

Mihaela Corduban. 2011. *Le premier livre du Clavier bien tempéré de Jean-Sébastien Bach : Rhétorique et sémiologie.* Sampzon : Delatour France. 140 p. ISBN 9783752101150

Guy Marchand

Volume 31, numéro 2, 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1013221ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1013221ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Marchand, G. (2011). Compte rendu de [Mihaela Corduban. 2011. *Le premier livre du Clavier bien tempéré de Jean-Sébastien Bach : Rhétorique et sémiologie.* Sampzon : Delatour France. 140 p. ISBN 9783752101150]. *Intersections*, 31(2), 133–139. <https://doi.org/10.7202/1013221ar>

CHRISTOPHER MOORE

Mihaela Corduban. 2011. *Le premier livre du Clavier bien tempéré de Jean-Sébastien Bach: Rhétorique et sémiologie*. Sampzon: Delatour France. 140 p. ISBN 9783752101150.

Après des études en musique à l'Université d'arts « George Enesco » (Roumanie), Mihaela Corduban s'est spécialisée en musicologie à l'Université de Montréal, où elle a enchaîné une maîtrise (sous la direction de François de Médicis) et un doctorat complété en 2008 (sous la direction de Jean-Jacques Nattiez). L'essai qui fait l'objet de cette recension est tiré de sa thèse.

Je tiens à souligner d'entrée de jeu que si l'on m'a demandé d'en faire le compte rendu, c'est qu'on savait que j'avais traité il y a maintenant plus d'une dizaine d'années de questions semblables et avec les mêmes convictions (Marchand, 2003). Je n'ai eu le plaisir de rencontrer l'auteure que deux ou trois fois à sa demande pour répondre à quelques questions, mais après lecture de son essai, force m'est d'admettre que, sans vraiment nous connaître, nous faisons partie de la même chapelle, celle des admirateurs de Bach qui croient en la rhétorique et en la sémiologie comme outils d'investigation pour mieux comprendre son œuvre. On ne se surprendra donc pas s'il y a entre l'essai et sa recension de fortes affinités électives.

Cela fait une trentaine d'années maintenant que l'affirment les chefs de file du renouveau de l'interprétation de la musique ancienne fondée sur l'étude des traités stylistiques et l'utilisation d'instruments d'époque: du début de la Renaissance à la fin du Baroque, au cours de ces périodes où l'on découvre et développa le potentiel descriptif et affectif de la musique, la rhétorique joua un rôle fondamental dans le processus de composition, et se familiariser avec ses éléments aide à mieux comprendre et interpréter les œuvres, en commençant par celles du compositeur que d'aucuns considèrent comme le plus grand des maîtres anciens, Jean-Sébastien Bach.

Nikolaus Harnoncourt, par exemple, revient plusieurs fois sur la question dans *Le discours musical* (1984) et *Le dialogue musical* (1985), deux ouvrages aux titres on ne peut plus significatifs :

La rhétorique constituait l'un des points centraux de la construction de toutes ses œuvres, écrit-il au sujet du Cantor de Leipzig, et cette ossature formelle essentielle de toute musique baroque depuis Monteverdi était pour Bach plus qu'une donnée évidente du style de l'époque. [...] Bach construisait consciemment ses œuvres selon l'art de la rhétorique et le discours sonore était pour lui la seule forme de musique. (Harnoncourt, 1985, p. 58–59 ; in Corduban, 2011, p. 119).

Vont dans le même sens les réflexions de Philippe Herreweghe, dans les notes de l'enregistrement plusieurs fois primé qu'il fit en 1985 de *La Passion selon Saint Matthieu* :

La rhétorique musicale est *l'unique clef d'accès valable pour toute la musique de Josquin à Bach*¹. Cette assertion vaut surtout pour J.-S. Bach dont l'œuvre constitue l'apogée de la pensée rhétorique dans notre musique occidentale. (Herreweghe, 1985, p. 15; *in* Corduban, 2011, p. 15)

Quelques musicologues s'étaient auparavant penchés sur la question des rapports entre musique et rhétorique à la Renaissance et au Baroque² et on peut se demander si Harnoncourt et Herreweghe n'avaient pas lu, entre autres, l'article de référence «Fugue and Rhetoric» que Gregory Butler avait publié en 1977, dans lequel il affirmait en des termes curieusement semblables à ceux d'Herreweghe que «cette terminologie [i.e. de la rhétorique] est la seule clef dont nous disposons pour mieux comprendre la conception ancienne du genre de la fugue» (Butler, 1977, p. 99; *in* Corduban, 2011, p. 15).

«Le discours sonore... la seule forme de musique» et la rhétorique, «l'unique clef d'accès valable», «la seule clef dont nous disposons» pour le comprendre. On peut comprendre que certains collègues aient pu émettre de sérieuses réserves et considérer que les «baroqueux» (comme on surnomme parfois avec affectation les adeptes des interprétations sur instruments d'époque) surestimaient l'importance du rôle qu'a pu jouer la rhétorique dans la musique de cette période (Harrison, 1990; Walker, 1999; *in* Corduban, 2011, p. 27). La rhétorique n'est peut-être pas *le seul, l'unique* moyen pour comprendre la musique baroque, mais, comme Corduban, je demeure convaincu, pour l'avoir expérimenté concrètement à une époque où j'étais luthiste professionnel, qu'en travaillant une fantaisie ou un *ricercare* italien, un prélude non mesuré français ou une fugue allemande, une bonne connaissance des éléments de rhétorique permet de mieux saisir et de mieux faire ressortir la cohérence de la forme, ses articulations ainsi que les tensions et détentes affectives qui la traversent, même s'il s'agit d'œuvres purement instrumentales et, dans le cas des fantaisies et *ricercari* italiens ou des préludes non mesuré français, de pièces à première vue libres, voire débridées, à la limite de l'improvisation.

Dans cette perspective, le premier mérite du travail de Mihaela Corduban est d'avoir démontré, par une analyse systématique des 24 préludes et fugues du premier livre du *Clavier bien tempéré*, comment les concepts de la rhétorique classique, tels qu'on les retrouve transposés en musique dans plusieurs traités de l'époque, permettent de mieux comprendre la cohérence propre au discours de chacun de ces diptyques indissociables que sont les préludes et fugues de Bach.

Mais, et c'est le second mérite de cet essai, pour *comprendre* en quoi la rhétorique permet de mieux *comprendre* un prélude et fugue de Bach, Corduban s'est servi d'une seconde clef, la méta-clef, pourrait-on dire, (et serait-ce trop osé d'ajouter la seule clef, l'unique clef permettant de *comprendre le comprendre* ?), qu'est la sémiologie. D'où le sous-titre de son essai, *rhétorique et sémiologie*, et

¹ C'est Herreweghe qui souligne.

² Voir à ce sujet la bibliographie chronologique de l'article de Blake Wilson et al., «Rhetoric and Music» (2012).

les titres des deux premiers chapitres théoriques, « Pour une analyse rhétorique » et « Pour une analyse rhétorique sémiologiquement fondée ».

Dans le premier chapitre, Corduban commence par un survol historique des rapports entre musique et rhétorique en soulignant, à l'instar de Bartel (*Musica poetica*, 1997, p. 8), l'importance que la réforme luthérienne joua dans l'intérêt particulier que, plus qu'ailleurs en Europe, les Allemands portèrent à ces questions, mais d'abord dans les œuvres vocales, où la musique sous-tend un texte. Dans un second temps, l'auteure résume comment on en vint à aussi aborder d'un point de vue rhétorique la musique instrumentale. En un dernier « *zoom in* », elle concentre son attention sur le genre spécifique de la fugue en soulignant, comme Butler l'avait avancé dans son article, que pour bien comprendre les rapports entre fugue et rhétorique, il fallait remonter à ses premiers balbutiements dans les fantaisies et *ricercari* de la Renaissance.

Dans le second chapitre, Corduban plaide pour une analyse rhétorique, « sémiologiquement fondée³ », dans lequel elle défend le modèle sémiologique développé depuis les années 1970 par Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez. Pour avoir moi-même expérimenté ce modèle en profondeur, la synthèse que Corduban présente de sa propre expérimentation dans le troisième chapitre de son essai, intitulé de manière sobre et prosaïque « Application pratique du modèle analytique aux préludes et fugues du 1^{er} livre du *Clavier bien tempéré* », n'a fait que renforcer mon sentiment que, pour *comprendre le comprendre*, la tripartition de Molino et les six situations analytiques qu'en a induites Nattiez demeurent la métathéorie la plus satisfaisante. Dans ce chapitre, qui est le cœur de son travail, Corduban illustre de manière convaincante comment une analyse paradigmatique systématique d'un prélude ou d'une fugue (i.e. l'identification des motifs, de leurs récurrences et de leurs variations) permet ensuite de déterminer avec plus de pertinence à quelles parties du discours (*exordium*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio*, *peroratio*) correspondent les différents segments de la pièce musicale. L'analyse paradigmatique permet aussi de mieux cerner les subdivisions des parties du discours, les *confirmatio* et *confutatio*, par exemple, pouvant comprendre des passages en *amplificatio*, *a contrario*, *in divisio*, *in paranomasia*, etc., correspondant en musique au phénomène d'augmentation, de renversement, de segmentation et de diminution des motifs.

Cela dit, dans un quatrième chapitre, au titre cette fois poétique et énigmatique emprunté à Manfred Bukofzer, « Forme audible, ordre inaudible⁴ », Corduban aborde un nouvel objet que le titre de son essai n'annonçait pas et qui, à première vue, semble avoir peu de liens avec ce qui précède : celui des proportions. Mais ce que veut démontrer ici l'auteure, c'est que, un discours bien conçu se devant d'être aussi bien proportionné, dans un nombre étonnamment

3 J'avais fait de même à propos de l'herméneutique (Marchand, 2003, « Première partie : Pour une herméneutique sémiologiquement fondée », p. 25-96). Notez que Corduban avait eu la délicatesse de me demander si elle pouvait reprendre la formule à son compte en l'appliquant à la rhétorique, ce à quoi je ne voyais aucune objection.

4 Il s'agit de la traduction française du titre de la troisième partie, « Audible Form, Inaudible Order », du chapitre 10 « Form in Baroque Music » dans *Music in the Baroque Era* (Bukofzer, 1947, p. 365. Traduction française : Bukofzer, 1988, p. 396).

élevé des préludes et fugues étudiés, les parties du discours musical générés par l'application des éléments de rhétorique à la musique sont divisées par un événement significatif (cadence, retour du sujet, etc.) en deux sections d'un même nombre de mesures et/ou dans des proportions correspondant à ce qu'il est convenu d'appeler le nombre d'or ou la divine proportion :

Sur un total de 48 pièces, nous avons inventorié au moins une des deux proportions dans 42 pièces (19 préludes et 23 fugues). Plus précisément : 23 pièces (10 préludes et 13 fugues) comprennent la proportion d'égalité et le nombre d'or ; la proportion d'égalité est présente dans 34 pièces (18 préludes et 16 fugues) ; nous avons repéré le nombre d'or dans 34 pièces également (13 préludes et 21 fugues). [...] En termes statistiques, pour l'ensemble du recueil, la présence de chacune des proportions est significative (70,83%). Le nombre des préludes caractérisés par une proportion d'égalité l'est également (79,17%). Tel est le cas aussi du grand nombre de fugues comprenant le nombre d'or (87,5%). (Corduban, 2011, p. 92).

Dans le cas du nombre d'or, il aurait cependant été intéressant de savoir combien des cas répertoriés dans le corpus choisi correspondent à des multiples des termes consécutifs de la série de Fibonacci, dont les rapports progressent rapidement ($3/2 = 1,5$, $5/3 = 1,666 \dots$, $8/5 = 1,6$, $13/8 = 1,625$) vers le nombre irrationnel 1.618 ... qu'est la divine proportion. Car, pour prédéterminer le nombre de mesures des sections d'une œuvre afin qu'elles correspondent au nombre d'or, le procédé le plus élémentaire pour un compositeur est de multiplier ces termes (5, 8, 13) par un dénominateur commun. Et inversement, pour le musicologue, la possibilité de revenir à ces termes, en trouvant le dénominateur commun à l'ensemble des parties d'une œuvre dont les proportions correspondent au nombre d'or, augmente les probabilités que le compositeur ait été conscient de ce qu'il faisait. Et encore plus lorsque cela se répète dans plusieurs pièces.

Si l'on retrouvait ce même procédé dans les préludes et fugues du *Clavier bien tempéré*, comme ce fut, entre autres, le cas dans les fugues ouvrant *L'Art de la fugue* (Norden, 1964 ; résumé in Marchand, 2003, p. 284) et concluant la *Clavier-übung III* (O'Donnell, 1976 ; résumé in Marchand, 2003, p. 287), les probabilités que Bach ait agi consciemment en seraient fortement augmentées.

Cela dit, dans un cinquième et dernier chapitre intitulé « Les prévisions esthétiques intégrées dans les stratégies compositionnelles des vingt-quatre préludes et fugues étudiés », au delà de l'analyse paradigmatique des pièces comme telles, Corduban s'est particulièrement intéressée à un aspect des rapports entre poétique (processus de composition) et esthétique (processus de perception) dont Leonard B. Meyer fit l'œuvre d'une vie⁵, mais en d'autres termes qui ne sont pas sans faire penser à « l'esthétique de la réception » que Hans Robert Jauss développa dans les mêmes années en littérature.

En rhétorique on pourrait résumer la chose ainsi : un discours présuppose un auditoire ; en préparant son discours, l'orateur a en tête cet auditoire ; les stratégies de l'orateur ne seront pas sans relations avec ce qu'il croit être les

⁵ Principaux ouvrages de Meyer : *Emotion and Meaning in Music* (1956), *Music, the Arts and Ideas* (1967), *Explaining Music* (1973), *Style and Music, Theory, History, and Ideology* (1989).

capacités de compréhension de cet auditoire, ou à tout le moins d'un auditeur « compétent » (Meyer, 1973, *in* Corduban, 2011, p. 95).

Il en va de même en musique, comme une lettre de Mozart en demeure, à mon avis, l'illustration emblématique. Dans les jours suivant la création au Concert spirituel de la *Symphonie dite « de Paris »* (n°31 en ré majeur, K.300a/297), Mozart écrivit à son père :

Comme j'avais entendu dire qu'ici tous les derniers Allegro commencent comme les premiers, avec tous les instruments ensemble, et généralement *unisono*, je le fis commencer *piano* avec les 2 violons seuls, sur 8 mesures uniquement — puis vint tout de suite un *forte* de sorte que les auditeurs (comme je m'y attendais) firent ch- au moment du *piano*, puis suivit immédiatement le *forte*, entendre le *forte* et applaudir ne fit qu'un⁶. (Mozart, 2011, p. 786)

Autrement dit, Mozart savait *a priori* que, dans la symphonie en trois mouvements de style parisien, les deux allegros encadrant le mouvement lent central commençaient de la même façon par un grand *tutti forte* à l'unisson. Le petit malin qu'était Wolfgang Amadeus s'est alors amusé dans le dernier allegro à déjouer les attentes des auditeurs en faisant dans le dernier mouvement le contraire de ce qui était prévu. Une incartade « bien mesurée », pourrait-on dire, juste assez pour ne pas perdre son auditoire et même obtenir (comme le compositeur s'y attendait) une adhésion enthousiaste pour son originalité en regard des conventions établies.

Malheureusement, dans le cas de Bach, comme d'ailleurs de la plupart des compositeurs, le musicologue n'a que rarement à sa disposition ce genre de témoignage aussi direct et explicite. Mais, par l'analyse de la musique elle-même (niveau neutre) en rapport avec les conventions stylistiques de l'époque (poétique), on peut en partie induire où Bach se sera conformé aux conventions, où il s'en sera écarté pour jouer avec les attentes de l'auditeur compétent, comment cet auditeur compétent a pu percevoir ce jeu (esthétique), et quel rôle a pu y jouer l'articulation du discours sonore suivant les conventions de la rhétorique.

Selon Meyer, ce jeu se fonde sur ce qu'il appelle les « relations de conformance » (*comformant relationships*. Meyer, 1973, p. 44; *in* Corduban, 2011, p. 95). Dans la fugue, par exemple, les conventions d'écriture voulaient que le sujet (et le contre-sujet s'il y a lieu) revienne au début de la partie conclusive (ou *peroratio*) de manière conforme, dans la même tonalité et dans la même voix. Mais, comme Corduban le montre dans ses analyses, l'expectative de ce retour est exacerbée par les multiples variations et modulations de ce sujet qui, dans les *confirmatio* et *confutatio*, l'annoncent tout en le retardant.

En conclusion, l'ouvrage de Mihaela Corduban, illustré de nombreux exemples musicaux et tableaux analytiques (dont certains en couleurs), s'avère une contribution non négligeable à l'étude de la rhétorique dans la musique baroque et plus particulièrement dans l'œuvre de Bach, tout en participant à la démonstration de la pertinence de la sémiologie en musicologie.

⁶ Lettre du 3 juillet 1778.

Cela dit, comme c'est souvent le cas dans ce genre d'étude⁷, l'incessant contrepoint entre l'analyse des œuvres comme telles et la défense des modèles d'analyse utilisés en rend souvent le style lourd et la lecture ardue pour ceux qui ne sont pas déjà familiers avec ces modèles. Et les multiples tableaux accompagnant les analyses ne prennent vraiment leur sens que si l'on connaît déjà bien les œuvres analysées. Si l'on n'a pas ces *a priori*, il faut alors faire l'effort de transcrire les données de l'analyse dans la partition aux endroits appropriés et écouter les œuvres à quelques reprises avec cette partition annotée pour vraiment vérifier la pertinence de ces données, et dans le cas des analyses de Corduban, en goûter toutes les subtilités et les finesses.

Il me semble donc que, pour l'auteure, la suite logique à ce travail serait de faire une édition annotée intégrale du *Clavier bien tempéré*, où l'on pourrait voir en même temps la musique, la segmentation mélodico-rythmique en termes rhétorique au-dessus de la partition (et à l'intérieur si les subdivisions du discours en rapport avec la conduite des voix le demandent), le plan tonal sous la ligne de basse, et un commentaire en notes infrapaginales.

D'un point de vue plus général, je crois que ce genre d'éditions annotées pourrait être fort enrichissant, non seulement pour les musicologues, mais aussi pour les interprètes qui voudraient jouer ces œuvres, ou encore les nombreux mélomanes qui aiment avoir en mains la partition pour sonder la musique en profondeur et l'écouter avec plus d'attention.

RÉFÉRENCES

- Bartel, Dietrich. 1997. *Musica poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Bukofzer, Manfred. 1947. *Music in the Baroque Era*. New York: Norton.
- . 1988. *La musique baroque*. Paris: Agora/Presses Pocket.
- Butler, Gregory, 1977. «Fugue and Rhetoric». *Journal of Music Theory* 12, n° 2: 49–99.
- Harnoncourt, Nikolaus. 1984. *Le discours musical*. Paris: Seuil.
- . 1985. *Le dialogue musical*. Paris: Seuil.
- Harrison, Daniel. 1990. «Rhetoric and Fugue: An Analytical Application». *Music Theory Spectrum* 12, n° 1: 1–42.
- Herreweghe, Philippe. 1985. *La Passion selon Saint Matthieu*. Arles: Harmonia Mundi. HMC 901155.57 (3 disques sonores).
- Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Marchand, Guy. 2003. *Bach ou la Passion selon Jean-Sébastien: De Luther au nombre d'or*. Paris: L'Harmattan.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. 2011. *Correspondance complète*. Paris: Flammarion.
- Norden, Hugo. 1964. «Proportions in Music». *Fibonacci Quarterly* 3, n° 4: 219–222.
- O'Donnell, John. 1976. «'And yet they are not three Fugue but one Fugue': Another Look at Bach's *Fugue in E Flat*». *The Diapason* 67, n°12 (décembre): 10–12.

7 Et j'inclus ici mon propre essai sur Bach.

- Walker, Paul Mark. 1999. « Fugue in the Music Rhetorical Analogy and Rhetoric in the Development of the Fugue ». *Bach Perspectives*. Lincoln : University of Nebraska Press, vol. IV : 159–200.
- Wilson, Blake, et al. « Rhetoric and music ». In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166> (consulté le 11 septembre 2012).

GUY MARCHAND

Monique Desroches et al., dir. 2011. *Territoires musicaux mis en scène*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. 424 p. ISBN 978-2-7606-2246-3.

Discipline encore jeune, l'ethnomusicologie est néanmoins appelée à se redéfinir et à se repositionner, en raison notamment de l'éclatement de ses sujets d'étude. En effet, les phénomènes contemporains que sont la mondialisation, l'intensification des flux migratoires et des communications, tout comme la montée en force des réseaux virtuels, ont des répercussions notables sur les pratiques musicales et culturelles. En octobre 2009 s'est tenu un colloque international intitulé *Patrimoines musicaux : circulation et contacts* à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, et des intervenants d'Amérique comme d'Europe s'y sont réunis pour discuter des enjeux propres à ces mutations importantes. Moins de deux ans plus tard paraissait l'ouvrage *Territoires musicaux mis en scène*, entendu non pas comme recueil d'actes de colloque au sens habituel du terme, mais plutôt comme prolongement de la réflexion. Même si plusieurs intervenants présents à l'événement ont signé des contributions au sein du livre, il n'en demeure pas moins que les comités organisateur et scientifique en sont distincts, que les volets thématiques ont été en partie remaniés et que l'on voit apparaître en ces pages des noms qui ne figuraient pas au programme de la rencontre internationale. Ainsi, il faut envisager ce collectif comme une entreprise indépendante, mais dont les préoccupations sont inscrites dans ce champ d'étude que l'on nomme ethnomusicologie contemporaine.

L'ouvrage, sous la direction des chercheurs Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith, s'articule en trois sections définies par de grandes lignes thématiques. La première partie s'intitule « Mise en spectacle et mise en exposition » et regroupe sept textes qui traitent de l'idée de « mettre en scène » de différentes façons : par le tourisme, par l'opéra, ou encore par l'exposition de musée. Dans la seconde section, sept autres contributions sont réunies, mais cette fois sous le thème « Patrimoine et patrimonialisation » afin de discuter du sens attribué à ces deux termes entendus respectivement comme objet et comme processus. La troisième et dernière partie, « Performances traditionnelles et actuelles », est, quant à elle, un peu plus volumineuse avec dix articles parcourant un spectre très large de sujets allant du culte identitaire au Gabon au *gwoka* guadeloupéen, en passant par la musique actuelle au Québec. Ces terrains en apparence hétérogènes ont pour la plupart recouru à l'analyse performancielle afin de mettre au jour des éléments que la