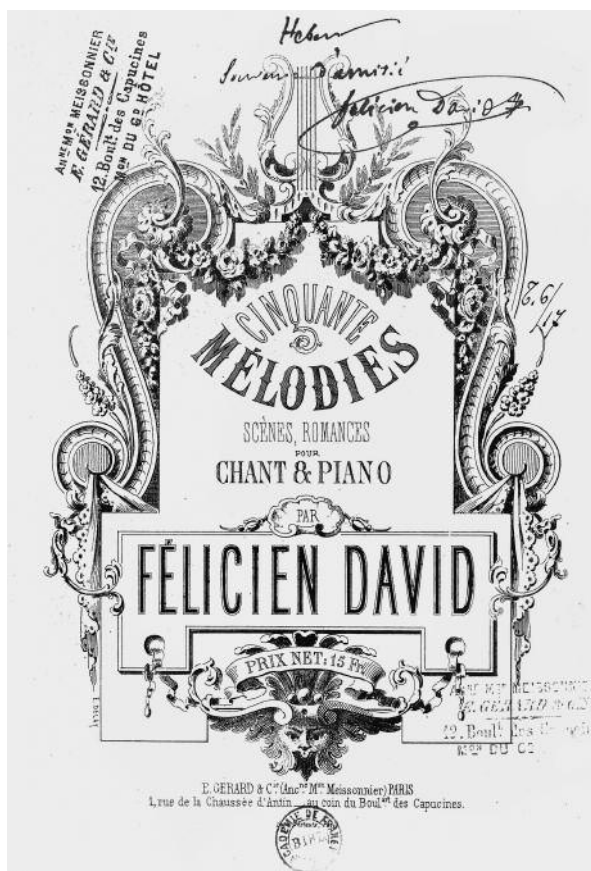
Et le thème de *Christophe Colomb* était apparemment parmi les plus prisés :

L'opéra-comique est notre genre national, dit-on, aussi voyez-vous que les peuples musicalement civilisés nous en laissent l'entière jouissance. N'est-il pas des pays où la peste et la lèpre sont nationales ? La servitude, en misères féconde, a toujours corrompu les mœurs. Ne soyez pas surpris de la voir enfanter de nouveaux bâtards, tels que l'ode-symphonie, la tragédie avec chœurs, le drame lardé curieusement de turlurettes des hautbois et de brrrrr de violons, les Faust, les Harold, l'Arche de Noé, le Désert, le Sinaï, les Macchabées, et les Christophe Colomb ; toute une famille de Christophe Colomb va défiler devant nos oreilles ; vous en connaissez un, trois autres vous sont promis.

(La France musicale, 14 mars 1847)

Castil-Blaze, auteur de cet exorde dans son compte rendu de la création de *Colomb*, signale une des raisons de ce développement, au moins en France : pour réussir une carrière, un compositeur français devait parvenir à être joué sur les grandes scènes lyriques. Et pour prouver aux directeurs de théâtres ses capacités dramatiques, quel autre moyen – si on n'était pas invité à composer un acte ou deux, ou un ballet, soit pour l'Opéra, soit pour l'Opéra-Comique – que d'écrire des œuvres symphoniques avec du chant en diverses situations, pour une constellation de solistes et un chœur fourni ? Mis à part l'illustration de la philosophie saint-simonienne, *Christophe Colomb* était une bonne recommandation de David pour la scène : le duo de Fernand et d'Elvire, le traitement de l'ouragan et les scènes avec chœurs, en particulier dans la troisième partie, en sont la preuve. Ce n'est pas sans raison que Fiorentino écrit : « Lorsque Félicien David

écrira un opéra (et je m'étonne qu'on ne lui ait pas encore confié un poème), nous verrons s'il sait peindre les sentiments et les passions du drame. » Vu ainsi, *La Perle du Brésil* – le premier opéra de David, donné au Théâtre-Lyrique en 1851 – s'inscrit comme la conséquence absolument logique du succès de *Christophe Colomb*.



Recueil de mélodies dédié par David à Hébert.
(Collection AFR)

Collection of *mélodies* with David's dedication to Hébert.
(AFR Collection)