

Pierre-Alain Clerc

DISCOURS SUR LA RHETORIQUE MUSICALE

ET PLUS PARTICULIEREMENT LA RHETORIQUE ALLEMANDE
ENTRE 1600 ET 1750

- EXORDE -

Mesdames et Messieurs¹,

Le 14 mai 1737 paraît à Hambourg, dans *Der Critische Musicus*, un texte de Johann Adolf Scheibe, le fils du grand facteur d'orgues que Johann Sebastian Bach admirait tant. L'auteur, âgé de vingt-neuf ans, déclenche ainsi cette fameuse "polémique esthétique" qui va durer plusieurs années :

"Enfin, M.***, à ***, est le plus distingué parmi les musiciens. C'est un artiste extraordinaire au clavecin et à l'orgue (...). Sa dextérité étonne, et c'est à peine si l'on peut comprendre comment ses doigts peuvent se croiser, s'écarter de manière si étrange et rapide, et faire ainsi les sauts les plus grands sans que s'y mêle jamais une fausse note ni qu'un mouvement si vif ne déforme le corps."²

Ce dont nous parle ici Scheibe, c'est bien de *l'Actio*, le cinquième et dernier chapitre de la Rhétorique. Il aborde ensuite des éléments relatifs à *l'Inventio* et à la *Decoratio*, les chapitres 1 et 2.

"Ce grand homme ferait l'admiration de nations entières s'il avait plus d'agrément, s'il ne retirait pas à ses oeuvres le naturel par leur emphase et leur confusion, s'il n'assombrissait pas leur beauté par un art trop trop grand (...). Il exprime par des notes particulières tout ce qu'il est à la mode de jouer, toutes les élégances, tous les petits ornements, et cela non seulement enlève à ses oeuvres la beauté de l'harmonie, mais rend aussi le chant parfaitement inaudible. Toutes les voix doivent chanter les unes avec les autres avec la même difficulté, et l'on n'y reconnaît plus la voix principale. En résumé: il est dans la musique ce que Monsieur von Lohenstein a été autrefois dans la poésie. L'emphase les a détournés tous deux du naturel vers l'artificiel et du sublime vers l'obscur, et l'on admire chez les deux le travail pesant, la peine extrême qui sont cependant appliqués en vain, parce que contre la nature." 2

¹ Ce texte est une rédaction a posteriori d'une conférence, ou plus exactement d'un discours prononcé à Peyresq le 2 juin 2000 sur un simple canevas. Elle est ici augmentée et développée. Certaines remarques, certaines questions posées par les auditeurs ont trouvé leur place dans la *disputatio*. Une intervention précieuse de Brenno Boccadoro a été incorporée au corps du texte : c'est la belle citation où Quintilien compare l'agrément des figures de rhétorique au goût agréable du vinaigre dans la nourriture.

² Traduction Gilles Cantagrel : *Bach en son temps*, Fayard, Paris, 1997 p. 241.

Presque deux ans plus tard, parmi de nombreux échanges passionnés, paraît à Leipzig, un texte de Johann Adam Birnbaum, ami de J.S. Bach et professeur de rhétorique à l'Université de Leipzig, qui écrit notamment :

“Les parties que l'élaboration d'une oeuvre musicale a en commun avec l'art oratoire, (M. Bach) les connaît si parfaitement que non seulement on l'écoute avec un plaisir infini lorsqu'il attache ses profondes réflexions sur les similitudes et les concordances entre les deux arts, mais encore on admire l'adroite application qu'il en fait dans ses travaux. Son intelligence de l'art poétique est aussi bonne qu'on peut l'exiger d'un grand compositeur.”³

Et nous en déduisons que Bach et Birnbaum causaient **Dispositio** et **Elaboratio**, peut-être en fumant leurs pipes et en buvant du Schnaps, le dimanche après-midi au Café Zimmermann.

Johann Forkel, sur le même sujet, évoquera plus tard “der grösste musikalischer Dichter und der grösste musikalischer Deklamator, der es je gegeben hat, und der es wahrscheinlich je gegeben wird”⁴, mettant l'accent sur le poète qui *invente*, et sur l'exécutant qui *déclame* : **Inventio** et **Pronunciatio**. “Le plus grand déclamateur”... : voilà une idée bien étonnante aujourd'hui, alors que ce mot est proscrit dans les écoles d'art dramatique et que l'on déteste généralement l'emphase sous toutes ses formes.

Inventio, Dispositio, Elaboratio-Decoratio, Actio-Pronuntiatio : nous avons là tous les termes qui constituent la substance même de la rhétorique musicale (comme d'ailleurs de la rhétorique littéraire), auxquels il faut ajouter la *Memoria*, quatrième des cinq chapitres, celui dont les auteurs parlent le moins. Et en introduisant tous ces termes d'emblée, je suis fidèle à Johann Mattheson, qui recommande d'exposer dans l'exorde d'un discours toute la matière dont on va traiter, de préparer l'auditeur “au but et à l'intention que l'on vise”⁵. Car que sommes-nous en train de faire, Mesdames et Messieurs?...

Je suis bel et bien en train de vous faire un discours, que je le veuille ou non, et plus que cela : un discours portant sur l'art de faire des discours. Et que vous le vouliez ou non, vous êtes bel et bien en train de l'écouter, mon discours... Il y a donc trois éléments en relation : un orateur qui prononce un discours devant un auditoire. Ce discours est un ensemble de pensées qui ne seraient que lettre morte s'il ne prenait pas vie dans la bouche, dans les yeux, dans les gestes d'un orateur. Et tout cela serait parfaitement vain si ce discours n'était pas adressé à un auditoire, qui écoute, réfléchit, conteste, se laisse persuader ou non.

C'est en cette équation tricéphale que consiste cet *art de la persuasion*, comme l'a montré Aristote dans les trois Livres de sa *Rhétorique*⁶. Et il faut avouer que ce terme de “rhétorique” est aujourd'hui bien galvaudé. Il est à la mode, il sonne bien lors des après-concerts, lors des interviews. Il est de bon ton de dire que tel musicien a un jeu “très rhétorique” : manière élégante de dire “qu'il joue avec ses tripes” (on disait au XVIIIe siècle “avec beaucoup d'entrailles”). Il ne s'agit dans ce cas que de l'*actio*, du dernier chapitre,

³ Traduction Gilles Cantagrel, opus cité, p. 267.

⁴ “Le plus grand poète et le plus grand déclamateur de la musique qu'il y ait jamais eu et qu'il y aura vraisemblablement jamais” (*Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, 1788-1801).

⁵ J. Mattheson : *Der vollkommene Cappelmeister*, 2^{ème} partie, chap. 14, §7, p.236 Hamburg, 1739, fac-simile Bärenreiter, London 1995.

⁶ Aristote : *Rhétorique*, Livre de poche, Librairie générale française, 1991. Cf Roland Barthes : “L'ancienne rhétorique” in *L'aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1965, p. 95-96.

alors que la rhétorique recouvre un champ beaucoup plus vaste : elle nous apprend d'abord à *composer* un discours, à l'inventer, le disposer, l'élaborer, avant de le prononcer et d'*agir* sur l'auditoire.

C'est donc bien de la rhétorique musicale dans sa globalité que nous devons parler, même si nous nous limiterons à l'Allemagne baroque, et à ce point précis, je dois vous avouer, Mesdames et Messieurs, ma terreur devant ce projet. D'abord parce que c'est une folie de présenter une telle matière en une heure, ensuite parce que je vois des motifs plus graves encore... Je dois vous avouer que je ne suis ni musicologue ni conférencier, que je n'ai jamais été à l'Université, que je ne suis qu'un pauvre musicien, que je n'ai pas lu tout Aristote, tout Cicéron, tout Quintilien, tout Mattheson. En un mot, que je me sens indigne de mon sujet et complètement écrasé par cette matière dont je dois vous parler, par cet Himalaya - par cet Olympe! - de vinq-cinq siècles de pensée philosophique de haut vol.

(Vous l'avez remarqué, tout au début je vous ai donné deux belles citations, qui vous ont plongés dans le vif du sujet, qui vous ont saisis comme on saisit un steak dans l'huile bouillante. Et à l'instant, je viens de prononcer ma *captatio benevolentiae*, ou plus précisément l'une de ses variantes: l'*excusatio propter infirmitatem*, passage quasiment obligé⁷ au cours de l'exorde - à moins qu'il ne s'agisse d'un flamboyant *exordium ex abrupto* - où l'orateur tente de s'attirer la sympathie du public. Ce que vous venez d'entendre se voulait plus fort encore : une *captatio misericordiae*...)

J'aimerais donc vous proposer une approche toute pragmatique de la rhétorique musicale. J'aimerais vous montrer qu'elle n'est pas un système théorique et pédant pour faire raisonner les docteurs de Molière, mais bien plutôt un outil de travail extrêmement précis, riche et efficace. Elle nous apprend à penser, à parler, à construire, à argumenter, à charmer, à surprendre, à convaincre par la musique, comme elle l'avait fait auparavant par les lettres, pour les prédicateurs, les avocats, les comédiens.

En ce sens, le Père Albert de Paris donne en 1691, dans sa *Véritable manière de prêcher selon l'esprit de l'Évangile*⁸, cette belle et raisonnable définition de la rhétorique :

“Mais parce que ce désir de persuader n'a pas un succès égal, & qu'on a remarqué des bouches plus puissantes que les autres, on a étudié leurs manières pour réussir de même, & on a examiné les mots qu'ils employent, les mouvements qui les animent, comment ils ont coutume de disposer les raisons dont ils se servent, & les autoritez qu'ils rapportent, comme ils gouvernent leur voix, & comment ils diversifient leurs gestes; on a fait un amas de toutes ces réflexions, sur l'expérience que l'on a eüe que toutes ces choses avoient l'effet qu'on en attendait. On les a fait passer en regles pour conduire ceux qui auroient un pareil dessein. C'est là ce qu'on appelle Rhétorique: Un art qui observe tout ce qui peut estre utile pour persuader, & qui en facilite l'application”.

Aujourd'hui, dans notre vaste entreprise de relecture de la musique "ancienne", les musiciens que nous sommes *n'inventent* rien : nous ne faisons que *jouer* les partitions anciennes, déjà composées. Même à ce stade où le discours est tout écrit, la connaissance de la rhétorique est nécessaire pour comprendre ce discours, pour comprendre la pensée, le fonctionnement, le métier des anciens. Cette compréhension nous aide alors à trouver l'action qui correspond à tel style, qui fait ressortir les principes

⁷ Cf Roland Barthes : "L'ancienne rhétorique", p. 140, à propos du *topos* de la modestie.

⁸ Cité par M. Verschaeve : *Le Traité de chant et mise en scène baroques*, p.114, Zurfluh, Mercuès, 1997.

de l'invention d'une pièce, qui en dessine avec équilibre la disposition, qui prononce avec éloquence tous les beaux détails de son élaboration.

L'enseignement actuel de la musique semble se tourner de plus en plus, fort heureusement, vers l'improvisation. On ne doit plus seulement apprendre à lire, mais d'abord à penser et à parler. Or cela ne se peut sans grammaire d'abord, sans rhétorique ensuite : une fois assimilé, ce langage nous permet d'exprimer nos pensées. Alors peut-être nos improvisations, nos compositions *à la manière de* pourront approcher tant soit peu de la qualité de leurs modèles. En ce sens, la connaissance de la rhétorique est un savoir utile et nécessaire.

Arrivé au terme de mon exorde, je devrais, pour que mon discours reste dans les canons les plus orthodoxes, vous en donner maintenant la *partitio*, c'est-à-dire l'esquisse, le plan : Il nous faut d'abord une belle *narratio*, où je vais vous retracer toute l'histoire de la rhétorique, littéraire puis musicale... Puis dans la *propositio*, j'avancerai des arguments assez persuasifs pour vous montrer sa valeur, sa force, sa perfection. Dans la *confutatio*, j'évoquerai vos probables objections et je les écraserai. Dans la *confirmatio*, je prouverai par plusieurs exemples le bien-fondé de ma *propositio*. Enfin, une brillante *peroratio* me permettra de conclure avec de grands effets de manches et d'emporter votre adhésion enthousiaste. "*Ende gut, alles gut*"⁹, nous rappelle Mattheson. Et chaque fois que je verrai vos paupières s'alourdir, vos têtes dodeliner, votre attention m'échapper, j'aurai soin, par une *digressio* piquante, par une anecdote salace, de vous sortir de votre torpeur. Voilà un plan bien normal et traditionnel pour un discours classique.

- NARRATIO -

Vous connaissez l'histoire de la rhétorique, nous n'allons pas nous y arrêter longtemps. Elle a été magnifiquement racontée notamment par Roland Barthes¹⁰ et par Olivier Reboul¹¹. Quant à la rhétorique musicale, on trouvera de très nombreux éléments de son histoire autant chez Hans-H. Unger¹² que dans le dictionnaire de figures musicales de Dietrich Bartel¹³. Tout au plus pouvons-nous dire que la rhétorique, tant en littérature qu'en musique, a obéi au *παντα ρει* d'Héraclite : un corps constitué ne cesse de se modifier, de se renouveler, sans jamais cesser d'être lui-même. Formé au cinquième siècle avant Jésus-Christ, le corps de la rhétorique nous est parvenu tel quel jusqu'au vingtième, en s'adaptant à toutes les époques, à toutes les modes, à toutes les guerres de la pensée, à toutes les révolutions où l'on espérait l'avoir enfin détruite. Certainement peut-on voir dans cette stupéfiante souplesse, dans cette impressionnante longévité, une garantie indiscutable de son bien-fondé.

Les sources italiennes ont peu parlé de rhétorique musicale, sans doute parce que cette science était innée. Certes, Giovanni Andrea Bontempi noircit de nombreuses pages de son *Historia musicae*¹⁴ par d'innombrables termes de rhétorique, par des centaines de

⁹ "Finis bien : tout est bien".

¹⁰ Roland Barthes : "L'ancienne rhétorique" in *L'aventure sémiologique*, Seuil, 1985

¹¹ Olivier Reboul : *Rhétorique*, Que sais-je 2133, PUF, 1984, et *Introduction à la rhétorique*, PUF, Collection Premier Cycle, Paris, 1994.

¹² Hans-H. Unger : *Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Georg Olms, Hildesheim, 1941, ouvrage fondamental d'où provient en grande partie la moelle de ma *propositio*.

¹³ Dietrich Bartel : *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber, 1997.

¹⁴ Giovanni A. Bontempi: *Historia musicae*, Perrugia, 1695, fac-simile Minkoff Reprint, Genève, 1976.

noms de figures, mais il n'entre pas en matière : tout cela est trop connu. Si les Français en parlent, après Mersenne, c'est surtout pour évoquer les problèmes liés à l'action, en tant que technique instrumentale. Pourtant, des traités comme ceux de Couperin¹⁵ ou Hotteterre¹⁶ touchent profondément à la rhétorique, à des titres divers, même si le sujet n'est pas présenté comme tel. Hotteterre nous donne un traité de composition – les trois premiers chapitres – et Couperin nous livre de belles pensées concernant l'action, technique et expressive. Par exemple :

"Comme il y a une grande distance de la Grammaire à la Déclamation; il y en a aussi une infinie entre la Tablature, et la façon de bien jouer" (Préface).

En France, les traités de chant s'adressent aussi bien aux chanteurs qu'aux comédiens, parfois même aux avocats et aux prédicateurs¹⁷. Mais il faudra attendre l'*Encyclopédie* pour trouver un article qui présente enfin, parmi les agréments français, des figures de rhétorique musicale, copiées d'après les traités germaniques. Car c'est surtout par les sources allemandes que la rhétorique musicale nous est connue. En témoigne cette liste non exhaustive :

- 1563 G. Dressler : *Praecepta musicae poeticae*, Magdeburg
 1601 J. Burmeister : *Musica autoschediastike*, Rostock
 1606 *Musica poetica*, Rostock
 1612 J. Lippius : *Synopsis musicae novae*, Strasburg
 1613 J. Nucius : *Musices practicae*, Neisse
 1614 M. Praetorius : *Syntagma musicum*, Wittenberg
 1624 J. Thuringus : *Opusculum bipartitum*, Berlin
 1643 J. A. Herbst : *Musica poetica, sive Compendium Melopoëticum*, Nürnberg
 1650 A. Kircher : *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Roma
 1653 J. A. Herbst : *Musica moderna prattica*, Frankfurt
 16...? Chr. Bernhard : *Tractatus compositionis augmentatus*, MS
 1695-01 J.G. Ahle : *Musikalisches Frühlings-, Sommer-, Herbst- und Wintergespräche*, Mühlhausen
 1698 Georg Muffat : *Florilegium secundum*, Passau
 1700 A. Werckmeister : *Cribrum musicum*, Leipzig
 1701 T.B. Janowka : *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, Prague
 1708 J.G. Walther : *Praecepta der musikalischen Composition*, MS
 1713 J. Mattheson : *Das neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg
 1719 M. Vogt : *Conclave Thesauri magnae artis musicae*, Prag
 1728 J.D. Heinichen : *Der General-Bass in der Composition*, Dresden
 1732 J.G. Walther : *Musikalisches Lexicon*, Leipzig
 1739 J. Mattheson : *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg
 1745 J.A. Scheibe : *Der Critischer Musikus*, Leipzig
 1745 M. Spiess : *Tractatus musicus compositorio-practicus*, Augsburg
 1752 J.J. Quantz : *Essai... sur la flûte traversière*, Berlin
 1751-65 Diderot & d'Alembert *L'Encyclopédie*, article *Musique*
 1753-62 C.P.E. Bach : *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin
 1776 J.Ph. Kirnberger : *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlin & Könberg
 1788 - 1801 J.N. Forkel : *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig

¹⁵ François Couperin : *L'Art de toucher le Clavecin*, Paris, 1717, fac-simile Minkoff, Genève, 1986.

¹⁶ Jacques Hotteterre : *L'Art de Préluder sur la Flûte Traversière*, Paris 1719, Minkoff, Genève, 1978.

¹⁷ Bénigne de Bacilly : *L'Art de bien chanter*, Paris, 1668, 1679, fac-simile Minkoff, Genève 1974, Jean-Léonor Le Gallois, Sieur de Grimarest : *Traité du Récitatif*, Paris 1707 RISM B IV 1 S. 493 Jean-Antoine Bérard : *L'Art du Chant*, Paris 1755, fac-simile Minkoff 1984

Traité de rhétorique musicale certes, ces ouvrages ne mentionnent parfois jamais le mot *rhétorique*. Ils décrivent la formation d'un langage constitué d'une grammaire, avec sa morphologie et sa syntaxe, langage devenant une construction éloquente lorsque les principes de la... rhétorique sont mis en oeuvre pour rechercher son efficacité. Il est passionnant de voir comment les musiciens et les théoriciens ont plaqué sur la musique l'héritage de la littérature. Mais au fond, cela n'a rien d'étonnant : dans la musique vocale, il y a tout au début un texte conçu selon sa rhétorique propre, qui devient rhétorique musicale lorsque les musiciens s'en emparent. La musique purement instrumentale se constitue à son tour sur les mêmes moules : ceux de la littérature, ceux de la poésie. En résulte ce que Mattheson nomme *die Klangrede*, le discours des sons, le discours musical.

Il faut aussi prendre en considération l'environnement culturel, le *Zeitgeist* dans lequel les enfants étaient éduqués, et l'influence, chez les gens scolarisés, de l'enseignement de la rhétorique. Dès le moyen-âge, les sept arts libéraux lui réservent une place importante. Le *trivium* se concentre sur la *parole*: Grammaire- Rhétorique - Dialectique. Le *quadrivium* se concentre sur la *nature* : Musique - Arithmétique - Géométrie - Astronomie.¹⁸

Tout au début du XVIIIe siècle, J.S. Bach a pu travailler à la Michael Schule de Lüneburg la rhétorique aristotélicienne dans le traité publié en 1680 par Heinrich Tolle intitulé *Rhetorica Gottinensis*¹⁹. En 1738, J.M. Gesner, ancien recteur de la Thomas Schule de Leipzig, a publié à Göttingen une édition de Quintilien, et rédigé dans ses notes un flamboyant éloge à l'antique de son ami Bach. Or ce même Bach - nous l'avons vu - entretenait des relations amicales avec J.A. Birnbaum (1702-1748), *Dozent* en rhétorique à l'Université de Leipzig.

Il est impressionnant de parcourir la liste des livres traitant de la rhétorique en Allemagne à l'époque de J.S. Bach :

1) Parus à Leipzig.

1677 Weise, Christian: *Politischer redner/Das ist/Kurtze und eigentliche Nachricht [...]*, Leipzig.

1684 Weise, Christian: *Neu-Erleuteter Politischer redner [...]*, Leipzig 1694, ¹1684.

1689 Riemer, Johann: *Neu-Aufgehender Stern-Redner/nach dem Regenten-Redener erleuchtet [...]*, Leipzig.

1689 Weise, Christian: *Subsidium juvenile, de artificio et usu chiarum [...]*, Dresden/Leipzig ¹1689, 1715.

1689 Weise, Christian: *Curiöse Gedanken von deutschen Versen [...]*, Leipzig.

1696. Weise, Christian: *Curieuse fragen über die Logica [...]*, Leipzig 1700, 1696

1698 Weidling, Christian: *Oratorischer Hofmeister/Welcher angenehme Instruction [...]*, Leipzig.

1703 Weise, Christian: *Oratorisches Systema, Darinne die vortreffliche Disciplin [...]*, Frankfurt/Leipzig.

1704Schröter, Christian: *Gründliche Anweisung zur deutschen Oratorie [...]*, Leipzig.

¹⁸ En France par exemple, il faudra attendre le vingtième siècle pour que la rhétorique disparaisse de l'enseignement... pour y réapparaître quelques décennies plus tard.

¹⁹ Cf G. Fock : *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg, 1950, p. 62, cité dans Arnold Schmitz: "Die oratorische Kunst J. S. Bachs", in : *Rhetorik*, édité par Josef Kopperschmidt, vol. 1, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1990, p. 290.

- 1706** Weise, Christian: *Oratorische fragen, an statt einer wolgemeinten Nachlese [...]*, Leipzig.
- 1706** Lange, Gottfried: *Einleitung zur ORATORIE [...]*, Leipzig.
- 1711** [Besser, Johann von]: *Des Herrn von Besser Schrifften [...]*, rédigé par J. U. König, 2 teile, Leipzig 1732; ¹1711.
- ⁵**1712** Uhse, Erdmann: *Wohl-informirter Redner, worinnen die Oratorischen Kunst-Griffe [...]*. Leipzig.
- 1715** Hunold, Christian Friedrich: *Einleitung zur teutschen Oratorie und Briefverfassung*, Halle/Leipzig.
- ²**1731** Weissenborn, Christoph: *Gründliche Einleitung zur teutschen und lateinischen Oratorie und Poesie [...]*, Leipzig.
- 1736** Gottsched, Johann Christoph: *Ausführliche Redekunst [...]*, Leipzig 1759; ¹1736; réimpression: New York 1975.
- 1754** Baumeister, Friedrich Christian: *Anfangsgründe der Redekunste in kurzen Sätzen abgefaßt, und mit Exempeln erläutert*, Leipzig/Görlitz; réimpression: Kronberg 1974.

2) Parus ailleurs en Allemagne.

- 1673** Stieler, Kaspar: *Teutsche Sekretariat-Kunst/Was sie sey [...]*, 3 teile, Nürnberg.
- 1679** Birken, Siegmund von: *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst [...]*, Nürnberg; réimpression : Hildesheim/New York 1973.
- 1691** Weise, Christian: *Curiöse Gedancken Von Deutschen Brieffen [...]*, Erster und Andrer Theil, Dresden.
- 1713** Thomasius, Christian: "Von dem Studio der Poesie", in: *ibid.*: "Höchstnößliche Cautelen für einem Studiosus Juris" (1713), in: Fritz Brüggmann (Hrsg.): *Aus der Frühzeit der deutschen Aufklärung*, Darmstadt 21966.
- 1721** Weinrich, Johann Michael: *Erleichterte Methode die humaniora mit Nutzen zu treiben [...]*, Coburg.
- 1722** Neumeister, Erdman: *Die Allernewerste art, zur reinen und galanten Poesie [...]*, édité par V. F. Hunold, Hamburg.
- 1722** Neukirch, Johann George: *FUNDAMENTA zu Teutschen Briefen [...]*, Halle.
- 1724** Neukirch, Johann George: *Anfangs-Gründe zur reinen teutschen Poesie itziger Zeit [...]*, Halle.
- ¹**1725** Hallbauer, Friedrich Andreas, *Anweisung zur verbesserten teutschen Oratorie*, Jena 1736;
- 1730** Hunold, Christian Friedrich: *Die Manier höflich und wohl zu reden und leben [...]*, Hamburg.
- ¹**1739** Peuser, Daniel: *Erläuterte Anfangs-Gründe der teutschen Oratorie [...]*, Dresden 1765; ¹1739.
- 1754ss** Meier, Georg Friedrich: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 3 teile (1754ss.); Neudruck: Hildesheim/New York 1976.
- 1755** Lindner, Johann Gotthelf: *Anweisung zur guten Schreibart überhaupt und zur Beredsamkeit insonderheit [...]*, Königsberg; Nachdruck Kronberg 1974.²⁰

²⁰ Cette liste a été établie d'après Manfred Beetz : "Rhetorisches Textherstellen als Problemlösen" (1981), in : *Rhetorik*, Bd 1., édité par Josef Kopperschmidt, Darmstadt 1990, pp. 155-193.

- PROPOSITIO - LES CINQ CHAPITRES DE LA RHETORIQUE MUSICALE

Rhétorique littéraire – rhétorique musicale : nous devons chercher maintenant comment les principes de la première sont devenus ceux de la seconde, et comprendre ce que ces deux sciences ont en commun. Evidemment, les musiciens allemands qui ont formulé les théories de la rhétorique ne disent pas tous la même chose suivant l'époque où ils se situent, entre 1563 et 1800. Une constante demeure toutefois : comme en littérature, la rhétorique musicale nous apprend toujours à classer les problèmes, les styles, les genres, les figures avec une grande précision. Forkel²¹, premier biographe de Bach, donne en 1780 une sorte de table des matières (*Annexe 1*). Il propose six manières d'approcher la musique par la rhétorique.

- Il y a d'abord la *périodologie musicale* (organisation des phrases, syntaxe)²².
- Puis l'auteur s'attache aux *manières d'écrire* qui diffèrent selon qu'elles sont destinées à l'église, à la chambre ou au théâtre, et propose une classification des *passions*.
- Vient ensuite une classification des *genres* : le style d'une pièce est déterminant, car le compositeur conçoit son œuvre, opère tous ses choix en vue de circonstances bien précises (on n'exécute pas une chanson à boire comme on chante une Passion). Le théâtre à lui seul se voit attribuer le *grand style oratoire*, ou le *moyen*, ou le *petit*...²³.
- Forkel étudie ensuite les *pensées musicales* en relation avec les *formes* : Il étudie l'*ordre* des parties de l'œuvre, puis les *figures* qui la rendent compréhensive, parlante, efficace. Cette 4^{ème} partie de sa table réunit en fait *dispositio* et *inventio*, et aborde ensuite la *decoratio*.
- La cinquième partie concerne l'*actio*, on y retrouve le terme de *Deklamation*.
- La sixième présente les enseignements de la *critique musicale*, ou philosophie de la beauté et du goût.

D'autres auteurs présentent les choses différemment : Mattheson, par exemple, reprend les habitudes des juristes qui poursuivent la tradition des orateurs romains :

Comment vais-je concevoir mon discours?

- | | |
|---|--------------------------------|
| 1) Quelles idées? | <i>Inventio.</i> |
| 2) Dans quel ordre? | <i>Dispositio</i> |
| 3) Rédigeons, et faisons fleurir les figures. | <i>Elaboratio - Decoratio.</i> |

Comment vais-je ensuite prononcer mon discours?

- | | |
|--|-----------------|
| 4) Il faut d'abord l'apprendre. | <i>Memoria.</i> |
| 5) Enfin, il faut le dire, il faut agir. | <i>Actio.</i> |

Pour des raisons pédagogiques, les trois premiers chapitres sont souvent présentés l'un après l'autre. La réalité pratique est différente. Souvent, l'idée fondamentale du discours, de l'œuvre, de la pièce, porte en soi tout le reste. Un thème musical donné contient certains développements possibles et en exclut d'autres. En témoigne cette belle anecdote racontée par Carl Philipp Emanuel Bach à Forkel, à propos de son père, fin 1774 : "Écoutant une fugue complexe à plusieurs voix, il pouvait déjà dire, après les

²¹ Johann Nikolaus Forkel : *Allgemeine Geschichte der Musik*, Göttingen, 1780.

²² Ce que Mattheson appelle la *Diastolica* in *Cappelmeister* II chap.9 §1 : "Cet apprentissage des incises que l'on nomme aussi distinctions, interpunctationes, posituras etc., est de la plus grande nécessité dans tout l'art de composer; on l'appelle, du grec, Diastolica."

²³ Cette caractérisation a été précisée dès l'âge d'or de la rhétorique attique par Théophraste (*De Demosth.* T. 1, ch. 3) et plus tard par Quintilien (*Institutio* X 1 : 52, 54, 80, XII 10 : 1, 58, 61, 66, 69).

premières entrées des sujets, quels moyens de composition il était possible d'utiliser et ce que le compositeur devait faire pour respecter les règles; à l'une de ces occasions, comme j'étais debout près de lui et qu'il me disait ce qu'il supposait, il me donna un joyeux coup de coude, lorsque ses prévisions se réalisèrent"²⁴.

1) INVENTIO

Ce terme ne désigne pas une forme musicale, mais le premier chapitre de la rhétorique. La confusion provient de pièces telles les *Inventiones musicales* de Clément Janequin, les *10 Inventioni a violino solo* de Fr. A. Bonporti et surtout les *15 Inventiones* de J.S. Bach. Celles-ci nous apprennent à acquérir "un jeu *cantabile* et en outre un fort avant-goût de la composition", c'est-à-dire à bien exécuter un discours bien conçu. Le terme *inventio* semble ici contenir en lui l'acte musical tout entier, de sa conception à son exécution. Pour composer, pour discourir, il faut d'abord trouver des idées. "Si l'on n'en a pas, nous dit Mattheson, on n'aura aucun scrupule à les chercher dans les *15 loci topici* (les lieux communs de la *topique*) plutôt que dans le larcin mélodique"²⁵.

1) Les lieux communs, la topique

Ces *lieux communs*, sont présentés comme un énorme réservoir, la *topique*, où le compositeur, l'improvisateur va puiser ses idées²⁶. Nous allons énumérer quelques-uns de ces *14 loci topici*. Mattheson (II, 4, § 22 et ss) les présente comme l'avait fait en jurisprudence le rhéteur Christian Weise, selon la tradition latine²⁷.

Le *locus notationis* concerne la notation, les changements dans les notes d'un thème, dans leur valeur, dans leur position. En jurisprudence, un avocat en mal d'idées peut commencer par jouer sur le nom du client qu'il doit défendre. Les noms propres mis en musique, le B-A-C-H par exemple, nous donnent l'équivalent. Mais il y a d'autres aspects, comme les jeux de mots: dans son *Capriccio sopra LA SOL FA RE MI* (1624), Frescobaldi se divertit sur les syllabes de *Lascia fare mi...* Si l'on se trouve sans idée pour inventer un thème, il suffit, en l'an 1000, de recourir à la solmisation: Guido d'Arezzo conseille de transformer en notes de musique les syllabes du texte à mettre en musique, selon les voyelles correspondantes, car "tout ce qui se dit peut se chanter"²⁸. On note ce nouveau sujet d'invention, en l'arrangeant un peu s'il est trop laid. Le reste n'est qu'une question de métier.

Pour en revenir à la définition de Mattheson, les grandes Fantaisies de Sweelinck et de ses élèves, par exemple, commencent très souvent par un beau dactyle: une longue et deux brèves. Au début de la deuxième partie, ce thème réapparaît sous forme d'un silence et de trois brèves: le *locus notationis* l'a transformé, il lui confère une expression nouvelle dans l'*inventio* que l'*actio* devra faire valoir par une déclamation plus légère.

²⁴ trad. Gilles Cantagrel, opus cité, p. 487.

²⁵ Johann Mattheson: *Der vollkommene Cappelmeister*, 2. Theil, 4. Kap., §22

²⁶ Tchekov parle d'un "garde-manger littéraire" (*La Mouette*, réplique de Trigorine, A. II, dernière sc.)

²⁷ Christian Weise: *Der grünen Jugend nothwendige Gedancken*, Leipzig 1675, p. 404-428, cité par H.H. Unger in *Die Beziehungen...* p. 4.

²⁸ Gui d'Arezzo: *Micrologus*, éditions ipmc, Paris 1993, chapitre XVII, p. 78.

Cette modification thématique est souvent nécessitée par la complexité du contrepoint, qui exige certains aménagements pour pouvoir superposer sans dommage plusieurs lignes mélodiques. C'est ce qu'Athanasius Kircher²⁹ a décrit en tant qu'*Ars combinatoria*, époustouflante dans les *Caprices* de Frescobaldi déjà mentionnés.

Mattheson compte aussi dans ce lieu, la répétition de courts motifs, les marches canoniques, soit tout ce qui réussit dans "le jeu" avec les notes.

Le ***locus descriptionis*** ou ***definitionis*** concerne en rhétorique les descriptions des choses et des circonstances. En musique, celle des mouvements de l'âme, du cœur. Elle ne se limite pas à des personnages et à la musique vocale : même les instruments doivent, dans chaque mélodie, "représenter l'inclination dominante de l'âme", et exécuter par le seul moyen du son "un discours parlant et compréhensible".

Le ***locus causae materialis*** est envisagé sous trois aspects.

- 1) La ***materia ex qua***, c'est le matériau, l'étoffe, la substance proprement musicale dont une chose est faite. "On peut représenter des choses affreuses et exécrables avec les dissonances et tirer son *Invention ex loco Materiae*. Par exemple une terrible Symphonie, pour illustrer des poèmes de furies infernales, de tourments,..." Nous y reviendrons plus bas de manière très détaillée, car ce lieu est l'un des plus puissants en musique.
- 2) La ***materia in qua***, dans laquelle on travaille, concerne "la soumission au texte ou à la passion particulière qu'on a choisi de représenter".
- 3) La ***materia circa qua***, concerne ce qui nous entoure : les voix, les instruments, les chanteurs, les instrumentistes, mais aussi principalement "les auditeurs qui peuvent par leurs différentes habiletés et capacités arracher l'*Invention* d'un compositeur d'une manière extraordinaire et contribuer à cela presque plus que toute autre raison". Ce lieu nous montre l'orateur inspiré par son public, vision qui confirme l'équation tricéphale de la rhétorique aristotélicienne évoquée plus haut.

"Le ***locus adjunctorum***³⁰ prend une place essentielle dans l'art de la composition par la représentation de certains personnages, tant dans les oratorios que dans les opéras ou les cantates, et l'on s'applique à considérer de trois manières les données de l'âme, du corps et de la Fortune (*Adjuncta animi, corporis et fortunae*). Si quelqu'un laissait entendre que ces choses ne se laissent guère représenter en musique, on peut alors l'assurer qu'il ne se trompe pas peu. Le célèbre J.J. Froberger, Organiste de l'Empereur Ferdinand III a su très bien représenter sur le simple clavier toute l'histoire et le portrait de plusieurs de ses contemporains, y compris la qualité de leurs sentiments. Entre autres, j'ai en tête une Allemande où est représentées assez distinctement aux yeux et aux oreilles la traversée du Duc de Thurn et la danger vécu sur le Rhin, en 26 séquences musicales. Froberger a assisté lui-même à cette scène".

Le ***locus exemplorum*** concerne l'ajout d'idées étrangères à une composition.

Le ***locus contrariorum*** apporte des idées contraires.

Le ***locus partium*** détache certains éléments du sujet pour les développer de manière circonstanciée. Cette pratique, extrêmement fréquente dans le travail littéraire de tout

²⁹ Athanasius Kircher : *Musurgia universalis*, Tome II, Lib. VIII, Chap. I et ss, Roma, 1650.

³⁰ Citation de Mattheson, *ibidem* II, 4, § 71 et 72.

exégète, est particulièrement spectaculaire dans l'élaboration motivique des fugues de J.S. Bach, par exemple, et de toute son écriture en général.

Ces quelques exemples de lieux communs nous donnent une idée, encore une fois, d'une approche de la musique qui n'est plus la nôtre.

2) **Le *locus causae materialis ex qua***

Nous devons revenir maintenant à un paragraphe particulièrement important de la topique musicale : le *locus causae materialis ex qua* : le lieu de la cause matérielle d'où (l'on tire ses effets).

La musique est constituée de sons de durée et de hauteurs différentes que l'on peut combiner à l'infini, variant leur structure rythmique, l'organisation mélodique, la superposition des plusieurs mélodies en un contrepoint, l'harmonie qui résulte de ce contrepoint et bientôt la basse continue dans lequel il évolue, enfin les divers timbres qui peuvent colorer ce contrepoint. A cette liste de paramètres, on pourrait ajouter les lectures au deuxième degré où les compositeurs cachent dans leurs compositions des proportions ou des nombres porteurs de symboles extra-musicaux, tout ce fascinant appareil de la numérogie, parfois contesté par les modernes.

S'il s'agit de musique vocale, ce sont les structures et les passions du **texte** (*locus causae materialis in qua*) qui vont décider de celles de la musique qui le magnifie, sauf si, dans le cas d'une chanson à strophes par exemple, le canevas prosodique et musical précède l'invention du texte.

Mais les divers paramètres qui constituent la musique offrent à divers titres de puissantes sources d'expression. Examinons-les un à un.

2.1) "Au commencement était le **rythme**"... D'abord celui du texte dans le chant grégorien, ensuite celui des développements de la polyphonie, puis celui des mètres de la Renaissance, puis le bouleversement de la *seconda prattica*, nouvelle approche du rythme du texte et de ses passions, celui des danses Renaissance ou baroques, celui des développements de la musique instrumentale, de la canzona, de la toccata, de la sonate, du concerto, de la symphonie... Dans cette vertigineuse évolution, nous oublions souvent aujourd'hui de reconnaître une notion qui était évidente pour les anciens : la **métrique**, science qui classe les groupements de plusieurs notes en un concept bien défini, le mètre. Chaque mètre est porteur en soi d'une expression particulière, il est une entité musicale indivisible, une sorte de molécule rythmique. Mersenne dresse encore en 1636 de belles listes de mètres, dont on retrouve certains un siècle plus tard désignés par un nom de figure.

2.2) Une musique est conçue dans un **mode** ou plus tard dans une **tonalité** : ce sont les différentes classifications du chant grégorien, des tons d'église, puis de l'échelle majeure ou mineure qui se mêle progressivement à l'ancien système. D'abord fortement différenciées par les tempéraments inégaux, ces échelles vont s'unifier dans la tonalité majeure ou mineure des Lumières, multipliée par douze, et son tempérament de plus en plus égal.

L'*Annexe 2a et 2b* nous donne un aperçu de la manière dont on pouvait percevoir **l'expression de ces modes, de ces tons**, ou même **leur énergie**, comme le dit si bien

Marc-Antoine Charpentier. Entre Zarlino, Finck, Charpentier, Mattheson et Schubart³¹, parfois la correspondance est parfaite, parfois tout diffère. Ce qui importe dans ces tableaux, c'est de constater à quel point le choix d'une échelle était pour les anciens un choix expressif, par la nature même de ces modes, de ces "manières d'être" en musique, qui sont en soi une source de persuasion. Il est donc nécessaire de les connaître. Mattheson intitule son chapitre : *Von der musikalischen Thone Eigenschafft und Wirkung in Ausdrückung der Affecten*. Ce qui est étonnant aussi, c'est de constater combien les caractéristiques qu'il propose s'accordent aux oeuvres de J.S. Bach. Et ceci même si Mattheson ne donne pas de commentaire pour certaines tonalités peu usitées que Bach a employées depuis la composition du *Clavier bien tempéré*.

2.3) Une fois choisis le mode ou la tonalité, il faut inventer les thèmes, les mélodies. C'est ici qu'interviennent les **intervalles mélodiques**. Zarlino³² conseille pour des paroles âpres, dures et cruelles, des intervalles qui évitent la douceur du demi-ton, comme les secondes et les tierces majeures. Le saut descendant de sixte mineure semblait si extraordinaire au XVIIème siècle qu'il deviendra vite une figure : le premier *saltus duriusculus*. Dans le répertoire allemand qui nous intéresse, on possède à ce sujet un merveilleux document : un tableau décrivant l'expression des intervalles ascendants et descendants (*Annexe 3*). Dressé par Johann Philipp Kirnberger (1721-1783)³³, élève de J.S. Bach, ce document nous rapporte peut-être ce que l'élève a appris de son maître, qui le tenait peut-être lui-même de son maître Buxtehude? ... Sans doute ce tableau n'est-il pas à prendre au pied de la lettre pour passer d'une double croche à une autre, car le mouvement conjoint est tout de même la norme dans la musique de cette époque. Ces recommandations doivent être appliquées au moins dans un thème, ou en tout cas entre les sons qui en constituent le squelette, et dans tous les endroits où il semble qu'il y ait quelque chose de beau à prononcer. Ces endroits sont certainement plus nombreux que ceux que les interprètes privilégient aujourd'hui. Parfois ces directives nous donnent des idées que nous n'aurions jamais eues : c'est une pratique tout à fait baroque que de donner à un mot une expression particulière, même si le sens général de la phrase ne se plie pas à cette expression. Ainsi, d'une note à l'autre, au gré de la nature des intervalles, ascendants ou descendants, il est fort possible que les anciens éprouvaient des expressions très changeantes, et donnaient à leur action une expression riche et variée. Nous y reviendrons dans les exemples.

2.4) Plusieurs mélodies superposées créent un **contrepoint**, nouvelle source d'expression. Nous verrons plus loin que de nombreuses particularités contrapuntiques ont été codifiées en figures, parfois purement grammaticales, parfois expressives, tout particulièrement dans les années 1600.

2.5) De la floraison du contrepoint émergera bientôt son squelette, la **basse continue**, fascinante évolution intimement liée à l'évolution des styles. Cette notion deviendra si importante que Hugo Riemann a baptisé "ère de la basse continue" l'époque qui nous

³¹ Gioseffo Zarlino : *Le istitutioni harmoniche*, Venise 1558, facsim. Broude Brothers, New York 1965.

Hermann Finck : *Practica Musica*, Rhau, Wittenberg 1556, facsimilé: Forni, Bologne 1969.

M.A. Charpentier : "Règles de composition par M. Charpentier" in *Marc-Antoine Charpentier* par Catherine Cessac, Fayard, Paris, 1988.

J. Mattheson : *Das Neu-erröffnete Orchestre*, Hambourg, 1713, III.Theil, Kap.2.

Chr. Fr. D. Schubart : "Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst", Vienne 1806, cité in : Pierre Veerkamp (1849-1923), *L'orgue à tuyaux*, publié pour la première fois par "La Flûte harmonique", publication de l'Association Aristide Cavallé Coll, Paris 1986, Numéro spécial ISSN 0398 9038.

³² G. Zarlino : *Le istitutioni harmoniche* (Quarta parte, Cap.32, p.339-340), Venise 1558, op. cité.

³³ Johann Philipp Kirnberger : *Die Kunst des reinen Satzes*, 2^{ème} partie, p 103-4, Berlin, 1774-79, fac-simile Olms, Hildesheim, 1988 .

intéresse. En 1728, Johann David Heinichen (1683-1729), dans son monumental traité *Der Generalbass in der Composition* (Dresden, 1728), conçoit et présente une musique où l'oeuvre elle-même est entièrement contenue dans sa basse.

Un nouveau tableau (*Annexe 4*) est représentatif de "l'expression de la basse continue", ou - si l'on veut - de cette **harmonie** qui résulte de la superposition des lignes du contrepoint, et qui est elle-même un contrepoint. Il s'agit d'une étape bien tardive de la basse continue où Johann Joachim Quantz (1697-1773) codifie cette pratique des clavecinistes qui consiste à dynamiser les accords par le nombre de voix. Les accords simples, parfaits ou de sixte, les retards simples de quarte ou de neuvième se jouent normalement à quatre voix. Plus l'accord est dissonant, plus on doit ajouter de notes : d'abord on double la basse, puis on ajoute des consonances. Enfin, dans les accords très dissonants (septièmes diminuées et leurs "renversements", ou 2/4/7, ou les accords augmentés), on joue à dix voix avec un toucher fort, et on fait miroiter ces accords par des batteries... Tout cela nous montre, au milieu du XVIIIème siècle, à quel point les musiciens étaient conscients de l'harmonie qu'ils produisaient, et comme cette conscience passait immédiatement dans l'exécution, dans l'actio. Même les violoncellistes et les gambistes devaient sentir le rôle de chaque note, et donc réaliser cette nuanciation dictée par la nature même de l'harmonie dont ils jouaient la basse. Dans le même esprit, les musiciens qui jouaient les parties supérieures, rompus comme tout le monde à l'art de la basse continue, étaient conscients sans doute de leur rôle dans l'harmonie. Cette conscience – acquise et assimilée – était la clef des petits ornements, des insistances qui donnent à une pièce la grâce des détails. Or rien de tout cela n'est indiqué dans la partition. Seul le métier du musicien, la compréhension du langage, peut lui dicter tout ce qu'il doit faire.

On peut supposer que cette culture, décrite à cette époque, correspondait à une pratique plus ancienne et que, sans mettre en oeuvre toute cette cuisine digitale, l'expression de l'harmonie pouvait être auparavant déjà exprimée par la durée, les artifices de rubato, ou par l'articulation?... Ce qui est remarquable, c'est que des accords comme ceux de fausse quinte ou de triton sont considérés comme plus dissonants que les accords de septième, idée qui ne viendrait certainement pas à un musicien d'aujourd'hui élevé dans le système de l'harmonie du XIXème siècle et des renversements d'accords. Vers le milieu du XVIIIème siècle, dès qu'un intervalle est augmenté ou diminué, l'accord auquel il appartient est considéré comme très dissonant. Il devait l'être aussi, d'autant plus, avant cette époque.

Au XIXème siècle, de plus en plus, les compositeurs écriront tous les détails de l'action, tous les accents des mélodies, toute la dynamique de l'harmonie, tout ce savoir qui faisait partie auparavant du métier des musiciens. Sans doute la popularisation de la musique dans la société est-elle liée à ce phénomène. En conséquence, les compositeurs sont libres au XIXème siècle, de nuancer leur harmonie de manières très diverses : un accord de septième diminuée pourra aussi bien être joué *fortissimo* que *pianissimo*. Cette époque prendra souvent l'harmonie comme une source d'invention en soi, en travaillant tel ou tel accord extraordinaire, alors que, dans l'ère de la basse continue, l'harmonie est plutôt une résultante du contrepoint, en perpétuelle évolution.

2.6) **Le timbre, l'instrumentation, la registration, la disposition des voix, leurs tessitures**, constituent pour les anciens une nouvelle source d'invention. Elle apporte son coloris aux idées déjà trouvées, mais aussi elle guide, dicte, inspire des idées nouvelles en fonction des possibilités des instruments choisis, de leurs usages.

Ce sujet pourrait être développé à l'infini, illustré par les flûtes, les hautbois des bergers, les cornemuses des pastorales, la régale des personnages infernaux, les trompettes et les timbales des victoires, guerrières ou spirituelles. Il faudrait mentionner le rôle du Christ chanté souvent par une basse, certains chorals de Bach où le *cantus firmus*, joué en canon par les voix intermédiaires, nous rappelle son rôle de médiateur, certains autres où présenté par la basse et le dessus, ce canon nous rappelle sa nature humaine et divine. Tout cela constitue aussi de puissantes sources d'invention.

2.7) Ces sources nous mènent enfin au passionnant chapitre de **la symbolique, de la numérogie, des lectures cachées** où seul le compositeur - et peut-être quelques lecteurs initiés ou curieux - trouveront les clefs d'un message au deuxième degré. Ces lectures souvent contestées aujourd'hui, semblent pourtant bien plausibles pour ces virtuoses de l'écriture qu'étaient les anciens, et qui pouvaient trouver dans ces contraintes une source généreuse d'inspiration, d'invention à un niveau supérieur.

2.8) Pour boucler la boucle, revenons au **texte**, auquel Zarlino consacre tout un chapitre de ses *Istitutioni harmoniche*.³⁴ Pour des paroles âpres, cruelles, dures, amères, dit-il, on utilisera des secondes ou des tierces majeures; et le contrepoint, entre les voix et la basse, placera des sixtes ou des treizièmes majeures, des syncopes de quarte ou de onzième, le retard de septième, tout ceci étant joué sur des cordes naturelles.

Pour des paroles douces, des larmes, des soupirs, des pleurs, on utilisera au contraire les secondes et tierces mineures, et le contrepoint favorisera sixtes et septièmes mineures, tout ceci sur des cordes accidentelles.

Pour des paroles allègres, les rythmes seront gaillards et prompts, pour des paroles tristes ils seront tardifs et lents. Lors des ponctuations du texte, les mélodies feront leurs cadences, et les rythmes leurs pauses. Il s'agit d'une véritable syntaxe où presque tous les paramètres évoqués plus haut sont réunis en tant que *matériau* de l'expression musicale.

2) DISPOSITIO

Une fois trouvées les idées de l'*inventio*, il faut **disposer** les différentes parties de notre discours. Un nouveau tableau (*Annexe 5*) nous permettra de saisir rapidement sous forme schématique comment les musiciens ont repris à leur compte les moules rhétoriques de l'Antiquité.

La forme tripartite, la plus simple, décrite en 1563 par Dressler, se retrouve dans plusieurs de ces courts et éloquentes *Praeambula* de Heinrich Scheidemann³⁵. Après un exorde homophonique, on assiste à un jeu de canons entre les quatre ou cinq voix, puis une conclusion plus homophonique termine le discours, presque toujours ponctuée par la "cadence plagale". C'est encore aujourd'hui le plan simple des compositions françaises de nos classes de lycée : introduction - argumentation - conclusion.

Nous analyserons tout à l'heure un *Praeludium* de Buxtehude, dont la forme nettement découpée en sections est toute proche de celles décrites par Cicéron ou Quintilien. Le jeune Bach conservera cette disposition dans ses premiers essais à l'orgue, mais il en fera

³⁴ Voyez Laure Barraud : *Une approche de la relation texte-musique par le chapitre XXXII du IVème Livre des Istitutions Harmoniques de Zarlino*, travail de recherche présenté au Centre de Musique ancienne de Genève, mai 1996, chap. II p. 15.

³⁵ Voyez H. Scheidemann : *Orgelwerke*, Band III, Bärenreiter 5477, Kassel, 1971.

tout de suite des dyptiques, *Praeludium et fuga*, où des éléments virtuoses alternent agréablement avec la rigueur argumentative des passages fugués, comme les envolées du prédicateur, ses apostrophes, ses digressions, lui permettent d'impressionner l'auditoire avant de démontrer par une rigoureuse logique. Dans ses *Préludes et fugues* tardifs, Bach se montre plus austère, plus économe, plus dense : il reste dans un tempo unique, se limite à un matériau thématique présenté généralement dès les premières mesures, il travaille ce matériau avec une rigueur toute aristotélicienne, renonçant aux brillants effets de manche du *Stylus fantasticus* quintilienien et buxtehudien. Cependant, tant dans le prélude que dans la fugue, on peut retrouver aisément toutes les parties du discours antique, ceci dans la variété de formes où le guident les choix de son *Inventio*. On peut alors admirer un double discours... Ce sujet mériterait une étude approfondie que cette petite heure de conférence nous interdit sévèrement.

Souvenons-nous de la définition de St-Albert de Paris³⁶ : la rhétorique est l'amas d'observations érigé en règles de tout ce qui est avéré efficace. Ne pouvons-nous entendre tous les jours dans la bouche de Monsieur Jourdain, à l'arrêt du trolleybus, de vrais petits discours conformes aux règles de la *Dispositio*?

- Bonjour Monsieur! Quelle belle mine... (Exorde, *Captatio benevolentiae*)
- Savez-vous ce qui m'est arrivé ici même avant-hier? J'attendais... (*Narratio*)
- Les trolleybus ne sont plus ce qu'ils étaient, car de mon temps... (*Propositio*)
- D'ailleurs la grand-tante de mon coiffeur... (*Digressio*)
- Vous me direz que dans ce temps-là... (*Confutatio*)
- Eh bien moi je vous le répète : rien ne va plus, car... (*Confirmatio*)
- Mais voilà enfin mon bus : quatre minutes de retard. Allez, bonjour chez vous! (*Peroratio*).

Ce sont des choses aussi simples, mais pensées dans la langue musicale elle-même, élevées à la hauteur d'un discours musical, que nous devons apprendre à observer aujourd'hui. Une analyse qui se contente de phénomènes strictement musicaux en délaissant leur organisation oratoire n'est pas suffisante. Il faut "entrer en rhétorique" pour comprendre les systèmes dans lesquels travaillaient les auteurs que nous jouons.

Reconnaissons que parfois l'application des formes rhétoriques à la musique a donné lieu à d'étranges analyses : Mattheson présente une *Aria a da capo* de **Marcello**³⁷ et l'analyse de manière très convaincante : La partie A évolue de l'exorde à la narration, à la proposition simple puis variée, à la confirmation et s'arrête à la péroraison. Commence alors – et c'est ici que l'analyse peut nous sembler curieuse - la partie B, qui constitue une magnifique confutation, après laquelle le discours A est répété, de l'exorde à la péroraison.

A Discours complet sans confutation
B Confutation
A Discours complet sans confutation.

N'est-ce pas un peu forcer la réalité et vouloir entrer dans un cadre officiel qui ne tient pas compte de la reprise du discours? Jamais en tout cas un discours littéraire n'a répété textuellement, même avec des fleurs ornementatives, une ou plusieurs parties déjà entendues. Pourtant, dans la conduite de la basse continue, il est bien vrai que la

³⁶ Cf page 3

³⁷ Johann Mattheson : *Cappelmeister*, II, ch. 14, § 14-25, fac simile Bärenreiter p. 237 et ss.

péroration, à la fin de la première partie, revient au ton initial pour cadencer. C'est en ce sens qu'il y a péroration, après quoi la basse s'éloigne dans la confutation puis recommence au début. Cette analyse est un document d'autant plus précieux que ce genre de travail est fort rare dans les sources anciennes (on trouvera en *Annexe 6* une traduction de ce précieux témoignage).

Le *Kleines harmonisches Labyrinth* de Heinichen, longtemps attribué à J.S. Bach, contient lui aussi dans ses sous-titres une petite analyse rhétorique qui en confirme bien la disposition, parfaitement adaptée à son extraordinaire invention avant-gardiste :

1) *Introitus* (19 mesures)

6 mes.: Cadence en DO,

7 mes. puis le labyrinthe nous égare en do# mineur - ré# mineur - sol mineur - la mineur - FA# majeur - fa mineur.

3 mes. puis un triple *passus duriusculus* hétéroleptique (cheminement chromatique de trois voix qui en font entendre quatre) qui conduit à la dominante de sol mineur.

3 mes. Récitatif pour clavier sur une pédale de ré (cinq arpeggios ponctués d'accords), à la tonique de do mineur.

2) *Centrum* (12 mesures) Petite fugue en do mineur, sujet en *accentus* et hétérolepses. Repos final à la Dominante.

3) *Exitus, Andante* (20 mesures)

12 mes. On a retrouvé DO majeur pour s'égarer à nouveau en MI, MI *b*, ré mineur, mi mineur, si mineur, mi mineur, la mineur qui amène :

8 mes. une heureuse issue sur une Pédale de Dominante en DO.

Une étude approfondie de la *Dispositio* nous montrerait que dans une oeuvre de grande envergure, comme une cantate, une passion ou un opéra, l'oeuvre est un grand discours - aux nombreuses variantes formelles - constitué de morceaux qui constituent de petit discours : en un mot, une sorte de "rhétorique gigogne".

La célèbre ***Gamme en forme de petit opéra de Marin Marais*** constitue elle aussi un magnifique exemple de construction rhétorique où la gamme ascendante puis descendante définit une grande partie de l'invention et toute la disposition, avec autant de cohérence que d'humour. Par son organisation si évidente, cet exemple est d'autant plus précieux à observer que les Français ont été très avares en commentaires à propos de leur rhétorique musicale.

3) ELABORATIO - DECORATIO

Nous savons quelles idées nous avons à développer; nous avons décidé dans quel ordre elles seraient les plus efficaces. Il nous reste maintenant à rédiger le discours, et à le faire fleurir par de belles figures. Cela implique d'abord un savoir-faire d'écriture, une **grammaire** et une maîtrise du style périodique : mots, propositions, phrases, périodes. Il faut donc qu'une **punctuation** en marque les repos, les césures, les interrogations, les

exclamations, les fins de phrases : en musique, ce sont les **cadences**, que Forkel, entre autres, a analysées avec soin³⁸ : comment la basse chemine-t-elle, comment cheminent les voix qu'elle soutient? Si aujourd'hui nous nous contentons de jouer des oeuvres écrites, au moins devons-nous être capables de les lire correctement, et de faire sentir toute cette subtile organisation grammaticale que la notation ne signale en rien (notation comparable aux inscriptions latines gravées en grandes majuscules sans espace entre les mots et sans ponctuation).

Les élèves débutants de J.S. Bach commençaient leurs études par l'apprentissage de la basse continue, par la composition progressive des quatre voix d'un choral, par des exercices techniques pour les doigts, par de petits préludes composés par le maître pour calmer leur impatience, puis par l'apprentissage progressif du style fugué, par les *Inventions* à deux voix et par les *Sinfonie* à trois voix. En d'autres termes, ils apprenaient en même temps à penser, à parler et à lire. Ils commençaient donc par une approche complète de la rhétorique, même si ce terme n'était sans doute jamais prononcé. François Couperin³⁹, quant à lui, recommande aux maîtres de ne jamais montrer la tablature à leurs élèves avant que ceux-ci ne soient capables de jouer plusieurs pièces... Aujourd'hui, l'apprentissage se borne souvent à la lecture, et la musique prend le chemin direct de la partition écrite par un compositeur à l'instrument que l'on a en main, en un mot : de l'oeil aux doigts, le passage par l'oreille n'étant qu'une option possible pour les élèves doués...

Sans nous attarder davantage sur l'énorme chapitre de cette grammaire musicale et du laborieux apprentissage d'un véritable langage, nous allons parcourir ce vaste paragraphe de l'*Elaboratio* qui concerne les *figures* : la **Decoratio**. Ce paragraphe si important fait souvent oublier qu'il constitue une partie seulement de l'*Elaboratio*. Et pourtant Quintilien nous met en garde dans son *Institutio Oratoria*⁴⁰ : les figures de rhétorique sont agréables comme l'acidité du vinaigre dans la nourriture: il faut en user avec discernement et parcimonie.

Dans la préface des *Figures du Discours* de Pierre Fontanier⁴¹ (Paris, 1821-30,), Gérard Genette rappelle ce que tous les rhétoriciens répètent depuis Boileau à propos des figures : "Il s'en produit plus en un jour de halle qu'en plusieurs séances d'Académie". Voilà qui doit nous encourager à affronter cet énorme appareil de figures aux noms grecs et latins, souvent compliqué précisément par cette double dénomination, et qui a eu le temps d'évoluer beaucoup en vingt siècles avant que les musiciens ne se l'approprient. L'évolution de la musique elle-même a ensuite compliqué les choses, certaines figures étant rebaptisées, certains phénomènes étant désignés par tel nom à la Renaissance, par

³⁸ J. N. Forkel : *Allgemeine Geschichte der Musik*, Göttingen, 1780

³⁹ François Couperin: *L'Art de toucher le clavecin*, Paris 1717, Fac-simile Minkoff Genève 1986, p. 12

⁴⁰ Quintilianus, Marcus Fabius, *De institutione oratoria* Lib. IX, Cap. 3, sect. 27, lignes 1-8 :

Haec schemata, aut his similia quae erunt per mutationem adiectionem detractioem ordinem, et conuertunt in se auditorem nec languere patiuntur subinde aliqua notabili figura excitatum, et habent quandam ex illa uitii similitudine gratiam, ut in cibus interim acor ipse iucundus est. Quod continget si neque supra modum multae fuerint nec eiusdem generis aut iunctae aut frequentes, quia satietatem ut uarietas earum, ita raritas effugit.

"Ces figures (comme leurs semblables qui naissent de la mutation, de l'ajout, de la suppression, de l'ordre) attirent d'abord l'attention de l'auditeur, ne lui permettent pas de rêvasser - excité par l'irruption d'une figure inattendue - et acquièrent par cet effet même, quelque grâce semblable au vice, comme il arrive d'ailleurs dans la nourriture où le goût du vinaigre produit un effet agréable. Cela ne se produit que si (ces figures) ne sont pas multipliées outre mesure, si elles n'appartiennent pas toutes au même genre, si elles ne sont pas trop rapprochées ni trop fréquentes, car leur variété comme leur rareté évitent la nausée".

⁴¹ Pierre Fontanier : *Les Figures du Discours* 1821-30, rééd. Champs, Flammarion, Paris, 1977.

tel autre nom chez les baroques (on observe d'ailleurs le même phénomène chez les rhéteurs antiques). Ne nous cachons pas qu'il est difficile de maîtriser ce vocabulaire sans erreur et sans confusion. Il faut tâcher de baptiser les phénomènes musicaux par tel ou tel nom de figure donné par un traité correspondant à l'oeuvre que l'on travaille. Heinz Heinrich Unger (*Beziehungen...*) a dressé des tableaux de correspondance entre les noms de figures purement littéraires, ou purement musicales, ou homonymes dans les deux arts, mais semblables ou différentes quant à leur signification... On peut d'ailleurs ne pas toujours être d'accord avec lui, en raison de l'étonnante souplesse de l'évolution de ce vocabulaire.

Plusieurs chercheurs de notre siècle ont tenté de donner diverses classifications des figures musicales, espérant mettre de l'ordre dans ce qui n'en avait pas toujours. Comment d'ailleurs pouvait-il y en avoir dans une musique qui a tant évolué entre 1550 et 1800? Πάντα ρεῖ. Il y a donc les figures purement grammaticales, les figures ornementales, celles (décrites par Burmeister dans les années 1600) qui concernent l'harmonie ou la mélodie, ou les deux ensemble, il y a les figures expressives, semblables en littérature, celles qui concernent toutes sortes de formes de répétitions, celles qui jouent avec le silence, ...etc.

L'*Annexe 7* donne une liste, forcément incomplète, de figures fréquemment utilisées. Le lecteur curieux se référera avec profit au *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* dressé par Dietrich Bartel, dont vous ne trouverez ici que quelques traductions abrégées, agrémentées parfois de leur homonymes littéraires⁴².

* * *

Notre discours est écrit et rédigé. Il ne reste plus qu'à l'apprendre, pour pouvoir le dire, les yeux dans les yeux de nos auditeurs.

4) MEMORIA

C'est toujours le chapitre dont on parle le moins, surtout en musique, ou dont on ne parle pas du tout. Apprendre par coeur fait partie du métier de l'orateur, du prédicateur, de l'avocat, du comédien, du chanteur. Pour le musicien, une oeuvre connue par coeur est évidemment mieux comprise dans ses moindres recoins qu'une oeuvre lue. Dans sa *Théorie de l'art du comédien* (Paris, 1826), Aristippe rappelle que "la mémoire perd de moitié sur la scène et à l'exécution; il faut donc savoir quatre fois chez soi pour bien savoir sur la scène".

Que surtout la mémoire, en ces moments fidèle,
Lorsque vous commandez ne soit jamais rebelle,
Et ne vous force point, glaçant votre chaleur,
D'aller à son défaut consulter le souffleur.

⁴² Ces exemples sont tirés de Pierre Fontanier, opus cité, ou de Bernard Dupriez : *Gradus*, dictionnaire des procédés littéraires, Collection 10/18, ou encore de Henri Morier: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris 1961.

Ce souffleur était pourtant d'une nécessité absolue autrefois : songeons que le Théâtre Antoine, vers 1900, est parti en tournée en Amérique du Sud avec 22 comédiens pour un répertoire de 45 pièces, ceci pour vingt-quatre spectacles...⁴³

Dans une interview donnée à la Radio suisse romande, l'organiste Marie-Claire Alain racontait qu'elle partait en tournée avec comme tout bagage ses robes et ses souliers d'orgue : "Je ne pouvais pas emporter ma bibliothèque. Chaque matin, je demandais à mon mari : qu'est-ce que je joue, ce soir?"⁴⁴

Dans les orgues anciens, il n'y a pas toujours de pupitre : on improvisait, on connaissait le *cantus firmus*, on jouait par coeur. Ce qui signifiait peut-être qu'on réinventait une oeuvre connue, un *Praeludium* de Buxtehude, de Bruhns, en ayant mémorisé les éléments de l'*Inventio*, de la *Dispositio*, les belles figures de la *Decoratio* : le reste n'est qu'une ré-*Elaboratio*, qui n'est qu'affaire de métier... Sans doute était-on bien loin de notre notion actuelle de l'*Urtext*.

Même si on parle moins de la *Memoria* que du reste, ce quatrième chapitre est nécessaire pour aborder le cinquième en toute liberté.

5) ACTIO

Il faut enfin *passer à l'action*, et l'adoption même de cette expression dans le langage courant est significative de l'importance de cet ultime chapitre. Sa nature est double: l'action exige d'abord une technique (diction de l'orateur, du comédien, virtuosité de l'instrumentiste), ensuite une qualité d'âme (présence, sympathie, proximité, aura, autorité sur l'auditoire). L'action doit faire passer tout ce que l'on a construit avec tant de soin. Elle donne à notre discours le souffle, l'esprit, la vie. Voici quelques citations choisies dans une bibliographie de vingt-cinq siècles :

Marcus Tullius Cicero (*De Oratore*, Lib. III, 213)

L'Actio l'emporte sur tout le reste dans l'art de l'éloquence. Sans elle, le plus grand orateur ne produit pas le moindre effet : un orateur moyen qui la possède peut surpasser les plus grands. On dit que Démosthène, comme on lui demandait ce qui était primordial en rhétorique, attribua à l'action la première, la deuxième et la troisième place.

Marcus Fabius Quintilianus (*De Institutione oratoria*, Lib. IV)

Le plus grand secret pour toucher les juges, c'est que nous soyons touchés nous-mêmes. Car toujours en vain et quelquefois même ridiculement imiterons-nous la tristesse, l'indignation et la colère, si nous y conformons seulement notre visage et nos paroles, sans que notre coeur y ait part. Pense-t-on que ce Juge puisse s'attrister d'une chose qu'il me verra lui raconter avec indifférence, ou qu'il se mette en fureur, lorsque moy qui l'excite, ne sens rien de semblable; ou qu'il verse des larmes, quand je plaiderai devant lui avec des yeux secs?

(Trad. par M.l'Abbé Gedoy, Chanoine de la Sainte-Chapelle de Paris, 1718)

Johann Joachim Quantz (*Versuch...*, Berlin, 1752, XI §1)

⁴³ A. Antoine: *Mes souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon*, B. Grasset, Paris, 1928, p.214-17

⁴⁴ Que l'on m'autorise, pour ce chapitre, à citer de mémoire...

L'expression dans la musique peut être comparée à celle d'un orateur. L'orateur et le musicien ont tous les deux le même dessein, aussi bien par rapport à la composition de leurs productions qu'à l'expression même. Ils veulent s'emparer des cœurs, exciter ou apaiser les mouvements de l'âme, et faire passer l'auditeur d'une passion à l'autre. Il leur est avantageux, lorsque l'un a quelques connaissances de l'autre.

Carl Philipp Emanuel Bach (*Versuch...*, Première partie, Chapitre III, Berlin 1753)

§2) En quoi consiste la bonne exécution? En rien d'autre que cette faculté (...) de rendre l'oreille sensible à des pensées musicales, selon leur caractère propre et leur véritable expression.

§3) Les éléments d'une bonne exécution sont la force ou la douceur des notes, leur toucher, le pincement, le coulé, le détaché, la *Bebung*, l'arpègement, les tenues, l'art de ralentir ou de presser. Celui qui ne les emploie pas ou qui les utilise à contretemps a une mauvaise exécution.

§7) C'est l'âme qui doit jouer, non pas un oiseau bien dressé.

§13) Un musicien ne pourra jamais émouvoir sans être lui-même ému; il est indispensable qu'il ressente lui-même tous les sentiments qu'il veut susciter chez l'auditeur; il lui donne à comprendre sa propre sensibilité, pour qu'il soit plus à même de la partager.

§ 31) Il faut avoir une vue de toute la pièce, pour ne rien changer à l'équilibre entre le brillant et le simple, entre le feu et la douceur, entre le triste et le gai, entre le vocal et l'instrumental.⁴⁵

* * *

Le §13 de Carl Philipp ressemble fort à la citation de Quintilien. Tous deux exigent la sincérité du sentiment. Pour Aristote au contraire, l'orateur ne doit pas être forcément habité par des états passionnels. Il doit seulement savoir les inspirer à l'auditeur. Il est caché sous le masque, c'est une *hypocrisy*.⁴⁶

Johann Sebastian Bach ne se trouverait-il pas plutôt dans cette approche-là ? On observe souvent d'une génération à l'autre, d'une époque à l'autre, une grande vague qui emporte avec elle les usages et les modes pour les remplacer par de nouvelles qui sont remplacées par de nouvelles encore : en réalité, ces dernières rétablissent souvent ce qui existait autrefois, mais de telle manière que les hommes ont toujours l'impression d'inventer, de se renouveler. Ainsi le *Stylus fantasticus* que Froberger importe en Allemagne, se développe pendant la carrière de Buxtehude, trouve son apogée avec son élève Bruhns, s'amenuise chez le jeune Bach, quoique fort présent encore dans sa première période. Puis il disparaît totalement chez le vieux Bach pour ne réapparaître que dans les folles *Fantasien* du vieux Carl Philipp, après l'*Empfindsamkeit*, au moment du *Sturm und Drang*. Ensuite, ce qui est devenu chez lui le style libre de la Fantaisie disparaît quasiment chez les classiques et réapparaîtra avec les romantiques...

Ce même Carl Philipp Emanuel, Charles Burney⁴⁷ nous raconte l'avoir vu à l'action en 1772, jouant de son clavicorde "après un dîner servi avec élégance et pris dans la bonne humeur" :

"Il était transporté de sentiments si violents qu'il semblait *possédé*, et que non

⁴⁵ C.P.E. Bach : *Essai...*, Trad. D. Collins, Ed. J.Cl. Lattès, Paris, 1979

⁴⁶ Aristote : *Rhétorique*, Livre III, chapitre 1, Livre de Poche, p. 297-301

⁴⁷ Charles Burney : *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Flammarion, Paris, 1992 (traduit par Michel Noiray).

seulement son jeu mais sa physionomie étaient ceux d'une personne inspirée. Il avait les yeux fixes, la lèvre inférieure pendante, et l'effervescence de son esprit perlait en petites gouttes sur son visage".

Citons encore cette description de Corelli par John Ernest Gaillard⁴⁸, en 1709, dans son édition anglaise de l'Abbé Ragueneau :

"Je n'ai jamais rencontré un homme qui, comme le fameux Arcangelo Corelli, ait ressenti ses passions au point de sortir ainsi de lui-même quand il jouait du violon. Ses yeux devenaient parfois rouges comme le feu; son visage est torturé, les prunelles de ses yeux roulent comme s'il était à l'agonie, et il se donne tant à son art qu'il ne semble plus être le même homme".

D'une manière générale, excepté quelques descriptions de cette nature, les traités qui évoquent l'action musicale s'attachent davantage à la technique qu'à l'expression. Dans les traités de déclamation, par contre, il est beaucoup question des passions et des moyens de les représenter (par la voix, le geste, les yeux, la posture du corps, la vitesse du débit, etc). Il serait souhaitable aujourd'hui que musique et théâtre unissent leurs efforts, et que ces arts de la persuasion retrouvent cette parenté, cette proximité, cette gémellité qu'ils ont perdue.

*
* *

Nous venons de survoler bien trop rapidement les cinq chapitres de la rhétorique musicale. *L'Annexe 8* nous en donne une tentative de résumé.

⁴⁸ J.E. Gaillard, édition anglaise de l'Abbé Ragueneau, Londres, 1709 in *Musical Quarterly*, xxxii, 1946

- DISPUTATIO -

Mais depuis le début, je vous entends murmurer, Mesdames et Messieurs, je vois vos regards incrédules...

- Tous vos beaux tableaux (pensez-vous) qui nous imposent des caractères immuables pour les tonalités et les modes, des expressions obligées pour les intervalles mélodiques, des nuances exigées pour tel ou tel accord, ne sont-ils pas une entrave insupportable à notre liberté d'interprètes?

- Si l'interprète se sent brimé, qu'il soit libre! Encore faudrait-il discuter des devoirs de l'interprète et se rendre compte que cette notion même d'*interprète* est relativement moderne. Le musicien ne doit pas *interpréter* les œuvres, il doit les *jouer*, telles qu'elles sont. Pour cela, il faut qu'il les comprenne. Pour les comprendre, ces témoignages du passé nous donnent souvent des idées fortes, idées aujourd'hui perdues qui étaient les idées vivaces d'une langue vivante. Ces directives sont donc bien précieuses pour nous qui essayons de redonner vie aux vieilles tablatures d'une langue morte. Elles témoignent d'une pratique historique. Il faut essayer de les appliquer avec prudence, en tenant toujours compte de la chronologie et des diverses écoles, bien différentes d'un pays à l'autre. L'expérience montre que l'application de ces conseils nous offre souvent des solutions très belles, vivantes, convaincantes, auxquelles l'*interprète* moderne ne pense pas toujours.

- Mais comment se fier (dites-vous encore) , à de prétendus caractères immuables des tonalités lorsqu'on sait que Bach a souvent transposé ses propres oeuvres?

- Il est vrai qu'il a recomposé pour un ou plusieurs clavecins des concertos conçus pour d'autres instruments, et qu'il a donc baissé leur tonalité pour les faire entrer dans les limites du clavier. Il l'a fait par nécessité, et sans doute parce qu'il considérait que c'était un moindre mal. Sans doute aussi devons-nous garder en tête la tonalité d'origine pour en trouver le caractère.

- Mais comment a-t-il pu recopier en Do majeur son Prélude et Fugue BWV 566, composé initialement en Mi majeur, alors que ces deux tonalités sont si différentes?

- On ignore laquelle de ces deux versions est la première. Cette œuvre a été sans doute réécrite lorsque Bach a passé d'Arnstadt à Weimar, où l'orgue était accordé une tierce plus haut⁴⁹. Mais dans cette éventualité, on peut se demander quel était le tempérament de l'orgue d'Arnstadt, car le Prélude est très agressif sur n'importe quel tempérament inégal. Il n'y a pas d'Histoire sans mystères, voyez-vous? Nous ne saurons certainement jamais comment étaient accordés les orgues au temps de sa jeunesse, et comment pouvaient y sonner des oeuvres qu'il a très tôt écrites dans des tonalités chargées d'altérations. Sans doute pourrions-nous chercher dans les extrêmes tensions du tempérament un *locum causae materialis ex qua...*

- Mais cessez donc de parler latin. Croyez-vous que Bach jargonnait vraiment de la musique en ces termes?

⁴⁹ Gilles Cantagrel : *Guide de la Musique d'orgue*, Fayard, Paris, 1991, p. 72.

- On l'ignore, mais on sait qu'il était professeur de latin. On sait, et je vous le répète, qu'il a étudié Aristote à Lüneburg, qu'il est cité dans la préface du Quintilien édité par son ami Gesner, qu'il était l'ami du Doctor Birnbaum, et que son cousin Johann Gottfried Walther, dont l'influence fut importante dans sa jeunesse, a décrit dans ses ouvrages presque 80 figures de rhétorique⁵⁰.

- Le vocabulaire de la *Decoratio* est inutilisable. S'agit-il de briller dans les salons, ou de jouer à Monsieur Purgon? Qu'est-est-ce que l'*heterolepsis*? Qu'est ce que la *tapinose*! Des figures musicales ou des maladies honteuses?

- La musique est une science exacte autant qu'un art ; elle est digne de susciter assez de respect et d'amour pour que nous tentions de la comprendre dans la précision même des concepts selon lesquels elle a été indiscutablement conçue.

- Mais ces concepts changent d'un auteur à l'autre ! d'une époque à l'autre !

- Il en va de même durant les six siècles de la rhétorique gréco-latine. Etudier la rhétorique, littéraire ou musicale, c'est aborder en profondeur l'étude des styles, de la force, de la logique de leur évolution. La persévérance dans cette étude permet de ressentir les fonctionnements du métier, d'en saisir l'esprit.

- Mais si Bach était effectivement imprégné de rhétorique dans sa première période, il a évidemment totalement dépassé ces schémas réducteurs dans sa maturité...

- Voilà bien les sottises que l'on débite toujours à propos des grands hommes. Examinez de près les grands préludes et fugues de maturité : vous y trouverez toutes les parties de la *Dispositio* dans une cohérence souveraine, et dans l'économie de la maturité, précisément. N'a-t-on pas dit de telles choses de tous les grands génies, comme s'il était honteux pour leur liberté créatrice d'entrer dans les limitations d'un savoir qui existait avant eux?

- Passe pour Bach, mais Mozart!

- Autres temps, autres livres : Dans une lettre à sa femme et à Wolfgang, Leopold Mozart demande que M. untel lui rende son *Fux* en latin (le fameux traité de contrepoint *Gradus ad Parnassum* de 1725) et son *Riepel* en allemand (un traité de composition qui montre comment varier, rallonger, développer la mélodie : Joseph Riepel, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, Leipzig, 1752) . Ailleurs il évoque les livres de C.P.E. Bach, Tosi et Agricola, Fux, Riepel, Marpurg, Mattheson, Spiess, Scheibe, d'Alembert, Rameau "et une foule d'autres". Voilà à quelles sources le petit Mozart s'est abreuvé⁵¹.

- Mais ce qui est sûr, c'est qu'avec la forme-sonate de la période classique, la vieille disposition des rhéteurs est oubliée.

⁵⁰ Johann Gottfried Walther : *Praecepta der musicalischen Composition*, Ms Weimar 1708, nouvelle édition P. Benary, Leipzig 1955 et *Musikalisches Lexicon, oder musikalische Bibliothek*, Leipzig, 1732, fac-simile Bärenreiter, Kassel 1953, 1993.

⁵¹ Respectivement, lettres du 11 juin 1778 et du 15 septembre 1773, *Lettres de W.A. Mozart*, Bärenreiter, Kassel, 1962-75.

- Rien n'est moins sûr au contraire. Car d'où vient-elle, cette forme-sonate?
 - 1) Les deux thèmes de l'exposition ne rappellent-ils pas une *Propositio composita*?
 - 2) ...dont la reprise à la double barre constitue encore une belle anaphore...
 - 3) Le développement ne fait-il pas penser à une *Disputatio* évoluée?
 - 4) La réexposition à une *Confirmatio*?
 - 5) La coda, revenue à la tonique, à une *Peroratio*?

Et lorsque la sonate ou la symphonie commence par une introduction lente, celle-ci n'est-elle pas *l'exorde* de ce parfait discours?

- Tant pis pour les classiques, mais avec les Romantiques sonne enfin le glas de la rhétorique.

- Je n'en crois rien. Beethoven, dans le sillage de Haydn, faisait travailler ses élèves dans le *Versuch* de Carl Philipp Emanuel Bach⁵². Quant à Chopin, voilà ses propos rapportés par Jan Kleczynski⁵³ : "Une note longue est à jouer plus fort, comme aussi une note haute. Pareillement une dissonance est plus marquée; il en va de même pour une syncope. La fin d'une phrase, avant une virgule ou un point, est toujours faible. Lorsque la mélodie monte, on joue *crescendo*; lorsqu'elle descend *decrescendo*...".

Voici encore ce que rapporte son élève Carl Mikuli⁵⁴ et qui montre combien Chopin s'exprime en rhéteur : "Un mauvais phrasé lui inspirait la comparaison suivante, qu'il se plaisait à répéter souvent : "*C'est comme quelqu'un qui réciterait un discours péniblement appris par cœur dans une langue qu'il ignore, (et ceci) non seulement sans observer la quantité naturelle des syllabes, mais même en faisant des pauses au milieu des mots. Ainsi, par son phrasé barbare, le pseudo-musicien révèle que la musique n'est pas sa langue maternelle mais un idiome qui lui est étranger, incompréhensible; aussi lui faut-il complètement renoncer, comme l'orateur du reste, à exercer par son discours un quelconque effet sur l'auditeur*".

- Passe encore pour Chopin, mais Liszt est au-dessus de la rhétorique.

- Pour lui, tout cet héritage est complètement connu, adopté ou non. La roue a tourné en effet, mais le but de la musique me semble toujours celui de Quintilien, au travers d'un propos toujours renouvelé. Comme le rapporte en 1832 Madame Boissier, la mère d'une de ses élèves⁵⁵, Liszt "rejette comme antiques, comme étroites et glacées les expressions de convention qui régnaient jadis dans la musique, réponses *forte-piano*, *crescendo* réguliers dans certains cas prévus et toute cette sensibilité systématique, il la déteste et ne la pratique jamais.(...) Il cherche à produire des émotions fortes et vraies, des passions, des impressions violentes : la terreur, l'effroi, l'horreur, l'indignation, le désespoir, l'amour porté jusqu'au délire; à ces mouvements orageux succèdent l'abattement, la fatigue, la langueur, une sorte de calme plein de molesse, d'abandon, de lassitude, puis l'âme épuisée reprend des forces pour souffrir et pour brûler".

- Vous voyez bien (trionpez-vous) : il ne s'agit plus que de passions ! les vieilles théories sont oubliées!

⁵² Carl Czerny : *Erinnerungen aus meinem Leben*, p.15 cités dans Carl Czerny : *Von dem Vortrage*, fac-simile de la deuxième édition, 1846, par Breitkopf & Härtel, Wiesbaden1991, "Einführung" p.III

⁵³ Jan Kleczynski : *Frédéric Chopin...*, Paris, Mackar, 1880 cité in Jean-Jacques Eigeldinger : *Chopin vu par ses élèves*, A la Baconnière, Neuchatel, 1970.

⁵⁴ Carl Mikuli : "Vorwort" in *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke*, Leipzig, Kistner, 1879 cité *ibidem*.

⁵⁵ Madame Boissier a rédigé de précieuses notes sur les leçons données à Paris à sa fille Valérie, citée in P.A. Huré et Cl. Knepper : *Liszt en son temps*, Pluriel, Hachette, Paris, 1987, p. 135.

- Comme la théorie des Passions? Ne nous emballons pas.

Décrivant la méthode de travail de Liszt, Madame Boissier⁵⁶ décrit encore les lectures consécutives que fait Liszt d'une pièce nouvelle : "La troisième fois, il observe les *forte*, les *piano*, les *crescendo*, les *sforzando*, enfin toutes les nuances indiquées et celles qu'il croit devoir ajouter, parce que souvent la musique est négligemment accentuée par les compositeurs. (...) La quatrième fois, il examine la basse et le dessus pour découvrir des mélodies dans les parties travaillées (NB n'est-ce pas une nouvelle manière d'hétérolepse?).(...) Alors il fait bien ressortir le chant et adoucit les notes accompagnantes. La cinquième fois, il s'occupe du mouvement du morceau, le fait fléchir selon l'expression, l'accélère, le ralentit d'après l'examen raisonné de ce que chaque phrase exprime..."

- Tant pis pour les musiciens. Mais au moins (objecterez-vous enfin) les poètes romantiques ont bel et bien détruit et anéanti la rhétorique...

- "Guerre à la rhétorique, paix à la syntaxe!" a lancé Victor Hugo alors même que lui revient la palme du plus grand rhéteur du XIX^{ème} siècle⁵⁷. Ses constructions sont les plus efficaces, ses figures sont les plus éloqu岸tes, splendide application de la rhétorique gréco-latine, qu'il l'ait voulu ou non. Par ce cri de guerre (pense Olivier Reboul), Hugo veut dire que " l'écrivain doit respecter le code de la langue, mais sans s'encombrer d'un second code".

Quant à Charles Baudelaire, qui n'est certainement le moindre des poètes du XIX^{ème} siècle, voici son avis⁵⁸ : "...Il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé à l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai".

⁵⁶ *Ibidem* p.131.

⁵⁷ Olivier Reboul : *La Rhétorique*, op. cité, page 31 et *Introduction à la rhétorique*, op. cité p. 91.

⁵⁸ Charles Baudelaire, Salon de 1859, *Œuvres complètes*, Pléiade, p.1043, cité par Henri Morier dans la triple épigraphe de son *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, PUF, Paris, 1981.

- CONFIRMATIO -

Maintenant que vos objections sont apaisées (Mattheson dit que la *Confutatio* doit être courte mais que cette partie est très belle...), nous allons vérifier tout ce qui précède en puisant *ex loco exemplorum* par l'analyse de trois pièces allemandes de styles divers. Et nous verrons que devant une oeuvre achevée, les trois premiers chapitres de la rhétorique apparaissent simultanément, le tout à la fois : la *Dispositio* montrant à leur place les idées de l'*Inventio*, rédigées et décorées par l'*Elaboratio*.⁵⁹

1) SAMUEL SCHEIDT : Fantasia super "lo son ferito lasso", Fuga quadruplici.

Cette monumentale fantaisie pour clavier (d'un petit clavicorde à un grand orgue de 32 pieds), se trouve dans le premier livre de la *Tabulatura Nova*. Un avant-goût de la virtuosité d'esprit de l'auteur se trouve déjà dans la date de publication, **1624**, notée :

ANNO
lesVs ChrIstVs noster ReDeMptor VIVIt

et dans une autre page :

ANNO
VIVat
MUSICa DIVIna

Ici, le message n'est pas caché, il s'adresse à tous les lecteurs. Mais n'est-ce que pure virtuosité ou bien quelque chose de plus profond, et de la même substance que la musique de ce livre?

Du célèbre madrigal de Palestrina, Scheidt ne conserve comme source d'invention que les sept premières notes : mi mi mi re do fa mi, dont les trois premières constituent un large dactyle. Notons que nous sommes dans le quatrième ton, soit, d'après Zarlino, celui qui est "*apte aux matières amoureuses, aux lamentations suppliantes, cajoleries, flatteries, tromperies*", ce qui correspond bien au texte amer de tout le madrigal.



Comme deuxième sujet, Scheidt puise *ex loco contrariorum*: il renverse ces notes à l'écrevisse mais en arrangeant la fin : il supprime le deuxième mi du dactyle et va cadencer sur le la grave. Mi fa do re mi la. *Ambitus* de quarte pour le premier sujet, que nous appellerons A, *ambitus* de sixte mineure pour le deuxième, B.

De même, C et D ne sont qu'un même sujet et son écrevisse, la bien célèbre basse du *Lamento*, qui descend de la à mi, passant ici par tous les degrés chromatiques. Son

⁵⁹ La lecture de ces lignes écrites rendra bien laborieux tout ce qui touche à l'*Actio*, hélas, qui doit se montrer de vive voix et devant l'instrument.

renversement monte de mi à la. Si nous adoptons la terminologie de cette époque, il faut dire certainement : *catabasis duriuscula* - *anabasis duriscula*, qui parcourent un *ambitus* de quarte.

Avec ces quatre sujets totalisant 25 notes, Scheidt va dresser une grande construction qui se développe pendant une dizaine de minutes dans le style de l'*Ars combinatoria*. Voici une esquisse succincte de sa disposition :

1) 1-26 : **26 mes.** Les voix entrent respectivement par A B C D, en valeurs normales (blanches), puis ces sujets reviennent en anaphores, groupés. Cette partie est enchaînée avec :

2) 27-45 : **19 mes.** A (5 fois) et B (1fois), en valeurs normales, sont contrepuntés par les diminutions de b, d, c, présentées en anaphores. Ceci s'enchaîne avec :

3) 46-99 : **54 mes.** Les quatre sujets ABCD sont enchaînés en un **Cantus firmus** de 25 notes *in augmentationem* (rondes). On assiste à une grande *catabase* du *cantus firmus*, qui descend du *cantus* à l'*altus*, puis au *tenor*, puis au *bassus*. Pendant ce temps, les autres voix s'amuse avec 14 canons ou contrepunts canoniques, dans un joyeux débordement inventif qui agrémente cette solennelle descente aux enfers du *cantus firmus*...Cadence mi - la qui propulse :

4) 100-117 : **18 mes.** Passage spectaculaire de dialogues : **Noèmes** (ou plus précisément plusieurs *analepsis*) : Duos, Trios, Quatuors, Canons a b c d. Après la majesté du *cantus firmus*, c'est le heurt de nombreux échanges fort actifs a b c d en diminution. Ceci s'enchaîne avec :

5) 118-145 : **28 mes.** Retour à la vitesse normale de A B au cantus, puis CCC, puis DDDDD, contrepuntés par les **canons à l'octave standards** 3 568 653 etc en dactyles, avec doublure d'une des voix à la dixième. Brève cadence phrygienne puis

6) 145 milieu-151: **6 mes.** 1/2. Paroxysme : **Strette en double diminution** par plusieurs *analepsis* sur aa bb cc dd. Ce qui s'enchaîne avec :

7) 152-160 : **9 mes.** "**Concursus et Coagmentatio omnium quatuor fugarum**" :
d A c d B d B d c c c, les trois derniers c sur des pédales A-D-E-A-D.

8) 161-165 : **5 mes.** **Peroratio** présentant C en blanches, comme au début, puis grande *cadentia duriuscula* sur la basse LA-RE puis repos final sur la basse RE-LA.

Il est frappant de constater combien rares sont les cadences qui séparent bien distinctement une partie de l'autre (comme nous le verrons plus loin chez Buxtehude). Ici, presque tout s'enchaîne ou reste en suspension sur de brèves ouvertures, comme une cadence phrygienne qui fait l'effet d'un double-point. Il faut presque attendre la mesure 160 pour avoir une grande cadence de basse à la quarte supérieure LA-RE qui amène la Péroration finale. Et pourtant l'organisation du propos est d'une absolue clarté: chaque nouveau procédé s'impose dès qu'il commence. On peut remarquer aussi que les diverses parties de cette construction présentent des dimensions très variables, puisque les sujets sont joués à la vitesse normale (tranquille, noble), augmentée (solennelle,

extatique), diminuée (pressante, intense, active), ou doublement diminuée (colérique, furieuse, cataclysmique).

Notre analyse n'a guère pris en compte que les quatre sujets, ou plutôt : les deux sujets et leur *locus contrariorum*. On pourrait tirer des contrepoints libres de cette fantaisie un petit traité du canon, procédé qui était si commun à cette époque que plusieurs musiciens étaient capables d'en improviser couramment, et de discourir ensemble dans le style imitatif.

Nous devons maintenant nous poser la question de la **dispositio**. Dans les sources présentées en *Annexe 5*, A. Berardi, en 1689, est le plus proche dans la chronologie. Son approche de la musique conçue comme une logique, avec ses syllogismes, est bien celle des gands maîtres de l'*Ars combinatoria*. Si l'on veut faire entrer (tentation dangereuse!) notre fantaisie de Scheidt dans son schéma, on trouve :

mes. 1-45	<i>la Propositione</i> (présentation des thèmes)
mes. 46-99	<i>il Silogismo</i> (imitations sur le <i>cantus firmus</i>)
mes. 100-165	<i>il Concludere</i> (strette conclusive).

Mais la réalité de la pièce est beaucoup plus complexe. C'est peut-être dans la lettre de J.Chr. Schmidt à J. Mattheson (Dresden, 1718 seulement) que l'on trouve une analyse où se profilent les caractéristiques d'une fantaisie comme celle-ci. Sans doute Schmidt pense-t-il plutôt à une fugue de son époque, où le *comes* en tant que "contresujet" apparaît dès l'entrée de la deuxième voix. Pourtant, tout l'arsenal contrapuntique employé par Scheidt se trouve en substance dans son plan :

1) 26 mes. ABCD :	Propositio (dux)
2) 19 mes. A et B contrepointés par bcd :	Aetiologia (comes)
3) 54 mes. Catabase du <i>cantus firmus</i> :	Confirmatio (variantes canoniques)
7) 9 mes. "Concursus & coagmentatio" :	Exempla (variantes augm./dim.)
4) 18 mes. Diminutions, noèmes :	Similia (figures variées de la Propositio)
5) 28 mes. ABCD / canons standards :	Similia (d'une autre manière)
6) 6 mes. Strette en double diminution	Conclusio (imitations sur une pédale)
8) 5 mes. <i>Peroratio, cadentia catachrestica, cadentia plagalis.</i>	

Nous n'avons pu employer la 3ème partie de Schmidt, **inversio varia fugae**, puisque les sujets renversés sont déjà présents partout. On pourrait discuter l'attribution de telle ou telle partie à telle dénomination de Schmidt. L'essentiel est de bien analyser Scheidt, en ayant à l'esprit des modèles d'analyse de son époque. Comme le dit Mattheson, "toutes les bonnes mélodies présentent de telles choses, comme si elles étaient volontairement fixées d'avance".

Enfin, peut-on trouver ici des **lectures cachées**? Le nombre de sujets présentés dans les voix ne semble rien montrer d'autre que l'admirable équilibre de leur répartition entre B-C-D, alors que le thème principal est le plus rare :

	CANTUS	ALTUS	TENOR	BASSUS	Total
A	8	4	5	4	21
B	11	9	7	8	35
C	8	9	8	8	33
D	7	8	10	11	36
Total	34	30	30	31	125

Dans le plan de la disposition par contre, on pourrait trouver une volonté de travail numérogique. **Le nombre 10**, celui des dix commandements, de la perfection aussi, se trouve au début de plusieurs subdivisions, si l'on additionne les chiffres qui en constituent les nombres, comme l'on fait certains anciens dans leur *Kabbala*.⁶⁰

mes. 46 (4+6=10) Début du Cantus firmus.
 mes. 100 (10+0= 10) Début des diminutions.
 (10x10=100, soit la perfection au carré...)
 mes. 118 (1+1+8=10) Retour de A à la vitesse normale
 mes. 145 (1+4+5=10) Strettes cataclysmiques.

Les sujets ABCD totalisent 25 notes, présentées par chaque voix en *cantus firmus* : 4 x 25 = 100 = 10 x 10.

Les autres événements marquants, le *Concursus*, la *Peroratio*, n'entrent pas dans le nombre 10, faisant peut-être sombrer notre admirable découverte. Tant pis...

Mais 165, nombre total des mesures de la fantaisie, n'est pas mal non plus, car :

$$1+6+5= 12$$

douze, autre perfection, les douze apôtres, les douze tribus d'Israël... Voilà qui n'a rien à voir avec notre madrigal de Palestrina et avec l'amertume de son amour blessé, direz-vous avec raison. Mais ne peut-on voir les choses autrement?

Pour un compositeur de cette époque, travailler en soumettant son labeur aux principes supérieurs de la Création, aux grands symboles du Christianisme, n'est-ce pas tenter de hausser l'homme à la hauteur cette Création dont il procède?

⁶⁰ L'exemple le plus célèbre est celui démontré par Johann Pachelbel dans son *Hexacordum Apollinis*, Nürnberg, 1699, fac-similé J.M. Fuzeau, Courlay 1966.

2) Praeludium en sol mineur BuxWv 163 (manualiter) de Dietrich BUXTEHUDE

Un Prélude d'orgue nord-allemand de la fin du XVII^{ème} siècle est une prédication luthérienne, un discours éloquent et magistral, où la rigueur de l'argumentation est toujours précédée et suivie par les effets de manches spectaculaires du *stylus fantasticus*. Et c'est précisément à cette brillance toute quintilinienne que J.S. Bach substituera à la fin de sa vie une rigueur toute aristotélicienne... Nous allons voir pourtant combien Buxtehude est cohérent et économe quant à la substantifique moelle de son discours, dont voici schématiquement une proposition d'analyse.

Buxtehude : Praeludium ex g manualiter
BUXWV 163

Exorde
Narratio
Argumentatio
Disputatio
Confirmatio

CATABASIS
CIRCULATIO/CATABASIS
ANABASIS

EXORDE	9 mes.	<i>Stylus fantasticus</i>	C	Finale RE	
NARRATIO	23 mes.	Fugato (10 entrées)	12/8	RE	43 mes.
sa conclusion	11 mes.	<i>Stylus fantasticus</i>	C	SOL	
ARGUMENTATIO	39 mes.	Fugue (20 entrées)	C	RE	43 mes.
sa conclusion	4 mes.	<i>Stylus fantasticus</i>		SOL	
DISPUTATIO	A 1 mes.	Style virtuose	C	sol	26 mes.
	B 2 mes.	contrepoint		sol	
	C 8 mes.	Style luthé-rubato		Si _b	
	A 1 mes.	Style virtuose		FA	
	B 2 mes.	contrepoint		Si _b	
	C 4 mes.	contrepoint		RE	
	A 8 mes.	St. virtuose/ <i>fantasticus</i>		sol	

CONFIRMATIO	29 mes.	Fugue-furioso (8 entrées)	12/16	SOL	
sa conclusion	5 mes.	Chaconne (4x tétracorde)		do	(34)
					42 mes.
PERORATIO	8 mes.	<i>Stylus fantasticus</i>	C	do-SOL	(8)

Ce plan montre d'abord l'équilibre de la disposition, la *Disputatio* étant comme d'habitude la partie la plus courte. Il est fréquent chez Buxtehude que l'exorde et la narration constituent un ensemble. "L'exorde doit contenir le but ou dessein de toute l'oeuvre", nous dit Mattheson⁶¹. Ici, il est énoncé d'entrée par la gamme, le passagio descendant en doubles croches. Une *catabase* qui sera le squelette de la narration et de l'argumentation, et qui, par le *locus contrariorum* constituera celui des trois dernières parties, une *anabase*. C'est ce qui ressort des thèmes notés plus haut. Ce prélude commence par descendre et finit par monter. Une chute - une ascension.

En attestent la première et les trois dernières mesures de ce *Praeludium*. Dans la **catabase** initiale, le sol aigu est brodé étrangement par le la bémol, alors que le sol grave est brodé normalement par le fa dièse. Cette gamme est donc contenue à l'intérieur d'une dixième diminuée, fait assez rare à l'époque, où l'on pourrait voir une *parrhésie*, ou une *pathopoeia*. Notons que la déclamation choisie par l'exécutant fera entendre l'une ou l'autre, ou fera passer cette dixième diminuée quasiment inaperçue, ce qui est tout à fait possible.

A l'opposé de la pièce, l'**anabase** relie sans heurts la onzième ré-sol (mes. 152), puis un faux-bourdon comique donne l'accord final en position de tierce. Cela pourrait constituer la pirouette finale de la *Peroratio ex abrupto*, dont Mattheson dit qu'elle est agréable car elle conclut par une surprise⁶². Or Buxtehude répète ici sa pirouette une position plus bas : anabase sol-do suspensive, et faux-bourdon terminant par la position d'octave. C'est une *mimesis*, c'est-à-dire un noème répété dans une disposition différente. "Ta gueule, ta gueule, lui répondit l'écho". (Et vous riez, Mesdames et Messieurs, parce que je vous explique une *mimesis* par une *parrhésie*... Vous voyez bien combien la rhétorique a des vertus divertissantes).

Si l'on regarde de près cet **exorde**, constitué de passages, d'accords arpègés, d'accords brisés, de trilles, on remarque qu'il se résume à une basse fort simple : sol (mes.1-4) - mi bémol (mes. 5) - ré (mes.6-9). Aux mesures 6 à 8, sur pédale de ré, l'alto répète à quatre reprises une broderie autour du si bémol, pendant que le dessus reproduit un motif analogue sur un squelette descendant (c'est le *copier-coller* de nos ordinateurs) : en bref, une *palilogie* et une *anaphore*. Mais il ne suffit pas de faire l'intelligent en citant de beaux mots, il faut trouver l'effet de la figure : la palilogie produit par sa redite un effet spectaculaire d'insistance, ou de mélancolie ou au contraire d'exaspération⁶³.

Une partition comme celle-ci est trop riche pour en montrer par écrit toutes les figures, tous les beaux détails qui demandent une action raffinée. Insistons seulement sur le fait

⁶¹ J. Mattheson : *Capellmeister*, II 14 §7.

⁶² J. Mattheson : *Capellmeister*, II 14 §13.

⁶³ Imagine-t-on Orgon dire à Madame Pernelle avec une belle voix bien posée et un beau débit d'alexandrin ronflant : "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?" Molière, *Tartuffe*, A.V sc.3.

que *narration* et *argumentation* sont conçues sur le bâtis d'un saut de quinte ascendante suivi par quelques notes descendantes, ornementées, décorées par des triolets dans un cas, par des doubles croches dans l'autre.

- Mes. 12 et 13 : l'*anabasis duriuscula* enchaîne mélodiquement secondes mineures et primes augmentés, soit respectivement : "triste" et "angoissé".

- Mes. 24 et 27 et 30 : Tous ces *la bémol* sonnent comme des *parrhésies*, dans tous les tempéraments inégaux de cette époque.

- Mes. 30 : Le *Passo doppio* sur pédale de dominante demande peut-être une exécution plus brillante que ce qui précède, comme le conseillait jadis Frescobaldi dans ses *Toccate*, pour "montrer l'agilité de la main"?...⁶⁴

- Levée de 34, puis toutes les mesures jusqu'à 42 : voilà sans doute un passage où le tableau des intervalles mélodiques de Kirnberger (*Annexe 3*) trouve sa raison d'être. Car cette longue suite d'anaphores peut sembler bien bavarde si l'*acteur* ne colore pas tous ces sauts descendants, de septième mineure, d'octave, de quarte, de quinte, etc : "un peu effroyable - très tranquillisant - calme - content" et plus loin : "douloureux, plaintif" pour la quarte diminuée ascendante, "gémissant" pour la septième diminuée descendante, "abattu" pour les sixtes mineures descendantes, "angoissé" pour la quarte diminuée descendante. Nous oublions aujourd'hui que ce saut de sixte mineure descendante - répétons-le - était pour les Anciens une figure en soi : un *saltus duriusculus*. Ces sauts sont d'ailleurs tempérés par plusieurs secondes, seconde majeure ascendante ("agréable et pathétique") ou seconde majeure descendante ("sérieuse, tranquillisante"), seconde mineure ascendante ("triste") ou seconde mineure descendante ("agréable"). Sans doute, ce passage trouve-t-il son intérêt dans la variété expressive de ces intervalles, et non dans une gymnastique digitale de doubles croches, véritable footing musical.

- Mes. 41 : *hyperbole* au soprano, *hypobole* dans la basse, qui demandent une prononciation plus emphatique. La déclamation de tout ce passage lui donne une expression intense qui forme un magnifique contraste avec la fugue suivante.

- Mes. 44 : Le beau thème de fugue de l'*argumentation* commence par une levée de quinte ascendante : "joyeux, courageux" pour Kirnberger. Puis les quatre ré en croches forment une dynamique *repercussio* qui amorce la grande et généreuse *circulatio* qui décore chacune de notes-clef de la *catabase* thématique. A la mesure 46, sauts de quinte descendante ("contente, tranquillisante") puis d'octave ascendante ("joyeuse, brave, stimulante"). On peut faire entendre un joyeux *allegro* au caractère jubilatoire avec sa *repercussio* et la grande *circulatio* en doubles croches. On peut au contraire faire valoir d'abord le caractère tranquille de la grande *catabase* qui constitue le squelette de cette fugue. Le mieux et le plus difficile serait de faire sentir ces deux caractères à la fois : une tranquille *catabase*, joyeuse et active... : une vision d'ensemble, une vision de détail.

- Mes. 83 : La conclusion de cette fugue – c'est peut-être une *digressio* qui va changer le cours de l'œuvre - offre elle aussi la possibilité de nombreux traitements différents : caractère hésitant, mesuré et discret, mélancolique... Ou au contraire soudainement brillant, car on peut faire valoir ici que la *catabase* devient *anabase*, et cela selon divers moyens expressifs que chacun aura à cœur de chercher.

- Mes. 84 : l'*anabase* est répartie dans les quatre voix (une définition possible de l'*heterolepsis*⁶⁵) et les tenues qui en résultent donnent lieu à ...

⁶⁴ Girolamo Frescobaldi : *Toccate Libro primo*, Roma 1616 et 1637, *Libro secondo*, Roma 1637, "Al lettore", point 8, SPES, Firenze, 1978.

- Mes. 85 : de belles *suspensiones*, *parrhésies*, *pathopoeia*, où l'intérêt passe dans la dimension verticale, nous incitant à des stations lancinantes sur ces harmonies douloureuses ou grimaçantes.

Mes. 87 : La **Confutatio** qui commence ici est si complexe dans ses nombreuses divisions aux styles variés, si clavéristiques, qu'on pourrait la considérer plutôt comme une **Disputatio**. Son dessein est de cultiver l'**anabase**, tour à tour hexacorde, pentacorde, tétracorde, parfois aussi le *passus duriusculus* ascendant. Cette Disputatio puise aussi son invention dans le *locus notationis*, jouant des augmentations, des *aposiopesis* (les silences expressifs qui séparent les notes du tétracorde à 88-89). Au même endroit, ce sont les procédés de la *variatio* mélodique des dessus qui introduisent mille petites diversités, très agréables à détailler pour une actio expressive et variée.

Le style luthé des mesures 90 et suivantes pose un réel problème de compréhension. Doit-il être joué tel quel, avec cette main droite un peu haletante, ou ne peut-on imaginer plutôt une deuxième ligne de croches décalée par rapport à la basse, mais elle aussi chantante et expressive, selon les exemples de rubato décrits par Tosi et Agricola? Dans ce cas, cette ligne de croches de la main droite est constituée de deux voix en hétéropées, chacune chantant la plus souvent par mouvement conjoint. Quant au groupement des sons de la basse, toutes les petites incisives, les repos secondaires, les inflexions, les césures, en un mot toute cette syntaxe dont la notation ne rend aucun compte, est ici de la première importance. Sans cette mise en relief, tout le passage sonne comme un long ruban dépourvu de signification, au lieu du touchant "trio à deux voix" qu'il constitue. Ce trio est prolongé par les interrogations de la pédale de dominante, bref repos avant l'orage.

La fulgurante **Confirmatio** est le pendant de la première fugue. Son sujet gravite la tierce sol - la - sib, puis repart avec *emphase* du même sol pour monter cette fois jusqu'au do, chaque note étant éclatée en une broderie inférieure fort dynamique. Le rapport logique des deux fugues de ce *Praeludium*, réside dans leur totale opposition, tous les éléments de l'une étant quasiment le *locus contrariorum* de l'autre.

FUGUE DE L'ARGUMENTATIO

- C
- départ en levée
- *repercussio* de quatre croches
- 16 doubles en 4x4
- 2 *circuli mezzii intendens / remittens*
- dessin général catabasique
- sauts de 5^{te} et d'8^{ve} justes
- (*allegro ordinario*)

FUGUE DE LA CONFIRMATIO

- 12/16
- départ en posé
- aucune note répétée
- 12 doubles en 3x4
- *figora corta* en broderie inférieure
- dessin général anabasique
- saut de fausse quinte
- (*allegro vivace e furioso*)

Les mesures 134 à 137 donnent lieu à une harmonie chargée que la première fugue ne connaît pas. Enfin, comme si souvent chez Buxtehude, une chaconne vient conclure cette deuxième fugue. Elle est comme jetée, en moins de dix secondes : sa basse est un tétracorde ascendant, doublé en dixièmes, alors qu'une haletante palillogie s'exaspère en 20 reprises de fa# - sol, au ténor ou à l'alto.

La **Peroratio** semble annoncée par le changement de signature rythmique, et surtout par l'accord de do mineur qui va amener la pédale finale de sol, restant fidèle à cette vieille

⁶⁵ C'est ainsi que Michael Radulescu présente généralement cette figure dans ses cours consacrés à J.S. Bach.

tradition de la *cadence plagale* pour pérorer. (Nous l'avions mentionnée déjà chez Scheidemann, une génération avant Buxtehude. Chez Bach, une génération après, la Peroratio sera généralement une pédale de tonique tenue après l'ultime cadence parfaite, et dont l'inévitable septième mineure conservera l'héritage de la cadence plagale finale.)

Une fois cette pédale achevée, la pirouette finale et sa *mimesis* apportent une dimension réellement oratoire : surprise, humour, ironie. Le prédicateur quitte la chaire en claquant la porte, ou en faisant un pied de nez à ses paroissiens. Cette dimension manque souvent à notre musique ancienne, peut-être parce que nous ne savons pas voir ces figures, goûter leur sel, ou simplement imaginer que la musique peut être drôle...

3) Johann Sebastian Bach : Choeur liminaire de la *Matthäus Passion*

Avec cette pièce monumentale, à double chœur, nous voici finalement en présence, peut-être, pour boucler la boucle, de ces constructions complexes à propos desquelles Bach et son ami Birnbaum causaient rhétorique en buvant du Kirsch. Car nous devons voir comment un texte littéraire impose au compositeur sa propre nature rhétorique, dont la musique doit épouser les formes et magnifier le sens et les passions.

Ce chœur d'entrée, qui est en soi l'exorde de toute la Passion, est une invocation à l'Agneau divin par la première strophe de l'*Agnus Dei* luthérien, célèbre choral qui va se superposer au dialogue des deux chœurs. Voici les deux textes (avec une traduction littérale) qui sont la source d'invention de ce chœur.

CHOR I - CHOR II

Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,
Sehet - Wen? - den Bräutigam.
Seht ihn - Wie? - als wie ein Lamm!
Sehet, - Was? - seht die Geduld,
Seht - Wohin? - auf unsre Schuld;
Sehet ihn aus Lieb und Huld
Holz zum Kreuze selber tragen!

A Venez, mes filles, aidez mes plaintes,
B Voyez! - Qui? - Le fiancé.
B Voyez-le! - Comme? - comme un agneau.
C Voyez! - Quoi? - voyez sa patience.
C Voyez! - Où? - vers notre faute.
C Voyez-le, par amour et bienveillance,
A Porter lui-même le bois à sa croix!

Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,
Sehet - Wen? - den Bräutigam.
Seht ihn - Wie? - als wie ein Lamm!

A Venez mes filles, aidez mes plaintes,
B Voyez! - Qui? - Le fiancé.
B Voyez-le! - Comme? - comme un agneau!

CHORAL

O Lamm Gottes, unschuldig,
Am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
Allzeit erfunden duldig,
Wiewohl du warest verachtet.
All Sünd hast du getragen,
Sonst müssten wir verzagen.
Erbarm dich unser, O Jesu!

A O Agneau de Dieu, innocent,
B Saigné sur le tronc de la Croix,
A De tout temps trouvé patient,
B Combien tu as été méprisé.
C Tu as porté tous les péchés,
C Sans quoi nous devrions perdre espoir.
D Prends pitié de nous, ô Jésus!

Le premier texte est un dialogue entre les tribus d'Israël (Töchter), où l'une apostrophe les autres. L'imprécation plaintive du premier vers est un élément d'exorde. Puis il y a ce dialogue entre celui qui parle et celui qui écoute, le maître qui initie son disciple. Il consiste en une magnifique formule répétitive, anaphore dont le terme fixe est séparé du terme

variable par la question du disciple : Impératif - Question - Complément. La nature même de ces questions : *qui, quoi, où? comment?* est une exploration des lieux de la topique. Le dernier impératif n'est plus interrompu par une question. Son complément, plus développé que les précédents, contient en deux vers tout le noeud de la foi chrétienne (en tout cas pour les luthériens du XVIIIe siècle). Il confirme tout ce qui précède, il donne la raison des *larmes* du premier vers.

Les poètes parmi nous admireront que l'impératif *Sehet!* soit répété cinq fois. Dans la tradition chrétienne, ce nombre est fréquemment le symbole de l'humanité : les cinq sens de l'homme, les cinq plaies du Christ en croix, soit au moment où il rachète en homme les péchés des hommes.

Le texte du choral, bien antérieur à cette Passion, est choisi sans doute comme exorde idéal de la commémoration du Vendredi-Saint. Après son vocatif initial, il rappelle en cinq vers tout le plan divin - ce qui constitue en soi dans ce chœur un élément de **narration** - et se termine par le *Miserere nobis*. (Pourtant, la vraie narration dans une Passion, c'est évidemment la lecture de l'Évangéliste, qui organise toute l'œuvre et autour de laquelle le compositeur ménage des moments de méditation, de prière, chœurs, airs et chorals.)

Remarquons enfin que le premier texte commence par un impératif (*Kommt, ihr Töchter*) et que le choral se termine par un impératif (*Erbarm dich unser, o Jesu*). Aux deux extrémités du texte, cette belle symétrie constitue un **chiasme**.

Pour déterminer les grandes lignes de son invention, Bach choisit *mi mineur*, une métrique de 12/8 (soit une mesure à division binaire et subdivision ternaire, imparfaite et parfaite...), un double orchestre (cordes, bois et basse continue, les trompettes et timbales étant exclues le jour de Vendredi Saint) et un double chœur. Aux huit voix chantées (l'initiateur et l'initié) va s'ajouter le soprano du choral (la voix officielle de l'Église) : en tout **neuf voix**.

Mi mineur, pour Mattheson, c'est "une pensée profonde, trouble et tristesse, mais de telle manière qu'on espère la consolation : quelque chose d'allègre, mais non de gai." S'il n'y a vraiment rien d'allègre dans ce chœur, et rien que de très sérieux et très profond, le reste de la définition correspond on ne peut mieux à la douleur de Vendredi-Saint qui attend la consolation de Pâques...

Pour analyser ce chœur, nous allons nous contenter de lire sa **basse**, en vérifiant que toute la musique de cette époque se situe en elle, comme l'a montré J.D. Heinichen dans *Der Generalbass in der Composition*. Par gain de temps, je vous propose cette analyse sans les précautions oratoires d'usage.

EXORDIUM : Orchestre (mes. 1-16 : 16 mes.)

- 5 mes. **Pédale de mi** en trochées, 40 notes. Elle remplit 5 mesures, comme les 5 plaies du Christ, il y a 40 notes comme 40 jours de pluie pour le Déluge, 40 ans de pérégrination du peuple d'Israël dans le désert, 40 jours de jeûne de Moïse sur le Mont Sinaï, 40 jours de Jésus dans le désert. Si l'on ajoute le mi, première note de la section suivante, il y a 41 notes, signature de J.S. Bach selon les principes de *L'Actio mystica* luthérienne.
- 3 mes. Anabase de 12 croches, chaque temps portant un accord de 7ème.
Puis calme catabase do - si - la# - fa# amenant une nouvelle ...
- 5 mes. **Pédale de si** (40 notes).
- 3 mes. Grande hypotopose de la **Croix** dessinée par les notes do - fa# - si - mi puis cadence en mi mineur.
-

EXORTATIO : Coro I (mes. 17-25 : 9 mes.)

- 6 mes. Basse mouvante en trochées.
 CHOEUR : *Kommt, ihr Töchter, helf mir zu klagen.*
- 3 mes. Anabase en croches puis catabase (cf mes.6-8)

PROPOSITIO SIMPLEX I : Cori I et II (mes. 26-29 : 4 mes.)

- 4 mes. Séquence à double choeur en *analepsis* :
Sehet - Wen?- den Bräutigam, seht ihn - Wie? - als wie ein Lamm.
 Le texte est répété deux fois, la séquence va cadencer en mi mineur.

**EXORTATIO ET PROPOSITIO COMPOSITA I : Cori I et II et Choral
(mes. 30-37 : 8 mes.)**

- 4 mes. CHORAL : O LAMM GOTTES UNSCHULDIG superposé au texte de
l'Exortatio, sur la basse renversée de la mes. 6. A la mes.33,
 hypotopose de la **croix** en diminution portant accords de 7ème.
- 4 mes. CHORAL : AM STAMM DES KREUZES GESCHLACHTET superposé à
 la reprise de la *Propositio* à double choeur en *analepsis* : *Seht...*

DIGRESSIO : Orchestre (mes. 38-41 : 4 mes.)

- 4 mes. Anabase (cf mes.6) - Hypobole puis reprise des mesures 23-25.

PROPOSITIO SIMPLEX II : Cori I ET II (mes. 42-43 : 2 mes.)

- 2 mes. Reprise de la séquence *analeptique* à double choeur sur le texte :
Sehet , - Was? - Seht die Geduld.

PROPOSITIO COMPOSITA II : Cori I et II et Choral (mes. 44-51 : 8 mes.)

- 4 mes. Même séquence couronnée par ALLZEIT ERFUNDEN DULDIG
 puis petite **croix** à la basse, avec ses accords de 7ème.
- 4 mes. Reprise de cette séquence, qui se dirige vers SOL majeur,
 couronnée par : WIE WOHL DU WAREST VERACHTET.

DIGRESSIO : Orchestre (mes. 52-56 : 5 mes.)

- 5 mes. **Pédale de SOL**, très agréable dans ce contexte austère, 46 notes.

CONFUTATIO SIMPLEX : Cori I et II (mes. 57-61 : 5 mes.)

Le style change, devient plus dramatique. Le dialogue est plus actif, parce que le deuxième choeur, qui posait toujours ses questions en noème, en un accord SATB, les pose maintenant en polyphonie. De même, l'impératif du premier choeur *Seht !* est plus pressant en une syllabe qu'il ne l'était en deux : *Sehet !* L'accord de triton, spectaculaire, propulse à quatre reprises l'harmonie de SOL en RE, puis en la, puis en mi, soit une belle séquence dans le cycle des quintes.

- 2 mes. Noème I - Anaphores en quarts ascendantes - Réponse-cadence :
Seht - A Wohin? ST Wohin? SATB Wohin? - auf unsre Schuld.
- 1 mes. Marche du double orchestre en *Anaploqué*.
- 2 mes. Reprise un ton plus haut des mes 57-58.

CONFUTATIO COMPOSITA : Cori I et II et Choral (mes. 62-71 : 2 x 5 = 10 mes.)

- 5 mes. Reprise de la *Confutatio simplex* couronnée par la phrase du choral
 ALL SÜND HAST DU GETRAGEN

- puis grand **crucifix** à la basse soutenant les *Anaploké* du double orchestre, puis cadence en si mineur (cf basse des mes. 14-16).
- 5 mes. Reprise de la substance de ces cinq mesures avec la phrase **SONST MÜSSTEN WIR VERZAGEN**. Les deux mesures d'orchestre, avec un nouveau **crucifix**, nous amènent en la mineur.

CONFIRMATIO SIMPLEX : Cori I et II (mes 72-75 : 4 mes.) enchaînée à la CONFIRMATIO COMPOSITA : Cori I et II et Choral (mes. 76-81 : 6 mes.)

Tout le matériel de la *Confutatio* disparaît : on revient au matériel initial. Coup de théâtre : le premier chœur commence *Sehet ihn aus Lieb und Huld* et le deuxième chœur, au lieu de questionner *Wieso?* comme d'habitude, confirme *Sehet !* Puis il se joint au premier chœur et toutes les tribus d'Israël chantent ensemble, à la mesure 73 (7+3=10...), ce qui, tant au niveau de *l'Inventio* que de *l'Actio*, est un effet spectaculaire. Les deux flûtes jouent *unissono* dans chaque orchestre, ce qui quadruple leur partie.

- 4 mes. **Pédale de la** (15 notes seulement), puis petite hypotypose de la **Croix** puis basse mouvante. Cori I et II :
Sehet ihn aus Lieb und Huld Holz zum Kreuze selber tragen.
- 4 mes. A cette confirmation des deux chœurs se superpose la dernière phrase du CHORAL : **ERBARM DICH UNSER, O JESU**. Puis la basse répète la calme catabase cadentielle (cf 7-8) et amène l'ultime pédale.

PERORATIO

(mes. 82- 90 : 9 mes.)

- 5 mes. **Pédale de si** (40 notes) sur laquelle les deux chœurs toujours à l'unisson reprennent le texte de l'exhortation initiale :
Kommt, ihr Töchter helt mir zu klagen.
- 4 mes. Grande hypotypose de la **Croix** et cadence finale (cf mes. 14-16) sur lesquelles revient le dialogue en *analepsis* des deux chœurs :
*Sehet - Wen? - den Bräutigam,
Seht ihn - Wie? - als wie ein Lamm.*

Nous avons relevé le grand chiasme de *l'impératif initial* du chœur et *final* du choral. Il y a un deuxième chiasme qui croise le premier : le choral commence par *O Lamm Gottes* et les deux chœurs terminent par *als wie ein Lamm*. Cet agneau innocent à qui est consacré ce chœur liminaire, et dont toute la Passion va nous remémorer le sacrifice, apparaît comme l'alpha et l'oméga de cette grande pièce.

Kommt, ihr Töchter ... **O LAMM** GOTTES UNSCHULDIG...
ERBARM DICH UNSER O JESU. Als wie ein **Lamm**.

Il y a ici autre chose qu'une simple élégance formelle. Il y a un sérieux, une profondeur, une force, une cohérence, une densité qui visent réellement la perfection. Et c'est notamment dans ce *double chiasme entrecroisé...*, une figure de rhétorique si complexe qu'elle n'est pas répertoriée, que l'on peut trouver tant de beauté et de rigueur.

A-t-on remarqué au cours de l'analyse avec quelle fréquence **le nombre 5** est omniprésent? Les cinq pédales MI - SI - SOL - LA - SI sont généralement constituées de 5 mesures, durée que l'on retrouve dans toutes les subdivisions de la *Confutatio*.

L'hypotypose de la Croix est contestée par de nombreux musiciens. Tans pis pour eux. Il est étrange que cette basse très spectaculaire, entrecoupée d'aposiopèses qui attirent l'attention, qui *forcent* l'attention, apparaisse précisément à la mesure 14, comme si J.S.B. à cet endroit précis devait signer et se signer pour participer à *l'Actio mystica*. On trouve également **6** hypotyposes de la Croix, quatre grandes, et deux petites. On en trouve **5** aussi dans le choral de l'*Orgelbüchlein* pour le jour de Vendredi-Saint : *Da Jesus an dem Kreuze stund*, où Bach a noté dans son manuscrit *Da Jesus an dem Xe stund* : le chi grec par lequel commence le mot *Christos* est par nature une hypotypose de la Croix⁶⁶.

Enfin, il est un autre tour de force qu'il faut signaler : Bach choisit pour un chœur en **mi mineur** un choral dont la mélodie est **mixolydienne**... Veut-il ainsi mieux signifier encore la double nature du Christ? Humaine en mi mineur, divine dans le choral mixolydien?...

Pour en revenir à la disposition de cette forme complexe, et mieux cerner ce que Bach et Birnbaum pouvaient se dire lors de leurs divertissantes conversations sur l'*Elaboratio*, tentons un résumé :

EXORDIUM : Orchestre (mes. 1-16 : 16 mes.)

EXORTATIO : Coro I (mes. 17-25 : 9 mes.)

Kommt, ihr Töchter, helft mir zu klagen.

PROPOSITIO SIMPLEX : Cori I et II (mes. 26-29 : 4 mes.)

Sehet - Wen? - den Bräutigam, seht ihn - Wie? - als wie ein Lamm.

EXORTATIO ET PROPOSITIO COMPOSITAE : Cori I et II et Choral (30-37 : 8 mes.)

O LAMM GOTTES UNSCHULDIG

AM STAMM DES KREUZES GESCHLACHTET

DIGRESSIO : Orchestre (mes. 38-41 : 4 mes.)

PROPOSITIO SIMPLEX II : Cori I ET II (mes. 42-43 : 2 mes.)

Sehet , - Was? - Seht die Geduld.

PROPOSITIO COMPOSITA II : Cori I et II et Choral (mes. 44-51 : 8 mes.)

ALLZEIT ERFUNDEN DULDIG

WIE WOHL DU WAREST VERACHTET.

DIGRESSIO : Orchestre (mes. 52-56 : 5 mes.)

CONFUTATIO SIMPLEX : Cori I et II (mes.57-61 : 5 mes.)

Seht - Wohin? Wohin? Wohin? - auf unsre Schuld.

CONFUTATIO COMPOSITA : Cori I et II et Choral (mes.62-71 : 2 x 5 = 10 mes.)

ALL SÜND HAST DU GETRAGEN

SONST MÜSSTEN WIR VERZAGEN.

CONFIRMATIO SIMPLEX : Cori I et II (mes 72-75 : 4 mes.) enchaînée à la

CONFIRMATIO COMPOSITA : Cori I et II etChoral (mes. 76-81 : 6 mes.)

Sehet ihn aus Lieb und Huld Holz um Kreuze selber tragen.

ERBARM DICH UNSER,O JESU.

⁶⁶ Cf Annexe 7 : Hypotypose.

PERORATIO (mes. 82- 90 : 9 mes.)

*Kommt, ihr Töchter helft mir zu klagen.
 Sehet - Wen? - den Bräutigam,
 Seht ihn - Wie? - als wie ein Lamm.*

* * *

En condensant encore notre tableau, la disposition est encore plus évidente:

EXORDIUM		16 mes. X
EXORTATIO - PROPOSITIO I	9 + 12 =	21 mes. (x) CHORAL : vers 1 et 2
DIGRESSIO - PROPOSITIO II	4 + 10 =	14 mes. (x) CHORAL : vers 3 et 4
DIGRESSIO - CONFUTATIO	5 + 15 =	20 mes. XX CHORAL : vers 5 et 6
CONFIRMATIO		10 mes. CHORAL : vers 7
PERORATIO		9 mes. X

- PERORATIO -

Vous avez frêmi, Mesdames et Messieurs, en découvrant des noms qui ne figurent pas dans les sources autorisées de nos anciens traités allemands. Peut-être est-ce là précisément une des clefs de cet enseignement de la rhétorique. La littérature et la musique sont trop vastes pour devoir entrer entièrement dans des moules où tout est "formaté" d'avance. Comme nous le suggérait Mattheson, il faut examiner chaque "mélodie" et découvrir comment elle a été conçue, quelles sont ses particularités dans l'*Inventio*, la *Dispositio*, l'*Elaboratio*. Répétons-le : les théories sont généralement conçues après les oeuvres. Elles ont alors le mérite de décrire des pratiques en usage, puis d'enseigner ces pratiques avérées pendant que de nouvelles voient le jour, que vont venir codifier, pour notre plus grand bonheur, de nouvelles règles. Comme nous l'a montré le Père Albert de Paris, les règles codifient ce qui fonctionne bien. Pour lui, elles conseillent plus qu'elles ne contraignent. Ainsi donc, un compositeur, nourri dans le bain rhétorique de sa jeunesse, va évoluer avec elle, subir souvent, orienter parfois, son évolution, son *παντα ρει*... Jamais l'enseignement de la rhétorique n'a été conçu comme une entrave, mais comme une aide, comme une source où l'on va puiser son inspiration. Il est certes une école de rigueur, mais la rigueur ne donne-t-elle pas des ailes à la liberté?

Nous l'avons vu : la rhétorique musicale, telle que les traités nous la montrent, nous apprend :

- à parler, à penser, à construire;
- à lire, à comprendre, à observer, à classer, à analyser, à synthétiser;
- à prononcer, à exprimer, à convaincre, à faire partager, à enthousiasmer.

En fait, elle contient en elle tout ce qui concerne le phénomène musical.

Il y a un point pourtant où l'enseignement de la rhétorique s'arrête : Il faut faire vivre un texte, certes, montrer mille choses que la notation musicale est incapable de noter. La compréhension des trois premiers chapitres doit aider l'exécutant à trouver l'action convenable, pour autant qu'il soit capable d'exprimer des passions par son action, et qu'il les exprime avec éloquence, avec conviction⁶⁷.

Mais où l'action s'arrête-t-elle, à quel moment va-t-elle outrepasser les limites du *bon-goût*? Question sans réponse. Surtout pour notre époque qui prétend retrouver la juste exécution de ce répertoire du passé. La recherche du bon goût est illusoire et utopique, mais combien passionnante... Dans *L'Impromptu de Versailles*, Molière imitait en les singeant cinq comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. Cette satire était possible parce que chacun avait une manière toute personnelle d'exercer son art, avec sa prononciation, sa quantité, son débit, ses oeillades, ses postures et ses gestes. Il nous montrait *leur* mauvais goût, leurs tics, leurs trucs, les distorsions que les manies de leur action apportaient à l'invention d'une oeuvre. Mais l'un des enseignements que l'on tire de cette pièce, entre tous les autres, c'est l'extrême variété que cette action personnelle pouvait revêtir au XVIIème siècle.

D'une part il y a le discours tel qu'il nous parvient, d'autre part il y a l'action que chacun peut en donner, en fonction de sa personnalité, de son génie propre. Un critique de disques, à propos de l'action, posait un jour cette célèbre question : "Jusqu'où peut-on

⁶⁷ De même au théâtre, le texte d'une pièce est à mille lieues de sa représentation sur scène. Molière lui-même, dans l'"Avis au lecteur" de *L'Amour Médecin* (Paris 1665) recommande aux personnes qui n'ont pas le sens de l'action de ne jamais lire de pièce de théâtre.

aller trop loin?”. On pourrait tout aussi bien se demander : “Jusqu’où peut-on ne pas aller assez loin?”

Questions sans réponse, car le bon goût est une notion toute personnelle et intime. Et d’ailleurs, comment pourrions-nous retrouver le bon goût des siècles passés lorsqu’on assiste aux terribles querelles des anciens à ce propos, d’une nation à l’autre, ou d’une époque à l’autre. Écoutons St-Evremond dans ses réflexions *Sur les Opéra*, écrites en Hollande en 1670 :

“Pour la maniere de chanter, que nous appelons en France *Execution*, je croy sans partialité, qu’aucune Nation ne sçauroit raisonnablement la disputer à la nostre. Les Espagnols ont une disposition de gorge admirable, mais avec leurs fredons & leurs roulemens, ils semblent ne songer à autre chose dans leur chant qu’à disputer la facilité du gosier aux Rossignols. Les Italiens ont l’expression fausse, ou du moins outrée, pour ne connoistre pas avec justesse la nature ou le degré des passions, c’est éclater de rire, plutôt que de chanter, lorsqu’ils expriment quelque sentiment de joye ; s’ils veulent soupirer, on entend des sanglots qui se forment dans la gorge avec violence, non pas des soupirs qui échappent secretement à la passion d’un coeur amoureux ; d’une reflexion douloureuse, ils font les plus fortes exclamations, les larmes de l’absence sont des pleurs de funérailles, le triste devient si lugubre dans leurs bouches, qu’ils font des cris au lieu de plaintes dans la douleur ; & quelquefois ils expriment la langueur de la passion, comme une défaillance de la nature. Peut-estre qu’il y a du changement aujourd’huy dans leur maniere de chanter, & qu’ils ont profité de nostre commerce pour la propreté d’une execution polie, comme nous avons tiré avantage du leur, pour les beautez d’une plus grande & plus hardie composition”.

Et en 1732, Nicolas Ragot de Grandval, dans son *Essai sur le bon Goust en Musique*, restera fidèle à cette retenue :

“C’est un grand & difficile mérite à acquérir, que de n’outrer point la nature. Elle n’est pas si aisée à exprimer qu’on croit. Combien d’art pour y rentrer! combien de tems, de régles, d’attention, de travail pour chanter comme on parle!”...

Nos exécutions actuelles des opéras de Lully approchent peut-être de cette retenue du bon goût français, mais y chante-t-on vraiment comme on parle? Il est certain par contre que nos interprétations de l’opéra italien sont bien en-deça de la description de St-Evremond. Jamais on entend comme il les évoque les aposiopèses d’Ottavia condamnée à l’exil dans *L’Incoronazione di Poppea* : “A... A... Addio Roma. A... Addio Patria” (car le rhéteur appelle *aposiopèses* ces hoquets saisissants d’une femme malheureuse à mourir et dont la gorge est nouée à jamais...)

Qu’il est vaste et riche d’émotions, le territoire recouvert par cette grande dame vieille de vingt-cinq siècles. La rhétorique n’est pas un *vestige culturel* nécessaire pour jouer convenablement la “musique ancienne”, elle est un bain de tradition, de pensée, un mode de vie occidental. Un publiciste de l’an 2000 cherche encore aujourd’hui de belles *figures* pour faire vendre des savonnettes. De même Buxtehude faisait fleurir les *catachrèses* et les *épanalepses*. De même, en 485 avant J.C., les paysans de Syracuse tentaient de convaincre leurs juges par ces discours qu’on leur apprenait à composer, pour retrouver les terres dont les avaient dépossédé les tyrans Gélon et Hiéron...

La rhétorique est d'une part un mode de travail fondamental, elle est d'autre part ce souffle de vie qui permet à l'orateur de persuader son public, au musicien de toucher, d'émouvoir, d'emporter l'adhésion enthousiaste de son auditoire. Elle contient en elle la force interne du discours, la grâce externe de l'orateur. L'*Actio* demeure le chapitre le plus mystérieux, celui qui s'enseigne le moins parce qu'il fait appel aux qualités humaines, secrètes du musicien, celles qui touchent à sa personne, à sa grâce, à son vécu, à son aura. A la Renaissance⁶⁸, on admirait les chanteurs ou les tragédiens qui apparaissaient comme une sorte de médium entre l'oeuvre et l'auditoire, médium traversé par une force supérieure que l'on appelait le *Spiritus fansticus*.

⁶⁸ Par exemple Marsile Ficin, cité par Robert Klein : *La forme et l'intelligible*, Gallimard, Paris, 1970.

ANNEXE 1

Johann Nikolaus FORKEL Une “table des matières” de la rhétorique musicale

Einleitung § 134

La rhétorique musicale comprend en elle :

I. La périodologie musicale : a) rythmiquement b) logiquement, puis
a) homophoniquement ou b) polyphoniquement

II. Les manières d'écrire : a) l'église b) la chambre c) le théâtre

Elles se distinguent aussi par **les passions (Affecten)** :
tristes, joyeuses, contentement de soi-même, passions maussades ou violentes.

III. Les genres musicaux (Gattung) :

			grande dicendi genus
1) l'église	2) la chambre	3) le théâtre	medium dicendi genus
			tenue dicendi genus

Organisation interne : homophonique ou polyphonique

Morceaux courants : choral, récitatif, aria, duett, sextett, chœur, sonate, concerto, symphonie, ouverture, fugue instrumentale, les airs de danse français : menuet, bourrée..., phantaisie.

Morceaux groupés ou mêlés ensemble : opéras, opérettes - oratorios - cantates (religieuses ou profanes).

IV. L'ordre des pensées musicales en considérant les dimensions des pièces :

1) Ordre esthétique : exorde, thème (proposition principale), proposition subordonnée, proposition contradictoire, transitions, réfutations, confirmations, conclusion.

2) Figures de rhétorique, pour la compréhension, pour l'imagination, pour l'attention. Arts contrapuntiques et canoniques, ellipse, hyperbaton, répétition (de toutes sortes de manière), paronomase, antithèse, suspension, épistrophe, gradation, dubitation.

V. L'exécution ou la déclamation des morceaux de musique : vocale &/ou instrumentale

VI. La critique musicale enseigne :

1) La nécessité et la raison des règles.

2) Le beau a) absolu
b) relatif (soit national, soit individuel).

3) Le goût national a) national
b) individuel (Temperamentgeschmack).

J.N. Forkel : *Allgemeine Geschichte der Musik*, Göttingen 1780

ANNEXE 2 A

Nature et propriétés des modes

MODE	Hermann FINCK <i>Musica pratica</i> 1556	Gioseffo ZARLINO <i>Istitutioni harmonici</i> 1558
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 HYPOPHRYGIEN	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
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
RE♭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.
MI♭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	Effémé, 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♭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.
SI♭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.
si♭ 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.

*Trad. Pierre Veerkamp, in "L'orgue à tuyaux", paru dans *La Flûte harmonique*, numéro spécial 1986.

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 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	joyeux	calme, content
Grande quarte	triste	très abattu
Quarte augmentée, triton	violent	triste à sombre
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. 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 4

DYNAMIQUE DES ACCORDS

Johann Joaquim QUANTZ (1697-1773, Potsdam)
 ESSAI D'UNE METHODE POUR APPRENDRE A JOUER
 DE LA FLÛTE TRAVERSIERE
 avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique
 Berlin, 1752

**Chap. XVII. Sect. VI. De celui qui joue du clavecin en particulier
 §13 et suivants**

Piano : 9 9 9 5
 4 7 4

Toucher avec modération & diminuant le nombre des parties.

Pianissimo : Passer au deuxième clavier.

Mezzoforte: 4 6M 6M 7b 7
 2 5 5 3b
 IV Maj. IV min.

Doublé les octaves dans la basse.

Forte : 4# 6 7
 2 5b
 IV Maj. et min. VII Maj. et min. #IV 7 Maj.

Doublé les octaves dans la basse et ajouter quelques consonances.

Fortissimo: #4 #4 #6 #6sup. 7 dim. 7 7
 #2 b3 b5 4 b6
 2 4
 2
 En mineur VI IV II VI VII I
 sur
 En majeur VI I
 sur

Jouer des batteries du bas en haut en doublant les octaves dans la basse et ajoutant des
 consonances, avec un toucher plus fort.

(Geschwinde Brechungen)

NB Le dernier accord ci-dessus n'est pas mentionné par Quantz.

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) Péroration
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 XVIIIè 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 *Praeludien*, dans une belle alternance de *Stylus fantasticus* et de *stylus gravis*, ou mesuré :

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

DISPOSITIO : Marcello analysé par Mattheson**Johann Mattheson : Der vollkommene Cappelmeister (1739)
2ème Partie, Chap.14, §14, p.237⁷⁰**

§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 :

⁶⁹ Je remercie vivement Marinette Extermann à Genève, qui a bien voulu corriger plusieurs imprécisions de ma traduction initiale.

⁷⁰ 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*)⁷¹, il détache, pour ainsi dire, une bribe du thème employé jusque là⁷², et fait une chose particulière; il travaille avec des liaisons et des oppositions⁷³ (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 hypodorienne. 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 dissonances⁷⁴ et leurs résolutions :

confutatio, rhetoribus dissolutio, nobis resolutio.

⁷¹ Note de Mattheson : *) Il y a **Apostrophe** lorsqu'un orateur se détourne sans qu'on s'y attende vers d'autres auditeurs.

⁷² Il s'agit du *locus partium*.

⁷³ Gegensätze.

⁷⁴ Gegensätze.

§21 A ce moment, la basse s'empare du thème entier, au moyen d'une nouvelle répétition à la quarte, le dénature⁷⁵, 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.

⁷⁵ Notons la force de l'expression, et de l'action qui doit traduire cette métamorphose.

ANNEXE 7

DEFINITIONS SIMPLES DE QUELQUES FIGURES MUSICALES⁷⁶1) 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 mezzi** : **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 "**gruppò**".

⁷⁶ Plusieurs définitions et exemples proviennent de Bartel, Morier, Dupriez, op. cités en bibliographie.

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

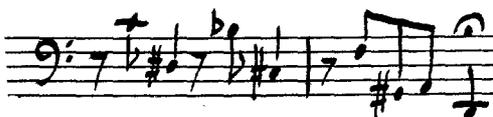
“Lorsqu’une voix monte ou descend par demi-tons” (Bernhard, milieu XVIIe siècle), soit, en langage moderne, la gamme chromatique.



SALTUS DURIUSCULUS : saut duriuscule (cf supra).

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

- Au XVIIe et ensuite, saut de 4^{te} diminuée, 5^{te} dim., 7^{me} mineure ou diminuée, 9^{me} 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’invention⁷⁷.



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 manuscrit⁷⁸ pose sous les yeux une croix, le chi grec symbolisant le Christ mort en croix⁷⁹ :

Da Jesus an dem Kreuze stund



⁷⁷ Cet exemple a été donné par Ulrich Michels : *dtv – Atlas zur Musik*, Band II, Bärenreiter, Kassel, 1985.

⁷⁸ Johann Sebastian Bach : *Orgelbüchlein*, Fac-simile Bärenreiter, Kassel, 1981 (titre du choral).

⁷⁹ Je tiens cet exemple et beaucoup d’autres des admirables cours donnés chaque été à Porrentruy par Michaël Radulescu.

Froberger a été un maître de l'hypotypose, dont les exemples sont bien connus⁸⁰. Dans son *Lamento sur la perte douloureuse... de Ferdinand IV*, le dauphin mort après avoir reçu les saints sacrements, Froberger nous donne comme extatique pérération une belle anabase de doubles croches : son âme qui monte au ciel⁸¹ :



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 tombé ivre dans un escalier, et 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).

⁸⁰ ... et certainement cités déjà par de nombreux auteurs.

⁸¹ 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*)

FIGORA 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).

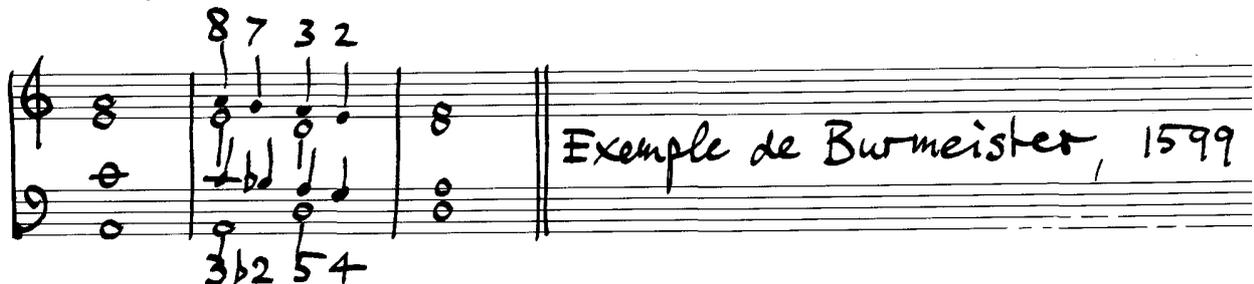


FIGORA BOMBILANS : succession de "broyantes figures folles" (Walther, 1708)



2) FIGURES CONCERNANT LE CONTREPOINT, APPELEES PAR CERTAINS AUTEURS "FIGURES GRAMMATICALES"

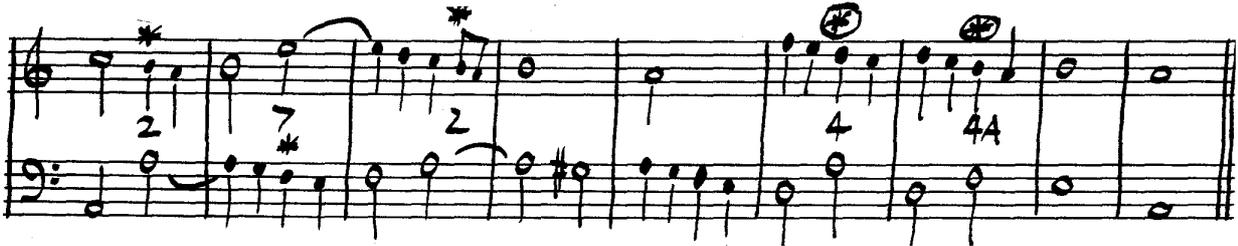
TRANSITUS : note de passage. Il en existe de très nombreuses et très complètes définitions. Le transitus est normalement placé sur un temps faible et provoque une dissonance. Il se trouve entre deux notes consonantes qui sont placées sur des temps forts.



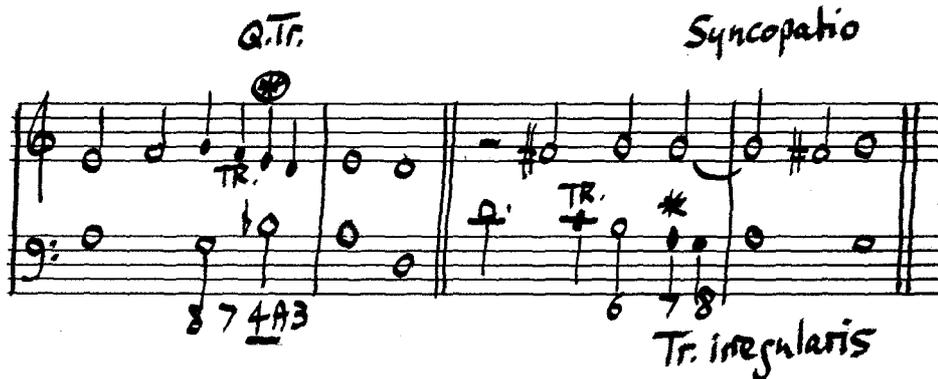
TRANSITUS IRREGULARIS : note de passage irrégulière.

C'est une note de passage dissonante sur un temps fort, qui se trouve entre deux notes consonantes - mais pas toujours - sur des temps faibles.

Exemple de Chr. Bernhard, milieu XVIIe :



* **QUASI TRANSITUS** est parfois son nom, lorsqu'il suit un transitus normal :
3 2 4 3 8 7 4 3



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



"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 (*προ λαμβανω* = prendre avant)
PRAESUMPTIO (*prae sumere* = présumer)

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

la Vir gi - re 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.



Chanson flamande x locus notationis x superjectio = JSB Fugue BWV 542...

SUBSUMPTIO (*sub* : en-dessous, *sumere* : prendre)

CERCAR DELLA NOTA (le chercher de la note)

QUAESITIO NOTAE (la recherche de la note)

Manière de chercher une note nouvelle en passant par la note inférieure (ou une tierce en-dessous) puis en sautant vers le haut. Dans l'exécution, le *cercar della nota* se fait même en glissant.

Bernhard, milieu XVIIe

HETEROLEPSIS (du grec *ητερο*, l'autre et *λεπειν*, sauter : sauter dans l'autre)

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 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).

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.

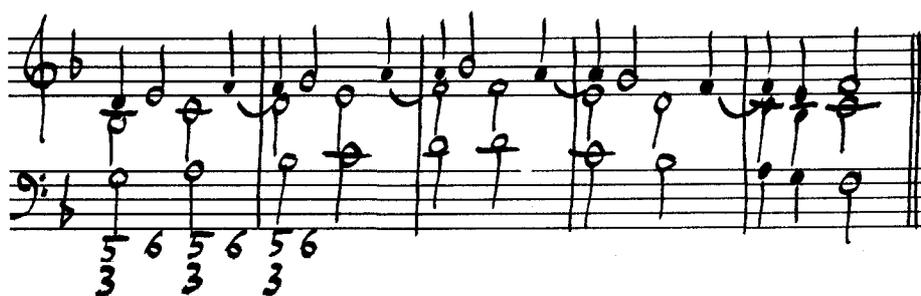
Ce terme désigne tout aussi bien une technique d’harmonisation homophonique d’un *cantus firmus*. Par exemple le *Magnificat* dans le *Cantional* de J.H. Schein⁸² (1627 - 1645) :

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

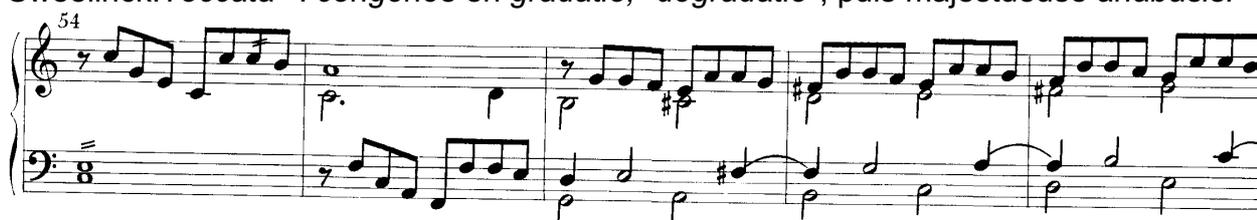
CONGERIES : monceau, entassement.

“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).

⁸² Johann Hermann Schein : *Cantional*, Bärenreiter 5471, Kassel 1966.



Sweelinck: *Toccatà*⁸³: *congeries en gradatio*, "degradatio", puis majestueuse *anabasis*.



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

⁸³ Editée par G. Leonhardt, Société néerlandaise de musicologie, Amsterdam 1974, III vol. 1, p. 114

la polyphonie par un passage homophone pour un texte important que toutes les voix prononcent à la fois :

- *Et incarnatus est.*

- *Crucifixus est.*

- J.S. Bach : *Matthäus Passion*, chœur no 67 "*Andern hat er geholfen*"⁸⁴.

Les Juifs protestent : "*denn er hat gesagt : ICH BIN GOTTES SOHN*", toutes les voix *in unissono*.

ANALEPSIS (ανα : de nouveau) : Suite de deux noèmes successifs. Pour Burmeister, c'est la répétition d'un noème dans une autre tessiture, une autre disposition des voix. Mais Burmeister change souvent d'avis d'un livre à l'autre, car il est de ces pionniers qui établissent les fondements de la rhétorique musicale.

ANAPLOKE : Répétition d'un noème par un autre chœur, sans autre changement que la provenance, la sonorité, le timbre. Le premier chœur se tait pendant que l'autre répète.

MIMESIS : Noème répété dans une autre tessiture (cf *analepsis*). Imitation d'une mélodie par une autre voix à un intervalle de 2^{de}, 3^{ce}, 6^{te} ou 7^{ème} (Walther 1732)

PARRHESIA : **parrhésie, licence**. Deux exemples en littérature :

- Je répondrai, Madame, avec la liberté
d'un soldat qui sait mal farder la vérité. (Racine, *Britannicus*, I / 2)

- Atmosphère, atmosphère, non mais est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère? (M. Carné, J.Prévert, *Hôtel du Nord*)

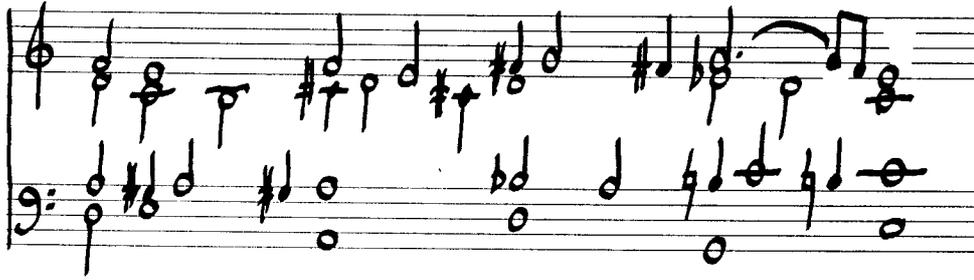
En jurisprudence : La hardiesse avec laquelle on exprime une chose détestée, certes, mais en cherchant à l'adoucir quelque peu (Gottsched, *Redekunst*, 1730).

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**.

⁸⁴ Edition Eulenburg, Mainz 1967

En Italie, *consonanze stravagante* :



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



PATHOPOEIA, PATHOPOIA (du grec $\pi\alpha\theta\omega\sigma$, *la souffrance*, et $\pi\omicron\iota\epsilon\iota\nu$, *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 $\alpha\nu\alpha$ de nouveau, et $\phi\omicron\rho\epsilon\iota\nu$ 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 cœur 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 clauses, 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 *παλιν*, de nouveau) répétition d'un mot.

EPIZEUXIS, EPIZEUXE : Répétition en gradation 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 (Palilogie, 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,

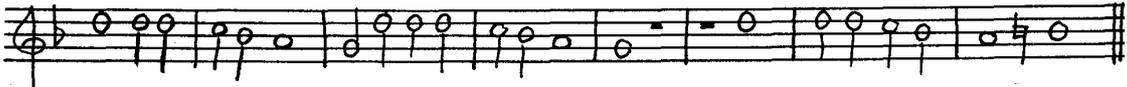
Ce qu'on appelle vu : faut-il vous le rabattre

Aux oreilles cent fois, et crier comme quatre? (Palilogie, 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 épizeuxe 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 dit 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.

APOSIOPESIS, 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 572⁸⁵ de J.S. Bach.



On trouve aussi une *abruptio* saisissante dans le *Barrabam!* de la *Matthäus Passion* de J.S. Bach⁸⁶ :

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

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

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*.

⁸⁵ J.S. Bach *The complete organ works*, Kalmus, New York 1968, p.81

⁸⁶ J.S. Bach *Matthäus-Passion*, Edition Eulenburg, Mainz, 1967, no 54, p. 214

ANNEXE 8

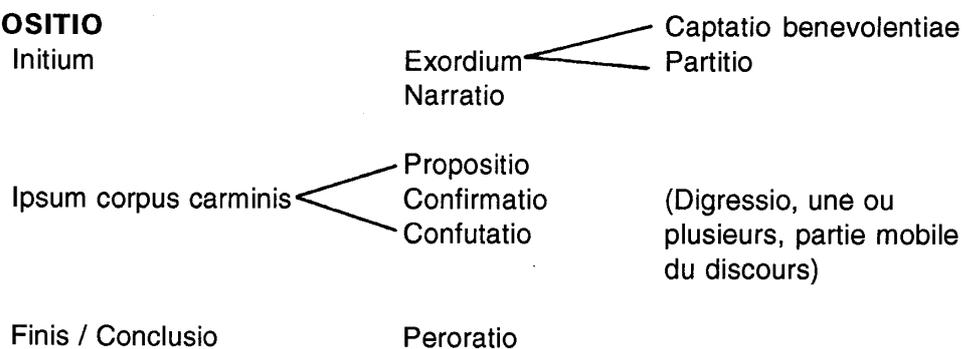
LES CINQ CHAPITRES DE LA RHETORIQUE

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, numérogie.

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*.

Bibliographie

- Antoine, André : *Mes souvenirs sur le théâtre Antoine et sur l'Odéon*, B. Grasset, Paris, 1928
- Aristote, *Rhétorique*, Livre de poche, Librairie générale française, 1991
- Bach, Carl philipp Emanuel : *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin, 1753, fac-simile Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1986
- *Essai sur la vraie manière de jouer les instruments à clavier*, traduction par Dennis Collins, Ed. Jean-Claude Lattès, Paris, 1979
- Bach, Johann Sebastian : *Orgelbüchlein*, fac-simile Bärenreiter, Kassel, 1985
- Bacilly, Bénigne de : *L'Art de bien chanter*, Paris, 1668, 1679, fac-simile Minkoff, Genève 1974
- Beetz Manfred : "Rhetorisches Textherstellen als Problemlösen" (1981), in : *Rhetorik*, vol.1, édité par Josef Kopperschmidt, Darmstadt 1990, pp. 155-193.
- Bérard, Jean-Antoine: *L'Art du Chant*, Paris 1755, fac-simile Minkoff, 1984
- Barraud Laure : *Une approche de la relation texte-musique par le chapitre XXXII du IVème Livre des Institutions Harmoniques de Zarlino*, travail de recherche présenté au Centre de Musique ancienne de Genève, mai 1996.
- Bartel, Dietrich : *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber-Verlag, Laaber 1985, 1997
- Barthes, Roland : "L'ancienne rhétorique" in *L'aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1965
- Bontempi, Giovanni A. : *Historia musicae*, Perrugio, 1695, fac-simile Minkoff Reprint, Genève, 1976 Budday
- Wolfgang : *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*, Bärenreiter, Kassel, 1983
- Burmeister Joachim *Musica Poetica*, Rostock 1606, fac-simile Bärenreiter, Kassel 1955
- Burney Charles : *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Flammarion, Paris, 1992 (traduit par Michel Noiray).
- Cantagrel Gilles : *Bach en son temps*, Fayard, Paris, 1977
- *Guide de la musique d'orgue*, Fayard, Paris, 1991
- Charpentier, Marc-Antoine : "Règles de composition par M. Charpentier" in *Marc-Antoine Charpentier* par Catherine Cessac , Fayard, Paris, 1988.
- Couperin, François : *L'Art de toucher le Clavecin*, Paris, 1717, fac-simile Minkoff, Genève, 1986
- Czerny, Carl : *Erinnerungen aus meinem Leben*, p.15 cités dans Carl Czerny : *Von dem Vortrage*, fac-simile de la deuxième édition, 1846, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1991, "Einführung" p.II
- Dupriez, Bernard : *Gradus*, dictionnaire des procédés littéraires, Collection 10 / 18, Union générale d'Editions, Paris, 1984
- Finck, Hermann : *Practica Musica*, Rhau, Wittemberg 1556, fac-simile: Forni, Bologne 1969
- Fock, G. : *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg, 1950, cité dans Arnold Schmitz : "Die oratorische Kunst J. S. Bachs", in *Rhetorik*, édité par Josef Kopperschmidt, vol. 1, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1990
- Fontanier, Pierre : *Les figures du discours*, 1821-30, réédition Champs, Flammarion, Paris, 1977
- Forkel Johann Nikolaus : *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, 1788-1801, fac-simile Graz 1967
- Frescobaldi, Girolamo : *Toccate, Libro primo*, Roma 1616 et 1637, *Libro secondo*, Roma 1637, SPES, Firenze, 1978
- Froberger, Johann Jakob : *Klavierwerke*, Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 1959
- Galliard John, édition anglaise de l'Abbé Ragueneau, Londres, 1709 in Musical Quarterly, xxxii (1946)
- Grimarest, Jean-Léonor Le Gallois, Sieur de : *Traité du Récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant*, Paris 1707 RISM B IV 1 S. 493
- Réimpression de l'édition de La Haye, 1750 : AMS Press, New York, 1978
- Gui d'Arezzo : *Micrologus*, traduction par Marie-Noëlle Colette, éditions ipmc, La Vilette, Paris, 1993
- Kircher, Athanasius : *Musurgia universalis*, Roma, 1650, fac-simile G. Olms, Hildesheim 1970
- Kirnberger, Johann Philipp : *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlin, 1774-79, fac-simile Olms, Hildesheim, 1988
- Kleczynski Jan : *Frédéric Chopin...*, Paris, Mackar, 1880 cité in Jean-Jacques Eigeldinger : *Chopin vu par ses élèves*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1970
- Klein, Robert : *La forme et l'intelligible*, Gallimard, Paris, 1970
- Mattheson, Johann: *Das Neu-erröfnete Orchestre*, Hamburg, 1713, fac-simile G. Olms, Hildesheim 1997
- Mattheson, Johann : *Der vollkommene Capellmeister*, 1739, fac-simile Bärenreiter, Kassel, 1954, 1995
- édition de travail : réimpression Bärenreiter Studienausgabe, Kassel, 1999
- Michels, Ulrich : *dtv – Atlas zur Musik*, Bärenreiter, Kassel, 1985
- Mikuli, Carl : "Vorwort" in *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke*, Leipzig, Kistner, 1879 cité in Jean-Jacques

- Eigeldinger : *Chopin vu par ses élèves*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1970
- Morier, Henri : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris 1961
- Pachelbel, Johann : *Hexacordum Apollinis*, 1699, fac-simile J.M. Fuzeau, Courlay, 1966
- Quantz, Johann Joachim, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin 1752, fac-simile Aug. Zurfluh, Paris, 1975
- Ragot de Granval, Nicolas : *Essai sur le bon Goût en musique*, Paris. Fac-simile Minkoff, Genève, 1992
- Reboul, Olivier : *Introduction à la rhétorique*, PUF, Collection Premier Cycle, Paris, 1994
- *Rhétorique*, Que sais-je 2133, PUF, Paris, 1984
- Unger, Heinz-Heinrich : *Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18. Jahrhundert*, Georg Olms, Hildesheim, 1941
- St-Evremont, Charles de Marguetel de St-Denis : *Sur les Opera*, Paris, 1674.
Fac-simile Minkoff, Genève, 1987
- St-Lambert, Michel de : *Principes d'accompagnement au Clavecin*, Paris. Fac-simile Minkoff 1974
- Schmitz, Arnod: "Die oratorische Kunst J. S. Bachs", in : *Rhetorik*, édité par Josef Kopperschmidt, vol. 1, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1990
- Schubart, Christian Friedrich Daniel : "Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst", Vienne 1806, cité in : Pierre Veerkamp (1849-1923), *L'orgue à tuyaux*, publié pour la première fois par "La Flûte harmonique", publication de l'Association Aristide Cavaillé-Coll, Paris 1986, Numéro spécial ISSN 0398 9038
- Sweelinck, Jan Pieterszoon : *Opera omnia* vol 1 fascicule 1, Vereniging voor nederlandse Muziekgeschiedenis, ed. Gustav Leonhardt, A. Annegarn, Fr. Noske, Amsterdam 1974
- Quintilien : *Institutio oratoria*, Les Belles Lettres, Paris, 1976-80
- Verschaeve, Michel : *Le traité de chant et de mise en scène baroques*, Zurfluh, Mercuès, 1977
- Walther, Johann Gottfried : *Musikalisches Lexicon, oder musikalische Bibliothek*, Leipzig, 1732, fac-simile Bärenreiter, Kassel 1953, 1993
Praecepta der musicalischen Composition, Ms Weimar 1708, nouvelle édition P. Benary Leipzig 1955
- Zarlino, Gioseffo : *Le istitutioni harmoniche*, Venise 1558, fac-simile: Broude Brothers, New York, 1965

Je tiens à remercier Jean-Yves Haymoz, mon cher collègue au Centre de musique ancienne de Genève, pour son aide précieuse dans la rédaction de ce discours, et pour la liste des ouvrages allemands reproduite en page 7, dressée par ses soins.