

## FÉLICIEN DAVID, D'UN GENRE À L'AUTRE

*Alexandre Dratwicky*

### ŒUVRES LYRIQUES

C'est avec le succès du *Désert* que Félicien David s'impose dans la sphère parisienne, et même bientôt internationale. Si l'œuvre plaît d'abord par ses couleurs orientalisantes, les commentateurs soulignent aussi la présence d'un récitant chargé de déclamer un texte poétique sur un tapis orchestral discret. Cette présence théâtrale n'a pas étonné outre mesure l'auditoire de 1844 car la technique du mélodrame était alors fréquente à Paris sur des scènes aux ambitions variées, la plus célèbre n'étant rien moins que celle de la Comédie-Française. Une confusion règne parfois dans les esprits lorsqu'on désigne ensuite *Moïse au Sināï* et *L'Éden* comme d'autres exemples de ce genre particulier. Ce sont en fait deux oratorios, qui n'eurent malheureusement pas la chance de plaire aux Parisiens. *Le Jugement dernier* n'est pas davantage une ode-symphonie, pas plus qu'il n'entre dans la catégorie de la cantate ou de l'oratorio. Conservé à l'état de manuscrit pendant presque deux siècles, il s'avère être l'apothéose de l'opéra *Herculanum* (1859), final si exigeant qu'il fut coupé avant la création de l'œuvre. Construite à la manière des grands crescendos berlioziens, cette scène oppose le chœur des élus à celui des réprouvés, rassemblant une masse vocale dont peu de théâtres disposaient. Le parcours narratif, clairement précisé sur la partition, permet à l'auditeur d'entendre – à défaut de voir – le réveil des morts, l'appel des trompettes du Jugement et la douloureuse chute des réprouvés dans l'abîme tandis que les élus chantent la gloire de Dieu. Le cor anglais, si cher à Berlioz, colore les moments

d'angoisse et d'introspection tandis que les masses de cuivres sont traitées d'une main de maître lors des épisodes collectifs. Parmi les raffinements d'orchestration, on signalera l'utilisation des pupitres de cordes (parfois très divisés) dans le suraigu, notamment en sons harmoniques. Le thème impérieux des cors et trombones qui suit l'appel des trompettes du Jugement permet de faire le lien avec *Herculanum* : on y reconnaît le motif de Magnus entendu à la fin de l'acte 1. Il prend ici tout son sens puisque, après avoir été associé à la menace de la déchéance dans l'opéra, il semble cette fois constituer le symbole de l'apothéose.

Si *Moïse au Sinaï* et *L'Éden* ne furent guère goûtés par le public, *Christophe Colomb* (1847) est une vraie revanche pour David, qui lui permet de retrouver le chemin du succès. D'abord prévu en trois parties, l'ouvrage est étendu à quatre au cours de sa composition. *La Révolte*, ajoutée dans un second temps, est précisément le meilleur passage d'un point de vue dramatique, et il n'est pas impossible que David ait voulu montrer là tout son potentiel de compositeur d'opéra. Ce sont d'ailleurs les succès du *Désert* et de *Colomb* qui lui ouvriront les portes du Théâtre-Lyrique. C'est ainsi qu'en 1851 est donnée *La Perle du Brésil*, qui restera longtemps célèbre grâce à l'un des airs à vocalises de l'héroïne. Mais l'ouverture elle-même – enregistrée dans le présent « Portrait » – mériterait aussi de faire sa rentrée au répertoire. Il s'agit d'une forme sonate avec introduction lente qui est l'occasion de présenter les meilleures inspirations de la partition dans un montage musical plus savamment structuré que le pot-pourri fréquent de l'époque. Après un motif de marche solennelle répété à l'en-*vi*, les bois annoncent une mélodie qu'il sera donné aux violoncelles de chanter avec ferveur. Si l'on n'y entend pas les inflexions harmoniques qui font la saveur de l'orientalisme davidien, on y savoure un romantisme ardent immédiatement communicatif. Le vaste allegro qui suit combine avec maestria des thèmes plein d'entrain que colorent tour à tour le grave des clarinettes ou le suraigu du piccolo. Dans la tradition d'Auber et de Hérold, mais avec une ampleur parfois beethovénienne, David signe là une de ses meilleures pages d'orchestre, avec l'ouverture du *Saphir* et celle de *Lalla-Roukh*.



## SYMPHONIES

Il faut bien le reconnaître, la carrière de David dans les genres symphoniques purs ne fut pas des plus faciles. Les deux premières symphonies n'ont d'ailleurs jamais connu la reconnaissance de l'édition et demeurent à l'état de manuscrits (peu aisés à déchiffrer) dans les cartons de la Bibliothèque nationale de France. Plus chanceuse, la *Symphonie n° 3 en mi bémol majeur* (Moderato – Andante con moto – Scherzo – Finale. Moderato) a été publiée et rééditée par le Palazzetto Bru Zane à l'occasion du présent enregistrement. Cette partition, prolongeant la veine d'un Méhul et d'un Onslow, est contemporaine des symphonies de Reber et sera bientôt suivie par celles de Gounod, Bizet, Godard et – surtout – Gouvy (qui en compose une dizaine). Si elle mérite d'être aujourd'hui rendue à la postérité, on comprend pourquoi elle put décevoir une partie de l'auditoire de l'époque : éclectique d'inspiration, elle rassemble en un tout bigarré des influences aussi contrastées que le rythme mendelssohnien, la pensée beethovénienne, la grâce naïve d'un Haydn et les élans rythmiques des musiques de ballet d'alors. Le premier mouvement, amorcé comme la *Symphonie italienne* de Mendelssohn, tourbillonne autour d'un motif unique à 6/8 dont le balancement permet d'amusants jeux rythmiques. Le second thème, qui en découle, ne s'alonge pas en un lyrisme trop « romantique ». Le mouvement lent, comme ceux de Reber notamment, est une sorte de rhapsodie méditative qui ne verse jamais dans un pathos excessif. C'est le seul endroit où perce – avec l'apparition du second motif – la technique d'orchestration typique du « David orientaliste », utilisant notamment la sonorité nostalgique du hautbois. Le *Scherzo* surprend d'abord par une amorce « Adagio maestoso » emphatique jouée en tutti et *fortissimo*. Puis, telle une chevauchée héroïque, le « Quasi presto » n'interrompra pas sa course folle avant d'arriver à son but. Belle audace orchestrale que d'imaginer ce motif frénétique joué sans lourdeur par tous les instruments. Le thème de clarinette qui suit cette première idée apporte une couleur champêtre que l'entrée des cors, un peu plus loin, transforme presque en une chasse joyeuse. Comme les deux mouvements qui le précèdent, le *Finale* débute par une amorce très théâtrale. Cette fois, la surprise est totale quand, au bout de quelques mesures, un solo de clarinette laisse la place à un motif populaire aux appuis rustiques, rappelant ceux que David a parfois

imaginé dans ses finals de quatuors à cordes. Pour les fervents défenseurs de Beethoven, sans doute est-ce là une inspiration indigne du genre symphonique « à l'allemande ». Mais l'auditeur d'aujourd'hui ne boudera pas son plaisir et suivra avec amusement le parcours inventif que David impose à son idée mélodique.



#### MUSIQUE POUR PIANO

Dans le domaine de la musique de chambre, le compositeur n'a pas été aussi prolifique que le furent par exemple Boëly et Onslow avant lui. Il n'empêche qu'il produisit un corpus d'un grand intérêt duquel ont déjà été ressuscités il y a quelques années les quatre quatuors à cordes (le dernier inachevé), les trois trios avec piano, une partie des quintettes avec contrebasse intitulés *Les Quatre Saisons* et un grand choix de mélodies. Ce livre-disque poursuit cette redécouverte d'abord avec un ensemble de pièces pour piano rassemblant des extraits des *Mélodies orientales* et des pages isolées écrites pour les salons de l'époque.

En équipant progressivement leurs demeures d'un piano, dans la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle, les bourgeois français semblent reproduire le modèle des élites aristocratiques. Ils incitent leurs enfants à en apprendre les rudiments, chargés notamment d'octroyer aux jeunes filles une plus-value sur le marché du mariage. Aux côtés des romances pour voix et piano, la demande d'œuvres nouvelles pour clavier seul – garantes de la modernité du salon dans lesquelles elles sont interprétées – rencontre une offre toujours plus grande et dynamisée par une industrie de l'édition musicale florissante. Outre les revenus qu'ils tirent de la vente de leurs œuvres, les compositeurs voient dans ces « pièces de genre » pianistiques aux degrés de difficultés divers un moyen de se faire connaître d'un large public. Quand, après son retour d'Égypte (1835), Félicien David veut se faire un nom à Paris, son premier geste est de faire publier un recueil de pièces pour piano dans lequel il propose de « chanter l'orient » sans pour autant user de formules musicales exotiques : si les *Mélodies orientales* (1836) ne rencontrent pas immédiatement le succès, la réédition de leurs premiers livres (1 à 6) en 1845, sous le titre de *Brises d'Orient*, bénéficie de la notoriété-

té nouvelle du compositeur du *Désert*. Une fois sa renommée établie, David ne se détournera pas de ce répertoire et livrera ponctuellement des pièces principalement sur des rythmes de valse, dont *Doux Souvenir* (1856) et l'*Allegretto agitato* (1864). Au cœur du salon bourgeois, le piano est un moyen de voyager, de découvrir au travers de l'imaginaire des compositeurs du temps des contrées dont on ne peut que rêver : David racontera l'Égypte quand Liszt chantera les délices d'une Italie merveilleuse ou la rusticité de sa Hongrie natale, et Chopin la nostalgie de sa Pologne abandonnée.



## MÉLODIES

Opéra, romance, pièce pour piano : au XIX<sup>e</sup> siècle, au-delà du médium instrumental, les frontières esthétiques entre les genres s'avèrent pour le moins poreuses. Félicien David compose des pages pianistiques qui, comme *Le Soir*, revêtent le caractère de « chants sans paroles ». En tête de *Larmes et Regrets*, il indique que « le chant doit être attaqué largement et avec beaucoup d'expression ». Les sources d'inspiration et les climats sont communs au vocal et à l'instrumental, au salon et au théâtre : rêverie souvent teintée de mélancolie (*Le Soir* est sous-titré « Réverie pour piano »), paysages marins, exotisme évoqué par le titre ou le poème davantage que par la musique. La romance *Éoline* – si elle était orchestrée – passerait ainsi volontiers pour un air d'opéra-comique du meilleur effet. Son accompagnement pianistique semble appeler une réécriture pour cordes tandis que ses dimensions modestes n'interrompraient pas longuement le cours d'une action scénique. *Le Ramier* relève du même stéréotype vocal, mais d'un caractère plus enjoué.

Dans les années 1840, la romance se mue progressivement en mélodie. Si David reste fidèle à l'idéal de simplicité prôné par Rousseau, s'il conserve très souvent la forme strophique dont les répétitions musicales font naître une sensation de quasi hypnose, il creuse déjà le sillon que Berlioz et Gounod ensemenceront. Par ses proportions, *Le Jour des morts*, sur un poème de Lamartine, dépasse ainsi considérablement les dimensions habituelles de la romance et peut sans rougir être comparé aux grands *Lieder* de Schubert que Paris découvre alors dans des traductions françaises. On y soulignera la dramatisation du poème,

l'émancipation du piano, l'intensification de l'expression par l'harmonie et les contrastes vocaux. La romance est aussi pour Félicien David l'occasion de creuser la veine orientalisante qui lui a tant réussi. Si cette inspiration ne fait aucun doute dans *L'Égyptienne*, aux rythmes très marqués, elle perce de manière plus subtile dans la splendide *Tristesse de l'Odalisque*. Une dernière approche n'est pas non plus écartée par le compositeur, celle de la dimension sociale ou politique que peut aussi véhiculer ce répertoire : élan de solidarité collective dans *Cri de charité* ou stimulation patriotique avec *Le Rhin allemand* (sur un texte d'Alfred de Musset) qui sera régulièrement réédité à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (avec une partie de chœur qui a été supprimée dans le présent enregistrement).



#### MUSIQUE DE CHAMBRE

Pour illustrer le versant chambriste de David, on a retenu le *Trio pour violon, violoncelle et piano n° 1 en mi bémol majeur* édité en 1857. C'est, pour l'auteur, l'année du trio avec piano : il en fait paraître successivement trois chez l'éditeur Meissonnier fils. Le premier est dédié à la pianiste Joséphine Martin, créatrice de l'œuvre avec MM. Gros et Lebouc ; elle fut l'élève de Zimmerman au Conservatoire, comme Alkan ou Marmontel. Ce trio, articulé en trois mouvements (*Allegro moderato – Molto adagio – Finale. Allegretto*), se distingue par son caractère lumineux et sa richesse mélodique. Sur des batteries d'accords, le premier thème de l'*Allegro moderato* est énoncé au violon et repris au violoncelle. Après une transition du piano apparaît le second thème : les deux instruments à cordes s'associent dans un motif ascendant. Le développement contraste par son caractère plus inquiet. Lors de la réexposition, une inflexion mineure du premier thème permet le retour du second dans le ton principal. Le *Molto adagio* débute par un thème « *Dolce e espressivo* » énoncé par le violon, sur des arpèges du piano. Le violoncelle le rejoint, les deux instruments à cordes se partageant une mélodie effusive, tandis que s'anime le piano. Un chant exploré s'épanche ensuite au violoncelle, repris au violon, sur des fusées de piano du plus bel effet. Le retour de la première section est suivi d'une coda toute en délicatesse. Le *Finale*, indiqué « *Allegretto* », est une forme sonate ; le

premier thème virevolte, le second chante – le piano est essentiellement accompagnateur. La coda est sans conteste l'un des plus beaux moments de la partition, par son écriture frémissante et fantastique (au sens romantique du terme), conjuguant rappel du thème dans le suraigu du clavier, trilles et tenues, sur de mystérieuses harmonies.



## MOTETS

Hormis les oratorios *L'Éden* et *Moïse au Sinaï*, David ne s'est guère mesuré au répertoire religieux par manque de conviction peut-être, ou plus certainement car les débouchés économiques n'étaient pas les plus avantageux. On ne sait pas grand-chose des six motets avec orgue (ou *a cappella* pour l'un d'entre eux) publiés à Paris, chez Sylvain Saint-Étienne, sous le titre *6 Motets religieux à plusieurs voix avec accompagnement d'orgue ou harmonium*. Un tampon du dépôt légal signale l'année 1853, mais on sait qu'ils ont été composés en 1829-30 à la maîtrise de Saint-Saveur à Aix et édités seulement après les succès répétés de David qui suivirent la création du *Désert*. Les six motets sont, successivement : *Angelis suis* (chœur mixte), *Sub tuum* (chœur mixte à trois voix, les femmes à l'unisson), *O salutaris* (chœur d'hommes à trois parties *a cappella*), *Pie Jesu* (chœur mixte), *Ommes gentes* (chœur d'hommes à quatre parties), *Coeli enarrant* (chœur d'hommes à quatre parties). Ils n'étaient pas prévus pour être chantés d'un bloc et c'est pourquoi le présent enregistrement intégral propose de réorganiser et lier les pièces entre elles par des improvisations d'orgue à la manière du XIX<sup>e</sup> siècle, telles que les professeurs du Conservatoire, Benoist puis Franck, l'enseignèrent. L'écriture vocale use principalement d'un style homorythmique ou d'un contrepoint réduit à de brèves imitations afin de rendre ces pièces abordables par les sociétés chorales même peu aguerries. Le talent de David parvient néanmoins à varier les couleurs et les textures, ce qui complète ce portrait discographique en rappelant qu'il œuvra beaucoup dans le domaine de la musique pour chœur, la plupart du temps au sein de sa confrérie saint-simonienne de Ménilmontant entre 1830 et 1833.

11<sup>ME</sup> ANNÉE — ASSOCIATION ARTISTIQUE — 11<sup>ME</sup> ANNÉE  
Siège de la Société : 155, Faubourg Poissonnière.

Dimanche 1<sup>ER</sup> Mars 1885, à 2 heures

## 16<sup>ME</sup> CONCERT DU CHATELET

PROGRAMME

OUVERTURE DE LÉONORE (N<sup>O</sup> 3) . . . BEETHOVEN  
Fragments de

# HERCULANUM

OPÉRA EN 4 ACTES  
Félicien <sup>DE</sup> DAVID

I. — Prélude pour Orchestre.  
II. — Chœur et Prière.  
III. — Extase.

M. BOSQUIN (de l'Opéra) et les Chœurs

## LE JUGEMENT DERNIER

(Scène inédite tirée d'HERCULANUM)  
La Vallée de Josaphat. — Réveil des Morts.  
Marche des Trépassés. — Le Jugement.  
Chœur des Elus. — Malédiction des Réprouvés. — Apothéose.

# LE DÉSERT

ODE SYMPHONIE  
Félicien <sup>DE</sup> DAVID  
POÉSIE DE A. COLIN

Les Strophes seront dites par  
**M<sup>ME</sup> ROUSSEIL** | Les Soli seront chantés par  
**M. BOSQUIN** de l'Opéra

1<sup>RE</sup> PARTIE  
L'entrée au désert. — La Caravane. — Le Simoun.

2<sup>ME</sup> PARTIE  
Hymne à la Nuit  
Fantaisie Arabe  
Danse des Armées — Chœur  
Réverie du Soir

3<sup>ME</sup> PARTIE  
Le lever du Soleil  
Chant du Muezzin  
Le départ de la Caravane

Chœurs et Orchestre, 250 exécutants sous la direction de  
**M. Ed. COLONNE**

CE PROGRAMME DOIT ÊTRE DISTRIBUÉ GRATIS

**PRIX DES PLACES**  
Loges, Baignoires, Balcon, 7 fr. — Orchestre, 4 fr. — Galerie, 4 fr. — Stalles, Fourtour, 2 fr. 50  
Parterre et Premier Amphithéâtre, 2 fr. — Deuxième et Troisième Amphithéâtre, 1 fr.

En location: Loges, Baignoires, Balcon, 8 fr. — Orchestre, 7 fr. — Galerie, 5 fr.  
Stalles, Fourtour, 4 fr. — Parterre et 1<sup>ER</sup> Amphithéâtre, 3 fr. 50  
2<sup>ME</sup> et 3<sup>ME</sup> Amphithéâtre, 1 fr. 25.

Dimanche 8 Mars, 17<sup>ME</sup> Concert de l'abonnement.

55558 Imp. V<sup>O</sup> RENOU et MAULÉO rue de Rivoli, 144, Paris.

Affiche de la création du *Jugement dernier* en 1885.  
(Collection BHVP)

Poster for the premiere of *Le Jugement dernier* in 1885.  
(BHVP Collection)