



La description linguistique d'un texte musical, l'exemple de l'“ Aria Quinta ” de l'Hexachordum Apollinis de Johann Pachelbel

Julia Benhamou

► To cite this version:

Julia Benhamou. La description linguistique d'un texte musical, l'exemple de l'“ Aria Quinta ” de l'Hexachordum Apollinis de Johann Pachelbel. Colloque international des Etudiants chercheurs en Didactique des langues et en Linguistique, Lidilem, Jun 2014, Grenoble, France. hal-01252056

HAL Id: hal-01252056

<https://hal.science/hal-01252056>

Submitted on 7 Jan 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA DESCRIPTION LINGUISTIQUE D'UN TEXTE MUSICAL, L'EXEMPLE DE L'« ARIA QUINTA » DE L'*HEXACHORDUM* *APOLLINIS* DE JOHANN PACHELBEL

Julia BENHAMOU

julia.benhamou@hotmail.fr

Laboratoire Bases, Corpus, Langage, UMR 7320, CNRS

Campus Saint-Jean d'Angély, 24 avenue des Diables Bleus

06357 Nice Cedex 4

France

Abstract : This article deals with the linguistic description of a musical piece, the “ Aria Quinta ” from Johann Pachelbel’s *Hexachordum Apollinis*. It focuses on the structure of the musical form of the “ Aria Quinta ”, the *theme and variations*. The article demonstrates the existence of a musical *text* through the analysis of the defining properties of text, and in particular the notions of *coherence* and *cohesion*.

1. Introduction¹

Nous proposons d’analyser une œuvre musicale, l’« Aria Quinta » de l’*Hexachordum Apollinis* (1699) de Johann Pachelbel, à la lumière des outils de la linguistique textuelle. L’*Hexachordum Apollinis*, composé de six arias pour orgue ou pour clavecin, est un des trois grands cycles de variations du baroque musical avec *La Capricciosa* de Dietrich Buxtehude (1690) et les *Variations Goldberg* de Johann Sebastian Bach (1740). À l’origine, une aria désigne une mélodie, le plus souvent chantée. Son contexte de prédilection est l’opéra. On trouve cependant des arias instrumentales comme c’est le cas dans l’*Hexachordum Apollinis*, arias qui relèvent d’une forme musicale, le *thème et variations*.

« Cette dénomination recouvre le même type de forme cyclique (c’est-à-dire constitué de plusieurs composantes formelles), fondée sur la modification (c’est-à-dire la variation en tant que principe de travail compositionnel) d’un matériau thématique de base » (Stoianova, 2000 : 26).

Dans l’« Aria Quinta », Pachelbel applique de façon exemplaire l’art de la variation, autrement dit l’« art de transformer une des composantes d’une idée musicale » (Abromont, 2001 : 552). Cette composante est l’aria, l’idée-force musicale de la pièce, la mélodie aussi appelée thème, qui sert de base à une série de transformations sonores, les variations. L’« Aria Quinta » présente six variations sur l’aria qui relèvent à la fois des variations strictes et des variations sur *basso ostinato* (ou basse obstinée). Les variations strictes ont ceci de particulier qu’elles

« comportent un thème – le plus souvent une mélodie accompagnée ou un thème en accords – et une série de variations, dont le nombre est théoriquement illimité, qui conservent nécessairement la structure formelle du thème et, très souvent, ses tempo, mesure et tonalité. Le qualificatif « stricte » insiste, précisément, sur les restrictions en ce qui concerne les possibilités de variation : le travail compositionnel ne dépasse pas certaines limites dans la transformation du matériau thématique » (Stoianova, 2000 : 39).

¹ Je remercie Geneviève Salvan pour sa relecture et ses suggestions.

Aria Quinta

The image shows a musical score for 'Aria Quinta' by Johann Pachelbel. It consists of three systems of music. The first system is labeled 'Aria Quinta' in red and shows a melody in the treble clef with various trills and ornaments. The second system is labeled 'Variatio 1.' in blue and shows a more complex, rhythmic melody in the treble clef. The third system is labeled '13' and shows a continuation of the blue melody. The bass line in all systems consists of a steady, repeating pattern of eighth notes.

Exemple 1 - L'aria (en rouge) et la première variation (en bleu) de l'« Aria Quinta ».

On voit dans l'exemple 1 que la première variation suit les restrictions de mesure (C, mesure à quatre temps), de nombre de mesures (quatre pour chaque reprise), de tonalité (*la* mineur) et de tempo. Elle correspond au type des variations strictes. À ce premier principe compositionnel se superpose le principe des variations sur *basso ostinato*. Celles-ci « comportent, en règle générale, la répétition systématique d'un thème dans la basse et l'écriture libre dans les voix supérieures. [...] Le thème *ostinato* peut aussi être varié lors de ses apparitions » (Stoianova, 2000 : 28-29). La coprésence d'un premier thème à la voix supérieure et d'un second thème *ostinato* dans la basse, lui-même sujet à variations, correspond à une écriture baroque contrapuntique, construite sur une superposition de thèmes (exemple 2).

Aria Quinta

This image shows a more detailed musical score for 'Aria Quinta' by Johann Pachelbel, similar to the one above but with additional color coding. It consists of three systems. The first system is labeled 'Aria Quinta' and shows a melody in the treble clef with various trills and ornaments. The second system is labeled 'Variatio 1.' and shows a more complex, rhythmic melody in the treble clef. The third system is labeled '13' and shows a continuation of the blue melody. The bass line in all systems consists of a steady, repeating pattern of eighth notes. In this version, the notes in the treble clef are color-coded: blue for the main theme, red for the *ostinato* theme, and green for the counter-theme.

Exemple 2 – Le thème de la voix supérieure (en bleu), le thème *ostinato* (en rouge), et le contre-thème du thème *ostinato* (en vert). À partir de la variation 1, les thèmes et contre-thème sont variés, les notes en bleu, en rouge et en vert figurent les notes purement thématiques, les notes en noir correspondent aux notes ajoutées sur ces thèmes, qui participent du principe compositionnel de la variation.

Aux procédés d'écriture musicale de transformation du thème (variations ornementales, accompagnementales, polyphoniques, rythmiques, amplificatrices, éliminatrices...) se superposent des variations de texture sonore produites par les jeux des clavecins ou des orgues, instruments pour lesquels a été écrite l'œuvre. Le discours musical qui en résulte

« repose [alors] sur l'interaction du même et du différent » (Stoianova, 2000 : 28). Ce type de discours musical trouve son origine dans « la liturgie, le commentaire religieux, l'exégèse [qui] ont conduit à des formes fondées sur la paraphrase, la variation de mélodies de référence, que ce soient des thèmes grégoriens, des mélodies de choral ou des chansons populaires profanes (Abromont, 2010 : 11) ». Les variations entraînent systématiquement une forme de répétition dans un jeu de dissimulation-révélation du thème. Il s'agit d'un principe compositionnel virtuose pensé pour faire briller le compositeur : varier un thème sans être répétitif demande à la fois inventivité et maîtrise des techniques d'écriture. Mais il est aussi pensé pour faire briller les instrumentistes car au-delà de la technicité de certaines pièces, il propose un véritable enjeu interprétatif qui tient à son caractère dialogique. La forme de dialogisme rencontrée dans le *thème et variations*, et notamment dans l'« Aria Quinta », est double : la variation implique la reprise d'un discours antérieur, la mélodie ou thème (l'aria), tout en y apportant des informations nouvelles, produits du principe compositionnel de transformation d'un matériau sonore. Ce processus est effectué par un même instrumentiste/locuteur, d'où un dialogisme de type intralocutif. D'autre part, le *thème et variations* met en scène plusieurs instrumentistes/locuteurs qui produisent des discours interdépendants. Dans la reprise (ex. 3 *infra*, parties des variations 1 et 2) ou dans l'anticipation (ex. 3, partie de la variation 3) d'un même énoncé musical par des locuteurs différents, et dans l'interaction permanente entre ces discours (ex. 3), la forme *thème et variations* est alors le vecteur d'un second type de dialogisme, d'un dialogisme interlocutif. On remarque que dans le dialogisme musical, il n'y a que la reprise, avec éventuellement une « manière » propre à l'instrumentiste d'interpréter l'œuvre, et pas de reprise accompagnée de modalisation comme dans le dialogisme linguistique.

L'existence d'une forme musicale du dialogisme bakhtinien nous ramène à la question des similitudes entre le langage verbal et le langage musical ou, plus précisément, puisqu'il s'agit d'une discipline artistique, entre le texte littéraire et le texte musical. Nous essaierons de montrer que le terme *texte*, très codifié par la linguistique textuelle, peut s'appliquer au domaine musical.

2. Le texte musical

Avant tout, il est nécessaire de « circonscrire quelques points centraux, que toute théorie du texte semble devoir traiter pour mériter son nom » (Ducrot & Schaeffer, 1995 : 500 et suiv.), et parmi ces points la *cohésion* et la *cohérence*.

« Au départ la cohérence, propriété définitoire du texte (elle est ce qui fait qu'un texte est perçu comme un texte, c'est-à-dire un ensemble énoncé qui se tient), a souvent été confondue avec sa matérialisation, l'ensemble des moyens linguistiques qui assurent les liens intra- et interphrastiques (Halliday & Hasan, 1976). [Cependant,] Jean-Michel Adam (2002 : 99) rappelle à juste titre que ce n'est pas seulement parce qu'il présente des marques de connexité-cohésion qu'un texte est jugé cohérent » (Jaubert, 2005 : 8).

Le point de départ de notre argumentation sera « le niveau le plus évident d'un relais possible entre cohésion syntaxique et cohérence textuelle [...], celui des connexions propositionnelles ou phrastiques » (Jaubert, 2005 : 8).

2.1. La phrase musicale

Il nous faut donc commencer par établir une correspondance entre la phrase verbale et la phrase musicale. « Pour François Couperin (1668-1733), [la phrase musicale est] une succession ordonnée de périodes (on dit aujourd'hui membre de phrase) aboutissant à une cadence parfaite » (Abromont, 2001 : 546). Étant donné que notre objectif est de montrer l'existence d'un *texte* musical et que cette notion relève de la linguistique, nous préférons

nous appuyer sur la définition de la phrase verbale donnée par Pierre Le Goffic (1993 : 8). Le Goffic définit la phrase-type comme une « séquence autonome dans laquelle un énonciateur (locuteur) met en relation deux termes, un sujet et un prédicat ». Repérer une séquence, surtout dans la forme *thème et variations* à laquelle appartient l'« Aria Quinta », est chose aisée : chaque séquence est délimitée par une barre de mesure. On peut voir dans l'exemple 1 que le thème sur lequel vont se développer les variations est composé de deux segments de quatre mesures séparés par des barres de reprise notées par le symbole :||. Ces segments fonctionnent de manière autonome, il serait ainsi tout à fait possible d'arrêter la musique à la fin du premier segment ou bien de commencer à jouer à partir de la seconde reprise et de s'arrêter à la fin de celle-ci. De fait, les deux segments débutent par un accord à l'état fondamental (superposition de tierces) et se terminent sur une cadence parfaite qui consiste en un enchaînement des degrés V et I (dans la tonalité de *do*, *sol* est le cinquième degré et *do* le premier). Commencer par un accord à l'état fondamental équivaut, en musique, à marquer le début de la phrase musicale tout comme la majuscule est le marqueur textuel du début d'une phrase verbale. D'autre part, la cadence parfaite est souvent comparée, à juste titre, au point de la phrase à cause de son caractère conclusif. On a donc bien ici deux séquences autonomes qui présentent un début et une fin. Qu'en est-il du second critère constitutif de la phrase-type, la relation sujet-prédicat ?

2.2. La relation sujet-prédicat

Prenons l'exemple donné par Le Goffic, *Marie chante* pour décrire la relation sujet-prédicat. Celle-ci implique que « le locuteur (source de l'énonciation) affirme à propos du sujet (*Marie*, sujet de l'énoncé) un certain prédicat (*chante*). [...] Si longue et complexe que soit la phrase, elle repose toujours sur la mise en relation d'un sujet et d'un prédicat » (Le Goffic, 1993 : 8). Conjointement à ce critère se pose la question essentielle du sens, inhérente à tout rapprochement entre les sémioses verbale et musicale. Belinda Canonne dans son ouvrage *Musique et littérature au XVIII^e siècle* (1998 : 17) affirme que « la musique a un sens, à n'en point douter, il faut qu'elle en ait un si elle veut prétendre à l'attention et au respect. Et même il faudrait que ce sens soit le plus précis possible... Mais comment produit-elle son sens ? ». La réponse la plus évidente serait de dire que la musique produit du sens par imitation. Il s'agit du principe de la *mimésis* développé dans le premier chapitre de la *Poétique* d'Aristote. Et en effet, on trouve une littérature musicale baroque empreinte d'une rhétorique imitative. Un des exemples les plus connus d'imitation musicale est celui des *Quatre Saisons* de Vivaldi. Chacun des quatre concertos qui constituent l'œuvre fonctionne comme l'illustration musicale d'une saison. *Le Printemps* propose ainsi une imitation du chant des oiseaux exécutée par le premier solo de violons. Le chant des oiseaux est reproduit métaphoriquement par le registre aigu et les trilles du violon. Le compositeur lui-même explicite ce processus des métaphores sonores en notant au-dessus des deux solos de violon *Canto de gl'Vcelli*, « chant des oiseaux ». On pense aussi à la musique française impressionniste de la fin du XIX^e siècle et notamment à *La Mer* de Debussy. Cette rhétorique imitative n'est cependant pas la plus répandue dans la littérature musicale. Plus généralement, le sens véhiculé par une œuvre musicale correspond à la notion de « substance du contenu² » proposée et développée par Louis Hjelmslev (1971) et, dans le prolongement de cette notion, le *noétique* et le *thymique* peuvent se poser comme une réponse à la question du sens en musique. Le *noétique* est une composante cognitive « qui a en charge l'ensemble des processus de la médiation symbolique optimale, celle qui aboutit à la catégorisation

² Gilles Deleuze dans son cours « Pensée et cinéma » (19/03/1985) définit la substance du contenu comme étant « la matière non langagièrement formée, non linguistiquement formée ».

affichée du mondain », c'est-à-dire du monde reconstruit, inventé par le langage³ (Molinié, 1998 : 21). Le *noétique* recouvre la rhétorique musicale imitative mais aussi tout produit de l'analogie entre un son et le monde qui nous entoure. Il est constitutif d'un processus d'intellectualisation et en cela, il est complémentaire du *thymique*, « composante qui gouverne l'ensemble des affects. On y rangera l'émotif au sens large, ainsi que le champ du ressenti moral » (Molinié, 1998 : 21). Dès lors, le *thymique* participe de la rhétorique musicale dont la visée fondamentale est de toucher pour séduire. Pour conclure brièvement sur la question du sens dans le discours musical, nous pouvons dire que bien qu'il soit dépourvu de sémantisme, le discours musical véhicule un sens, « il crée un monde qui pointe vers le monde réel » (Rastier, 1996 : 17), sens qui est aussi vecteur d'émotions.

Revenons à la phrase et à la relation entre le sujet et le prédicat. Cette relation, qui permet l'élaboration du sens dans la phrase verbale, est-elle aussi constitutive de la phrase musicale ? Peut-elle exister en l'absence de sémantisme ? La relation sujet-prédicat peut se définir comme « une relation entre un apport et un élément stable, autrement dit comme un apport sémantico-référentiel sur un support référentiel ou structurel » (Merle, 2008 : 8). Comme nous l'avons déjà dit, la sémantique ne s'applique pas au langage musical, nous nous intéresserons donc au *support* référentiel ou structurel et à l'*apport* purement référentiel. Rappelons que le référent est l'élément du monde auquel renvoie un signe. En musique, le référent du signe est soit simple, soit double. Il peut s'agir d'une note, dans ce cas le référent est un son, ou d'une note accompagnée d'un rythme, auquel cas le référent est un son mesuré. De même que les expressions référentielles de la langue sont majoritairement des syntagmes (GN ou phrases), dans le langage musical, les concepts *signe* et *référent du signe* ne se limitent pas à des signes minimaux, c'est-à-dire à une note. Ainsi, dans le *thème et variations*, le thème de référence (l'aria), élément stable et *support* référentiel sur lequel se développe le discours musical des variations, est un syntagme, un groupe de notes formant une unité de sens et de fonction. L'*apport* en musique est généralement constitué d'éléments non thématiques : les enchaînements d'accords et toute forme d'accompagnement qui soutiennent et enrichissent le thème ainsi que les développements variés du thème sont des apports musicaux. Dans l'exemple 2, les éléments de nature thématique sont ceux que nous avons marqués par différentes couleurs, bleu pour la mélodie de la voix supérieure, rouge pour le thème *ostinato* et vert pour le contre-thème du thème *ostinato* (le thème support de l'aria se subdivise en trois mélodie superposées). En noir figurent les éléments de nature prédictive. Ces prédicats sont des opérateurs qui permettent de construire des propositions, c'est-à-dire les séquences-variations dans le *thème et variations*, à partir d'un ou de plusieurs thèmes. Dans les formes d'écriture contrapuntique fondées sur la superposition et la hiérarchisation thématiques, auxquelles appartient l'« Aria Quinta », on rencontre aussi un apport de type mélodique. L'aria, en exposant pour la première fois le thème support des variations, appelle une appréhension mélodique de l'apport. La relation support-apport dépend alors de la fonction des thèmes. Le thème correspondant à l'élément support a une fonction structurelle, on le trouve le plus souvent à la basse (ex. le thème *ostinato* de l'aria). Il offre un cadre harmonique aux mélodies des voix supérieures, mélodies qui constituent l'apport.

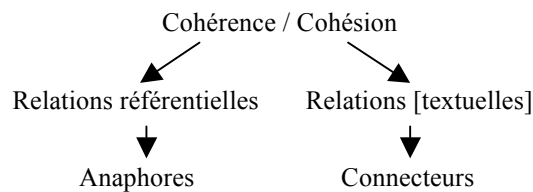
La phrase musicale, dans le *thème et variations*, est donc une séquence autonome marquée par un début et une fin harmoniquement codifiées (la fin d'une phrase est aussi parfois rythmiquement marquée par des valeurs longues). Elle est régie par un sens qui est reconstruction du monde par le langage musical et/ou vecteur d'émotions, sens qui est rendu

³ Georges Molinié (2005 : 23) opère une distinction entre *monde* et *mondain* : « Ou l'on pense que le langage est contrôlé, voire vérifié par le monde ; ou l'on pense que, le monde restant le monde et, comme tel, demeurant inaccessible (et pour le moins indicible), le langage construit le mondain ».

possible par la mise en relation de deux termes, un sujet et un prédicat, c'est-à-dire un support purement thématique et un apport constitué d'éléments non thématiques et/ou mélodiques, qui permettent d'enrichir et de soutenir le thème.

2.3. Cohésion et cohérence dans l'« Aria Quinta »

Nous partons du postulat suivant : « le niveau le plus évident d'un relais possible entre cohésion syntaxique et cohérence textuelle est celui des connexions propositionnelles ou phrastiques » (Jaubert, 2005 : 8). L'existence, dans le *thème et variations*, d'une phrase musicale comme une « séquence autonome dans laquelle un énonciateur (locuteur) met en relation deux termes, un sujet et un prédicat » (Le Goffic, 1993 : 8), nous permet d'aborder la question de la *cohérence* et de la *cohésion* qui, si elles ne sont pas les seuls critères pour définir un texte, demeurent ses deux grandes propriétés définitoires, et les deux grands axes à partir desquels se développent les théories sur le texte. Par l'examen de la *cohérence* et de la *cohésion* nous voulons montrer que l'« Aria Quinta » est un « ensemble structuré organisant une suite de propositions énonciatives groupées en systèmes, orientées vers une fin, avec un ensemble complexe de séquences, selon des modèles de régularité (syntaxique, thématique, narratif), qui régissent le tissu [musical] » (Molinié, 1992 : 323). Dès lors, il s'agit d'analyser comment s'articulent ces deux notions au sein de l'« Aria Quinta ». Pour cela, nous nous appuyons sur les « deux grands types de relations entre unités de composition [du texte], que l'on peut schématiser comme suit » (Charolles, 2006 : 32) :



Les relations de cohérence sont exprimées par les marques de cohésion. L'ininter interruption sonore de l'« Aria Quinta » est assurée par des connecteurs qui permettent l'enchaînement entre les séquences-variations. Pour qu'apparaissent des notes-connecteurs dans les transitions de chacune des séquences, il est nécessaire de restaurer l'*intratexte* de l'œuvre. L'*intratexte* correspond à une ou plusieurs lignes musicales encodées dans le texte d'origine, le texte d'origine étant le manuscrit. Restaurer l'*intratexte* d'une œuvre musicale consiste à révéler une ou plusieurs partie(s) musicale(s) présente(s) dans les voix notées, et invisible(s) lorsqu'on effectue une simple lecture linéaire. Une fois reconstitué, le texte se déploie sur plusieurs niveaux à la manière des poupées gigognes. L'*intratexte* fonctionne grâce à la présence d'une grille harmonique, par décalage et superposition de séquences (thème puis variations) interdépendantes mais closes sur elles-mêmes (cette fragmentation du discours musical est marquée par des barres de mesure). La fonction des connecteurs est de « marquer une connexité entre deux unités [propositions musicales] pour créer une structure » (Adam, 2014 : 141). Le *thème et variations* présente un grand nombre de connecteurs qui remplissent une fonction de liage musical et assurent la cohésion de la pièce. Les connecteurs sont généralement repérables à leur position en toute fin de séquence et à leur structure rythmique, constituée de brèves, qui ne laisse pas de « temps mort » entre chaque séquence. En découle une syntaxe hypotactique (ex. 3 *supra*, les connecteurs sont notés en rouge).

La cohérence de la pièce est assurée à la fois par l'anaphore rhétorique, c'est-à-dire par « la répétition à l'identique d'un groupe de [notes] à quelque place du texte que ce soit » (Molinié, 1992 : 49), et par une autre forme de répétition thématique, plus diffuse, engendrée par le principe compositionnel des variations. On remarque que dans le *thème et variations*, c'est l'anaphore rhétorique et non l'anaphore grammaticale, c'est-à-dire l'opération de

référence textuelle qui correspond à la reprise par un segment linguistique d'un segment antérieur (par exemple l'anaphore pronominale), qui participe de la cohérence textuelle. L'anaphore du thème *ostinato*, qui peut être fidèle si le thème est repris à l'identique ou infidèle s'il est repris par fragments, d'une variation à l'autre, assure une cohérence thématique dans la basse tout en apportant un « souffle au texte qu'elle soutient » (Molinié, 1992 : 50). Le thème de la voix supérieure, le plus sujet à variations fonctionne sur une progression thématique à thème constant :

« Les mouvements descriptifs divisent un hyperthème (objet de description, [l'aria]) en sous thèmes (ses parties, [les transformations sonores sur l'hyperthème qui diffèrent des séquences autonomes appelées variations]), les séquences narratives ont tendance à adopter un dispositif dans lequel, pour maintenir la continuité du récit le même thème est repris, [sous forme anaphorique], en s'adjoignant différents rhèmes successifs [par exemple des ornements] » (Adam, 2014 : 76).

« La continuité référentielle est ainsi assurée par des reprises d'éléments introduits en mémoire » (Adam, 2014 : 104) dans l'aria. L'unité thématique de l'œuvre assure la pertinence globale de l'énoncé et, par conséquent, sa cohérence. C'est ce mécanisme de reprise-variation du thème mêlé au liage assuré par les connecteurs qui donne au texte sa cohérence.

The image displays a musical score for three variations of a theme. The score is organized into three systems, each consisting of a treble and bass staff. The first system is labeled 'Variatio 1.' and is written in blue ink. The second system is labeled 'Variatio 2.' and is written in green ink. The third system is labeled 'Variatio 3.' and is written in black ink. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments (trills). The variations are connected by red lines, indicating the thematic continuity between them.

Exemple 3 – L'intratexte de la variation 3 fait apparaître deux autres voix (notées en vert et en bleu). Les connecteurs entre la première et la seconde reprise sont notés en rouge.

Les deux notions de *cohérence* et de *cohésion* s'appliquent donc bien à l'« Aria Quinta ». La cohérence thématique de la pièce et le liage des différentes phrases régies par une relation sujet-prédicat nous permettent de qualifier désormais l'« Aria Quinta » de *texte musical*. Notre argumentation visait à réunir tous les éléments de cette définition du texte donnée par Jean-Michel Adam :

« La reconnaissance d'un texte comme tout passe par la perception d'un plan texte, avec ses parties constituées ou non de séquences identifiables. La perception d'une succession (structure que nous dirons séquentielle au sens large du terme) est inséparable d'une compréhension synthétique des parties et de l'ensemble qu'elles forment » (Adam, 2014 : 203).

Pour conclure, la forme *thème et variations* est « un exercice de développement, d'amplification, destiné à faire travailler l'abondance. Sur la base d'une idée [musicale] donnée, le thème, on recourt aux procédures des variations par toutes les voies des figures macrostructurales [mais aussi microstructurales] et des ornements, par celles des jeux sur l'énonciation et sur les formes [...] du discours, [...], en monnayant les différents aspects possibles de la base, selon des tons et dans des architectures également variables » (Molinié, 1992 : 324). La répétition qui résulte du principe compositionnel des variations joue, paradoxalement, sur le charme de la nouveauté. L'aria, présentée plusieurs fois sous un jour nouveau, avec des couleurs différentes, réitère tout au long de l'œuvre un effet de surprise. L'enjeu interprétatif de l'« Aria Quinta », et plus généralement de la forme *thème et variations*, se situe dans la mise en valeur du thème exposé dans l'aria, thème qui se subdivise, dans notre texte, en trois mélodies : le thème de la voix supérieure, le thème *ostinato* à la basse et le contre-thème du thème *ostinato*. Le travail d'écriture sur le principe compositionnel des variations et la richesse thématique de l'œuvre amplifiée par la mise en abyme des voix intratextuelles permet un jeu de révélation-dissimulation du thème, qu'il appartient aux instrumentistes de démêler et de rendre lisible pour l'auditeur grâce, notamment, au phrasé (« il s'agit d'une articulation, marque et délimitation du discours musical en une unité de mise en valeur » (Abromont, 2001 : 546)) et à l'utilisation des jeux des clavecins. Ce jeu des apparences qui caractérise le *thème et variations* en fait une des formes emblématiques du baroque musical.

Références

Références bibliographiques

- ABROMONT, Claude (2001). *Guide de la théorie de la musique*. Paris : Fayard/Lemoine.
- ABROMONT, Claude (2010). *Guide des formes de la musique occidentale*. Paris : Fayard/Lemoine.
- ADAM, Jean-Michel (2002). Cohérence, in *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil, 99-100.
- ADAM, Jean-Michel (2014). *La linguistique textuelle*. Paris : Armand Colin.
- CANONNE, Belinda (1998). *Musique et littérature au XVIII^e siècle*. Paris : PUF.
- CHAROLLES, Michel (2006). De la cohérence à la cohésion du discours, in *Cohérence et discours*, Frédéric Calas (Eds). Paris : PUPS, 25-38.
- DUCROT, Oswald & SCHAEFFER, Jean-Marie (1995). *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*. Paris : Éditions du Seuil.
- HALLIDAY, Mickael .A.K & HASAN, Ruqayia (1976). *Cohesion in English*. Londres : Longman.
- HJELMSLEV, Louis (1971). *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris : Éditions de Minuit.
- JAUBERT, Anna (Ed) (2005). *Cohésion et cohérence - Études de linguistique textuelle*. Paris: ENS Éditions.
- LE GOFFIC, Pierre (1993). *Grammaire de la Phrase Française*. Paris : Hachette.
- MERLE, Jean-Marie (Ed) (2008). *La prédication*. Paris : Ophrys.
- MOLINIE, Georges (1992). *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Librairie Générale Française.
- MOLINIE, Georges (1998). *Sémiostylistique – L'effet de l'art*. Paris : PUF.

- MOLINIE, Georges (2005). *Hermès mutilé: Vers une herméneutique matérielle, Essai de philosophie du langage*. Paris : Honoré Champion.
- RASTIER, François (1996). Pour une sémantique des textes, in *Textes et Sens*, Rastier, François (Eds.). Paris : Didier Érudition, 9-35.
- STOIANOVA, Ivanka (2000). *Manuel d'analyse musicale - Variations, sonate, formes cycliques*. Paris : Minerve.

Références aux sites Internet

- DELEUZE, Gilles, Université Paris 8,
http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=314 , (nd). Consulté en mai 2014.