

HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE DE GENÈVE

PIERRE-ALAIN CLERC

DISCOURS SUR LA RHÉTORIQUE MUSICALE

**ET PLUS PARTICULIÈREMENT LA RHÉTORIQUE ALLEMANDE
ENTRE 1600 ET 1750**

ANNEXES

selon www.peiresc.org/Clerc.pdf

EDITIONS CALWER & LUTHIN, GENÈVE 2001

ANNEXE 2 A

Nature et propriétés des modes

MODE	Hermann FINCK <i>Musica pratica</i> 1556	Gioseffo ZARLINO <i>Istitutioni harmonici 1558</i>
I DORIEN	Il a la mélodie la plus légère, qui réveille les endormis, réjouit les mélancoliques. Comme le soleil, dont la nature est de dessécher l'humide et de tout réchauffer par sa chaleur, ce mode chasse molesse et somnolence. Il convient à des textes brillants.	Un peu triste. On peut l'employer pour des paroles pleines de gravité, élevées ou sentencieuses.
II HYPODORIEN	Au contraire, le deuxième fait verser des larmes, provoque le chagrin. Assimilé à la lune, qui est humide et sise au plus bas de la région éthérée, il est éploré, triste, sérieux, humble, propre aux lamentations et aux prières.	Larmoyant, humble, désespéré. Apte aux paroles représentant plainte, tristesse, calamité.
III PHRYGIEN	Attribué à Mars, il entraîne colère et bile. Lui conviennent les paroles sonores, les combats horribles, les exploits difficiles.	Il incite à la plainte. Il est apte aux paroles pleines de larmes et de lamentations.
IV HYPOPHRYGIE N	Il représente le parasite qui flatte les manières de son maître, se plie à sa volonté, chante son éloge. Semblable à Mercure, il se donne à ceux à qui il s'associe, embrasse les mêmes goûts. Il peut être placé sur un texte tantôt grave, tantôt vif, tantôt même éploré.	Il est apte aux matières amoureuses. Lamentations suppliantes, cajoleries, flatteries, tromperies.
V LYDIEN	De nature jupitérienne, ce mode est tout à fait sanguin. Il recherche l'hilarité, la compagnie, les relations de gentillesse, évite les efforts, favorise la concorde. Il a été nommé le délectable, le gai, le modeste, la joie des attristés, la récréation des désespérés.	Soulagement des soucis. Ce mode apporte la joie.
VI HYPOLYDIEN	Contraire au précédent, ce mode n'est pas rare dans les prières. Certains l'attribuent à Vénus sous prétexte qu'il préfère l'humanité, feint la droiture de Curius, et cependant est prêt en toute occasion au piège et à la rouerie. Mais il y a quelque chose d'absurde dans cette comparaison : un dieu ne peut être déguisé...	Dévoit et larmoyant. Convient aux matières qui contiennent de la commisération.
VII MIXOLYDIEN	Proche de Saturne, ce mode se montre avec une voix de stentor, à grands cris, de sorte qu'il terrorise tout le monde, mais son agitation n'est pas sérieuse. Son usage principal est l'invective.	Lascif et gai, mais sans trop. Il convient aux paroles qui contiennent menaces, trouble, colère.
VIII HYPOMIXO- LYDIEN	Ce mode rappelle le caractère et les manières d'une honnête mère de famille, qui tente d'adoucir par un discours bienveillant la colère et l'emportement de son mari. On appelle ce mode l'Apaisant.	Suave et doux. Il remplit d'allégresse les âmes des auditeurs, loin de toute lascivité.

IX EOLIEN	Finck ne connaît pas encore ces modes.	Convient aux vers lyriques. Ouvert et doux, il accompagne les paroles relativement gaies et sonores.
X HYPOEOLIEN		Ce mode est semblable, quant à ses effets, au 2 ^{ème} et au 4 ^{ème} .
XI IONIEN		Convient aux danses et aux ballets.
XII HYPOIONIEN		Pitoyable, un peu triste, très éloigné des choses allègres.

NB Finck est traduit par Yves Ouvrard, avec quelques coupures, cette traduction provenant de notes non publiées.

On peut remarquer que le caractère est souvent contraire d'un mode authentique à son correspondant plagal. Cette dualité se trouve doublée dans une musique à quatre voix où *cantus* et *tenor* se meuvent dans un mode authentique, les deux autres voix dans le correspondant plagal, ou le contraire.

ANNEXE 2 B

CARACTERISTIQUES ET ENERGIE DES TONALITES

Tonalité	M.A. Charpentier (1636-1704) <i>Règles de composition</i> Paris, 1690	Johann Mattheson (1681-1764) <i>Das Neu-eröffnete Orchestre</i> Hamburg, 1713	Chr.Fr. D. Schubart (1739-1791) <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i> Wien, 1806 (Trad. P. Veerkamp, in <i>La Flûte harmonique</i> , 1986)
DO M	Gai et guerrier.	Caractère insolent. Réjouissances. On donne libre cours à sa joie.	Parfaitement pur. Innocence, naïveté, Event. charmant ou tendre langage d'enfants.
do m	Obscur et triste.	Surtout agréable, charmant, mais aussi triste, désolé. Porte facilement à la somnolence. Deuil ou sensation caressante.	Déclaration d'amour et en même temps plainte de l'amour malheureux.
ut# m			Plainte de pénitent. Conversation intime avec Dieu.
REb M			Louche, dégénérant en chagrins & plaisirs. Pleurnichant.
RE M	Joyeux et très guerrier.	Piquant, brillant, vif, opiniâtre, obstiné, bruyant, amusant, guerrier, stimulant. Event. délicat. Trompettes et timbales.	Ton des triomphes, des alleluias, des cris de guerre et de joie de la victoire.
ré m	Grave et dévot.	Dévot, calme, grand, agréable, content. Event. Divertissant, non pas sautillant mais fluide. Tonalité des choses d'église et dans la vie commune, de la tranquillité de l'âme.	Caractère de femme sombre couvant le spleen et des idées noires.
MIb M	Cruel et dur.	Très pathétique. Jamais grave ou plaintif ou exubérant.	Ton de la dévotion, de la conversation intime avec Dieu. Expression de la Trinité avec ses 3 bémols.
mi# m	Horrible, affreux.		Sensation d'anxiété, de troubles de l'âme, de désespoir
MI M	Querelleux et criard.	Tristesse désespérée et mortelle, amour désespéré. Séparation fatale du corps et de l'âme. Tranchant, pressant.	Allégresse bruyante. Joie souriante mais sans jouissance complète.
mi m	Efféminé, amoureux et plaintif.	Pensée profonde. Trouble et tristesse, mais de telle manière qu'on espère la consolation : quelque chose d'allègre, mais non pas gai.	Déclaration d'amour de femme naïve, innocente. Plainte sans murmures accompagnée de peu de larmes.
FA M	Furieux et emporté.	Magnanimité, fermeté, persévérance, amour, vertu, facilité. On ne peut mieux décrire la sagesse, la gentillesse de cette tonalité qu'en la comparant à un homme beau, qui réussit tout ce qu'il entreprend aussi vite qu'il veut et qui a <i>bonne grâce</i> , wie die Franzosen sagen.	Complaisance et repos.
fa m	Obscur et plaintif.	Herzens-Angst (peur du coeur), résignée et modérée mais aussi profonde et lourde. Doute. Produit une mélancolie noire et désespérée et plonge les auditeurs dans la grisaille, et leur donne le frisson.	Mélancolie profonde, langueur de la tombe.
FA# M			Triomphe dans l'adversité. On respire librement sur le sommet de la colline.
fa# m		Grand trouble, plutôt languissant et amoureux. Quelque chose d'abandonné, de solitaire, de misanthrope.	Ton obscur. Tiraille la passion comme le chien hargneux la draperie.

SOL M	Doucement joyeux.	Beaucoup d'insinuation, de bagoût, de brillant. Convient aussi bien aux choses sérieuses qu'aux gaies.	Champêtre, idyllique. Reconnaissance affectueuse pour amitié sincère et amour fidèle.
sol m	Sérieux et magnifique.	C'est presque le plus beau de tous les tons : il mêle au sérieux du précédent une tendresse alerte mais procure aussi grâce et charme. Choses tendres ou ravigorantes; plaintes modérées ou joie tempérée. Sol mineur est extrêmement flexible.	Mécontentement, malaise. S'agacer pour un projet avorté, ronger son frein de mauvaise humeur.
LA \flat M			Ton du fossoyeur, mort, décomposition, jugement, éternité.
sol# m			Morose, grognon, coeur oppressé jusqu'à l'étouffement.
LA M	Joyeux et champêtre.	Ce ton doit saisir. Il brille immédiatement, et plus pour les passions plaintives et tristes que pour le divertissement.	Ce ton contient des déclarations d'amour innocent, contentement de sa condition, espoir de Il convient particulièrement au violon. revoir l'être aimé, gaité juvénile, confiance/Dieu.
la m	Tendre et plaintif.	Allure fastueuse et grave. Mais aussi dirigé vers la flatterie. Par nature, bien modéré, un peu plaintif, décent (respectable), tranquille, invitant même au sommeil. Peut être employé pour tous les mouvements de l'âme. Il est modéré et doux pour le public.	Nature de femme dévote et douceur de caractère.
Sib M	Magnifique et joyeux.	Divertissant et fastueux. Ev. aussi modeste. Peut passer à la fois pour <i>magnifique</i> et <i>mignon</i> . Ad ardua animam elevat.	Amour enjoué, bonne conscience, espoir, regards vers un monde meilleur.
sib m	Obscur et terrible.		Un original bourru qui prend rarement une mine complaisante; se moque de Dieu et du monde. Prépare au suicide.
SI M	Dur et plaintif.	Caractère contrariant, dur et désagréable, et en plus, quelque chose de désespéré. Il est peu employé.	Très coloré, passions farouches : colère, fureur, jalousie, délire, désespoir.
si m	Solitaire et mélancolique.	Bizarre, maussade et mélancolique : c'est pourquoi il apparaît si rarement. Et c'est peut-être aussi pourquoi les Anciens l'avaient banni de leurs couvents.	Patience, attente tranquille de son sort et de la résignation à la volonté de Dieu. Sa plainte est si douce qu'elle n'éclate jamais en murmures ou en vagissements outrageants.

Il est intéressant de noter dans ce tableau quelles sont les tonalités courantes communes à tous les trois auteurs, et surtout de noter telle tonalité qui existe pour un auteur et non pas pour l'autre. Ceci est évidemment lié à la conception des tempéraments. En 1722, Rameau donnera lui aussi une caractérisation des tonalités moins détaillée que celle de Charpentier :

Le **mode majeur** pris dans l'octave des notes de :

Ut, Ré ou **La** convient aux chants d'allégresse et de reconnaissance.

Fa ou **Si bémol** convient aux tempêtes, aux furies et aux autres sujets de cette espèce.

Sol ou **Mi** convient également aux chants tendres et gais;

Ré, La ou **Mi** convient encore au grand et au magnifique.

Le **Mode mineur** pris dans l'octave des notes:

Ré, Sol, Si, Mi convient à la douceur et à la tendresse.

Ut ou **Fa** convient à la tendresse et aux plaintes.

Fa ou **Si bémol** convient aux chants lugubres.

Traité de l'Harmonie, Paris, 1722

Partisan du tempérament égal à la fin de sa vie, il reniera ces distinctions en prouvant qu'il n'y a que deux modes, le majeur et le mineur.

Annexe 2 C

Joh. Philipp KIRNBERGER

Die Kunst des reinen Satzes in der Musik (1776 – 9)

Fac-simile Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1988

Von den Tonleiter : Des Echelles sonores, Des Tons et Tonalités (2ème partie, p. 41)

«Die alten Tonarten haben mehr Mannigfältigkeit (diversité) der Harmonie und der Modulation».
Description comparée selon deux auteurs décrivant les huit ou les douze tons.

Wolfgang Caspar PRINZ (1641–1717)			Johann Heinrich BUTTSTEDT(1666–1727)		
Do	Ionien	Amusant et gai			
Re	Dorien	Tempéré (adouci), dévot	1)	Dorien	Gai, joyeux, grave, solennel
			2)	Hpo-	Simple, niais (einfaltig), humble (demüthig), triste
Mi	Phrygien	Très triste	3)	Phrygien	Tout triste, mais aussi : gracieux et agréable
			4)	Hpo-	Plaintif, larmoyant
Fa	Lydien	Dur, désobligeant (unfreundlich)	5)	Lydien	Menaçant
			6)	Hpo-	—
Sol	Mixolydien	Amusant, un peu modéré	7)	Mixolydien	Sérieux
			8)	Hpo-	Modeste
La	Eolien	Modéré, tendre, un peu triste	9)	Eolien	Agréable, agracieux
			10)	Hpo-	Gémissant, féminin, triste, conciliant
			11)	Ionien	Gai, joyeux, amusant
			12)	Hpo-	Gai, joyeux, amusant

Des Tons et Tonalités de la Musique nouvelle (Deuxième partie, p.72)

On peut classer les **tonalités majeures** en trois classes :

- 1) Do M, Re M, Fa M, Sol M : où il y a les accords les plus purs, dont la tierce est dans la relation de 4/5.
- 2) Mi M, Fa# M, La, Si M : où il des accords moins purs, dont la tierce est dans la relation de 405/512
- 3) Réb M, Mib, Lab M, Sib M : où il des accords les moins purs, parce que la tierce est dans la relation de 64/81.

Selon les mêmes règles fondamentales, on peut classer les **tonalités mineures** en trois classes :

- 1) Ré m, Mi m, La m, Si m : les plus purs.
- 2) Do# m, Ré# m, Fa# m, Sol# m : moins purs.
- 3) Do m, Fa m, Sol m, Sib m : les moins purs, et donc les plus tristes.

Annexe 2 D

André Modeste GRETRY (1741-1813)

Mémoires ou Essai sur la Musique, Vol. III, p. 356 (1797)

Le choix du ton dans lequel on compose n'est pas indifférent. Ecoutez le poëte qui récite ou déclame, il prend une voix plus ou moins grave ou aiguë, voilée ou claire, dure ou tendre, selon le personnage pour lequel il parle. Ces différences existent dans les douze gammes que renferme l'échelle des douze demi-tons. La gamme d'Ut majeur est noble ou franche...

Tonalités majeures		Tonalités mineures	
UT	Noble ou franche	Ut m	Pathétique
RE	Brillante	Re m	Mélancolique
MI b	Noble et pathétique		
MI	Eclatante	Mi m	Peu mélancolique
FA	Mixte	Fa m	La plus pathétique de toutes
FA #	Dure	Fa # m	Un peu dure
SOL	Guerrière sans la noblesse d'Ut	Sol m	La plus pathétique après fa m
LA	Brillante	La m	La plus naïve de toutes
Si b	Noble, moins qu'Ut M, plus que Fa M		
Si	Brillante et folâtre	Si m	Ingénue

ANNEXE 3

EXPRESSION DES INTERVALLES D'APRES JOHANN PHILIPP KIRNBERGER (1721-1783)

INTERVALLE	EFFET EN MONTANT	EFFET EN DESCENDANT
Prime augmentée	angoissé	extrêmement triste
Seconde mineure	triste	agréable
Seconde majeure	agréable et pathétique	sérieux, tranquillisant
Seconde augmentée	languissant	plaintif, tendre
Tierce diminuée	--	très douloureux, tendre
Tierce mineure	triste, douloureux	calme, modéré, réjoui
Tierce majeure	réjoui	pathétique, <i>ou</i> mélancolique
Quarte diminuée	douloureux, plaintif	douloureux, angoissé
Petite quarte (juste)	joyeux	calme, content
Grande quarte	triste	très abattu
Quarte augmentée, triton	violent	triste à sombrer
Petite quinte	douillet	tendrement triste
Fausse quinte	charmant, suppliant	suppliant
Quinte juste	joyeux, courageux	content, tranquillisant
Quinte augmentée	angoissé	terrifiant (<i>seulement dans la basse</i>)
Sixte mineure	douloureux, suppliant, <i>ou aussi</i> flatteur	abattu
Sixte majeure	drôle, fougueux, violent	un peu terrifiant
Sixte augmentée	<i>(ne se présente pas dans la mélodie)</i>	
Septième diminuée	douloureux	gémissant
Septième mineure	tendre, triste, <i>aussi</i> : indécis	un peu effroyable
Septième majeure	violent, furieux, désespéré	horriblement effroyable
Octave	joyeux, brave, stimulant	très tranquillisant

Ce tableau a été établi d'après le traité de Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes*, II^e partie, Berlin 1776-9, pp. 103-104, reprint : Olms 1988.

On se demandera sans doute quelle est la différence entre une "petite" et une "grande" quarte, ou entre la "petite" et la "fausse" quinte. Kirnberger s'en explique et montre que mélodiquement, la quinte diminuée posée sur le deuxième degré du mode mineur, produit un effet différent que la quinte diminuée posée sur la sensible de la gamme majeure aussi bien que mineure.

Ainsi donc la quarte augmentée – ou triton – correspond aux notes FA - SI en DO majeur, la fausse quinte en est le renversement SI - FA. La grande quarte correspond aux notes FA - SI en LA mineur et la petite quinte est son renversement SI - FA. La petite quarte est notre quarte juste FA - SI bémol.

ANNEXE 5 *TAXIS* ou *DISPOSITIO*

Les rhéteurs de l'Antiquité

CORAX (Syracuse, Ve s. av. J.C.)

1) <u>Exorde</u> introduction	2) <u>Narratio</u>	3) <u>Argumentation / Preuve</u> Corps démonstratif	4) <u>Digression</u>	5) <u>Epilogue</u> conclusion
----------------------------------	--------------------	--	----------------------	----------------------------------

ARISTOTE (vers 325 av. J.C.) propose deux parties :

EXORDE en vue d'une	DEMONSTRATION
1) Proposition	2) Preuve
= Question	= Réponse

Au maximum, quatre parties : 1) Exorde 2) Proposition 3) Preuve 4) Pêroraison
Pour Aristote, la narration est répartie suivant les besoins dans toutes les parties du discours. Il se plaint que "certains rhéteurs établissent aujourd'hui de nombreuses distinctions ridicules".

CICERON (106-43 av. J.C., *De Oratore*)

1) Exordium	2) Narratio	3) Propositio	4) Confirmatio	5) Peroratio
-------------	-------------	---------------	----------------	--------------

QUINTILIEN (1er s. apr. J.C., *De Institutione Oratoria*)

1) Prooemium ou Principium ou Exordium	2) Narratio	3) Probatio	4) Refutatio	5) Peroratio
--	-------------	-------------	--------------	--------------

Quelques musiciens du XVIème au XVIIIe siècle

G. DRESSLER (1553)

1) Exordium <i>Initium</i>	2) Medium <i>Ipsum corpus carminis</i>	3) Finis <i>Conclusio</i>
-------------------------------	---	------------------------------

A. BERARDI (Bologna, 1689) réunit logique et rhétorique en trois parties :

1) La Prepositione Présentation des thèmes	2) Il Silogismo Imitations	3) Il Concludere Strette conclusive
---	-------------------------------	--

J.Chr. SCHMIDT (lettre à Mattheson, Dresden 1718)

1) Propositio	2) Aetiologia	3) Oppositum	4) Similia	5) Exempla	6) Confirmatio	7) Conclusio
(Dux)	(Comes)	(Inversio varia fugae)	(Les figures variées de la Propositio)	(Diverses variantes: Augmenta-tion et dimin.)	(Variantes canoniques)	(Imitations sur une pédale)

J. MATTHESON (Neu eröffnete Orchestre, Hamburg, 1713)

1) Eingang Exordium	2) Bericht Narratio	3) Auftrag Propositio	4) Bekräftigung Confirmatio	5) Wiederlegung Confutatio	6) Schluss Peroratio
------------------------	------------------------	--------------------------	--------------------------------	-------------------------------	-------------------------

D. BUXTEHUDE (1637-1707) Plan que l'on observe souvent dans ses *Praehudien*, dans une belle alternance de *Stylus fantasticus* et de *stylus gravis*, ou mesuré :

<u>Exordium</u> et <u>Narratio</u> <i>Stylus fantasticus</i>	Propositio <i>Stylus gravis</i>	<u>Digressio/Confutatio</u> <i>Stylus fantasticus</i>	Confirmatio St. Gravis	<u>Peroratio</u> <i>Stylus fantasticus</i>
---	------------------------------------	--	---------------------------	---

ANNEXE 6¹

DISPOSITIO : Marcello analysé par Mattheson

Johann Mattheson : Der vollkommene Cappelmeister (1739)
2ème Partie, Chap.14, §14, p.237²

§14 Pour preuve de ce qui a été rapporté jusqu'ici, nous allons examiner une Aria de Marcello dont le modèle, en ce qui concerne la disposition, permettra de comprendre d'autant mieux les autres mélodies. Car, bien que les parties mentionnées ne se trouvent pas toujours précisément dans le même ordre, ou dans la même succession, on les trouve pourtant dans presque toutes les bonnes mélodies.

§15 L'exorde ou entrée de notre Aria, c'est cette phrase ou ce thème de basse qui le constitue:



Là dessus, ce même thème est immédiatement repris sans ambages par la voix chantée, et, parce qu'il découvre déjà toute l'intention de la mélodie, il est imité de la manière suivante, presque identique, dans une tessiture plus élevée.



Et cela constitue en fait la **Narratio** qui se poursuit jusqu'à la cadence, en complète intelligence du texte.

§16 Ensuite revient le paragraphe une tierce plus haut, la basse en élève la répétition et pose alors seulement le vrai discours qui apparaît comme la **propositio simplex**.



Car, bien que le même thème soit conservé, il gagne pourtant une force toute nouvelle par la transposition : et parce que celle-ci ne se produit d'abord que dans la basse, il s'agit seulement d'un discours simple.

§17 Puis la voix chantée entre, avec une variation remarquable, et fait alors une **propositio variata**.



A la suite de quoi la mélodie est encore conduite pendant quelques mesures, de la même manière, jusqu'à ce que le sens du texte exige une nouvelle interruption.

§18 La basse reprend alors à nouveau le thème, comme elle l'avait fait au début : mais avant qu'elle n'achève, la voix chantée en l'imitant vient à sa rencontre, et donne ainsi à la mélodie une toute autre allure : elle forme en compagnie du fondement le **discours composé, propositio composita**, de cette manière :

¹ Je remercie vivement Marinette Extermann à Genève, qui a bien voulu corriger plusieurs imprécisions de ma traduction initiale.

² Les exemples musicaux sont reproduits d'après l'édition de travail du *Vollkommene Capellmeister*, Bärenreiter Studienausgabe, Kassel 1999.



§19 D'autre part, après quelques mesures, on entreprend la **Confirmatio**, ou corroboration de ce qui a été exposé déjà de différentes manières; avec pourtant une remarquable et belle variation, comme on le voit :



On arrive ici à la moitié de ce discours sonore, laquelle d'ordinaire se termine justement comme on a commencé et constitue ainsi la **Peroratio** ou conclusion.

§20 Dans la deuxième partie, après que le compositeur a placé sa nouvelle narration, et introduit du même coup une apostrophe*)³, il détache, pour ainsi dire, une brique du thème employé jusque là⁴, et fait une chose particulière; il travaille avec des liaisons et des oppositions⁵ (comprenez des objections dissonantes) jusqu'à ce qu'il parvienne avec adresse à faire échouer la **Confutatio**, qu'il la dénoue habilement, et qu'il porte sa période au calme à la quarte du ton principal, à la manière hypodorique. Je vais insérer ici le passage entier, en l'expliquant par des remarques :



a) Ici s'achève la **Peroratio**.

b) Il y a là un **Transitus** ou passage grâce auquel ce qui précède est relié à ce qui suit, et que l'on passe de l'un à l'autre.

c) A cet endroit commence l'apostrophe ou **aversio**.

d) C'est la répétition ou **repercussio** à la sixte du ton principal.

e) Ici se trouvent les dissonances⁶ et leurs résolutions :

confutatio, rhetoribus dissolutio, nobis resolutio.

³ Note de Mattheson : *) Il y a **Apostrophe** lorsqu'un orateur se détourne sans qu'on s'y attende vers d'autres auditeurs.

⁴ Il s'agit du *locus partium*.

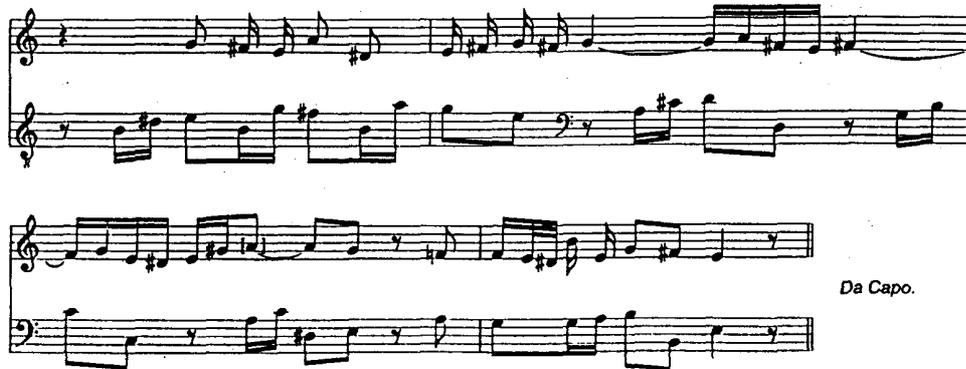
⁵ Gegensätze.

⁶ Gegensätze.

§21 A ce moment, la basse s'empare du thème entier, au moyen d'une nouvelle répétition à la quarte, le dénature⁷, suivie par la voix chantée, mais avec des améliorations successives : cela semble presque un élargissement et une preuve (**amplificatio et argumentatio**) grâce à laquelle la mélodie s'approche de la quinte.



§22 Vient ensuite une fraîche répétition ou **repercussio** à la quinte du ton principal, figure qui est appelée dans l'art oratoire et en particulier dans les **Figuris dictionis : refractio** ou **reverberatio** : mais en ce sens que cette fois la voix chantée n'imité pas, mais bien plutôt qu'elle entreprend des mouvements contraires. Enfin, la cadence sus-mentionnée, éloignée, introduit une nouvelle **confutatio** avec laquelle se termine la deuxième partie ou période, après quoi on répète depuis le début.



§23 Tout ceci peut donner à bon droit un plan habile, qui n'est pas seulement bien **agencé** mais encore, dans la deuxième partie surtout, **travaillé** avec une extrême application, et qui à côté des six parties prescrites de la Dispositio, attire l'attention sur quelques endroits qui s'apparentent aux *figuris dictionis & sententiae*. Même si elle appartient en fait à la **decoratio**, nous n'avons pas voulu les laisser dans l'ombre en passant. Celui qui le désire n'aura nul obstacle à étudier cette matière plus à fond et s'émerveillera de constater à quel point ces choses sont clairement présentes dans toutes les bonnes mélodies comme si elles y avaient été placées à dessein.

⁷ Notons la force de l'expression, et de l'action qui doit traduire cette métamorphose.

Les théoriciens de la *DECORATIO* mentionnés dans le *Handbuch* de Dietrich Bartel

Trois traités d'art oratoire :

1 ^{er} s.	Quin	Fabius Quintilianus	<i>Institutio Oratoria</i>
1566	Sus	Johannes Susenbrotus (1484 -1543)	<i>Epitome troparum ac schematum et grammaticorum et rhetorum,</i> Anvers (ou déjà 1562 à Zürich ?)
1736	Gott	Joh. Chris. Gottsched (1700 -1766)	<i>Ausführliche Redekunst nach Anleitung der Griechen und Römer und auch den neuen Ausländern,</i> Leipzig

Vingt--sept traités de quinze musiciens :

1599 - 01 1606	Bur	Joachim Burmeister (1564 -1629)	(Hypomnematum – Mus. autoschediastike) <i>Musica poetica,</i> Rostock
1613	Nuc	Johannes Nucius (1556 -1620)	<i>Musices poeticae sive de compositione cantus,</i> Neisse
1615 - 1619	Prae	Michael Praetorius (1571 -1629)	<i>Syntagma Musicum,</i> Wittemberg, 1615, 1619, 1619
1624	Thu	Joachim Thuringus (?- ?)	<i>Opusculum bipartitum,</i> Berlin
1650	Kir	Athanasius Kircher (1601 -1680)	<i>Musurgia universalis sive ars magna consoni & dissoni,</i> Rome
1664		Elias Walther (? - ?)	<i>Dissertatio musica</i> Tübingen, qui commente l'analyse de Kircher
Après 1648 ou après 1657 ?	Bern	Christoph Bernhard (1628 -1692)	<i>Von der Singkunst oder Manier</i> MS <i>Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und</i> Dissonanzen MS
1696	Prinz	Wolfgang Prinz (1641-1717)	<i>Tractatus compositionis augmentatus</i> MS <i>Phrynis Mytileanus oder Satyrischer Componist,</i> Dresden, Leipzig
1697	Ahle	Joh. Georg Ahle (1651-1706)	<i>Musikalisches Frühlings-, ... und Wintergespräche,</i> Mühlhausen
1701	Jan	Thom. Balth. Janowka (1669 -1741)	<i>Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae,</i> Prague
1708 1732	JGW	Joh. Gottfried Walther (1684 -1748)	<i>Praecepta der mus. Komposition,</i> MS <i>Musikalisches Lexicon,</i> Leipzig
1719	Vogt	Mauritius Vogt (1669 -1730)	<i>Conclave thesauri magnae artis musicae,</i> Prague
1713 1722-5 1737 1739	Matth	Johann Mattheson (1681 -1764)	<i>Das neu-eröffnete Orchestre</i> <i>Critica musica</i> <i>Kern melodischer Wissenschaft</i> <i>Der vollkommene Capellmeister,</i> Hamburg
1728	Hei	Joh. David Heinichen (1683 -1729)	<i>Der Generalbass in der Komposition,</i> Dresden
1745	Spiess	Meinrad Spiess (1683-1761)	<i>Tractatus musicus compositorio- practicus.</i> Augsburg
~1730 1745	Schei	Joh. Adolf Scheibe (1708 - 1776)	<i>Compendium musices theoretico-practicum,</i> Leipzig <i>Der critische Musikus,</i> Leipzig
1788	Fork	Joh. Nikolaus Forkel (1749 -1818)	<i>Allgemeine Geschichte der Musik,</i> Göttingen

ANNEXE 7A : *DECORATIO* DEFINITIONS DE QUELQUES FIGURES MUSICALES¹

1) FIGURES DE BASE CONCERNANT LA MELODIE, DANS SA COURBE OU SON RYTHME

ANABASIS, anabase ou **ASCENSUS**, **ASCENSIO** : montée

- Montée employée dans un souci d'expression dans la voix et dans le texte.
- Forte aspiration des voix réunies, vers le haut (Vogt, 1719).

CATABASIS, catabase ou **DESCENSUS** : descente

- Période harmonique par laquelle nous exprimons les sentiments opposés à ceux de l'anabase, comme la servitude, l'humilité, la faiblesse, le mépris (Janowka, 1701).

CIRCULATIO, **CYCLOSIS** : "Période musicale où les voix semblent se mouvoir de manière circulaire" (Kircher, 1650)

- Le **circulo mezzo** forme un demi cercle et consiste en 4 notes rapides et consécutives
Intendens (ascendant)
Remittens (descendant)



- Le **circulo** est constitué de deux **circuli mezzii** :
intendens/remittens ou **remittens/intendens** (Prinz, 1696).



- Pour Mattheson (1739), il s'agit d'une figure ornementale d'une note simple :

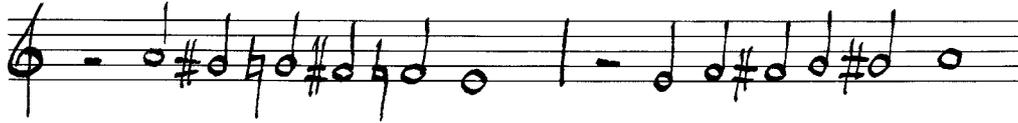


La circulatio est appelée parfois "**gruppo**".

¹ Plusieurs définitions et exemples proviennent de Bartel, Morier, Dupriez, op. cités en bibliographie.

PASSUS DURIUSCULUS : passage duriuscule = dur, insolent, sauvage, atroce.

“Lorsqu’une voix monte ou descend par demi-tons” (Bernhard, milieu XVIIe siècle), soit, en langage moderne, la gamme chromatique.



SALTUS DURIUSCULUS : saut duriuscule (cf supra).

- “Chez les Anciens, saut de sixte mineure descendante” (Bernhard, XVIIe).

- Au XVIIe et ensuite, saut de 4te diminuée, 5te dim., 7me mineure ou diminuée, 9me et de tout intervalle dépassant l’octave, ou de tout intervalle augmenté ou diminué. Ce saut est plus généralement descendant. Voici dans l’*Orgelbüchlein* de J.S. Bach, pour exprimer que “*Durch Adams Fall ist ganz verderbt*”, l’hypotpose de la chute à la basse :



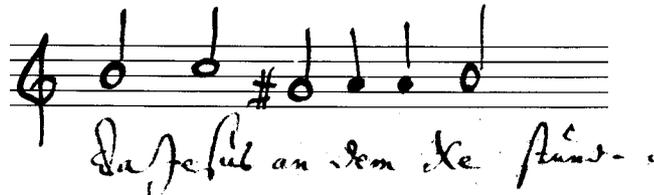
NB. L’**HYPOTYPOSIS**, **Hypotypose**, peint les choses d’une manière si vive et énergique qu’elle les met en quelque sorte *sous* les yeux et fait d’un récit ou d’une expression une image, un tableau, une scène vivante :

Quatre boeufs attelés d’un pas tranquille et lent

Promenaient dans Paris le monarque indolent (Boileau, *Le Lutrin*, II 117-8)

En musique, une graphie musicale peut être déjà une image symbolique : la croix par exemple. Dans son *Auferstehungshistorie* en 1623, Heinrich Schütz en représente l’image sur le mot lui-même. La croix dessinée par l’hypotypose est ici une source d’invention².

On trouve de nombreux exemples d’hypotypose de la croix chez J.S. Bach, comme celui



ci, ", dans le choral de l’*Orgelbüchlein* pour le jour de Vendredi Saint *Da Jesus an dem Kreuze stund* BWV 621, dont le titre manuscrit³ pose *sous les yeux* une croix, le chi grec symbolisant la mort du Christ en croix⁴ :



Froberger a été un maître de l’hypotypose, dont les exemples sont bien connus⁵. Dans son *Lamento sur la perte douloureuse... de Ferdinand IV*, le dauphin mort après avoir reçu

² Cet exemple a été donné par Ulrich Michels : *dtv – Atlas zur Musik*, Band II, Bärenreiter, Kassel, 1985.

³ Johann Sebastian Bach : *Orgelbüchlein*, Fac-simile Bärenreiter, Kassel, 1981 (titre du choral).

⁴ Je tiens cet exemple et beaucoup d’autres des admirables cours donnés chaque été à Porrentruy par Michaël Radulescu.

les saints sacrements, Froberger nous donne comme extatique péroraison une belle anabase de doubles croches : son âme qui monte au ciel⁶ :



Dans le *Tombeau sur la mort de Monsieur Blancheroche*, c'est une catabase de doubles croches qui accompagne aux enfers, après quatorze coups de glas, l'âme du célèbre luthiste qui serait tombé ivre dans un escalier, lit-on parfois, et donc mort dans le péché. Enfin, dans la *Lamentation sur la mort très douloureuse de Ferdinand III*, père du défunt dauphin, un grand arpège ascendant de Fa majeur gagne le Paradis et se termine par la répétition de trois fa, f f f, signature de Ferdinand III, *in loco notationis*.

EXCLAMATIO : Pour Walther, on s'exclame par le saut ascendant de sixte mineure.

Pour Scheibe, l'exclamatio doit être confiée aux intervalles consonants quand elle est joyeuse, aux intervalles dissonants quand elle est triste ou tourmentée.

Ainsi chez J.S. Bach : *Fantasia* BWV 537, sur une pédale de do grave.



G.F. Haendel : *Concerto pour orgue* Op.7 No.4, *Adagio*, deux violoncelles où le motif



initial est répété avec une *emphasis* qui est justement ici une sixte mineure.

INTERROGATIO : Pour Christoph Bernhard, les questions se posent d'ordinaire en musique en posant la dernière syllabe une seconde plus haut que la syllabe précédente. Mattheson confirme cela, mais présente aussi, d'autres questions où la voix peut tout aussi bien descendre, se poser sur une quinte, s'arrêter sur la sixte et laissant la basse continue cadencer. Scheibe insiste sur la beauté des questions même dans une musique purement instrumentale : plusieurs questions consécutives, ou une question qui termine un mouvement lent (sans doute pense-t-il à la cadence phrygienne où la sixte monte à l'octave).

⁵ ... et certainement cités déjà par de nombreux auteurs.

⁶ J.J. Froberger : *Klavierwerke II*, Denmäler der Tonkunst in Österreich, Akad. Druckanstalt, Graz 1959

HYPERBOLE : Dépassement de la tessiture normale vers le haut.

HYPOBOLE : Dépassement de la tessiture normale vers le bas

NB : En littérature, l'hyperbole augmente la vérité de manière excessive pour produire plus d'effet : - Un bruit à réveiller les morts (exemple courant).

- Ses ailes de géant l'empêchent de marcher (Baudelaire, *L'Albatros*)

FIGURA CORTA : figure courte.

“Elle consiste en trois notes rapides dont l'une est aussi longue que les deux autres” (Walther, 1708)



BOMBUS, BOMBI : vacarme, folie.

“Quatre notes rapides, répétées sur la même note” (Prinz, 1696).

“Semblable au bourdonnement des abeilles” (Walther, 1708).

ou au “crépitement de la mousquetterie”... (St-Lambert, 1707, qui ne cite pas le nom de la figure mais commente des effets de basse continue).



FIGURA BOMBILANS : succession de “bruyantes figures folles” (Walther, 1708)

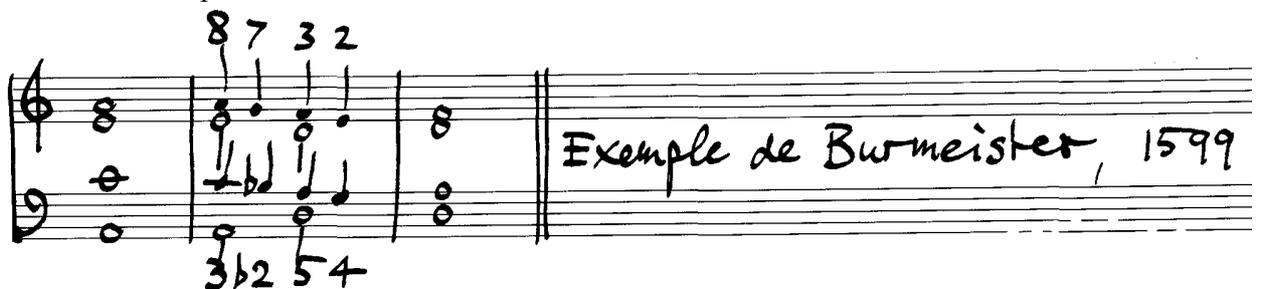


2) FIGURES CONCERNANT LE CONTREPOINT

(Voir principalement à ce sujet l'Annexe 7 B : *Les Figures de Christoph Bernhard*)

TRANSITUS : note de passage. Il en existe de très nombreuses et très complètes définitions.

Appelé aussi *commissura*, *symblema*, *celeritas*, c'est l'une des figures que l'on trouve souvent, avec la *Fuga* et la *Syncopatio*, parmi les *Figurae principales*, nommées plus tard *Figurae fundamentales*. Le transitus est normalement placé sur un temps faible et provoque une dissonance. Il se trouve entre deux notes consonantes qui sont placées sur des temps forts.



TRANSITUS IRREGULARIS : transitus irrégulier, note de passage dissonante sur un temps fort. (Voyez l'Annexe 7 B)

QUASI TRANSITUS est parfois son nom, lorsqu'il suit un transitus normal (Annexe 7 B).

SYNCOPATIO : syncope, syncopation. Il en existe de très nombreuses définitions. Appelée aussi *ligatura*, *ligature* (liaison), elle est le fait d'une note consonante qui, prolongée pendant qu'une autre voix bouge (*agens*) devient dissonante (*patiens*) : elle doit alors descendre d'une seconde, majeure ou mineure, et former une nouvelle consonance (cf Bernhard, Annexe 7 B) :

“Syncope consonans desolata ist,
quand elle n'est que dans une voix et qu'elle ne provoque pas
de dissonance” (Walther, 1732) :



ANTICIPATIO (*ante / capere* = prendre avant)

PROLEPSIS (prolambano = prendre avant)

PRAESUMPTIO (*prae sumere* = présumer) ou **PRAECEPTIO** (*prae, capere* : prendre d'avance)

“Elle fait entendre la note suivante, au-dessus ou au-dessous, avant ce que le contrepoint ordinaire ne permettrait” (Walther, 1708).

la Vir gi - ne Anticipatio della nota

amo - re Anticipatio della syllaba

amo - re Anticipatio della nota e della syllaba

SUPERJECTIO ou **ACCENTUS** : superjection ou accent.

Elle a lieu lorsqu'une note, aussi bien consonante que dissonante, “jette” la note supérieure au-dessus, puis descend ou saute en dessous (cf Annexe 7 B).



Dans l'exemple suivant, les intervalles consonnants sont enrichis d'abord par les *Transitus*, puis par les *Superjections*.

Handwritten musical score for Walther's "Fugue en sol mineur" (BWV 542). The score is written on three systems of staves. The first system shows a treble and bass staff with notes and rests, and a line of figured bass below. The second system shows a treble and bass staff with notes and rests, and a line of figured bass below. The third system shows three variations of a melodic line, labeled 1), 2), and 3). The first variation is labeled "1) Chanson flamande". The second variation is labeled "2) égalisée (par le locus notationis), et agrémentée de superjections". The third variation is labeled "3) avec superjections". The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, as well as figured bass notation.

1) Chanson flamande, 2) égalisée (par le locus notationis), et agrémentée de superjections. C'est la Fugue en sol mineur pour orgue de JSB, BWV 542.

HETEROLEPSIS (du grec *hetero-*, l'autre et *lambano*, prendre)

Manière de sauter d'une consonance dans une dissonance, celle-ci étant le *transitus* d'une autre voix dans la conduite normale de la basse continue (cf Bernhard, Annexe 7 B, et Walther, 1708).

J.D. Heinichen donne de très nombreux exemples dans son chapitre concernant "les résolutions théâtrales : manières inconnues de sauter dans des dissonances, soit que l'on saute dans une dissonance déjà préparée de la basse continue, soit dans un *transitus* des voix de la basse continue" (*Der Generalbass in der Composition*, Dresden 1728).

Handwritten musical score illustrating Heterolepsis. The score is written on two systems of staves. The first system shows a treble and bass staff with notes and rests, and a line of figured bass below. The second system shows a treble and bass staff with notes and rests, and a line of figured bass below. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, as well as figured bass notation. The first system is labeled "fundamental Noten".

Transitum
Die fundamental Noten aus Ziffern 87 und 656

FAUX-BOURDON

“Il y a *faux-bourdon* lorsque des tierces, quarts et sixtes se meuvent par mouvement semblable. Il est apparenté au *congeries* (Burmeister, 1599). Il s’agit donc d’un mouvement d’accords de sixte parallèles, ascendant ou descendant.

Vogt, 1719

Ce terme désigne tout aussi bien une technique d’harmonisation homophonique d’un *cantus firmus*. Par exemple le *Magnificat* dans le *Cantional* de J.H. Schein⁷ (1627-1645) :

Schein
Cantional
1627
1645

Meine Seele erhebt den Herren, und mein Geist freuet sich Gottes Meines Heilandes

Meine Seele erhebt den Herren, und mein Geist freuet sich Gottes meines Heilandes.

CONGERIES : monceau, entassement.

“Le *congeries* entasse des consonances parfaites et imparfaites dans une composition de trois voix au moins. Les voix se meuvent en montant ou en descendant et transforment l’*harmonia* par cet échange” (Burmeister, 1599).

⁷ Johann Hermann Schein : *Cantional*, Bärenreiter 5471, Kassel 1966.

Sweelinck : *Toccata*⁸, congeries en *gradatio*, "degradatio", puis majestueuse *anabasis*.

The image displays three systems of musical notation for Sweelinck's Toccata. Each system is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system begins at measure 54, the second at measure 59, and the third at measure 65. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks, illustrating the 'gradatio' and 'degradatio' techniques mentioned in the text.

3) FIGURES HOMONYMES EN LITTÉRATURE ET EN MUSIQUE

NOEMA, NOEME : En littérature, c'est un thème, une vérité, une sentence générale, un apologue, une parabole biblique, une maxime, un proverbe, la morale d'une fable.

– La valeur n'attend pas le nombre des années (Corneille, *Le Cid*, II, 2).

– La raison du plus fort est toujours la meilleure (La Fontaine, *Le Loup et l'Agneau*, Livre I, 10, la morale au début de la fable, comme exorde).

– Tout flatteur vit aux dépens de celui qui l'écoute (La Fontaine, *Le Corbeau et le Renard*, I, 2, le noème apparaît au cours de la narration, énoncé par le Renard).

– Que vous soyez puissant ou misérable,

Les jugements de Cour vous rendront blanc ou noir (La Fontaine, *Les Animaux malades de la Peste*, VII, 1, noème en guise de péroraison).

– Il faut manger pour vivre et non pas vivre pour manger (Molière, *L'Avare*, III, 1 : le côté sentencieux du noème est tourné en ridicule puisque Harpagon, comme plus tard les Dupont-Dupond, le répète tête-bêche).

En musique, c'est un paragraphe qui contient des choses importantes et qui se distingue par son style de ce qui l'entoure. Par exemple, c'est une interruption de la polyphonie par un passage homophone pour un texte important que toutes les voix prononcent à la fois :

- *Et incarnatus est.*

- *Crucifixus est.*

⁸ Editée par G. Leonhardt, Société néerlandaise de musicologie, Amsterdam 1974, III vol. 1, p. 114.

En jurisprudence : La hardiesse avec laquelle on exprime une chose détestée, certes, mais en cherchant à l'adoucir quelque peu (Gottsched, *Redekunst*, 1730).

En musique : Dissonances hardies qui résultent du déroulement linéaire logique des voix (Burmeister, 1601).

Pour Thuringus (1624) et plus tard Bernhard, c'est un **mi contra fa**.

En Italie, *consonanze stravagante* :

En Espagne ou en Angleterre, *fa super hexacordum*.

PATHOPOEIA, PATHOPOIA (du grec *pathos*, la souffrance, et *poiein*, faire, soit : la figure qui fait souffrir) On la trouve en musique seulement.

1601 Burmeister : Figure qui parvient à éveiller les passions par l'intervention de demi-tons étrangers.

1624 Thuringus : expression de la douleur, de la joie, de la crainte, du rire, de la terreur, de l'ébranlement. Elle affecte autant les chanteurs que les auditeurs.

Exemple de nombreuses *Parrhesia* et de *Pathopoeia* : les six dernières mesures du choral *O Mensch, bewein dein Sünde gross* BWV 622 de J.S. Bach., dans l'*Orgelbüchlein*.



4) FIGURES, HOMONYMES EN LITTÉRATURE ET EN MUSIQUE, EXPRIMANT LA REPETITION

ANAPHORE (De *ana* de nouveau, et *phorein* porter). En littérature, répétition d'un même mot en tête des phrases ou des membres de phrases.

Rome, l'unique objet de mon ressentiment !
 Rome, à qui ton bras vient d'immoler mon amant !
 Rome, qui t'a vu naître et que ton coeur adore !
 Rome, enfin que je hais, parce qu'elle t'honore. (Corneille, *Horace* IV / 5)

Dans l'anaphore il y a le *terme fixe* et la *variation*.
 Oh! Combien de marins, combien de capitaines (anaphore)
 Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines
 Dans ce morne horizon se sont évanouis.
 antithèse : *joyeux / morne* - litote et euphémisme
 (Victor Hugo, *Oceano Nox*)

L'ANAPHORE EN MUSIQUE nous donnera un exemple de la complexité d'évolution que la définition d'une figure peut présenter.

1599 **Burmeister** : figure voisine de la pallilogie.
 Pallilogie : répétition (d'un motif) dans plusieurs voix.
 Anaphore : répétition seulement dans la basse.
 1601 **Burmeister** : répétition dans plusieurs voix, mais non pas dans toutes, car alors il s'agirait d'une fugue.
 1613 **Nucius** : répétition dans la même voix à différentes hauteurs.
 1624 **Thuringus** : Répétition dans la basse.
Repetitio ou *Mimesis* : Répétition ininterrompue dans la même voix mais à différentes hauteurs.

1650 **Kircher** : Répétition d'une période pour donner plus d'expression. Elle est souvent employée dans les passions violentes : férocité, mépris, ...

1697 **Ahle** : *Jauchzet dem Herren, Jauchzet ihm alle Welt, Jauchzet und singet !* C'est un exemple d'anaphore littéraire en musique.

1701 **Janowka** reprend la définition de Kircher en 1650.

1708 **Walther** : 1) Répétition d'une période ou d'un mot pour augmenter l'expression.

2) Répétition des notes de Basse, une chaconne par exemple.

1719 **Vogt** : Répétition d'un terme pour donner plus d'énergie.

1739 **Mattheson** : Dans l'art mélodique, c'est lorsqu'un même (motif) est répété avec différentes clausules, en établissant une relation.

(comme le début du concerto pour harpe en si b de Haendel).

1745 **Scheibe** : Répétition de certaines notes, phrases ou pensées, ou de mêmes mots dans la musique chantée qui donne au discours une expression accrue.

Les répétitions ne doivent pas se faire dans la même tonalité :

car le changement accroît la force de la répétition.

- Répétition dans un air (ou une autre pièce) de la première partie après la fin de la deuxième.

(Par exemple dans les Rondeaux ou dans *l'Aria da capo* - ce qui donne une nouvelle logique, toute musicale, à l'analyse de Marcello par Mattheson... La deuxième définition correspond au grand Prélude d'orgue en ut mineur BWV 546 de J.S.Bach, et les deux définitions cumulées correspondent à la forme complexe de son grand Prélude en mi bémol BWV 552 de la Clavierübung.)

1745 **Spieß** : Répétition d'une courte période, ou d'un seul mot, pour accroître l'expression.

EPANALEPSIS, EPANALEPSE : Elle est voisine de l'anaphore : répétition d'une phrase ou d'un membre de phrase entier :

- Mais que diable alloit-il faire dans cette galère? (Molière, *Scapin*, III,3)

Quatre figures de répétition voisines de l'épanalepse qui augmentent l'expression :

PALILLOGIA, PALILLOGIE : (du grec *palin*, de nouveau) répétition d'un mot.

EPIZEUXIS, EPIZEUXE : Répétition en amplification expressive d'un ou de plusieurs mots.

REDUPLICATIO : Répétition dans un membre de phrases de certains mots importants.

ANADIPLOSIS, ANADIPLOSE : Reprise au début d'une phrase du ou des derniers mots de la phrase précédente.

- Père barbare, achève, achève ton ouvrage (Epizeuxe, Corneille, *Polyeucte* V,5)

- Le poumon, le poumon, vous dis-je (Epizeuxe, Molière, *Le Malade...*, III,10).

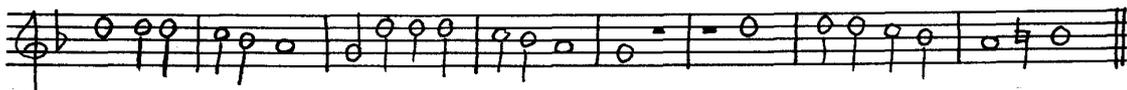
- Mais *et* les princes *et* les peuples gémissaient *en vain*; *en vain* Monsieur, *en vain* le Roi même tenoit MADAME serrée par de si étroits embrassements (Pallilogie ou, peut-être mieux : polysyndète (*et les – et les –*), anadiplose, épizeuxe, Bossuet, *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*).

- C'est tenir un propos de sens bien dépourvu.
 Je l'ai-vu, dis-je, vu, de mes propres yeux vu,
 Ce qu'on appelle vu : faut-il vous le rabattre
 Aux oreilles cent fois, et crier comme quatre? (Palillogie, Molière, *Tartuffe*, V,3)

NB L'exaspération d'Orgon est telle qu'il enjambe le dernier vers. On imagine le geste graduel de l'action de Molière pour augmenter cette gradation verbale. Citons encore la double épizeux dans la célèbre scène (I,4) du récit de Dorine :

Dorine : (elle raconte la maladie de Madame)
 Orgon : Et Tartuffe?
 Dorine : (elle répond)
 Orgon : Le pauvre homme!
 Dorine : (elle reprend son récit)
 Orgon : Et Tartuffe?
 Dorine : (elle répond)
 Orgon : Le pauvre homme !

En **musique**, c'est la répétition des mêmes notes dans la même voix (Burmeister 1606) à la même hauteur.



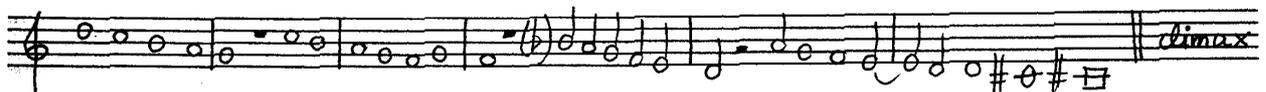
CLIMAX (terme musical surtout)

GRADATIO, GRADATION : En littérature, elle présente une suite d'idées ou de sentiments dans un ordre tel que ce qui suit dise toujours un peu plus - ou un peu moins - que ce qui précède, selon que la gradation est ascendante ou descendante. Cicéron dit à Catilina :

“Tu ne peux rien faire, rien tramer, rien imaginer (gradation descendante) que non seulement je ne l'entende, mais même que je ne le voie, que je ne le pénètre à fond, que je ne le sente (gradation ascendante).

3 termes > 4 termes <

En **musique**, c'est la répétition des mêmes notes dans la même voix sur plusieurs degrés consécutifs, ascendants (ou descendants). Cette figure est commentée par de nombreux auteurs. Par exemple Burmeister en 1601 :



J.S. Bach : Fugue en Sol majeur du *Clavier bien tempéré* :

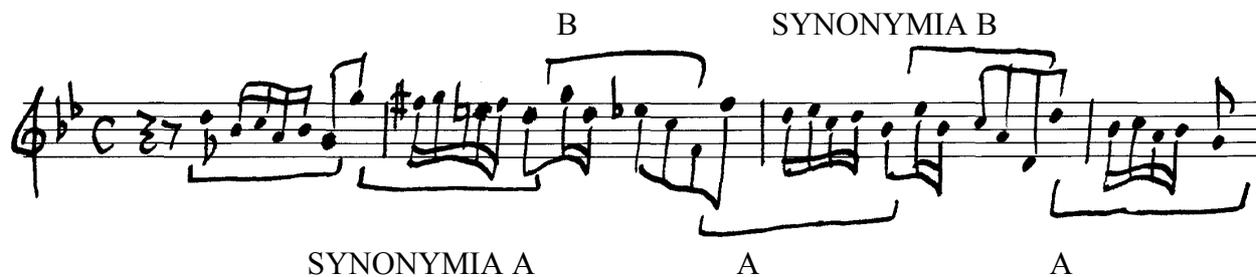


SYNONYMIA, SYNONYMIE : En littérature, c'est une amplification de la pensée exprimée par plusieurs termes équivalents : "Je bougonne toujours, je rognonne, je maugrée, je grogne contre moi-même ou tout seul" (Flaubert *Correspondance*).

En musique, c'est la répétition dans une même voix à différentes hauteurs, ou dans une autre disposition.



Le thème de la Fugue pour orgue en sol mineur de J.S. Bach BWV 542 vient d'une chanson flamande. On y trouve le *transitus* (3^{ème} double croche: *la* entre *si* et *sol*), la *superjectio* (les doubles croches paires : *do* et *si bémol*), la *synonymia* du premier motif ("copié-collé"), la *variatio* (levée de deux doubles au lieu d'une croche, introduisant un joli saut de quarte), l'*heterolepsis* du motif B qui fait entendre une harmonie de trois voix, et enfin la *synonymia* de ce deuxième motif.



5) FIGURES EXPRIMEES PAR LE SILENCE

ELLIPSIS : L'ellipse supprime ce qui se comprend par soi même et qu'il ne vaut pas la peine de répéter. En musique, elle peut s'appliquer à une partie d'un thème, ou à quelques notes évidentes, et exprime une sorte d'impatience d'aller plus loin. Chez Christoph Bernhard, elle peut signifier plusieurs situations exceptionnelles dans le langage contrapuntique, si l'on supprime par exemple une consonance pour attaquer une dissonance après un silence, ou bien si l'on ne prend pas la peine de sauver la quarte par sa tierce, lors d'une cadence.

APOSIOPESES, APOSIOPESE = réticence

En littérature, c'est une figure par laquelle une partie de ce qui reste à dire demeure inexprimé, soit que la phrase ait été brusquement interrompue, soit que le diseur annonce son intention de ne pas tout dire, ou qu'il n'arrive pas à le dire.

- Mon frère, vous seriez charmé de le connaître
Et vos ravissements ne prendroient point de fin.
C'est un homme... qui... ah!... un homme... un homme enfin
Qui suit bien ses leçons, goûte une paix profonde
Et comme du fumier regarde tout le monde. (Molière, *Tartuffe*, I,5)

- Cresphonte... Ô Ciel! j'ai cru... que j'en rougis de honte!
Oui, j'ai cru démêler quelques traits de Cresphonte... (Voltaire, *Zaïre*)

En musique, on retrouverait cette même définition pour la douleur d'Ottavia dans *L'Incoronazione di Poppea*, acte III, scène 6. Aposiopesis ou Suspiratio?



ABRUPTIO, ABRUPTION, TMESIS, TMESE = coupure

L'Abruptio signifie un arrêt brusque, surprenant, inattendu, choquant, et suivi d'une pause générale, d'un silence pesant ou l'orateur fait valoir la force de ce qu'il vient de dire en fixant, immobile, son auditoire terrifié... On trouve cet effet à la fin du *Gravement* de la *Pièce d'orgue* en sol majeur BWV 572¹⁰ de J.S. Bach.



On trouve aussi une *abruptio* saisissante dans le *Barrabam!* de la *Matthäus Passion* de J.S. Bach¹¹ :

Au même endroit, le récit de la *Johannes Passion* (no 29) présente un texte en soi déjà riche de figures :

¹⁰ J.S. Bach *The complete organ works*, Kalmus, New York 1968, p.81

¹¹ J.S. Bach *Matthäus-Passion*, Edition Eulenburg, Mainz, 1967, no 54, p. 214

Evangelist	Da schrien sie wieder allesamt und sprachen :	A-B Tmèse	CHIASME
Coro	Nicht diesen, diesen nicht, nicht diesen sondern Barrabam, (SAT puis B) nicht diesen sondern Barrabam, (SAT puis B) Barrabam!	B-A Tmèse	
Evangelist	Barrabas aber (6te min.) war ...ein Mörder.	Reduplicatio Ellipse Epanalepse – Exclamatio Aposiopesis	

La reprise de l'Évangéliste de *Barrabas* après le *Barrabam!* du chœur est une épanalepse vraiment dramatique, de même que l'exclamatio de sixte mineure, de même que cette réticence à prononcer un mot horrible : *ein Mörder*.

Pierre-Alain Clerc
Rév. Janvier 2012

Diverses classifications des figures (selon principalement D. Bartel : *Handbuch*)

Chez **Marcus Tullius CICERO** (106 – 43 av. J.C.) le mot *figura* désigne les *schemata*, ou manières stylistiques du discours. Il les décrit comme les *formae et lumina orationis*, « les formes et les lumières du discours ».

Fabius QUINTILIANUS (~35 – 95 ap. J.C.), IX^{ème} Livre

διανοίᾳσ : **figures de pensée ou de sens ou de sentences** – et λέξεως : **figures de mots** :
A côté des tropes et des figures, il y a quatre sortes d'*amplificatio* pour orner le discours :

- l'*incrementum* ou *auxèse* (accroissement, grossissement, proche de la *gradatio*),
- la *comparatio* (comparaison),
- la *ratiocinatio* (raisonnement),
- le *congeries* (accumulation).

Les *amplificationes* ont été plus tard assimilées à la nomenclature des figures.

1566 : Johannes SUSENBROTUS, *Epitome*

Susenbrotus entend par figure une qualité dans le parler qui s'éloigne de la manière normale et simple : *Figura est ratio quaedam, qua de recto ac simplici loquendi genere cum aliqua dicendi virtute deflectitur.*

Schéma de Susenbrotus			Correspondance chez Quintilianus		
<i>Figura</i>	<i>Tropi</i>	<i>Dictionum</i> → ~	<i>Figurae verborum</i>		
		<i>Orationum</i> → ~	<i>Figurae sententiarum</i>		
	<i>Schemata</i>	<i>Grammatica</i>	<i>Orthographica</i>	/	
			<i>Syntactica</i>	<i>Fig. verborum</i> <i>Fig. sententiarum</i>	certaines comme <i>tropi</i> , certaines comme <i>vitia</i> (fautes)
	<i>Rhetorica</i>	<i>Dictionum</i> <i>Orationum</i> <i>Amplificationis</i>	<i>Fig. verborum</i> <i>Fig. sententiarum</i>	Le principe de l' <i>amplificatio</i>	

1736 : Johann Christoph GOTTSCHED, *Ausführliche Redekunst*

L'école de Gottsched se réfère directement à la théorie des passions. Le but principal des figures n'est pas seulement de préserver la langue d'une formulation commune et plate, mais d'exprimer dans un discours ou un texte les passions adéquates. Gottsched comprend les figures comme « *la langue des passions : parce que tous les hommes qui sont habités par des sentiments produisent des figures, naturellement et sans y penser ; et sans figures, personne ne peut bien exprimer ses émotions* ». Il compare les figures aux physionomies du visage, aux mines joyeuses, tristes, coléreuses, dédaigneuses, jalouses ou compatissantes détaillées par les peintres. Gottsched emploie la *repetitio* comme terme générique pour toutes les figures de répétition.

21 figures de mots – 23 figures de sentence (pages 276 et ss)

1818 – 1822 : Pierre FONTANIER, *Les figures du discours* (Flammarion, 1977)

T R O P E S	Tropes en un seul mot, ou proprement dits			
	par correspondance ou METONYMIES : de l'instrument de l'effet du contenant du lieu du signe du physique du maître ou patron de la chose	par connexion ou SYNECDOQUES : de la partie du tout de la matière du nombre du genre de l'espèce de l'abstraction de l'individu ou <i>Antonomase</i>	par ressemblance ou METAPHORES	Tropes mixtes ou SYLLEPSES : de métonymie de synecdoque de métaphore
	Tropes en plusieurs mots, ou improprement dits, FIGURES D'EXPRESSION			
	par fiction : <i>Personnification, Allégorie, Allégorisme Subjectification Mythologisme</i>	par réflexion : <i>Hyperbole, Litote Allusion, Réticence Métalepse, Paradoxisme Association,</i>	par opposition : <i>Prétérition Contrefision Ironie Epitrope Astésisme</i>	
	Tropes comme pures CATACHRESES			
de métonymie	de synecdoque	de métaphore		
F I G U R E S	FIGURES DE CONSTRUCTION			
	par révolution : <i>Inversion, Imitation, Enallage</i>	par exubérance : <i>Apposition, Pléonasme, Explétion, Parenthèse, + Incidence</i>	par sous-entente : <i>Ellipse, Synthèse, Zeugme, Anacoluthé</i>	
	FIGURES D'ELOCUTION			
	par extension : <i>Epithète, Pronomination + Epithétisme</i>	par déduction : <i>Répétition, Métabole ou Synonymie Gradation</i>	par liaison : <i>Adjonction, Conjonction Disjonction Abruption</i>	par consonnance : <i>Allitération, Paronomase Antanaclase, Assonance Dérivation, Polyptote</i>
	FIGURES DE STYLE			
	par emphase : <i>Périphrase Conglobation Suspension Correction + Paraphrase + Epiphrase</i>	par tour de phrase : <i>Interrogation Exclamation Apostrophe Interruption Subjection Dialogisme</i>	par rapprochement : <i>Comparaison Antithèse Réversion Enthymémisme Parenthèse Epiphonème</i>	par imitation : <i>Hypotypose Harmonisme</i>
	FIGURES DE PENSEES			
	par imagination : <i>Prosopopée Fabulation Rétroaction</i>	par raisonnement ou combinaison : <i>Occupation Délibération Communication Concession, Sustentation</i>	par développement : <i>Expolition Topographie Chronographie Prosopographie Ethopée Portrait, Parallèle, Tableau</i>	prétendues fig.de pensée : <i>Commination Imprécation Optation Dépréciation Serment, Dubitation Licence</i>

1984 : Olivier REBOUL, *La Rhétorique, Que sais-je ?* 2133

Figures de mots (rythme ou son)	Figures de sens ou TROPES	Figures de construction		Figures de pensée (ou de diction)
<i>Maxime</i> <i>Formule</i> <i>Slogan</i> <i>Clausule</i> <i>Allitération</i> <i>Paronomase</i> <i>Rime</i> <i>Calembour</i> <i>Antanaclase</i>	Tropes simples : <i>Métonymie</i> <i>Synecdoque</i> <i>Antonomase</i> Tropes complexes : <i>Hyperbole</i> <i>Auxèse</i> <i>Tapinose</i> <i>Hypallage</i> <i>Enallage</i> <i>Oxymore</i>	par soustraction : <i>Ellipse</i> <i>Asyndète</i> <i>Réticence</i> par addition : <i>Gradation</i> par permutation : <i>Chiasme</i> <i>Hyperbate</i> par juxtaposition : <i>Parallèle</i> <i>Antithèse</i> <i>Zeugme</i>	par répétition : <i>Répétition</i> <i>Epanalepse</i> <i>Pallilogie</i> <i>Anadiplose</i> <i>Anaphore</i> <i>Antanaclase</i> <i>Périssologie</i>	<i>Hypotypose</i> <i>Allégorie</i> <i>Phore</i> <i>Thème</i> <i>Ironie (esprit, humour)</i> <i>Prétérition</i> <i>Chleuisme</i> <i>Question oratoire</i> <i>Apostrophe</i> <i>Prosopopée</i> <i>Prolepse</i> <i>Epanorthose</i>

Les diverses écoles de figures musicales

Joachim BURMEISTER (*Musica Poetica* 1606), 26 figures

16 Figures du contrepoint (<i>harmoniae</i>)	6 Figures de la voix (<i>melodiae</i>)	4 Figures tant du contrepoint que de la voix
1) Fuga realis 2) Métalepsis 3) Hypallage 4) Apocope 5) Noëma 6) Analepsis 7) Mimesis 8) Anadiplosis 9) Symblema 10) Syncopatio ou Synaeresis 11) Pleonasmus 12) Auxesis 13) Pathopoeia 14) Hypotyposis 15) Aposiopesis 16) Anaploké	1) Parembole 2) Palillogia 3) Climax 4) Parrhhesia 5) Hyperbole 6) Hypobole	1) Congeries 2) <i>Omostichaonta</i> (progression parallèle), ou <i>omoioikineomena</i> (mouvement parallèle) ou <i>Faux Bourdon</i> 3) Anaphora 4) Fuga imaginaria
	Termes encore mentionnés dans le lexique de Bartel : Interjectio – ornatus – poeticum decorum – simul procedentia (transitus) – submutatio – supplementum – synathroismos – transumptio	

Johannes NUCIUS <i>Musices poeticae</i> , Niesse 1613 7 figures		→ Johannes THURINGUS <i>Opusculum bipartitum</i> , Berlin 1624 18 figures	
3 <i>Figurae</i> <i>principales</i>	4 <i>Figurae minus</i> <i>principales</i>	3 <i>Figurae</i> <i>principales</i>	15 <i>Figurae</i> <i>minus principales</i>
<i>Fuga</i> BUR <i>Commissura (trans)</i> <i>Repetitio</i> →	<i>Syncopatio</i> ← BUR <i>Climax</i> <i>Complexio</i> BUR <i>Homoiooteleuton</i> <i>Manubrium</i> (=coda)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Fuga</i> BUR • <i>Commissura</i> (ou <i>symblema</i> ou <i>celeritas</i> soit <i>transitus</i>) • <i>Syncopatio</i> → BUR 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Repetitio</i> ← • <i>Climax</i> • <i>Complexio</i> BUR • <i>Homoiooteleuton</i> (aposiso.) <i>Homoioptoton</i> (autre aposo.) <i>Aposiopesis</i> BUR <i>Pausa</i> (Dressler, non rhét.) <i>Anaphora</i> BUR <i>Catachresis</i> ou Fa.Bour. BUR <i>Mimesis</i> BUR <i>Noema</i> BUR <i>Pathopoeia</i> BUR <i>Parrhesia</i> BUR <i>Paragoge</i> (= coda) <i>Apocope</i> BUR

NB : *Commissura, symblema, transitus, celeritas* sont des termes qui concernent
chez les divers auteurs le phénomène de la **note de passage**.

1650 : Athanasius KIRCHER, *Musurgia Universalis*

Uti Rhetorica tribus constat partibus, inuentione, dispositione & elocutione, ita & nostra Musurgia Rhetorica.

Johannes THURINGUS <i>Opusculum bipartitum</i> , Berlin 1624		Athanasius KIRCHER <i>Musurgia Universalis</i> , Rome 1650 22 figures		
<i>3 Figurae principales</i>	<i>15 Figurae minus principales</i>	<i>3 Figurae principales</i>	<i>12 Figurae minus principales</i>	<i>12 Figurae</i> décrites au Livre VIII page 145.
		énumérées au Livre V, ch.18, p.366		
<i>Fuga</i>	<i>Repetitio</i> <i>Climax</i>	<i>Commissura</i> (ou <i>celeritas</i> ou <i>symblema</i>)	<i>Pausa</i> → <i>Repetitio</i> <i>Climax</i> →	<i>Pausis</i> ou <i>Pausa</i>
<i>Commissura</i>	<i>Complexio</i> <i>Aposiopesis</i> <i>Homoioteleuton</i> (autre apos.)	<i>Syncopatio</i> <i>Fuga</i>	<i>Complexum</i> <i>Anaphora</i> →	<i>Anaphora</i> ou <i>Repetitio</i>
<i>Syncopatio</i>	<i>Homoiototon</i> (autre apos.) <i>Pausa</i> <i>Anaphora</i> <i>Catachresis</i> <i>Mimesis</i> <i>Noema</i> <i>Parthopoeia</i> (sic)	(Principalis figura apud Musicos Fuga est)	<i>Catachresis</i> <i>Noema</i> <i>Prosopopeia</i> (remplace la <i>parthopoeia</i> de TH) <i>Parrhesia</i> <i>Aposiopesis</i> <i>Paragoge (cauda)</i> <i>Apocope</i>	<i>Climax</i> ou <i>Gradatio</i> <i>Symplokè</i> ou <i>Complexus</i> <i>Homoiototon</i> ou <i>similiter desinens figura</i> <i>Antitheton</i> ou <i>Contrapositum</i> <i>Anabasis</i> ou <i>Ascensio</i> <i>Catabasis</i> ou <i>Descensus</i> <i>Cyclosis</i> ou <i>Circulatio</i>
	<i>Parrhesia</i> <i>Paragoge</i> (= cauda) <i>Apocope</i>	↑	←	← <i>Phuga</i> ou <i>Fuga</i> <i>Omoiosis</i> ou <i>Assimilitatio</i> — <i>Abruptio</i>

Vers 1650 : Christoph BERNHARD, *Von der Singe-Kunst oder Manier*

1. *Cantar sodo* (solide), ou *alla Romana* : on chante les notes écrites, avec 9 « grâces » : ***Fermo, forte, piano, trillo, accento, anticipatione della nota, - della syllaba, cercar della nota, ardire.***
2. *Cantar d'affetto* ou *alla Napolitana* : exprimant les *affects* du texte et de la mélodie.
3. *Cantar passagiato* ou *alla Lombarda* : en ajoutant des *diminutions* et *Coloraturen*.

Vers 1650 : Christoph BERNHARD, *Tractatus compositionis*

<p>Contrapunctus Aequalis appelé aussi : simplex</p> <p>Toutes les notes de même valeur. Consonnances uniquement.</p>	<p>Contrapunctus Inaequalis diminutum ou floridum Une voix évolue plus lentement, les autres plus vite. Autant de dissonances que de consonances.</p>		
	<p>Gravis (ou Stylus antiquus)</p>	<p>Luxurians (ou Stylus modernus)</p>	
		<p>Stylus luxurians communis</p>	<p>Stylus luxurians theatralis (recitativus ou oratorius)</p>

Contrapunctus Inaequalis		
<p>Gravis (ou Stylus antiquus) Style où on ne trouve pas de notes trop rapides, et peu de dissonances. « On porte son attention moins sur le texte que sur l'Harmonie ».</p>	<p>Luxurians (ou Stylus modernus) Style caractérisé parfois par des notes assez rapides, des sauts étranges de manière telle que les <i>Affects</i> agissent, davantage de manières dans l'usage des dissonances.</p>	
<p>appelé aussi <i>A Cappella</i> ou <i>Ecclesiasticus</i></p>	<p>Communis</p>	<p>Comicus appelé aussi <i>theatralis, recitativus, oratorius</i></p>
<p>Dans les Eglises et Chapelles papales</p>	<p>Employé partout</p>	<p>Aussi bien dans les théâtres que dans les Musiques de table ou les églises.</p>
<p><i>Harmonia Orationis Domina</i></p>	<p><i>Oratio ut Harmonia Domina</i></p>	<p><i>Oratio Harmoniae domina absolutissima</i></p>

J'appelle *figure* une certaine manière d'employer les *dissonances*, de manière telle que celles-ci ne soient pas rebutantes, mais bien au contraire agréables, et qu'elles mettent l'art de la *composition* dans le goût actuel.

STYLUS GRAVIS 4	STYLUS LUXURIANS COMMUNIS 15	STYLUS LUXURIANS THEATRALIS 8 <i>St. recitativus ou oratorius</i>
<p>Transitus Quasi-Transitus (ou Transitus irregularis) Syncopatio Quasi-Syncopatio</p>	<p>Superjectio Anticipatio Subsumptio Variatio Multiplicatio Prolungatio Syncopatio catachrestica Passus duriusculus Saltus duriusculus Mutatio Toni Inchoatio imperfecta Longinqua distancia Consonantiae impropriae Quaesitio notae Cadentiae duriusculae</p>	<p>Extensio Ellipsis Mora Abruptio Transitus inversus Heterolepsis Terzia deficiens (Secunda abundans) Sexta superflua</p>

Christoph BERNHARD

Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien

11 figures

2 Figurae fundamentales (Caput X-XII) (fundamental Composition, der alte Stylus)	9 Figurae superficiales (Caput XIII-XXII) (dans le nouveau <i>Stilo recitativo</i>)
Ligatura (syncopatio) Transitus (commissura)	Superjectio Subsumptio Variatio Multiplicatio Ellipsis Retardatio Heterolepsis Quasitransitus Abruptio

<i>Von der Singkunst oder Manier</i>	<i>Tractatus compositionis augmentatus</i>			<i>Ausführlicher Bericht der Con- und Dissonanzen</i>	
	STYLUS GRAVIS	STYLUS LUXURIANS COMMUNIS	STYLUS LUXURIANS THEATRALIS <i>Stylus recitativus ou oratorius</i>	<i>Figurae fundamentales</i> (fundamental Composition, der alte Stylus)	<i>Figurae superficiales</i> (nouveau <i>Stilo recitativo</i>)
<i>Cantar sodo alla Romana:</i> Fermo Forte Piano Trillo Accento Anticip. nota - della syllaba Cercar / nota Ardire	Transitus Quasi- Transitus Syncopatio Quasi- Syncopatio	Superjectio Anticipatio Subsumptio Variatio Multiplicatio Prolungatio Syn. Catachrestica Passus duriusc. Saltus duriusculus Mutatio Toni Inchoatio imperf. Longinqua distan. Conson. Impropr. Quaesitio notae Cad. Duriusculae	Extensio Ellipsis Mora Abruptio Transitus inversus Heterolepsis Terzia deficiens (Sec. Abundans) Sexta superflua	Ligatura (syncopatio) Transitus (commissura)	Superjectio Subsumptio Variatio Multiplicatio Ellipsis Retardatio Heterolepsis Quasitransitus Abruptio
<i>Cantar d'affetto alla Napolit.</i> exprimant les <i>affects</i> .					
<i>Cantar pasagiato alla Lombarda :</i> diminutions & Coloraturen					

Giov. Andrea Angelini BONTEMPI*Historia Musica*, Perugia, 1695, pages 17 à 20, § *Musica rithmica*

Liste de 9 *tropi*, 80 *figure delle parole grammatiche e rettoriche*, 38 *figure delle sentenze*, 7 types d'*amplificazioni*, 43 figures non classées, exemples de *Prepositione*, *Interpositione*, *Postpositione*, *Permutatione*, réflexions sur les *Laconismo*, *Tapinosis*, *Paromoeon*.

Wolfgang Caspar PRINTZ : Phrynis Mytilenaeus Componist, Leipzig 1696

«*Ich will handeln de Variatione aus welcher alle und jede Erfindungen eines Componisten fliessen*»

<i>Figures muettes :</i>	<i>Figures sonores</i>	
	<i>de Variatione aus welcher alle und jede Erfindungen eines Componisten fliessen</i>	
	<i>Simples</i>	<i>Composées</i>
Pauses	1) se mouvant ordinairement : <i>Accentus, Tremolo, Groppe, Circulo mezzo, Tirata miza</i> 2) : immobiles : <i>Bombi</i> 3) en sautant : <i>Salto semplice, Salti composti</i> 4) mêlées : <i>Corta, Messanza, Suspirans</i> 5) battantes : <i>Trillo Trillette</i>	1) mouvantes : <i>Circulo, Tirata, Bombilans, Passagio</i> 2) suspendues : <i>Tremamento longo</i> 3) mêlées : <i>Misticanza composta</i>

Johann Georg AHLE*Musikalische Frühlings- ... Winter-Gespräche*, Mühlhausen, 1697

Le Melopoet invente *eine singende Rede* (discours chantant) en servant le texte au plus près.

Epizeuxis (figure la plus employée), Anadiplosis, Anaphora, Asyndeton, Climax, Epanalepsis, Epanodos, Epistrophe, Polysyndeton, Synonymia

Thomas Balthasar JANOWKA : Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae, Prague 1701

<i>3 Figurae principales</i>	<i>13 Figurae minus principales</i>	<i>10 Ornamenta, Verzierungen</i>
Commissura Syncopatio Fuga	Pausa Anaphora (repetitio) Climax (gradatio) Stenasmus (suspiratio) Complexus (semplica) Homioptoton (similiter desinens figura) Antitheton (contrapositum) Anabasis (ascensio) Catabasis (descensus) Circulatio Fuga alio nempe sensu Assimilatio Abruptio	Colloraturae (diminutio, passagio) Coulé Diminutiones Einfall, accentus (superjectio) →Falso bordone, pleonasmus Harpegiatura Passagae Tirata Tremolo Trilla

Johann Gottfried WALTHER : 1) *Praecepta der musicalischen Composition*, Weimar 1708

3 <i>Figurae fundamentales</i>	9 <i>Figurae superficiales</i>	
Fuga Syncopatio Transitus (regularis et irregularis)	<i>Superjectio</i> <i>Subsumptio</i> <i>Variatio</i> <i>Multiplicatio</i> <i>Ellipsis</i> <i>Retardatio</i> <i>Heterolepsis</i> <i>Abuptio</i> <i>Quasi-Transitus</i>	(p. 284) Il renvoie aux <i>Rhetorische Figuren</i> de Ahle, (<i>Sommer-Gespräche</i> p.16 - 17) pour l' <i>Epizeuxis</i> (la plus usitée) et pour les plus emphatiques : <i>Anaphora, Synonymia, Anadiplosis, Epistrophe, Epanalepsis, etc.</i>

2) *Musikalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek*, Leipzig 1732 (par ordre alphabétique)
84 noms de figures, et 31 variantes de fugues

(en majuscules, figures mentionnées seulement dans les *Praecepta*) :

Abruptio, Accentus, Accacciatura, Adjunctio (sous Epizeuxis), Anabasis, Anadiplosis, Analepsis, Anaphora, Anticipatio, Antithesis, Antitheton, Apocope, Aposiopesis, Apotome, Auxesis (sous Climax), Bombus, Cadentia ou Clausula, Catabasis, Catachresis, Cercar della nota, Circolo, Circ. mezzo, Climax, Commissura, Complexio, Figura corta, Deficio (sous Ellipsis), Diminutio, Ellipsis, Epanadiplosis, Epanalepsis, Epanodos, Epiphora, EPISTROPHE, Epizeuxis, Exclamatio, Extensio, Falso bordone, Faux bourdon, Figura Bombilans, Figura corta, Figura muta, Figura suspirans, **Fuga (31 variantes)**, Gradatio (ou Climax), Groppo, HETEROPEPSIS, Homoiototon et Homoioteleuton (sous Aposiopesis), Imitatio, Ligatura, Messanza, Mimesis, Misticanza (sous Messanza), MULTIPLICATIO, Mutatio toni, Noema, Palilogia, Paragoge, Parrhesia, Passagio, Pausa, Reditus, Reduplicatio, Repercussio, Retardatio, Ribattuta (sous Dimin.), Salti composti, Salto semplice, Saltus, Sublatio, Subsumptio, Superjectio, Suspiratio, Symblema, Syncopatio, Syncopatio catachrestica, Syncope consonans aequivagans, Syncope consonans desolata, Syncope consono-dissonans, SYNONYMIA, Tirata (4 var.), Transitus, Tremolo, Trillo, Variatio.

Mauritius VOGT

Conclave Thesauri magnae artis musicae, Prague 1719

7 <i>Figurae simplices</i>	5 <i>Figurae compositae</i> ?	20 <i>Figurae ideales</i> (liées au texte) <i>Idea musica, imago rei decantatae. Idea haes idem, quod effectus figurae hypotyposeos.</i>		
		<i>ad arsin</i>	<i>ad thesin</i>	<i>ad periodum</i>
Accentus Tremula Trilla Mezzocirulo Groppo Tirata Messanza	Abruptio Falsobordone (Pleonasmus, isobatus) Fuga Passagio Stenasmus	Les figures à l'arsis ou à la thesis sont celles qui ne concernent pas toute la période, mais seulement une partie comme :		
		Au début : Antitheta, Schematoides, etc.	Au milieu : Climax, Tmesis, etc.	A la fin : Anaphora, etc.

NB. Bartel mentionne les <i>figorae compositae</i> sans les énumérer. Aux 35 termes de ce tableau, il faut en ajouter une douzaine qui figurent dans le lexique et le dictionnaire.	Par ordre quasi alphabétique : Anabasis, Catabasis, Anadiplosis, Epanadiplosis, Anaphora, Antistaecon, Antitheton, Aposiopesis, Apotomia, Climax, Ecphonisis, Epanalepsis, Ethophonia ou Mimesis, Emphasis, Polypoton, Polysyntheton, Schematoides, Metabasis, Synaeresis, Tmesis.
---	---

Johann MATTHESON

Der vollkommene Kappelmeister, Hamburg 1739

~ 25 figures et 14 ornements mentionnés

17 Spruch-Figuren (figures de sentence, de pensée) évoqués sans désignation précise (p.243)

12 figures de répétition de mots : Wörterfig. II, 14, § 45-46	7 figures de construction : Satzfiguren II, 14, § 47	30 fig. d'amplification : Erweiterungs-Figuren II, 14, § 52	14 Sing-Manieren ou Figurae cantionis, ornements, p.244 et III, §1 ,8 ,9 ,16 ,36, 60
Epizeuxis (ou Subjunctio) Anaphora Epanalepsis Epistrophe Anadiplosis Paronomasia Polypoton Antanaclasis Ploce ...etc	Exclamatio Parrhesia Paradoxa Epanorthosis (ou Wiederruf) Paraleipsis Aposiopesis Apostrophe + Interrogatio (II,9) + Exclamatio (II, 9) + Parenthesis (II, 9)	... Fuga dans laquelle : Mimesis Expolitio Distributio Emphasis ? ...und andere Blümlein	Accent ou Vorschlag Überschlag, Schleufer Tremolo, Trillo, Trillette Tenuta Groppo, Circulo mezzo Tirata Ribattuta Transitus Mordant Acciacatur

Dans l'analyse de Marcello, p. 237, il évoque les *Figurae dictionis & sententiae*, et présente :
Variatio, Apostrophe ou *Aversio, Transitus, Widerschlag* ou *Repercussio, Refractio* ou
Reverberatio.

J.C. Gottsched, *Ausführliche Redekunst* : 21 Wort- und 23 Satzfiguren.

M.C. Weissenhorn, *Gründliche Einleitung* : figures plus nombreuses que chez Mattheson.

Meinrad SPIESS*Tractatus musicus compositorio-practicus*, Kap.27, Augsburg, 1745

17 Coloraturen, Manieren : Figures d'exécution du mus.	11 Figuren Figures du compositeur	Traitées à part, en dehors des figures
Accentus, Superjectio Anticipatio, Retardatio Passagio Variatio, Diminutio : Figura curta, Tirata, Groppo, Circulo Messanza ou Mixtio ou Misti- canza, Tenuta, Ribattuta, etc. Trillo Mordent, Acciaccatura	Abruptio Anabasis, Catabasis (Descensus) Anaphora Antithesis, Contrapositio Antistaechon (cf Vogt) Aposiopsis Emphasis Ethoponia ou Mimesis ou Imitatio ou Nachahmung Metabasis ou Diabasis ou Transgressio ou Ueberschreitung Tmesis ou Sectio	Fuga : Kap. 26 Transitus : Kap. 16 Syncopatio : Kap. 17

Johann Adolf SCHEIBE*Critischer Musicus*, Leipzig, 1745, influencé par la *Critische Dichtkunst* de J.Ch. Gottsched*Compendium musices theoretico-practicum*, MS ca. 1730« *Die Figuren : eine Sprache der Affekten* »

15 Figures musicales :	Figures littéraires mentionnées, selon Gottsched	Mention
Ausruf (exclamatio) Zweifel (dubitatio) Verbeissen (ellipsis) Versetzung (hyperbaton), inversion, dépla. Wiederholung (repetitio) Verstärkerung (paronomasia), assemblage Zergliederung (distributio) Gegensatz (antithesis) Aufhalten (suspensio) Frage (interrogatio) Wiederkehr (epistrophe), retour en fin de - Aufsteigen (gradatio) Variatio (in <i>Compendium</i> inachevé) Retardatio (in <i>Compendium</i>) Anticipatio (in <i>Compendium</i> III §7)	Wiederruf (correctio) Hemmen (aposiopsis) Übergehen (praeteritio) Anadiplosis Epanalepsis Überfluss (pleonasmus) Verdoppelung (synonimia) Schilderung (hypotyposis) Beschreibung (descriptio) Gleichnis (simile) Vergleichung (comparatio) Personendichtung (prosopopeia) Sprachdichtung (sermocinatio) Denk- & Lehrspüche, sentence, aph. Schluss-spr. (epiphonema) excl. sent. Anrede (apostrophe) Befragen (communicatio) Geständnis (confessio) Einräumen (epitrophe), concession Umschreibung (periphrasis) Eidschwur (jusjurandum), serment	Fuga (non décrite) Transitus (p.698) Syncopatio ou ligatura (p.698)

Johann Nikolaus FORKEL
Allgemeine Geschichte des Musik, Göttingen, 1788

<i>Figures des objets extérieurement visibles et audibles</i>	<i>Figures des sensations intérieures</i>
<i>Par le son et le rythme : un orage...</i> Onomatopée (Forkel met l'auditeur en garde)	<i>... Les sentiments provoqués par cet orage.</i> Ellipsis Wiederholung (repetitio) Synonymia Paronomasie (Verstärkung) Suspension (Aufhalten) Epistrophe (Wiederkehr, retour d'une fin) Gradation (plus haut, plus énergique) Dubitation (Zweifel)

ENCYCLOPEDIE D'ALEMBERT-DIDEROT, Paris, 1751 – 1765

Liste des figures présentées dans les 21 planches de l'Article MUSIQUE

Accens, Acciacatura (présentée comme note de passage) Anticipation de la note, - dans le dessus et la basse (cf <i>susp.</i>), - de l'Accord sur une pause, - de l'Accord sur une Note, - du Sauvement des Dissonances, Arpeggio (présenté en doubles croches). Aspiration par degrés conjoints ou disjoints. Battement à l'italienne (cf trillo). Bombo (croches répercutées marquées d'un point et sous une liaison). Canone chiuso (ex. : canon à l'oct. en augm.) Quintes et octaves cachées.	Cadence pleine, brisée, doublée, composées Catachrèse (soit faux-bourçons à trois voix). Césures Marque et effet de la Chûte (cf accent, subsumptio) Marque et effet de la Chûte sur 2 Notes (cf arpègement, coulés de tierce). Circolo Mezzo en montant et en descendant Chûte de M.d'Anglebert ou de M. Loulié Circoli Mezzi Ellipses dans l'Harmonie, - dans la Mélodie. Groupe Martellements de Loulié (simple, double, triple)
--	---

Christoph BERNHARD (1627-1692)

selon l'édition de J. Müller-Blattau (Bärenreiter, Kassel, 1926, 1963, 1999)

Von der Singe-Kunst oder Manier

1. *Cantar sodo* (solide), ou *alla Romana* : on chante les notes écrites, avec 9 « grâces » : *Fermo, forte, piano, trillo, accento, anticipatione della nota, - della syllaba, cercar della nota, ardire.*
2. *Cantar d'affetto* ou *alla Napolitana* : exprimant les *affects* du texte et de la mélodie.
3. *Cantar passagiato* ou *alla Lombarda* : en ajoutant des *diminutions* et *Coloraturen*.

Tractatus compositionis augmentatus

Chap. 1 : La *Composition* est une science consistant à établir un *harmonieux Contrepoint* formé de *Consonances* et de *Dissonances* les unes contre les autres.

Chap. 3 : Des différentes sortes de contrepoint

<i>Contrapunctus Aequalis</i> appelé aussi : <i>simplex</i> Toutes les notes de deux ou plusieurs voix sont partout ensemble de même valeur (<i>Mensur</i>), même si ces valeurs varient. <i>Consonances</i> uniquement sans qu'il s'y mêle aucune <i>dissonance</i> .	<i>Contrapunctus Inaequalis</i> <i>diminutum</i> ou <i>floridum</i> Une voix évolue plus lentement, les autres plus vite. Il n'y a pas moins de <i>dissonances</i> que de <i>consonances</i> , ce qui cause une harmonie plus agréable que celle du <i>Contrapunctus aequalis</i> .	
↓ ↓		
<i>Contrapunctus Inaequalis</i>		
<i>Gravis</i> (ou <i>Stylus antiquus</i>) Style où on ne trouve pas de notes trop rapides, et peu de <i>dissonances</i> . « On porte son attention moins sur le texte que sur l'Harmonie ».	<i>Luxurians</i> (ou <i>Stylus modernus</i>) Style caractérisé parfois par des notes assez rapides, des sauts étranges de manière telle que les <i>Affects</i> agissent, davantage de manières dans l'usage des <i>dissonances</i> (soit de <i>Figures Melopoétiques</i> que certains appellent <i>licences</i>), et plus d'attention au texte pour une bonne <i>Aria</i> .	
appelé aussi <i>A Cappella</i> ou <i>Ecclesiasticus</i> Dans les Eglises et Chapelles papales	<i>Communis</i> Employé partout	<i>Comicus</i> appelé aussi <i>theatralis</i> , <i>recitativus oratorius</i> Aussi bien dans les théâtres que dans les Musiques de table et les églises.
	Pièces vocales pour l'Eglise et la chambre ; sonates.	L'Invention d'un discours en Musique
<i>Harmonia Orationis Domina</i>	<i>Oratio ut Harmonia Domina</i>	<i>Oratio Harmoniae domina absolutissima</i>
Palestrina, Suriano, Morales. Parmi les plus anciens, où le texte est difficile à appliquer : Willaert, Josquin, Gombert; Parmi les nouveaux: les deux Gabrieli, Prioli, Benevoli, Rati.	Monteverdi, Rovetta, Cavalli, Bertali, Fabri, F. Porta, Turini, Rigatti, Cassati, Carissimi, Tenaglia, Albrici, Scacchi, Bontempi, Peranda. Allemands : Schütz, Kerll, Förster.	Monteverdi, Rovetta, Cavalli, Carissimi, Tenaglia, Albrici, Bontempi, Luigi (Rossi).

Chap. 4 à 13 : Du *Contrapunctus aequalis* et de l'usage des consonances, de l'unisson, des consonances imparfaites, des cadences, des sauts interdits.

Chap. 14 : Du *Contrapunctus inaequalis* et des dissonances en général.

Chap. 15 : Du statut de la **Quarte** (consonance ou dissonance), de son emploi comme *Syncopatio*, étendu à la **Seconde** et à la **Septième**

Chap. 16 à 42 : De l'usage des **Figures en fonction des divers styles de *Contrapunctus inaequalis***.

J'appelle *figure* une certaine manière d'employer les *dissonances*, de manière telle que celles-ci ne soient pas rebutantes, mais bien au contraire agréables, et qu'elles mettent l'art de la *composition* dans le goût actuel.

STYLUS GRAVIS	STYLUS LUXURIANS COMMUNIS	STYLUS LUXURIANS THEATRALIS <i>Stylus recitativus ou oratorius</i>
	Les figures propres à ce style ne semblent pas justifiées (entschuldiget) par les mêmes raisons que les précédentes :	qui a récemment été inventé tel un <i>discours en musique</i> . On doit l'exprimer de la manière la plus naturelle : ↓↓
avec joie ce qui est joyeux, avec tristesse, vivacité, pesanteur ce qui est triste, vif ou pesant. Elever ce qui est haut, abaisser ce qui est bas, à leur place le Ciel, la terre, l'Enfer. Il faut poser les questions en élevant la dernière syllabe d'un ton. Renoncer à la répétition du texte sauf éventuellement <i>in unissono</i> si cela a du charme. La répétition de notes seulement si les propos qui précèdent et qui suivent sont semblables. La répétition des notes une seconde plus haut a lieu seulement si deux ou plusieurs questions se suivent et que les propos sont semblables, si les dernières questions sont plus pressantes que les premières. <i>Omnium rerum satietas</i> [on se lasse de toute chose] : il faut donc se demander comment apporter parfois une <i>Aria</i> dans un <i>recitativ</i> , par ex. dans les <i>Sentences</i> à la fin des <i>Périodes</i> . Un <i>Poète</i> doit donc apporter beaucoup de mélodies dans le travail du théâtre. Les huit figures du <i>Stylus theatralis</i> sont : ↓↓		
Transitus Quasi-Transitus Syncopatio Quasi-Syncopatio	Superjectio Anticipatio Subsumptio Variatio Multiplicatio Prolungatio Syncopatio catachrestica Passus duriusculus Saltus duriusculus Mutatio Toni Inchoatio imperfecta Longinqua distancia Consonantiae impropriae Quaesitio notae Cadentiae duriusculae	Extensio Ellipsis Mora Abruptio Transitus inversus Heterolepsis Terzia deficiens (Secunda abundans) Sexta superflua

Du STYLUS GRAVIS

Chap. 17 Transitus [Transitus regularis]: Note dissonante de nombre pair glissée entre deux notes consonantes de nombre impair.

Chap. 18 Quasi-Transitus [Transitus irregularis]: Note dissonante de nombre impair, à l'inverse de la règle précédente, glissée entre deux notes de nombre pair.

Chap. 19 Syncopatio (Ligature) : Note consonante qui, retardée par une ligature ou un point, devient dissonante.

Chap. 20 Quasi-Syncopatio : Répétition de la note qui forme la dissonance dans une Syncopatio.

Du STYLUS LUXURIANS COMMUNIS

Chap. 22 Superjectio (Accentus) : Note supérieure accolée immédiatement au-dessus d'une consonance ou d'une dissonance (*transitus*, *quasi-transitus*, *syncopatio*, *quasi-syncopatio*), dans un mouvement où, généralement, les notes principales descendent.

Chap. 23 Anticipatio Notae : Note qui annonce la note suivante avant que la phrase ne le veuille normalement.

Chap. 24 Subsumptio : Lorsque deux notes montent d'une seconde, j'enlève un peu de sa valeur à la première en lui accolant la note située à l'intervalle le plus proche en-dessous [On quitte une note en descendant pour mieux sauter à la suivante, une tierce plus haut].

Chap. 25 Variatio (Passagio, Coloratura) : Modification d'un intervalle par plusieurs notes brèves qui se hâtent vers la note suivante par toutes sortes de mouvements et de sauts.

Chap. 26 Multiplicatio : Division d'une note dissonante (*syncopatio* ou *transitus*) en deux ou plus.

Chap. 27 Prolongatio : Note dissonante qui dure plus longtemps que la consonance précédente, tant pour le *transitus* [cf rythme « lombard »] que pour la *Syncopatio* [où le retard est donc plus long que sa « préparation »].

Chap. 28 Syncopatio catachrestica : Syncopatio où, contrairement à la règle, ne se résout pas sur la consonance située une seconde plus bas (76)

- parce que la voix liée descend comme il se doit, mais que la voix grave bouge (75) ;
- parce que la première partie de la note retardée ne *consonne* pas complètement (?);
- Ou parce que la note retardée descend de plus que d'une seconde.

Chap. 29 Passus duriusculus : Montée ou descente d'une voix par le demi-ton mineur. Se dit aussi pour la *Secunda abundans* (superfluë), *Terzia deficiens* (diminuée), *Quarta deficiens*, *Quinta deficiens*.

Chap. 30 Saltus duriusculus : Mouvements et sauts considérés comme peu naturels: Sixte mineure descendante non pratiquée pour les Anciens à quelques exceptions près, certains sont tolérés aujourd'hui, en descendant ou en montant ; saut de *Quarta deficiens* aussi, saut de *Quinta deficiens* seulement en descendant, de même que le saut de *Septima irregularis*, soit l'hexacorde mineur plus le semi-ton majeur (soit la septième diminuée).

Chap. 31 1) Mutatio Toni : Aujourd'hui comme autrefois, mélange, pour une voix, au cours d'une composition, non seulement d'un mode authentique avec son plagal, mais avec l'authentique ou le plagal d'un autre mode, contrairement à la règle stipulant qu'une voix doit rester dans l'un des douze modes.

2) Inchoatio imperfecta : Début d'une œuvre ne commençant pas par des consonances parfaites (cf §11). **3) Longinqua distantia :** Grand éloignement d'une voix des autres, interdit jadis, aujourd'hui pratiqué.

4) Ces deux dernières figures sont admises aujourd'hui à cause de la basse continue, car l'organiste doit faire entendre si possible sur la basse donnée un vrai *Quatuor*, rendant ainsi le début de l'oeuvre *parfait* par les voix ajoutées.

Chap. 32 Consonantiae impropriae : Les trois sortes de *Quarte*, la *Quinte déficiente* et *superfluë*, la *Sixte superfluë* et la *Tierce déficiente* (ces deux dernières admises seulement dans le *Stylus theatralis*).

Chap. 33 Quaesitio Notae : Rupture d'une note pour aller à la suivante que l'on prend par l'intervalle le plus proche au-dessous, de manière telle qu'on semble la chercher. Elle est fréquente entre deux notes qui descendent, rare en montant, éventuellement dans un passage.

Chap. 34 Cadentiae duriusculae : elles adoptent avant leurs deux notes finales d'étranges dissonances.

Chap. 41 Heterolepsis : Prise [par une voix] d'une autre voix.

1) Quand je saute d'une consonance dans une dissonance qui pourrait être le *Transitus* d'une autre voix.

6) Lorsque, sur une basse en *Syncopatio*, la quarte ne monte pas d'une seconde, mais descend d'une tierce.

7) NB Cf Ch. 28 : *Syncopatio catachrestica* où l'*Heterolepsis* provient de la *Syncopatio*.

41 Heterolepsis 50

les autres voix seraient :

Syncopatio catachrestica

42 Terzia deficiens (!) et Sexta superflua (!)

Chap. 42 Terzia deficiens : Cet intervalle n'est pas une *Tierce mineure*. Exemples contrapuntiques de *Tertia deficiens* et de *Sexta superflua* [au Chap. 30, il est question de *Secunda abundans* et de *Septima irregularis*].

Chap. 43 : De l'Imitation des Styles.

Chap 44 à 56 : Des Modes de la Musique

Chap. 57 à 63 : Des Fugues.

Chap. 64 à 70 : Des Contrepoints doubles.

Résumé et condensé par Pierre-Henri Clerc
utilisant par endroits la traduction
inédite de Barnabé et C. Janin.
Les exemples sont souvent transposés
à la 5^{te} Supérieure.

ANNEXE 8

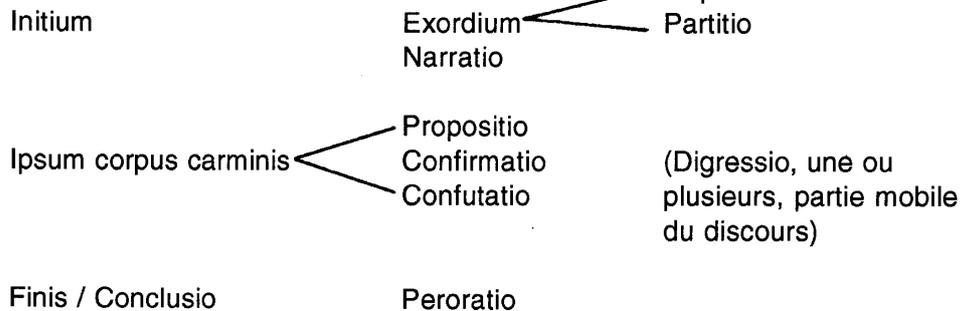
LES CINQ CHAPITRES DE LA RHETORIQUE

1) **INVENTIO** : *loci topici*, la topique, le réservoir des *lieux communs*.

Locus notationis	Locus causae materialis
Locus a genere	Locus effectorum
Locus definitionis	Locus adjunctorum
Locus partium	Locus contrariorum
Locus causae efficientis	Locus comparatorum
Locus causae finalis	Locus exemplorum
Locus causae formalis	Locus testimoniarum
	(Christian Weise, 1675)

- 1) Texte, affetti, Affekte, passions, forme du texte, prosodie.
- 2) Modes, tonalités, tempéraments.
- 3) Intervalles mélodiques.
- 4) Rythme de la mélodie, mètres, tempo, indications de caractère.
- 5) Contrepoint, superposition des mélodies, nombre de voix de la polyphonie et leur distribution.
- 6) Harmonie résultant du contrepoint, son rythme, basse continue, expression des accords.
- 7) Timbre, instrumentation, registration.
- 8) Nombre, symbole de la forme et des passions, proportions de l'*Harmonie universelle*, lecture symbolique au deuxième degré, numérologie.

2) **DISPOSITIO**



J. Burmeister, *Musica poetica*,
Rostock, 1601

J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*
Hamburg 1739

3) **ELABORATIO** : rédaction finale, élaboration, mise en oeuvre comprenant :
ELOCUTIO ou **DECORATIO** : les mille **figures** de la rhétorique.

* * *

4) **MEMORIA** : avant de prononcer le discours, il faut l'apprendre par coeur.

5) **ACTIO (PRONUNCIATIO, DECLAMATIO)** :

- L'action de l'acteur, l'exécution, la diction, la voix, les doigts, la technique instrumentale.
- L'intelligence, l'analyse et la synthèse, l'exécution d'une oeuvre comprise.
- L'âme de l'acteur, sa présence, sa grâce, son aura, le *spiritus fantasticus*.