

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 ^b 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 = Question	2) Preuve = 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>Ipsium 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

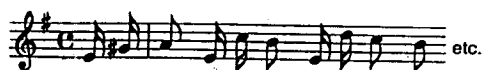
Johann Mattheson : Der vollkommene Cappelmeister (1739) 2ème Partie, Chap.14, §14, p.237²

§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.

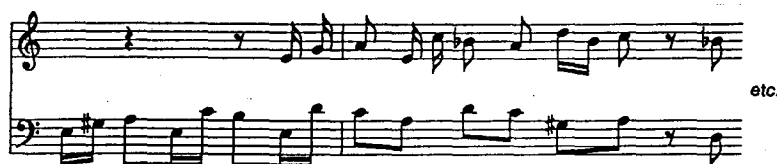
§18 La basse reprend alors à nouveau le thème, comme elle l'avait fait au début : mais avant qu'elle n'achève, la voix chantée en l'imitant vient à sa rencontre, et donne ainsi à la mélodie une toute autre allure : elle forme en compagnie du fondement le **discours composé, propositio composita**, de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

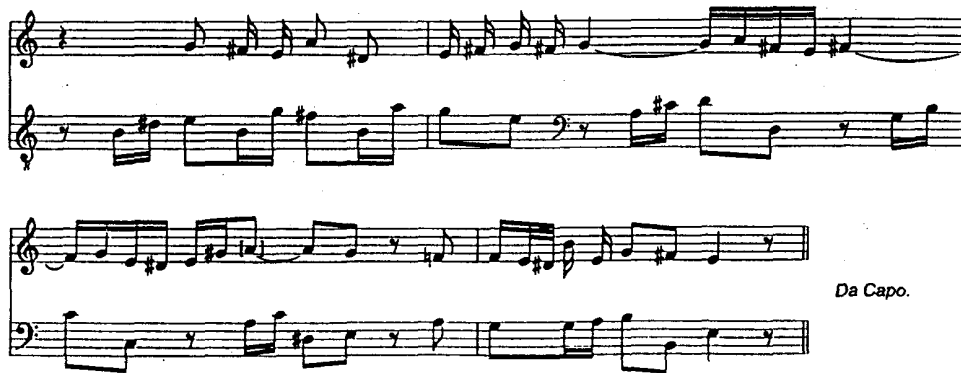
⁵ Gegensätze.

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.

ANNEXE 8

LES CINQ CHAPITRES DE LA RHETORIQUE

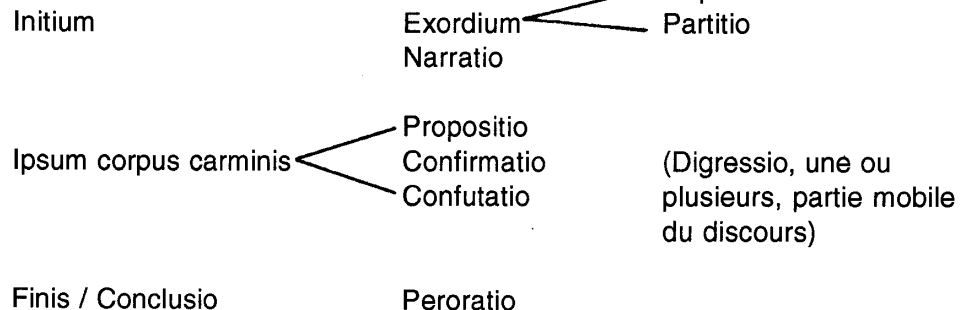
1) **INVENTIO** : *loci topici*, la topique, le réservoir des *lieux communs*.

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*.