

Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 1 (1894)
Heft: 3

Artikel: Le magnificat de J.-S. Bach
Autor: Cart, William
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068527>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

que la musique se dit la servante, l'esclave. D'après Wagner tout le premier, elle est la fin et la musique n'est que le moyen. Tout l'effort wagnérien ne tend qu'à l'exaltation, à l'illumination, à la transfiguration du mot par le son. Mais en réalité, ce mot, soi-disant sacré, Wagner l'a dépossédé, l'a détrôné ; ce que le mot porte en lui, ce qu'il veut dire, on ne l'a pas cru capable de le dire lui-même ; on a chargé l'orchestre de le dire pour lui, et trop souvent sans lui.

Eh bien, Messieurs, l'heure semble venue d'une revanche de la parole. L'interprète le plus naturel du cœur humain, n'est-ce pas après tout la voix humaine ? Qu'elle en devienne le plus fidèle, le plus docile, le plus véridique surtout, et nul autre ne l'égalera. Alors elle pourra partager avec les instruments sa mission sublime ; elle ne la leur abandonnera plus, et contre la puissance du chant toutes les puissances ne prévaudront point. Au commencement était le Verbe. Il était même au commencement de la musique ; que dis-je, il en a été le commencement. Il en sera peut-être la fin. Les instruments se tairont, ou du moins chanteront tout bas et le Verbe, le Verbe seul sera ; il sera en Dieu, il sera Dieu.

Mais, Messieurs, que parlons-nous ici d'une fin ? L'art ne finit jamais ; il se renouvelle. Il oscille éternellement entre deux pôles qui tour à tour l'attirent et le repoussent ; les deux pôles sont l'amour des apparences et l'amour de la réalité.

L'art, a dit M. Cherbuliez, est une protestation contre la nature qu'il imite. La musique, ainsi que les autres arts, souffre cette définition. En elle, tantôt l'instinct de l'imitation, tantôt celui de la protestation est le plus fort. La grande idée musicale d'aujourd'hui, c'est la vérité. Pourquoi celle de demain ne serait-elle pas la fiction, le rêve et la chimère ? Nous avons dit à la musique : « Chante-nous des chants où nous puissions nous reconnaître » ; nos fils lui demanderont peut-être des chants où ils puissent s'oublier. Alors la symphonie pure, plus vague, moins exacte que le drame lyrique, la symphonie, ouvrière d'illusion plus que de vérité, reprendra l'avantage. Puis, le désir humain ayant changé encore, la musique encore changera, et longtemps, longtemps ainsi sous

des souffles alternés monteront et descendront les deux plateaux de la balance, jusqu'au jour de l'équilibre définitif, où nous n'aurons plus à chercher l'idéal hors des éternelles réalités.

(*Reproduction interdite.*)

LE MAGNIFICAT DE J.-S. BACH

—o—

Quand Bach arriva à Leipzig, au commencement de l'été 1723, il était dans la force de l'âge et dans la plénitude de son génie. Il n'avait cependant pas encore donné la mesure de toute sa grandeur. Les charges qu'il avait occupées jusque-là ne lui avaient pas permis de montrer tout ce qu'il était capable de créer. Bon nombre de cantates pour chœur et orchestre, une foule de compositions instrumentales, mais surtout sa virtuosité sur l'orgue lui avaient bien valu une renommée déjà considérable, mais les bonnes gens de Leipzig ne pouvaient guère deviner quel maître le conseil de la ville venait d'appeler à la place de *Cantor* à l'école de Saint-Thomas. C'est dans l'exercice de ces fonctions, aussi humbles que pénibles, que Bach a trouvé l'occasion de se révéler tout entier, et d'écrire ces chefs-d'œuvre qui l'ont mis au rang des plus grands musiciens de tous les temps.

On sait que Bach, en sa qualité de *Cantor*, avait à diriger les chœurs dans les églises de Saint-Thomas et de Saint-Nicolas ; or, il s'y faisait — qu'on pardonne l'expression — une consommation de musique énorme, puisque tous les dimanches il fallait exécuter une cantate avec orchestre, deux motets, sans compter les préludes d'orgue, les chants liturgiques, les morceaux qui se jouaient pendant la communion, et les compositions spéciales pour les trois grandes fêtes. Ce labeur, écrasant pour tout autre que Bach, ne fut pour lui qu'un stimulant.

Pour les premières fêtes de Noël qu'il passa à Leipzig, le nouveau *director musices* ne compose pas moins de trois cantates, un *Sanctus* et le *Magnificat*. Cette dernière œuvre avait sa place traditionnelle après le sermon, au service de vêpres du premier jour de Noël.

La bibliothèque de Berlin possède, en partition autographe, deux rédactions du *Magnificat* de Bach. La plus ancienne, en *mi* bémol, a été publiée, par G. Poelchau chez l'éditeur Simrock, dès 1811, donc dix-huit ans avant que Mendelssohn osât « ressusciter » la Passion selon Saint Matthieu ; c'est une des premières œuvres chorales de Jean-Sébastien qui ait été tirée de l'oubli, alors que le public ne connaissait guère du vieux maître que les compositions

pour clavecin et pour orgue. La seconde rédaction, en *ré*, corrige la première à maintes reprises ; elle ajoute deux flûtes à l'instrumentation primitive (cordes, deux hautbois, trois trompettes et timbales, orgue). C'est elle qui a été publiée dans la grande édition de la *Bach-Gesellschaft*, et qui est seule exécutée aujourd'hui, à moins qu'on ne s'en tienne à l'arrangement de Robert Franz.

Le texte du *Magnificat* est le cantique prononcé par Marie, lors de sa visite à Elisabeth (*); il devrait donc, si l'on voulait s'astreindre à la stricte logique, n'être confié qu'à une voix seule ; mais l'Eglise s'en est emparée depuis longtemps, et le fait chanter par l'assemblée. Bach répartit les paroles entre le chœur et les soli, et, comme toujours, avec le tact le plus délicat. Dès le premier chœur, l'éclat des voix et l'instrumentation brillante expriment bien la joie de toute une communauté. Les différents motifs dont il est composé passent ou d'un groupe d'instrument à un autre, ou au chœur, avec une véritable virtuosité. Cette aisance souveraine dans le détail correspond bien à la forme générale du morceau, qui est celle du concerto italien, développée par Bach lui-même dans ses œuvres de la période de Coethen.

Si les paroles : « Mon âme magnifie le Seigneur » ne peuvent que gagner à être chantées par un chœur, il n'en est pas de même de celles qui suivent : « Car il a regardé la bassesse de sa servante » ; aussi Bach les donne-t-il au soprano seul. Cet air, avec accompagnement obligé d'un hautbois d'amour, est certainement le plus beau de la partition. « Rirement, dit M. Spitta (**), la pureté virginal, l'humilité, la timidité dans le sentiment du bonheur ont trouvé une expression aussi parfaite ; il semble qu'on ait devant soi une madone de l'école allemande. » La Vierge seule continue : *ecce beatam me dicent*, mais au moment où elle va dire *omnes generationes*, le chœur lui coupe la parole et se charge de proclamer le bonheur de la Mère du Sauveur ! Et avec quelle intensité d'expression, avec quel acharnement ! Les cinq voix entonnent avec cris de triomphe et sans relâche ; *omnes, omnes !* Oui, toutes les générations, tant que le monde existera, diront et rediront la joie de Noël !

Nous avons insisté sur cette alternance entre chœur et solo, parce qu'elle est caractéristique pour la psychologie de Bach ; les paroles sacrées ne sont jamais pour lui un simple prétexte à musique ; il en creuse le sens, se pénètre de leur portée, et de l'impression qu'en éprouve son âme croyante et réflé-

chie, jaillissent les chants de reconnaissance et d'amour.

Il ne peut pas entrer dans notre intention d'analyser ainsi toutes les pièces du *Magnificat* ; nous devons nous borner à noter quelques détails d'un intérêt particulier.

Dans le duo : « Et sa miséricorde est en faveur de ceux qui le craignent », les voix homophones et l'accompagnement discret des violons en sourdine et des flûtes donnent un cachet extraordinaire de tendresse ; c'est un de ces morceaux, plus fréquents qu'on ne le croirait chez le vieux *cantor* si allemand et si austère, qui bercent le sentiment avec une suavité tout italienne. Le chœur suivant, avec sa fin élargie à la façon de Haendel, forme un contraste d'autant plus puissant. Signalons encore le rythme curieux de l'air d'alto ; le *cantus firmus* des hautbois qui font entendre la mélodie liturgique du *Magnificat* pendant que les trois voix célèbrent l'accomplissement de la prophétie ; la superbe envolée du *Gloria* et l'art avec lequel le dernier chœur reprend les motifs du premier en les retravaillant d'une manière nouvelle : voilà la vraie signature de Bach, unité mais jamais uniformité.

Le *Magnificat* occupe une place à part dans l'œuvre du maître. Personne d'autre que lui, évidemment, n'aurait pu écrire ce chef-d'œuvre, tel qu'il est. Mais jamais Bach n'a été aussi différent de lui-même. Il n'y a pas dans le *Magnificat* de ces hardiesse d'imagination qui épouvaient l'excellent Fétis ; on y chercherait en vain les extases surhumaines de la *Messe en si*, ou les profondeurs douloureuses de la *Passion* ; on n'y retrouve ni ces obstinations à la Beethoven, ni ces sublimes apôtés si chères aux vrais *Bachisants*, ni ces longueurs que Schumann qualifiait de divines, qui ravissent les admirateurs de Jean-Sébastien, ennuient les indifférents et exaspèrent ses ennemis ; tout y est extraordinairement sobre, concis ; le tissu musical est d'une fermeté analogue à celle des *Suites françaises*, écrites peu auparavant ; on n'y rencontre pas non plus de ces passages presque énigmatiques à force d'être individuels, et qui ne livrent leur secret qu'aux initiés, et aux initiés fervents ; tout y est clair, très humain, à la portée des fidèles accourus pour célébrer la crèche de Bethléem. Jamais Bach n'a eu autant d'égards pour ses auditeurs ; il n'a pas oublié qu'avant le sermon, dans le même service, ils avaient déjà entendu une cantate de belles dimensions, et il n'a pas voulu trop exiger de leur attention. Noël est la fête joyeuse par excellence ; Bach a voulu que son *Magnificat* en fût le reflet ; il a réussi à résoudre le problème si difficile, si l'on se place au point de vue exclusivement musical, de composer, sans laisser l'intérêt faiblir un seul instant, une

(*) Evangile selon Saint Luc, 1, 46 et suiv.

(**) J.-S. Bach, tome II, p. 207.

pièce de longue haleine qui est d'un bout à l'autre l'expression de la joie, et de la joie seule. La douce figure de Marie éclaire l'œuvre tout entière.

Dans le *Magnificat*, plus que dans aucune autre composition, Bach s'est tenu près de la tradition. Il a conservé le texte sacré en latin, et — comme dans la plus grande partie de la *Messe en si* — les chœurs à cinq voix, selon l'usage du XVII^e siècle; enfin, comme les Italiens, il reprend, pour terminer, le thème du début, afin d'encastrer son œuvre d'une manière facile à saisir pour tous. Ce n'est pas exagérer que de dire que, de toutes les compositions de Bach, le *Magnificat* est la plus catholique.

On comprend que les qualités populaires du *Magnificat* l'aient fait choisir, avec la cantate sur le choral de Luther, pour la soirée solennelle par laquelle la société *Concordia*, à Paris, a fêté le bi-centenaire de Bach, en avril 1885. Cette exécution a été le point de départ de celles de la *Passion*, par la même société, et de la *Messe en si*, par la Société des concerts du Conservatoire.

Dans la Suisse française, le *Magnificat* a été chanté pour la première fois à Lausanne, à deux reprises, en 1869, par la Société de Sainte-Cécile, sous la direction de M. G.-A. Kœlla. On ne l'a plus entendu dans nos cantons romands, sauf erreur, jusqu'à l'exécution à Genève, le 13 janvier 1894.

WILLIAM CART.

S U I S S E

— GENÈVE

La virtuosité est chose fort déplaisante en soi. Sous son éblouissement, on distingue à peine l'œuvre musicale. L'œuvre est alors comme une statue qu'on aurait parée de tant d'étoffes précieuses et de joyaux qu'on ne percevrait plus ses formes, ou qu'on les en oublierait. Parfois même il arrive que, sous les oripeaux, il n'y ait plus de statue: un vulgaire mannequin suffit. Les produits de la virtuosité sont souvent des sortes de ballons, propres à *enlever* le public, mais, ainsi que l'outre de la fable, gonflés de vent, quand ce n'est pas de gaz malsains.

Ces réflexions s'appliquent, en quelque mesure, à l'apparition de M. Emile Sauret au cinquième concert d'abonnement. Après un *Concerto* de Moskowski, ennuyeux et longuet, qui ne brille ni par l'originalité des idées, ni par l'unité du style, ni par la cohésion des développements, ni même par l'intérêt de la partie de violon, on eût désiré un tantinet de belle musique, et M. Sauret nous a servi, en *semel*, en *bis* et en *ter*, de purs morceaux de virtuose, y compris une *Barcarolle* et une *Farfalla* de son crû. J'en ai pris, pour ma part, gaiement mon parti et je me suis amusé, énormément amusé aux tours ébouriffants de M. Sauret. Je n'ai jamais rien

vu de plus stupéfiant comme mécanisme. Il y a dans la *Fantaisie sur Lucie* d'Ernst (ou Ernst-Sauret?) des traits inénarrables: tel, ce chant soutenu en dixièmes accompagné de pizzicati. Octaves et autres doubles cordes, staccato sous ses diverses formes, notes harmoniques surtout, tout est fait avec la même perfection, la même aisance, la même impeccable sûreté. Les violonistes ouvraient des yeux énormes; depuis longtemps ils ne s'étaient vus à pareille fête.

Du reste, quelque mal qu'on puisse dire de la virtuosité, il est certain que le grand virtuose, lui, est toujours un être intéressant. Même dans la pure exécution musicale, qui demande à elle seule des qualités très variées, une organisation très complète, on ne saurait devenir tout à fait supérieur sans être un homme de valeur, sans être *quelqu'un*. En écoutant le violon de M. Sauret, je me plaisais à me représenter l'homme: homme de tête et de sens avant tout, — moins tête puissante que sens raffinés, — homme aux passions fougueuses, mais dans lesquelles le cœur ne donne point sa note, et par-dessus tout homme autoritaire à l'excès. A cet égard, son phrasé est caractéristique: son violon ne chante pas, si beau en soit le son, il parle; je dirai plus: il déclame, il *proclame!* M. Sauret a quelque chose du tribun; il connaît son prestige et les faiblesses de la foule, il veut l'entraîner, dussent les gens de goût réprouver quelques exagérations (voir la première phrase du *concerto* de Moskowski), et il l'entraîne. C'a été l'autre soir un enthousiasme indescriptible et, en reparaissant au milieu des acclamations, M. Sauret, point grisé du tout, avait un petit sourire qui semblait dire au public: je te tiens!

Auprès d'une telle personnalité, l'orchestre a forcément pâli. Beau programme, cependant. La *Marche des dieux*, tirée de l'*Or du Rhin*, et la romantique *Ouverture du Freischütz* ont été très bien rendues, sauf, dans le thème du Walhalla et dans les passages lents du *Freischütz*, dans le quatuor des cors surtout, un manque de vigueur, un traînement auxquels l'orchestre de M. Rehberg ne nous a pas habitués. Très intelligente, l'interprétation du Weber: prise lentement, en retardant l'apparition du *presto* final, la *coda* a une grande allure; malheureusement, faute d'ensemble dans les mouvements en croches, l'effet a été manqué.

Il y a toujours au programme des concerts d'abonnement une pièce de résistance. Au lieu de la symphonie traditionnelle, c'étaient cette fois les *Impressions d'Italie* de M. Charpentier, entendues déjà l'année dernière. C'est là une œuvre hors ligne. M. Charpentier a su réaliser l'alliance, qui paraît contradictoire en musique, d'une simplicité et d'une clarté extrêmes avec un modernisme achevé. Sa mélodie a la simplicité de la mélodie classique ou populaire, et cependant elle est autre, et toujours distinguée. Ses rythmes sont imprévus, sans être difficiles à saisir. Son orchestration est peut-être un peu truquée (je veux parler surtout de l'abus de la sourdine et des sons bouchés), mais à côté de cela