

Une autre audition, toute récente, vient de nous le montrer encore sous un jour nouveau. La Société nationale a fait entendre dans son concert de samedi dernier, pour la première fois publiquement en France, sa *Cantate pour la fête de Pâques*, une de ces innombrables cantates d'église dont on a déjà publié dix-sept volumes (de dix chacun) et dont on ne verra jamais la fin. Ces cantates, formées ordinairement d'un chœur d'introduction développé, d'un ou deux airs avec récitatif, et d'un choral final, se chantaient les jours de fête au commencement de l'office de midi, au lieu et place du motet qui suffisait au cérémonial des dimanches ordinaires. Celle de Pâques que nous avons entendue n'est pas dans la forme habituelle: elle commence bien par un chœur contrepunté et se termine par un choral, mais les morceaux intermédiaires sont plus nombreux que dans la généralité des cantates, et, au lieu de renfermer des airs et des récitatifs, l'œuvre est entièrement chorale (on a fait exécuter un des versets par un ténor seul, mais simplement à cause des difficultés de l'exécution que le chœur n'eût vraisemblablement pas rendue d'une façon satisfaisante.)

Cette cantate est entièrement composée sur le thème d'un choral luthérien, qui lui-même n'est autre que le chant de la prose catholique: *Victimæ paschali laudes*, adapté au nouveau culte. Bach l'a traité, varié et transformé avec son art inépuisable. Dans le premier chœur, le chant, posé par les soprani, est accompagné par les contrepoints des autres parties, largement d'abord, puis dans un mouvement rapide où les voix, chantant *Alleluia*, se répondent sur un rythme fortement marqué, avec l'expression d'une allégresse un peu lourde mais très communicative. Dans les versets suivants, chaque partie reprend à son tour le thème du choral dans un sentiment différent et avec des accompagnements variés. D'abord les voix de femmes, sur un mouvement de marche lente, se renvoient l'une à l'autre les notes chromatiques du début de la mélodie: puis les ténors entrent à leur tour, plus vivement, accompagnés par les broderies toujours souples et expressives des violons; à un moment, le mouvement se ralentit à l'évocation de l'idée de la mort, puis il reprend plus rapide, mais toujours grave et sérieux. Dans le quatrième verset, toutes les voix chantent ensemble, en style fleuri; ensuite les basses s'avancent, redisant l'hymne à l'unisson, lui donnant une expression de plus en plus sévère; et toujours revient l'idée de la mort, avec des sonorités sombres et des accords douloureusement expressifs; une dernière fois encore les soprani et les ténors alternent et unissent leurs voix en des arabesques aussi pures de forme que d'accent. C'est comme un cortège dans lequel chaque chœur défilerait à son tour, chantant le même cantique, mais sur des tons et dans des mouvements différents, jusqu'à ce qu'enfin, tout le monde étant entré, toutes les voix s'unissent en un choral grandiose qui résume le sentiment de l'œuvre entière.

La Cantate de Pâques est écrite pour les instruments à cordes et l'orgue, auxquels se joignent, par une combinaison singulière, un cornet et trois trombones doublant les quatre parties vocales dans le premier chœur et le choral. Cela n'est d'ailleurs pas un fait isolé dans l'œuvre de Bach, et

beaucoup d'autres de ses cantates sont accompagnées ainsi. M. Gevaert nous explique, dans son *Nouveau Traité d'instrumentation*, l'origine de ce système. « Un trait de mœurs propre à l'Allemagne était de faire exécuter, le dimanche et les jours de fête, par une bande de cornettistes et de trombonistes placés dans la tour de l'église principale, les chorals de l'église luthérienne. J.-S. Bach transporta cette combinaison instrumentale dans ses cantates d'église, tantôt à titre de simple renforcement du chœur, tantôt en guise de quatuor obligé indépendant des autres parties orchestrales et vocales ». Ainsi employés, les instruments, s'ils ont parfois l'inconvénient de couvrir les voix, donnent au choral une puissance et un agrandissement considérables.

La Société nationale n'a pas à sa disposition des moyens d'exécution comparables à ceux que la Société des concerts avait pu mettre en œuvre pour la Messe en *si* mineur; ces éléments sont cependant supérieurs encore à ceux dont Bach disposait lui-même pour ses plus grandes exécutions musicales. Un chœur de douze voix était tout ce qu'il lui fallait, et on a de lui un écrit dans lequel il déclare que, s'il tient à avoir trois voix par partie, c'est afin d'être sûr d'en avoir au moins deux, au cas où l'un des chanteurs serait malade! Quant à son orchestre, il se contente de deux ou trois premiers violons, et le reste à l'avenant. Il y avait plus d'exécutants que cela l'autre soir à la Société nationale, où les chœurs et l'orchestre, sous la direction de M. Vincent d'Indy, ont interprété dignement l'œuvre.

Bach est une source inépuisable où se retrempera la musique de tous les temps. Les musiciens de notre jeune école française le savent mieux que personne; leurs hommages réitérés au vieux maître sont une preuve que, tout en regardant de préférence vers l'avenir, ils ne méconnaissent pas l'œuvre du passé dans ce qu'elle a de grand et de fort.

JULIEN TIERSOT

LE MÉNESTREL, 15 mars 1891, pp. 82 à 83

Journal Title: LE MÉNESTREL

Journal Subtitle: Journal du Monde musical – Musique et théâtres

Day of Week: Sunday

Calendar Date: 15 MARS 1891

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: 3128

Year: 57^e année

Series:

Pagination: 82 à 83

Issue: N°11

Title of Article: La Messe en si mineur de J.-S. Bach (Suite).

Subtitle of Article:

Signature: Julien TIERSOT

Pseudonym:

Author: Julien Tiersot

Layout: Internal text

Cross-reference: