

en donnant à la direction du théâtre Lyrique la *Perle du Brésil*, opéra-comique en trois actes ; il fut représenté le 22 novembre 1851. MM. Gabriel et Sylvain Saint-Étienne ont écrit le livret de cet ouvrage. L'action se passe successivement à la cour de Portugal, en pleine mer et dans une forêt du Brésil. Elle offre plus d'une analogie avec le poème de l'*Africaine*.

Dans la partition de cette œuvre dramatique, la première qu'ait écrite Félicien David, le genre descriptif occupe encore une grande place. La fête maritime du deuxième acte, la scène du hamac dans la forêt, le chant des oiseaux, la tempête, sont exprimés avec cette couleur ingénieuse et originale qui a valu un succès si mérité à l'auteur du *Désert* et de *Christophe Colomb*. Les qualités dramatiques dont il a fait preuve dans *Herculanum* et *Lalla-Roukh* sont déjà fort développées dans le troisième acte de la *Perle du Brésil*. Mais ce qui domine, c'est la faculté descriptive, comme le témoignent assez la ballade : *Entendez-vous dans les savanes*, et les couplets du Mysoli qui ont été une occasion de triomphe pour M^{me} Miolan-Carvalho.

Mais l'œuvre lyrique la plus importante du compositeur, c'est *Herculanum*, opéra en quatre actes, dont MM. Méry et Hadot ont écrit le livret et qui fut représenté à l'Académie impériale de musique, le 4 mars 1859. Ici, le développement des morceaux, les formes les plus riches de l'instrumentation, la prédominance de l'expression dramatique sur l'emploi du genre descriptif si familier à l'auteur du *Désert*, ont permis au public de juger sous un nouveau jour le talent remarquable de Félicien David. Le succès de cette épreuve fait regretter qu'il n'ait pas travaillé plus assidûment pour notre première scène lyrique. Il y a vraiment des scènes fort belles, vigoureusement enlevées dans *Herculanum*, et, malgré des situations qui rappellent des modèles écrasants, tels que le duo d'Alice et de Bertram dans *Robert le Diable*, et le septuor de *Poliuto*, le compositeur a su être neuf, puissant et original. Le livret, quelque peu bizarre, se ressent de l'indécision des auteurs. Il s'agissait d'abord d'un drame mêlé de chants comme le sont beaucoup de drames allemands et intitulé : *la Fin du monde*, ensuite d'un opéra destiné au théâtre Lyrique sous ce titre : *Le dernier amour*. Enfin, on s'arrêta au sujet d'*Herculanum*. L'action se passe donc pendant le règne de Titus, à la veille de la grande catastrophe qui ensevelit sous les cendres du Vésuve Herculanum et Pompéi. Les auteurs, pour donner plus de grandeur à leur fiction, se sont inspirés des livres saints. L'histoire des villes maudites, Sodome et Gomorrhe, *Polyeucte* et les *Martyrs*, comme aussi les prophéties relatives à la fin du monde, ont fourni à Méry ses plus belles images. Mais, en raison de la fusion de ces éléments divers, le livret d'*Herculanum* est une œuvre hybride, peu intéressante, manquant totalement de couleur historique malgré le déploiement des moyens matériels, les décors magnifiques et les riches costumes.

Parmi les parties du poème qui ont le mieux inspiré le compositeur, on remarque d'abord les strophes qu'Olympia adresse à Hélios :

Tout est soumis à ma puissance,
L'univers est à mes genoux ;
Toi qui dois tout à ma clémence,
Crains de la changer en courroux !
Un pouvoir rempli de mystère
Rend partout mes charmes vainqueurs
Je suis l'idole de la terre
Et la reine de tous les cœurs.

Puis, le duo entre Nicanor et Lilia ; c'est la plus belle scène de l'ouvrage :

NICANOR.

C'est toi que je cherchais.

LILIA (avec un sentiment d'effroi).

Moi?... que me voulez-vous?

NICANOR.

Que fais-tu parmi ceux que poursuit mon courroux?

LILIA.

Je venais, sur ces froides pierres
Prier pour la reine et pour vous,
Et pour celui qui, chez nos frères,
Bientôt doit être mon époux.
Faible et dans l'ombre retirée,
Que pouvez-vous craindre de moi?
Ah! laissez-moi vivre ignorée,
Avec mon amour et ma foi.

Enfin, le *Credo*, imité de celui des *Martyrs*, que chante la jeune chrétienne.

Cet opéra n'a point d'ouverture. Le compositeur s'est contenté d'annoncer le lever du rideau par une introduction dont le motif principal, exécuté successivement par les violoncelles et la flûte, est accompagné par les harpes. La romance : *Dans une retraite profonde*, est le premier morceau qui excite l'intérêt. La mélodie, d'une simplicité calme et toute virginale, est gracieusement ornée d'un accompagnement de cor anglais. L'andante en *la* : *Noble Hélios, en ton absence*, chanté par Olympia, n'a rien de remarquable ; mais la phrase du ténor qui en accompagne la fin, exprime bien l'étonnement et la surprise des sens du jeune chrétien.

C'est surtout dans l'air de l'extase que le compositeur a le plus travaillé son instrumentation. Pendant qu'Hélios vide la coupe, les gammes chromatiques du quatuor *con sordini* se succèdent, et il faut convenir qu'il y a là une difficulté d'exécution qui rendra presque toujours ce passage scabreux et d'une justesse douteuse ; d'autant plus que ces instruments jouent des traits de huit triples croches sur des sixaines jouées par les harpes. Le reste de l'air est d'une couleur poétique délicieuse. Le petit chœur syllabique des chrétiens qui ouvre le second acte offre une jolie modulation

en sol bémol. La prière qui suit est sans accompagnement, bien traité pour les voix, et la phrase dite en écho par les ténors produit un agréable effet. Comme je l'ai dit plus haut, le morceau qui me paraît le plus dramatique est le duo entre Lilia et Nicanor. L'inspiration y règne d'un bout à l'autre. Ce n'est qu'une suite de phrases bien accentuées et allant droit au cœur, surtout dans la partie de Lilia. Cependant quelques modulations viennent étonner l'oreille. La substitution du ré bémol à l'ut dièse, pour obtenir un repos en ut par le moyen de la sixte augmentée, est loin d'amener un résultat satisfaisant; on sent qu'il y a eu là une soudure exigée par la transposition d'une des parties du duo. L'air de la vision où se trouve la jolie phrase : *Je veux aimer toujours dans l'air que tu respirez*, est poétiquement accompagné par une première harpe à l'orchestre et une deuxième harpe dans la coulisse. Parmi les airs du ballet, j'appellerai volontiers l'attention sur le joli motif en la mineur, dit par les violons dialoguant avec la première flûte et accompagnant le pas des Grâces et des Muses. Le talent de David se distingue particulièrement par un emploi original du rythme. La bacchanale en fournit une nouvelle preuve; la répétition persistante du mot *Evoe* lui donne le caractère étrange et tourbillonnant qui convient à cette sorte de divertissement. Quant au *Credo*, dont la mélodie est large et religieuse, je crois qu'on préférera l'accompagnement de la seconde strophe à celui de la première, qui se compose des cors, bassons, clarinettes et flûtes. Il fallait la voix sonore et timbrée de M^{me} Gueymard pour triompher de cet orgue artificiel. Sans être aussi remarquable que le duo du deuxième acte, celui du quatrième, entre Lilia et Hélios, a de grandes qualités mélodiques et scéniques. C'est Hélios qui le commence : *Dieu ne m'a pas frappé; cette plaine est couverte de débris et de morts*, et il produit de l'effet. Malgré les défauts du poème et les réminiscences des situations, je le répète, la conception musicale de Félicien David est grande et belle. Elle possède tous les caractères qui doivent lui assurer son maintien au répertoire de l'Opéra.

Comme tous les mélodistes, Félicien David met en relief presque constamment deux parties, le chant et la basse. Les parties intermédiaires sont, la plupart du temps, des accords de remplissage, et ne contribuent à l'ensemble que par des effets de sonorité. Ce n'est pas que l'instrumentation de ses partitions ne soit fort intéressante; au contraire, de tous les compositeurs contemporains, David est, avec Berlioz, celui qui donne à l'orchestre le plus d'intentions. J'ajouterai même que l'auteur du *Désert* le fait parler avec plus de précision, de simplicité et de clarté que l'auteur des *Troyens*. Mais j'envisage ici la composition harmonique et la forme que revêtent les inspirations du maître. Cette forme, d'ailleurs, est actuellement la plus saisissable pour le public.

Un succès plus grand que celui d'*Herculanum*, et qui consacra définitivement les droits de Félicien David à la gloire de compositeur dra-

matique, fut le succès de *Lalla-Roukh*, opéra en deux actes, donné à l'Opéra-Comique le 12 mai 1862. L'originalité du poème que MM. Hippolyte Lucas et Michel Carré avaient emprunté à Thomas Moore, le lieu de l'action, la poésie vague de certaines situations, l'indécision même des caractères, tout semblait concourir à favoriser l'inspiration du musicien. Aussi cet ouvrage réussit-il comme on devait s'y attendre. *Lalla-Roukh* (*joue de tulipe*, en langue indienne), fille d'un sultan des Indes, se rend de Delhy à Cachemire, pour épouser le fils du roi de la Petite-Boukharie. Elle est accompagnée par un homme de confiance, un eunuque nommé Baskir, lequel, chargé de veiller sur la princesse, s'acquitte assez mal de ses délicates fonctions. Pour charmer les ennuis du voyage, une sorte de trouvère indien chante à *Lalla-Roukh* des romances si tendres, et elle les écoute avec tant de plaisir, que son cœur n'est plus libre au moment où elle touche au but de son voyage. Fort heureusement, comme dans *Jean de Paris*, le compagnon de route de la princesse n'était autre que le jeune prince de Boukharie, qui avait voulu connaître quels sentiments il pouvait inspirer à sa fiancée. Après une délicieuse introduction : *C'est ici le pays des roses*, et les couplets de Baskir, dont le rythme est heureux, le morceau le plus saillant du premier acte est la suave cantilène de Nourreddin : *Ma maîtresse a quitté la tente*. Les couplets de Mirza : *Si vous ne savez plus charmer*, avec leur petit allegro, ont aussi beaucoup de grâce. Au deuxième acte, l'air de *Lalla-Roukh* : *O nuit d'amour!* est d'une poésie inspirée. J'aime moins l'allegretto qui le suit et qui manque de distinction. *Loin du bruit, loin du monde*, est un des plus jolis duettinos qu'on entende au théâtre. Les couplets : *Ah! funeste ambassade!* et le duo bouffe : *Tout ira bien demain*, sont aussi des morceaux parfaitement réussis.

La dernière œuvre lyrique que David ait fait représenter est le *Saphir*, opéra-comique en trois actes, dont les paroles sont de MM. de Leuven, Michel Carré et Hadot; il a été donné à l'Opéra-Comique, le 8 mars 1865. Les librettistes ont dépecé la comédie du vieux Shakespeare : *Tout est bien qui finit bien*, et en ont assez facilement tiré une pièce amusante. La partition offre des morceaux agréables, mais aussi des parties auxquelles l'inspiration a fait défaut. On distingue un beau chœur au commencement du premier acte; un joli duo : *Le temps emporte sur son aile*, une chanson pleine d'entrain de Fiammetta, un bon quatuor scénique, un chœur de matelots et la sérénade du ténor dans le second acte; enfin, au troisième, l'air de danse béarnais, et l'air du comte : *C'est pour vous seule, Hermine*. Enfin un opéra-comique en trois actes, intitulé *la Captive*, fut sur le point d'être représenté au Théâtre-Lyrique. Le compositeur retira subitement son ouvrage, quoiqu'il fût répété et même gravé. La seconde moitié de la vie de Félicien David a été plus heureuse que la première. Officier de la Légion d'honneur depuis 1862, pensionné de la liste civile, il a vu enfin les corps officiels et le souverain lui-même rendre justice à son mérite. L'Aca-

démie a décerné le prix de 20,000 francs, dont elle dispose, à l'auteur de *Lalla-Roukh* et d'*Herculanum*. Il a été nommé bibliothécaire du Conservatoire en 1869 en remplacement de Berlioz, quoiqu'il n'eût aucun titre à l'exercice d'une telle fonction, et en effet il ne s'est pas plus soucié de la remplir que son prédécesseur. Avec plus de raison, dans la même année, l'Institut lui ouvrit ses portes. Vers la fin de sa vie, Félicien David écrivait des quatuors, des trios et même des morceaux de piano. Il mourut à Saint-Germain, le 29 août 1876.

SCHUMANN

(ROBERT)

NÉ EN 1810, MORT EN 1856.

Un singe montrait la lanterne magique; mais

Il n'avait oublié qu'un point :
C'était d'allumer sa lanterne.

L'ingénieux apologue de Florian s'applique à merveille aux apôtres de la *Musique de l'avenir*, et à Schumann en particulier, l'un des adeptes les plus convaincus de cette secte. Ce n'est pas qu'il n'ait écrit des choses charmantes, d'après les données ordinaires de l'art contemporain. Mais lorsqu'il agrandit son cadre et étend sa pensée aux proportions d'une symphonie, d'un oratorio, d'un concerto même, la force d'inspiration lui fait défaut. Il devient obscur, confus, quelquefois inintelligible. Plus de relations entre les tons; des hardiesses d'intonation et de combinaisons rythmiques sont proposées à l'oreille sans aucun ménagement et avec un parti pris si violent, si dédaigneux de la science traditionnelle et du goût, qu'on sent là un novateur qui veut absolument nous montrer quelque chose et qui malheureusement ne réussit pas à le faire voir : il a oublié d'allumer sa lanterne.

Robert Schumann naquit à Zwickau, en Saxe, le 8 juin 1810. Fils d'un libraire, il était le plus jeune d'une famille de cinq enfants. Ses premières années, qui n'annonçaient pas un homme extraordinaire, se passèrent à acquérir les connaissances élémentaires que l'on puise dans les écoles germaniques, où la musique n'est pas omise dans le programme des études. La plus vive passion du jeune Schumann était de jouer aux soldats, ce qui du reste était alors un peu l'occupation de toute l'Europe. L'amour de la

musique lui vint vers l'âge de dix ans, lorsque, conduit aux eaux de Carlsbad, il eut l'occasion d'entendre le célèbre pianiste Moschelès. Dès ce moment sa carrière fut décidée. Il s'appliqua avec zèle à l'étude du piano et fut bientôt en état d'organiser dans la maison paternelle des séances musicales; déjà il s'essayait à la composition dans des productions de peu d'étendue, quoiqu'il n'eût reçu que des notions superficielles d'harmonie. Frappé des dispositions qui s'étaient soudain manifestées en lui, son père voulut qu'elles ne restassent pas stériles, et pria Karl-Marie de Weber de se charger de l'éducation artistique de son fils. Pour des raisons qu'on ignore, ce projet n'eut pas de suite, et Schumann continua de suivre les cours du collège de Zwickau, tout en se livrant à ses études musicales sans autre guide que sa fantaisie et son instinct.

La littérature est presque toujours complice des égarements d'un artiste. Je dois donc signaler la prédilection que le jeune Schumann montra vers cette époque pour Byron et Jean-Paul Richter, l'auteur de l'*Hespérus*, de la *Palingénésie* et du *Choix fait parmi les papiers du diable*. La lecture du dernier de ces auteurs contribua surtout à faire glisser son imagination naturellement rêveuse sur la pente de ce sentimentalisme morbide au bout duquel l'infortuné musicien trouva la folie et la mort.

Le libraire de Zwickau mourut au mois d'août 1826. Son fils fut alors contraint par la volonté maternelle de renoncer à l'étude de la musique pour celle du droit. On ne pouvait demander à un jeune homme de sacrifier plus complètement ses inclinations : aussi le futur compositeur eut-il beau passer de l'Université de Leipsick, où il s'était d'abord fait inscrire, à l'Université de Heidelberg, il n'en resta pas moins toujours l'étudiant le plus réfractaire aux Institutes et aux Pandectes. La philosophie convenait mieux que la science juridique à son esprit ami des études spéculatives. En conséquence, il s'y livra avec une certaine ardeur, mais c'était toujours la musique qui demeurait l'objet constant et inébranlable de ses affections. A Leipsick, il devint l'élève de Wieck, et, de cette façon, il ne perdit pas tout à fait son temps. A Heidelberg, ce secours lui manquant, il mena une existence assez peu réglée. Un voyage qu'il fit en Italie sur ces entrefaites réveilla dans son âme la disposition à l'enthousiasme, et combattit victorieusement l'influence des habitudes de plaisir prises à l'Université. Enfin, après plusieurs années de lutte contre les intentions de sa mère et de son tuteur, Schumann, qui avait su intéresser son maître Wieck à sa cause, obtint l'autorisation d'abandonner le droit pour devenir l'élève et le pensionnaire de l'habile artiste qui lui avait déjà donné des leçons. Depuis le jour où il entendit la magistrale exécution de Moschelès, son rêve avait été d'être un grand pianiste. Pour arriver à dépasser tous les autres virtuoses, il imagina de s'exercer d'après un procédé qu'il cacha soigneusement à tout le monde, mais dont le résultat fut bien différent de celui qu'il espérait. Ce procédé consistait à se servir seulement de quatre doigts de la