

voix ? Pour prendre si véhémentement la défense du théâtre allemand, il aurait fallu qu'il y eût un théâtre allemand. Or, on serait bien empêché de dire aujourd'hui quelles œuvres si littéraires avaient à leur répertoire ces comédiens qui le prenaient de haut avec l'auteur d'*Alceste*. La vérité est que, par un de ces parallélismes dont l'histoire a donné maintes fois l'exemple, tandis que Gluck s'efforçait à Vienne d'accomplir sa réforme de la tragédie lyrique, dans une autre partie de l'Europe des poètes et des écrivains, véritables fondateurs de la littérature allemande, accomplissaient une œuvre analogue et également novatrice. Le premier drame de Lessing date de la même année qu'*Alceste*. Mais le mouvement qui s'inaugurait par là était encore trop peu étendu pour avoir eu sa répercussion à Vienne. Ce n'était point du tout pour se conformer à son impulsion que les comédiens allemands se débattaient avec tant d'ardeur, et quant à Gluck, il était fort excusable si, tout occupé de sa propre réforme, il n'avait pas deviné qu'il s'en accomplissait une autre, dans une branche toute différente de l'activité humaine, au plus loin de l'Allemagne du nord. Aussi bien, les directeurs de théâtre ne sont-ils pas obligés à tant d'initiative ; ils n'ont point coutume de prévoir ainsi l'art de demain !

Bref, la question de principe n'eut à jouer qu'un rôle secondaire dans cette querelle, où il y a toute apparence que d'autres influences furent plus efficaces. Les comédiens allemands eurent gain de cause. L'Empereur fit signifier à « l'administrateur Gluck » qu'il voulait que le théâtre de la Porte de Carinthie fût ouvert quatre jours par semaine et réservé trois fois au théâtre allemand régulier.

(A suivre.)

JULIEN TIERSOT.

PETITES NOTES SANS PORTÉE

CXLI

LA VOGUE DE BACH, DEPUIS LA DÉCOUVERTE (1) DE SA PUISSANCE EXPRESSIVE

Au violoniste érudit, Charles Bouvet.

Encore Bach ; partout Bach. L'Homère de l'harmonie, qu'adorait la maturité de Beethoven, ne ressuscite plus seulement à la Société Bach, avec la *Johannes-Passion* de sa grande époque ou d'aimables musiques instrumentales, entrecoupées de plaintives prières : le 17 décembre, première soirée de la Fondation Bach, que, naturellement, le violoniste Charles Bouvet consacre tout entière à Bach (audition de l'exquise *Cantate nuptiale*, etc.) ; le 18, deuxième concert mensuel de la *Schola* ; programme : « Œuvres de Bach » (première audition d'un concerto pour deux altos ; et deux magistrales Cantates pour fêtes religieuses). Déjà, les 6 et 13 décembre, au Conservatoire, où le regretté Georges Marty nous avait fait connaître, en deux fois, les six chants de ce « poème de la Joie » qu'on nomme l'*Oratorio de Noël*, la *Grande Messe en si mineur* a magnifiquement sonné sous l'aristocratique direction d'André Messager ; ce n'était point, d'ailleurs, ici, la première fois que s'imposait à notre frivolité vaincue la plus colossale des cinq messes du « Jupiter de la musique » (2), Zeus paisiblement tonnait de la fugue : la révélation du formidable *Credo*, qui dure quarante-quatre minutes à lui seul (3), remonte au dimanche 10 janvier 1875, sous le consulat de feu Deldevez ; et la belle initiative du trop oublié Jules Garcin nous révélait la *Messe* entière le 22 février 1891. Notre éducation ne s'est point faite en un jour. Enfin, tout virtuose qui se respecte ne manque plus d'inaugurer le programme « historique » de son récital par la *Fantaisie chromatique* ou par la transcription d'une brillante *Toccata*.

Voilà de bonnes preuves de notre fureur bachique (comme écrirait une ouvreuse attentive à noter la mode). Et belles occasions, n'est-ce pas ? de retourner au « musicien-poète » en compagnie de MM. Schweit-

zer et Pirro, sans oublier le Dr Dwelshauvers, exégète de la *Passion selon saint Jean* ; de vérifier notre idée récente de la puissance expressive de son art monumental ; enfin, d'apercevoir comment et jusqu'où cette conception nouvelle d'un génie lointain se reflète en l'actuelle interprétation de ses vieux chefs-d'œuvre.

Au sujet de cette *puissance expressive* dont nous exagérons maintenant le détail, après l'avoir niée trop longtemps dans l'ensemble, il faudrait constater d'abord, avec les érudits, les emprunts de Bach à ses cantates antérieures. L'année dernière, à pareille époque, la meilleure preuve du *vague* inhérent à la *physionomie* de la Musique, où l'avons-nous trouvée ? Dans les plus dramatiques des maîtres de la scène ou de l'orchestre, le grand Gluck et son plus direct héritier Berlioz, qui n'hésitent jamais à transporter un morceau d'un ouvrage dans un autre, pourvu que le sentiment total soit au moins analogue (1). Le plus grand des Bach, avant eux, ne faisait pas autrement : le génie avant tout musical des deux *Passions* ou de la *Messe en si mineur* empruntait à ses cantates sacrées, voire même profanes, des fragments entiers ; et faut-il en laisser voir une trop vive surprise ?

Au lendemain de l'archaïsme, à l'heure où la différence n'était pas encore, *musicalement*, bien tranchée entre le profane et le divin, une seule musique régnait, que nous appelons classique ; et notre Berlioz en souriait dans les motets des vieux maîtres, qu'il connaissait mal, ou s'en indignait dans les opéras de Lulli : son romantisme exigeant ne distinguait pas grand chose entre l'air d'église et la chanson à boire. On m'objectera vite que la faculté critique a besoin d'une longue expérience pour saisir les détails expressifs ; que les musiques, comme les physiologies, ne se révèlent pas au premier abord ; que toutes les toiles des primitifs ou tous les portraits emperruqués semblaient autrefois pareils au regard sans érudition... Sans doute. Mais cet air d'uniformité n'en est pas moins frappant dans les vieilles musiques ; une monotonie rapproche l'opéra de l'oratorio : profanes ou sacrées, — le fait est remarquable dans les partitions de Haendel ; la fresque a peu de ressources, et la palette du grand style offre peu de nuances. Et puis, à toutes les époques de l'art, le génie particulier d'un maître exprime identiquement les différents objets de son culte : le César Franck de *Psyché* ne dément point celui des *Béatitudes*, pas plus que le Puvis de Chavannes de *Sainte-Geneviève* ne fait oublier celui de *Virgile*. Aussi bien, le brave Allemand qu'était Jean-Sébastien Bach ne cherchait point midi à quatorze heures : sur un petit rythme guilleret des violons, que ne désavouerait pas la gaieté de son *Défi de Phébus et de Pan*, le ténor de sa 160^e cantate religieuse vocalise : *Ich weiss das mein Erlöser lebt...* « Je sais que mon Sauveur est vivant ! » Il est vrai qu'une telle assurance a de quoi justifier la plénitude naïve de la joie.

Donc, le compositeur fervent de l'*Oratorio de Noël* ne craint pas de se citer lui-même et d'emprunter des airs à son *Dramma per Musica*, même au *Choix d'Hercule* ! Ailleurs, et réciproquement, un air de cour est devenu l'air de la Pentecôte. Voilà de quoi faire réfléchir nos exégètes... Et l'admirable *Crucifixus*, cinquième partie de l'immense *Credo* de la *Grande Messe en si mineur*, n'est lui-même qu'un extrait de la cantate *Weinen, Klagen* ; ce qui n'empêche nullement ce *Crucifixus* mineur, à quatre voix, d'exhaler un parfum d'ombre, une atmosphère de ténèbres, la senteur des vieilles pierres imbuës de l'encens des siècles... Libre à notre imagination d'errer dans ce jour de vitrail, et d'y mettre peut-être plus d'intentions que le pieux musicien n'en mettait dans sa musique ! *Et sepultus est...* Un abîme s'ouvre, à nos yeux, avec le tombeau, dans le pianissimo des voix graves...

Déjà l'*Incarnatus* (n° IV du *Credo*), le douloureux *Incarnatus* que Bach veut si chrétiennement sombre et que Beethoven entendra si poétiquement tendre (2), est expliqué par nos raffinements contemporains comme une angoisse de l'homme indigne du sacrifice divin... Puis, et quoique facile et prévue, la transition de l'ombre à la lumière, au *Resurrexit* majeur, éblouit toujours. Ici, l'expression totale, aussi bien que la volonté de l'auteur d'être *expressif*, n'est point niable ; elle apparaît dans la tristesse du mode et la stagnation du mouvement. Oui, mais gardons-nous de détailler trop d'intentions dans un effet de sourdine paradisiaque (3) ou dans une entrée de fugue, dans une ritournelle de flûte ou dans tel rythme angoissé des violons ! Hantise expressive, qui nous poursuivra bientôt jusqu'au milieu des œuvres instrumentales !

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

(1) Voir le *Ménestrel* du 5 décembre 1908.

(2) Définition de M. Reyher, citée par M. Dandelot, dans son livre sur la *Société des Concerts de 1828 à 1897* (Paris, G. Havard fils, 1898).

(3) *Kyrie* et *Gloria* durent une heure sept ! Dimensions tout allemandes...

(1) Voir le *Ménestrel* des 12 et 26 octobre 1907 et du 11 janvier 1908.

(2) Dans son superbe *Credo* de la *Messe en ré*.

(3) Accompagnement de l'air : *Je suis le Bon Pasteur* (85^e cantate).