

# LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Georges ATHANASIADES

Jean-Sébastien Bach.  
Approche de son génie à l'orgue

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1976, tome 72, p. 55-66

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

# *Jean-Sébastien Bach*

## *Approche de son génie à l'orgue*

- Quelle œuvre de Bach préférez-vous ?
- La dernière que j'ai entendue, celle que je viens de jouer...

Voilà peut-être la meilleure réponse à une question parfois indiscrète. C'est que le génie de Jean-Sébastien Bach nous étonne toujours et nous comble à la fois. Et pourtant, quand Bach mourut il laissait avant tout la réputation d'un instrumentiste incomparable. Les témoignages sont formels : il surprenait son auditoire par son extraordinaire virtuosité, son feu, l'invention des timbres, des contrastes et, qualité éminente, par la richesse de l'expression. Qui soupçonnait sa grandeur unique comme compositeur ?

On l'a souligné plus d'une fois : Jean-Sébastien Bach tout entier se révèle dans son œuvre pour orgue. Ces lignes voudraient situer les principales pièces dans la vie du compositeur, présenter les formes musicales qu'il élève à une perfection inégalée et attirer l'attention sur quelques aspects très particuliers de son art.

### **Présentation**

Les biographes distinguent, après les débuts prometteurs de l'organiste dans plusieurs postes successifs, trois périodes créatrices.

C'est d'abord **Weimar**, de 1708 à 1717, où le jeune maître de 23 ans accepte le double poste d'organiste de la Cour et de violoniste dans l'Orchestre de chambre du duc de Saxe-Weimar. Puis **Coethen**, de 1717 à 1723, où le prince l'appelle en qualité de chef de son orchestre. Enfin **Leipzig**, de 1723 à sa mort en 1750, qui l'accueille sans enthousiasme si l'on en croit un conseiller de cette ville : « Puisque nous n'avons pas pu obtenir le meilleur, nous devons nous contenter d'un médiocre. »

Bach y exerce les fonctions de Cantor à Saint-Thomas et de « Director musices ». Il est donc professeur dans une école et responsable du programme musical dans les églises de Leipzig.

Bien des données manquent encore pour fixer avec exactitude la chronologie de cette œuvre immense qui compte plus de mille numéros, dont environ deux cent cinquante pour l'orgue. Reconnaissons encore qu'il est impossible de donner un aperçu même approximatif du nombre et du genre des œuvres perdues.

A **Weimar**, c'est à l'orgue que Bach, organiste de la Cour, confie ses productions les plus nombreuses. Les spécialistes attribuent à cette période des œuvres d'une maturité étonnante. On y devine déjà la synthèse que Bach réalise entre l'exubérante virtuosité du Nord et la lumineuse fraîcheur du Sud. On y perçoit déjà cette « pulsation cosmique qui lui tient lieu de rythme ». Et, parlant de sa mélodie, Debussy remarquait : « Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe. »

A **Coethen** où il n'est plus titulaire d'un orgue, Bach écrit peu pour son instrument de prédilection. Peut-on affirmer que son langage devient de plus en plus personnel, que sa polyphonie s'enrichit, que sa pensée s'approfondit ?

A **Leipzig**, Bach retrouve un orgue, mais, accaparé par ses multiples charges, il compose relativement peu pour cet instrument. A l'apogée de son génie, il laisse des œuvres d'un équilibre parfait : les grands Préludes et Fugues, les Sonates en trio, les Chorals du « Dogme en musique ».

Une quarantaine de *Préludes*, une cinquantaine de *Fugues*, voilà un ensemble imposant dans l'œuvre pour orgue. Quelques Préludes portent le titre de Toccata ou de Fantaisie, qui souligne leur caractère particulier. Préludes et Fugues forment-ils un diptyque ? Oui, la plupart du temps, bien que certaines pièces mineures existent isolément. Mais toutes les questions ne sont pas résolues. Les deux volets appartiennent-ils à la même veine ? Bach songeait-il à des trilogies : un Prélude et une Fugue séparés, ou réunis, par un mouvement lent ou un récitatif ? Il reste un seul chef-d'œuvre de ce genre. Mais on croit savoir que cette forme tentait le compositeur.

Il est bien clair que Bach n'invente pas le prélude pour orgue : les exemples ne manquent pas dans la musique des siècles antérieurs. De forme très libre, les préludes anciens évoquent plutôt l'improvisation ; ils introduisent une suite de pièces ou ils ouvrent un Office liturgique.

Bach va encore plus loin que ses prédécesseurs. Il donne à ses Préludes une structure ferme, des proportions plus vastes, tout en gardant une souveraine liberté, pour « la récréation de l'âme » selon ses propres termes. Son imagination lance des plans audacieux qui aboutiront aux architectures grandioses de Leipzig. Du prélude libre, du prélude à un thème, il passe au prélude à deux thèmes et touche une fois le prélude à trois thèmes, le grandiose Prélude en mi bémol qu'il donne comme portique d'entrée au « Dogme en musique ».

La *Fugue* : pour beaucoup, ce mot signifie un exercice scolaire où le plus habile réussit à triompher de toutes sortes d'embûches qu'il invente à mesure. Ce qu'il y a de géométrique, de mathématique, dans l'écriture de la fugue pourrait en faire la musique la plus aride qui soit. Et pourtant l'auditeur devrait oublier qu'il écoute une fugue, justifiant ainsi cette boutade de Schumann : « La meilleure fugue est celle que le public prend en quelque sorte pour une valse de Strauss. »

Bach, le seul peut-être, compose des fugues qui sont d'admirables œuvres d'art. Schumann y voyait « de véritables tableaux poétiques dont chacun réclame son expression propre, ses jeux de lumière et d'ombre particuliers ». On dit volontiers que Bach écrit des fugues comme il respire et l'on souligne ainsi son génie de la construction. N'oublions pas son génie de poète et, très précisément ici, ce « consentement de l'âme à des gênes exquises » selon le mot de Paul Valéry évoquant la condition de l'artiste. Pour la fugue, également, Bach hérite d'une longue tradition. Son évolution personnelle le conduit des fugues de jeunesse alertes, brillantes, peut-être trop libres, jusqu'à des monuments incomparables d'architecture et de lyrisme. Disons-le sans paradoxe : plus il se sent maître de la forme, plus il cherche à s'en évader. Fugues à un thème, avec un ou deux contresujets, avec des divertissements lumineux, fugues à deux thèmes et, nouveau sommet de son art, la Fugue à trois sujets qui clôt le « Dogme en musique » par un hommage de foi en la Trinité.

Plus de cent cinquante *Chorals* pour orgue : nouvel ensemble imposant. Il faudrait plutôt dire « le monde » des Chorals de Bach, car c'est de cela qu'il s'agit. La science du compositeur y apparaît constamment souveraine, bien sûr, mais elle s'allie si profondément à sa sensibilité que l'émotion y atteint une intensité rare. Et Bach nous invite délicatement à le suivre dans ce monde supérieur.

Ces pièces d'une prodigieuse variété s'échelonnent sur une cinquantaine d'années. On peut affirmer que Bach n'a cessé d'y travailler, de s'en nourrir. Il en a réuni lui-même plusieurs dizaines en trois recueils principaux : les quarante-cinq Chorals de l'*Orgelbüchlein* qu'il publie à Coethen ; les vingt et un Chorals du « Dogme en musique » qui paraissent

en 1739 sous le modeste titre de « Klavierübung » ; le recueil autographe de dix-huit Chorals dont le dernier a été dicté par Bach quelques jours avant sa mort.

Tous ces Chorals utilisent et renouvellent les diverses formes léguées par ses prédécesseurs : le choral harmonisé, le choral contrapuntique, le choral orné, le choral varié. Rappelons que l'organiste se trouve ici au cœur de la liturgie : il prélude au chant de l'Assemblée, il le commente, il le prolonge. Alors comment oublier cette confidence d'un élève de Bach, Johann Gotthilf Ziegler, qui écrivait en 1746 : « Pour le jeu du choral, mon professeur le maître de chapelle Bach encore en vie me l'enseigna en telle sorte que je ne joue pas les chorals simplement tels quels, mais d'après le sentiment inspiré par les paroles. »

Qu'il est difficile de séparer le croyant du musicien, le poète du professeur ! Et pourquoi cette séparation, alors que c'est Bach lui-même qui se révèle, mais si discrètement ?

## Approche

On ne saurait enfermer une personnalité comme Jean-Sébastien Bach dans des classifications étroites. Celles-ci finissent par devenir très subjectives et, paradoxalement, vont d'un extrême à l'autre. C'est ainsi que l'on présente Bach comme le « musicien pur » par excellence, planant sans compromission au-dessus du sentiment et de la description. Pour d'autres, Bach, c'est le « musicien-poète » attentif à ne laisser passer aucune occasion de s'attendrir ou de décrire.

Je préfère m'arrêter devant une œuvre de Bach — la comparaison est connue — comme devant un de ces retables des maîtres anciens. De la nef, on n'en distingue que les personnages de premier plan, mais l'on est émerveillé par le coloris somptueux et l'architecture savante des lignes maîtresses. Approchez-vous du retable, votre attention se fixera sur un détail. Vous ne voyez plus ces grandes lignes, l'harmonie d'ensemble vous échappe. Mais vous verrez que cette petite tache bleue aperçue par la fenêtre de la Crèche est en réalité un paysage entier, aussi minutieusement étudié à sa propre échelle que l'était, par rapport à l'ensemble, la seule présence de cette petite tache bleue indistincte.

Fresque et miniature à la fois, c'est bien cela. Cette image traduit assez exactement un aspect essentiel de la musique de Bach, alors qu'une étude ou un commentaire qui tend à supprimer cette antinomie apparente risquerait fort de mutiler l'œuvre.

L'évocation d'un retable ancien nous fait passablement reculer dans l'histoire de l'art, alors que Jean-Sébastien Bach apparaît comme un novateur extraordinaire. Nouvelle antinomie : Bach, comme tous les très grands, est à la fois périmé en son temps et prophétique, étonnamment. On pourrait d'ailleurs développer longuement cette thèse.

L'œuvre de Bach réussit à créer une admirable et unique synthèse de deux types d'écriture différents qui déterminent réellement deux mondes musicaux. Il s'agit, d'un côté, de l'ancienne écriture contrapuntique — dont l'origine remonte au Moyen Age — à laquelle Bach donne son ultime expression et, de l'autre côté, de l'écriture harmonique naissante qui connaît sa première formulation explicite précisément dans l'œuvre de Bach.

Il faut peut-être rappeler que cette synthèse est l'aboutissement d'une orientation nouvelle commençant à la fin du Moyen Age. Un fait en apparence anodin éclaire ce tournant. Le Moyen Age partageait les « sept arts libéraux » en deux catégories que l'étudiant abordait successivement. Le trivium comprenait la grammaire, la rhétorique et la dialectique ; le quadrivium groupait les disciplines à caractère mathématique : l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. C'était là un héritage des Anciens, admis sans grande discussion. Jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, la musique est donc un art basé sur des rapports de nombres, un art qui ne cherche pas à exprimer des sentiments individuels, mais à refléter l'harmonie divine. Le transfert de la musique du quadrivium au trivium marque donc un tournant significatif : en se détachant du nombre et de son symbolisme pour se rapprocher des disciplines littéraires, la musique passe d'un monde à un autre.

On sait que l'homme de science du Moyen Age se considérait comme un initié. Ses œuvres adoptaient volontiers une allure énigmatique, voire même un code secret qu'il faut déchiffrer pour comprendre le sens du message transmis. Bach, on le devine, reste imprégné de ce Moyen Age. Il pratique le contrepoint, science médiévale, avec une virtuosité inouïe. *L'Art de la Fugue* et *l'Offrande musicale*, ces deux œuvres si particulières — ces deux Sommes, faudrait-il dire, au sens du Moyen Age — ne sont-elles pas un art d'initié pour initiés ? Parfois même le compositeur laisse un secret à déchiffrer : *quaerendo invenies*, écrit-il avec humour au-dessus de canons qu'il ne veut pas résoudre ...

Il faudrait, bien sûr, développer de façon complémentaire la signification que Bach attribue à l'harmonie et l'apport spécifique qu'il propose en ce domaine, ouvrant ainsi très largement la voie à ses successeurs. Mais ce n'est pas l'objet de cet article. Je voulais simplement situer quelques aspects de cet art si subtil en les rattachant à une authentique tradition médiévale.

On sait que les nombres entiers ont été liés à des pratiques religieuses ou magiques. Dès l'Antiquité, leurs propriétés ont exercé sur les esprits une sorte de fascination. Le XVIII<sup>e</sup> siècle, en particulier, connaît un goût étrange pour la numéralogie et toutes sortes de phénomènes occultes. Cela compense singulièrement, du reste, la tendance rationaliste du siècle. On cherche à deviner des équivalences entre toutes les manifestations naturelles ou surnaturelles : rapports des sons, des nombres, des couleurs, rapports des tonalités et des états d'âme. Bach, c'est indubitable, gardait cet attrait pour ces correspondances où il puisait de quoi enrichir sa musique. Souvent le symbole se voit plus qu'il ne s'entend et Bach ne laisse jamais prévaloir la description sur l'équilibre de la forme et l'unité du style.

Je crois qu'il faut être conscient de certaines préoccupations extramusicales chez un compositeur à la fois très connu et si mystérieux. Il vaut la peine d'en citer quelques-unes. Les relations établies à l'aide du symbolisme musical : la reproduction du signe de la Croix en figures de notes, par exemple ; la sémantique biblique des nombres : les chiffres trois, quatre, sept, dix, faciles à repérer ; la gématrie qui permettait d'interpréter certains nombres représentant la valeur numérique donnée aux différentes lettres de l'alphabet. A ces procédés, il faut en ajouter un autre, en usage depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, qui consiste à exprimer des situations précises par des « figures musicales » fixes, par analogie avec les « loci tropici » de la rhétorique.

Ces aspects du génie de Jean-Sébastien Bach, accessibles au seul initié, peuvent évidemment donner lieu à de fausses interprétations, même s'il est certain que le compositeur a introduit dans ses œuvres des relations symboliques ou exégétiques avec des intentions très précises.

### **Au-delà des notes**

La musicologie au début du siècle, les études d'Albert Schweitzer en particulier, mettaient en lumière l'instinct pictural de Bach. Schweitzer analysait par le détail la langue symbolique dont Bach faisait usage. Dans les Cantates comme dans les Chorals pour orgue, il tentait de découvrir les moindres intentions du compositeur. Il établissait un véritable inventaire en y discernant les thèmes de la démarche, de la lassitude, les motifs de la douleur, de la joie, de la quiétude, de la terreur. Il admettait que son analyse ne constituait qu'un essai, mais « le seul fait que pareil essai soit possible, affirmait-il en conclusion, en dit long sur la clarté et la précision du langage musical de Bach ».

Ces études minutieuses ont suscité l'enthousiasme d'abord, puis une sorte de dédain, on pouvait s'y attendre. Elles révèlent incontestablement un aspect de l'art de Jean-Sébastien Bach. La méthode suivie n'évite pourtant pas le danger d'une systématisation exagérée.

Un approfondissement dans un autre domaine me semble rejoindre une préoccupation fondamentale du compositeur. Quand Bach enseignait le Choral à ses élèves, on s'en souvient, il leur demandait de pénétrer l'esprit du texte pour le traduire de leur mieux. Quelques exemples empruntés à des chorals caractéristiques manifesteront jusqu'à quel degré d'exigence et de minutie Bach a appliqué ce précepte pour son propre compte.

Le Choral « *Jésus, ma joie* » est si connu que tout le monde le fredonne. Chacun sait qu'il est tiré de la Cantate 147 et que cette Cantate est écrite pour la fête de la Visitation de Marie. Le Choral, dont le thème est traditionnel, y apparaît deux fois, d'abord avec le texte « Wohl mir, dass ich Jesum habe » — « Ma joie, c'est de porter Jésus » — puis, pour terminer, sur les paroles « Jesus bleibet meine Freude » — « Jésus reste ma joie ». C'est cette joie-là, tout intérieure, qui inspire au compositeur une guirlande lumineuse, incomparable, rayonnante de paix et de tendresse.

Le *Choral des Veilleurs* est tiré de la Cantate 140. Bach confie à l'orgue, sans rien y changer, les trois voix qu'il avait d'abord composées pour une Cantate particulièrement aimée de son auditoire. Un texte biblique dicte l'atmosphère de l'œuvre tout entière écrite pour le dernier dimanche de l'année liturgique. C'est la parabole évangélique des jeunes filles endormies à l'arrivée du fiancé. Impossible, alors, de ne pas entrer dans ce cortège étonnant que les veilleurs rappellent à la réalité. La joie se fait ici bondissante — das Herz tut ihr vor Freuden springen — et contagieuse : elle entraîne le cortège dans la salle du festin de noces — wir folgen all zum Freudensaal und halten mit das Abendmahl.

Le *Choral de la Passion* est célèbre sous ce titre-là, mais on oublie souvent les autres versions. A l'origine cette mélodie est une chanson d'amour composée par Hans Leo Hassler et publiée en 1601 « Mein Gemüt ist verwirret, das macht ein' Jungfrau zart ! » — « Mon cœur est troublé, c'est à cause d'une douce jeune fille. » Quelques années plus tard, cet air fut adapté aux paroles « Herzlich tut mich verlangen nach einem sel'gen End. » — « J'aspire de tout mon cœur à une mort bienheureuse. » Un autre poète écrivit sur cet air un poème inspiré par la méditation de saint Bernard « Salve, caput cruentatum ». Le texte « O Haupt voll Blut und Wunden » contemple alors le visage en sang de Jésus dans sa Passion. Plus tard encore, un cantique d'un esprit tout autre « Befiehl du deine Wege » — « Mets ton espoir dans le Seigneur » — reprend cette

émouvante mélodie. Ce thème extraordinaire se retrouve dans plusieurs Cantates où diverses strophes inspirent à Bach des harmonisations bouleversantes : un chromatisme tourmenté évoque le sombre travail des démons qui menacent le fidèle ; ailleurs le Choral soutient un contrepoint de flûte qui suit la reptation des vers de terre dans le tombeau. Bach l'emploie cinq fois dans la Passion selon saint Matthieu à des moments d'intense expression dramatique. Une dernière version, dont le caractère n'a rien de douloureux, au contraire, figure dans l'Oratorio de Noël. C'est le chœur final que le compositeur traite alors comme un hymne de triomphe joyeux.

Quant à la version pour orgue, d'une beauté prenante, elle n'exprime pas la douleur de la Passion, mais l'appel de l'âme qui aspire à la joie éternelle. Une expression intense, des silences haletants, des soupirs pathétiques, il y a tout cela, oui, mais quelle sensibilité dans l'harmonie pour évoquer la paix tant désirée !

« *Au bord des fleuves de Babylone* », c'est le cantique paraphrasant le célèbre psaume qui dit toute la douleur de la patrie perdue, Jérusalem, et la fidélité à son souvenir. Ce Choral que Bach a longuement travaillé — il en existe trois versions successives — n'est pas seulement une merveille d'expression ; il est construit avec une science raffinée. Et pourtant cette page laisse une réelle impression de simplicité et de spontanéité. Fidèle à son texte, Bach commence par traduire la mélancolie profonde des exilés assis au bord du fleuve. Un contrepoint délicat évoque le calme déroulement des eaux. Au fil du texte, nous voyons les harpes suspendues aux branches. Le refus de jouer est exprimé subtilement : la voix supérieure se tait pendant plusieurs mesures, pendant que l'alto continue le refrain lancinant du souvenir. On pourrait poursuivre la radiographie de ce psaume 137. J'ai préféré... compter les notes du thème. Il y en a 137 !

## **Au-delà des textes**

Symbolisme des formules mélodiques, pénétration spirituelle des textes, ces aspects nous ouvrent un univers le plus souvent insoupçonné. Peut-on aller « plus loin » ? Bach ne nous invite-t-il pas lui-même à une nouvelle approche par la symbolique des nombres ?

Bach n'aborde qu'une seule fois à l'orgue la fugue à trois thèmes. C'est en hommage à la Trinité, nous le savons, qu'il écrit cette *Triple Fugue* à la fin du recueil que l'on a pu appeler le « Dogme en musique » ou la « Deutsche Orgelmesse », les deux termes n'étant d'ailleurs pas totalement adéquats.

Une idée centrale, le premier thème remplit la première Fugue et engendre l'œuvre entière (citation n° 1). C'est un motif cher à Bach : la marche ascendante par quarte. La Personne de Père y apparaît calme, sereine, toute-puissante au sein d'une polyphonie à cinq voix.

*Première Fugue, citation n° 1*



La deuxième Fugue présente un motif plus alerte (citation n° 2). Dès la fin de l'exposition, Bach le présente à l'état de renversement (citation n° 3), comme s'il désirait mettre en pleine lumière les deux natures de Celui dont il évoque les traits. La seconde partie de ce volet superpose la voix du Père et celle du Fils en un dialogue qui conduit irrésistiblement à la troisième Fugue.

*Deuxième Fugue, citation n° 2*



*Deuxième Fugue, citation n° 3*



Celle-ci jaillit d'un thème lumineux : des langues de feu, a-t-on remarqué, symbolisant l'Esprit-Saint (citation n° 4). La voix du Père y réapparaît en souveraine majesté (citation n° 5). Et la voix du Fils ? Bach était sans doute capable de superposer les trois thèmes. Pourquoi ne l'a-t-il pas fait ? Il me semble que le compositeur s'efface maintenant devant le théologien : la vie qui animait la deuxième Fugue se retrouve

ici, très exactement ; c'est la même pulsation qui traduit l'œuvre de l'Esprit que Jésus a remis au monde, comme dit saint Jean. La *Fugue en mi bémol* est alors réellement une triple fugue pour Bach, même si elle ne l'est pas intégralement pour un professeur de composition.

*Troisième Fugue, citation n° 4*



*Troisième Fugue, citation no 5*



Dans cette page extraordinaire à plus d'un titre, j'ai également tenté une nouvelle approche pour y déceler une technique transcendante en hommage à la Trinité. Trois Fugues en une ; trois thèmes, comme je viens de l'exposer ; une tonalité à trois bémols. Le thème initial qui engendre l'ensemble de la pièce compte sept notes (citation n° 1). Ce thème revient douze fois (quatre fois trois) dans la première Fugue ; six fois (deux fois trois) dans la deuxième ; neuf fois (trois fois trois) dans la troisième. Cela donne un total de vingt-sept fois (trois fois trois fois trois) dans la Triple Fugue entière. Ne serait-ce pas Bach lui-même qui nous invite à contempler la Trinité omniprésente ?

Cette numéralogie, j'ai essayé de la découvrir dans l'un ou l'autre des Chorals pour orgue. Je relevais tout à l'heure que Bach donne 137 notes au thème du Choral paraphrasant le psaume 137...

« *La vieille année s'en est allée* », c'est le Choral pour le dernier jour de l'an. Bach traite le thème que la tradition lui fournit d'une manière particulièrement expressive. Ce thème compte... 52 notes avant la dernière. La conduite des voix peut surprendre à première vue ; elle obéit

pourtant à une logique certaine. Comptez les notes de cette page, vous en trouverez 365 !

« *Devant ton trône je vais paraître* », voici une sorte de relique dont l'histoire est assez bien connue. On sait que Bach était devenu complètement aveugle. Il compose ce Choral dans sa tête et le dicte à son gendre. Nous avons là sa dernière œuvre. Il est émouvant d'y lire — d'y déchiffrer — deux fois sa signature. La première phrase du thème compte 14 notes. Première signature : additionnez le numéro d'ordre des lettres b.a.c.h., vous trouverez le chiffre 14 selon la technique de la gématricie dont j'ai parlé plus haut. Seconde signature : la totalité du thème compte 41 notes. Même méthode : il s'agit cette fois de j.s.b.a.c.h.

J'ignore si un chercheur a entrepris une analyse systématique de ce genre-là pour les œuvres d'orgue. Mais un musicologue allemand spécialiste des Cantates se plaît à compter... les mesures. Qu'y découvre-t-il ? Des rencontres pour le moins significatives. La Cantate « *Weinen, Klagen* », par exemple, présente un développement choral qui commente un instant le texte « C'est le pain de larmes des chrétiens, eux qui portent le signe du Christ » (la Croix). Ce musicologue y a repéré deux sections de 22 mesures. 22 c'est le psaume du Christ en Croix. Il remarque également que le psaume 141 — c'est le total des mesures de ce grand chœur — parle, comme le texte chanté, des épreuves et de la détresse du fidèle. Dans une Aria de cette même Cantate, le nombre de 40 mesures semble une référence au psaume 40, si l'on retient le verset du psaume paraphrasé dans cet air : « Il est écrit pour moi que je dois faire ta volonté. Mon Dieu, voilà ce que j'aime. » La dernière Aria de cette même Cantate compte 95 mesures. On se réfère spontanément au psaume 95 qui la commente : « Venez, criens de joie pour le Seigneur, car il est notre Dieu et nous sommes son peuple. »

Au terme de ces considérations, une question se pose : ces analyses — au-delà des notes, au-delà des textes — ne sont-elles pas « indiscreètes » ?

En ce qui concerne les textes, l'invitation de Bach lui-même est formelle. Il est bien clair toutefois que les textes ne sont pas tous de valeur égale, du point de vue poétique et du point de vue spirituel. Le commentaire musical, il faut l'avouer, s'accommode parfois de banalités d'ordre littéraire, ce qui ne l'empêche pas de s'épanouir et d'emporter l'auditeur à un plan supérieur où l'analyste n'a plus qu'à se taire...

Et la symbolique des nombres, assortie de savants calculs et de correspondances mystérieuses ? Ce n'est pas Bach qui nous répond personnellement. Son œuvre, alors ? Conscience claire, propos délibéré ou rencontre fortuite ?

Quand on lit, quand on prie les Lamentations de Jérémie, par exemple, a-t-on besoin de savoir que ces poèmes déchirants sont **alphabétiques**, c'est-à-dire que les premières lettres des versets ou des strophes donnent les 22 lettres de l'alphabet hébraïque dans leur ordre ?

Quand on contemple le Parthénon, suffit-il d'être « amateur d'art » ou faut-il être spécialiste en architecture ou en... philosophie pythagoricienne ? Et pourtant la présence du célèbre **nombre d'or** s'y cache et s'y révèle, cette proportion privilégiée entre les différentes grandeurs...

Relisons alors ces lignes où Edwin Fischer, inoubliable interprète, voulait approcher le mystère de ces œuvres de Bach « qui ne sont pas du temps. Plus elles sont grandes, plus elles sont comparables au sphinx antique ; chaque fois une telle œuvre parle un autre langage. Aujourd'hui c'est la tempête de la vie, demain le prétexte à de longues analyses. Si tu la veux haute en couleurs, l'œuvre le sera. Si tu veux des formes pures et architectoniques, tu les trouveras. Tu contempleras, étonné, ce mystère des œuvres en qui se confond une telle multiplicité et qui ont tant de visages. On devient silencieux alors et l'on sent que l'on ne peut mesurer la petitesse de sa vie à ce qui est éternel et qu'il nous est permis seulement, par un humble travail et l'étude infatigable de la langue originelle du maître, d'atteindre comme lui à cette paix intérieure qui est l'un des biens les plus élevés de notre existence terrestre. »

Georges Athanasiadès