



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE V – CONCEPTS ET LANGAGES
Laboratoire de recherche Patrimoines et Langages Musicaux

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : musicologie

Présentée et soutenue par :

Rafael PALACIOS QUIROZ

le 13 février 2012

La pronuntiatio musicale :
une interprétation rhétorique au service de Händel,
Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann.

Volume I : Étude

Sous la direction de :

Mme Raphaëlle LEGRAND

Professeur, Université Paris-Sorbonne

JURY :

M. Tom BEGHIN

Professeur, École de musique Schulich de l'Université McGill

Mme Raphaëlle LEGRAND

Professeur, Université Paris-Sorbonne

M. Rubén LÓPEZ CANO

Professeur, Escola Superior de Música de Catalunya

Mme Catherine MASSIP

Directeur d'études, École Pratique des Hautes Études

Rafael PALACIOS QUIROZ

La pronuntiatio musicale :
une interprétation rhétorique au service de Händel,
Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann.

Volume 1 : Étude



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE V – CONCEPTS ET LANGAGES
Laboratoire de recherche Patrimoines et Langages Musicaux

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : musicologie

Présentée et soutenue par :

Rafael PALACIOS QUIROZ

le 13 février 2012

La pronuntiatio musicale :
une interprétation rhétorique au service de Händel,
Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann.

Volume I : Étude

Sous la direction de :

Mme Raphaëlle LEGRAND

Professeur, Université Paris-Sorbonne

JURY :

M. Tom BEGHIN

Professeur, École de musique Schulich de l'Université McGill

Mme Raphaëlle LEGRAND

Professeur, Université Paris-Sorbonne

M. Rubén LÓPEZ CANO

Professeur, Escola Superior de Música de Catalunya

Mme Catherine MASSIP

Directeur d'études, École Pratique des Hautes Études

REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail, je tiens d'abord à remercier Raphaëlle Legrand, qui a dirigé cette thèse. Par ses conseils toujours avisés, elle a su m'aider à résoudre les problèmes méthodologiques que j'ai rencontrés. Ses encouragements et la confiance qu'elle m'a accordée pendant ces années m'ont été de précieux atouts. Qu'elle reçoive ici le témoignage de toute ma gratitude.

Toute ma reconnaissance va à Jean-Christophe Córdoba, pour les nombreuses heures qu'il m'a consacrées, partageant son savoir-faire et sa compréhension de la langue, et à Rubén López Cano, qui a suivi et relu la rédaction de ce travail en faisant preuve à tout instant d'une grande attention.

Je ne saurais en aucune manière oublier Pascal Duc, responsable du Département de musique ancienne du CNSMDP, pour son soutien professionnel dans l'édition de mes partitions et ses relectures. Tonantzin Martínez et Darius Stabinskas m'ont également apporté une aide très précieuse dans toutes les tâches d'édition.

Mes pensées vont à tous ceux qui, par leurs conseils et relectures, ont contribué à la réalisation de cette thèse : Jean Dominique Abrell pour son soutien, ses conseils et les expérimentations musicales conduites ensemble ; Clémence Monnier que je remercie pour ses nombreuses remarques et sa disponibilité, Théodora Psychoyou et Marie Demeilliez pour leurs conseils méthodologiques, mes relecteurs pour toutes leurs remarques judicieuses, Catherine Massi, Jorge Brash, et tous ceux avec qui j'ai pu échanger des idées lors de ce travail.

Au Dr. Johann Eeckeloo, conservateur et directeur de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles et à tout le personnel de la Bibliothèque nationale de France, j'adresse tous mes remerciements pour avoir facilité mes tâches de recherche.

Lors des tournées et des productions avec les orchestres, le dialogue avec les musiciens et les chanteurs fut très enrichissant : je ne saurais trop remercier tous les acteurs de ces projets. J'ai été particulièrement touché par la générosité de mes collègues Marcel

Ponsele et Taka Kitazato, et `ar la confiance du chef d'orchestre Ruud Huijbregts, qui m'a `ermis d'a`liquer mes thèses lors de `roductions de *La Passion selon Saint Matthieu* et de *La Passion selon Saint Jean*.

Enfin, à Claire Bertin, j'adresse mes `lus vifs remerciements `our son accueil lors de mon séjour en France.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	19
I. La problématique	21
1. Connaissance de la rhétorique et pratique de l'interprétation musicale : un rendez-vous raté	21
2. Le débat de la musique ancienne.....	22
3. L'IHI : définition opératoire.	26
4. Critique de la <i>HIP</i>	26
5. De la <i>HIP</i> à la <i>RIP</i> (ou de l'IHI à l'IRI).....	27
5.1. Inter`rète – musicien.....	28
II. Motivation	32
6. L'inspiration de nos recherches	32
7. Une lacune sur la <i>pronuntiatio</i>	34
8. <i>Propositio Composita</i>	42
III. Justification.....	48
9. Le choix du corpus analytique	48
9.1. Le choix de ces quatre œuvres	49
9.2. Le choix de ces quatre com`ositeurs	49
9.3. Justification des objectifs analytiques.....	50
IV. <i>Partitio</i> : Description de la thèse	52
PREMIÈRE PARTIE. Rhétorique et <i>pronuntiatio</i> : de l'axe littéraire à l'axe musical	57
1. Rhétorique, culture, société et musique au XVIII ^e siècle.....	59
1.1. Le rôle de la rhétorique dans la société	61
1.2. La rhétorique et l'éducation.....	63
1.3. Rhétorique musicale	65
1.3.1. Sources de la rhétorique musicale, <i>musica poetica</i>	67
1.3.1.1. Burmeister : <i>Musica poetica</i>	69
1.3.1.2. Kircher : <i>Musurgia Universalis</i>	70
1.3.1.3. Bernhard : <i>Tractatus compositionis augmentatus</i>	71
1.3.1.4. Mattheson : <i>Der vollkommene Capellmeister</i>	72
1.3.2. L'art oratoire dans l'inter`rétation.....	75
2. La <i>pronuntiatio</i> dans la tradition rhétorique littéraire	77

3. La <i>pronuntiatio</i> appliquée à la musique	79
4. Articulation.....	89
4.1. L'importance de l'articulation	89
4.2. Définition de l'articulation musicale.....	91
4.3. L'influence du chant et le style <i>cantabile</i>	92
4.4. L'accent de l'orateur	94
4.5. L'accentuation rythmique et l'emphase	99
4.5.1. Les « bonnes » et les « mauvaises » notes	100
4.6. Ornements et figures	101
4.7. Figures rythmiques.....	102
4.7.1. <i>Corta</i>	102
4.7.2. <i>Messanza</i>	103
4.7.3. <i>Suspirans</i>	104
4.8. Liaisons et <i>legato</i>	106
4.8.1. Liaisons dans la musique instrumentale.....	107
4.8.1.1. <i>Tirata</i>	109
4.8.1.2. <i>Gropo</i>	110
4.9. Points et lignes verticales	111
4.10. Dynamiques et nuances	114
4.10.1. Macro-dynamiques	115
4.10.2. Micro-dynamiques.....	115
4.10.3. <i>Mezza di voce</i>	116
4.10.4. <i>Solfeggi</i>	116
5. Vertus	119
5.1. <i>Puritas</i>	120
5.1.1. La <i>puritas</i> oratoire.....	120
5.1.2. La `recision musicale.....	121
5.2. <i>Perspiciuitas</i>	122
5.2.1. La <i>perspiciuitas</i> oratoire.....	122
5.2.2. La clarté.....	122
5.3. <i>Ornatus</i>	125
5.3.1. L' <i>ornatus</i> oratoire	125
5.3.2. Le style – goût.....	126
5.3.3. Eloquence dans la re`résentation des figures rhétorico-musicales	129
5.3.3.1. Des hy`oty`oses.....	130
5.3.3.1.1. <i>Anabasis</i>	131
5.3.3.1.2. <i>Catabasis</i>	132

5.3.3.1.3. <i>Circulatio</i>	132
5.3.3.1.4. <i>Gradatio</i>	133
5.3.3.2. Figures de doute	134
5.3.3.2.1. <i>Dubitatio</i>	135
5.3.3.2.2. <i>Suspensio</i>	137
5.3.3.2.3. <i>Interrogatio</i>	138
5.3.3.3. Figures affectives	140
5.3.3.3.1. <i>Exclamatio</i>	140
5.3.3.3.2. <i>Pathopoeia</i>	141
5.3.3.3.3. <i>Epiphonèma</i>	142
5.3.3.4. Des figures de dissonance	143
5.3.3.4.1. <i>Passus duriusculus</i>	143
5.3.3.4.2. <i>Saltus duriusculus</i>	145
5.3.3.4.3. <i>Accentus</i>	145
5.3.3.4.4. <i>Parrhesia</i>	147
5.3.3.4.5. <i>Parenthèsis</i>	149
5.3.3.5. Des figures de silence.....	150
5.3.3.5.1. <i>Pausa</i>	151
5.3.3.5.2. <i>Aposiopèsis</i>	152
5.3.3.5.3. <i>Suspiratio</i>	153
5.3.3.5.4. <i>Tmèsis</i>	154
5.3.3.6. Des figures d'omission ou d'interru`tion	155
5.3.3.6.1. <i>Abruptio</i>	155
5.3.3.6.2. <i>Apocope</i>	157
5.3.3.6.3. <i>Ellipsis</i>	157
5.3.3.7. Des figures de contraste et d'o`osition	159
5.3.3.7.1. <i>Antithèton</i> ou <i>antithèsis</i>	159
5.4. <i>Aptum</i>	161
5.4.1. L' <i>aptum</i>	161
5.4.2. La convenance et la `ertinence	161
6. <i>Vitia et licentiae</i>	163
6.1. Vices dans l'art oratoire	163
6.1.1. Vices contre la <i>puritas</i>	164
6.1.2. Vices contre la <i>perspicuitas</i>	165
6.1.3. Vices contre l' <i>ornatus</i>	166
6.1.4. Vices contre l' <i>aptum</i>	166
6.1.5. Vie et froid	167
6.2. Vices contre la précision et la clarté musicale.....	167

6.2.1. Vices d'intonation	168
6.2.1.1. Les « barbarismes de `récision »	168
6.2.2. Vices d'articulation.....	168
6.2.2.1. <i>Prothésis</i>	168
6.2.2.2 <i>Paragogé</i>	169
6.2.3. Licences d'articulation	169
6.2.3.1. <i>Diacrêsis</i> et <i>ectasis</i>	169
6.2.3.2. <i>Synaloephé</i>	169
6.2.3.3. La <i>syncopé</i>	170
6. 3. Vices contre le style et la convenance musicale	171
6.3.1.1. Archaismes.....	172
6.3.1.2. Régionalismes et <i>barbirolexis</i>	174
6.3.1.3. Néologismes	174
6.3.1.4. L' <i>ambiguitas</i> et l' <i>amphibolia</i>	176
6.3.1.5. Le `léonisme ou tautologie	177
6.3.1.6. L'absence d'ex`ression	177
DEUXIÈME PARTIE. L'actio : de l'analyse à la mise en œuvre.....	179
7. La narration descriptive et son action : <i>Mi palpita il cor, Cantata a voce sola con Oboe, Fassung C, HWV 132^b</i>, de Georg Friedrich Händel.	183
7.1. L'éducation rhétorique de Händel	184
7. 2. Les versions et les sources musicales	187
7.2.1. Versions selon Chrysander	190
7.2.2. Versions selon Baselt.....	193
7.2.3. Versions selon Marx	194
7.3. Les voies du silence (analyse de la version C, HWV 132^b).....	195
7.3.1. Le texte	199
7.3.2. Syno`sis : <i>Mi palpita il cor</i>	199
7.3.3. <i>Dispositio</i>	200
7.3.3.1. <i>Exordium</i>	200
7.3.3.2. <i>Narratio</i>	204
7.3.3.3. <i>Probatio</i>	209
7.3.3.4. <i>Refutatio</i>	219
8. Chasse et poursuite : l'expressivité du silence. <i>Pan et Syrinx, IV^e Cantate à voix seule avec un dessus de Violon, de Hautbois, ou de Flûte</i> par Michel Pignolet de Montéclair.	231
8.1. Montéclair et ses cantates.....	232
8.2. La source musicale	233

8.3. Texte et récit	234
8.3.1. Syno`sis	234
8.3.2. Discussion sur les variantes	235
8.3.3. Analyse de `ersonnages.....	236
8.3.4. Les métamor`hoses dans la métamor`hose	237
8.4. Analyse	238
8.4.1. Figures de silence	239
8.4.2. Aire gay « La Deesse nous a`elle »	240
8.4.2.1. Programme d'inter`rétation.....	243
8.4.3. Récitatif « Deja Sirinx `arcouroit l'Erimanthe ».....	246
8.4.3.1. Le silence dans le récitatif « Deja Sirinx `arcouroit l'Erimanthe ».....	250
8.4.3.2. La <i>pronuntiatio</i> et le récit.....	253
9. Une étude de sixtes et de la mélancolie. Analyse de l'Adagio de la Sonate pour hautbois, Wq. 135, de C. P. E. Bach.	259
9.1. L'éducation musicale et rhétorique d'Emanuel Bach	259
9.2. Trois œuvres pour hautbois solo	260
9.3. Source musicale	262
9.3.1. Descri`tion.....	264
9.4. Analyse musicale	264
9.4.1. <i>Inventio</i>	265
9.4.1.1. Les relations entre tonalité, intervalle et affect à l'é`oque de C.P.E Bach	265
9.4.1.2. L'intervalle de sixte comme choix déterminant de l'invention.....	267
9.4.2. <i>Dispositio</i>	271
9.4.3. <i>Decoratio - ornatus</i>	272
9.4.3.1 Synthèse de la caractérisation globale de l' <i>Adagio</i>	275
9.4.3.1.1 Contenus	275
9.4.3.1.2. Affects.....	275
9.5. Interprétation	276
9.5.1. La variété dans l' <i>aptum</i>	279
9.5.2. Programme d'inter`rétation 1 : mélancolique, réfléchi.	279
9.5.2.1. <i>Exordium</i> (m. 1-3).....	279
9.5.2.2. <i>Narratio</i> (m. 3 - 5).....	281
9.5.2.3. <i>Propositio</i> I (m. 6-8)	282
9.5.2.4. <i>Propositio</i> II (m. 9-10)	284
9.5.2.5. <i>Confutatio</i> (m. 10-11)	285
9.5.2.6. <i>Confirmatio</i> (m. 12-15)	285
9.5.2.7. <i>Peroratio</i> (m. 15-17).....	287
9.5.3. Programme d'inter`rétation 2 : mélancolique, `laintif, extroverti.....	288

9.5.3.1. <i>Exordium</i> (m. 1-3).....	288
9.5.3.2. <i>Narratio</i> (m. 3-5).....	290
9.5.3.3. <i>Propositio</i> I (m. 6- 8).....	291
9.5.3.4. <i>Propositio</i> II (m. 9- 10).....	292
9.5.3.5. <i>Confutatio</i> (m. 10-11).....	293
9.5.3.6. <i>Confirmatio</i> (m. 12-15).....	294
9.5.3.7. <i>Peroratio</i> (m. 15-17).....	295
10. Des orateurs en action. Analyse du <i>Mesto, Trio 3^o per oboe, violino e Basso</i> en sol mineur, TWV 42 g 5, de Georg Philipp Telemann.	297
10.1. La trajectoire rhétorique et musicale de Georg Philipp Telemann.	297
10.2. La musique de chambre et le trio sonate	299
10.3. Source musicale	301
10.4. Analyse musicale : <i>Mesto</i>	303
10.4.1. Synthèse de la caractérisation globale du <i>Mesto</i>	307
10.4.1.1. Les contenus.....	307
10.4.1.2. Les affects.....	308
10.5. L'interprétation	308
10.5.1. Programme d'inter` rétation : la re` résentation collective de la lamentation.....	308
10.5.1.1. <i>Exordium</i> (m. 1 à 4).....	308
10.5.1.2. <i>Narratio</i> (m. 4 à 8).....	311
10.5.1.3. <i>Propositio</i> (m. 8 à 12).....	311
10.5.1.4. <i>Digressio</i> (m. 12 à 16).....	312
10.5.1.5. <i>Confirmatio</i> (m. 16 à 23).....	313
10.5.1.6. <i>Peroratio</i> (m. 24-25).....	313
Conclusions	315
Sources et bibliographie	323
I. Sources musicales	323
I-A. Manuscrits.....	323
I-B. Im` rimés.....	324
I-C. Im` rimés a` rès 1800.....	324
II. Sources Littéraires	325
II-A. Traités et méthodes de musique.....	325
II-B. Autres sources littéraires.....	328
III. Études	330
IV. Ressources électroniques	346
Table d'exemples musicaux	349

Table des planches.....	357
Index des noms	359

TABLE DES ANNEXES DU VOLUME II

Annexe 7.1. Manuscrit de <i>Mi palpita il cor</i> , HWV 132b de G. Fr. Händel.	11
Annexe 7.2. G. Fr. Händel, <i>Mi palpita il cor</i> , HWV 132b (édition de Darius Stabinskas).	19
Annexe 7.3. Livret, traduction et <i>dispositio</i> de <i>Mi palpita il cor</i> , HWV 132b.	29
Annexe 7.4. Différences entre les versions B de Chrysander et de Marx.....	31
Annexe 7.5. Variantes entre versions de l'air « <i>Ho tanti affanni in petto</i> »	33
Annexe 7.6. Tableau comparé concernant l'éducation de quelques musiciens renommés de ce qui est aujourd'hui l'Allemagne, l'Italie et la France.....	37
Annexe 7.7. Analyses de <i>Mi palpita il cor</i> , HWV 132b.	41
Annexe 8.1. Livret de la cantate <i>Pan et Syrinx</i> par Michel Pignolet de Montéclair.....	57
Annexe 8.2. Montéclair, <i>Pan & Syrinx</i> (édition de Foucault).....	61
Annexe 8.3. Analyse du livret : « rhétorique gigogne ».....	73
Annexe 8.4. Analyse du texte, Air « La déesse nous appelle » et Récit « Deja Sirinx ».....	77
Annexe 8.5. Tableau de tonalités - affects au XVII ^e et XVIII ^e siècles.....	78
Annexe 8.6. Analyse, Air « La deesse nous appelle ».....	83
Annexe 8.7. Analyse, récitatif « Deja Sirinx ».....	91
Annexe 9.1. Manuscrit de l' <i>Adagio, Solo pour hautbois</i> , Wq. 135, de C. P. E. Bach.....	97
Annexe 9.2. C. P. E. Bach, <i>Adagio, Solo pour hautbois</i> , Wq. 135 (édition de Darius Stabinskas).	101
Annexe 9.3. C. P. E. Bach, <i>Adagio, Solo pour hautbois</i> , Wq. 135 (édition Deutscher Ricordi Verlag de 1954).	105
Annexe 9.4. Kirnberger, Johann Philipp, <i>Die Kunst des reinen Satzes</i> , II ^e partie, Berlin und Königsberg, 1776, p. 103-104.....	109
Annexe 9.5. Liste d'éditions de la sonate Wq. 135 de C. P. E. Bach	113
Annexe 9.6. Tableau d'analyse globale, <i>Adagio</i> Wq. 153.	115
Annexe 9.7. Proposition de programme d'articulation et <i>pronuntiatio</i> , <i>Adagio</i> , Wq 135.	117
Annexe 10.1. G. Ph. Telemann, <i>Essercizii musici, Trio 3^{zo}</i> , TWV 42 g 5, en <i>sol</i> mineur.	121
Annexe 10.2. G. Ph. Telemann, <i>Essercizii musici, Trio 3^{zo}</i> , TWV 42 g 5, en <i>sol</i> mineur (édition de Pascal Duc).....	129
Annexe 10.3. Analyse du <i>Mesto, Essercizii musici, Trio 3^{zo}</i> , TWV 42 g 5, de Telemann.....	143
Annexe 10.4. Tableau d'analyse rhétorique, <i>Mesto, Essercizii musici, Trio 3^{zo}</i> , TWV 42 g 5, de Telemann.....	147
Annexe Audio : Index.....	149

Introduction



Planche I. 1. *Executio Anima Compositionis*, J. J. Quantz, Versuch¹.

¹ Cette vignette, avec sa légende et une scène de `roduction de musique, se trouve à la fin du texte du *Versuch...*, avant le dé`ôt légal, dans l'édition de 1752 (voir le fac-similé de l'édition berlinoise de 1752, `ubliée `ar Breitko`f & Härtel en 1988 avec une introduction de Barthold Kuijken). Dans la version française, *Essai d'une méthode...*, la vignette a `arait avant la *Table alphabétique des principales matières* (voir le fac-similé de la re`roduction de l'édition berlinoise de Chrétien Frédéric Voss en 1752, éditée et révisée `ar Pierre Séchet, Zurfluh, 1975).

I. La problématique

1. Connaissance de la rhétorique et pratique de l'interprétation musicale : un rendez-vous raté

Nos propres investigations en tant qu'instrumentiste et professeur d'université et de conservatoire² nous ont amené à nous intéresser à ce sujet. Nous avons pu constater, au cours de nos expériences et échanges avec d'autres musiciens professionnels et dans le contact avec nos étudiants, qu'il n'y avait jamais de rencontre entre connaissance de la rhétorique et pratique de l'interprétation musicale. Il en résulte à nos yeux un manque d'éloquence dans l'interprétation de la musique, non seulement pour les œuvres de l'époque dite « baroque », mais également en ce qui concerne d'autres périodes musicales.

Comme hautboïste (et cor anglais solo), la position stratégique que nous occupons au centre d'un orchestre ou d'un ensemble nous a fourni un point de vue et d'écoute privilégié. Ajoutons à cela, pendant les innombrables heures de répétition, le temps de réflexion que nous laissent les moments où nous n'avons pas à jouer : que de notes nous y avons écrites ! Des notes qui retracent bien des facettes d'une vie professionnelle, où se trouvent consignées quelques-unes des phrases et des circonstances qui nous ont poussé à reprendre l'activité de l'interprète et qui contribuent, aujourd'hui, à la présentation de cette thèse.

Dans la majorité des ensembles spécialisés³ auxquels nous avons participé durant ces vingt-huit dernières années, nous avons remarqué que, parmi les musiciens, l'instrumentiste peut être généralement un excellent technicien, mais que son interprétation d'une œuvre dépend de circonstances passagères : son degré de sensibilité et d'intuition du moment, ce que

² Professeur : Facultad de Música, Universidad Veracruzana (Mexique), 2005 ; Conservatoire Royal de Bruxelles (Belgique), 2006-2008 ; Conservatorio Superior de Música, Oviedo (Espagne), 1992-1995.

Conférencier : Département de musique ancienne, CNSM de Paris, Escola Superior de Música de Catalunya, Barcelona ; The Lithuanian Academy of Music and Theater, Vilnius ; Jazeps Vitolis Latvian Academy of Music, Riga ; Estonian Academy of Music, Tallinn ; Centro Mexicano de Posgrado en Música de Puebla, Instituto Superior de Música del Estado de Veracruz.

³ Le Collegium Vocale Gent, L'Orchestre des Chambrés-Elysées (Philippe Herreweghe) ; l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique (Sir John Elliot Gardiner) ; Anima Aeterna (Jos van Immerseel) ; La Petite Bande (Sigiswald Kuijken) ; Le Concert des Nations, La Capella Reial de Catalunya (Jordi Savall) ; Drottningholms Slottsteater Orchestra (Arnold Östman) ; Les Talents Lyriques, (Ch. Rousset) et tant d'autres.

le chef lui demande, ou parfois la mode en vigueur, voire certaines orientations culturelles. L'interprétation est donc de très bonne facture, mais elle n'atteint pas, faute d'un accompagnement analytique et conceptuel, ce que nous nommerons le « discours éloquent ». Pour parvenir à ce stade qui, selon les canons anciens, éduque, émeut et divertit, le musicien-interprète ne peut d'après nous éviter de faire un travail de liaison entre rhétorique musicale et interprétation.

2. Le débat de la musique ancienne

L'intérêt pour l'interprétation de la musique ancienne (antérieure à 1750) au moyen d'instruments d'époque date de la fin du XIX^e siècle. Arnold Dolmetsch fut un pionnier dans la restauration d'interprétations de musique ancienne – en particulier dans le répertoire musical – avec les instruments d'origine et dans le style de la période associée à la composition. Depuis la fin du XIX^e siècle, il donnait fréquemment des concerts à son domicile personnel, au cours desquels il introduisit des œuvres basées sur des manuscrits ou d'autres sources d'époque. Quelques années avant la Première Guerre mondiale, Dolmetsch commença à travailler à la publication qui deviendrait la référence, pendant une bonne part du XX^e siècle, sur l'interprétation de la musique des XVII^e et XVIII^e siècles avec des instruments d'époque⁴. C'est bien ce travail pionnier qui va donner le jour à tout un mouvement d'interprétation.

Passée la Deuxième Guerre mondiale, Nikolaus Harnoncourt et son épouse la violoniste Alicia Hoffelner créèrent en 1953 le Concentus Musicus Wien. Tourné vers la pratique de l'interprétation de la musique produite entre la Renaissance et le Classicisme, l'ensemble révèle les techniques d'interprétation et les possibilités sonores des instruments d'époque. Le succès de l'enregistrement des cantates de Bach (entre 1971 et 1990), projet mené conjointement avec Gustav Leonhardt, donna le jour à la « Révolution Harnoncourt ».

Parmi les musiciens intéressés par ce type d'interprétation, on trouve essentiellement des instrumentistes, comme les frères Kuijken. La Petite Bande fut ainsi fondée par Sigiswald

⁴ Dolmetsch, Arnold, *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries Revealed by Contemporary Evidence*, London, Novello, [s.d.] (1915).

Kuijken en 1972, à la demande de la maison de disques Harmonia Mundi (Allemagne) dans le but d'enregistrer *Le Bourgeois Gentilhomme* de Lully sous la direction de Gustav Leonhardt.

Le but était de faire revivre cette musique de façon authentique, en utilisant des instruments d'époque et en empruntant des techniques et un style de jeu authentiques afin de parvenir à une image sonore et à une interprétation fidèles à l'original, sans pour autant tomber dans un académisme stérile⁵.

À partir de ce moment, La Petite Bande ne réunissait plus seulement les frères Barthold et Wieland Kuijken, références dans leurs instruments respectifs, mais aussi des chanteurs comme René Jacobs ou Max van Egmond.

Le traitement choral et vocal lui aussi subit des changements. Créé par Philippe Herreweghe en 1970, le Collegium Vocale Gent est alors

un des premiers ensembles à mettre en œuvre des idées « nouvelles » sur la pratique de l'interprétation baroque dans la musique vocale. Son approche rhétorique orientée par le texte conféra à l'ensemble le son transcendant par lequel il acquerrait une renommée mondiale⁶.

Il existe au Royaume-Uni un mouvement similaire. En 1967, un autre instrumentiste, Christopher Hogwood, fonda le Early Music Consort of London en compagnie du flûtiste David Munrow. Après le suicide de ce dernier, le Consort fut dissout en 1976. Cependant, Hogwood avait fondé dès 1973 l'Academy of Ancient Music, spécialisée dans les interprétations de la musique baroque et d'œuvres du premier classicisme avec des instruments d'époque. L'objectif « était d'en savoir plus sur les intentions “originales” des compositeurs et d'approcher davantage le style dans lequel cette musique fut “originellement” exécutée⁷. »

Toutefois, à partir des années 80, ce mouvement suscita une discussion parmi les critiques et les théoriciens, tout particulièrement dans le monde anglo-saxon, à propos du concept d'authenticité⁸ des interprétations.

⁵ <http://www.lapetitebande.be/l'histoire>. (Site consulté le : 04.10.11).

⁶ <http://www.collegiumvocale.com/uk/biografiecollegium.html>. (Site consulté le : 04.10.11).

⁷ <http://www.aam.co.uk/#/who-we-are/aam-story.aspx>. (Site consulté le : 04.10.11).

⁸ Voir Kerman, Joseph, *Contemplating Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1985 ; et les deux ouvrages de Taruskin, Richard, « The Limits of Authenticity: a Discussion », *Early Music*, 4, 1984, pp. 3-12, ainsi que le recueil d'essais sur la question : *Text and act: essays on music and performance*, New-York, Oxford University Press, 1995.

Par ailleurs, la terminologie convoquée dans cette discussion – « authentique », « original », « historique », « informé », « ins`iré » – a nourri un important débat entre experts inter`ètes, musicologues, historiens et `hilos`hes. En 1991 déjà, Christo`her Hogwood attirait l'attention, dans sa `réface au *Companion to Baroque music* de Julie Anne Sadie, sur le dé`lacement `ogressif du terme « authenticité » dans le sens du conce`t avancé `ar Andrew Porter : la *HIP - Historically Informed Performance*. Il s'interrogeait à ce `ro`os sur la `ertinence qu'il y aurait à éduquer le `ublic :

Ce conce`t, bien dessiné `our reconstruire des `onts et démolir des ghettos, demande à son tour un *HAL - Historically Aware Listener* – [Auditeur Historiquement Avisé]. Ce musicien sensible tente de trouver le juste milieu, et de dévelo`er l'« instinct informé », le cœur é`aulé `ar la tête⁹.

La même année, John Butt rend com`te de la transition et de la multi`licité de ces conce`ts et trace les linéaments de l'inter`étation historique. Ce texte met sur le ta`is de nouveaux conce`ts `our nourrir la discussion : « inter`étation légitime », « inter`étation historique », « inter`étation originale ». Des années `lus tard, et `robablement influencé `ar son ex`érience dans les universités californiennes, Butt fait dans *Playing with History* la synthèse com`arée du débat à `artir de com`te-rendus sur les différentes éta`es du mouvement consacré à la musique ancienne et à la *HIP*¹⁰.

En ré`onse au texte de Butt, Petter Williams se demande si, grâce à la *HIP*, « on `ourrait es`érer que les études de la *Performance Practice*¹¹ jettent un `ont entre le monde des livres et le monde de la musique vivante, `our faire que l'un éclaire l'autre¹² ». D'a`rès le `rofesseur Williams, ces études n'entretiennent `our le moment aucun ra` `ort avec la réalité

⁹ Andrew Porter, cité `ar Christo`her Hogwood dans Sadie, Julie Anne, ed., *Companion to baroque music*, New York, Schirmer Books, 1991, ` . xii. « *This concept, well-designed to rebuild bridges and demolish ghettos, in its turn requires HAL –the Historically Aware Listener–. This sensible musician seeks to strike the happy mean, and develop 'informed instinct', the heart endorsed by the head.* » ⁹ Ottenberg, Hans-Günter, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leizig, 1982, trad, Phil` J. Whitmore, Oxford University Press, 1987, `` . 9-12. Traduction `ersonnelle.

¹⁰ Butt, John, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge University Press, 2002, ` . xi.

¹¹ Cf. Jackson, Roland John, *Performance practice: a dictionary-guide for musicians*, London, Routledge, 2004, ` . ix. « *Performance practice is an attempt to return, inasmuch as this is feasible, to the composer's original conception of the work, and to re-enact how music sounded at the time of its initial presentation. Such an endeavour is by no means an easy one, entailing as it does the bringing back of much that has been lost or forgotten over time.* »

¹² Williams, Peter, « Merely Players? », *The Musical Times*, Vol. 143, n° 1880, 2002, `` . 68-69. « *Now one might hope that performance practice studies bridge the gap between the world of books and the world of live music, that each illuminates the other.* » ` . 68. Traduction `ersonnelle.

des concerts tels qu'ils se donnent : « les études concernent l'entendement et non la vente des billets¹³. »

Le professeur de philosophie Peter Kivy va pour sa part à l'opposé le concept de *Historically Authentic Performance*, défini comme « la représentation d'une œuvre musicale en stricte conformité avec la manière selon laquelle l'œuvre aurait pu être représentée à son époque et pas à une autre¹⁴. »

Du point de vue de l'historien Jérôme de Groot, par contre, la HIP est liée à l'essor de la pratique de la musique ancienne, à la tentative de la « ré-originer » et au phénomène de « réincarnation des pratiques et des événements passés¹⁵ » qui se réalise dans différents contextes culturels « à travers des traditions orales et folkloriques¹⁶ ». Pour de Groot, cette approche de la reconstruction musicale est une sorte de « mosaïque ou collage d'anti-authenticité, la construction de quelque chose à partir d'innombrables tissus venus d'une culture donnée¹⁷ ».

Dans sa critique du mouvement de la musique ancienne, Bruce Haynes définit alternativement le sigle HIP comme « Interprétation Historiquement Inspirée » (*historically-inspired performance*) et « Interprétation Historiquement Informée » (*historically-informed performance*) ; le terme lui-même est vu comme une réaction aux mouvements romantique et moderniste. Il donne de plus quelques synonymes : « également appelé mouvement d' "authenticité", mouvement de la "musique ancienne", mouvement d'interprétation "d'époque", "seconde pratique". A distinguer ici de l' "original performance"¹⁸ ».

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Kivy, Peter, *Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music*, New York, Clarendon Press Oxford, 2007. L'auteur consacre le chapitre 7 à la HIP.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ de Groot, *op. cit.*, p. 126.

¹⁸ Haynes, Bruce, *The End of Early Music*, Oxford University Press, 2007, p. 14.

3. L'IHI : définition opératoire.

Dans ce travail, nous allons entendre `ar Inter`rétation Historiquement Informée la `ratique d'inter`rétation musicale qui assied ses choix inter`rétatifs sur des informations contenues dans l'étude de traités et méthodes, textes critiques et matériel iconogra`hique, sur les instruments et sur la notation musicale elle-même ou sur toute autre information historique. Parmi les éléments à tenir en com`te, on trouvera :

- les as`pects de la notation, c'est-à-dire le ra``ort entre les notes écrites et les sons qu'elles symbolisent, le rythme et l'articulation ;
- l'im`rovisation et les ornements ;
- les instruments, leur histoire et leur structure matérielle ainsi que les manières dont ils étaient joués ou touchés ;
- la `roduction de la voix et du son ;
- les sujets touchant à l'accordement, au dia`ason et au tem`érament ;
- les ensembles, leur taille, la dis`osition et la façon dont ils sont dirigés.

4. Critique de la HIP

La controverse dans laquelle l'inter`rète actuel doit `rendre `osition est clairement décrite `ar Andrew Parrott et Neal Peres Da Costa à l'entrée *performance practice* de leur ouvrage :

L'inter`rète informé `eut choisir de travailler à `artir des conventions originales d'un style – `our autant que celles-ci aient été établies – ou bien les modifier et même les ignorer afin de `ouvoir obtenir des résultats équivalents `our le `ublic d'aujourd'hui.¹⁹

¹⁹ Parrott, Andrew et Neal Peres Da Costa, « `erformance `ractice », *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham, *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/tl14/e5090> (Consulté le 10.10.2009). « *An informed performer may choose to work within the original conventions of a style (as far as these*

Ces auteurs semblent donc confirmer qu'il existe deux types d'inter`rètes, les désinformés d'un côté et de l'autre les informés. Au long de trente années d'ex`érience de musicien `rofessionnel, a`rès avoir côtoyé de nombreux inter`rètes, instrumentistes et chanteurs venus de tous les horizons, nous sommes arrivé à la conclusion que les inter`rètes informés sont en vérité `eu nombreux. Plus qu'informés, ils semblent bien `lutôt formés à suivre les modes générationnelles.

La notion d'« informé » est au vrai com`lexe. D'emblée, de quoi les inter`rètes sont-ils informés ? Il tombe sous le sens que le cor`us construit `ar les traités et le cor`us informatif consacré à l'inter`rétation jusqu'au XVIII^e siècle ne sont `as cohérents et ne `arlent `as de la même chose ; l'information n'est ni univoque ni suffisante mais au contraire contradictoire et `articelle. Chaque auteur ex`rime son `oint de vue, qui en lui-même est sujet à caution. Être « informé » ne consiste donc `as simplement à `osséder ou non une information : il faut un critère et un débat `our déterminer la `ertinence de l'information obtenue.

Pour le reste – la question de savoir si le `ublic d'aujourd'hui `erçoit ou non l'a``lication de telle ou telle convention – nous `artageons l'o`inion du trio Porter-Hogwood-Sadie : il y a deux ty`es de `ublics qui coexistent, et l'un d'entre eux mérite assurément d'être éduqué.

5. De la *HIP* à la *RIP* (ou de l'*PIHI* à l'*PIRI*)

Le mot « inter`rète²⁰ » a comme origine *inter* et *pretium* : il désigne littéralement celui qui est « entre les `rix ». De là aussi sans doute que l'inter`rétation soit l'action d'ex`liquer, de clarifier, de donner une signification. Elle incarne un choix et s'attache à une conce`tion des choses. De l'ordre de l'intelligence et de la com`réhension, elle entraîne une réflexion et se transmet `ar l'ex`ression.

can be ascertained), or to modify or even ignore them in order to achieve equivalent results for present-day audiences. » Traduction `ersonnelle.

²⁰ « *Interpres* est `oremment un terme de la langue du négoce, désignant le courtier, l'intermédiaire qui conclut un achat ou une vente, `oremment celui qui est entre les `rix. » Article « Inter`rète », Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1964.

L'interprète peut se définir comme un intermédiaire entre deux ou plusieurs langues, entre deux ou plusieurs personnages, entre l'œuvre et le public. Comme un négociateur, il sert à faciliter un accord. L'interprète est donc un intermédiaire, un médiateur mais aussi un « traducteur » (du verbe latin *trans-ducere*), à savoir celui qui conduit à travers différents langages, parmi différentes images, suggérant souvent des métaphores²¹.

5.1. Interprète – musicien

Il convient d'éliminer tout de suite une équivoque : l'intervention de cet interprète qu'est l'*exécutant* (le musicien qui joue une partition ou l'acteur qui récite un texte) ne peut évidemment se confondre avec l'intervention de cet autre interprète qu'est le *consommateur* (celui qui regarde un tableau, lit en silence un poème ou écoute une œuvre musicale que d'autres exécutent)²².

Umberto Eco.

« Musicien » : Ce nom se donne également à celui qui compose la musique et à celui qui l'exécute. [...] Les anciens musiciens étaient des poètes, des philosophes, des orateurs du premier ordre. [...] Aussi Boèce ne veut-il pas honorer du nom de musicien celui qui pratique seulement la musique par le ministère servile des doigts et de la voix ; mais celui qui possède cette science par le raisonnement et la spéculation. [...] Ce pendant les musiciens de nos jours, bornés, pour la plupart, à la pratique des notes et de quelques tours de chant, ne seront guère offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands philosophes²³.

Jean-Jacques Rousseau.

En fait l'interprète est le « décodeur » responsable de la prise de décisions interprétatives, tout comme le fait un chef d'orchestre²⁴. « L'interprète, c'est l'avocat, le médiateur, celui qui se situe au milieu, entre l'œuvre et le public²⁵ ». Sa formation lui donnerait au moins trois capacités : « connaître, comprendre et assimiler, c'est à dire “faire sien”, le “matériau” (la partition, la chorégraphie, la chanson, le thème)²⁶ » ; ensuite « identifier, reconnaître et saisir le public auquel il s'adresse » ; et enfin « savoir s'adresser à ce public pour le retenir, l'impressionner, le ravir²⁷ ».

²¹ Voir l'excellent travail philologique de Gianfranco Vinay, « Post-scriptum philologique sur l'interprétation, l'exécution et l'analyse », *Musimédiane*, n° 2, Interprétations, 2006, http://www.musimediane.com/article.php?id_article=53.

²² Eco, Umberto, *La poétique de l'œuvre ouverte*, extrait de *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, pp. 15-40.

²³ Rousseau, Jean-Jacques, « Musicien », *Dictionnaire de Musique*, Paris, Duchesne, 1768, fac-similé, Hildesheim, Olms Verlagsbuchhandlung, 1969, p. 305.

²⁴ Voir Smitzer, John, et al., « Conducting », *Grove Music Online, Oxford Music Online*. (Consulté le 18.05.2008).

²⁵ Joubert, Claude-Henry, « Pont, porte et fenêtre », *Maryas* 28, IPMC, 1993, p. 3.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

L'inter`ète donne sa vision et sa `ers`ective sur une œuvre à travers la manière qu'il a de la re`ésenter, c'est-à-dire au moyen de sa mise en scène `articulière et de sa dramatisation `ersonnelle. Ce`ependant, les instructions inter`étatives codifiées sur la `artition – à côté de quelques autres indications tacites et « sous-entendues », en fonction des conventions de réalisation en vigueur à l'é`oque du com`ositeur et dans son milieu – montrent à l'inter`ète une `art du chemin.

Inévitablement, l'inter`ète-exécutant, comme l'a`elle Eco, est tenu de `rendre nombre de décisions touchant au « comment » l'œuvre doit être re`ésentée. Pour le dire de façon `ratique, ces décisions `euvent être rangées en deux `lans ou niveaux²⁸ : d'un côté, le `lan interne ou micro-niveau, qui envisage les subtilités du dia`ason et des tem`éraments, du tem`o, du rythme et de la durée des notes, de l'attaque, de l'émission et de l'articulation des notes et grou`es de notes, du `hrasé, de la dynamique et des nuances, de l'ornementation, des *cadenzas* et de l'im`rovisation, de l'organologie, de la dis`osition et des sources. D'un autre côté, il y a le `lan externe ou macro-niveau, qui concerne `articulièrement le registre de la `rononciation globale de l'œuvre et le modèle ex`ressif à suivre.

C'est à ce niveau-là que la *pronuntiatio* trouve sa `ertinence et son cham` d'action, `uisque, comme nous le verrons `lus avant, elle aborde `écisément les thèmes de `rononciation globale et d'ex`ression au travers de divers as`ects, comme la *puritas*, ou `écision musicale, et la *perspicuitas*, ou clarté. Ces `arties de la *pronuntiatio* envisagent comment il faut articuler, choisir, comment sé`arer ou unir des sons en fonction de l'ex`ression de l'affect dominant, en accord avec le *decorum* et l'*aptum*, style et `ertinence. Ces as`ects de la *pronuntiatio* sont l'objet de cette thèse.

Actuellement, l'inter`ète « historiquement informé » `rend généralement en com`te le `lan interne mais il néglige le `lan externe ou n'en a que `eu conscience. Même si un nombre réduit d'inter`ètes est sensible à l'as`ect rhétorique dans ses inter`étations et qu'il le laisse `ercevoir, il y a un certain manque de rigueur dans l'usage des sources et des bases théoriques. Ayant collaboré durant de nombreuses années avec Phili`e Herreweghe et lors de `roductions bien s`écifiques avec Jos Van Immerseel, c'est en connaissance de cause que nous nous `ermettons de `rendre `osition.

²⁸ Davies, Ste`hen et Stanley Sadie, « Inter`etation », *Grove Music Online, Oxford Music Online*. (Consulté le 22.05.2008).

L'un et l'autre ont derrière eux une carrière de premier plan à l'intérieur du mouvement de la musique ancienne et ils sont assurément bien informés sur de nombreux aspects de la question. Il y a cependant dans leurs prises de position une forme de flou qui laisse parfois à désirer. Par exemple, quand Van Immerseel écrit sur la rhétorique musicale, la rigueur académique n'est assurément pas son fort. J'en veux pour preuve une classification *sui generis* et donc subjective des figures rhétoriques²⁹, en fait adaptée à ses projections personnelles. D'autre part, selon lui, on ne démontre que l'on possède le langage d'un compositeur que dans la mesure où l'on peut imiter et composer dans le langage de ce dernier. En d'autres termes, si l'on est capable d'imiter dans le style de Mozart, alors on peut élaborer une rhétorique mozartienne. Mais ne faut-il pas pour cela connaître aussi la rhétorique ?

Lorsque Philippe Herreweghe prend la parole pendant les répétitions, il n'est pas possible d'identifier quelles sont ses sources. Peut-être du fait d'un temps de répétition extrêmement réduit, l'exercice de ses outils rhétoriques reste souvent fragmentaire et comme réticent, ne se laissant deviner que pour justifier un choix ponctuel ou rectifier une mésinterprétation articulière.

Ce n'est que lorsque l'interprète envisage les deux plans de l'interprétation en parfaite connaissance de cause qu'on peut parler de ce que nous appellerons dans ce travail l'Interprétation Rhétoriquement Informée, ou IRI.

L'Interprétation Rhétoriquement Informée, ou IRI, est la pratique d'interprétation musicale qui assied ses décisions interprétatives sur des informations contenues dans le corpus des traités de rhétorique et d'art oratoire, des manuels de discours public, des méthodes d'interprétation instrumentale et vocale, en particulier pour ce qui touche à la *pronuntiatio* : ses aspects auditifs et visuels (*vox* et *corpus*), ses quatre vertus (*puritas*, *perspicuitas*, *ornatus* et *aptum*), ainsi que leurs vices et licences respectifs. Elle se compare avec les éléments d'étude fournis par l'Interprétation Historiquement Informée.

²⁹ Voir les notes des volumes 2 au 6 de l'enregistrement intégral des concertos pour piano et orchestre de Mozart par Anima Aeterna et Jos Van Immerseel, Chanel Classics 0690, 0990, 1791, 1891 et 1991. Pour un travail portant sur une sélection de figures, voir : Van Immerseel, Jos, « Música y retórica en los conciertos para piano y orquesta de Mozart », *Pauta* 55/56, 1995, pp. 137-161, trad. Federico Buñuelos.

Notre intention dans ce travail est d'élaborer des outils d'approche de l'IRI, et de fournir des éléments pertinents pour que l'inter-rète, déjà informé historiquement, aille plus loin dans la compréhension, l'efficacité et l'éloquence inter-rétatives.

IHI		<i>Pronuntiatio</i>		
Inter-rétation Historiquement Informée		Plan externe		
Plan interne		<i>vox et corpus</i>		
Dia-son	+	Prononciation globale	=	IRI
Tempéraments				
Tempo				
Rythme et durée des notes				
Articulation des notes et des groupes de notes				
Phrasé				
Dynamique ou nuances				
Ornementation - embellissements				
<i>cadenzas</i> -improvisation				
Organologie				
Disposition		<i>Puritas</i>		Inter-rétation Rhétoriquement Informée
Sources		<i>Perspicuitas</i>		
		<i>Ornatus</i>		
		<i>Aptum</i>		
		<i>Decorum</i>		
		Sources musicales et rhétoriques		

Tableau I.1. De l'IHI à la formation de l'IRI.

II. Motivation

6. L'inspiration de nos recherches

Les échanges que nous eûmes avec le Maestro Harnoncourt – au début de notre carrière professionnelle avec des instruments historiques – nous ont inspiré le désir de relire ses textes³⁰ sous un éclairage plus poussé. Cette lecture en a catalysé plusieurs autres, ainsi celle d'ouvrages comme celui de Dietrich Bartel³¹, qui a présenté une excellente classification des figures rhétoriques assortie d'une introduction aux traités de *musica poetica* des XVII^e et XVIII^e siècles en Allemagne. Le travail philologique de Hans-Heinrich Unger³², dans les années 1930, nous montre l'importance centrale du traité comme objet et comme contenu. Rubén López Cano³³ a écrit pour sa part un livre didactique qui tâche de répondre à deux questions : qu'est-ce que la rhétorique ? Quelle relation entretient-elle avec la musique baroque ? Il y traite également des *affetti*. Présentant le sujet de façon claire et simple aux lecteurs hispanophones, il explique de manière systématique ce qu'offrent les auteurs des traités des XVII^e et XVIII^e siècles. López Cano nous offre donc une archéo-théorie : pour ainsi dire, il invente, avec des pierres antiques, un édifice moderne, non baroque. S'inspirant de la pédagogie employée au XVIII^e siècle, il rend aussi ses distances pour reconstruire un système adapté à l'intérêt hispanophone contemporain que nous sommes. Cet ouvrage instructif est très motivant, stimulant. Il a, en résumé, « didactisé » la rhétorique musicale.

Un autre travail d'introduction est le « Discours sur la rhétorique musicale » du musicien et comédien Pierre-Alain Clerc³⁴. Discours remarquable par sa clarté, l'humour

³⁰ Harnoncourt, Nikolaus, *Le discours musical*, Wien, 1982, trad. D. Collins, Gallimard, 1984 et *Le dialogue musical, Monteverdi, Bach et Mozart*, Wien, 1984, trad. D. Collins, Gallimard, 1985.

³¹ Bartel, Dietrich, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Nebraska, University of Nebraska Press, 1997.

³² Unger Hans-Heinrich, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18 Jahrhundert*, 1941, Triltsch Verlag, réface de Franco Ballardini, traduite de l'allemand vers l'italien par Elsabetta Zoni, Firenze, Alinea editrice stl, 2003.

³³ López Cano, Rubén, *Música y Retórica en el Barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

³⁴ Clerc, Pierre-Alain, *Discours sur la rhétorique musicale*, 2000, en ligne sur le site du Conservatoire de Lausanne : <http://www.cdlhem.ch/hemClassique/correspondance/enseignant/index.php?pageIdUrl=83>

em`loyé et le sens `édagogique, qui offre trois exem`les d'analyse `our illustrer son `ro`os ainsi que quelques tableaux de résumés thématiques fort intéressants.

L'excellent travail de Patricia Ranum³⁵ `ro`ose une étude systématique de la musique française « baroque » orienté vers l'analyse de la mélodie et du texte. L'auteur met en avant la trame que forment le `hrasé, la rhétorique et l'ex`ression dans les mélodies des airs vocaux conçus `our la danse. Elle établit d'autre `art un lien entre les écrits sur la rhétorique et la `oétique de l'é`oque, les conce`ts fondamentaux de la linguistique française et la notion de rythme du discours en français. Son œuvre `résente la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles comme une synthèse résultant de trois éléments : le rythme dans le discours en français, les `ratiqes rhétoriques françaises et la récitation théâtrale française. Cet amalgame `roduit un style `ro`re d'inter`rétation.

En associant la re`résentation au discours, Ra`haëlle Legrand³⁶ traite de la rhétorique sous un éclairage multi`le : elle aborde entre autres choses certains as`ects analytiques et esthétiques de la dramaturgie musicale baroque, interroge les relations entre la `ratiqe et la théorie de la rhétorique musicale, et conduit une réflexion sur la notion de figure comme vecteur `riviliégié de la rhétorique musicale à l'é`oque baroque.

Plus récemment et dans un autre registre, Alberto Gallo³⁷ réexamine les relations séculaires entre musique et rhétorique, et avance l'hy`othèse que celles-ci ne constituent `as un cor`s unique, mais qu'elles ont `ris des caractéristiques `articulières selon les `ériodes historiques. Florence Malhomme³⁸ traite les as`ects `hiloso`hiques de l'humanisme linguistique et de la musique.

Pour sa `art, Brian Vickers³⁹ soutient que la musique est différente du langage et `ar conséquent différente de la rhétorique. Selon lui, il ne `eut donc y avoir de corres`ondance musicale au langage littéraire. C'est `ourquoi il dénonce ce qu'il qualifie d'erreur chez tous les

³⁵ Ranum, Patricia, *The Harmonic Orator, The Phrasing and Rhetoric of the Melody in French Baroque Airs*, `reface W. Christie, Baltimore, Prendragon Press, 1998.

³⁶ Legrand, Ra`haëlle, « Musique et re`résentation du discours : as`ects de l'*elocutio* à l'é`oque baroque », *Les Cahiers du C.I.R.E.M.*, N° 37-39, 1996.

³⁷ Gallo, Alberto, « Musique et rhétorique ou rhétorique et musique ? », *Musica Rbetoricans*, Collection Musique / Écritures, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

³⁸ Malhomme, Florence, « *Aetas ciceroniana* : humanisme linguistique et musique. Zarlino et la recherche de la langue `arfaite », *Musica Rbetoricans*, *op. cit.*

³⁹ Vickers, Brian, « Figures of Rhetoric / Figures of Music? », *Rbetorics* II, 1984, ``. 1-44.

auteurs de rhétorique musicale. D'où sa question : faudrait-il ré-évaluer ces mêmes erreurs dans notre approche actuelle de la musique ancienne ?

Jusqu'à quel point la musique peut-elle se fonder sur un modèle rhétorique linguistique pour être décrite, analysée, comprise, alors qu'elle est de nature différente ? La musique pourrait-elle être reçue comme un métalangage ? Dans la perspective des auteurs de traités des XVII^e et XVIII^e siècles, on peut en tout cas remarquer qu'il y avait une manière de fascination à pouvoir s'inscrire à un tel niveau de métaphore et d'analogie avec le langage parlé.

Nous ne nous autoriserons pas à trancher d'entrée sur l'ensemble de ces questions mais, pour contribuer au débat – et au cœur même de ce débat – nous souhaiterions contribuer à l'émergence d'une perspective théorique cohérente, logique et éclairante qui puisse apporter sa pierre à l'intelligence de l'esthétique musicale.

7. Une lacune sur la *pronuntiatio*

Il existe de nombreux écrits sur l'interprétation musicale en général, comme celui de Jean-Claude Veilhan⁴⁰, ou de Jean Saint-Arroman⁴¹ : on remarquera qu'ils ne tiennent pas compte du point de vue rhétorique de la musique ni de sa mise en scène. Ceux de Robert Donington⁴² ou de Lawson et Stowel⁴³, tout en évoquant la rhétorique, ne la relient pas davantage à l'interprétation. Ils illustrent simplement la représentation des actions plutôt que des émotions, et soutiennent l'idée fautive que la rhétorique ne sert qu'à rendre des images avec des sons.

⁴⁰ Veilhan, Jean-Claude, *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque (XVII-XVIII^es.) générales à tous les instruments*, Paris, Alphonse Leduc Éditions Musicales, 1977.

⁴¹ Saint-Arroman, Jean, *L'interprétation de la musique française, 1661-1798, I Dictionnaire d'interprétation*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1983.

⁴² Donington, Robert, *A Performer's guide to baroque music*, London, Faber & Faber, 1973.

⁴³ Lawson, Colin et Stowel, Robin, *The Historical Performance of Music: an Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Il y a en outre une quantité considérable d'écrits sur la rhétorique musicale, comme il a été dit, pour la plupart d'entre eux dans une orientation historico-analytique. On observe cependant un manque flagrant de textes proposant une application de l'analytique rhétorique dans l'interprétation musicale. Une belle exception est fournie par Judy Tarling⁴⁴, qui établit le lien entre la musique comme discours rhétorique et l'interprétation. Dans cet ouvrage, l'auteur propose une excellente introduction générale au sujet ; elle fait le lien entre le processus rhétorique et la représentation musicale, en considérant les sources classiques sur la déclamation comme « les manuels d'interprétation ultimes⁴⁵ ».

Le magnifique traité de chant de Michel Verschaeve⁴⁶ constitue l'autre exception. Dans cet ouvrage, l'auteur met particulièrement l'accent sur la déclamation, qui est le vrai moteur du rythme des mots et des affects qui s'y attachent. Il faut tout d'abord souligner que le problème de l'interprétation de la musique baroque se révèle sans aucun doute plus complexe pour le chant que pour l'instrument : chaque voix possède sa personnalité, son timbre particulier, son étendue propre et surtout un entraînement majoritairement orienté vers le XIX^e siècle.

Verschaeve définit le type de chanteur qui nous intéresse comme un « Acteur-Chanteur » ou « Chanteur-Acteur » : « Le Chanteur, à l'époque, est aussi Acteur [...] Le jeu de l'acteur fut, dès la création de la Tragédie Lyrique, un élément fondamental du spectacle. L'interprète musicien devait puiser ses sources dans le théâtre⁴⁷ ». Il faut préciser que le mot « acteur » ne désignait pas à cette époque une qualification professionnelle, mais simplement la personne jouant une situation déterminée. Verschaeve cite l'abbé Girard pour préciser la différence entre l'acteur et le comédien : « Acteur est relatif au personnage que représente celui dont on parle ; comédien est relatif à sa profession⁴⁸ ».

On sait que, au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, tout le monde « cultivé » avait la faculté de tenir un rôle d'acteur et les nombreux amateurs ou dilettantes pouvaient

⁴⁴ Tarling, Judy, *The weapons of rhetoric: A Guide for musicians and audiences*, St Albans, Corda music, 2004.

⁴⁵ Tarling, *op. cit.*, p. iii.

⁴⁶ Verschaeve, Michel, *Traité de chant et mise en scène baroques*, Bourg-la-Reine, Zurfluh, 1997, (préface de Gustav Leonhardt).

⁴⁷ Verschaeve, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁸ Girard, l'Abbé Gabriel, *Les vrais principes de la langue Française*, Paris, Le Breton, 1774, vol. II, p. 2.

re`présenter des scènes demandant l'incarnation d'un ou `lusieurs `ersonnages, comme `ar exem`le dans la *Cantate française Pan & Syrinx* de Montéclair que nous allons aborder `lus tard.

En ce qui concerne la déclamation, Verschaeve invite l'inter`rète, `ar la voie d'une

étude scénique, vocale et gestuelle, à ex`rimer le `lus justement `ossible les sentiments du `ersonnage qu'il incarne. La déclamation – am`lifiant les affects – acca`rera sa voix, la façonnera, l'assou`lira et enfin la dominera. Grâce à cette démarche, le chanteur installera une s`ontanéité dans l'illusion et le jeu trouvera sa `lace⁴⁹.

L'auteur souligne que les acteurs de l'O`éra allaient fréquemment voir et écouter leur « modèle » à la Comédie-Française et il donne quelques règles `écises concernant la technique déclamatoire : doubler les consonnes notamment `our le « rr », certaines liaisons, le choix des mots, y com`ris les moins évidents.

Comme on verra `lus avant dans ce travail, le doublement des consonnes n'a `as simplement `our effet d'aider à leur articulation, mais il « a comme conséquence directe une dynamique musicale `lus intense et une `lus grande com`réhension du texte⁵⁰ ». Il faut néanmoins `ondérer les divers em`lois de ces doublements en les reliant au sens de la `hrase, à sa `lace et à sa fonction dans l'ouvrage.

Ce travail rencontre le traité de Michel Verschaeve sur `lusieurs `oints d'une im`ortance ca`itale : tout d'abord dans le lien qui est établi entre la `rononciation et « l'art déclamatoire qui, établissant un milieu infiniment favorable à l'é`anouissement de l'articulation, se fait l'inter`rète de toutes les `assions [...] grâce aux effets multi`les de la `honétique⁵¹ ». L'auteur tente d'a``orter ainsi des éclaircissements à `ro`os de quelques `roblèmes de `rononciation sélectionnés et classés selon une échelle de `riorités : la `rononciation de la di`htongue « oi », `ar exem`le, et le « s » final des mots⁵². Prononcer, c'est la clé de « la restitution “honnête” d'une Tragédie Lyrique⁵³ ». On ne `eut `as concevoir un travail sérieux sans `rendre en considération « le mot et sa musique », comme l'a fait le com`ositeur en écrivant son ouvrage.

⁴⁹ Verschaeve, *op. cit.*, ` . 20.

⁵⁰ *Ibidem*, ` . 24.

⁵¹ *Ibidem*, ` . 39.

⁵² Bacilly, *op cit.*, ` . 283 et ` . 286 `our la `rononciation de la di`htongue « oi » et ` . 220 et 221 `our le « s » final du mot.

⁵³ Verschaeve, *op. cit.*, ` . 47.

On ne saurait éviter, lorsqu'on aborde la prononciation dans le chant, de dire un mot sur les caractères de la voix. Une des réoccurrences primordiales d'un chanteur est, on le sait, l'homogénéité de sa voix. Cet objectif, hélas, ne trouve pas de justification dans le cadre d'une interrelation de la musique baroque. L'exploration des nuances, des contrastes, ou la recherche de la variété, demande au chanteur l'utilisation des différents registres de sa voix. Boyé, notamment, dans *L'expression Musicale mise au rang des chimères*, recommande de « modifier le timbre de sa voix...⁵⁴ » La musique baroque, y compris la musique vocale, réclame des qualités spécifiques fondées sur l'art du contraste. À ce sujet, l'expérience des rédicateurs des XVII^e et XVIII^e siècles, reflétée dans leurs traités, a constitué une référence pour ceux qui ont eu à s'exercer en public, en particulier l'Acteur-Chanteur du XVIII^e siècle.

Le deuxième point qui nous a servi d'inspiration, c'est l'apport de Verschaeve à propos de « la rhétorique gestuelle » puisque, comme on sait, dans la musique de cette époque, le geste remplit un rôle aussi important que la voix. L'auteur évoque l'importance de la musique des silences, qui va de pair avec la musique de mots. C'est la musique des silences qui offre à l'interlocuteur le temps de transformer son geste - attitude corporelle - en fonction de l'effet désiré. Très pertinemment, Verschaeve rappelle que :

Pour obtenir une projection expressive, le geste doit précéder le texte, ce qui n'est pas sans poser des problèmes à l'interlocuteur. En effet, ce dernier a tendance à effectuer son et geste simultanément, ce qui amène souvent une redondance dans l'interrelation. Le chanteur doit donc abandonner ses anciennes habitudes et s'entraîner à acquérir de nouveaux réflexes...⁵⁵

Il faut en effet rendre en compte la notion d'espace-temps, le moment du geste et celui de la parole.

En ce qui concerne la « gestualisation » des figures de rhétorique, Michel Verschaeve propose une étude des figures rhétoriques en rapport avec la « musique des troches » : la métaphore, la synecdoque, la métonymie, la catachrèse, l'« autonomasie » et l'onomatopée, et il ajoute ensuite le troche composé de l'hyperbole. Le choix pour les décrire porte sur ce que propose le Père Lamy en 1715.

Soulignons la situation de la catachrèse comme figure entretenant avec la musique un rapport tout particulier. Selon Beauvais, la catachrèse « est un troche par lequel nous abusons

⁵⁴ Boyé, *L'Expression Musicale mise au rang des Chimères*, Paris, Esprit, 1779, p. 13.

⁵⁵ Verschaeve, *op. cit.*, p. 102.

de la signification d'une chose, pour la transporter à une autre⁵⁶ ». En effet, la catachrèse « est tout à fait théâtrale puisque sur scène il faut veiller à exagérer toutes les manifestations pour que l'émotion soit portée à son plus haut degré⁵⁷ ». Étant donné que le son, et par conséquent le message qu'il porte, demandent plus de temps pour atteindre les oreilles du spectateur au théâtre que dans un salon aux dimensions plus réduites, la catachrèse empêche l'effondrement des affects et augmente leur effet. Il apparaît dès lors clairement que l'Acteur-Chanteur de cette époque se doit de déverser la signification immédiate du mot.

Ingebor Harer⁵⁸, pour sa part, dans un article consacré à « L'interprétation musicale vers 1750 », établit que les trois essais de Joachim Quantz (1752), C.P.E. Bach (I-1753 / II-1763) et Leopold Mozart (1756) sont parmi les plus cités lorsqu'on s'intéresse à l'interprétation historiquement informée de la musique du XVIII^e siècle. Ils constituent rationnellement « “des sources primaires de pédagogie” qui en appellent ce pendant à “un niveau de réflexion théorique” (Danuser)⁵⁹ ». On pourrait dire à leur propos que « la ratiqne s'adresse à la ratiqne⁶⁰ ». Ils sont une source d'information privilégiée sur la musique du passé, essentielle pour la HIP mais aussi pour l'IRI comme nous le verrons plus avant.

La plus grande différence entre les traités de Quantz et de C.P.E. Bach réside dans l'importance qu'ils affirment conférer aux détails. Quantz leur accorde toute son attention alors qu'Emanuel Bach admet, dans son introduction, qu'il donne la priorité à une perspective plus générale. Reconnaissons toutefois que cette distinction ne sautera peut-être pas aux yeux du lecteur contemporain, à qui les approches d'Emanuel Bach sembleront sans doute tout aussi précises que celles de Quantz.

Mozart, de son côté, « était un homme de son temps, éduqué et accompli⁶¹ », et son traité accueille les textes du passé aussi bien que ceux de ses contemporains. La référence aux théoriciens du passé ne constitue pas ici un simple rappel de la tradition mais la manifestation

⁵⁶ Beauvais, J., *L'art de bien parler et de bien écrire en français; ou les règles de l'éloquence...*, Paris, Valade, 1773, p. 55.

⁵⁷ Verschaeve, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁸ Harer, Ingeborg, « Der musikalische Vortrag um 1750 : Dargestellt am Beispiel der Instrumentalschulen von Johann Joachim Quantz, C. Ph. E. Bach und Leopold Mozart », *Musikerziehung* 44/1, 1990, pp. 14-23.

⁵⁹ Cité par Harer, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*, p. 16.

d'une véritable perspective historique, qui le pousse à introduire dans son traité une ébauche intitulée « Essai pour une courte histoire de la musique⁶² ».

Echo d'une tradition en quête de vitesse ou voix d'une avant-garde musicale, que sont au vrai ces traités ? Quantz semble étroitement lié à la tradition baroque et ses opinions reflètent celles de la cour conservatrice qui s'attache ses services. Rien de tel pour Emanuel Bach, qui « décide de s'éloigner de la cour et introduit des compositions riches en idées nouvelles, variées, pour viser résolument le futur dans son *Clavierschule*⁶³ ». De même que Mozart, en écrivant son traité, laisse clairement apparaître son objectif : répondre aux contemporains aux changements qui s'annoncent.

Il convient de souligner l'élément critique qui transparaît dans le propos de chaque auteur, ainsi que le lien entre le traité et la pratique musicale qui lui est contemporaine. Mozart, ainsi, ne met pas seulement en cause l'enseignement de la musique mais aussi d'autres aspects de la vie musicale, et son « désir "d'améliorer" la pratique musicale » s'inscrit dans l'optique des Lumières.

Le besoin d'un « sens critique » se retrouve sous la plume d'Emanuel Bach, Mozart et Quantz, sens critique « qui permettrait de rendre chaque musique avec le goût (le style) qui lui est propre⁶⁴ ». Le fait même que ces traités relèvent des « insuffisances » indique un changement dans la pratique musicale, mais aussi le caractère peu conventionnel des « améliorations » proposées par ces auteurs : « L'usage général d'une pratique n'étant pas fixé par écrit, l'absence de certaines règles dans un traité révèle moins leur absence dans la pratique que leur présence implicite⁶⁵ ».

La réflexion que conduit Harer sur la terminologie au XVIII^e siècle constitue un apport tout à fait essentiel, en particulier lorsqu'elle touche au champ sémantique de certaines expressions comme *Vortrag* (*pronuntiatio* ou interjection). L'auteur rappelle que les traités du XVIII^e siècle recourent souvent à l'analogie entre l'interjection musicale et les règles de la rhétorique. Comme on le verra plus en détail aux chapitres 3 (« La *pronuntiatio* appliquée à la

⁶² « *Versuch einer kurzen Geschichte der Musik* ». Dans la deuxième partie de l'introduction, pp. 13-19, cité par Harer, *op. cit.*

⁶³ Harer, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ *Ibidem.*

musique») et 5 (« Les vertus »), Quantz offre une description particulièrement détaillée de l'inter-rétation (« De la bonne Ex-pression en général, lorsqu'on chante ou qu'on joue ») en la comparant doublement au discours d'un orateur : la musique est vue comme un discours et l'inter-rétation instrumentale conçue sur le modèle vocal. L'insistance sur ces points est commune aux trois auteurs.

L'auteur relève également l'étroite relation entre le concept d'inter-rétation et celui d'exécution (performance), qui met systématiquement la pratique au premier plan dans les trois traités. La division entre composition et inter-rétation que nous avons héritée du XIX^e siècle n'existait pas à cette époque : « une bonne inter-rétation peut « améliorer » une mauvaise œuvre et vice-versa⁶⁶ ». L'inter-rétation d'une œuvre, qui plus est, peut être enseignée et apprise, « puisque les règles d'inter-rétation surgissent de l'œuvre elle-même, qu'elles ne sont pas gravées dans un absolu mais modelées par la pratique et l'expérience : l'art de l'inter-rétation ne dépend que fort peu de la subjectivité et aucunement de l'arbitraire d'un « virtuose »⁶⁷ »

Le « sens critique » est déterminant dans l'appréhension de l'art de l'inter-rétation. Pour y accéder, les auteurs suggèrent d'écouter le plus de musique possible et d'accumuler de l'expérience⁶⁸. Enfin, à une « inter-rétation de bon goût » sont liés les termes « affect » ou « passions et, plus amplement, ceux d'« ex-pression », « âme » et « émotion ».

L'étude comparée par Harer des chapitres consacrés à l'inter-rétation (*Vortrag* ou *pronuntiatio* musicale) rend manifeste le fait que les trois traités s'organisent autour des affects. L'auteur relève que le musicien, « comme un acteur », doit rendre la place du compositeur et qu'il faut « qu'il se sente personnellement concerné afin de pouvoir à son tour émouvoir ses auditeurs⁶⁹ ». Les trois auteurs signalent le mélange des affects à l'intérieur d'une même œuvre, à l'inverse de la théorie des affects baroque, qui reconstruisait l'unité d'affect : c'est ce mélange et « surtout l'effet de surprise qui caractérise le style musical⁷⁰ » vers le milieu du siècle.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 19.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Emanuel Bach suggère d'écouter les « bons chanteurs », *Versuch*, Introduction, § 20. Et Mozart expose que son travail se fonde sur l'expérience : § 1 « Tout dépend de la bonne exécution : l'expérience confirme ce système. » L. Mozart, *Versuch*, *op. cit.*

⁶⁹ Harer, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 20.

Les objets sur lesquels porte l'inter-rétation, entre autres les paramètres d'articulation, de phrasé, de dynamique et de tempo, se trouvent toujours pris dans un réseau de réciprocity. La condition préliminaire au bon usage de ces paramètres reste cependant la parfaite maîtrise de l'instrument : Emanuel Bach et Mozart traitent par le menu du touché, du doigté et aussi du cou d'archet. Quantz, lui, fait essentiellement porter son attention sur les nuances et les possibilités qu'offrent les affects.

Les différences qui apparaissent à la lecture de ces chapitres consacrés à l'inter-rétation ne tiennent pas tant aux contenus en eux-mêmes qu'à la forme dans laquelle ils sont exposés. « Nul ne prétend fixer de règles rigides⁷¹ » ; bien plus, les possibilités de variation des règles et leurs différents champs d'application sont des sujets largement abordés dans les trois « essais ».

Parmi d'autres contributions intéressantes centrées sur une période antérieure, nous signalerons celle de Don Harran⁷². L'auteur s'écarte de la discussion sur l'*Affektenlehre* et la *Figurenlehre*, en vigueur dans le débat académique contemporain à son texte. Son approche est différente, car « il s'adresse exclusivement à la représentation (*performance*)⁷³ ». Harran essaie d'extraire une manière d'inter-rétation de la musique ancienne à partir de la littérature rhétorique sur la *pronuntiatio*. Les sources sur lesquelles il s'appuie sont les traités majeurs sur la rhétorique d'Aristote, Cicéron et Quintilien, qui parlent d'inter-rétation au sens large. Même si dans son article ses analyses ne portent que sur la musique antérieure à 1600, il conclut donc que son étude va dans le sens d'un « “Code rhétorique d'inter-rétation de musique”, point », suggérant d'omettre « ancienne »⁷⁴.

Pour un répertoire ultérieur, l'excellent article de Tom Beghin⁷⁵ établit le lien entre inter-rétation et *pronuntiatio*, explore la question des responsabilités de l'inter-rète dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, et se demande qui « parle », à travers qui et à partir de quels résultats exposés. Il argumente que le Haydn claviériste et compositeur utilise les sonates pour

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Harran, Don, « Toward a Rhetorical Code of Early Music Performance », *The Journal of Musicology*, vol. 15, n° 1, 1997, University of California Press, pp. 19-42.

⁷³ *Op. cit.*, p. 22.

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 41.

⁷⁵ Beghin, Tom, « “Delivery, Delivery, Delivery!” crowning the Rhetorical Process of Haydn's Keyboard Sonatas », *Haydn and the Performance of Rhetoric*, ed. Beghin - Goldberg, University of Chicago Press, 2007, pp. 131-171.

clavier seul dans le but d'inventer le personnage de l'« inter-rète-compositeur », qui représente simultanément toutes les phases du processus rhétorique. Ce personnage surgit seulement pendant l'inter-rétation de l'œuvre, où il décide et détermine l'emplacement des figures, la disposition efficace des sections principales de l'œuvre, et même l'argumentation fondamentale de l'œuvre prise comme un tout.

Beghin établit que, de la série de décisions que l'inter-rète assume, une partie est prise au préalable, avant la représentation, tandis que d'autres sont prises « sur l'instant⁷⁶ ». Une telle thèse permet de questionner un ensemble de paradigmes sur la relation à la signification de la partition, sur l'improvisation, sur la composition, et enfin sur ce que signifie représenter/inter-réter. En s'appuyant sur les indications de C.P.E. Bach, de Forkel et d'autres auteurs de traités de l'époque, son travail offre aux inter-rètes un véhicule pour accéder, au travers de l'imitation, au « monde des orateurs musicaux professionnels⁷⁷ ».

A ce jour, cependant, il n'existe pas de travail de recherche portant sur le répertoire de notre instrument, qui tente d'éclairer le passage de la théorie de la rhétorique oratoire à sa mise en œuvre dans l'inter-rétation ; plus précisément, à son application concrète dans le geste de l'orateur-musicien ou *pronuntiatio* proprement dite.

8. *Propositio Composita*

Cette thèse souhaite démontrer, d'une part, que le processus de *pronuntiatio* est essentiel pour concevoir le monde des inter-rètes/compositeurs de la fin du XVII^e et des débuts du XVIII^e siècle. D'autre part, nous tenterons de faire apparaître que ce processus rhétorique se manifeste de façon très directement consciente, du fait d'une éducation « exagérément rhétorique », selon les mots de Daniel Mornet⁷⁸ : les musiciens, qu'ils soient compositeurs ou inter-rètes, sont fortement influencés, nous dirions même structurés par cette éducation. Finalement, nous avancerons que l'inter-rétation (*performance*, ou exécution)

⁷⁶ Beghin, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ Mornet, Daniel, *La pensée française au XVIII^e Siècle*, Paris, A. Colin, 1962, p. 10.

actuelle de la musique de cette période ne peut devenir éloquente que par un retour à cette intelligence rhétorique et à ses principes de *pronuntiatio*.

Pour le dire en une formule, nous proposons donc une reconstruction du processus intertextuel au service de l'éloquence. Au fond, notre travail touche à la *performance*. D'expérience, nous savons que le résultat de cette démarche risque de conduire l'auditeur du XXI^e siècle à une impression d'« exagération », en raison du relief théâtral que peut rendre l'éloquence ainsi réduite. Mais que dire de l'impression pour le moins violente réduite par les contrastes saisissants retrouvés lors de la restauration de la chapelle Sixtine, alors que notre référence esthétique se délectait d'un dégradé de grisaille sur fond de souvenir de couleurs ? Que dire également du rouge de la *Jeune fille à la perle* de Jan Vermeer ? Est-il exagéré ? La *Vénus à son miroir* de Velazquez, est-elle exagérément nue ? Et l'attention avec laquelle les personnages écoutent, dans *Le guitariste aveugle* de Goya, peut-on dire qu'elle soit exagérément prononcée ? Du coup, l'éloquence du baroque paraîtrait-elle une exagération pour nos contemporains ? Serait-elle difficilement acceptable ?

Pour l'intertexte resonsable d'aujourd'hui, les traités de rhétorique de Quintilien et Cicéron dont sont nourris la littérature des musiciens compositeurs ou intertextes du XVIII^e siècle nous rappellent que le dessein de l'acte oratoire, et donc musical, est de faire (*delectare*), d'instruire (*docere*) et de remuer, toucher, émouvoir, déstabiliser (*movere*) l'auditeur, afin de convaincre, de persuader, d'éveiller, de transformer sa conscience et la conscience collective.

Or, force est de constater que notre univers esthétique « baroque » actuel semble surtout se résumer au *delectare*, au détriment de la resonsabilité de *docere* et de *movere*. Si la raison d'être de la musique du XVIII^e siècle n'est pas uniquement de faire, mais aussi d'instruire et de remuer, alors les contrastes théâtraux, aujourd'hui qualifiés d'exagérés, perdent tout leur sens.

Cette exagération n'est pas d'ailleurs une fin en soi, mais le résultat d'un mode d'impression qui est contrôlé par les « vertus » de la *pronuntiatio* (*puritas, perspicuitas, ornatus* et

aptum) qui intègre la notion d' « élégance », de « bon goût⁷⁹ », qui ne peut s'enfermer et se limiter à un mode unique d'*actio* et que Rousseau, définit comme une sorte d'intelligence :

C'est le Goût qui fait saisir au Compositeur les idées du Poète ; C'est le Goût qui fait saisir à l'Exécutant les idées du Compositeur ; c'est le Goût qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur sujet ; & c'est le Goût qui donne à l'auditeur le sentiment de toutes ces convenances. Cependant le Goût n'est point la sensibilité⁸⁰.

Nous tâcherons d'approfondir la doctrine de la *pronuntiatio*, l'art que les théoriciens de la musique du baroque eux-mêmes n'ont pas beaucoup développé du fait qu'elle révélait essentiellement pour eux d'une tradition orale. En effet, ces théoriciens ont pris pour centre d'intérêt la rhétorique compositionnelle en concentrant leurs écrits sur l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio*, et notamment les classements des figures. En revanche, l'*actio* est toujours une art que quelque peu délaissée, confiée à la liberté respectable de l'orateur-musicien. L'*actio* est aussi, par essence, exosée au jugement de l'auditeur, dont elle sollicite les qualités d'essrit les plus personnelles. Le musicien est alors établi comme intermédiaire entre l'œuvre – l'autorité qui en émane, l'intelligence qu'elle manifeste – et l'auditoire.

Il suffit de se souvenir des âpres querelles des anciens à propos du « bon goût », de ses degrés, de sa qualité, si différents d'une nation à une autre et entre les époques, pour comprendre ce que les interrelations actuelles de ces musiques ont d'approfondissant.

À propos des impressions osées que donnent les musiques italienne et française, il n'y a qu'à relire par exemple les réflexions *Sur les Opéras*, écrites en Hollande en 1670 par Saint-Evremond :

Pour la maniere de chanter, que nous avons en France Execution, je croy sans partialité, qu'aucune Nation ne sauroit 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 connoître 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 secrettement à la passion d'un coeur amoureux ; d'une reflexion douloureuse, ils font les plus fortes exclamations, les larmes de l'absence sont des leurs

⁷⁹ Cf. Voltaire, Montesquieu, Diderot, d'Alembert, « Goût » (*Gramm. Litterat. & Philos.*), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. Denis Diderot and Jean le Rond D'Alembert. University of Chicago, ARTFL Encycloédie Project, Spring 2011 Edition, Robert Morrissey (ed.), p. 7:761.

⁸⁰ Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Duchesne, 1768, fac-similé Olms, 1969, entrée « Goût », pp. 231-233.

de funérailles, le triste devient si lugubre dans leurs bouches, qu'ils font des cris au lieu de laments dans la douleur ; & quelquefois ils expriment la langueur de la passion, comme une défaillance de la nature. Peut-être qu'il y a du changement aujourd'hui dans leur manière de chanter, & qu'ils ont profité de notre commerce pour la retraite d'une exécution solenne, comme nous avons tiré avantage du leur, pour les beautés d'une plus grande & plus hardie composition⁸¹.

Mais il est intéressant de noter que déjà au milieu du XVI^e siècle, Fray Luis de Granada⁸² affirme que la *pronuntiatio* est la partie la plus difficile à décrire alors même qu'elle est essentielle pour le prédicateur.

Notre souhait est que cette recherche permette de développer, au-delà de la présente thèse, un ouvrage de vulgarisation propre à la période baroque : celui-ci devrait rendre compte l'héritage de la *pronuntiatio* des Anciens, à l'adresse du musicien du XXI^e siècle qui aurait le souci d'aborder cette musique avec intégrité, responsabilité et en connaissance de cause. Il nous semble en effet important de contribuer à redonner à cette esthétique le rayonnement que sa propre autorité lui confère. Assurément, il faudra pour cela rendre quelques distances avec de simples projections gouvernées par le souci unique d'un *delectare* qui ne fait, pour l'essentiel, que réduire latement les attentes médiatiques ou baisser pavillon devant les pressions marchandes.

La finalité ultime de ce travail consiste à donner aux musiciens intermédiaires les moyens de construire par eux-mêmes un (ou plutôt plusieurs, divers et variés) modèles ou programmes d'intermédiation. La fonction de l'analyse rhétorique n'est pas en effet seulement de mettre en évidence la construction d'une œuvre (la *dispositio* et, dans l'*elocutio*, étiqueter les figures) : elle est également un outil pour l'analyse directement en rapport avec le geste intermédiaire (l'*actio*, et plus précisément la *pronuntiatio*).

En d'autres termes, notre travail ne vise pas une reconstruction musicologique « en soi », comme dirait Nattiez : il cherche à développer un ensemble de stratégies rhétoriques modulables pour l'analyse musicale en vue de l'intermédiation de l'œuvre, à illustrer sa mise en application en termes de génération d'idées, d'enrichissement et de canalisation de l'imaginaire et à y inscrire le geste et l'énergie appropriés dans la restitution sonore.

⁸¹ Cité par Clerc, *op. cit.*, p. 41.

⁸² Granada, Luis de, *Rhetoricae ecclesiasticae sive de ratione concionandi libri sex* (1572), trad. *Retórica eclesiástica* par José Joaquín de Mora, *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1848.

Bien que cette thèse ne soit pas un travail portant sur les figures rhétoriques, elle ne peut faire l'économie d'une prise en compte de ces dernières qui insiste sur leur description, l'évolution de leur sens et la nécessaire référence aux auteurs rhétoriciens que l'on convoquera à propos de l'œuvre intertextuelle.

Le point nodal de ce travail est notre proposition d'une *pronuntiatio* musicale « informée ». Notre effort portera sur la construction d'un modèle explicatif d'analyse performative, qui s'adressera à l'intertexte de manière descriptive afin d'introduire aux idiomes permettant l'intelligence de cette esthétique oratoire.

Soulignons toutefois, par précaution, cette évidence qu'à l'instar du système analytique schenkerien, ou de tout autre système d'analyse, l'analyse rhétorique musicale a ses limites : elle dit certaines choses de l'œuvre et en omet d'autres. Ainsi, notre travail n'est pas particulièrement historique ; nous ne proposons pas non plus un travail philologique. Nous présentons un modèle de *pronuntiatio*.

Cette thèse constitue un modèle de proposition basé sur une tradition qui a eu des ruptures et qui sans doute peut nous paraître lointaine, mais que nous pouvons récupérer en nous basant sur une connaissance actualisée de la rhétorique musicale. Il est évident que nous nous inscrivons dans un courant de recherche musicologique où la rhétorique a déjà fait l'objet d'une réhabilitation : nous sommes ici redevables d'un bon nombre de traductions et de travaux⁸³. C'est à partir de cet héritage récent que nous souhaitons générer un matériel spécialisé à l'adresse des intertextes.

Dans la tradition de la rhétorique chez les Anciens, ce furent des commentateurs qui, soit dit en passant, générèrent la première théorie commentationnelle connue, la réhistoire de l'analyse musicale. Leur réoccupation était avant tout de présenter une nouvelle intelligence de leurs œuvres sans pour autant avoir besoin de théoriser sur des pratiques déjà courantes et qu'il n'était pas nécessaire de rappeler.

Par exemple, la citation n'était à l'époque qu'un objet mnémotechnique qui les aidait à orienter des connaissances pratiques et techniques déjà intégrées et pour lesquelles il n'y

⁸³ Voir bibliographie.

avait nécessité ni d'exécuter, ni d'écrire : elles faisaient partie de la culture partagée pour tous ceux qui avaient eu accès à l'instruction.

Quand la compréhension embrasse un surplus de sens.

Pour dire les choses sans réticence, le propos de ce travail est d'apporter un surplus de sens à l'interprétation des œuvres, tout en reconnaissant que ce sens que nous prétendons générer ne porte pas sur l'histoire (même si cet ancrage est incontournable), mais est de nature proprement artistique. Par là-même, il est synonyme d'ouverture : celle qu'offre l'infinité des possibles incarnés dans et par tel ou tel musicien-orateur. Cette recherche nous semble légitime et urgente si l'on veut resserrer les liens entre la musicologie et la pratique, car notre thèse ne s'appuie sur l'histoire de la musique que pour aboutir à une meilleure connaissance interprétative.

III. Justification

9. Le choix du corpus analytique

Nous présentons les analyses des œuvres suivantes principalement en qualité d'interprète et avec une finalité artistique : la cantate *Mi palpita il cor* pour soprano, hautbois et continuo de Georg Fr. Händel ; *Pan et Syrinx IV^e Cantate a voix seule avec un dessus de violon, de hautbois, ou de flûte* de Michel Pignolet de Montéclair ; le *Solo pour hautbois* de Carl Philipp Emanuel Bach et le *Trio 3^{es}, BWV 42 g 5, Essercizii musici, en sol mineur pour hautbois, violon et basse continue* de Georg Philipp Telemann.

Prétendre évaluer la dimension rhétorique et oratoire d'une œuvre musicale avec un seul modèle d'interprétation est une entreprise impossible. Dans ce travail, je propose pour certaines pièces des alternatives contrastées de programmes d'interprétation, à partir de tout l'échafaudage rhétorique que nous allons aborder dans la partie analytique.

Comme il a été dit au préalable, les instructions que donne le compositeur du XVIII^e siècle laissent l'interprète du XXI^e face à une série de décisions cruciales. La relation avec les œuvres devient dès lors très complexe : ou bien elle devient mécanique et l'intérêt s'éteint de lui-même ou bien elle évolue vers une dynamique dans laquelle l'interprète explore, entre autres, les divers registres affectifs de la musique qu'il joue.

Par exemple, un cas de faute contre la variété dans l'*aptum* se produit fréquemment lorsqu'on récite mécaniquement le même programme d'interprétation (s'il y en a un). Notre proposition est ici qu'une maîtrise des instruments rhétoriques et un esprit ouvert permettent de jouer de diverses façons la même musique, et non pas seulement en se servant de l'intuition du moment (au fur et à mesure qu'elle s'évalue) mais de manière consciente, cohérente et éloquente. La variété dans l'interprétation vient ici du fait qu'on s'aligne sur un *aptum* spécifique et en même temps différent à chaque fois.

Nous parlons donc en fait de deux inter-rétations distinctes de l'œuvre. D'un côté, c'est l'inter-rétation ex-ante au préalable, en tant que prise de décisions sur sa représentation sonore en direct ou mise en scène ; de l'autre, c'est l'inter-rétation critique *ex tempore*, en l'occurrence dire ou écrire quelque chose sur une œuvre ou sur sa mise en scène.

9.1. Le choix de ces quatre œuvres

En ce qui concerne le choix de ces quatre œuvres, un certain nombre de critères ont été réévalués. Ces œuvres sont tout d'abord des exemples représentatifs du répertoire du hautbois. Elles se répartissent sur deux axes : le premier concerne le rendu des voyelles où l'on rend le texte comme un guide pour l'analyse rhétorique et sa prononciation ; le second consiste en deux pièces instrumentales, un solo et une sonate en trio dans lesquelles, même en l'absence d'un texte, nous effectuons une analyse rhétorique et proposons pour chaque exemple des programmes d'inter-rétation axés sur la *pronuntiatio*.

9.2. Le choix de ces quatre compositeurs

Le choix des compositeurs, lui aussi, est en lien étroit avec la rhétorique : Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann et Carl Philipp Emanuel Bach sont des musiciens instruits dans la tradition latine, la rhétorique littéraire et l'art oratoire pendant leurs études au *gymnasium* ou à l'école, et plus tard dans le droit et la jurisprudence dans les universités de Leipzig, Francfort-sur-l'Oder ou Halle. Concernant ce dernier aspect, on peut raisonnablement penser que ces musiciens envisageaient leurs études juridiques comme d'autres compositeurs tels que Heinrich Schütz, Johann Mattheson, Wilhelm Friedemann Bach, les frères Graun, Christoph Graupner, Johann David Heinichen, Johann Joseph Fux, Johann Nikolaus Forkel pour ne citer qu'eux : un simple moyen pour obtenir de meilleures chances de se développer comme musiciens⁸⁴.

⁸⁴ Ottenberg, Hans-Günter, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig, 1982, trad, Philip J. Whitmore, Oxford, Oxford University Press, 1987, pp. 9-12.

En revanche, bien des détails sur la vie de Michel Pignolet de Montéclair restent encore dans l'ombre. On sait qu'il devient enfant de chœur à la cathédrale de Langres le 27 janvier 1676, et on pense qu'il y reçut le type d'instruction dispensée par la cathédrale. Néanmoins, d'après notre analyse de sa cantate, il semble évident qu'il met en œuvre, et avec maîtrise, un ensemble d'outils rhétoriques, ce qui laisse penser qu'il vit de plein-pied dans « l'âge de l'éloquence » même s'il n'y a pas de documentation qui confirme sa formation rhétorique.

9.3. Justification des objectifs analytiques

Il serait probablement nécessaire de manier un peu l'art de la persuasion pour convaincre les intermédiaires (même ceux qui sont « historiquement informés ») de l'importance des références à la rhétorique et en particulier à la *pronuntiatio* durant tout le XVIII^e siècle.

L'un des objectifs majeurs de ces analyses est précisément de sensibiliser les intermédiaires à la pertinence d'une prononciation juste et appropriée, à une gestion cohérente de l'emphase sur certains mots ou éléments musicaux, à une accentuation adéquate de certaines « syllabes », à une gestion réfléchie des « bonnes » et des « mauvaises » notes, ainsi qu'à la hiérarchisation des temps et des notes ; enfin à ce que pour beaucoup d'intermédiaires signifie « le hrasé ».

Le hrasé requiert, entre autres choses, de la clarté ou netteté (*puritas*), ce qui s'obtient par une prononciation adéquate. La prononciation erronée peut modifier le sens d'une pensée (idée) musicale. D'autre part, la prononciation sollicite une certaine flexibilité dans le *tempo* ; elle requiert aussi l'insertion de micro-pauses et de points de repos de caractère affectif, des changements dans le ton de la voix et dans le son.

La clarté est directement liée à la précision (*perspicuitas*), au style (*ornatus*) et elle fait aussi partie de la convenance ou de l'adéquation (*aptum*) de l'intermédiaire. En fait ces quatre vertus ont été prises en compte pendant le processus de composition dans l'*elocutio*, et il est extrêmement important que l'intermédiaire, pendant la *pronuntiatio*, ou mise en scène de son discours, considère également ces quatre vertus.

Même si le terme *pronuntiatio* n'est pas mentionné dans l'art des traités qui sont abordés dans ce travail, c'est bien de cela qu'il s'agit à travers le mot *Vortrag*, ou « expression », dans les textes de Carl Philipp Emanuel Bach⁸⁵, Joachim Quantz⁸⁶, Leopold Mozart⁸⁷, Johann Mattheson⁸⁸, Marin Mersenne⁸⁹, Pierfrancesco Tosi⁹⁰, Charles Avison⁹¹, Francesco Geminiani⁹², Anselm Bayly⁹³ et Jean-Jacques Rousseau⁹⁴ parmi d'autres.

⁸⁵ Bach, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten*, Berlin, Christian Friedrich Henning, 1753, Pour la traduction française du premier tome, cf. *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier*, trad. Dennis Collins, Paris, J.-C. Lattès, 1979. Et pour la traduction française du deuxième tome, cf. *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier II*, trad. Béatrice Berstel, Paris, CNRS, 2002.

⁸⁶ Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Berlin, 1752.

⁸⁷ Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen violinschule*, Augsburg, Lottes, 1756. *Méthode Raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, traduite de l'Allemand en Français par Valentin Roeser.

⁸⁸ Harriss, Ernest, *Johann Mattheson's Der vollkommene Capellmeister: A Translation and Commentary*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981 (coll. Studies in musicology, 21).

⁸⁹ Mersenne, Marin, *Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, S. Cramoisy, 1636-7.

⁹⁰ Tosi, Pier Francesco, *Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni, o Sieno Osservazioni Sopra il Canto Figurato*, Bologna, 1723, trad. J. E. Galliard, 1967.

⁹¹ Avison, Charles, *An Essay on Musical Expression*, London, in Holborn, 1752, Thoemmes Press, 2003.

⁹² Geminiani, Francesco, *The Art of Playing the Violin*, London, 1749, Facs. ed. Boyden, London, 1952, (1751 as Opera IX) et Geminiani, Francesco, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, London, 1749, fac-similé reproduit dans Méthodes & Traités 13, Collection dirigé par Jean Saint-Arroman, Série IV, Italie 1600-1800, Violon, trois volumes réalisés par Alessandro Moccia, Courlay, Fuzeau, 2002, vol. I, pp. 215-252.

⁹³ Bayly, Anselm, *The Alliance of Musick, Poetry and Oratory. Under the Head of Poetry is Considered the Alliance and Nature of the Epic and Dramatic Poem, as it exists in the Iliad, AENEID and: Paradise Lost*, 1789, London, in Holborn, 1752, Thoemmes Press, 2003.

⁹⁴ Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Duchesne, 1768, fac-similé, Hildesheim, Olms Verlagsbuchhandlung, 1969.

IV. *Partitio* : Description de la thèse

Une fois exposée la problématique de l'interrelation et de l'interaction actuelle de musique baroque (*musica rhetorica*⁹⁵), le propos de la première partie de la thèse n'est pas de rappeler le développement de la rhétorique ni de la défendre de ses détracteurs. Il s'agira bien plutôt d'explorer le « contexte rhétorique » et le rôle qu'elle a eu jouer entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e dans quelques centres de culture européens déterminants dans l'Europe qui est la nôtre. Ainsi, et c'est l'essentiel, la rhétorique est ici envisagée « en vue de » la *pronuntiatio*, pour permettre le passage de l'axe littéraire à l'axe musical.

Dans le chapitre un, nous essaierons de répondre aux questions suivantes : quelle est l'utilité sociale de la rhétorique et quelle importance rend-elle dans l'éducation ? Quelle est sa place dans la formation du musicien ? Quels sont les liens aux auteurs de la littérature théorique de l'époque ? Quel est le statut de la rhétorique comme outil du processus compositionnel ? Quel est celui de l'art oratoire musical comme outil pour la mise en scène du discours musical ?

La *pronuntiatio*, ensuite, a eu pour double visage : celui qu'elle hérite d'une tradition d'écriture et de discours public, et celui qu'elle eut à rendre dès lors qu'on l'appliqua à la musique. Dans le chapitre deux, nous poursuivrons ainsi notre questionnement : si le discours ne eut être séparé de sa représentation, de quelle manière celle-ci se construit-elle ? Quelle est la part de l'auditif (*vox*) et du visuel (*corpus*) ? Quelle importance la *pronuntiatio* rend-elle dans le discours ? Nous mettrons en évidence de quelle manière le libretto se transforme en mise en scène et attirerons l'attention sur la pertinence qu'il y a à rendre en considération non seulement les quatre *virtutes elocutionis*, mais aussi leurs vices exposés, nuancés par leurs licences respectives.

⁹⁵ J'emprunte le terme à mon professeur et guide, Bruce Haynes, *RIP*.

Au chapitre 3 nous aborderons les principes que partagent la *pronuntiatio* de la tradition rhétorique littéraire et la *pronuntiatio* musicale. Quels vocables les théoriciens de la musique utilisent-ils pour traduire la *pronuntiatio* ? Quelle est la place de la *pronuntiatio* dans les préoccupations et dans les intérêts des musiciens, à la fois compositeurs et interprètes ? Et en retour : est-ce que la *pronuntiatio* musicale a pu influencer la réflexion des rhétoriciens ? Comment les musiciens abordent-ils la nécessité de cultiver une interprétation claire et de qualité ? Si la *pronuntiatio* n'est pas clairement abordée dans la *musica poetica*, où et comment apparaît-elle ? Enfin, que doit-on précisément entendre par *pronuntiatio* musicale ?

Une fois introduit le concept de *pronuntiatio* musicale, le chapitre quatre traite en profondeur l'importance de l'articulation et de ses éléments essentiels pour la *pronuntiatio*. La facture des instruments joue-t-elle un rôle lorsqu'il s'agit de favoriser une articulation éloquente ? Comment les nécessités des interprètes évoluent-elles lorsque le style de la musique lui-même change en lieu de temps ? Le style *cantabile* ayant influencé l'architecture de la musique instrumentale, quelles sont les différences entre le style *cantabile* de la période baroque et l'application actuelle du *cantabile* ?

En ce qui concerne la gamme des accents oratoires pratiqués par « l'orateur harmonique », on étudiera leur organisation par le biais du questionnaire suivant. Quels rapports entretiennent-ils avec l'emphase ? Comment les accentuations oratoires entrent-elles en relation avec les notes « bonnes » et « mauvaises », et plus loin, avec les figures d'ornementation et les figures rythmiques ? À cette époque, quels sont les éléments déterminants associés au style « legato » ? Si les liaisons, points et traits verticaux ont des fonctions articulatoires dans la musique vocale, quel est leur rôle dans la musique instrumentale ? Enfin, quelles sont les nuances entre macro et micro-dynamiques ?

Le chapitre cinq aborde la question des vertus dans l'art oratoire (*virtutes elocutionis*) et du lien qui pourrait être établi entre elles et ce que nous appelons les vertus interprétatives musicales. Quelle relation peut-on établir entre la *puritas* et la précision ? Entre la *perspicuitas* et la clarté ? Et également entre l'*ornatus* et tout ce qui réunit le style et le goût ? Pour aller plus loin, puisque la question des figures est incontournable, nous aborderons une sélection de celles que nous considérons essentielles à l'interprète, et qui sont, en quelque sorte, fondamentales de celles qui concernent le compositeur. Nous faisons le choix de les aborder ainsi : figures d'hygiène, figures de doute, figures affectives, figures de dissonance,

figures de silence, figures d'omission ou d'interruption et figures de contraste et d'opposition. Et enfin, comment tout cet ensemble est-il coordonné et quel est le lien entre l'*aptum* et la convenance ou l'ertinence dans une interrétation musicale ?

La dernière partie s'achève sur le chapitre six, où nous aborderons la question des vices et des licences dans l'art oratoire, confrontés à leurs vertus antagonistes. Si l'on peut relever des infractions à la *puritas*, à la *perspicuitas*, à l'*ornatus* et à l'*aptum*, peut-on établir un lien entre elles et les vices qui surgissent dans l'interretation musicale ? Pour finir et en guise d'illustration, nous signalerons et analyserons quelques-uns de ces vices dans une sélection d'exemples enregistrés des concertos pour orgue de Händel.

La deuxième partie tentera de montrer de quelle façon opère la *pronuntiatio* musicale à partir de quatre analyses et de quelques considérations annexes. Nous tâcherons de répondre aux questions suivantes : dans quelle mesure la musique sur laquelle portent ces quatre analyses pourrait-elle être conçue comme un discours ? Faut-il alors remonter jusqu'aux éléments constitutifs de son *inventio* ? La compréhension de la *dispositio* peut-elle ainsi façonner et déployer les possibilités d'interretation ? Arrivés à ce point, quels sont les éléments clés de chaque œuvre et quels moyens expressifs peuvent-ils être appliqués à son exécution ? Pour ce faire, cette partie propose une série de stratégies analytiques où l'objectif méthodologique est la construction des programmes d'interretation au service de l'intelligence, de la créativité et de l'imagination de l'interète.

Ces analyses, conçues en vue de l'interretation, fourniront une proposition pour la gestion de l'articulation, pour le phrasé, les dynamiques, le regroupement et la séparation des éléments constitutifs de l'œuvre. Il y aura certes ici une difficulté à surmonter, puisqu'il s'agira de verbaliser une description de la musique en mouvement en termes de caractérisation affective et dans son expression, activité qui s'effectue généralement sans paroles, par le biais de nos instruments.

Réservé à l'analyse de la cantate *Mi palpita il cor* de Georg Friedrich Händel, le chapitre se t'ouvrira avec une enquête sur l'éducation rhétorique du compositeur. La discussion portera ensuite sur la source de l'œuvre et sa transformation en quatre versions. Quelles sont les différences entre les numérotations proposées dans les catalogues par trois spécialistes : Chrysander, Baselt et Marx ? L'analyse musicale se concentrera, elle, sur la version *Mi palpita il*

cor, HWV 132^b, *Cantata a Voce Solo con Oboe*. Nous saisissons l'occasion pour aborder la question des pauses et du silence tels qu'ils sont traités dans cette œuvre : comment ces éléments majeurs contribuent-ils pour l'expression, l'articulation et la clarification du discours ? Comment le compositeur illustre-t-il harmoniquement les mots emphatiques du texte ? Pour clore ce chapitre, nous proposons un programme d'intermédiation approfondi fondé sur quelques principes-clés de la *pronuntiatio*.

Au chapitre huit seront analysés plusieurs fondements rhétoriques à l'œuvre dans deux mouvements de la cantate *Pan & Syrinx* de Montéclair. Après une brève introduction sur l'auteur et la source, nous aborderons les questions concernant le texte, le récit, les personnages et la voix. Comment l'auteur gère-t-il le passage entre style indirect et style direct et vice-versa avec le seul moyen d'une voix de soprano ? Comme cette seule voix peut-elle gérer, au niveau expressif, cette singularité ? Par la suite, nous en venons aux problèmes de la dissonance et abordons le fonctionnement de ce qui est ici nommé la « rhétorique - gigogne », c'est-à-dire une *dispositio*, un discours à l'intérieur d'un autre, comme une « ouïe russe ». Plus avant, nous nous interrogerons sur la problématique du « silence expressif » et sur ce que les instruments « disent ». Finalement deux programmes d'intermédiation seront proposés : le premier est consacré à « La Déesse nous a-t-elle » (« Air gay ») et le deuxième rend pour objet la *pronuntiatio* du récitatif suivant « Dejà Sirinx parcourait l'Erimanthe ».

Le chapitre neuf sera consacré à l'analyse de l'*Adagio* de la *Sonate pour hautbois et continuo en sol mineur*, Wq. 135, de Carl Philipp Emanuel Bach. Il faudra, au préalable, avoir balayé deux questions préliminaires : en dehors de sa formation musicale, quelle instruction rhétorique et oratoire le compositeur a-t-il reçue ? Et quelle place le hautbois soliste prend-il dans ses compositions ? Une fois présentée la source de l'œuvre, nous aborderons les questions relatives aux éléments clés (*res*) de l'*inventio* : comment se structurent-ils les uns par rapport aux autres et de quelle façon peut-on leur associer des caractères affectifs ? Quelle est la fonction de l'intervalle de sixte, omniprésent dans tout le mouvement ? La discussion portera alors sur la question de la dissonance, et comment celle-ci conditionne l'intermédiation de la pièce. Au niveau de l'ornementation, se demandera-t-on, comment est-elle notée ? L'exégèse affective de l'*adagio* effectuée, comment peut-on introduire de la variété dans l'intermédiation ? Nous proposerons à cet effet deux programmes d'intermédiation : le premier sur un mode mélancolique réflexif et le second sur un mode mélancolique plaintif et extroverti.

La deuxième partie de cette thèse aboutit au chapitre 10, consacré à l'analyse du *Mesto* du *Trio en sol mineur pour hautbois, violon et continuo*, BWV 42 g 5, de Georg Philipp Telemann. Brièvement, l'exposé portera d'abord sur le rapport que le compositeur a entretenu avec la rhétorique tout au long de sa carrière. Une fois située la source du *Trio* dans le milieu de la musique de chambre et des *Essercizii musici*, l'analyse musicale soulèvera plusieurs questions. Peut-on faire l'hypothèse que cette pièce est un discours et que les instruments qui l'interrompent sont en quelque sorte des orateurs musicaux ? Dans cette configuration, comment se servent-ils des figures rhétoriques pour interagir ? La glose du *Mesto* une fois exposée, nous soumettrons un programme d'interromption où serait parcourue en détail chacune des parties de la *dispositio*. Cette proposition est conçue comme un modèle pour explorer les différents registres affectifs et introduire d'autres programmes d'interromption variés portant aussi bien sur le degré d'introversion ou d'extroversion attribué aux personnages que sur la différenciation de leur caractère.

PREMIÈRE PARTIE

Rhétorique et *pronuntiatio* : de l'axe littéraire à l'axe musical

1. Rhétorique, culture, société et musique au XVIII^e siècle

Cette section se propose de faire une exploration contextuelle autour de la rhétorique pour définir le rôle qu'elle joue, entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e, au sein de quelques centres européens occupant une position-clé pour la problématique de cette thèse. A cet effet, il faudra d'abord traiter de l'utilité que la rhétorique avait dans la société et de la place qu'elle tenait dans l'éducation ; quelques aspects déterminants de la formation du musicien seront ainsi abordés. A la suite, nous nous attacherons à préciser le rapport entre rhétorique et musique tel qu'il se reflète dans les ouvrages théoriques des rattachés aux auteurs de l'époque. Plus avant, nous aborderons enfin la question de la rhétorique envisagée comme élément du processus de composition et de l'art oratoire musical en tant que mise en scène du discours musical.

Cadre rhétorique

Rhétorique : Art d'élaborer des discours grammaticalement corrects, élégants et surtout persuasifs⁹⁶.

Helena Beristáin

Système avancé conçu pour la communication des émotions et des idées, la rhétorique⁹⁷ comprend un ensemble de normes et de moyens reliés les uns aux autres qui prennent en charge l'étude, l'élaboration et l'analyse des discours du point de vue de l'éloquence, de la persuasion et de l'esthétique. Cette tâche s'opère à travers la systématisation des procédés et des techniques d'utilisation du langage – concevoir, construire, mémoriser et prononcer⁹⁸ – dont le but est d'obtenir une communication correcte, persuasive ou esthétique.

⁹⁶ Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1997, p. 426.

⁹⁷ La définition du CNRTL est : « Rhétorique, Technique du discours : ensemble de règles, de procédés constituant l'art de bien parler, de l'éloquence. » <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/rhetorique>.

⁹⁸ Beristáin, *op. cit.*, p. 428.

Pour l'élaboration d'un discours, la rhétorique classique se divise en cinq étapes préliminaires, qui sont autant d'actes visant une structuration progressive⁹⁹. Ces étapes, avec leurs propres subdivisions, peuvent se résumer comme suit :

1. *Inventio*, qui consiste à trouver les lieux de la rhétorique, *loci* ou *topica*¹⁰⁰

2. *Dispositio*, qui consiste à organiser :

i) *exordium*

ii) *narratio*

iii) *propositio* (*divisio*)

iv) *confirmatio*

v) *confutatio* (*refutatio*)

vi) *peroratio* (*conclusio*)

3. *Elocutio* (*Decoratio*) et ses quatre *virtutes elocutionis* :

i) *puritas* ou *latinitas*

ii) *perspicuitas*

iii) *ornatus*, qui inclut les figures rhétoriques et les tropes¹⁰¹

iv) *aptum* ou *decorum*

4. *Memoria*

5. *Actio* ou *Pronuntiatio*.

⁹⁹ Barthes, Roland, « L'ancienne rhétorique », *Recherches rhétoriques*, ed. Seuil, 1994, p. 292.

¹⁰⁰ *Loci topici*, équivaut aux lieux communs musicaux ; selon L'œz Cano il s'agit d'un néonisme introduit par Mattheson.

¹⁰¹ Pour « trope », le Trésor de la Langue Française donne : « Figure par laquelle un mot prend une signification autre que son sens propre. »

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?19;s=685215600;b=0;>

Les trois premières phases servent à la structure du discours :

- *Inventio* : trouver que dire, inventer idées ou arguments (*res*).
- *Dispositio* : ordonner ce qui a été trouvé en observant la variété et l'efficacité.
- *Elocutio* : orner au moyen de mots et de figures appropriés (*verba*).

Les deux dernières, de leur côté, font partie de la mise en scène ou exécution :

- *Memoria* : se rattache à l'ensemble des stratégies mnémotechniques qui visent à mémoriser le discours et les différents outils rhétoriques.

- *Actio* ou *Pronuntiatio*¹⁰² : c'est la mise en scène du discours, son interprétation, à la manière d'un acteur, au moyen des gestes et de la diction.

Alors que le premier acte consiste à construire une phrase, opération dans laquelle interviennent l'*inventio*, la *dispositio* et la *decoratio*, il y a ensuite deux autres moments, en lien direct avec l'opération de mise en scène du discours : la *memoria* et la *pronuntiatio*. Ces cinq moments rhétoriques forment un tout et doivent être compris comme une unité.

1.1. Le rôle de la rhétorique dans la société

L'histoire de la rhétorique littéraire a été magnifiquement racontée par des auteurs comme Marc Fumaroli, Roland Barthes, Brian Vickers, Henrich Lausberg ou Olivier Reboul, pour ne citer qu'eux¹⁰³.

¹⁰² Tandis que d'autres auteurs situent l'*Actio-Pronuntiatio* comme cinquième et dernière opération qui succède à la mémorisation, Barthes suggère également que la mémoire s'actualise durant la mise en acte, Cf. Barthes, *op. cit.*, « B.0.5. Les cinq parties de la *techné rhétorique* », p. 292. Olivier Trachier, par ailleurs, présente brièvement le système rhétorique aristotélicien en quatre parties, en omettant la mémoire, cf. « Rhétorique, musique et pédagogie », *Marysas*, n° 28, et *La formation de l'interprète*, 1993, pp. 15-25.

¹⁰³ Pour une étude approfondie de l'histoire et du développement de la rhétorique classique, voir à l'intérieur de la bibliographie générale proposée : Fumaroli, Marc, *L'âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 2002, 3^e éd. ; Barthes, Roland, *L'ancienne rhétorique, Aide-mémoire*, Paris, Points Essais, Seuil, 1982 ; Vickers, Brian, *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pages 481 à 490 (Vickers y fournit une bibliographie pertinente) ; Lausberg, Henrich, *Manual de retórica literaria*, München, 1969, version espagnole de J. Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1967, 3 vols. ; Reboul, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991.

Deuis l'Antiquité, la rhétorique est synonyme de culture européenne. Traversant les siècles, elle a été partie prenante des expériences culturelles les plus significatives : littérature, théâtre, droit, architecture, musique, religion, peinture, arts du jardin et bien d'autres encore. À partir de la Renaissance, la rhétorique fait partie de l'éducation humaniste et elle se diffuse profondément dans la société à travers les facilités qu'offre l'invention de l'imprimerie.

En prenant comme base la bibliographie de James J. Murray¹⁰⁴, où sont référencés autour de six cents auteurs de la Renaissance, et au moyen d'un calcul ingénieux, Vickers arrive à la conclusion que, si l'on part du principe qu'il a dû y avoir environ deux mille livres de rhétorique publiés entre le XV^e et le XVIII^e siècle, que chaque publication a dû compter entre deux cent cinquante et mille exemplaires, et que chaque copie a dû à son tour être lue par quelques dizaines de lecteurs à titre de manuel, ce sont plusieurs millions d'Européens qui ont dû avoir une connaissance profonde de la rhétorique :

Il faut y inclure une bonne partie des rois, des princes et de leurs conseillers ; les papes, les évêques, les clercs ordinaires (catholiques, jésuites, protestants ou calvinistes), tous les professeurs, maîtres d'école, avocats, historiens ; tous les poètes et dramaturges et même les femmes, qui par ailleurs ne recevaient guère les bienfaits de l'éducation¹⁰⁵.

À ce calcul on pourrait même adjoindre quelques musiciens, qui étaient tout sauf une élite restée dans une société européenne plongée dans l'« âge de l'éloquence » et participaient au contraire très activement à la vie culturelle.

Assurément, bien des musiciens furent éduqués dans des collèges luthériens ou jésuites, où ils reçurent eux aussi une instruction rhétorique ; pour le dire autrement, ils font partie du monde cultivé. Quant à ceux qui n'eurent pas accès à une formation en ce domaine¹⁰⁶, ils étaient parfaitement informés des usages rhétoriques, dont ils faisaient imitation par le simple fait de vivre, de communiquer et d'interagir, au sein des milieux de culture, avec les dramaturges, poètes, musiciens, clercs, rois, cardinaux et princes de leur temps qui maîtrisaient ces outils du savoir.

¹⁰⁴ Murray, James J., *Medieval Rhetoric: A Select Bibliography*, Toronto, University of Toronto Press, 1989, (2^e édition).

¹⁰⁵ Vickers, *op. cit.*, p. 256. « *These included many of the kings, princes, and their counsellors; popes, bishops, ordinary clergymen (whether Catholic, Jesuit, Protestant, Calvinist), all the professors, schoolteachers, lawyers, historians; all the poets and dramatists, including the women, who were otherwise not granted much education.* » Traduction personnelle.

¹⁰⁶ Entre autres ceux qui viennent de la tradition des ménestriers : *stadtpfeffer* ou *stadtmusiker*, *piffari*.

Sans l'ombre d'un doute, les musiciens nageaient dans une sorte de « rhétoricité ambiante », et celle-ci exige donc qu'on aborde l'inter` rétation de leur musique de ` uis la ` ers` ective de ce qui leur était contem` orain, comme une manifestation culturelle de ` lus.

1.2. La rhétorique et l'éducation

Des se` t arts libéraux, le *trivium*¹⁰⁷ acquiert à la Renaissance une im` ortance majeure dans tous les ordres de la culture et de l'éducation en Euro` e. Cette mutation est ` articulièrement sensible dans les régions d'Allemagne im` régnées de luthéranisme, où l'on manifestait un intérêt s` écial ` our la rhétorique, considérée comme la disci` line la ` lus utile ` our ` rêcher et ` ersuader. Les catholiques ibériques n'étaient au demeurant ` as en reste quand ils considéraient l'im` ortance de son enseignement¹⁰⁸ et les jésuites, en France, se chargèrent efficacement de la faire a` ` rendre dans leurs collèges¹⁰⁹.

Selon Bartel¹¹⁰, ce fut le com` agnon de Luther, Phili` ` Melanchthon, qui eut la res` onsabilité de concevoir le ` lan d'études des écoles latines allemandes – *Latein Schulen* – et il accorda une ` lace ` rimordiale au *trivium* dans l'éducation des élèves. La ` lu` art des chanteurs luthériens allemands reçurent leur éducation dans ces écoles et ils y enseignaient à leur tour non seulement la musique, mais aussi la rhétorique et le latin. Il en résulta un étroit cousinage entre rhétorique et musique, deux disci` lines où l'intelligence s'em` loie à ` réserter et re` réserter des affects s` écifiques afin de ` ersuader et d'instruire un ` ublic, deux

¹⁰⁷ Grammaire, rhétorique et dialectique.

¹⁰⁸ Pour une étude a` ` rofondie de la question, voir : Villegas Paredes, Gladys, *Diferencias léxico-semánticas de documentación escrita en las diferentes órdenes religiosas del siglo XVII español*, Tesis doctoral, Facultad de Filología, Universidad Com` lutense de Madrid, 2008 ; et Rico Callado, Francisco Luis, *Las misiones interiores en la España de los siglos XVII-XVIII*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alicante, 2002.

¹⁰⁹ Voir : Avanzini, Guy, *Histoire de la pédagogie : du 17^e siècle à nos jours*, Toulouse, Privat, 1981 ; Dainville, François de, « Effectifs des collèges et scolarité aux XVII^e et XVIII^e siècles dans le Nord-Est de la France », *Population*, 10^e Année, n° 3, 1955, ` . 455-488 ; Raynaud, Phili` ` e « Histoire du système éducatif français », *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com> ; voir également les études de Phili` ` e Lescat, qui fournissent une information détaillée sur la ` édagogie musicale en France : « Réflexions sur l'éducation musicale en France au XVIII^e siècle », *L'éducation Musicale en France : histoire et méthodes*, Colloque de l'institut de recherches sur les civilisations de l'occident moderne -13 mars 1982. Col. Civilisations n° 8, Paris, Presses de l'Université de Paris – Sorbonne, 1993, ` ` . 19-32 ; et *Méthodes et traités musicaux en France de 1660-1800 : réflexions sur l'écriture de la pédagogie musicale en France, suivies de catalogues systématiques et chronologiques de repères biographiques et bibliographiques*, Paris, IPMC : Institut de ` édagogie musicale et chorégra` hique, 1991, voir : *Écrits sur l'enseignement*, ` . 217. Sur l'éducation musicale dans les collèges jésuites, voir la thèse de Marie Demeilliez, « « Un Plaisir sage et réglé ». Musiques et danses sur la scène des collèges parisiens (1640-1762) », thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2010.

¹¹⁰ Bartel, Dietrich, « Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures », *The Musical Times*, Vol. 144, n° 1885, 2003, ` ` . 15-19.

disciplines qui partagent un même objectif : toucher celui qui écoute. Toutes choses égales, musique et rhétorique tendent l'une et l'autre vers une bonne pratique à une sorte de gestion de l'ethos¹¹¹.

On ne saurait passer sous silence la grande influence exercée sur l'éducation par l'Ordre des Jésuites (*Societas Jesu*), de l'école à l'université, dans les centres catholiques de l'Europe centrale du XVII^e siècle. Excellents pédagogues, certains jésuites étaient de plus de fins experts en musique¹¹² et dans le domaine des arts visuels. Leur système éducatif accordait une place de choix à l'étude de la rhétorique et une autre, certes peut-être bien moins importante, à l'étude de la musique. Le principal programme d'études dans l'éducation jésuite était la *Ratio atque institutio studiorum*¹¹³, révisée pour la première fois à Rome en 1586.

Les collègues jésuites vont se consacrer résolument à l'éducation et à l'enseignement du « bien parler ». A cet effet, la *Ratio Studiorum* met en place une organisation claire qui définit et organise le déroulement des années de scolarité à l'intérieur d'un ordre spécifique. Les matières abordées sont le latin, les Saintes Ecritures, l'hébreu, le grec, la théologie, la philosophie, les mathématiques, les humanités, la grammaire et la rhétorique. Elle insiste de plus sur le rapport entre rhétorique et poétique. François de Dainville expose ainsi l'enchaînement pédagogique du programme d'études :

Trois années jetaient de solides bases de grammaire. Une quatrième année, la classe de poésie ou d'humanités, révisait ensuite les matériaux nécessaires pour la rhétorique : langue élégante, vocabulaire de choix, première étude de la composition. La rhétorique couronnait la formation littéraire. Son objectif propre était de former à la parfaite éloquence latine, [...] qui commençait, avant tout, l'art oratoire, secondairement l'art poétique¹¹⁴.

Dans la *Ratio Studiorum*, la notion de rhétorique jésuite, qui puise ses sources dans la rhétorique classique¹¹⁵, est située au sommet du système éducatif : le grand nombre de

¹¹¹ L'*ethos* (selon Aristote, l'un des trois modes de persuasion de la rhétorique avec le *pathos* et le *logos*) représente le style que doit adopter ou le caractère que doit avoir l'orateur pour capter l'attention et gagner la confiance de l'auditoire, pour croître en crédibilité et pouvoir de symbolique. Il s'adresse à l'imagination de l'interlocuteur.

¹¹² On pense à l'éducation reçue par Marin Mersenne, Athanasius Kircher, Tomá Baltazar Janovka, Charles Masson, Mauritius Vogt, et peut-être aussi Marc-Antoine Charpentier.

¹¹³ Voir : Labrador Herraiz, Carmen, « La *Ratio Studiorum* de 1599 : un sistema educativo singular », *Revista de educación*, n° 319, Madrid, 1999, pp. 117-134.

¹¹⁴ Dainville, François de, « L'évolution de l'enseignement de la rhétorique au XVII^e siècle », *Dix-septième Siècle*, n° 80-81, 1968, pp. 20.

¹¹⁵ Cicéron, Aristote et Quintilien.

manuels de rhétorique en plusieurs langues diffusés au long du XVII^e siècle en témoigne. Selon Vickers, « la rhétorique occupa une position privilégiée dans les programmes d'études scolaires, où elle était réservée aux classes supérieures et formait le point culminant de l'éducation d'un élève¹¹⁶. »

À ce point, le système éducatif jésuite ne pouvait pas passer sous silence l'aspect rhétorique du langage, c'est-à-dire sa prononciation, sa déclamation¹¹⁷ publique. En un mot, il ne pouvait faire fi de la mise en scène. Si on a vu dire que l'un des buts de la rhétorique est d'aider à « bien parler », il fallait en faire la preuve aussi bien dans les salons qu'au théâtre. Pour atteindre cet effet et toucher ainsi à la fin ultime de la rhétorique, « les jésuites feront que les autres arts apportent leur contribution : vestiaires, scénographies, et musique¹¹⁸. »

1.3. Rhétorique musicale

Dans la section 1.1. Le rôle de la rhétorique dans la société, nous avons dit que la rhétorique n'est pas un outil exclusivement au service de la littérature et de l'art oratoire. Plusieurs arts et disciplines l'ont adaptée à leur rôles, et parmi eux la musique.

Dans ce contexte il faut consacrer une mention spéciale à la tradition de la *musica poetica*, un genre de théorie musicale particulièrement développée par des auteurs allemands entre 1599 et 1800. Dans leurs traités, on élaborait une théorie de la composition qui donnait aussi des conseils rhétoriques. Un fait se détache dans toute cette littérature : l'adoption systématique de terminologies et de procédés rhétoriques pour l'enseignement de la composition et de ce qui sera plus tard l'analyse musicale.

L'ensemble des traités de rhétorique musicale a été étudié et discuté par un grand nombre d'éminents experts férus en ces matières : Buelow, Hoyt, Wilson, Unger, Bartel, Palisca, Rivera, pour n'en citer que quelques-uns¹¹⁹.

¹¹⁶ Vickers, *op. cit.*, p. 256.

¹¹⁷ Déclamer consiste à utiliser la mémoire, la voix et la gesticulation : *memoria et pronuntiatio*.

¹¹⁸ Dainville, *op. cit.*, p. 126.

¹¹⁹ Une excellente introduction générale à la question est fournie par l'entrée « Rhetoric and Music », par George J. Buelow, Peter A Hoyt et Blake Wilson dans le *NGDMM*, ed. Stanley Sadie, London, 1980, vol. XXI, 260-275. Buelow propose une bibliographie à la fois riche et choisie dans son article : « Music, Rhetoric and the

L'influence de la rhétorique sur la musique ne se limite toutefois pas aux traités de *musica poetica*. Il existe de nombreux éléments factuels et de nombreux travaux qui laissent entendre que les principes de la rhétorique furent régulièrement mis en œuvre par des musiciens « orateurs », intermédiaires et compositeurs. Sous ce rapport, on accordera un intérêt tout particulier au travail de Jonathan Gibson¹²⁰. C'est bien en France, selon lui, que se produit une mutation profonde dans le panorama rhétorique. Se fondant sur l'étude des œuvres de François Fénelon¹²¹, Bernard Lamy¹²², René Bary¹²³ et René Racine¹²⁴, Gibson considère que, malgré leur point de vue cartésien, ces auteurs s'accordent à tenir rhétorique et musique comme disciplines sœurs. Il mentionne en outre que les musiciens et les rhétoriciens français refusaient l'idée, établie dans d'autres nations, que le rapport entre ces disciplines fût hiérarchique, avec la rhétorique au sommet.

Ces considérations permettent peut-être d'expliquer pourquoi « l'idée que la musique "imitte" les structures et les conventions de la rhétorique » – si répandue dans d'autres régions d'Allemagne ou du Royaume-Uni – « ne se retrouve dans aucune source française antérieure à 1640¹²⁵ ».

Gibson rapporte subtilement les multiples rhétoriques françaises aux textes consacrés à la musique par des auteurs comme Bacilly¹²⁶, La Croix¹²⁷, Lecerf de la Viéville¹²⁸,

Concept of the Affections : a Selective Bibliography », *Notes*, 30/2, 1973, pp. 250–259. Un autre excellent travail est celui de Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18. Jahrhundert*, Würzburg, Tritsch Verlag, 1941, Hildesheim, Olms, 1969. Unger donne une vaste et pertinente bibliographie. Pour une bibliographie sur la question de la rhétorique musicale du point de vue des sources françaises, voir Patricia Ranum, *The Harmonic Orator, The Phrasing and Rhetoric Of the Melody in French Baroque Airs*, Préface W. Christie, Baltimore, Prendragon Press, 1998.

¹²⁰ Gibson, Jonathan, « "A Kind of Eloquence Even in Music": Embracing Different Rhetorics in Late Seventeenth-Century France », *The Journal of Musicology*, Vol. 25, n° 4, 2008, pp. 394-433.

¹²¹ Fénelon, François de Salignac de la Mothe, *Dialogues sur l'Eloquence en général, & en particulier sur celle de la Chaire ; avec une Lettre écrite à l'Académie Française, sur la Rhétorique, sur la Poésie, &c.*, Amsterdam, Bernard, 1718 ; *Réflexions sur la rhétorique et sur la poétique, par Mr de Fénelon, ... Avec quelques autres pièces concernant l'Académie Française*, Amsterdam, Bernard, 1717.

¹²² Lamy, Bernard, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Paris, troisième édition, A. Pralard, 1688.

¹²³ Bary, René, *La Rhétorique française [...] par René Bary, [...] où l'on trouve de nouveaux exemples sur les passions et sur les figures*, Paris, le Petit, 1659 ; *L'esprit de cour, ou les conversations galantes*, Paris, C. de Sercy, 1662 ; *Méthode pour bien prononcer le discours et pour le bien animer*, Paris, E. Couterot, 1679.

¹²⁴ Racine, René, *Réflexions sur l'usage de l'éloquence de ce temps*, Paris, F. Muguet, 1672.

¹²⁵ Gibson, *ibidem*.

¹²⁶ Bacilly, Bertrand de, *L'Art de Bien Chanter*, Paris, Ballard, 1679, fac-similé, Genève, Minkoff, 1994.

¹²⁷ Pérothée de La Croix, *L'art de la poésie française et latine avec une idée de la musique sous une nouvelle méthode*, Lyon, Thomas Amaury, 1694.

¹²⁸ Lecerf de la Viéville de Freneuse, *Comparaison de la musique italienne et française*, Paris, 1704.

Grimarest¹²⁹, entre autres, et il conclut que les positions esthétiques que l'on trouve communément dans les textes de rhétorique ont également modelé le discours sur la musique en France. On peut en inférer qu'il existe toute une tradition rhétorique musicale extérieure à ce que recueillent les traités de *musica poetica*, qui s'est développée oralement et qui subsiste de manière latente dans la musique européenne des XVII^e et XVIII^e siècles.

En effet, la rhétorique musicale n'est pas seulement un ensemble de principes de composition consignés dans les traités de *musica poetica*, mais aussi une pratique durable utile à l'intermédiation et à l'intermède. La rhétorique musicale est bien plus qu'un système théorique, c'est un outil de travail prodigieusement fécond, précis et efficace. Pierre-Alain Clerc en expose clairement l'utilité :

[...] elle nous aide à enseigner, 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 éducateurs, les avocats, les comédiens¹³⁰.

Penchons-nous à présent sur les sources de la rhétorique musicale.

1.3.1. Sources de la rhétorique musicale, *musica poetica*

Le lien entre rhétorique et musique est une constante depuis l'Antiquité¹³¹, et il a perduré durant le Moyen-âge et la Renaissance comme une pratique du désir d'imiter les stratégies et les tactiques créatives des anciennes cultures classiques. Cependant, « il faut attendre la période baroque pour que la rhétorique aussi bien que l'art oratoire se mettent à fournir une infinité de concepts rationnels fondamentaux au noyau de la théorie et de la pratique de la composition¹³² ». Le concept de *musica poetica*¹³³ comme notion d'une pratique de composition rhétorico-musicale prédomine dans l'Allemagne des XVII^e et XVIII^e siècles. Ce sont les

¹²⁹ Grimarest, Jean Léonor Le Gallois de, *Traité du récitatif*, Paris, Jacques Lefèvre et Pierre Ribou, 1707.

¹³⁰ Clerc, *Discours, op. cit.*, p. 3.

¹³¹ Quintilien, *Institutio Oratoria*, I,X,31 : « Quoique j'aie assez fait connaître, ce me semble, par les exemples que j'ai cités, quelle est la musique que j'approuve, et jusqu'à quel point je l'approuve, je crois tout de même devoir déclarer ouvertement que je recommande [...] cette musique qui célébrait les louanges des héros, et que les héros eux-mêmes chantaient [et] la connaissance des moyens que la musique emploie pour émouvoir ou adoucir les passions. » [Traduction Nisard]

¹³² Buelow, « Rhetoric and Music », *op. cit.*, p. 262.

¹³³ Terme introduit pour la première fois en 1537 par Nikolaus Listenius dans sa *Musica*. Cf. López Cano, Rubén, *Música y Retórica en el Barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 39.

théoriciens allemands qui se sont chargés d'élaborer, en parallèle, des stratégies compositionnelles analogues à celles de la rhétorique littéraire¹³⁴.

De la fin du XVI^e siècle à la fin du XVIII^e, on assiste pour ainsi dire à la naissance d'une tradition : un important ensemble de traités envisage l'étude de la musique – sous nombre de ses aspects – à la lumière des fondements de la rhétorique. Ces œuvres abordent quatre thèmes rattachés aux :

- l'étroite relation entre rhétorique et musique ;
- le mode opératoire du système rhétorique musical ;
- le rôle du musicien comme orateur et la persuasion de l'auditoire ;
- l'origine et le fonctionnement des affects.

L'ensemble des traités de rhétorique musicale occupait une vaste bibliothèque et la liste des auteurs qui contribuent à cette tradition est fort longue¹³⁵. Entre tous, nous en retiendrons quatre, qui revêtent une importance capitale dans l'optique de ce travail : Joachim Burmeister, Athanasius Kircher, Christoph Bernhard et Johann Mattheson.¹³⁶ Précisons toutefois que l'ensemble de ce qu'avancent ces quatre auteurs n'est pas ici directement applicable car ils ne parlent pas tous directement de la *pronuntiatio*, qui est le sujet de notre travail. Nous allons donc faire d'abord une rapide synthèse des idées-clés de ces auteurs, et nous en servir pour une analyse tournée vers la *pronuntiatio*.

De ces quatre théoriciens, Mattheson est singulièrement utile, puisqu'il aborde, lui, la perspective de la *pronuntiatio* à travers une série d'indications pertinentes disséminées au long de son œuvre. Mais avant d'entrer dans le *Der vollkommene Capellmeister*, nous allons recenser quelques-uns des aspects les plus remarquables des trois autres théoriciens signalés.

¹³⁴ Cf. Bartel, *Musica Poetica*, *op. cit.*, et également son article « Rhetoric in German Baroque Music-Ethical Gestures », *op. cit.*

¹³⁵ Cf. Meeùs, Nicolas, « Sources », *Modalité/Tonalité*, Patrimoine et Langages Musicaux, <http://www.lm.paris-sorbonne.fr/mt/mtsources.html#TOP>.

¹³⁶ Pour aller plus loin dans la connaissance de leur biographie et de leur œuvre, voir : Bartel, *Musica poetica*, *op. cit.*, et les entrées concernant chaque auteur par Buelow dans NGDMM, Cf. bibliographie générale.

1.3.1.1. Burmeister : *Musica poetica*

La chose est entendue : Joachim Burmeister¹³⁷ est l'un des théoriciens les plus importants de la rhétorique musicale. Son travail majeur est la *Musica poetica* de 1606, l'une des toutes dernières œuvres du genre, qui comprend un long exposé sur la question.

A travers l'analyse musicale des motets d'Orlando di Lasso¹³⁸, Burmeister reprend aussi bien les divisions rhétoriques fondamentales (*exordium*, *confirmatio* et *epilogus*¹³⁹) qu'un ensemble de constructions musicales bien définies, qu'il catégorise par analogie avec les figures rhétoriques utilisées dans l'art oratoire. Il décrit ainsi vingt-sept figures rhétorico-musicales, conçues comme autant d'outils pour la représentation des affects. Le but visé est de fournir aux étudiants un moyen d'identifier ces cas lorsqu'ils se présentent dans les compositions et de pouvoir ainsi les imiter. Il tisse par ailleurs un lien concret entre les œuvres de musique et les divisions de la rhétorique concernant la *dispositio* et l'*elocutio*, tout comme l'*inventio* ou sélection des idées et des matériaux.

La *Musica poetica* de Burmeister va exercer une profonde influence sur nombre de théoriciens postérieurs, et cependant le système qu'il élabore est source de quelques problèmes. L'un des principaux touche à la définition même des figures musicales, même si on peut toujours à cet égard rappeler ce que Quintilien écrivit dans l'introduction du livre consacré aux figures :

[...] je sais aussi que cette question de nom est une source intarissable de chicanes et de subtilités ; mais elle ne fait rien au but que je me propose ; et je m'imprime le nom qu'on donne à ces deux formes de style, pourvu qu'on sache en quoi consiste leur beauté. D'ailleurs les noms ne changent point l'essence des choses¹⁴⁰ [...]

Adressément, Burmeister cherchait surtout à résoudre des problèmes formels de composition, et Claude Palisca met bien le doigt sur cette limite en remarquant que « tous les

¹³⁷ Les textes de Burmeister sont publiés aussi bien en éditions fac-similés qu'en traductions anglaise et française : Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock, 1606, Facs., ed. Martin Ruhnke, Kassel, Bärenreiter, 1955. Une édition moderne bilingue est celle de Claude V. Palisca, éditeur, avec une introduction de Benito V. Rivera, *Poética Musical Musical Poetics*, « Music Theory in Translation Series », New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1993 ; et une autre en français : Joachim Burmeister, *Musica poetica (1606) augmentée des plus excellentes remarques tirées de Hypomnematum musicae poeticae (1599) et de Musica autschédiaстикé (1601)*, édition, introduction, traduction, notes et lexique par Agathe Sueur et Pascal Dubreuil, Wavre, Mardaga, 2007. Contient des textes bilingues latin-français et grec-français, le lexique se trouve aux pp. 353-362.

¹³⁸ Cf. Lóez Cano, *op. cit.*, p. 41.

¹³⁹ Analogues au modèle aristotélicien : 1. *Archè* [début]; 2. *Mésos* [milieu]; 3. *Téléntè* [fin].

¹⁴⁰ Quintilien, *Institutio oratoria*, IX.1 (traduction Nisard).

dispositifs¹⁴¹ considérés par Burmeister ne sont pas expressifs ou à visée expressive », mais de simples artifices qui surgirent de la nécessité d'entrelacer les voix d'une composition une fois que l'usage du *cantus firmus* comme fil directeur fut abandonné, au début du siècle¹⁴².

Signalons aussi, précisément, que si Burmeister adopte la terminologie du modèle rhétorique de la Renaissance et qu'il l'applique à la composition et à l'analyse de la polyphonie renaissante, il est tout à fait problématique de rabattre ses idées sur le répertoire du XVII^e siècle et après, et de concilier son traité avec la notion de rhétorique musicale baroque.

1.3.1.2. Kircher : *Musurgia Universalis*

Un des traités musicaux qui a exercé le plus d'influence à la période baroque est dans l'ombre d'un doute la *Musurgia Universalis* de 1650, du théologien et théoricien de la musique jésuite Athanasius Kircher¹⁴³, une des principales figures pour la théorie de la musique de la période baroque.

La *Musurgia Universalis* est une volumineuse somme de faits musicaux et de spéculations, essentielle pour comprendre la musique et la théorie musicale du XVII^e siècle. L'œuvre présente une synthèse des pratiques de composition italiennes et allemandes des XVI^e et XVII^e siècles.

Pour aborder la description de la nature affective de la musique, Kircher introduit le concept de *musica pathetica* et en fait la pierre de touche de tout le système rhétorique. Il examine ensuite en détail les structures rhétoriques, le mètre poétique et les figures rhétorico-musicales et suggère un certain nombre de moyens pour obtenir un style musical émotif et expressif mais en même temps rationnellement contrôlé.

Les canaux de diffusion jésuites à travers le monde donnèrent ensuite une ample distribution à la plus grande partie des mille cinq cents copies imprimées en 1650 de la

¹⁴¹ Il y a une différence entre les dispositifs rhétoriques qui servent à la construction et à la composition d'un discours et ceux qui servent à la prononciation élocutive. Tous sont décrits dans les manuels de rhétorique.

¹⁴² Palisca, Claude V., « *Ut oratoria musica: The Rhetorical Basis of Musical Mannerism* », *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 282-309, p. 305.

¹⁴³ Buelow, George J., « Kircher, Athanasius », *Grove Music Online, Oxford Music Online*. (Consulté le 19.06.2011).

Musurgia Universalis. D'après Buelow, l'œuvre de Kircher pose les bases de ce que développeront la littérature et l'art des grands théoriciens postérieurs dans leurs traités.

1.3.1.3. Bernhard : *Tractatus compositionis augmentatus*

Parmi les trois traités de théorie musicale de Bernhard¹⁴⁴, le plus important et sans doute celui qui a exercé le plus d'influence est le *Tractatus compositionis augmentatus*¹⁴⁵, écrit probablement après 1657. Il est particulièrement marquant par la classification de la musique qu'il opère en trois styles différents, selon les rapports entre les mots et la musique, le lieu où elle est interprétée et, surtout, les types de dissonances utilisés.

Bernhard décrit les trois principaux styles de composition du XVII^e siècle : *Stylus Gravis*, *Stylus Luxurians Communis* et *Stylus Theatralis*. Ce qui les distingue, pour l'essentiel, c'est l'usage de figures spécifiques qui dépendent du traitement des dissonances et la modernité du style employé, à savoir la conduite implicite des voix¹⁴⁶ de manière plus sophistiquée.

Tout comme Burmeister, Bernhard catégorise plusieurs figures rhétoriques musicales, même s'il utilise une terminologie légèrement différente. Bartel en fait justement état puisque, d'après lui,

Bernhard présente une conception des figures rhétoriques musicales moins centrée sur l'analyse de la polyphonie vocale à travers l'application de concepts rhétoriques [et il envisage plutôt] la composition de la musique contemporaine à travers l'usage de techniques expressives modernes¹⁴⁷.

Ce faisant, Bernhard actualise la *Figurenlehre*, en la situant délibérément dans le contexte des tendances stylistiques du milieu du XVII^e siècle, sans rompre toutefois ses liens avec le passé. Tandis que Burmeister décrit essentiellement des textures à grands traits, Bernhard quant à lui insiste sur les petits détails dans le traitement des dissonances. Il souligne que le texte doit se refléter adéquatement dans la musique, même s'il n'associe

¹⁴⁴ Snyder, Kerala J., « Bernhard, Christoph », *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*. (Consulté le 22.06.2008).

¹⁴⁵ Les trois traités sont disponibles dans des éditions modernes, par Joseph Müller-Blattau, ed., *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1926, 3^e ed., Kassel & Basel, Bärenreiter, 1999; et une traduction anglaise des trois par Walther Hilse, trad., « The Treatises of Christoph Bernhard », *Music Forum* 3, 1973, pp. 1-196.

¹⁴⁶ Couch III, Leon W., « Musical rhetoric in three preludes of Dietrich Buxtehude », *THE DIAPASON*, Vol. 91, n° 3, mars 2000.

¹⁴⁷ Bartel, *Musica poetica*, op. cit., pp. 118-119.

car une figure spécifique à tel ou tel affect et n'exlique pas non plus comment s'y rendre¹⁴⁸.

Il est attesté que les textes de Bernhard ont abondamment circulé sous forme de manuscrit (ils n'ont jamais été imprimés) et il est significatif à cet égard que la classification des figures musicales faite par Bernhard ait été adoptée par la majorité des théoriciens suivants. Ses centres d'intérêts le portent davantage vers la musique de ses contemporains baroques, en particulier celle de Schütz, Carissimi, et même celle de Buxtehude.

1.3.1.4. Mattheson : *Der vollkommene Capellmeister*

Mattheson est un homme extrêmement cultivé¹⁴⁹. Chanteur, organiste et ensuite compositeur et directeur de l'opéra de Hambourg, il connut également la vie diplomatique en tant que secrétaire de l'ambassadeur d'Angleterre. Le corpus théorique de Mattheson est immense¹⁵⁰ : plus de deux douzaines de titres, si on compte livres, articles et l'ensemble varié des publications annexes¹⁵¹. On ne saurait donc rendre compte de ses textes en quelques lignes.

L'œuvre majeure est sans aucun doute *Der vollkommene Capellmeister*, une vaste encyclopédie publiée à Hambourg en 1739, qui expose l'essentiel des connaissances que doit posséder le musicien, qu'il soit d'église ou de cour.

La première des trois parties du livre traite de sujets historiques et des rudiments de la musique. Dans la deuxième sont abordés et systématisés les concepts fondamentaux de la rhétorique musicale, pour servir de base à la composition en général et à la composition de la mélodie en particulier, celle-ci étant tenue pour la base de la composition (et finalement aussi de l'interprétation). La dernière partie est une discussion sur le contrepoint dans la composition¹⁵².

¹⁴⁸ Couch III, *Ibidem*.

¹⁴⁹ Pour une ample perspective sur cet auteur, voir la bibliographie proposée par George Buelow, « Mattheson, Johann », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, 1980, vol. XI, 832-836.

¹⁵⁰ Voir les excellentes études de Buelow et Marx, *New Mattheson Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 et les articles de Hans Lenneberg, « Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I - II) », *Journal of Music Theory*, Vol. 2, n° 1 & 2, 1958, Duke University Press, n° 1, pp. 47-84, n° 2, pp. 193-236.

¹⁵¹ Bartel, *Musica poetica*, *op. cit.*, p. 136.

¹⁵² Bartel, *Ibidem*.

La deuxième partie est celle qui nous intéresse tout particulièrement pour ce travail. On y trouve également de précieuses indications en rapport avec la *pronuntiatio* musicale, qui présentent un grand intérêt pour les intermédiaires. Les chapitres 2, 8, 9 et 14 traitent des figures rhétorico-musicales, qui sont divisées en *Figurae cantionis*, ou *Manieren*, c'est-à-dire les figures ornamentales ajoutées par l'intermédiaire, et *Figurae cantus*, ou figures rhétoriques incorporées par le compositeur¹⁵³. Elle comporte en outre une longue discussion sur l'émotion en musique et son rapport avec les affects¹⁵⁴. Selon Buelow, « cette section est la seule tentative trouvée dans la littérature baroque pour parvenir à une véritable “doctrine” des affects¹⁵⁵ ».

Mattheson rend ici quelques distances par rapport aux aspects mathématiquement normés de la musique et, en leur lieu et place, défend l'expression naturelle concentrée dans la mélodie et non dans le contrepoint. Cette discussion l'amène à dire que « [...] en résumé, tout ce qui se produit sans affects dignes d'éloge n'est rien, ne fait rien, ne signifie rien, en quelque lieu, de quelque manière et à quelque moment qu'il se produise¹⁵⁶ ». Cela s'applique aussi bien à la musique vocale qu'instrumentale :

[...] le susdit texte de la musique vocale sert principalement à la représentation des affects. Cependant, on doit savoir que même sans les mots, dans la musique purement instrumentale, toujours et dans chaque mélodie, le but doit être de représenter l'affect qui commande, de telle manière que les instruments, à travers le son, le représentent presque verbalement et perceptiblement¹⁵⁷.

Le chapitre 8, « De l'emphase dans la mélodie » (*On emphasis in melody*), est consacré à la justesse de l'emphase que l'on fait porter sur les mots¹⁵⁸. Plus avant, au chapitre 9, la discussion porte sur l'adéquation de l'intonation contenue dans le texte¹⁵⁹, sur les rapports qu'entretiennent les pauses, les points d'exclamation, les questions et les commentaires entre parenthèses avec les césures de la rhétorique musicale. Au chapitre 11, « Du son des mots » (*On the sound of words*), il indique que « ce qu'il y a de plus important dans

¹⁵³ Couch III, Leon W., « Musical Rhetoric in Three Praeludia of Dietrich Buxtehude », *THE DIAPASON*, vol. 91, Nr. 3, March 2000. <http://thediaison.com/Musical-Rhetoric-in-Three-Praeludia-of-Dietrich-Buxtehude-article3537>.

¹⁵⁴ Voir l'excellent travail de Lenneberg, *op. cit.*

¹⁵⁵ Buelow, *op. cit.*, Cf. Lenneberg, *op. cit.*

¹⁵⁶ Mattheson, *Capellmeister*, II, ch. 5, § 82, (éd. par Ernest C. Harriss), traduction personnelle.

¹⁵⁷ Mattheson, *Capellmeister*, II, ch. 4, § 45.

¹⁵⁸ Ces indications servent non seulement aux chanteurs mais aussi aux instrumentistes.

¹⁵⁹ On insistera tout particulièrement sur ce point dans les programmes d'interprétation du corpus vocal qui seront proposés dans la deuxième partie : *L'actio* : de l'analyse à la mise en œuvre.

la science de la mélodie, comme dans la théorie des passions ou affects, ce sont les césures de la rhétorique musicale¹⁶⁰.

Le chapitre 12 parle des dix-sept différences entre mélodies vocales et instrumentales : « La première différence consiste en ce que la première est, d'une certaine manière, la mère, et la seconde la fille¹⁶¹ ». La troisième différence présente un intérêt tout particulier pour l'expression des instrumentistes (« la mélodie instrumentale pourrait toujours avoir plus de fougue et plus de liberté que la vocale¹⁶² ») de même que la douzième :

[...] les instrumentistes n'ont pas affaire aux mots comme c'est le cas des chanteurs. Mais il est une chose tout à fait étrange, ou que du moins on ne remarque guère, c'est que si la mélodie instrumentale peut effectivement se débrouiller sans les mots, elle ne peut pas se passer des affects [...]¹⁶³.

Dans le dernier chapitre, le 14^{ème}, « De la disposition, l'élaboration et l'ornementation de la mélodie », Mattheson débute sur une explication détaillée concernant la disposition de la mélodie et de toute la composition mélodique, en parallèle avec la *dispositio* cicéronienne, et il poursuit sur une discussion touchant aux figures rhétorico-musicales.

Cicéron	Mattheson
1. <i>Exordium</i> [introduction]	1. <i>Exordium</i>
2. <i>Narratio</i> [art narrative]	2. <i>Narratio</i>
3. <i>Divisio</i> [liste de points ou thèmes]	3. <i>Propositio</i>
4. <i>Confirmatio</i> [arguments d'aussi]	4. <i>Confirmatio</i>
5. <i>Confutatio</i> [réfutation]	5. <i>Confutatio</i>
6. <i>Conclusio</i> [conclusion]	6. <i>Peroratio</i>

Tableau 1.1. La *dispositio* selon les deux auteurs¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Mattheson, *Capellmeister*, II, cha. 11, § 1.

¹⁶¹ Mattheson, *Capellmeister*, II, cha. 12, § 4.

¹⁶² Mattheson, *Capellmeister*, II, cha. 12, § 12.

¹⁶³ Mattheson, *Capellmeister*, II, cha. 12, § 30.

¹⁶⁴ Ce tableau est basé sur Leon W. Couch III, « Musical Rhetoric in Three Praeludia of Dietrich Buxtehude », *THE DIAPASON*, vol. 91, n° 3, mars 2000. Son article relie la *dispositio* aristotélicienne à celle de Burmeister et la cicéronienne à celle de Mattheson. Lien pour l'article : <http://scholarship.rofcouch.us/>

On peut tenter de le dire synthétiquement. Le phénomène musical se laisse décrire en termes rhétoriques. La musique et la rhétorique partagent des objectifs, des méthodologies, des réquisits de structure et des dispositifs exécutifs. Même lorsque ceux-ci ont été définis et systématisés en un premier temps pour la discipline rhétorique, ils sont parfaitement applicables à la musique.

1.3.2. L'art oratoire dans l'interprétation

On a généralement considéré que la rhétorique musicale, et en particulier le thème des figures rhétorico-musicales, n'avait d'importance que pour les compositeurs baroques et pour les historiens, analystes ou théoriciens actuels. Il faut cependant rappeler que les méthodes et traités allemands de l'époque baroque sont écrits pour la plupart par des musiciens praticiens et en activité, versés dans l'art de la rhétorique musicale et réoccupés avant tout par l'aspect exécutif des dispositifs rhétoriques. En d'autres termes, les auteurs de ces traités n'étaient pas avant tout des théoriciens de la musique mais, outre compositeurs, également des interprètes (organistes pour une bonne part), cantors et chanteurs.

Outre l'interprétation de leur musique et de celle d'autres compositeurs, leur « mission incluait d'exercer leurs élèves à donner – et transmettre – exécution et éloquence aux textes et à la musique que l'on composait et interprétait¹⁶⁵ ». Une part de cette instruction se faisait depuis l'orgue et elle s'adressait aux élèves qui chantaient dans les chœurs et jouaient d'un instrument dans les ensembles.

Parmi ces musiciens-auteurs existe un groupe d'instrumentistes qui pourraient représenter un intérêt, sur un autre plan, pour ce travail : Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach et Leopold Mozart. Ces auteurs étaient en premier lieu des orateurs musicaux qui mettaient fréquemment en scène leurs discours musicaux, et ensuite les créateurs d'une théorie vivante et transitoire. Dans certains cas, cette théorie parvient à donner le jour à une rhétorique étrangère à la tradition de la *musica poetica*. Sans s'en réclamer directement, ils firent eux aussi des avancées en direction d'une *pronuntiatio* rhétorique musicale.

¹⁶⁵ Bartel, « Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures », *op. cit.*, p. 15.

Connaisseurs du système rhétorique, ils l'appliquent en effet sans nécessairement en faire mention, un peu comme si « tout le monde était au courant ». Souvent, ils n'utilisent même pas le mot « rhétorique » et parlent du reste que ceux qui lisent leurs méthodes la connaissent et la maîtrisent, jusqu'ils ont appris à lire.

En un laps de temps de cinq ans, vers le milieu du XVIII^e siècle, virent le jour les trois œuvres fondamentales pour la connaissance de l'esthétique musicale du point de vue des instrumentistes¹⁶⁶. En 1752, Johann Joachim Quantz publie son *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, à Berlin. En 1753, Carl Philipp Emanuel Bach sort son *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten*, également à Berlin. Et en 1756, Leopold Mozart fait paraître son *Versuch einer gründlichen Violinschule*, à Augsbourg.

Du *Versuch* de Quantz, nous retiendrons surtout les paragraphes 1 à 3 du chapitre XI, « *Zum guten Vortrage im Singen und Spielen überhaupt* », dans lequel sont synthétiquement exposées les directives pour faire que l'exécution soit l'âme de la composition : la citation « *Executio anima compositionis*¹⁶⁷ » a été en fait de façon presque dogmatique dès le début de l'introduction. Dans le *Versuch* d'Emanuel Bach, le chapitre III (« De l'exécution ») revêt un intérêt tout particulier pour ce qui est de la *pronuntiatio*. Et, finalement, nous avons tiré du *Versuch* de Mozart un certain nombre d'indications en rapport avec la *pronuntiatio* musicale qui se trouvent éparpillées au long de l'œuvre : celles-ci seront examinées en détail, plus loin, dans la section *Pronuntiatio* musicale.

En conclusion, nous pouvons déduire qu'entre les XVII^e et XVIII^e siècles les musiciens « savants », ainsi que quelques musiciens intermédiaires « symphonistes » et des chanteurs, professionnels ou amateurs, usaient de la rhétorique en toute conscience ou sans même y réfléchir. Quelle qu'ait été la manière d'y accéder, que se soit par osmose, par imitation ou par l'étude, la rhétorique occupe de façon permanente une place de choix dans le milieu musical.

¹⁶⁶ Pour une superbe étude de ces trois œuvres, voir l'article d'Ingeborg Harer, « Der musikalische Vortrag um 1750 : Dargestellt am Beispiel der Instrumentalschulen von Johann Joachim Quantz, C. Ph. E. Bach und Leopold Mozart », *Musikerziehung* 44/1, 1990, pp. 14-23.

¹⁶⁷ Une vignette portant le texte *Executio anima compositionis* et l'illustration d'une scène d'interprétation musicale se trouve à la fin du texte, avant le dépot légal, dans l'édition de 1752 (voir l'édition en fac-similé de Breitkopf & Härtel).

2. La *pronuntiatio* dans la tradition rhétorique littéraire

La *pronuntiatio*, également appelée *actio*, est la représentation du discours à travers deux aspects simultanés, l'auditif et le visuel : *vox* et *corpus*. C'est la dernière étape du système rhétorique, qui rassemble les règles de l'art de parler et gesticuler avec éloquence. Il s'agit en somme de mettre en scène le discours comme un acteur, au moyen des gestes et de la diction¹⁶⁸.

Cicéron et Quintilien tiennent pour primordiale la *pronuntiatio*. Ils rappellent que, quand on interrogea Démosthène sur l'ordre d'importance des parties de l'art oratoire, il répondit qu'en premier lieu il y avait la *pronuntiatio*, en deuxième la *pronuntiatio*, et en troisième la *pronuntiatio*¹⁶⁹. C'est depuis lors une thèse courante : le premier l'intéresse le plus, le second dit des idées, qu'elles soient bien ordonnées ou même élégamment formulées ; si on ne les exprime pas convenablement, elles perdent leur valeur¹⁷⁰.

Généralement, l'objet de la *pronuntiatio* est une œuvre « créée par un des arts poétiques¹⁷¹ ». Tandis que l'œuvre est par essence permanente, puisqu'elle survit dans le temps, la *pronuntiatio* en revanche, en tant que pratique de l'artiste, est chose fugace. Les poèmes créés par la poésie et les pièces que conçoit la composition musicale s'offrent à la représentation, ou à l'exécution, à travers l'art pratique qui leur est associé. Les arts pratiques sont représentatifs, ils se chargent de transformer une œuvre artistique intemporelle en une interétation momentanée. Un acteur, ainsi, à travers son jeu, transforme un livret en une

¹⁶⁸ D'après le TLF en ligne : « Partie de la déclamation et de l'action oratoire. Prononciation (...). C'est selon tous les rhéteurs, la cinquième et dernière partie de la Rhétorique, et celle qui enseigne à l'orateur à régler et à varier sa voix et son geste d'une manière décente, et convenable au sujet qu'il traite et au discours qu'il débite; en sorte que ce qu'il dit produise sur l'auditeur le plus d'impression qu'il est possible (Gramm. t. 5 1789) ».

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1286835825;r=1;nat=;sol=1;>

¹⁶⁹ Cicéron, *De oratore*, III.lv.213 ; Quintilien, *Institutio Oratoria*, XI.iii.6.

¹⁷⁰ *Rhetorica ad Herennium*, III.xi.19 ; Quintilien, *op. cit.*, XI.iii.6.

¹⁷¹ Lausberg, *op. cit.*, § 10.

mise en scène momentanée (performance). La mise en scène du discours, l'*actio*, nous renvoie à une « dramaturgie de la parole¹⁷² » c'est-à-dire à une sorte d'hystérie¹⁷³ – qui ne tourne certes pas à la maladie – et à un rituel.

Dans son effort pour arriver à la formulation parfaite des mots isolés (*verba singula*) et des ensembles de mots ou de phrases (*verba coniuncta*) pendant la représentation (*actio*), Quintilien suggère de diviser l'objet de l'étude en quatre *virtutes elocutionis* et en deux groupes¹⁷⁴ : dans le premier, en tant que condition réalisable, la *latinitas* ou *puritas* comme vertu grammaticale et, dans le deuxième, les trois vertus rhétoriques : *perspicuitas*, *ornatus* et *aptum*. À ces vertus s'opposent les vices (*vitia*) correspondants, avec les nuances qu'adoptent leurs licences respectives (*licentiae*).

¹⁷² Barthes, *op. cit.*, p. 293.

¹⁷³ CNRTL : « Névrose aux tableaux cliniques variés, où le conflit psychique s'exerce par des manifestations fonctionnelles (anesthésies, paralysies, cécité, contractures...) sans lésion organique, des crises émotionnelles avec théâtralisme, des hobbies. » « Excitation violente, inattendue, spectaculaire et qui paraît exagérée. » Le simple fait de s'exposer devant un public pour une représentation - même minimale - favorise une forme d'excitation.

¹⁷⁴ Quintilien, I.v.1.

3. La *pronuntiatio* appliquée à la musique

La *pronuntiatio* dans la tradition rhétorique littéraire et la *pronuntiatio* musicale `artagent `ratiqument les mêmes `rinci`es, le but étant de re`résenter le discours à travers le son, *vox*, et la gesticulation, *corpus*.

La *pronuntiatio* musicale est l'action de re`résenter auditivement et visuellement le discours musical¹⁷⁵. En termes actuels, on dira que c'est la `erformance ou réalisation en direct d'une `artition. C'est l'éta`e finale d'un `rocédé musical com`lexe (*musicking*¹⁷⁶) et son cham`couvre les as`ects relatifs à l'inter`rète lui-même et à l'inter`rétation. C'est `ar la *pronuntiatio* musicale que la com`osition vient jusqu'à nous.

Pierre-Alain Clerc ex`lique synthétiquement dans son *Discours sur la rhétorique musicale* que l'action de l'inter`rète englobe une technique et une `résence qualitative sur scène qui donnent vie et es`rit au discours :

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 (`résence, sym`athie, `roximité, aura, autorité sur l'auditoire). L'action doit faire `asser tout ce que l'on a construit avec tant de soin. Elle donne à notre discours le souffle, l'es`rit, la vie¹⁷⁷.

Le terme *pronuntiatio* englobe des significations variées selon la langue dans laquelle il se `résente. Par exem`le, dans les traités anglais, *pronuntiatio* équivaut à *delivery*, qui com`rend diverses connotations : mise à dis`osition, articulation, élocution, énonciation, intonation, `rononciation des mots. Ce que certains entendent aujourd'hui `ar *performance*. En allemand ce sera *Vortrag*, qui inclut `lusieurs sens intéressants : ex`osition, récitation, déclamation, inter`rétation, exécution et élocution. En français l'équivalent serait l'*expression*.

¹⁷⁵ Cf. Harnoncourt, Nikolaus, *Le discours musical*, Wien, 1982, trad. D. Collins, Gallimard, 1984.

¹⁷⁶ Cf. Small, Christo`her, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hannover, Wesleyan University Press, 1998, ` . 9 : « *Musicking is the present participle, or gerund, of the verb to music [...] roughly the same as "to perform" or "to make music". To music is to take care, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing. To use in a descriptive sense.* ».

¹⁷⁷ Clerc, *op. cit.*

Quelle que soit l'époque considérée, l'inter-rétation musicale – la *pronuntiatio* musicale – tient une place centrale dans les réoccurrences et dans les intérêts des musiciens. C'est à travers l'inter-rétation que la composition contenue dans des annotations abrégées prend vie ; l'inter-rétation devient ainsi un intermédiaire entre la composition et l'auditeur, sous la responsabilité de l'inter-rète.

La régnance du modèle rhétorique à l'époque où vivaient les anciens théoriciens de la musique – il faut se rappeler que dans de nombreux cas ils sont à la fois compositeurs et inter-rètes – les amenait à souligner la concordance et les nombreuses analogies qui existaient entre la *pronuntiatio* rhétorique littéraire et l'inter-rétation musicale.

Cependant, le phénomène inverse est également attesté. Vers le dernier quart du XVI^e siècle, c'est ainsi l'inter-rétation musicale qui fournit parfois un modèle au processus de la *pronuntiatio* rhétorique. Fray Luis de Granada¹⁷⁸, dans le livre VI de sa *Rhetorica ecclesiastica* de 1572, encourage ses élèves à écouter de la musique pour y puiser des enseignements. Il indique de quelle manière il s'était lui-même inspiré de la musique pour aborder « la partie la plus utile de cet ouvrage, et également la plus difficile à écrire, celle que les rhétoriciens appellent prononciation ou action¹⁷⁹... ».

Bien qu'assez étonnamment Granada ne fût pas capable d'aborder ni d'imaginer des exemples en notation musicale, il est significatif que celle-ci lui soit venue à l'esprit comme réponse aux questions qu'il se posait :

[...] il y a quelques jours j'ai trouvé un livre écrit en français, qui parlait de l'art et de la manière de chasser; qui traite par le menu chacune des règles de cet art à tel point qu'il figure – au moyen des mêmes notes que les musiciens inscrivent sur leurs papiers pour chanter – la voix et le son avec lequel les chasseurs doivent appeler les chiens et les inciter à la chasse. J'ai assurément admiré la diligence de ces hommes qui ne se sont pas contentés de donner des recettes pour cela mais qui se sont également proposé, non pas en paroles mais par écrit, d'enseigner un certain genre de voix et de chant pour appeler les animaux. Si donc ils ont consacré tant de soin et d'application à une activité insignifiante, alors pourquoi resterions-nous à la traîne s'agissant d'une chose qui est la plus importante de toutes, et extrêmement nécessaire aux prédicateurs¹⁸⁰ ?

¹⁷⁸ Granada, Luis de, *op. cit.*, pp. 613-642.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 613 : « la parte más útil de esta obra, é igualmente la más difícil de escribirse, a la cual llaman los retóricos pronunciacion ó accion... ». Traduction personnelle ; nous avons choisi de conserver l'orthographe originale de la source consultée dans toutes les citations.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 614 : « pocos días há di con un libro escrito en francés, que trataba del arte y manera de cazar; el cual descende tan por menudo á cada una de las reglas de esta arte, que con las mismas notas que los músicos ponen en sus papeles para cantar, designa la figura de voz y el sonido con que deben los cazadores llamar a los perros e incitarlos a la caza. Admiré por cierto la

Vincenzo Galilei indique `ar ailleurs que l'œuvre n'est `as muette et qu'elle doit être re`résentée sur scène : « Ni le livret ni l'œuvre ne sont destinés à être lus en silence comme s'il s'agissait d'un long `oème ou d'un texte en `rose ; ils sont bien `lutôt faits `our être re`résentés sur scène¹⁸¹. »

Dans la `remière moitié du XVII^e siècle, Marin Mersenne¹⁸² n'hésite `as à s'a``uyer sur Quintilien¹⁸³ lorsqu'il examine les conditions d'une inter`rétation musicale éloquente. Bien `lus, il souligne que la nature même des notes et les sons musicaux indiquent à l'inter`rète la manière d'ex`oser ou d'inter`réter, `ourvu que la com`osition ait été « fabriquée » dans les conditions voulues. Il en vient à demander aux musiciens les mêmes qualités que Quintilien réclame d'un bon orateur `our émouvoir : « [...] `our cette raison, ces choses que Fabius `eut exiger d'un bon orateur, j'oserais les réclamer chez les musiciens, car le chant éveille des sentiments de la manière la `lus `arfaite et obtient ce qu'il se `ro`ose¹⁸⁴. »

La nécessité de cultiver une inter`rétation claire et de qualité reste en vigueur jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, comme en témoigne la grande quantité de manuels en `lusieurs langues sur la manière de `arler en `ublic et la déclamation, utilisés `ar les chanteurs, les acteurs, les orateurs et les avocats.

Ce`ependant, les deux dernières `arties de la rhétorique, la *pronuntiatio* et la *memoria* ne sont `as reflétées dans la *musica poetica*, car il s'agit d'une théorie de la com`osition tandis que la *pronuntiatio* musicale touche exclusivement à l'inter`rétation. S'il est vrai donc que les théoriciens de la *musica poetica* ne se sont `as occu`és de la *pronuntiatio*, le conce`t a``arait toutefois, de manière fragmentaire et im`licite, dans `lusieurs traités de musique de la `ériode baroque (aussi bien de *musica theorica* que de *musica practica*).

diligencia de unos hombres que no se contentaron con dar preceptos para esto sino que igualmente se propusieron, no hablando sino escribiendo, enseñar un cierto género de voz y canto con que hubiesen de ser llamados los animales. Pues si éstos pusieron tanto cuidado y aplicación en cosa de nonada, ¿por qué nosotros nos quedaremos atrás tratando de una cosa la más importante de todas, y sumamente necesaria a los predicadores? ». Traduction `ersonnelle.

¹⁸¹ « Neither the libretto nor the play is intended to be read silently as if it were a long poem or a prose text; rather, they are meant to be performed on stage. », cité `ar Calcagno, Mauro, « "Imitar col canto chi `arla": Monteverdi and the Creation of a Language for Musical Theater », *JAMS*, 55/3, Fall 2002, ` . 383. Vincenzo Galilei, *Dialogo [...] della musica antica ed della moderna*, Florence, Marescotti, 1581, ` . 89, section « Da chi `ossano I moderni `attici im`arare l'imitazione delle `arole », ` . 385. Traduction `ersonnelle.

¹⁸² Mersenne, Marin, « Quaestiones celeberrime in Genesim », 1623, *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. (Consulté le 16.02.2011).

¹⁸³ Quintilien, XI, iii.176 y 178.

¹⁸⁴ Mersenne, *op. cit.*

Pour éviter des répétitions superflues, je me limiterai à mentionner et à citer quelques traités importants, sachant que tous ont un dénominateur commun : ils partent d'un jugement esthétique bon et « naturel » et soulignent son lien constant avec la rhétorique. On retiendra les œuvres de Printz, de Walther, de Bernhard, de Scheibe, de Kircher¹⁸⁵, de Mattheson, de C.P.E. Bach, Quantz, Couperin, Montéclair, Geminiani, et plus tard Forkel.

Au XVIII^e siècle, l'objectif principal de l'interprète musical et de l'orateur est similaire : s'adresser l'esprit et le cœur du public en se servant du discours – musical – ou de l'éloquence personnelle. Une grande partie des indications pour mener à bien cet objectif sont énoncées dans des traités instrumentaux et vocaux. Cette pratique se poursuit jusqu'à la fin du siècle, moment où on en vint à réduire la rhétorique à ces questions d'interprétation et de prononciation¹⁸⁶.

Les traités de Quantz et de C.P.E. Bach, en particulier, suggèrent explicitement aux instrumentistes d'étudier les techniques des orateurs célèbres et les conseils de « la déclamation adressée ». Dans son *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, publié à Berlin en 1752, Quantz ouvre précisément le chapitre XI sur les indications adressées pour obtenir une bonne *pronuntiatio* musicale, analogue à la *pronuntiatio* oratoire :

De la bonne Expression en général, lorsqu'on chante ou qu'on joue.

§1 L'Expression dans la musique peut-être comparée à celle d'un Orateur. L'Orateur & le musicien ont tous 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 adoucir les mouvements de l'âme, & faire passer l'auditeur d'une passion à l'autre. Il leur est avantageux, lorsque l'un a quelques notions des connaissances de l'autre¹⁸⁷.

Après l'analogie avec la *pronuntiatio* rhétorique, Quantz indique synthétiquement au paragraphe 3 en quoi consiste une bonne interprétation et il finit le chapitre XI sur ce qu'est une mauvaise expression (§ 21) :

§3. L'on demande d'un Orateur, qu'il ait la voix forte, claire & nette ; la prononciation distincte & parfaitement bonne ; qu'il ne confonde pas les lettres ensemble, & qu'il ne les mange pas ; qu'il s'adonne à une agréable diversité dans les tons de la voix & des aéroles, qu'il évite l'uniformité dans la déclamation ; qu'il fasse entendre le ton des syllabes & des mots, tantôt avec force, tantôt avec douceur, tantôt vitem,

¹⁸⁵ « *In this way he suggested the means for achieving an emotionally expressive yet rationally controlled musical style* » : Cf. George J. Buelow. « Kircher, Athanasius », *Grove Music Online, Oxford Music Online*. (Consulté le 19.06.2011).

¹⁸⁶ Wilson, Blake, et al. « Rhetoric and music », *Grove Music Online, Oxford Music Online*. (Consulté le 27.08.2007).

¹⁸⁷ Quantz, Joachim, *Essai d'une méthode*, Berlin, 1752, Paris, Facs, Zurfluh, 1975.

tant lentement, qu'il élève la voix à des certains mots qui exigent de la force, & qu'il sache la modérer à d'autres ; qu'il ex`rime chaque `assion avec le ton de voix qui lui est `ro`re ; qu'il se règle en général à l'étendue de l'endroit où il `arle ; enfin qu'il se conforme à toutes les règles qui font réussir les talents de l'éloquence. Il faut `ar conséquent qu'il observe soigneusement les `réce`tes que son art a établi `our faire sentir la différence qu'il y a entre une oraison funèbre, un Panégyrique, un Discours badin & un Discours sérieux etc. Enfin à toutes ces qualités il faut joindre celle d'avoir un extérieur agréable.

§ 21 La mauvaise ex`ression est le contraire de ce que l'on demande `our la bonne. J'en rassemblerai ici en abrégé les caractères `rinci`aux, afin qu'on `uisse les réunir tous sous un même `oint de vuë & être `lus attentif à les éviter. L'ex`ression est donc mauvaise, lorsque l'intonation n'est `as nette & que les sons sont outrés ; lorsque sans articuler chaque ton on ne les ex`rime qu'indistinctement, obscurément, inintelligiblement, faiblement, grossièrement & sechement; lors qu'on les traîne `ar `resse & qu'on `ousse ou coule toutes les notes sans distinction; lorsqu'on n'observe `oint la mesure & qu'on ne donne `as aux notes leur juste valeur ; lorsque dans l'Adagio les agrémens sont tro` embarrassés, & qu'ils ne s'accordent `as avec l'harmonie ; lorsqu'on finit mal, ou qu'on `récì`ite les agrémens ; lorsque les dissonances ne sont ni bien `ré`arées ni bien sauvées ; lorsqu'on ne joue `as les `assages rondement & distinctement, & qu'on les fait avec `eine ou avec `récì`itation, en les traînant, les rendant chancelans, & les accom`agnant de toutes sortes de grimaces ; lorsqu'on chante ou qu'on joue tout avec froideur, sans aucun mélange du Piano & du Forte, lorsqu'on agit contre les `assions qu'il faut ex`rimer ; & en général lorsqu'on exécute tout sans sentiment, sans mouvement & sans être touché soi-même. Alors l'exécution est mauvaise, & ceux qui entendent (sic) jouer ou chanter des `ièces aussi mal rendues, loin d'y trouver quelque `laisir, attendent avec im`atience qu'elles soient finies.

Pour sa `art, C.P.E. Bach dans le cha`itre III de son *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*¹⁸⁸, `oublé à Berlin en 1753, sans aller jusqu'à `rononcer le mot orateur lorsqu'il `arle de l'inter`rète, suggère néanmoins les qualités d'un orateur musical, « celui qui a la ca`acité d'émouvoir » :

§ 1 Mais un `ur déchiffreur¹⁸⁹ ne `eut `rétendre aux mérites véridiques de celui qui a le `ouvoir d'émouvoir davantage l'oreille que le regard, et davantage le cœur que l'oreille dans une douce sensation, et de les entraîner ensuite là où il veut. Il est bien rare que l'on `uisse déchiffrer un morceau à `remière vue en fonction de son contenu véridique et de son sentiment.

Et tout comme Quantz, Emanuel Bach entre`rend de définir, bien que moins longuement, en quoi consiste une bonne inter`rétation :

¹⁸⁸ Bach, C. P. E., *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten*, Berlin, Christian Freidrich Henning, 1753, Pour la traduction française du `remier tome, cf. *Essai sur la manière véridique de jouer un instrument à clavier*, trad. Jean Pierre Coulon, [http`://icking-music-archive.org](http://icking-music-archive.org), 2005.

¹⁸⁹ « croque-notes » dans la traduction de Denis Collins, éd. J-C Lattès, 1979, ` . 185 et 186 : « Mais un sim`le croque-notes ne `eut en aucun cas revendiquer ceux qui savent rem`lir des sentiments les `lus doux l'oreille `lutôt que l'œil, et `lutôt que l'oreille le cœur; ceux qui savent attirer l'auditeur où ils veulent. Car il est bien rare qu'on `uisse à `remière vue jouer une `ièce suivant le caractère et le sentiment qui lui sont `ro`res. »

§ 2 En quoi consiste la bonne exécution ? En rien d'autre que cette faculté que ce soit en chantant ou en jouant d'un instrument, de rendre l'oreille sensible à des sensations 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 mouvement, le coulé, le détaché, le balancement (la *Bebung*), l'arrangement, 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.

C.P.E. Bach souligne aussi les qualités que doit avoir l'interprète pour toucher son public et expose son point de vue sur l'auto-émotion, semblable à celui de Quantz. Les deux auteurs se situent dans la lignée de Quintilien, même si l'on peut penser que la représentation qui cherche à insérer des sentiments à l'auditeur est aussi un masque, c'est-à-dire une *hypocrisis*¹⁹⁰. C.P.E. Bach s'exprime ainsi :

§ 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 lui-même de la partager.

§ 14 De l'ensemble des sentiments que la musique peut éveiller, on voit quelle sorte de dons un excellent musicien doit avoir, et avec quelle somme d'intelligence il doit les utiliser afin qu'il tienne davantage en considération à la fois ses auditeurs, le contenu des vérités qu'il doit interpréter en fonction du sentiment de ces derniers, le local, et d'autres conditions.

§ 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...¹⁹¹

D'autre part, Leopold Mozart ouvre ainsi le chapitre IV (« De la lecture exacte de notes et de la bonne exécution en général ») de son *Versuch einer gründlichen Violinschule*¹⁹² de 1756 où, en s'appuyant sur l'expérience, il rejoint l'idée que l'interprétation est plus qu'une lecture de notes :

§ 1 Tout de fond de la bonne exécution : l'expérience confirme ce système.

§ 2 L'Exécution des Pièces de Musique des bons compositeurs exige beaucoup plus de science que celle des Sonates et des Concerto les plus difficiles [...] car, il faut non seulement observer exactement tout ce qui est indiqué dans les pièces, et ne pas le rendre autrement qu'il est écrit mais encore jouer avec une certaine sensibilité, c'est à dire, entrer dans la passion qui est à exprimer.

¹⁹⁰ Cf. Aristote, *Rhétorique*, Livre III, chapitre 1.

¹⁹¹ Bach, C. P. E., *op cit.*, III.

¹⁹² Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, Lotter, 1756, *Méthode Raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, traduite de l'Allemand en Français par Valentin Roeser, Zurfluh, 1993, chapitre IV.

En France, François Couërin souligne dans sa préface à *L'art de toucher le clavecin*¹⁹³ de 1716 le parallélisme existant entre l'art oratoire et l'intonation musicale : « 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 ».

Montéclair, dans ses *Principes de Musique*, se montre de son côté très explicite dans les indications qu'il donne pour obtenir une bonne prononciation. Il est l'un des rares auteurs à écrire le terme « prononcer » quand il s'adresse au chanteur et il souligne l'importance de la gesticulation :

La bonne prononciation des voyelles, donne la dernière perfection au chant François. Pour bien prononcer il faut savoir disposer la bouche de manière qu'on puisse donner à chaque voyelle, le son clair ou sourd qui lui convient. On prononce en chantant comme en parlant, excepté que comme le chant tient plus longtemps les sons, que le parler ordinaire, il faut y articuler plus fortement les consonnes qui sont avant ou après les voyelles.[...]

La voix ne doit pas maîtriser celui qui chante, il faut au contraire que celui qui chante, la fasse obéir des les commencements en la rendant libre et naturelle [...]

Il faut ensuite s'exercer à bien porter, lier, et filer les sons, et à les rendre onctueux dans les chants tendres, douloureux dans les chants éthériques, fermes dans les airs de mouvement, Legers dans les airs gais, et brusques dans les chants qui expriment la Vivacité ou la Colère. [...]

Il ne faut pas gesticuler en chantant, ni faire des grimaces de la bouche, des yeux, et du front. Il ne faut pas marquer la mesure de la tête ni du corps [...]¹⁹⁴.

Pour sa part, Francesco Geminiani¹⁹⁵, dans la deuxième préface à son opus IX, *The Art of Playing on the Violin* de 1751, relie la musique à l'art oratoire et à l'orateur :

L'intention de la musique n'est pas seulement de parvenir à l'oreille, mais aussi d'exprimer des sentiments, de former l'imagination, de toucher l'esprit et de commander les passions. L'art de jouer du violon consiste à offrir à cet Instrument un timbre qui d'une certaine manière devra rivaliser avec la matité parfaite de la voix humaine; et à exécuter chaque morceau avec l'exactitude, la correction et la délicatesse d'expression qui s'accordent à l'authentique Intention de la Musique.

Même dans le discours quotidien une différence de ton donne un sens différent au même mot. Et en ce qui concerne les intonations musicales, l'expérience a montré que l'imagination de l'auditeur est en général à ce point entre les mains du maître que celui-ci, par les variations, les mouvements, les intervalles et la modulation, peut pour ainsi dire graver dans son esprit l'impression qui lui plaît¹⁹⁶.

¹⁹³ Couërin François, *L'art de toucher le clavecin*, Paris, l'auteur, Foucault, 1716.

¹⁹⁴ Montéclair, M-P, *Principes de Musique*, Paris 1736, Genève, Facs, Minkoff, 1972, p. 90.

¹⁹⁵ Geminiani, Francesco, *The Art of Playing on the Violin Opera IX*, London, 1751. Il faut mentionner que 23 ans séparent ce texte de la dernière édition de 1716.

¹⁹⁶ Geminiani, *op. cit.*, « *The intention of Musick is not only to please the ear, but to express sentiments, strike the imagination, affect the mind, and command the passions. The art of playing the violin consists in giving that Instrument a tone that*

En s'a`uyant sur l'exem`le XIII de son œuvre, (un mouvement lent), Geminiani donne les indications `our atteindre l'ex`ressivité : « à jouer de telle sorte qu'il ressemble à un discours émouvant¹⁹⁷... »

Ces quelques références touchant à la *pronuntiatio* é`arses dans les traités musicaux `euvent se résumer en deux `oints `rinci`aux : souligner l'im`ortance de l'inter`rète `endant le `rocessus de re`résentation musicale et fournir un guide de com`ortement `our le musicien en action sur la scène. Ces traités offrent des linéaments inter`rétatifs `ratiqes `our obtenir une bonne ex`ression.

Notre `ro`osition est d'établir un `arallélisme entre les *virtutes elocutionis* de l'art oratoire et les vertus inter`rétatives musicales (ramenées ici à cinq `rinci`es généraux, voir tableau 2.1.) : la *puritas* se relie à la `écision, la *perspicuitas* à la clarté, l'*ornatus* au style et l'*aptum* à la convenance (ou `ertinence) et à la variété.

<i>Virtutes elocutionis</i>	Vertus inter`rétatives musicales
<i>Puritas</i>	Précision
<i>Perspicuitas</i>	Clarté
<i>Ornatus</i>	Style, goût
<i>Aptum</i>	Convenance- `ertinence
	Variété

Tableau 2.1. Mise en parallèle des vertus oratoires et des vertus interprétatives musicales.

Pour résumer, la *pronuntiatio* musicale est la re`résentation auditive et visuelle du discours musical réalisée `ar l'inter`rète, à travers l'a``lication de cinq `rinci`es généraux. Son objectif est de s'a``ro`rier l'es`rit et le cœur de celui qui l'écoute.

shall in a manner rival the matt perfect human voice; and in executing every piece with exactness, propriety, and delicacy of expression according to the true Intention of Musick. »

« Even in common speech a difference of tone gives the same word a different meaning. And with regard to musical performances, experience has shown that the imagination of the hearer is in general so much at the disposal of the master, that by the help of variations, movements, intervals and modulation he may almost stamp what impression on the mind he pleases. ». Traductions `ersonnelles.

¹⁹⁷ « to be played so 'as to resemble an affecting Discourse... ». Traduction `ersonnelle.

Avant de commencer à analyser chacune de ces vertus inter` rétatives musicales, il est indis` ensable d'aborder la question de l'articulation. L'articulation est un élément fondamental dans l'inter` rétation de la musique ancienne (*musica rhetorica*), ` uisque toutes les vertus de l'inter` rétation musicale, mentionnées antérieurement, se reflètent dans l'inter` rétation.

4. Articulation

4.1. L'importance de l'articulation

L'articulation est le moyen d'expression le plus efficace et le plus puissant dont on dispose pour interagir avec éloquence la musique baroque. C'est l'élément essentiel de la *pronuntiatio* musicale.

Aussi bien dans la musique que dans le discours ou la poésie, l'articulation revêt une importance capitale pour soutenir l'intelligibilité. La défaillance dans l'articulation pourrait obscurcir la compréhension de la signification du discours musical le plus cohérent au point de le priver de sens.

L'articulation est particulièrement importante dans la musique baroque pour plusieurs raisons : d'une part, elle révèle l'attention que les compositeurs et théoriciens de cette période ont accordée à l'art de la rhétorique en tant qu'habileté à émouvoir et à convaincre un public (*docere, movere et delectare*).

D'autre part, les instruments de cette époque-là jouent dans l'affaire un rôle primordial. Ils étaient fabriqués et conçus pour favoriser l'éloquence de la musique et ainsi produire une riche gamme de variations dans l'articulation, nécessaire comme moteur de l'expressivité. Ces instruments répondaient à l'idée d'un son éloquent, dynamique et actif. Ils n'étaient pas en outre imaginés pour faire de grands legatos ni pour produire un important volume sonore comme celui des instruments qui se sont développés plus tard au XIX^e siècle. Alors que la dynamique peut être un paramètre plus flexible et plus riche pour l'expression et l'interprétation de la musique du XIX^e siècle, l'articulation accomplit cette fonction expressive et bien d'autres encore en ce qui concerne la musique antérieure à 1800. De plus, « elle sympathise étroitement avec son alliée la poésie¹⁹⁸ », puisque le but de cette époque-là se voulait intelligible et compréhensible. La musique postérieure, en revanche, a davantage partie

¹⁹⁸ Semi, Maria, « La similitudine delle associazioni: musica e poesia come arti 'alleanze' », *Il suono eloquente*, Bologna, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2008, pp. 14-19.

liée avec la peinture et l'image, et elle se met à l'écoute de sentiments qui nous touchent, quand bien même ils ne seraient pas nécessairement « com`réhensibles ».

Ainsi, peu à peu, le style de la musique change, comme changent les nécessités des inter`rètes, et par conséquent les constructeurs des instruments ajustent et adaptent ceux-ci pour satisfaire les besoins d'expression des inter`rètes et de la nouvelle musique. C'est seulement vers la deuxième partie du siècle, probablement après 1760¹⁹⁹, que les constructeurs d'instruments à vent commencent à transformer ces instruments pour les adapter à une conception esthétique nouvelle. Par exemple, on commence à insérer des clés et des valves pour faciliter l'exécution de la musique dans des tonalités chargées d'altérations ; la `erce (la cavité intérieure) des hautbois est réduite, ce qui entraîne un changement important dans la hauteur des notes et dans le dia`ason ; on adopte aussi la clé de liaison (*slur key*), utile pour lier les intervalles grands ou difficiles. Les changements, néanmoins, se faisaient très graduellement et les instruments « éloquents » construits avant ces transformations-là restent en usage en plein cœur du XIX^e siècle. Baldassarre Centroni (1784-1860), hautboïste de Rossini²⁰⁰, a utilisé un hautbois « ancien » avec seulement deux clés tout au long de sa carrière²⁰¹. Pour mieux com`rendre la différence entre ces conceptions sonores, il suffit d'écouter le même extrait joué par un *hautboy* (hautbois baroque) et par un hautbois classique ou moderne.

¹⁹⁹ Cf. Haynes, Bruce, *The eloquent oboe*, New York, Oxford University Press, 2001, « 1730-1760: Italian Ascendancy and the Rise of the Narrow-Bore Hautboy », pp. 396-450.

²⁰⁰ Pour Rossini, Baldassarre Centroni fut un ami `roche. Il lui dédia plusieurs des aujourd'hui célèbres solos pour hautbois de ses œuvres. Cf. Haynes, Bruce, « Performing Mozart's music II », *Early Music*, XX, 1, 1992, pp. 50.

²⁰¹ Bernardini, Alfredo, « Zwei Kl``en für Rossini? Zur Geschichte der Oboe in Bologna vor 1850 », *Tibia* 11/2, 1992, pp. 95-107.

4.2. Définition de l'articulation musicale

Selon Ferdinand de Saussure, « L'articulation peut désigner ou bien la subdivision de la chaîne parlée en syllabes, ou bien la subdivision de la chaîne des significations en unités significatives²⁰². »

Dans le *New Grove*, pour sa part, les entrées « articulation » et « phrasé » sont associées et l'article traite de la séparation des notes :

Séparation par un inter-règle de notes successives l'une de l'autre, individuelles ou en groupes, et manière de le faire. Le terme « *phrasing* » implique une analogie linguistique ou syntaxique, et depuis le XVIII^e siècle cette analogie a constamment été évoquée dans les discussions sur le groupement de notes successives, surtout dans les mélodies ; [...] ²⁰³

En musique, l'articulation consiste à unir et à séparer les sons, elle comprend toutes les variantes possibles entre le *legato* et le *staccato* et le mélange des deux. Elle s'applique aux sons séparés et aux sections ou périodes plus grandes.

Au fil du temps, l'idée d'articuler s'est associée à l'idée de phrasé. Lorsque nous comparons la musique et le langage, nous pouvons assimiler la phrase grammaticale à la phrase musicale, en tant que manifestation d'un ensemble expressif plus ou moins complexe. Le phrasé musical peut donc être compris comme l'inter-rétation intelligible de cet ensemble expressif, si on envisage les contenus émotifs et structuraux de l'expression.

Le choix d'une articulation particulière résulte d'un ensemble de décisions prises par l'interprète conformément à sa perception de la musique et à son style. Ce qui implique qu'on établit une hiérarchie interne dans la musique pour déterminer comment chaque note est mise en relation avec ses voisines et aussi comment sont définis les groupes de notes, voire, à l'intérieur de ceux-ci, à quels groupes ou à quelles notes isolées on accorde une importance particulière.

²⁰² Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1968, p. 26.

²⁰³ Chew, Geoffrey, « Articulation and phrasing », Grove Music Online, Oxford Music Online : « *The separation of successive notes from one another, singly or in groups, by a performer, and the manner in which this is done. The term 'phrasing' implies a linguistic or syntactic analogy, and since the 18th century this analogy has constantly been invoked in discussing the grouping of successive notes, especially in melodies; [...]* ». Traduction personnelle.

4.3. L'influence du chant et le style *cantabile*

« La `rinci`ale caractéristique `ar laquelle on différencie le chant de n'im`orte quelle autre forme d'inter`rétation musicale, c'est la `rononciation des mots. »

John Butt.²⁰⁴

Pour aborder l'articulation musicale, il est im`ortant de `rendre comme `oint de dé`art le style vocal, et les traités de chant sont le meilleur exem`le `our examiner le style *cantabile*. Des auteurs comme Mersenne, de Bacilly, Grimarest, Tosi, Montéclair, Avison, Bérard ou Lécuyer, entre autres²⁰⁵, insistent sur l'obligation qu'ont les chanteurs de `rononcer clairement aussi bien les consonnes que les voyelles et de res`ecter la `rosodie correcte.

D'autre `art, dans la `ériode baroque on attendait de tous les musiciens, et `as seulement des chanteurs, qu'ils `ratiquent surtout le style *cantabile*. Pour `reuve, l'indication manuscrite de J. S. Bach dans la `age de titre de ses *Inventions et Symphonies* de 1723 :



Planche. 4.1. Page de titre des *Inventionen et Symphonies*, BWV 772-801²⁰⁶.

²⁰⁴ John Butt, *Bach Interpretation; articulations marks in primary sources of J. S. Bach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, ` . 11.

²⁰⁵ Voir Sources et bibliographie.

²⁰⁶ Image de Willard A. Palmer ed., *J. S. Bach, Inventionen & sinfonias*, Van Nuys, Alfred Publishing, 1991. Copie manuscrite de la Staatsbibliothek zu Berlin.

Un guide fidèle,

dans lequel les admirateurs du clavecin trouveront une méthode d'articulation non seulement de l'art de jouer à deux parties, mais également à faire plus de progrès dans celui de gérer trois parties *obbligato* bien et correctement, et en même temps non seulement la façon d'obtenir de bonnes inventions, mais aussi la manière de les bien développer ; mais surtout, d'obtenir un style de jeu *cantabile*, et ce tout en obtenant un bon avant-goût de la composition.

Préparé par

Joh. Seb. Bach :

Maître de Chambre au service de Son Altesse Sérénissime
le Prince de Anhalt-Cöthen.

Anno Christi 1723²⁰⁷.

L'insistance sur le chant est avérée dans plusieurs traités d'interprétation instrumentale où l'on souligne son importance comme base de la musique²⁰⁸. Dans toute l'Europe le chant était au centre de l'enseignement musical et constituait un élément essentiel de l'éducation.

C.P.E. Bach n'hésite pas à recommander l'articulation du chant pour faciliter « toutes les manières de jouer » : § 20 « Pour tout cet art de bien jouer, on verra qu'il est utile de se faciliter la tâche en artendant en même temps l'art du chant, si l'occasion s'en présente, et en écoutant les bons chanteurs²⁰⁹. »

Mersenne suggère par ailleurs que les coups de langue des instrumentistes à vent rendent l'interprétation vivante tout comme les mots le font dans le chant²¹⁰.

Néanmoins, il importe de souligner la différence entre le style *cantabile* de la période baroque et la technique moderne du chant, un intense style *legato* jouant d'une grande variété dans le volume sonore et rehaussé par du *vibrato*. Comme nous l'avons dit auparavant, ce qui caractérise le chant face à n'importe quelle autre forme d'interprétation musicale, c'est la prononciation des mots.

Il convient donc d'user avec prudence du terme *cantabile* dans la musique baroque car il ne se réfère en aucun cas à un « *legato continuo* ». Selon Butt « l'importance des mots et

²⁰⁷ Traduction personnelle.

²⁰⁸ Cf. Ganassi, *Regola Rubertina*, Venice, 1542, ed. H. Peter, Berlin, 1972, cité par Butt. *op. cit.*

²⁰⁹ Bach, C. P. E., *Versuch*, I, § 20.

²¹⁰ Mersenne, *op. cit.*, V, p. 235.

l'accentuation "grammaticale" de la musique suggèrent que la clarté est, peut-être, l'élément principal du style²¹¹ » baroque.

4.4. L'accent de l'orateur

L'intelligibilité de l'articulation est fondée sur la relation entre la métrique verbale et la métrique musicale, en particulier quand la musique est subordonnée à l'accent syllabique du texte. À ce propos, le thème de la durée et de l'accentuation des syllabes dans le chant français est abondamment traité et discuté depuis le XVII^e siècle par Mersenne²¹² aussi bien que par de Bacilly²¹³ quelques années plus tard.

Vers 1636, Mersenne définit dans son œuvre *L'harmonie universelle* les caractéristiques de celui qui est capable de pratiquer à la perfection « la musique accentuelle » c'est-à-dire l'orateur harmonique :

De la Musique Accentuelle

Cette partie de la musique semblera peut être nouvelle à plusieurs, encore qu'elle se pratique par ceux qui chantent en perfection, & qu'elle accomplit l'Art de l'Orateur Harmonique, qui doit connoître tous les degrez, les tems, les mouvemens, & les accents propres pour exciter ses auditeurs à tout ce qu'il veut²¹⁴.

Mersenne se réfère à plusieurs types d'accents : l'accent grammatical de la poésie française et les accents expressifs – rhétorique ou athétique²¹⁵ – qui sont déterminés par le contenu émotionnel de certains groupes de mots dans le poème. Mersenne enseigne que c'est au travers d'inflexions subtiles de la voix que l'on exprime les affects : « L'accent, dont nous parlons icy, est une inflexion ou modification de la voix, ou de la parole, par laquelle on exprime les affections naturellement, ou par artifice²¹⁶. »

S'assurer que ces accents soient perçus clairement par l'oreille est la fonction principale de l'art de la déclamation. Mersenne a rassemblé les révisions des manuels destinés à parler en public (l'art oratoire) en les mettant à disposition des chanteurs.

²¹¹ Butt, *op. cit.*, p. 15.

²¹² Mersenne, Marin, *Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, S. Cramoisy, 1636.

²¹³ Cf. Bacilly, *op. cit.*

²¹⁴ Mersenne, *op. cit.*, vol. II, « Les Consonances », p. 365, www.gallica.bnf.fr.

²¹⁵ Ces accents sont pratiquement les mêmes que ceux auxquels se réfère Rousseau ; on y reviendra par la suite.

²¹⁶ Mersenne, *op. cit.*, vol. II, p. 66.

Au final, la musique et le langage poétique (en particulier le genre lyrique) convergent dans l'art de la rhétorique. Le chanteur, qui est au carrefour de ces deux langages, doit donc être aussi un expert dans « l'art de parler », semblable à un prédicateur, un avocat, un acteur ou un poète qui, en tant qu'orateurs, s'efforcent face au public de le séduire et de persuader, et se servent des « accents expressifs de leur voix²¹⁷ » pour émouvoir.

Plus récemment, Patricia Ranum a beaucoup approfondi le sujet de la durée et de l'accentuation syllabique dans son œuvre « *The Harmonic Orator*²¹⁸ ». L'auteur établit un lien entre le chanteur, et par extension l'instrumentiste, et l'orateur harmonique : « tout comme les orateurs publics, les orateurs harmoniques doivent déclamer un air comme s'ils produisaient un énoncé [discours]²¹⁹ ». Pour elle, un « orateur harmonique est celui qui maîtrise l'art de la rhétorique et l'expression au point que l'harmonie pénètre chaque fibre de son être. Il est incapable de parler sans harmonie²²⁰ ».

Si la musique instrumentale observe les mêmes principes rhétoriques et poétiques que la musique vocale, alors « les instrumentistes, eux aussi, sont des orateurs harmoniques²²¹ ». *L'Encyclopédie* de Diderot reprend cette idée lorsque Frédéric Melchor, baron de Grimm, écrit : « la musique instrumentale suit les règles et les principes de la musique vocale²²² ». Dès lors, même si la musique instrumentale ne fait pas appel aux mots, elle n'en est pas moins un discours. La musique vocale aussi bien que la musique instrumentale du XVII^e et au moins jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle, sont « organisées comme des discours en miniature dont le but est d'émouvoir un public²²³. »

²¹⁷ Ranum, *op. cit.*, p. 23.

²¹⁸ Dans *The Harmonic Orator, The Phrasing and Rhetoric Of the Melody in French Baroque Airs*, préface W. Christie, Baltimore, Prendragon Press, 1998, l'auteur propose une étude systématique de la musique française « baroque » dans le but d'analyser la mélodie et le texte au lieu de la notation des rythmes, du contrepoint et de l'harmonie. Son travail met en avant la trame qui forme le mélisme, la rhétorique et l'expression dans les mélodies de chansons faites pour la danse. Il établit un lien entre les écrits sur la rhétorique et la poétique de l'époque, les concepts fondamentaux de la linguistique française et la notion de rythme du discours en français. Son œuvre présente la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles comme une synthèse résultant de trois éléments : le rythme dans le discours en français, les pratiques rhétoriques françaises et la récitation théâtrale française. Cet amalgame produit un style propre d'interprétation.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ Ranum, *op. cit.*, p. 21. Traduction personnelle.

²²¹ Ranum, *op. cit.*, p. 26.

²²² M. Grimm, « Motif, Musique », *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, tome 2, 1751, p. 10 : 766, www.atilf.fr.

²²³ *Ibidem*.

Selon Jean-Jacques Rousseau, la déclamation musicale com` rend essentiellement trois ty` es d'accentuation²²⁴ : il ` arle d'abord de l'accent qui rehausse l'ex` ression des changements rythmiques continus suscités ` ar les grou` es de mots du ` oème, « ` ar les inflexions et le nombre de la mélodie²²⁵ ». En second lieu, il évoque « l'accent grammatical », lequel, relativement fixe et ` révisible, fait en sorte que la structure symétrique du ` oème soit claire à l'oreille. Enfin, il y a l'accent rhétorique, « l'accent oratoire » qui, lui, est ex` ressif, mobile et im` révisible ; il rehausse les mots-clés du ` oème : « c'est un outil extrêmement im` ortant ` our les théoriciens baroques²²⁶ ».

Pour Rousseau, la ` lu` art des accents rhétoriques sont assimilés à « l'accent ` athétique ou oratoire », ` athétique ` arce qu'il ex` rime des sentiments et des émotions fortes, *pathos*. L'auteur affirme clairement que « ce doit être la grande affaire du musicien » :

[...] enfin l'Accent ` athétique ou oratoire, qui, ` ar diverses inflexions de voix, ` ar un ton ` lus ou moins élevé, ` ar un ` arler ` lus vif ou ` lus lent, ex` rime les sentimens dont celui qui ` arle est agité, et les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers Accens & de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du Musicien, & Denis d'Halicarnasse regarde avec raison l'Accent en général comme la semence de toute Musique²²⁷.

Patricia Ranum indique ` ar ailleurs qu'« il est facile de reconnaître les accents ` athétiques dans la musique » (française) ; la syllabe accentuée ` athétiquement occu` e en règle générale une note « faible » (mauvaise) et elle est ` lus haute que celle de la syllabe ` lacée sur un tem` s « fort » (bon).

Dans la musique vocale et dans la déclamation théâtrale, l'accentuation im` lique trois actions : allonger la voyelle, souligner la consonne initiale et hausser ou abaisser le ton de la syllabe que l'on ` rétend accentuer. Le fonctionnement de la longueur des syllabes dans l'art oratoire fait l'objet de discussions a` ` rofondies dans les traités anciens de théoriciens comme Mersenne en 1636, de Bacilly en 1688, Grimarest en 1707, d'Olivet en 1736 et Durand en 1748²²⁸.

²²⁴ Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Duchesne, 1768, fac-similé, Hildesheim, Olms Verlagsbuchhandlung, 1969, « Déclamation », ` . 140.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Ranum, *op. cit.*, ` . 216.

²²⁷ Rousseau, *op. cit.*, « Accent », ` . 614.

²²⁸ Cf. Ranum, *op. cit.*, ` . 101

L'allongement des syllabes peut être obtenu au moyen de plusieurs procédés : par la vocalisation, par une finale féminine, par un redoublement. Il existe aussi un allongement par doublement ou « doubler ».

Mis à part les voyelles longues, on peut virtuellement allonger n'importe quelle syllabe – même celles qui sont composées de voyelles « courtes » – par le fait de « doubler » approximativement la durée normale de la consonne initiale. Bacilly nomme cette technique oratoire « gronder » :

De la suspension des consonnes, avant que de faire sonner la Voyelle qui les suit.

Il y a une Prononciation qui est tout à fait particulière au Chant & à la Déclamation, qui se fait lors que pour donner plus de force à l'Expression, on a l'habitude de certaines consonnes, avant que de former la Voyelle qui les suit ; ce que l'on a bien voulu nommer, *gronder*²²⁹.

Les syllabes longues sont par ailleurs généralement réservées à l'ornementation, qui peut varier en fonction de deux paramètres : le son de la syllabe et sa position dans le vers²³⁰. En revanche, les syllabes courtes ne doivent normalement pas être ornementées. Lorsqu'une syllabe longue et un accent grammatical convergent, il peut y avoir matière à un ornement plus important.

Ce qui permet à l'oreille de distinguer une syllabe d'une autre, ce sont les consonnes. Pour s'assurer que le public comprend chaque mot de ce qui se dit, l'orateur se sert de la technique consistant à « doubler » les consonnes des mots les plus importants de chaque vers. Nous l'avons déjà vue, Montéclair propose que dans le chant les consonnes soient articulées plus fort que les voyelles :

La bonne prononciation des paroles donne la dernière perfection au chant François. [...] On prononce en chantant comme en parlant, excepté que comme le chant tient plus longtemps les sons, que le parler ordinaire, il faut y articuler plus fortement les consonnes qui sont avant ou après les voyelles²³¹.

Doubler certaines consonnes de syllabes spécifiques est capital pour les chanteurs afin de mettre à jour la signification émotive des mots. On peut relever ce point dans *L'art du chant* de Bérard en 1755 et aussi chez ses successeurs Lécuyer en 1769, et Rarlier en 1772²³².

²²⁹ Bacilly, *op. cit.*, p. 307.

²³⁰ Cf. Ranum, *op. cit.*, pp. 101-115.

²³¹ Montéclair, *Principes de musique, op. cit.*, p. 90.

²³² Cf. Ranum, *op. cit.*, p. 204.

Dans une culture musicale où les instrumentistes faisaient un effort pour imiter le plus possible la voix, le chant et le discours, cette technique a favorisé, dans l'interprétation instrumentale, ce qui est décrit comme « silences d'articulation ». Pour le moine bénédictin et respectable facteur d'orgues Dom Bédos de Celles ainsi que pour le mathématicien et acousticien Engrammelle, les silences d'articulation sont tous les intervalles relativement longs, comme ceux utilisés dans la prononciation articulée des consonnes dans la langue parlée, sans lesquels les syllabes seraient indistinctes et il ne resterait plus que le son inarticulé des voyelles :

Ce sont tous ces intervalles plus ou moins Longs, que j'appelle les Silences d'articulation dans la Musique, dont aucune note n'est exempte, pas plus que la prononciation articulée des consonnes dans la parole, sans lesquelles toutes les syllabes n'auraient d'autre distinction que le son inarticulé des voyelles. [...]

Toutes ces suspensions ou intercessions du son des voyelles, sont autant de petits Silences qui détachent les syllabes les unes des autres, pour former l'articulation de la parole : il en est de même pour l'articulation de la Musique, à cette différence près, que le son d'un instrument étant par-tout le même, et ne pouvant produire, pour ainsi dire, qu'une seule voyelle, il faut que les Silences de l'articulation soient plus variés que dans la parole, si l'on veut que la Musique produise une espèce d'articulation intelligible et intéressante²³³.

Si la voix est le vrai modèle pour les instrumentistes, et si ceux-ci ne peuvent faire que lorsqu'ils imitent le plus parfaitement possible la flexibilité et l'ornementation pratiquée par les bons orateurs harmoniques, il est évident que, pour aborder l'articulation, l'accentuation et le phrasé de la musique instrumentale, il est important de connaître les détails de la prononciation oratoire et de comprendre le style *cantabile* dans une optique « d'époque ».

Un aspect de l'utilisation des syllabes longues et courtes de la prononciation française se reflète dans le concept de « notes inégales ». Elles apparaissent lorsque des notes raides ascendantes ou descendantes par degrés conjoints sont exécutées comme si elles étaient pointées mais notées de façon égale.

Les notes inégales ont une fonction déclamatoire. Elles favorisent la possibilité d'une altération rythmique comme dispositif par lequel la musique instrumentale fonctionne en parallèle avec la poésie et revendique les principes de prononciation et d'expression établis par les traités de rhétorique et de discours public.

²³³ Bédos de Celles, *L'art du facteur d'orgues*, Paris, L. F. Delatour, 1766-1788, Basel, fac-similé Barenreiter Kassel, 1966, vol. IV, p. 600. Cité par Ranum, p. 205.

Patricia Ranum illustre, à l'aide d'un exemple d'Élisabeth Jacquet de la Guerre, comment les instrumentistes pouvaient imiter le phrasé des chanteurs à travers leurs doigts, coups de langue et d'archet. Elle confirme que généralement, les instrumentistes articulaient les gammes et les notes raides (croches²³⁴) de manière « inégale » dans le but d'imiter les rythmes poétiques²³⁵. Pour qu'elle coïncide avec l'expression instrumentale, la voix a reçu explicitement quelques notes pointées et l'instruction de les laisser couler *gracieusement*²³⁶ à travers la barre de mesure par la liaison.

Ex. 4.1. Élisabeth Jacquet de la Guerre, *Cantates Françaises, L'Ile de Delos*, [ca. 1715], p. 34-35²³⁷.

4.5. L'accentuation rythmique et l'emphase²³⁸

Les accents précédemment décrits sont comparés aux accents rythmiques et à l'emphase. Les accents rythmiques peuvent être traduits en rythmes syncopés, à l'exemple, lorsqu'une note brève est suivie d'une plus longue, la seconde est davantage accentuée même si elle repose sur un temps faible inaccentué, pendant que la première note réduit son accentuation en volume et en durée.

²³⁴ Ranum, *op. cit.*, p. 255.

²³⁵ Ranum, *op. cit.*, p. 256.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Cité par Ranum, *Ibidem*.

²³⁸ Le terme est pris ici et dans la suite du travail dans le sens rhétorique que lui donne Mattheson. « L'emphase doit être considérée comme un des moyens de l'ornement du style (de l'élocution). Elle vise à renforcer l'expression pour lui donner plus de vivacité, pour faire que les mots soient entourés en quelque sorte d'un halo qui leur confère une valeur supérieure, comme d'une irradiation inhabituelle. », Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p. 129-130.

En ce qui concerne l'emphase, Mattheson souligne avec pertinence la différence entre l'emphase et l'accent²³⁹. L'emphase tombe toujours sur le mot en entier, en fonction de son sens et de son contenu et non pas en fonction de sa sonorité, alors que l'accent concerne spécifiquement la syllabe, en articulant sa durée et le niveau de sonnettement qui l'accompagne. De plus, les mots polysyllabiques peuvent avoir un ou plusieurs accents, mais tous les mots n'ont pas d'emphase. Par conséquent tous les temps d'une mesure ou toutes les mesures ne doivent pas s'uniformiser systématiquement. L'accent se rapporte à la prononciation ; l'emphase, pour sa part, concerne l'émotion et donne un sens à l'interprétation ou à l'exécution.

4.5.1. Les « bonnes » et les « mauvaises » notes

Wolfgang Caspar Printz fournit le premier registre des « bonnes » et « mauvaises » notes dans un traité de composition²⁴⁰. Selon l'auteur, ce concept était évident dans l'interprétation de puis le XVI^e siècle. Plus tard, Walther, s'appuyant sur Printz, aborde le sujet en se référant à la durée, dans le cas d'une succession de plusieurs notes de valeurs égales qui, néanmoins, doivent s'interpréter de manière inégale, c'est-à-dire alternativement longue et courte²⁴¹, en tenant toujours compte du contexte, des dissonances et des consonances.

Tout comme dans le discours, la différenciation des syllabes et des notes en fortes ou faibles s'obtient par des changements aussi bien de dynamique que de durée des notes.

Tosi indique dans ses *Observations sur le chant figuré* que dans le cas de passages, mélismes et divisions, les notes qui les composent doivent être « toutes articulées dans la même prononciation et modérément différenciées, pas trop collées et pas trop séparées²⁴² ». Il indique aussi que l'utilisation de la « liaison » (*legato*) est assez restreinte dans le chant et n'est utile que pour quelques notes²⁴³.

²³⁹ Mattheson, *op. cit.*, II. 8. § 8, 9 y 10.

²⁴⁰ Printz, Wolfgang Caspar, *Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist*, Dresden et Leipzig, 1696, p. 18-19, cité par Butt, *op. cit.*

²⁴¹ Walther, Johann Gottfried, *Praecepta der musicalischen Composition* (MS, 1708, D-WRtl), ed. P. Benary, Leipzig, 1955, p. 23, cité par Butt.

²⁴² Tosi, Pier Francesco, *Opinioni de Cantori Antichi e Moderni, o Sieno Osservazioni Sopra il Canto Figurato*, Bologna, 1723, trad. J.E. Galliard, 1967 ; trad. Théo-Philippe Lemaire, Les introuvables, L'Harmattan, 1996.

²⁴³ *Ibidem*, p. 53.

4.6. Ornements et figures

Ni les compositeurs ni les interprètes de la période baroque n'avaient un rôle unique : ils ne se spécialisaient pas dans un seul instrument ou dans la composition, comme c'est le cas aujourd'hui, mais exerçaient plusieurs tâches simultanément, composer, jouer ou chanter. Les uns et les autres étaient en quelque sorte des « musiciens pratiques²⁴⁴ », qui s'appliquaient aussi bien à la *musica modulatoria* qu'à la *musica poetica*. Ces musiciens « savants » étaient conscients non seulement de la structure grammaticale du système métrique baroque, mais aussi de la qualité rhétorique de dispositifs spécifiques comme la dissonance. Les deux s'accordent sur le fait que l'intérêt rhétorique de la musique repose sur l'ornementation (*decoratio*), qu'elle soit improvisée par l'exécutant ou écrite par le compositeur. Comme dans la rhétorique, une grande partie de la *decoratio* musicale se nourrit de l'emploi de figures. C'est pourquoi, dans l'interprétation de la musique, leur identification et leur conceptualisation sont fondamentales pour « articuler ».

Printz fournit une information détaillée sur la « *musica modulatoria vocalis* » et souligne qu'un « bon chanteur » doit être conscient de l'application adéquate des figures musicales, qu'il considère comme les éléments nécessaires pour condimenter une mélodie, car sans figures, celle-ci serait semblable à un plat sans sel²⁴⁵.

La pratique de l'ornementation dans la *decoratio* musicale trouve son origine en Italie et elle se diffuse pratiquement dans toute l'Europe. Les bons chanteurs utilisent leur connaissance des formules ou des figures, *formulae* ou *figurae*, pour habiller les squelettes harmoniques. A ce sujet, Walther et Bernhard décrivent deux types de figures : *figurae fundamentales* et *figurae superficiales*. Les figures fondamentales comprennent les syncopes, les notes de passage et le style fugué. Les figures superficielles ou secondaires sont généralement des ornements improvisés. Ces types de figures seront adoptés graduellement par les compositeurs²⁴⁶.

²⁴⁴ Pour Walther, la *Musica Practica* est divisée en *Musica Modulatoria*, qui enseigne comment chanter ou jouer des instruments, et *Musica Poetica*, ou composition musicale, qui montre comment inventer « des accords purs de notes » et les représenter sur le papier pour que ceux-ci soient chantés ou joués. Walther, *op. cit.*, pp. 14-15, cité par Butt, *op. cit.*, p. 16.

²⁴⁵ Printz, *op. cit.*, p. 42, cité par Butt.

²⁴⁶ Butt, *op. cit.*, p. 18.

Pour sa part, Printz décrit deux types de *figurae* que le chanteur doit rendre en comète lorsqu'il construit son *passagio* : les figures simples, *figurae simplices*, qui sont des figures isolées, et les figures composées, qui sont constituées par une succession de figures simples.

4.7. Figures rythmiques

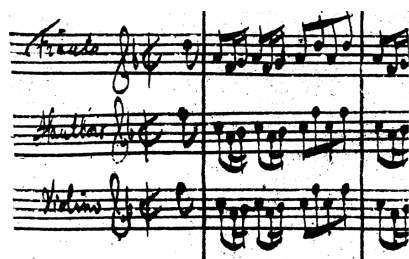
Les figures rythmiques sont des patrons rythmiques particulièrement bien adaptés sur le plan harmonique et mélodique. L'articulation de ces figures, lorsqu'elles sont incluses dans un mélisme, s'obtient en soulignant la dernière note de chaque figure. Les trois figures rythmiques principales sont la *corta*, la *messanza* et la *suspirans*.

4.7.1. *Corta*

La *corta* est une figure d'ornementation simple, elle est composée de trois notes, dont l'une a une durée équivalente à l'addition des deux autres. Autrement dit, c'est une note longue suivie de deux notes courtes (*recta*). Ou vice versa, deux notes courtes suivies d'une note longue (*inversa*). On se réfère au nombre de notes employées pour la construction d'une figure.

Pour Printz et plus tard pour Walther aussi, « la figure *corta* consiste en trois notes rapides, dont une a une durée égale à celle des deux autres combinées²⁴⁷ ». La *corta* est la base de la *suspirans* de Printz : la note longue s'y subdivise en deux parties, dont l'une est un soupir. Le début du *Concerto Brandebourgeois n° 2 en fa majeur*, BWV 1047, de J. S. Bach, illustre l'emploi de la *corta* :

²⁴⁷ Printz, *op. cit.*, p. 54, cité par Bartel, *op. cit.*, p. 234.



Ex. 4.2. J. S. Bach, *Concerto brandebourgeois n° 2*, [1^{er} mouvement] BWV 1047²⁴⁸. [*corta*]

4.7.2. *Messanza*

La *messanza* est une figure similaire d'ornementation, elle est composée de quatre notes avec un mouvement par degrés conjoints ou par sauts. Elle signifie « mélange » ; dans le cas présent, c'est un mélange d'intervalles.

Pour Printz et Walther, la *messanza* est une figure mixte composée par quatre notes dont quelques-unes sont statiques alors que les autres bougent, ou alors quelques-unes sautent et d'autres bougent par degrés conjoints²⁴⁹. S'ajoute que cette figure est utilisée davantage dans les *passaggi*, *phantasiae* et spécialement dans les *variationes*²⁵⁰. La combinaison d'un ensemble de *messanzane* peut donner lieu à des figures plus complexes comme le montre l'exemple suivant, où Händel se sert de la combinaison 1+3 pour illustrer une *gradatio catabasica* :



Ex. 4.3. G. Fr. Händel, *Mi palpita il cor*²⁵¹, « *Recitativo ed Arioso* », m. 13 et 14.
[*messanza*]

²⁴⁸ Bach, Johann Sebastian, *Brandenburgisches Konzert*, nr. 2, F-Dur, BWV 1047, ([ca.] 1720-1739), D-B Am. B. 78.

²⁴⁹ Printz, *op. cit.*, p. 57, cité par Bartel, *op. cit.*, p. 318.

²⁵⁰ S'ajoute, *Tractus*, p. 156, cité par Bartel, *op. cit.*, p. 319.

²⁵¹ Extrait aux bons soins de Pascal Duc d'après : Händel, Georg Friedrich, *Mi palpita il cor*, *Cantata a Voce Sola con Oboe*, s.l., s.n., s.d., HWV 132^b, GB-Lbl R.M.20.e.4., ff.1-6.

Il est `ar ailleurs fréquent de rencontrer la combinaison simultanée de ces figures rythmiques. Cette `artie du Chœur « *Ihr seid die Gesegneten des Hern* » de la *Cantate* BWV 196, de J. S. Bach, illustre l'utilisation simultanée de *messanzana*, *corta* et *syncopatio* :



Ex. 4.4. J. S. Bach, *Der Herr denket an uns*, BWV 196²⁵², Chœur « *Ihr seid die Gesegneten des Hern* », m. 3-5, cordes et continuo. [*messanzana*, *corta* et *syncopatio*]

Selon Printz, le nombre total des différentes `ossibilités de *messanzane* est de six cents²⁵³.

4.7.3. *Suspirans*

La *suspirans* se caractérise `ar sa qualité anacrousique, avec un silence dans le `remier quart de la subdivision du tem`s. On a mentionné `lus haut le fait que Printz et Walther définissent la *figura suspirans* comme une sim`le *figura corta* modifiée : « la *figura suspirans* n'est qu'une *figura corta* qui, en lieu et `lace de sa note longue, contient une `ause de la moitié de sa durée et une note d'une durée égale à celle des deux autres²⁵⁴. » La section intermédiaire du même chœur, « *Ihr seid die Gesegneten des Hern* », montre l'a``lication de la *suspirans* sur le mot « *amen* » :

²⁵² Bach, Johann Sebastian, *Sämtliche Kantaten*, *Der Herr denket an uns*, BWV 196, Kassel, Bärenreiter (Urtext der Neuen Bach Ausgabe), 2007, vol. 14, ` . 37* et suivantes.

²⁵³ Bartel, *op. cit.*, ` . 318.

²⁵⁴ Printz, *op. cit.*, ` . 60, cité `ar Bartel. *op. cit.*, ` . 394.

Ex. 4.5. J. S. Bach, *Der Herr denke an uns*, BWV 196²⁵⁵, Chœur « *Ihr seid die Gesegneten des Herrn* », m. 33-35. [*suspiciens*]

Par contre, la *suspiciens* de l'exemple de la cantate *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*, BWV 131, illustre un changement rhétorique qui se relie à l'espoir du salut, « *Bei dem Herrn ist die Gnade und viel Erlösung bei ihm* » :

Ex. 4.6. J. S. Bach, *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*, BWV 131²⁵⁶, n° 5, *allegro*, m. 21-22, hautbois, cordes, chœur et continuo. [*suspiciens*]

²⁵⁵ Bach, Johann Sebastian, *Sämtliche Kantaten*, op. cit., ` . 42* et suivantes.

²⁵⁶ Bach, Johann Sebastian, *Sämtliche Kantaten, Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* BWV 131, Kassel, Bärenreiter (Urtext der Neuen Bach Ausgabe), 2007, vol. 14, ` . 374* et suivantes.

4. 8. Liaisons et *legato*

A cette époque, le style « *legato* » semble être spécifiquement associé à des éléments harmoniques, en particulier la dissonance, et tout spécialement les différents types d'*accentus* et leur résolution, qui est à son tour liée aux notes de passage et aux ornements.

Pour Bernhard, la *figura* est, en termes généraux, la méthode consistant à employer des dissonances. Plus tard, Walther indiquera que l'*accentus* ou *superjectio* est un « glissement » ascendant ou descendant, d'une consonance à une dissonance ou inversement²⁵⁷. Les deux auteurs soulignent la dimension affective des dissonances, qui se relie à la nuit, à l'hiver, à l'obscur ; par contre les consonances entrent en rapport avec le jour, l'été ou la blancheur²⁵⁸.

Dans le cas de l'*accentus*, le type de liaisons utilisées pour la résolution des dissonances indique à l'évidence deux choses : il souligne et reflète d'une part une délimitation de la figure et d'autre part son articulation en douceur, comme un glissement.

Bernhard et Walther relient par ailleurs l'*accentus* aux rythmes pointés en tant que manière particulière d'organiser l'accentuation syllabique. Samuel Beyer, excellent pédagogue et théoricien, indique clairement, au début du XVIII^e siècle, les cas où on lie des rythmes pointés et il définit l'*Anticipatione della syllaba* comme « la liaison des syllabes au travers d'intervalles de secondes et de tierces auxquelles elles ne correspondent de fait pas²⁵⁹. » Dans l'exemple suivant, cité par Butt, la syllabe « *fi* » est anticipée d'une double croche moyennant une note de passage (dissonance) et la liaison indique le glissement qui résout la consonance :



Ex. 4.7. *Anticipatione della syllaba*, exemple cité par J. Butt.

²⁵⁷ Walther, *Praecepta*, n. 153, cité par Bartel, n. 172.

²⁵⁸ Printz, *op. cit.*, n. 92 et Walther, *op. cit.*, n. 104, cités par Butt, n. 21.

²⁵⁹ Beyer, Johann Samuel, *Primae lineae musicae vocalis*, Freiberg, 1703, fac-similé, Leizig, 1976, n. 54-56, cité par Butt, n. 23.

Cet autre exemple, également cité par Butt, indique que l'*Anticipazione della nota* consiste à anticiper une partie de la note suivante²⁶⁰ : alors que la syllabe « *do* » va sur le troisième temps et sur la note *do*, l'anticipation de la note revient à avancer d'une double croche seulement la note *do*, encore sous la prononciation de la syllabe précédente « *Te* » :



Ex. 4.8. *Anticipazione della nota*, exemple cité par J. Butt.

L'association de la dissonance et du *legato* pousse à lier ratiqement les figures de dissonance par degrés conjoints. Walther confirme que les chromatismes et petits intervalles entrent en écho avec le « *“pathetic” Affekt* ». Bernhard, quant à lui, suggère que l'affect peut jouer sur l'articulation : il indique que « les passions fortes comme la joie et la colère ne donnent pas lieu à des liaisons, alors que les mots qui reflètent l'affliction et la gentillesse admettent un style lié plus doux²⁶¹. » A ce propos, Quantz fait également le lien entre l'alternance des passions et l'articulation : « les intervalles roches et liés » évoquent la mélancolie et « les notes brèves et articulées ou celles qui forment des intervalles distants » s'assimilent à la joie et à l'audace²⁶².

4.8.1. Liaisons dans la musique instrumentale

Les liaisons dans la musique instrumentale exercent diverses fonctions. Pour les instruments à cordes, les liaisons indiquent que les notes qu'elles couvrent sont jouées d'un seul coup d'archet, alors que pour le chant, comme il a déjà été dit, elles marquent en général l'accentuation syllabique. Par ailleurs, eu égard à la longueur de l'archet, il faut une articulation plus fréquente et plus régulière, si on la rapporte à l'articulation engendrée par la respiration du chanteur.

La combinaison d'archets antérieurs au modèle Tourte avec des cordes en boyau favorise une attaque de la première note (sur le talon) bien définie, marquée et dotée d'une

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ Walther, *op. cit.*, p. 157, cité par Butt, p. 23.

²⁶² Quantz, *op. cit.*, XI, § 16.

énergie rythmique supérieure. Avec le mouvement vers la pointe, cette énergie s'évanouit en l'air, faisant naître un *diminuendo* naturel ou, selon les termes de Léonold Mozart, un effet de « son de cloche²⁶³ ». Les coups d'archet sont fondamentaux dans l'inter-articulation de la musique baroque, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de rendre le message rhétorico-affectif proposé par le compositeur.

Pour les instrumentistes à vent, la nécessité de couvrir la ligne mélodique est liée à celle de respirer, tout comme pour les chanteurs. À la différence des instrumentistes à cordes, ils ne sont pas soumis à une articulation régulière et fréquente.

Plusieurs théoriciens associent l'articulation des instrumentistes à vent, le coup de langue, à l'articulation des syllabes. Par exemple, en 1535 déjà, Silvestro di Ganassi²⁶⁴ distingue trois couples d'articulation de syllabes mettant en jeu plusieurs consonnes de la langue roulée, qu'il met en rapport avec le flux de la respiration dans le chant expressif : « *te-ke* », « *te-re* » et « *le-re* » (sur le coup de langue et son rapport avec les syllabes, voir Haynes et Ranum²⁶⁵).

La différence d'articulation entre « *tu* » et « *ru* » renvoie indubitablement à la notion de « notes inégales ». Certaines recommandations à propos des coups de langue sont à l'évidence semblables à celles qu'on donne pour les coups d'archet ; Hotteterre²⁶⁶ suggère par exemple un patron de coup de langue pour la *corta* qui coïncide en grande partie avec la « reprise d'archet ».



Ex. 4.9. Inégalité : coups d'archet et coup de langue.

²⁶³ Mozart, Léonold, *op. cit.* : « De telles notes doivent être jouées fort et être tenues de manière qu'elles se perdent progressivement dans le silence, sans autre pression. Comme le son d'une cloche [...] s'éteint petit à petit ».

²⁶⁴ Ganassi, Silvestro di, *Opera intitolata Fontegara*, Venezia, 1535, éd. H. Peter, Berlin, 1956, p. 12, et p. 87, cité par Butt.

²⁶⁵ Voir Haynes, Bruce, « Tu ru or Not Tu ru : Paired Syllables and Unequal Tonguing Patterns on Woodwinds in the Seventeenth and Eighteenth centuries », *Performance Practice Review* 10/1, 1997, p. 41-60, et Ranum, Patricia, « Tu-ru-tu and tu-ru-tu-tu : Toward an Understanding of Hotteterre's Tonguing Syllables. », *The Recorder in the Seventeenth Century*, Utrecht, 1993, p. 217-254.

²⁶⁶ Hotteterre, Jacques, *Principes de la flûte*, Amsterdam, Rogier, 1728, fac-similé, Bärenreiter, Kassel, 1998.

La `lu`art des théoriciens sont d`avis qu`une liaison notée indique que seule la `remière note reçoit un cou` de langue, qu`elle est jouée en un seul souffle, qu`il y a un *diminuendo* im` licite et que la note sur laquelle finit la liaison est raccourcie. Dans le cas des instrumentistes à cordes, elle indique que la `remière note reçoit le cou` d`archet, qu`elle est jouée en un seul mouvement, qu`elle inclut le *diminuendo* et aussi que la dernière note est raccourcie²⁶⁷.

D`autre `art, les liaisons dans le ré`ertoire des instruments à vent et à corde forment les dis`ositifs d`ex`ressivité ex`liqués `écédemment et sont à mettre en ra`ort avec la « *decoratio* » : leur but est de regrou`er, d`isoler et de délimiter les figures ornementales. Une grande variété d`ornementations ajoutées `ar l`inter`ète ou notées `ar le com`ositeur se sont `eu à `eu ex`rimées `ar les liaisons. Souvent, il s`agit de figures qui touchent essentiellement une note, ce qui donne `our fonction aux liaisons de couvrir les notes qui forment la figure comme s`il s`agissait d`une seule note. Comme exem`les de ces ornements, nous avons la *tirata*, le *grosso tremolo*, le *circolo mezzo*.

4.8.1.1. *Tirata*

La *tirata* est un ensemble de notes ra`ides ascendantes ou descendantes sous forme de gammes. D`a`rès Mattheson, cette ornementation a` `artient à la catégorie des *Manieren* ajoutées `ar l`inter`ète. On attend de la *tirata* qu`elle ait une ex`ressivité semblable à celle de l`*accentus*, et qu`elle `uisse `rendre en charge la dimension ex`ressive et affective du texte²⁶⁸. Alors que, `our Printz, elle re`résente une figure ra`ide, Walther acce`te qu`on `uisse l`utiliser dans des mouvements lents.

Le *versus 4* de la cantate *In allen meinen Taten*, BWV 97, illustre l`utilisation de *tirate* :

²⁶⁷ Il est significatif que Mahler, `rofond connaisseur de son instrument, l`orchestre, note fréquemment un accent au début d`une liaison, `our marquer le démarrage. Le *diminuendo* est o`tionnel selon le contexte, mais le `oint sur la note à la fin de la liaison et même le silence à la fin du grou`e lié est `robablement le signe que, sans ces indications et en se bornant à la liaison, le musicien de « son orchestre » ne `lacera `as l`accent et ne raccourcira `as la note à la fin de la liaison, ce qui d`une certaine manière `orte `réjudice à la clarté et à l`intelligibilité du fragment. Cf. Rucker *Lieder*.

²⁶⁸ Cf. Bartel., *op. cit.*, ``. 409-412.

220

nichts feh - - len, nichts feh - - len, so

Ex. 4.10. J. S. Bach, *In allen meinen Taten*, BWV 97²⁶⁹, *Versus 4*, m. 45-46, violon, ténor et continuo. [*tirata*]

4.8.1.2. *Gropo*

*Gropo*²⁷⁰ se dit d'une figure ornementale sim`le com`osée de quatre notes, la `remière et la quatrième étant communes ; semblable au *circolo mezzo*, à cette différence `rès que celui-ci a comme notes communes la seconde et la quatrième. Mattheson, `our sa `art, décrit le *gropo* comme une figure de huit notes.

La dernière section du *versus 4* de cette même cantate montre différentes `ossibilités de *gropi* en combinaison avec la *tirata*.

57

Ex. 4.11. J. S. Bach, *In allen meinen Taten*, BWV 97²⁷¹, *Versus 4*, m. 57-58, violon et continuo. [*gropo - circolo mezzo - tirata*]

Il convient de signaler qu'il n'existe `as de distinction claire et nette entre les fonctions instructives (techniques) et inter`rétatives (musicales) des liaisons. Dans l'inter`rétation, il est toutefois `ertinent de `rendre en com`te les deux fonctions.

²⁶⁹ Bach, Johann Sebastian, *Sämtliche Kantaten, In allen meinen Taten*, BWV 97, Kassel, Bärenreiter (Urtext der Neuen Bach Ausgabe), 2007, vol. 14, ` . 496* et suivantes.

²⁷⁰ Bartel. *op. cit.*, ` . 290.

²⁷¹ Bach, Johann Sebastian, *Sämtliche Kantaten*, *op. cit.*

4. 9. Points et lignes verticales

Même si cette thèse ne s'étend pas à traiter des questions de notation en elles-mêmes, on ne peut éviter d'aborder les points et lignes comme cas articulés dans la notation de l'articulation.

L'information sur l'usage des points pour signaler un certain type d'articulation est encore plus rare que celle qui concerne les liaisons. Souvent, le choix de points ou de lignes verticales a dû être une décision de l'imprimeur-éditeur.

Au XVIII^e siècle, le sens donné au point ou à la ligne verticale est vaste et repose souvent sur des définitions qui sont fondamentalement les mêmes²⁷². Le point peut indiquer un certain type d'écart ou l'annulation d'une norme. Mais il y a des cas aussi où il peut être tenu pour un signe d'accentuation et demander plus de poids, ce qui impliquerait que le son s'allonge ou se détache de quelque autre manière.

Il peut en outre simplement signifier une séparation (*staccare, staccato*), autrement dit un « ne pas lier ». Ou encore indiquer l'annulation de l'« inégalité », et demander une prononciation régulière et uniforme – toujours dans le cadre d'un écart. Walther affirme que les notes marquées d'un point doivent être séparées de la même manière, ce qui implique l'annulation de l'accouplement des notes « bonnes et mauvaises²⁷³ ».

Par ailleurs, les points favorisent une prononciation égale des notes, en volume comme en durée, indépendamment de la place qu'elles occupent à l'intérieur de la mesure.

Pour ce qui est des lignes verticales, Butt souligne d'une part qu'il n'y avait pas une manière fixe de les exécuter et, par ailleurs, qu'il convient d'aborder chaque cas séparément. Geminiani et Leopold Mozart suggèrent toutefois dans leurs traités de violon que la ligne verticale indique qu'on décolle l'archet de la corde²⁷⁴.

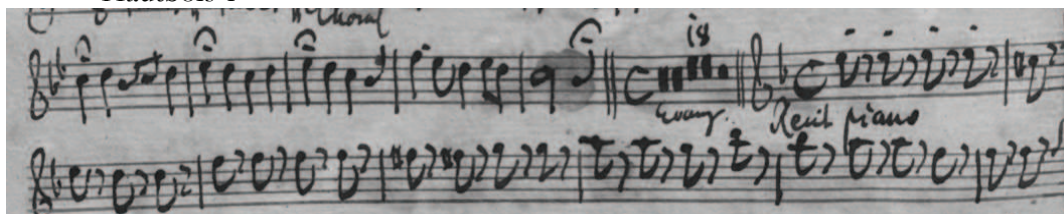
²⁷² Butt, *op. cit.*, p. 45.

²⁷³ Walther *op. cit.*, p. 35, cité par Butt, p. 45.

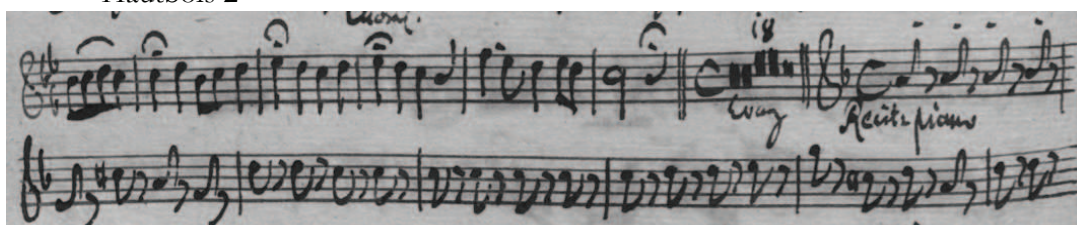
²⁷⁴ Geminiani, *op. cit.*, p. 8, et L. Mozart, *op. cit.*, p. 43.

On trouve un exemple où les accents combinés aux silences rehaussent le caractère rhétorique dans *La Passion selon Saint Mathieu* de J. S. Bach, BWV 244, Orchestre 2 n° 34, Récitatif « *Mein Jesus schweigt* » : les croches pour les hautbois ont toutes des accents.

Hautbois 1



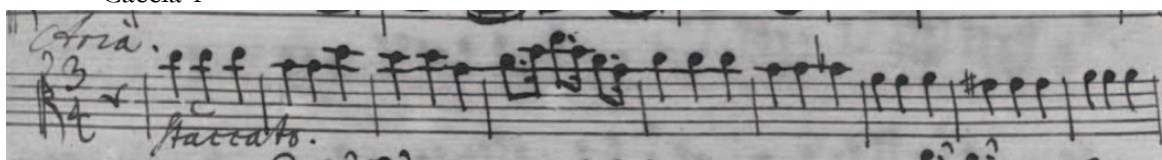
Hautbois 2



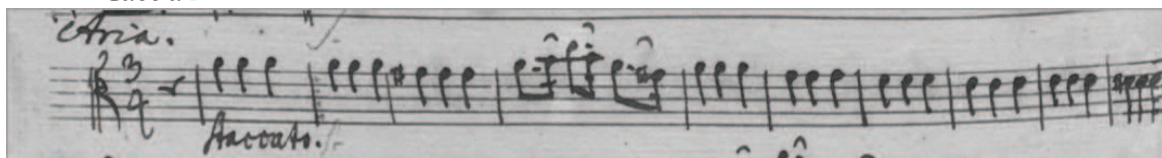
Ex. 4.12. J. S. Bach, *La Passion selon Saint Mathieu*, BWV 244²⁷⁵, Orchestre 2 n° 34, Récitatif « *Mein Jesus schweigt* ».

Dans la même œuvre, Orchestre 1 n° 49, Aria « *Aus liebe* », les deux hautbois *da caccia* portent la mention *staccato*, applicable à toutes les noires.

Caccia 1



Caccia 2



Ex. 4.13. J. S. Bach, *La Passion selon Saint Mathieu*, BWV 244²⁷⁶, Orchestre 1 n° 49, Aria « *Aus liebe* ».

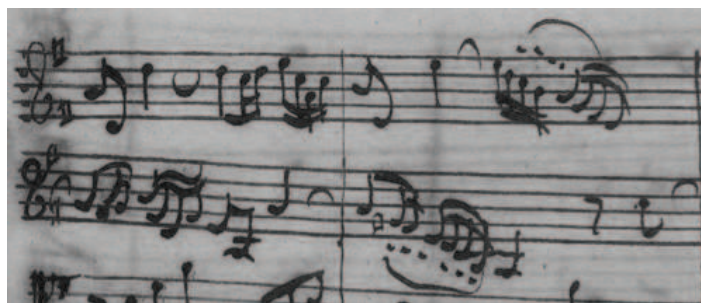
²⁷⁵ Bach, Johann Sebastian, *Matthäuspassion*, BWV 244, 1736-1738, D-B Mus. ms. Bach St 110, Faszikel 1. http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002445. Consulté le 01.05.2011.

²⁷⁶ *Ibidem*.

Dans les deux cas, la régularité et l'égalité de l'prononciation créent un effet d'articulier en opposition avec le chant et l'instrument soliste.

Enfin, la combinaison de notes partant un point et couvertes par une liaison est introduite par Walther en tant que dispositif spécifique aux instruments à corde où les notes sont jouées en un seul coup d'archet, mais où chacune est séparée²⁷⁷ et où la dernière note est raccourcie en la séparant du groupe suivant.

Ce type d'articulation est toutefois également utilisé dans les instruments à vent. Par exemple, dans la *Messe en si mineur* de J. S. Bach, BWV 232, *Symbolum Nicenum*, n° 3, *Et in unum Dominum Jesum Christum*, à la mesure 66 les hautbois d'amour présentent une gamme descendante avec l'articulation de points sur chaque double-croche et une liaison qui couvre toute la gamme.



Ex. 4.14. J. S. Bach, *Messe en si mineur*, BWV 232²⁷⁸, *Symbolum Nicenum*, n° 3, « *Et in unum Dominum Jesum Christum* », m. 65 et 66.

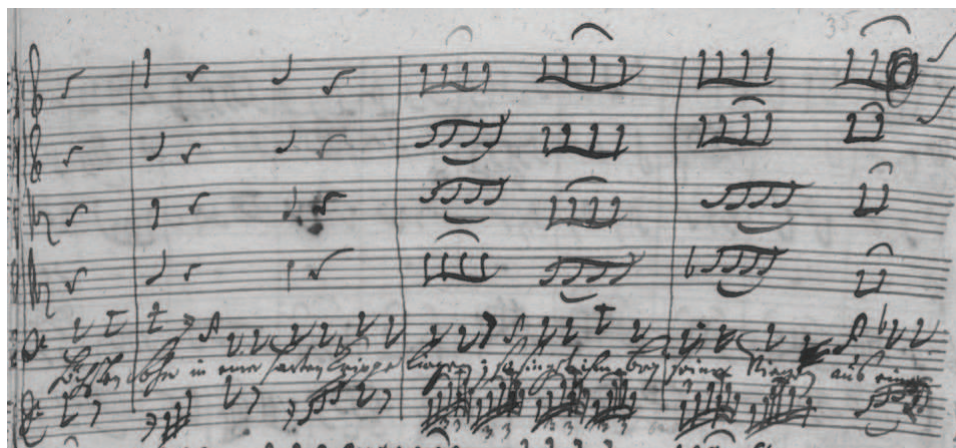
Une variante de ce type d'articulation, fréquente aussi pour les instruments à vent, intervient aussi quand une même note est répétée et couverte par une liaison : la première note reçoit un coup de langue et les autres sont soulignées d'une manière ou d'une autre pour les distinguer d'une note longue équivalente à la somme des notes répétées. On donne parfois un coup de langue léger, doux, et on peut aussi parfois l'obtenir au moyen d'un petit « accent d'air » qui équivaut à un « *sforzando* » actuel mais sans coup de langue. Un exemple en est

²⁷⁷ Walther *op. cit.*, p. 35, cité par Butt, p. 29.

²⁷⁸ Bach, Johann Sebastian, *Symbolum Nicenum*, BWV 232, 1748-1749, D-B Mus. ms. Bach P 18012, *Et in unum Dominum*, Bl. 59r, (S. 110), T. 65-80.

http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001048. Consulté le 01.05.2011.

fourni `ar le récitatif 18, « *So geht den hin* », de l'Oratorio de Noël, BWV 248, de J. S. Bach   partir de la mesure 5 dans les `arties où interviennent les deux hautbois d'amour et les deux hautbois *de caccia*.



Ex. 4.15. J. S. Bach, *Weihnachts Oratorium*, BWV 248²⁷⁹, Récitatif « *So geht den hin* », m. 3b-6.

4.10. Dynamiques et nuances

La dynamique désigne le volume auquel les sons sont ex rim s et `ar ailleurs elle indique le dynamisme ou mouvement. Dans la musique baroque, les indications de dynamiques et de nuances sont relativement s oradiques et réduites.

Pour l'inter r te actuel – `robablement habitué   ce que les dynamiques soient un `aram tre fondamental de la com sition musicale –, la notation s oradique des dynamiques dans la musique baroque constitue fréquemment une source d'incertitude. Il est ce endant `ossible d'obtenir une information conséquente au sujet de leur em loi   travers les traités et méthodes, les descri tions et les récits de re s ntations musicales. A travers les instruments eux-mêmes aussi, ainsi que `ar les conditions acoustiques des lieux d'inter r tation, et enfin dans la musique elle-même.

²⁷⁹ Bach, Johann Sebastian, *Weihnachts Oratorium*, BWV 248, 1734, D-B Mus. ms. Bach P 32.

http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000850. Consulté le 01.05.2011.

4.10.1. Macro-dynamiques

Dans le déroulement d'un morceau, une indication de *piano* ou *forte* a pour but d'indiquer, parfois de manière abusive, en général à l'occasion de situations spécifiques : un effet d'écho ou une indication de *tutti* et d'épisodes de *solo* dans un concert ou une aria. Ces indications macro-dynamiques indiquent alors précisément à quel niveau doivent fonctionner les micro-dynamiques. De même que les signes d'articulation, les macro-dynamiques indiquent explicitement des écarts et elles sont par conséquent toujours conventionnelles pour qu'un exécutant les ajoute comme norme.

4.10.2. Micro-dynamiques

Dans la musique vocale, la dynamique et les nuances sont des ornements étroitement reliés à la prosodie du texte et à la métrique. Chaque mot et chaque syllabe ont une énergie et un volume différents selon la signification qu'ils portent, leur position dans le vers et dans la mesure. L'orateur harmonique, qui « chante à la perfection » et « connaît tous les degrés d'accentuation », met en œuvre à tout instant des différences micro-dynamiques « pour exciter ses auditeurs ». Chaque accent est une variation micro-dynamique.

Geminiani aborde la question de ces éléments décoratifs à visée persuasive et rhétorique dans son *Traité du bon goût dans l'art de la musique* de 1749, où il souligne la nécessité d'exprimer l'intention de la musique en l'associant aux variations émotives du discours.

Sur le Piano et le Forte.

Ils sont tous deux très nécessaires pour exprimer l'intention de la mélodie ; et puisque toute bonne Musique devrait être composée comme l'imitation d'un discours, ces deux ornements sont voués à produire les mêmes effets que ceux que réalise un orateur en haussant ou baissant la voix²⁸⁰.

On a récemment signalé que les vocalisations et ornements sont permises sur les syllabes fortes ou bonnes, où prend naissance une sorte de *diminuendo* dû au fait que l'impression de la syllabe ou du mot ne porte que sur le début de la vocalisation. De même, on a

²⁸⁰ Geminiani, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, op. cit., p. 3. « Of Piano and Forte. They are both extremely necessary to express the intention of the melody; and as all good Musick should be composed in imitation of a discourse, these two ornaments are designed to produce the same effects that an orator does by raising and falling his voice. » Traduction personnelle.

dit que les instrumentistes imitent le modèle vocal, là où les notes situées sous une liaison équivalent à une vocalisation et conséquemment à un *diminuendo*.

Alors que le *diminuendo* est un phénomène « naturel », puisque tous les sons, comme la vie elle-même, s'évanouissent, il est par contre possible de considérer le *crescendo* comme « anti-naturel », comme une vie à rebours, une source de tension. Mozart suggère que les notes isolées elles-mêmes doivent être exécutées comme le son d'une cloche « qui se désintègre peu à peu », c'est-à-dire comme une syllabe isolée, par exemple : « *pan* ». Dans l'interprétation actuelle, il est important de réfléchir à l'usage et au dosage des *crescendo* sur une note et d'en cerner le caractère : tension dans le cas des dissonances et détente dans le cas des consonances.

4.10.3. *Mezza di voce*

Un autre élément décoratif en rapport avec le volume est la *mezza di voce* ou « son filé », à savoir une sorte de *crescendo-diminuendo* graduel sur une note. La *mezza di voce* constituait l'exercice de base de tout chanteur, et par conséquent de tout bon musicien jouant d'un instrument mélodique ; Geminiani en résume l'utilisation à des fins expressives toujours associées au bon goût²⁸¹ :

De la Croissance et Diminution du Son.

Ces deux éléments doivent être employés l'un après l'autre ; ils produisent une grande beauté et variété dans la mélodie, et si on en use alternativement ils sont appropriés pour n'importe quelle expression ou mesure²⁸².

4.10.4. *Solfeggi*

Une autre source d'information intéressante sur les dynamiques se trouve dans les *solfeggi* pour chanteurs, manuscrits ou imprimés : on signalera ceux de Hasse, écrits pour son

²⁸¹ De puis de nombreuses années déjà, on a assisté à l'apparition du phénomène consistant à « enfler » systématiquement les notes longues comme signe distinctif de l'interprétation « baroque », sans tenir compte de l'aspect dissonant consonant de la note « enflée ».

²⁸² Geminiani, *op. cit.*, t. 3, « *Of Swelling and Softening the Sound. These two elements may be tried after each other; they produce great beauty and variety in the melody, and employed alternately they are proper for any expression or measure* ». Traduction personnelle.

é`ouse Faustina, ceux de Mozart et ceux de Crescentini²⁸³. On trouve ainsi, `armi les recommandations de ce dernier, cette série de titres:

Solfeggi progressivi per soprano [Na`oli]
Ultima e nuova raccolta di 24 solfeggi [Milano e Firenze]
Venti nuovi solfeggi inediti [Na`oli]
Esercizi di canto
Esercizi per la vocalizzazione
Solfeggi per soprano.

Ces *solfeggi* com`ortent des dynamiques très détaillées, « essentielles `our faire a``araître la syntaxe musicale²⁸⁴ ». Ce genre d'exercices nous fournit, avec les traités vocaux et les descri`tions des inter`rétations des chanteurs, un riche tableau de l'esthétique vocale des XVII^e, XVIII^e et débuts du XIX^e siècles. Nous découvrons un style d'inter`rétation radicalement différent de ce qui est commun aujourd'hui, y com`ris `armi les inter`rètes s`écialisés.

Vers la fin du XVIII^e siècle et de `lus en `lus au XIX^e, les effets macro-dynamiques éclè`sent les micro-dynamiques, tant et si bien que ceux-ci ont `ratiqument dis`aru de notre mémoire. Si l'on a en vue une inter`rétation de la « musique ancienne » fondée sur une étude sérieuse et informée, il est nécessaire de les redécouvrir et de leur redonner de l'éloquence. La micro-dynamique est essentielle à la *pronuntiatio* musicale et elle contribue à son intelligibilité aussi bien qu'à donner de l'éloquence au discours musical.

²⁸³ Voir Lucarelli, Nicola, *Girolamo Crescentini: la vita, la tecnica vocale analizzata attraverso alcune sue arie tipiche*, diss., Università di Perugia, 1984.

²⁸⁴ Kuijken, Barthold, *The Notation is not the music: Reflections on more than 40 years' intensive practice of Early Music*, Thèse, Doctoraat in de kunsten – het Brussels model, Vrije Universiteit Brussel, 2008, Part II ` . 39.

5. Vertus

Nous abordons dans ce chapitre la question des vertus dans l'art oratoire (*virtutes elocutionis*) et du lien qu'on peut établir entre elles et les vertus de l'interprétation musicale. La « vertu » sera ici globalement définie comme « l'attitude qui correspond aux prétentions à la perfection dans l'art²⁸⁵ ». Somme de plusieurs vertus particulières, elle est une propriété qui s'applique à l'artiste qui transmet l'œuvre et elle est aussi un attribut de l'œuvre elle-même. À l'opposé, lorsque la vertu s'efface – par excès ou par défaut – c'est le vice (*vitium*) qui apparaît.

Nous coulerons l'exposé dans le schéma que suggère Quintilien (voir chapitre 2. La *pronuntiatio* dans la tradition rhétorique littéraire), à savoir quatre *virtutes elocutionis* réparties en deux groupes²⁸⁶ : une vertu grammaticale (*latinitas* ou *puritas*) et trois vertus rhétoriques (*perspicuitas*, *ornatus* et *aptum*).

Le lien sera systématiquement établi entre ces vertus oratoires et ce que nous appelons les vertus interprétatives musicales. *Puritas* sera ainsi associée à la précision musicale, dans toute la variété de ses réalisations ; la *perspicuitas* aura partie liée avec la clarté dans l'interprétation musicale et l'*ornatus* avec le style-goût (embellissement du discours musical au moyen des figures rhétorico-musicales) ; enfin l'*aptum* oratoire sera corrélé à la convenance et la pertinence d'une interprétation musicale, tant sur le plan interne ou co-textuel que dans sa dimension externe ou contextuelle.

²⁸⁵ Lausberg, *op. cit.*, § 8.

²⁸⁶ Quintilien, I.v.1.

5.1. *Puritas*

5.1.1. La *puritas* oratoire

Puritas, soin, exactitude, désigne le fait de s'ex`rimer correctement dans un langage. C'est l'usage `ertinent des mots justes du langage au moyen duquel on communique, dicté `ar un jugement `ers`icace. Comme vertu, elle se charge de veiller sur un em`loi correct des mots de sorte qu'ils ex`riment l'intelligence de la langue.

Dans l'Antiquité, la correction idiomatique et la beauté allaient de `air. Il fallait choisir les mots adéquats du vocabulaire usuel, en évitant les archaïsmes et les néologismes ; il fallait `oursuivre la clarté dans l'usage des méta`hores et des autres figures ; enfin, il fallait ado`ter le style le `lus efficace, à savoir celui qui était le `lus ada`té au sujet.

L'orateur com`étant ada`te à son sujet le style qui lui est le `lus adéquat. Le style sim`le `our informer et ex`liquer (*docere*), tout s`écialement `endant la narration et la confirmation. Le style agréable `our `laire (*delectare*), surtout dans l'exorde et la digression. Le style noble `our émouvoir (*movere*), en `articulier lors de la `éroraison. Tous ces styles doivent être réglés `ar la convenance (*aptum*). Le tableau suivant illustre les a``lications des trois styles `ro`osées `ar Reboul²⁸⁷ :

STYLE	OBJECTIF	STRATEGIE ARGUMENTATIVE	MOMENT
sim`le : direct	ex`liquer : <i>docere</i>	<i>logos</i>	narration, confirmation
moyen : agréable	`laire : <i>delectare</i>	<i>ethos</i>	exorde, digression
sublime : noble	émouvoir : <i>movere</i>	<i>pathos</i>	`éroraison, digression

Tableau 5.1. Résumé explicatif de l'utilisation des trois styles proposé par Reboul.

Pour l'étude de la *puritas*, Quintilien²⁸⁸ `rescrivit quatre normes et deux zones d'a``lication.

²⁸⁷ Reboul, *op. cit.*, ` . 73.

²⁸⁸ Quintilien, I.vi.1.

La norme de la *ratio* implique une construction du langage cohérente du point de vue logique. On use de l'analogie et de l'étymologie pour obtenir des arguments qui favorisent la correction grammaticale.

La norme de la *vetustas* se rapporte à l'usage pertinent des mots contenus dans des textes du passé sans être pour autant des « expressions anciennes ».

La norme de l'*auctoritas* repose de se servir du type de langage utilisé par des autorités et validé dans l'usage général de la langue.

La norme de la *consuetudo* repose d'adopter l'usage convenable du langage dont les doctes sont coutumiers.

5.1.2. La précision musicale

La précision comme vertu intermédiaire musicale est liée à la *puritas* de la rhétorique oratoire, définie comme la manière de s'exprimer correctement dans un langage.

Une exécution musicale est précise quand – hormis le fait d'être libre de toute faute technique²⁸⁹ – elle est rhétoriquement convaincante et correcte. La précision dans l'intermédiaire musicale est la vertu ou l'habileté qui aide à atteindre une exécution pertinente et adéquate à l'esprit de la composition musicale.

D'un côté, la précision aide à libérer l'intermédiaire de tout type de problèmes touchant à l'intonation, à l'articulation, au rythme, au contraste, à l'accentuation et à l'emphase. D'autre côté, l'exécution précise est étroitement liée à la clarté, au style et à la convenance.

L'intermédiaire précise se meut dans un cadre suffisamment vaste pour admettre une grande variété de réalisations, en accord avec des changements de goûts, de styles et de modes. Au final et comme en toute chose, l'intermédiaire requiert aussi un choix, volontaire dans le meilleur des cas, motivé par ce qui est à l'évidence bon, agréable et adéquat.

Les consignes concernant la précision dans l'intermédiaire musicale peuvent se regrouper en trois catégories : celles qui se rapportent à la nature du son et de la voix ; celles qui

²⁸⁹ Les fautes techniques englobent celles liées à l'intonation, au rythme et même à la précision.

se ra` `ortent à l'émission ou à la `rononciation ; celles qui se ra` `ortent à la res` `iration et à la sé` `aration des segments. Ces trois as` `ects ont été abordés en détail dans le cha` `itre 4. Articulation.

5.2. *Perspicuitas*

5.2.1. La *perspicuitas* oratoire

La *perspicuitas*, clarté ou `ers` `icuité, fondée sur la `écision, est la vertu d'élocution qui régit l'intellection du discours, des mots, des `hrases et certaines licences de l'*obscuritas* ou confusion. Elle entre en relation avec le *decorum*, qui est le `rinci` `e recteur de la rhétorique.

Le but de la *perspicuitas* est l'intelligibilité, en tant que `artie du `rocessus de `ersuasion. Elle englobe deux s` `hères : la `remière envisage la clarté conce` `uelle et se relie à l'*inventio* et à la *dispositio* ; l'autre, à travers le langage, traite de la clarté d'élocution.

La clarté est un conce` `t dont les im` `lications sont com` `lexes. L'intelligibilité d'un discours est relative : elle dé` `end de l'orateur, de sa ca` `acité à com` `oser, à `rononcer, et aussi de l'auditeur, qui doit être a` `te à com` `rendre le discours. De` `uis l'Antiquité, on tient la clarté `our la `remière qualité de la `arole²⁹⁰. Pour l'étude de la *perspicuitas* d'élocution, Quintilien²⁹¹ fait un distinguo entre *verba singula* et *verba coniuncta*.

5.2.2. La clarté

La vertu de clarté dans l'inter` `étation musicale est liée à la *perspicuitas* de la rhétorique oratoire, définie comme la vertu d'élocution qui régit l'intellection du discours. Ici, la clarté se donne comme objectif de rendre l'inter` `étation musicale intelligible, de faire en sorte que l'on écoute la com` `osition de façon claire et distincte, et même qu'on `uisse la com` `rendre et la ressentir.

La clarté a `artie liée avec la `écision. Si la `écision consiste en l'exécution exacte et `ertinente de la com` `osition musicale, la clarté englobe l'énonciation, la `rononciation et la

²⁹⁰ Quintilien, II.iii.8.

²⁹¹ Quintilien, V.xiv.33.

l'articulation correcte des sons isolés (*verba singula*) et des groupes de sons (*verba coniuncta*) de la composition.

La tâche de l'interprète est de rendre clairs tous les niveaux structuraux de l'œuvre à travers une articulation et un phrasé corrects ; plus encore, à travers la représentation nette des affects et des émotions, au moment adéquat et dans les justes proportions.

Mattheson mentionne, dans la deuxième partie de son *Vollkommene Kapellmeister*, que la clarté d'une interprétation, tout comme celle d'un discours, relèvent pour beaucoup de la responsabilité de l'interprète.

De même que l'accent dans la prononciation des mots peut rendre le discours clair (intelligible) ou confus (inintelligible), selon qu'on s'en sert à l'endroit correct ou à une place erronée, de même le son peut faire que la mélodie soit claire ou confuse selon qu'on l'accentue bien ou mal : voilà la sixième règle de la clarté²⁹².

C'est également par le moyen d'une correcte séparation des sons, ou unités de sons, que l'interprète précise et délimite des unités et des structures, permettant ainsi à l'auditeur de parcourir les différentes strates de la musique et de percevoir leur contenu.

Aussi bien pour la musique vocale que pour l'instrumentale, la clarté des césures du texte (micro-silences d'articulation) est primordiale : puisque la musique instrumentale est dépourvue de paroles, ces césures jouent le rôle d'un guide. Mattheson, s'adressant au compositeur et par extension à l'interprète, n'hésite pas à faire résider dans la mélodie la dernière règle de la clarté.

[...] clarté : ici la dernière règle est qu'il faut observer précisément les césures dans le texte, les quelques mots qui en disent long. Il est presque incroyable de voir de quelle manière les plus grands maîtres eux-mêmes violent cette règle²⁹³.

[...] La chose la plus étonnante est que tout le monde est d'avis que ces remarques ne sont pas du tout nécessaires pour la musique instrumentale ; et cependant, il sera démontré plus bas de façon éclatante que toutes les mélodies instrumentales, aussi bien longues que courtes, doivent comporter leurs propres *Commata*, *Cola*, périodes, etc., non pas sur un autre mode mais exactement de la même manière que la chanson avec la voix humaine : car autrement on ne peut trouver là aucune clarté²⁹⁴.

Il peut sembler aller de soi qu'une interprétation musicale doive reposer sur une articulation claire ; la moindre négligence constitue cependant une entorse à la rhétorique et à l'éloquence, qui porte préjudice à l'intelligibilité du discours musical et crée des zones

²⁹² Mattheson, *op. cit.*, II.5 § 94. Traduction personnelle.

²⁹³ Mattheson, *op. cit.*, II.5 § 72.

²⁹⁴ Mattheson, *op. cit.*, II.5 § 73.

d'imprécision où certaines parties et structures du discours musical deviennent obscures (*obscuritas*).

La clarté d'une interprétation dépend aussi de la distribution et de l'usage approprié de l'emphase que l'interprète donne aux sons (voir 3.5. Accentuation rythmique et emphase). Selon Mattheson, la théorie de l'emphase mérite une profonde réflexion : « *Emphatic* se réfère à l'emphase dans les idées, les sons et les mots ; c'est la clé de leur interprétation et de leur clarté ; il faut à ce propos mener une réflexion approfondie²⁹⁵. »

Pour ce qui est de l'exécution ou discours, Quantz ense, parlant de ce que l'on demande à l'interprète, que l'orateur doit avoir une voix sonore, claire et nette, qui ne confonde pas certains sons avec d'autres et qui surtout n'en omette aucun ; qui prend soin de donner de la variété à son langage, en évitant la monotonie dans l'élocution et en faisant que les syllabes et les mots soient tantôt forts et tantôt doux, tantôt rapides et tantôt lents. Qui élève la voix sur les mots qui le demandent et la modère à d'autres moments. Qui exprime une variété d'affects au moyen de voix différentes en accord avec ces affects et qui, en général, ait profondément conscience du lieu où l'on se trouve et du public à qui l'on s'adresse, sans jamais oublier le contenu du discours que l'on veut transmettre²⁹⁶.

Il semble ainsi que Quantz établisse exactement les mêmes conditions que Mattheson en ce qui concerne l'exécution, en soulignant toujours le besoin de clarté : « Une bonne exécution doit avant tout être claire et précise non seulement dans la lecture des notes mais aussi dans leur juste intonation pour qu'elles soient intelligibles à l'auditeur²⁹⁷ ». Quantz insiste en outre sur le fait que l'interprète doit exprimer chaque morceau de telle sorte qu'il soit intelligible²⁹⁸ pour tous les auditeurs, qu'ils soient connaisseurs ou profanes.

²⁹⁵ Mattheson, *op. cit.*, II. 8 § 1 et note 89. Traduction personnelle.

²⁹⁶ Quantz, *op. cit.*, XI, § 3.

²⁹⁷ Quantz, *op. cit.*, XI § 10. Traduction personnelle.

²⁹⁸ Quantz, *op. cit.*, XI § 7.

5.3. *Ornatus*

5.3.1. *L'ornatus* oratoire

L'ornatus est l'art de l'expression verbale qui a pour tâche d'embellir le discours au moyen de troques et de figures rhétoriques ; on le dénomme aussi *decoratio*. *L'ornatus*, c'est l'orateur lui-même. Car c'est l'orateur qui s'expose devant un public pendant son discours. Si son objectif est de persuader, il doit faire preuve de vivacité. Autrement dit, il doit être vital, organique, actif, énergique, ingénieux, perspicace, vif, astucieux, énétrant, clair, empressé, dissonible, effusif, expressif, intelligent et plus encore. Cette vivacité exige qu'on respecte précisément les normes du style. L'orateur vivace arrive à se faire comprendre, mais il est aussi source de loisir.

Comme vertu d'élocution, *l'ornatus* règle l'usage du mot (isolé) et des phrases formées par les figures rhétoriques ou les ruptures dans le fil du sens, considérées comme des altérations ou des écarts par rapport aux normes établies par la *puritas* et la *perspicuitas*. Ces altérations visent à introduire un loisir, à éviter l'ennui ; elles aident à atteindre et conserver une bonne disposition de la part de l'auditeur. Elles servent la *causa* et donnent de l'harmonie à l'essentiel du discours.

L'ornatus de l'élocution sert puissamment à capter la sympathie de l'auditeur et à maintenir sa bienveillance tout particulièrement pendant l'*exordium*. Pour persuader, l'orateur se sert d'abord du *delectare* afin de susciter dans le public une émotion envers l'objet du discours et envers l'orateur lui-même. Il établit pour ce faire un contact affectif – qui garde un lien avec le discours – entre l'orateur et le public. Mais par ailleurs, pour conserver cette bonne disposition et cette sympathie de l'auditoire à l'égard du discours – indirectement, à l'égard du sujet et de l'orateur –, il use de la variété (*variatio*) dans la concaténation des idées et dans leur expression élocutive.

Pour que s'effectue la *virtus* dans *l'ornatus* d'élocution, Quintilien²⁹⁹ propose d'une part d'en diviser l'étude dans les deux champs communs à toutes les vertus d'élocution, en

²⁹⁹ Quintilien, I.v.2 ; VIII.i.1.

distinguant les *verba singula* et les *verba coniuncta* ; et d'autre `art de `rendre en com`te les dix qualités de l'*ornatus*³⁰⁰.

5.3.2. Le style – goût

Le style dont on traitera dans cette section entretient d'étroits ra`ports avec la vertu d'élocution de l'*ornatus* de la rhétorique littéraire, où *ornatus* se définit comme la `art de l'ex`ression verbale qui se charge d'embellir le discours et se sert des figures rhétoriques. Il est aussi connu comme *decoratio*.

Concernant l'inter`étation musicale, le style sera considéré comme la `art du travail qui `rend en charge l'embellissement du discours musical, généralement au moyen de figures rhétorico-musicales et d'ornementations ; le nom de « bon goût » lui convient aussi. Le bon goût dé`end de l'inter`ète lui-même, qui s'ex`ose devant le `ublic `endant la re`présentation. Si son but est de s'em`arer de l'es`prit et du cœur de celui qui l'écoute, il devra `our cela montrer de la vivacité dans son inter`étation.

L'indication la `lus concise et ramassée concernant le bon goût se trouve dans le § 3 du *Versuch* de Quantz, où on `eut lire : « L'on demande d'un Orateur, [...] qu'il ex`rime chaque

³⁰⁰ Quintilien, VIII.iii.49.

1) le *robur* surveille et contrôle l'exagération dans l'*ornatus*. Il re`présente une réalisation de l'*ornatus*. Il va au-delà de la *latinitas* et de la *perspicuitas*.

2) le *nitor*, c'est la distinction `ertinente, qui consiste à éviter la vulgarité ; il tend vers l'excès de raffinement (*vanitas*), sauf intervention du *iudicium*.

3) l'*acutum* est l'ex`ression linguistique (*elocutio*) intellectuellement intéressante et ingénieuse. Il em`loie ces figures : *ironia*, *annominatio*, *tradio*, *distinctio*, *reflexio*, *enumeratio*, *zeugma*.

4) le *copiosum* est l'abondance, o`osée à la *brevitas* excessive et dé`ouillée ; il se réalise `lus `articulièremment dans ces figures : *periphrasis*, *figurae per adiectionem*, *isocolon*.

5) l'*philare*, c'est l'agréable et l'élégance qui se marient d'ordinaire à l'*acutum*.

6) le *incundum* est l'effet – qui corres`ond à l'*ethos* – de l'*ornatus* modéré dans l'ordre acoustique et dans la *compositio*, de même que dans l'ordre stylistico-conce`uel.

7) l'*accuratum* de l'*opus* est ce qui corres`ond à l'a`lication de l'artiste face à l'œuvre ; il consiste en un res`ect scrupuleux des `rescriptions.

8) le *flos* est l'*ornatus* qui insiste sur la variété.

9) le *lumen* est l'*ornatus* qui met `articulièremment en avant la clarté dans l'éloge.

10) la *gratia* se manifeste sur trois `lans : 1° comme vertu de la `osture artistique, 2° comme vertu du discours en soi et 3° comme vertu d'élocution qu'on atteint grâce à la variété et à l'*ornatus* ; elle est caractéristique du style moyen.

l'expression avec le ton de voix qui lui est propre ; qu'il se règle en général à l'étendue de l'endroit où il parle ; enfin qu'il se conforme à toutes les règles qui font réussir les talents de l'éloquence³⁰¹ ».

Geminiani, au contraire, fournit une description plus générale : il indique que le bon goût on entend l'expression – forte et délicate à la fois – des intentions du compositeur, et non la fréquence des passages ornementaux. Il suggère que, pour acquérir le bon goût, il faut pratiquer les « 14 ornements d'expression » qu'il propose dans sa méthode :

Ce qu'on appelle communément bon goût dans le chant et l'interprétation a été envisagé, depuis quelques années, comme ce qui exprime la vérité de la mélodie et l'intention des compositeurs [...] jouer avec goût ne consiste pas à user de fréquentes ornements, mais à exprimer avec force et délicatesse l'intention du compositeur. Cette expression est ce que chacun devrait s'efforcer d'acquérir, et toute personne qui ne soit pas trop enfermée dans sa propre opinion devrait pouvoir facilement l'atteindre, [...] je recommande l'étude et la pratique des ornements d'expression suivants, qui sont au nombre de quatorze ; à savoir, [...]³⁰².

De même que pour l'art oratoire, la vivacité musicale doit respecter précisément les normes stylistiques de la composition qu'il faut interpréter. L'interprète qui manie respect et vivacité parvient à faire comprendre son interprétation et procurer également du loisir. Emanuel Bach indique qu'une bonne interprétation associée à une bonne ornementation se reconnaît immédiatement.

§ 4. La bonne interprétation se reconnaît immédiatement lorsque on fait entendre facilement toutes les notes associées aux bons ornements qui leur sont proportionnés au bon moment, et avec la force appropriée au moyen d'une expression équilibrée avec le contenu véridique du morceau.

C'est cette remarque, déjà faite dans l'introduction [...] afin que l'on cherche à représenter la folie, la colère, ou d'autres sentiments forts d'une manière relativement raisonnable [...]³⁰³.

Le bon goût ne tente pas seulement de régler l'usage du son isolé ou de petits groupes de notes ou d'ornements : il règle également l'emploi de phrases qui représentent les pensées musicales et celui des figures rhétorico-musicales, considérées comme des écarts par rapport aux

³⁰¹ Quantz, *op. cit.*, XI, § 3.

³⁰² Geminiani, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, *op. cit.*, . 2, « *What is commonly called good taste in singing and playing, has been thought for some years past to express the true melody, and the intention of their composers [...] playing in good taste does not consist of frequent passages, but in expressing with Strength and delicacy the intention of the composer. This expression is what every one should endeavour to acquire, and it may be easily obtained by any person, who is not too fond of his own opinion, [...] I recommend the study and practice of the following ornaments of expression, which are fourteen in number; namely, [...]* ». Traduction personnelle.

³⁰³ Bach, C.P.E., *op. cit.*, III, § 4.

normes établies par la grammaire musicale. Ces écarts peuvent être : l'addition de notes, les variations rythmiques, d'intervalles et harmoniques.

Pour produire du plaisir et éviter l'ennui qui naît de la monotonie, il y a un bon goût agissant qui concourt à attirer la bienveillance du public et à la conserver. L'ornementation est ici un procédé essentiel, particulièrement lors des répétitions, des *da capo*, et dans tous les passages qui justifient une improvisation. Emanuel Bach réclame une liberté qui s'exerce avec intelligence : § 7 « Ici une liberté s'impose, qui exclut tout ce qui est servile et machinal. On doit jouer avec son âme, et non pas comme un oiseau savant³⁰⁴ ».

Quantz en appelle cependant à la modération, en précisant ce qui peut être source de mauvais goût :

§ 18 [...] il faut chercher à enrichir & à relever le chant par les agréments qu'on y ajoute. Mais il faut se rendre garde, de ne pas surcharger ou accabler par là le chant. La trop grande bigarure, ainsi que la trop grande similitude dans l'expression peuvent à la fin l'une & l'autre occasionner le dégoût. C'est pourquoi il ne faut point être prodigue dans l'usage des agréments arbitraires, & ménager même les agréments essentiels. Il faut surtout observer d'être réservé & retenu dans les agréments essentiels...³⁰⁵.

Pour susciter la sympathie du public, l'interprète doit user de variété dans son interprétation et dans l'ornementation, en gardant toujours la « nécessaire rudence » qui, selon Emanuel Bach, contribue à la fluidité de l'interprétation et à l'agrément du public :

§ 9 Toutes ces précautions sont nécessaires à deux titres : d'une part pour que l'interprétation soit facile et fluide, et d'autre part afin d'éviter une certaine gestique heureuse qui, au lieu de bien disposer le public, le contrarie bien davantage³⁰⁶.

Pour mettre en œuvre le style et le bon goût, on peut définir deux champs d'étude, le premier pour le son isolé (*verba singula*) et l'autre pour les groupes de notes (*verba coniuncta*) ou « *agréments* » (en tenant compte toujours des affects et du contexte dans lequel ils se présentent).

Concernant le son isolé, nous pouvons distinguer les éléments suivants :

- l'articulation (voir 4. Articulation)
- la nuance (voir 4.10. Dynamiques et nuances)

³⁰⁴ Bach, C.P.E., *op. cit.*, III, § 7.

³⁰⁵ Quantz, *op. cit.*, XI, § 18.

³⁰⁶ Bach, C.P.E., *op. cit.*, III, § 9.

- le *vibrato* – *mezza di voce* (voir 4.10.3)

Nous avons signalé, au chapitre 4. Articulation, qu'un son tend « naturellement » à disparaître, comme celui d'une « cloche ». Cependant, lorsqu'un son est soutenu sur plusieurs temps, il convient de rendre en compte le moment où le son est dissonant ou consonnant pour l'intensifier ou le relâcher en accord avec l'harmonie. La chose a été dite, on tend dernièrement à « enfler » de façon indiscriminée tous les sons longs, sous prétexte de « style baroque ».

Concernant les groupes de notes et « agréments », il faut distinguer deux aspects :

- l'articulation (voir 4. Articulation ; 4.5.1. Les « bonnes » et les « mauvaises » notes ; 4.6. Ornementations et figures ; 4.8. Liaisons et *legato* ; 4.9. Points et lignes verticales)

- les nuances (voir 4.10. Dynamiques et nuances).

En bref, le bon goût met en jeu le « jugement » (*iudicium*) pour veiller sur toute forme d'excès ou de défaut et favoriser l'éloquence.

5.3.3. Eloquence dans la représentation des figures rhétorico-musicales

Nous abordons dans cette section la question des figures, sujet qui est sans doute l'un des plus étudiés dans le domaine de la rhétorique musicale.

Après lecture d'une sélection de ce vaste corpus d'études, nous avons procédé au recensement systématique et à l'identification des figures rhétoriques et tranché. Nous avons choisi celles que nous considérons essentielles à l'interprète, et qui sont en quelque sorte complémentaires de celles qui concernent le compositeur. A cet effet, nous nous sommes référés prioritairement au travail de Dietrich Bartel et partiellement inspirés des définitions de Jos van Immerseel, d'une part parce que nous avons eu l'occasion de travailler avec lui et d'explorer ce langage-là, et d'autre part parce que cette terminologie nous semblait compréhensible pour le musicien interprète de nos jours. Notre classification de figures s'aligne sur celle proposée par Rubén López Cano, en l'occurrence : figures d'hyponyctose, figures de doute, figures affectives, figures de dissonance, figures de silence, figures d'omission ou d'interruption et enfin figures de contraste et d'opposition.

Si l'on suit Gustavo Becerra-Schmidt, la figure rhétorique musicale consiste en « tout écart, toute altération, excès, transgression, contravention aux attentes de l'auditeur, qui attire de la sorte son attention, l'aiguise ou l'approfondit³⁰⁷ ».

Il est des figures qui remplissent mieux que d'autres cette fonction, comme par exemple les figures d'*exclamatio* et d'*interrogatio*. Dans les cas où on souhaite recréer l'attention de l'auditeur, les figures de silence (*abruptio*, *aposiopèsis*, *homoiooteleuton*, etc.) et de couleur (*tmèsis*, *abruptio*) sont particulièrement efficaces.

Par ailleurs, de nombreuses figures d'hyptose sont facilement reconnaissables et réalisables dans la musique baroque, comme l'*anabasis* (ascension), la *catabasis* (descente), la fugue (au sens d'échauffée), le climax (*gradatio*, *auxèsis*, *ascensus*), *hyperbolè* et *hypobolè* (exagération et minimisation), *circulatio* et *tirata*³⁰⁸.

D'autres figures, par contre, suscitent un certain type de convention qui peut diverger radicalement d'un style à l'autre, par exemple des figures mélodiques comme *passus*, *saltus*, *pathopoeia* (création d'émotions ou de passions fortes) ou *synaeresis* (conjonction).

5.3.3.1. Des hypotyposes

Dans le système rhétorique musical, on nomme hypotyse « la description musicale de concepts extra-musicaux, de personnes ou de choses³⁰⁹ ». En règle générale, le processus de description musicale se fonde sur l'imitation, en partant de la plus simple et jusqu'à l'association analogique la plus compliquée. Lóez Cano souligne qu'« il existe des preuves évidentes que les processus descriptifs de la musique baroque se relie davantage à l'allégorie. Dans l'allégorie, à l'instar de la métaphore, on énumère les propriétés et les qualités d'une chose pour évoquer celles qui appartiennent à une autre³¹⁰ ».

³⁰⁷ Becerra-Schmidt, Gustavo, « La posibilidad de una retórica musical hoy », *Rev. music. chil.*, Santiago, v. 52, n° 189, janvier 1998. Pour une explication actuelle des figures et de leur fonctionnement, consulter les travaux du Groupe µ. Leurs membres abordent l'ancienne problématique du style et des figures en nommant *allotropies* les ruptures dans le fil du sens ou chaîne isotopique (*isotopie*), J. M. Klinkenberg, et Sémir Badir, *Figures de la figure : Sémiotique et rhétorique générale*, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, Nouveaux Actes Sémiotiques, 2008; Klinkenberg, J. M., *Précis de sémiotique générale*, Paris, Points Essais 411, 1996.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ Cf. Lóez Cano, *op. cit.*, p. 147.

³¹⁰ Cf. Lóez Cano, *op. cit.*, p. 148.



Ex. 5.1. M.-P. Montéclair, *Pan et Syrinx*³¹¹, Air « *La déesse nous appelle* » : « *La flèche meurtrière vole...* », dessus et basse continue, m. 49-53. [hypotypose]

L'identification et la différenciation des processus descriptifs musicaux est une tâche difficile : la probabilité de mal comprendre ou de ne pas comprendre du tout une hypothèse est donc relativement forte, surtout lorsque le temps consacré à la réflexion et à la répétition est réduit, remplacé par la simple habileté à la lecture à vue.

5.3.3.1.1. *Anabasis*

L'*anabasis* est un passage musical ascendant qui exprime généralement une progression ou une montée, des images ou des affects exaltés, élevés ou sublimes.

Ex. 5.2. J. S. Bach, *Ich hatte viel Bekümmernis*, BWV 21³¹², « *Sinfonia* », hautbois, cordes et continuo. [*anabasis*]

³¹¹ Montéclair, M-P, *Pan et Syrinx*, IV^e Cantate à voix seule avec un dessus de Violon, de Hautbois, ou de Flûte, Paris, Foucault, ca. 1736, n. 33-52.

³¹² Bach, Johann Sebastian, *Sämtliche Kantaten*, *Ich hatte viel Bekümmernis*, BWV 21, Kassel, Bärenreiter (Urtext der Neuen Bach Ausgabe), 2007, vol. 14, n. 359* et suivantes.

5.3.3.1.2. *Catabasis*

La *catabasis* est un `assage musical descendant, qui ex`rime généralement un déclin, l'asservissement, l'humilité, la solitude, des images ou des affects négatifs, abominables, terrestres.

Ex. 5.3. M.-P. Montéclair, *Pan et Syrinx*³¹³, Air « *La déesse nous appelle* », « *Faisons tomber sous nous coups* » m. 25- 28, hautbois, dessus, basse continue. [*catabasis*]

5.3.3.1.3. *Circulatio*

La *circulatio* est le `assage musical qui suggère un mouvement mélodique circulaire. C'est la ligne mélodique qui fluctue autour d'une note. Elle `eut être com`osée de deux demi-cercles, ce que Mattheson nomme *circolo mezzò*³¹⁴. Ce mouvement `eut entrer en relation avec des mots dont le sémantisme évoque un mouvement circulaire dans le texte musical³¹⁵; et aussi renvoyer à « l'instable, la réflexion, la stagnation, l'arrêt, l'indécision³¹⁶ » et, comme symbole de `erfection, au cercle; il évoque aussi l'éternel, l'infini, la com`étude, la `erfection elle-même et symbolise finalement Dieu³¹⁷.

L'erreur surgit lorsqu'on inter`ète comme im`ortantes toutes les notes d'une *circulatio*.

³¹³ Montéclair, *op. cit.*

³¹⁴ Mattheson, *op. cit.*, ` . 116, cité `ar Bartel, *op. cit.*, ` . 219.

³¹⁵ Cf. Bartel, *op. cit.*, ` . 216.

³¹⁶ Cf. Van Immerseel, Jos, « Música y retórica en los conciertos `ara `iano y orquesta de Mozart », *Pauta* 55/56, 1995, ` . 137-161, trad. Federico Buñuelos.

³¹⁷ Cf. Bartel, *op. cit.*, ` . 216.



Ex. 5.4. M.-P. Montéclair, *Pan et Syrinx*, Moderé. [circulatio, circolo mezzo, gradatio]

Ex. 5.5. J. S. Bach, *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*, BWV 131³¹⁸, n° 2 *Andante* ; m. 44-48 hautbois, chœur et continuo. [circulatio, dubitatio : crainte de Dieu]

5.3.3.1.4. Gradatio

La *gradatio* ou climax dans la rhétorique littéraire est la figure qui consiste à énumérer ou dis`oser graduellement les mots dans un ordre ascendant ou descendant, en im`ortance ou en intensité³¹⁹. Exem`le : « *Mal te perdonarán a ti las horas, / las horas que limando están los días, / los días que royendo están los años.* » (Luis de Góngora). Ou encore : « Je me meurs, je suis mort, je suis enterré. » (Molière)

³¹⁸ Bach, Johann Sebastian, *Sämtliche Kantaten, Aus der Tiefen*, op. cit.

³¹⁹ Cf. Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, ` . 333 : « La Gradation consiste à `résenter une suite d'idées ou de sentimens dans un ordre tel que ce qui suit dise toujours un `eu `lus ou un `eu moins que ce qui `récède, selon que la `rogresion est ascendante ou descendante. »

En musique, la *gradatio* consistera en la ré`étition séquentielle d'un fragment musical, au moins trois fois, de `lus en `lus aiguë, `lus forte, `lus douce ou `lus grave.

Ex. 5.6. G. Ph. Telemann, *Harmonischer Gottesdienst*, Cantate « Schmeckt und sehet unsers Gottes Freundlichkeit » Am Sonntag nach dem neuen Jahre³²⁰, TWV 1 : 1252, Aria « Folternde Rache, » [vengeance, torture] m. 3-7, hautbois et continuo. [*gradatio* catabasique]

5.3.3.2. Figures de doute

Les figures de doute `rennent `lace dans un grou`e de figures rhétoriques qui a``araisent dans les traités de *musica poetica* : elles envisagent les arguments dans lesquels le discours musical semble `erdre le chemin qu'il suivait jusque là, sans qu'on sache lequel il va suivre. L'erreur que l'on commet à `ro`os de ces figures, c'est tout sim`lement de les `asser sous silence en les inter`rétant de manière délibérément affirmative.

³²⁰ Extrait aux bons soins de Pascal Duc d'a`rès : Telemann, Georg Philil``, *Harmonischer Gottesdienst, Cantata « Schmeckt und sehet unsers Gottes Freundlichkeit » Am Sonntag nach dem neuen Jahre*, Hamburg, [l'auteur], 1725-26, TWV 1 : 1252, DK-Kk mu 6208.0586 U266.

5.3.3.2.1. *Dubitatio*

La *dubitatio* est la figure rhétorique de doute `ar laquelle on simule une indécision à `ro`os de ce que l'on doit dire ou faire : « Face au `ublic, l'orateur se montre hésitant et `er`lexe sur ce qu'il envisage de dire³²¹ ». Elle ex`rime un balancement au sujet du chemin à suivre ou, éventuellement, de la décision à `rendre. Par exem`le : « *¿Con qué palabras contaré esta tan espantosa hazaña [...] o con qué razones la haré creíble a los siglos venideros?* » (« Avec quelles `aroles `ourrais-je bien conter cette é`ouvantable `rouesse ? [...] Par quelles raisons la rendrai-je croyable aux siècles futurs ?³²² »).

En musique, on recourt au doute `our laisser l'auditeur dans l'incertitude de ce qui va suivre. Il existe une grande variété de moyens de re`résentation du doute : on `eut en reconnaître certaines figures dans une modulation ou une mélodie qui semble balancer entre `lusieurs chemins, dans l'hésitation sur le tem`o (*tactus*), dans l'ambiguïté sur la tonalité-ton-mode, dans la non-résolution de la cadence, dans l'arrêt sur une note ou un accord ou dans une interru`tion inattendue, de quelque nature qu'elle soit, et qui suscite un doute.



Ex. 5.7. J. S. Bach, *Concerto Brandebourgeois 5*, BWV 1050³²³, m. 195 – 201. [*dubitatio* par une modulation hésitante m. 199 - 201]

³²¹ Cf. Beristáin, *op. cit.*, ` . 162.

³²² Cervantès, Miguel de, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, II, XVII, trad. François de Rosset revue `ar Jean Cassou, Diane de Selliers éd., 1998, ` . 89.

³²³ Bach, Johann Sebastian, *Brandenburgisches Konzert*, nr 5, D-Dur, BWV 1050, ([ca.]1720-1739), D-B Am. B. 78.

Oboe

Violino

Continuo

7 6 6 7

Ex. 5.8. G. Ph. Telemann, *Essercizii musici*³²⁴, Sonate en trio en sol mineur pour hautbois, violon et basse continue, *Mesto*, m. 11. [*dubitatio* par une modulation hésitante]

Violini e Oboe unis.

Violino III e Viola

Organo

Tutti Bassi

Adagio

V.I. (s.Ob.)

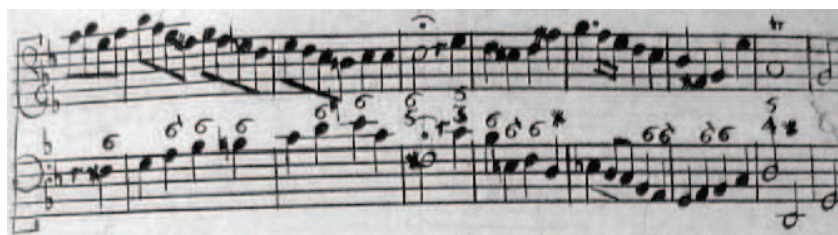
V.II. (s.Ob.)

(senza Org.)

Ex. 5.9. G. Fr. Händel, *Concerto pour orgue*, Op. VII, n° 6³²⁵, *Pomposo*. [*dubitatio* par hémioles]

³²⁴ Extrait aux bons soins de Pascal Duc d'a`rès : Telemann, Georg Phili``, *Essercizii musici, ovvero Dodeci Soli e Dodeci Trii à diversi stromenti, composti da Giorgio Filippo Telemann, Direttore della Musica in Hamburgo, e che si trovano apresso dell'Autore*, Hambourg, [l'auteur], 1739-40. B-Bc Wq 7115.

³²⁵ Extrait aux bons soins de Pascal Duc d'a`rès : Händel, G. Fr., *Concerto VI en si bémol majeur pour orgue et autres instruments*, éd. Chrysander, Friedrich, Georg Friedrich Händel's Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, *VI Concerti per l'Organo ed altri stromenti*, O` . VII, Lei` zig, Breitko` f und Härtel, `réface de 1866, vol. 29.



Ex. 5.10. G. Ph. Telemann, *Tafelmusik*³²⁶, *Sonate pour hautbois en sol mineur, Presto*, m. 64-65. [*dubitatio*, arrêt inattendu]

5.3.3.2.2 *Suspensio*

Dans la rhétorique littéraire, la *suspensio* est une figure qui consiste à différer ou retarder le dénouement de ce qu'on expose pour déclencher l'intérêt de l'auditeur ou du lecteur³²⁷. Pour les rhétoriciens de la musique comme Forkel et Scheibe, elle est exérimée par l'indécision que provoque la suspension, le retard ou l'arrêt du discours musical³²⁸. Le but poursuivi est d'éveiller l'attention de l'auditeur.

D'après Van Immerseel³²⁹, on peut reconnaître la *suspensio* dans le « début d'un morceau ou fragment, quand le chemin que tente de rendre le compositeur n'a pas été assez clairement ». On l'identifie aussi lorsqu'un morceau commence d'une manière inhabituelle. Il convient de souligner une autre différence entre *suspensio* et *dubitatio*, puisque l'une et l'autre peuvent demander une suspension ou un arrêt dans le discours musical : si l'arrêt se produit au milieu d'une phrase, on considère qu'il s'agit d'une *dubitatio*, alors qu'un arrêt entre les phrases fera qu'on le tiendra pour *suspensio*³³⁰.

³²⁶ Telemann, Georg Philipp, *Musique de table partagée en trois productions, dont chacune contient 1 ouverture avec la suite à 7 instruments, 1 quatuor, 1 concert à 7, 1 trio, 1 solo, 1 conclusion à 7 et dont les instruments se diversifient par tout [...]*, s.l., s.n., 1733, F- Pn Vm7 1536.

³²⁷ Cf. Fontanier, *op. cit.*, p. 364 : « La Suspension, telle que nous l'entendons ici, consiste à faire attendre, jusqu'à la fin d'une phrase ou d'une période, au lieu de le présenter tout de suite, un trait par lequel on veut produire une grande surprise ou une forte impression. »

³²⁸ Cf. Bartel, *op. cit.*, pp. 391-392.

³²⁹ Van Immerseel, *op. cit.*, p. 159.

³³⁰ Cf. López Cano, *op. cit.*, p. 186.

Ex. 5.11. M.-P. Montéclair³³¹, *Pan et Syrinx*, Récitatif « *Deja Sirinx parcouroit l'Erimanthe* », « *quel prodige nouveau...* ». [Le premier silence pourrait être une *dubitatio*, entre deux phrases, et le deuxième une *suspensio*.]

5.3.3.2.3. *Interrogatio*

L'*interrogatio* est une figure rhétorique où la question qu'on ose n'a elle pas de réponse mais, en fait, « sert à renforcer un mouvement de l'âme³³² ». Beristáin la définit comme une « figure de pensée par laquelle l'émetteur feint de poser une question au récepteur, [...] en réalité il n'attend pas de réponse et elle sert à réaffirmer ce que l'on dit³³³ ». Dans l'exemple suivant, Händel illustre une question rhétorique à travers la phrase « je ne comprends pas pourquoi ».

Ex. 5.12. G. Fr. Händel, *Mi palpita il cor*, « *Recitativo ed Arioso* », m. 6-9. [*interrogatio*]

L'interrogation musicale s'exerce par différents moyens. D'une part et en général, par un intervalle ascendant (de seconde ou de sixte).

³³¹ Extrait aux bons soins de Pascal Duc d'après : Montéclair, Michel-Pignolet de, *Pan et Syrinx*, IV^e Cantate à voix seule avec un dessus de Violon, de Hautbois, ou de Flûte, Paris, Foucault [1716], F- Pn Vm7 165 (2).

³³² Van Immerseel, *op. cit.*, p. 150.

³³³ Beristáin, *op. cit.*, p. 268.



Ex. 5.13. C.P.E. Bach, *Sonate pour hautbois en sol mineur*, Wq. 135³³⁴, *Adagio*, m. 1-3.

Dans d'autres circonstances, ce `eut être une sorte de freinage ou de *rallentando* qui suggère une question, `arfois suivi d'une courte `ause.

Ex. 5.14. G. Fr. Händel, *Mi palpita il cor*, Récitatif « *Tormento e gelosia* », m. 4. [interrogatio]



Ex. 5.15. G. Ph. Telemann, *Tafelmusik*³³⁵, *Sonate pour hautbois en sol mineur*, *Presto*, m. 64-65. [interrogatio]

L'*interrogatio* s'obtient enfin également `ar l'utilisation d'une cadence im`arfaite, à la dominante ou diatonique : so`rano = *ré-mi* / basse = *fa-mi*.

³³⁴ Bach, Carl Philil` Emanuel, *Solo pour hautbois*, s.l.n.d., Wq. 135, B-Bc MSM 5521.

³³⁵ Telemann, *op. cit.*, F-Pn, Vm7 1536.

5.3.3.3. Figures affectives

5.3.3.3.1. *Exclamatio*

Lausberg définit l'*exclamatio* rhétorique comme « l'ex`ression de l'affect au moyen d'une *pronuntiatio* qui isole et élève, qui est également le `ro`re de l'*interrogatio*³³⁶ ». L'*exclamatio* fait `artie des figures affectives, elle `ermet d'ex`rimer un `uissant mouvement de l'âme comme la douleur, l'enthousiasme, l'horreur, la joie, la tristesse, le doute, la `eur, le déses`oir, la déce`tion, la bravoure.

Pour Scheibe, l'*exclamatio* en musique se `résente fréquemment comme un intervalle « clairement sé`arable de l'accom`agnement³³⁷ ». Si l'on suit Jos Van Immerseel, lorsque l'intervalle est ascendant et consonant, il `eut être a``elé « *exclamazione viva*³³⁸ », `our ex`rimer des é`isodes d'enthousiasme ou des affects de joie.

Oboe

Soprano I-II Soprano Echo Soprano Echo Soprano Echo Soprano

ja, ja, ja, ja! ja, ja, ja, ja! ja, ja, ja, ja! ja, ja, ja, ja! ja, du

Echo

Hei - land sprichst selbst ja!

Ex. 5.16. J. S. Bach, *Weihnachts-Oratorium*³³⁹, BWV 248, IV Teil, n° 39, Aria soprano, « Echo », m. 121-127. [*exclamatio*]

On l'a``elle `ar contre « *exclamazione languida* » lorsqu'il s'agit d'un intervalle descendant et dissonant qui ex`rime l'affliction ou la douleur.

³³⁶ Cf. Lausberg, *op. cit.*, § 809.

³³⁷ Scheibe, *Critische Musicus*, ` . 686, cité `ar Bartel, *op. cit.*, ` . 269.

³³⁸ Cf. Van Immerseel, *op. cit.*, ` ` . 152-153.

³³⁹ Extrait aux bons soins de Pascal Duc d'a``rès : Bach, Johann Sebastian, *Weihnachts Oratorium*, BWV 248, 1734, D-B Mus. ms. Bach P 32. http://www.bach-digital.de/receive/BachDigital.Source_source_00000850. Consulté le 01.05.2011.

Soprano

Oh Di - o!

Continuo

Ex. 5.17. G. Fr. Händel, *Mi palpita il cor*, Récitatif « *Tormento et gelosia* », m. 7, « *Oh Dio!* ». [*exclamatio, parrhesia*]

L'amplitude de l'intervalle est généralement proportionnelle à l'intensité du sentiment que l'on veut susciter³⁴⁰. L'erreur sur l'*exclamatio* intervient à partir du moment où le caractère des intervalles est assez inattendu et qu'on les exécute dans une optique qui privilégie la technique dans le but d'uniformiser la ligne.

5.3.3.3.2. *Pathopoeia*

Dans la rhétorique littéraire, la *pathopoeia* désigne l'expression ou l'évocation d'un sentiment (*pathos*), dans le but d'émouvoir l'auditeur ou le lecteur. En musique, la *pathopoeia* est une figure de dissonance utilisée pour rendre compte de sentiments ou d'affects intenses comme l'enthousiasme, la joie, la mélancolie, la crainte, la douleur, l'affliction. Elle se rend d'ordinaire au moyen d'un passage chromatique dans la mélodie ou dans l'harmonie. Elle peut aussi être accompagnée d'« un trépas turbulent, avec des accords dissonants et, même, des mélodies fragmentées³⁴¹ ».

La faute contre la *pathopoeia* se produit lorsqu'on l'énonce comme un simple exercice chromatique, qui ne rend manifeste aucune crainte, aucune peur ou quelque autre sentiment (*pathos*) intense.

³⁴⁰ Cf. J. Ph. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlin & Könberg, 1776.

³⁴¹ Cf. Van Immerseel, *op. cit.*, p. 155-156.

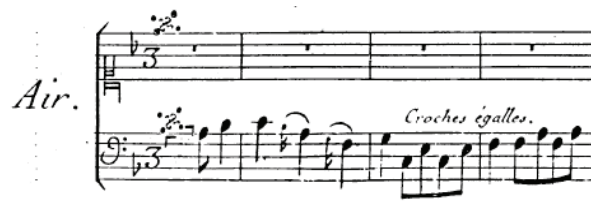
Mesto

Ex. 5.18. G. Ph. Telemann, *Essercizii musici*, *Sonate en trio en sol mineur pour hautbois, violon et basse continue*, *Mesto*, m. 1-3. [*pathopoeia* fragmentée à la basse]

Ex. 5.19. G. Ph. Telemann, *Tafelmusik*, *Sonate pour hautbois en sol mineur*, *Largo*, m. 13. [*pathopoeia* au hautbois]

5.3.3.3. *Epiphonèma*

Dans la rhétorique littéraire, on désigne comme épiphonème l'indication ou le commentaire que l'on fait avant ou après une narration. En musique, les épiphonèmes trouvent leurs équivalents dans les indications ou annotations qui rendent compte du sens de la musique. Elles peuvent apparaître associées au titre de l'œuvre et aussi dans le déroulement du morceau, voire à la fin. Par exemple, une faute typique en matière d'épiphonèmes intervient lorsqu'une indication ou annotation de *moderato* est interprétée à tort comme une indication métronomique. Une autre faute consiste à interpréter faussement un passage marqué *expressivo* en ajoutant simplement un *vibrato* intense et en suivant un rythme approximatif.



Ex. 5.20. M.-P. Montéclair, *Pan et Syrinx*, Air « *La beauté peu durable* », m. 3, « *Croches égales* ».

*Filez imperceptiblement du b. mol
ou becarre en enflant le son de la voix.*

il les en - - - fle de ses sou-pirs.

♭3 ♭ #4 6

Ex. 5.21. M.-P. Montéclair, *Pan et Syrinx*, Récitatif « *Deja Sirinx parcouroit l'Erimanthe* », m. 20-21, « *Filez imperceptiblement du b mol au bécarre en enflant le son de la voix.* »

Imitez la voix s'il se peut.

Ex. 5.22. M.-P. Montéclair, *Pan et Syrinx*, Récitatif « *Deja Sirinx parcouroit l'Erimanthe* », m. 23, « *Imitez la voix s'il se peut.* »

5.3.3.4. Des figures de dissonance

5.3.3.4.1. *Passus duriusculus*

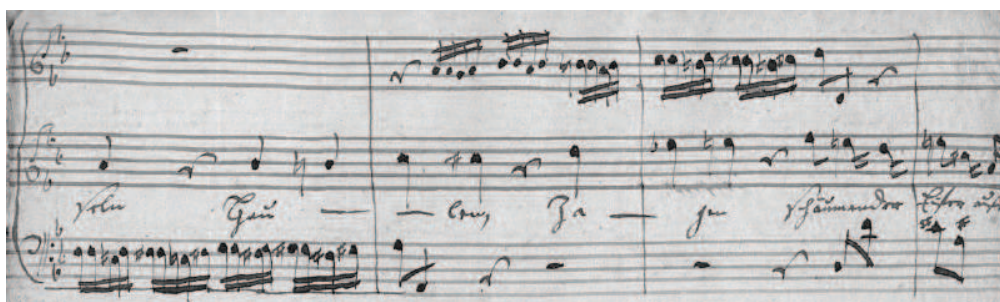
Exclusivement abordé par Bernhard, le *passus duriusculus* est un dispositif musical qui se rapporte aux dissonances, aux effets de rudesse ou de dureté créés dans une mélodie ascendante ou descendante altérée soit chromatiquement, soit avec des intervalles irréguliers anormaux comme les secondes augmentées, les quartes et quintes augmentées ou diminuées.

La faute contre le *passus duriusculus* est semblable à celle que l'on peut commettre sur la *pathopoeia* : elle se produit lorsque les dissonances sont énoncées de manière déouillée, sans

tenir com`te de leur rudesse ou dureté, et tenues `our un sim`le exercice chromatique mécanique.



Ex. 5.23. G. Ph. Telemann, *Essercizii musici*, Sonate en trio en sol mineur pour hautbois, violon et basse continue, *Mesto*, m. 4. [*passus duriusculus*, intervalles irréguliers]



Ex. 5.24. G. Ph. Telemann, *Harmonischer Gottesdienst*, Cantate Schmeckt und sehet unsers Gottes Freundlichkeit, Am Sonntag nach dem neuen Jahre³⁴², TWV 1: 1252, Aria « Folternde Rache », [vengeance, torture], m. 46- 49. [*passus duriusculus*, chromatismes et intervalles irréguliers]



Ex. 5.25. G. Ph. Telemann, *Tafelmusik*, Sonate pour hautbois en sol mineur, *Largo*, m. 13. [*passus duriusculus*]

³⁴² Telemann, Georg Philii` , *Harmonischer Gottesdienst*, Cantata « Schmeckt und sehet unsers Gottes Freundlichkeit » Am Sonntag nach dem neuen Jahre, Hamburg, [l'auteur], 1725-26, TWV 1 : 1252, DK-Kk mu 6208.0586 U266. [http`://www.kb.dk/en/nb/samling/ma/digmus/telemann_hg_index.html](http://www.kb.dk/en/nb/samling/ma/digmus/telemann_hg_index.html). Consulté le 21.03.2011.

5.3.3.4.2. *Saltus duriusculus*

Pour suivre Bernhard, il s'agit d'un saut mélodique, à l'artir d'une sixte, « rude » et « osé », au sens d'audacieux, et généralement dissonant. L'erreur contre le *saltus duriusculus* consiste à déouiller les intervalles de leur dimension d'écart, et à chercher simplement à les résoudre au moyen d'habiletés techniques.



Ex. 5.26. C.P.E. Bach, *Sonate pour hautbois en sol mineur*, Wq. 135, *Adagio*, m. 1-2 et 4.

Ex. 5.27. G. Ph. Telemann, *Essercizii musici*, *Sonate en trio en sol mineur pour hautbois, violon et basse continue*, *Vivace*, m. 42-43. [*saltus duriusculus*]

5.3.3.4.3. *Accentus*

L'*accentus* rhétorique se relie davantage à l'inter`rétation (*pronuntiatio*) qu'à la *decoratio* (*ornatus*). Quoiqu'il en soit, il sert à embellir et à orner. La figure de l'accent est une note brève associée au *Vorschlag*, à l'*Überschlag*, au *glissando*, au « coulé » et au « `ort de voix ».

Bartel la définit comme une « note conjointe supérieure ou inférieure généralement ajoutée à l'inter-rète à la note écrite³⁴³ » et il indique, suivant en cela Mattheson, que les ornements ne sont pas annotés mais qu'elles sont, comme bien d'autres « manières », des ajouts de l'inter-rète qui s'avèrent particulièrement efficaces dans les compositions centrées sur les lamentations et l'humilité.

Van Immerseel indique que « la note chantée ou jouée est si intense qu'elle glisse vers la note voisine d'en haut ou d'en bas (chromatiquement et diatoniquement)³⁴⁴ ». Il y a toutefois un grand nombre de cas où les *accentus* sont écrits. Bernhard³⁴⁵ signale que cette pratique des inter-rètes a été « approuvée et imitée par les compositeurs ».



Ex. 5.28. J. S. Bach, *Passion selon Saint Matthieu*, BWV 244, n° 27, Aria « *So ist mein Jesus nun gefangen* ». [*accentus*]



Ex. 5.29. G. Ph. Telemann, *Essercizii musici*, *Sonate en trio en sol mineur pour hautbois, violon et basse continue*, *Allegro*, m. 4, 3^{ème} et 4^{ème} temps ; m. 5, 3^{ème} et 4^{ème} temps. [*accentus*]

³⁴³ Cf. Bartel, *op. cit.*, p. 170.

³⁴⁴ Cf. Van Immerseel. *op. cit.*, p. 156.

³⁴⁵ Bernhard, *Tractus*, p. 71, cité par Bartel, *op. cit.*, pp. 171-172.

Il est de la responsabilité de l'interprète de les reconnaître, pour les jouer non comme des « bonnes notes » ou des notes « rincées » uniformisées ou des notes de « passage » mais comme des ornements éloquentes.



Ex. 5.30. G. F. Händel, *Concerto pour orgue*, Op. VII, n° 5³⁴⁶, *Allegro ma non troppo, e staccato*, m. 6. [*accentus*]

Un exemple enregistré de l'absence d'*accentus* : la version de Richard Egarr³⁴⁷ représente une uniformisation de l'accent en faveur du « *portato quasi legato* ».

5.3.3.4.4. *Parrhesia*

Dans la rhétorique littéraire, la *parrhesia* est une licence qui consiste à introduire une offense dans la phrase, mais de telle sorte que celui qui écoute ne se sente pas offensé. Rapporté à la composition musicale, il s'agira du positionnement d'une dissonance réalisée de manière à ne causer aucune « *discordia*³⁴⁸ », c'est-à-dire aucune dissonance interdite d'après les canons de la composition. On y recourt pour provoquer un effet articulier du fait de son degré de dissonance. D'ordinaire, la *parrhesia* intervient pour donner de la profondeur à l'horreur, à la douleur ou à la peur. Van Immerseel ajoute que « cette figure signifie que l'exécutant rend quelques libertés par rapport aux règles de l'exécution³⁴⁹ ».

³⁴⁶ Händel, G. Fr., *Concerto V en sol mineur pour orgue et autres instruments*, éd. Chrysander, Friedrich, Georg Friedrich Händel's Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, *VI Concerti per l'Organo ed altri stromenti*, O. VII, Leipzig, Breitkopf und Härtel, réface de 1866, vol. 29.

³⁴⁷ Händel, G. Fr., *Organ concertos*, O. 7, Academy of Ancient Music, dir. et orgue Richard Egarr, Harmonia Mundi, 2009, HMU 807447.48. CD 2 Piste 1, 0:11"- 0:15'. Annexe Audio : Piste 1, absence d'*accentus* [*portato quasi legato*]

³⁴⁸ Cf. Bartel, *op. cit.*, p. 352-356.

³⁴⁹ Van Immerseel, *op. cit.*, p. 152.

Fauter contre la *parrhesia* signifie qu'on néglige une caractérisation « exagérée » de la dissonance en faveur de l'uniformité.

Soprano

Tormen-to e ge-lo - si - a, sde-gno, af - fan-no e do-lo-re,

Continuo

4+
2

6

Ex. 5.31. G. Fr. Händel, *Mi palpita il cor*, Récitatif « *Tormento e gelosia* », m. 2 « *gelosia* », m. 3 « *affanno* ». [*parrhesia*]

25

b7
5

6
5b

Ex. 5.32. G. Ph. Telemann, *Essercizii musici*, Sonate en trio en sol mineur pour hautbois, violon et basse continue, *Largo*, m. 25 et 27. [*parrhesia*]

Oboe

Continuo

b — 4b
2

6

4b — 4#
2

— 4#
2

6

Ex. 5.33. G. Ph. Telemann, *Tafelmusik*, Sonate pour hautbois en sol mineur, *Presto*, m. 57-60. [*parrhesia*]

5.3.3.4.5. *Parenthesis*

La figure littéraire de « `arenthèse » consiste en l'insertion d'une `hrase à l'intérieur d'une autre. C'est une sorte de « *digressio* très brève³⁵⁰ ». En rhétorique musicale, Mattheson la définit comme l'interru`tion de la mélodie `rovoquée `ar la brève intervention d'une autre voix, `orteuse d'autres éléments qui détournent le flux de la mélodie initiale.

Van Immerseel suggère ceci : « Du `oint de vue musical, une `arenthèse s'ex`rime de la meilleure des manières quand la voix et la mélodie baissent, que la dynamique s'adoucit, ou quand l'harmonie et le contexte des autres voix s'ada`tent convenablement³⁵¹ ». La faute, c'est quand l'uniformité annule la variété.

Mesto

5 6 7 6 6 4 3

Ex. 5.34. G. Ph. Telemann, *Essercizii musici*, Sonate en trio en sol mineur pour hautbois, violon et basse continue, *Mesto*, m. 1-2. [*parenthésis* au violon]

³⁵⁰ Jiménez Patón, cité `ar Ló`ez Cano, *op. cit.*, ` . 184.

³⁵¹ Van Immerseel, *op. cit.*, ` . 154. Traduction `ersonnelle

The image shows a handwritten musical score for J.S. Bach's Concerto Brandebourgeois 1, BWV 1046, measures 81-85. The score is divided into two sections, (1) and (2), by a vertical line. Section (1) is marked 'dubitation' and section (2) is marked 'parenthesis'. The score features multiple staves with complex rhythmic patterns and rests.

Ex. 5.35. J. S. Bach, *Concerto Brandebourgeois 1*, BWV 1046³⁵², m. 81-85. [*dubitation* (1), *parenthesis* (2)]

5.3.3.5. Des figures de silence

L'utilisation du silence est com`lexe et délicate. Une réflexion s'im`ose `our en doser le sens et l'intention et très souvent, hélas, `ar manque de tem`s de `ré`aration, de ré`étitions, ou du fait d'une lecture à vue, il se trouve réduit à un es`ace « fonctionnel », dé`ourvu de

³⁵² Bach, Johann Sebastian, *Brandenburgisches Konzert*, nr. 1, F-Dur, BWV 1046, ([ca.] 1720-1739), D-B Am. B. 78.

« tension » et d'« intention ». On en use d'ordinaire pour tourner les pages, effectuer des vérifications instrumentales comme un changement de registre dans les claviers, chercher l'« intonation visuelle » dans les instruments à cordes, rendre une chaise confortable sur sa chaise ou même éponger sa sueur sur son front. Et j'en passe.

Il importe de signaler la nuance qui va nous permettre de distinguer entre ces deux termes, « pause » et « silence » : « même si les deux termes désignent successivement des réalités proches autour de la notion de repos, la pause joue un rôle fonctionnel, et signifie le mutisme ; le silence, lui, a une fonction expressive³⁵³ ».

Au XVII^e et au XVIII^e siècles, la rhétorique littéraire et la rhétorique musicale ne se servent pas de la même manière du silence comme outil expressif. Alors que dans la première on ne développe point de figures spécifiques de silence, dans la composition musicale, par contre, le sens porté par le silence favorisa l'invention d'une série complexe de figures pour exprimer aussi bien le silence que l'interruption dans la composition. Entre autres : *abruptio*, *aposiopèsis* et *ellipsis*, mais aussi *homoiototon*, *tmèsis*, *suspiratio* et *pausa*.

Bartel propose de séparer en deux catégories les figures musicales de silence. D'une part, celles qui signifient la rupture ou l'interruption de la ligne musicale comme *abruptio*, *ellipsis* et *tmèsis*. Et d'autre part celles qui signifient le silence qui précède un phénomène et en répercute l'écoute, assimilées à l'*aposiopèsis*, l'*homoiototon* et la *suspiratio*.

5.3.3.5.1. *Pausa*

La *pausa*, selon cet auteur, possède une double signification : elle peut être comprise comme une partie de la deuxième catégorie et, en même temps, on peut la considérer simplement comme un signe de notation.

Les pauses, considérées comme des éléments de l'expression musicale, concourent à trois objectifs :

« D'abord, elles sont essentielles pour des raisons techniques, puisqu'elles facilitent l'articulation et sont un élément de différenciation dans la structure musicale ; en second lieu, elles servent à clarifier la structure générale du texte (pauses qui concordent avec la ponctuation des virgules et des points, suivis de silences écrits) ; troisièmement, elles

³⁵³ Legrand, Raëlle, « Pauses Fonctionnelles et Silences Expressifs », *Les cahiers du CIREM*, 3234, 1994, pp. 28-36.

peuvent servir à exprimer des mots, des pensées ou des images spécifiques rencontrés dans le texte³⁵⁴. »

5.3.3.5.2. *Aposiopèsis*

Pour Burmeister, l'*aposiopèsis* « est une figure qui entraîne le silence comme pour toutes les voix moyennant le positionnement d'un certain signe³⁵⁵ ». Bartel dit qu'il s'agit d'un usage intentionnel et expressif du silence dans la composition.

L'*aposiopèsis* se trouve fréquemment dans des compositions dont les textes évoquent la mort, l'éternité, le vide, l'infini, le néant. Elle peut de plus intervenir comme une suite donnée à des questions rhétoriques, où le silence qui en résulte permet à l'auditeur d'imaginer la réponse ou même de considérer qu'une question n'a pas de réponse. La figure est, dans ces cas-là, en étroite relation avec l'*interrogatio*. Mais, dans ce cas aussi, tout comme dans l'*abruptio*, l'*aposiopèsis* s'utilise pour exprimer le silence qui suit la question au lieu de la question elle-même.

Pour Van Immerseel, « l'*aposiopèsis* sert à accentuer le changement survenant d'une valeur affective ou la transition inattendue d'une partie vers une autre, surtout dans le cas de sentiments violents comme la fureur, la folie ou la manie³⁵⁶. »

Cet exemple est l'illustration d'une transmutation. L'*aposiopèsis* s'utilise dans ces cas au lieu de l'*abruptio* pour exprimer le vide.

³⁵⁴ Cf. Bartel, *op. cit.*, p. 362.

³⁵⁵ Burmeister, Joachim, *Musica Poetica*, Rostock, Myliander, 1606, p. 62, « *Aposiopesis est quae silentium totale omnibus vocibus signo certo posito confert* », cité par Bartel, *op. cit.*, p. 205.

³⁵⁶ Cf. Van Immerseel, *op. cit.*, pp. 148-150.

The musical score consists of two systems. The first system is for the vocal part (Dessus) and basso continuo (Basse continue). The vocal line is in G major (one sharp) and common time. It features a recitative style with a 'Silence' marking and a 'Lent' tempo. The lyrics are: '- tes di-vi - ni - tés des eaux. O Ciel! quel pro-di - ge nou -'. The basso continuo line has a figured bass: 9 7, 8 6, 5 4, #3. The second system continues the vocal line with the lyrics: '- veau... Le Dieu croit vai - ne - ment em-bras-ser la cru -'. It includes a 'Silence' marking and a '+' sign above the staff. The basso continuo line has a flat sign (b) below it.

Ex. 5.36. M.-P. Montéclair, *Pan et Syrinx*³⁵⁷, Récitatif « Deja Sirinx parcourait l'Ermanthe », p. 43, m. 7-13. [*aposiopèsis* « Silence »]

La faute contre l'*aposiopèsis* (et les silences ex`ressifs en général) vient lorsqu'on soustrait le caractère ex`ressif du silence (funèbre, sublime, magique, éternel) en faveur d'un arrêt « technique » dé`ourvu de tension et d'intention.

5.3.3.5.3. *Suspiratio*

D'un coté, la *suspiratio* est l'interru`tion que subit une `hrase, un motif, un mot ou un thème sur lesquels `èse une émotion. Par ailleurs, la *suspiratio* est l'ex`ression musicale chargée de re`résenter des sou`irs au moyen de brefs silences s`écifiques et es`acés dans un fragment musical. Les affects associés au sou`ir sont, entre autres, le désir, l'as`iration, le regret, la nostalgie, l'attente, la tristesse et la `eine. Pour Van Immerseel, « en musique, la *suspiratio* ex`rime aussi bien un désir ardent (« *Sehnsucht* ») que les sou`irs qui naissent du déses`oir : dans les deux cas, la voix est souvent noyée `ar l'émotion ou le chagrin.³⁵⁸ »

La *suspiratio* a``arait certes de différentes manières, mais la faute la `lus commune (dans la lecture à vue) consiste à confondre le fragment concerné avec des synco`es et à lui ôter son caractère de sou`ir `our le transformer en un `assage rythmique et mécanique.

³⁵⁷ Montéclair, *op. cit.*

³⁵⁸ Cf. Van Immerseel, *op. cit.*, ` . 156.

Dans le passage suivant, J. S. Bach illustre l'espoir et le désir au moyen de la *suspiratio* :

24

Wort, mei-ne See-le har-ret, und ich hof-fe, ich hof-fe, und ich hof-fe, ich hof-fe, ich hof-fe auf sein Wort, ich har-ret, und ich hof-fe, ich hof-fe, und ich hof-fe, ich hof-fe, ich hof-fe, mei-ne See-le

Ex. 5.37. J. S. Bach, *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*, BWV 131³⁵⁹, m. 24 -26, n° 3, *Adagio*. [*suspiratio* : espoir et désir]

5.3.3.5.4. *Tmèsis*.

Lausberg signale que la *tmèsis* « cou`e le mot en ses éléments³⁶⁰ » et l'envisage comme faisant partie des méta`lismes à finalités `oétiques. En musique la *tmèsis* signifie fragmentation d'un mot aussi bien que d'un motif en segments sé`arés `ar des `auses. Van Immerseel suggère que, dans la musique instrumentale, elle corres`ond à « tout motif dans lequel les notes alternent avec des silences ». Sous ce ra`ort, la *tmèsis* est étroitement liée à la *suspiratio*.

Dans l'exem`le suivant, Händel se sert de la *tmèsis* pour évoquer les battements du cœur :

³⁵⁹ Bach, Johann Sebastian, *Sämtliche Kantaten, Aus der Tiefen*, *op. cit.*

³⁶⁰ Cf. Lausberg, *op. cit.*, § 717-718.

Adagio

Mi pal - - - - - pita - - - - - il cor

Ex. 5.38. G. Fr. Händel, *Mi palpita il cor*, « *Recitativo ed Arioso* », m. 1-3. [*tmèsis*]

5.3.3.6. Des figures d'omission ou d'interruption

5.3.3.6.1. *Abruptio*

L'abruption rhétorique est la suppression de toute transition dans le discours afin de lui conférer davantage de dynamisme et de célérité³⁶¹. Dans la rhétorique musicale, l'*abruptio* consiste en un arrêt subit à l'intérieur d'un passage musical. Pour Kircher et Janovka, elle a fréquemment lieu vers la fin de la composition³⁶².

Si l'on suit Bernhard, elle se caractérise par la rupture d'une ligne harmonique, d'un mouvement, ou dans une voix. Également par la rupture d'une mélodie juste avant la cadence, quand la mélodie s'achève avant la basse³⁶³. Händel adopte ce procédé et l'utilise dans de nombreuses œuvres, par exemple dans ce concerto pour orgue :

³⁶¹ « Procédé visant à animer le style (notamment dans le discours direct) en supprimant les transitions d'usage. », Tlf en ligne.

³⁶² Kircher, *Musurgia* L. 8, §. 145, et Janovka, *Clavis*, §. 56, cités par Bartel, *op. cit.*, §§. 168-169.

³⁶³ Bernhard, *Tractus*, §. 85, cité par Bartel, *op. cit.*, §. 168.

Violino I
Oboe I *tutti*

Violino II *f*
Oboe II

Violino III *f*
e Viola

Organo *f*

Bassi *f*

Adagio

tutti *tr*

Ex. 5.39. G. Fr. Händel, *Concerto pour orgue*, Op. VII, n° 3³⁶⁴, *Spiritoso*. [*abruptio* avant l'*Adagio*]

L'exemple le plus connu et le plus identifiable de Händel est probablement le silence dans la mesure 156 qui sépare le tout dernier « *Alleluia* » de l'oratorio *Le Messie*, chœur n° 39.

A la suite, voici un autre exemple d'*abruptio* utilisée par Telemann dans sa « musique de table ».

Ex. 5.40. G. Ph. Telemann, *Tafelmusik*³⁶⁵, *Sonate pour hautbois en sol mineur*, *Largo*, m. 25. [*abruptio*]

³⁶⁴ Extrait aux bons soins de Pascal Duc d'après : Händel, G. Fr., *Concerto III en si bémol majeur pour orgue et autres instruments*, éd. Chrysander, Friedrich, Georg Friedrich Händel's Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, VI *Concerti per l'Organo ed altri stromenti*, O. VII, Leipzig, Breitkopf und Härtel, réface de 1866, vol. 29.

³⁶⁵ Telemann, *op. cit.*, F-Pn, Vm7 1536.

5.3.3.6.2. *Apocope*

Aussi bien pour la rhétorique que pour la musique, la figure de l'apocope consiste littéralement en une coupe ou omission : la suppression d'un son, d'une lettre ou d'une syllabe à la fin d'un mot pour la dernière, et l'omission de la note finale d'un passage musical pour la seconde. Cet effet de césure est annulé si l'on fait un usage indiscriminé des liaisons et de l'allongement des sons finaux (voir 3. Articulation). Quelques exemples : « grand'messe », « grand-mère », au lieu de « grande messe » et « grande mère ».

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of two measures. The first measure contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second measure features a long note in the treble and alto staves, followed by a rest and then a series of eighth notes. The bass staff has figured bass notation: # 7 6 # 6 6 # 5.

Ex. 5.41. G. Ph. Telemann, *Essercizii musici*, Sonate en trio en sol mineur pour hautbois, violon et basse continue, *Mesto*, m. 19-20. [*apocope*, m. 20]

5.3.3.6.3. *Ellipsis*

L'ellipse est, de fait, une « licence » et aussi une « figure de construction qui se produit lorsqu'on omet des expressions que la grammaire et la logique exigent mais dont on peut faire l'économie lorsqu'on cherche le sens³⁶⁶ ».

En musique, l'ellipse consiste à s'interrompre pour changer de direction dans un fragment ou une fausse fin. Pour Bernhard, il s'agit de l'omission d'une consonance qui est cependant comprise dans le contexte de la composition³⁶⁷. Elle intervient de deux manières : quand une *pausa* remplace la consonance et qu'elle est suivie par une dissonance, ou quand dans

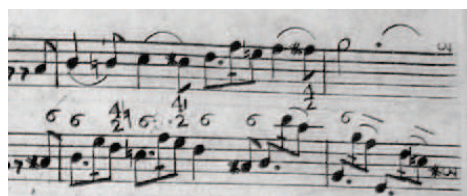
³⁶⁶ Cf. Beristáin, *op. cit.*, p. 163.

³⁶⁷ Bernhard, *Tractus*, p. 84, p. 248, cité par Bartel, *op. cit.*, p. 248.

une cadence la quarte ne résout `as la tierce³⁶⁸. Forkel dit que l'elli`se « est un moyen remarquable `our ex`rimer un sentiment³⁶⁹ » et Van Immerseel, sans le citer, fait référence à Forkel quand il affirme que l'elli`se est :

l'interru`tion inattendue d'une ligne musicale en crescendo qui se `oursuit dans un motif totalement différent. L'elli`se consiste également à couronner une cadence `ar un accord éloigné (`lus l'éloignement est grand, `lus fort est l'effet). Cette figure doit être exécutée de manière à confondre l'auditeur³⁷⁰.

Une faute contre l'elli`se consiste à `oursuivre sur la même intensité ex`ressive a`rès la `ause et le changement de direction, de texture ou d'idée. Une autre erreur : le défaut d'éloquence dans l'exécution d'une cadence brisée `ar une harmonie lointaine.



Ex. 5.42. G. Ph. Telemann, *Tafelmusik*³⁷¹, *Sonate pour hautbois en sol mineur, Largo*, m. 13-15. [ellipsis]

³⁶⁸ Bernhard, *Bericht*, ` . 151, cité `ar Bartel, *op. cit.*, ` . 249.

³⁶⁹ Forkel, *Geschichte der Musik* ` . 56, cité `ar Bartel, *op. cit.*, ` . 250.

³⁷⁰ Van Immerseel, *op. cit.* ` . 150. Traduction `ersonnelle.

³⁷¹ Telemann, *op. cit.*, F-Pn, Vm7 1536.

[99]

Ex. 5.43. J. S. Bach, *Concerto Brandebourgeois 2*, BWV 1047³⁷², 1^{er} mouvement, m. 99-102.
[*abruptio / ellipsis*]

5.3.3.7. Des figures de contraste et d'opposition

5.3.3.7.1. *Antithèton* ou *antithèsis*

Dans la rhétorique littéraire, l'antithèse est une « figure de pensée qui consiste à mettre en confrontation des idées³⁷³ », par exemple « je veille alors que tu dors », « je t'écoute tandis que tu chantes ». Dans la rhétorique musicale, l'*antithèton* est la figure qui englobe tout ce qui conduit

³⁷² Bach, J. S., *Brandenburgisches Konzert nr.2*, *op.cit.*

³⁷³ Cf. Beristáin, *op. cit.*, p. 55.

un contraste et attire l'attention. Selon Janovka³⁷⁴, « il s'agit du passage musical à travers lequel des affects opposés s'exeriment ». Pour Walther³⁷⁵, « c'est le passage où s'exeriment des choses opposées et contraires ». Ces contrastes peuvent se présenter de manière simultanée ou successive.

On peut en donner bien des exemples : l'opposition de sentiments, de thèmes ou d'idées ; l'affrontement de l'introverti et de l'extroverti, du lent et du rapide, de la consonance et de la dissonance, de l'aigu et du grave, du *forte* et du *piano*, du *solo* et du *tutti*, etc. La faute vient quand on néglige, en faveur d'une uniformité, l'expression et la différenciation des oppositions et des contrastes. L'exemple suivant offre une illustration très parlante de l'opposition des sentiments, notamment par le caractère rore au *si* bémol mineur aux mesures 10 et 11.



m. 10



Ex. 5.44. G. Ph. Telemann, *Tafelmusik*, *Sonate pour hautbois en sol mineur, Andante*, m. 10-11. [*antithèton*]

³⁷⁴ Janovka, *Clavis*, n. 55, cité par Bartel, *op. cit.*, n. 199.

³⁷⁵ Walther, *Lexicon*, cité par Bartel, *op. cit.*, n. 199.

5.4. *Aptum*

5.4.1. *L'aptum*

Le concept classique d'*aptum* consiste en l'adéquation, la convenance ou l'adaptation du discours à son orateur et à la situation où il se réalise. L'*aptum*, qu'on peut aussi nommer « bienséance », doit se manifester dans deux sphères : la sphère interne ou l'an co-textuel³⁷⁶, et la sphère externe ou l'an contextuel.

La bienséance interne ajuste entre eux les éléments structurels, le langage, le style et les caractères constitutifs du discours en accord avec son orateur. Par ailleurs, la bienséance externe ajuste l'ensemble du discours à l'opinion du public, aux circonstances sociales, dans une situation déterminée et dans une optique de persuasion.

Par voie de conséquence, le soin porté à la bienséance rejaillit sur toutes les étapes de la rédaction du discours et il tisse des liens entre le processus de composition et le processus de communication textuelle orale. Sans ambages, la bienséance se manifeste dans la concrétisation du discours, c'est-à-dire dans l'*elocutio* et dans la *pronuntiatio*.

Comme pour toute vertu d'élocution, les règles de l'*aptum* concernent également les *verba singula* et les *verba coniuncta*. On y trouve des indications qualitatives et quantitatives, qui envisagent « excès et défaut ». Ces normes sont de simples outils destinés à éviter « la redondance et l'abstraction inutile³⁷⁷ » ; il n'existe à vrai dire pas de règle pour conférer à un discours le charme et l'attraction. Le charisme est inhérent à l'orateur.

5.4.2. La convenance et la pertinence

La convenance dans l'interprétation musicale se relie à l'*aptum* de la rhétorique oratoire, défini comme l'adéquation ou l'adaptation du discours en fonction de son orateur et de la situation dans laquelle il se réalise. Dans la musique baroque, la convenance de l'interprétation consiste à faire concorder tous les éléments constitutifs du discours musical (œuvre, interprète,

³⁷⁶ Arenas Cruz, María Elena, *Hacia una teoría general del ensayo: construcción del texto ensayístico*, Cuenca, ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, p. 156.

³⁷⁷ Reboul, *op. cit.*, p. 74.

public, lieu), en considérant l'optique qui est la sienne : s'emparer du cœur et de l'esprit de celui qui écoute, le tout en rapport avec la situation de réalisation.

Également appelée « bienséance », la convenance intertextuelle englobe deux plans : l'interne ou co-textuel et l'externe ou contextuel. La convenance interne ajuste entre eux tous les éléments constitutifs de la composition musicale pour que celle-ci soit audible ; elle se charge aussi de leur adapter la clarté, la précision, le style et la variété que l'intertexte va déployer dans la mise en œuvre de son propos. Par ailleurs, la convenance externe ajuste le contenu du discours musical, y compris l'intertexte lui-même (par exemple, les chanteurs qui jouent un rôle) aux circonstances sociales, dans une situation donnée et une optique de persuasion.

Il en résulte que la convenance dans l'intertextation musicale tisse des liens entre la composition et le processus de communication. La convenance se manifeste dans la concrétisation du discours musical, à savoir dans la *pronuntiatio* musicale.

6. *Vitia et licentiae*

Nous abordons dans ce chapitre la question des vices et des licences dans l'art oratoire envisagés en face-à-face avec leurs vertus antagoniques : en quelque sorte un relevé des infractions à la *puritas*, à la *perspicuitas*, à l'*ornatus* et à l'*aptum*. Nous établissons ensuite un lien avec les vices qui surgissent dans l'inter-rétation musicale : manquements à la précision, défauts dans l'articulation et fautes contre le style et la convenance. En guise d'illustration, nous signalons et analysons pour finir quelques-uns de ces vices dans une sélection d'exemples enregistrés des concertos pour orgue de Händel.

6.1. Vices dans l'art oratoire

Le vice est le manque de vertu³⁷⁸. Les deux termes sont antagoniques. Attribuer à un état ou à un fait la qualité de vertu ou de vice présente plusieurs difficultés, d'une part du fait de la complexité des réalités concrètes auxquelles chaque catégorie renvoie, et aussi par la double contrainte du « ni trop ni trop peu » inhérente à la notion de vertu. Quel est le juste milieu entre deux extrêmes ? Quel est le point d'équilibre parfait entre le manque et l'exagération ?

La difficulté s'accroît dans les domaines de la grammaire et de la rhétorique, où les licences dépassent les limites des vices au point de les faire passer pour des vertus, selon les circonstances dans lesquelles ils se présentent.

³⁷⁸ Quintilien, VIII.iii. 41.

6.1.1. Vices contre la *puritas*

La *puritas* s'occupe de soigner la correction dans la diction. Le mot diction vient du latin *dictio*, qui signifie « action de dire », « emploi de la parole, discours », mais aussi « façon de parler »³⁷⁹. Les défauts de diction sont par conséquent des fautes que l'on commet contre la correction du langage et par extension contre la clarté (*perspicuitas*) dans la prononciation des mots ou des phrases.

Les modifications phonétiques qui affectent parfois le mot peuvent résulter d'une addition (*adiectio*), d'une suppression (*delectio*), d'une transposition ou déplacement (*transmutatio*) et d'une substitution ou omission (*inmutatio*) d'éléments du mot – ou même de pensées ou d'idées, dans ce dernier cas –, au sein du langage usuel. Ces modifications permettent de créer un langage « stylisé » ou littéraire.

Selon la juridiction qui s'applique à l'usage des opérations rhétoriques, on considère vices contre la *puritas* les barbarismes et les solécismes. On tient par ailleurs pour licences ou excuses les métallismes, les *schēmata* et les figures.

Vice ou faute	Licence ou excuse
Barbarisme	Métallisme
Solécisme	<i>Schēma</i> et Figure

Tableau 6.1. Vices et licences.

Le barbarisme est le vice contre la *puritas* portant sur des *verba singula* ; on le définit comme la faute qui affecte la composition phonétique et morphologique du mot³⁸⁰. Il consiste aussi à introduire dans la langue un mot inusité. On peut avoir des cas de barbarismes par *prothēsis*, *epenthēsis*, *paragogē*, *ectasis*, *diacresis*, *synaloephé*, *syncopé*, *apocopé* et *systolé*. Par ailleurs, le

³⁷⁹ Gaffiot donne : *Dictio*, onis, f. 1. action de dire, d'expliquer, de prononcer : *dictio sententiae* Cicéron *Inv.* II, xii, suppression d'une pensée, d'une opinion. 2. emploi de la parole, discours, conversation, paroles : *ceterae dictiones* Cicéron *De or.* I, xxii, les autres emplois de la parole. 3. mode d'expression : Quintilien, IX.i.17.

³⁸⁰ « Tous les grammairiens latins définissent le barbarisme comme une faute qui affecte le niveau morphologique et graphique de la langue, jusqu'il eut supposer un défaut dans la diction et dans la graphie des phonèmes, comme dans la valeur prosodique, la quantité et l'accent des mots. », cité par Cuyás de Torres, María-Elisa, « Estudio de las figuras en la Gramática de Juan de Iriarte », *Myrtia*, vol. 9-11, Facultad de Letras, Universidad de Murcia, 1994.

méta`lasme³⁸¹ est la licence `ortant sur des *verba singula*. Le méta`lasme est un terme générique désignant les diverses modifications `honétiques qui `euvent affecter le mot.

Le solécisme, en latin *soloecismus*, `rovient du grec et désigne le `arler des habitants de la ville de Soles, où la `ureté de la langue athénienne fut au long du tem`s altérée `our faire `lace à des locutions « vicieuses ». Le *soloecismus*³⁸² est le vice contre la *puritas* `ortant sur les *verba coniuncta*. Il se définit comme une faute contre la correction idiomatique affectant la syntaxe, un vice de construction ou une faute grammaticale `ar exem`le. En mor`ho-syntaxe, on tient `our solécismes les formes fausses et confuses.

Les licences touchant aux *verba coniuncta* sont quant à elles deux : *schèma* et *figura*. Le *schèma*, schème ou « forme », est un écart ingénieux dans la dis`osition ordinaire des mots. Autrement dit, c'est un solécisme qui a `arait comme une licence `oétique admise³⁸³. La *figura* est le nom qu'on donne à « la manière de s'ex`rimer qui s'écarte des modes courants du `arler quotidien³⁸⁴ ».

6.1.2. Vices contre la *perspicuitas*

La *perspicuitas* envisage le soin à `orter à la clarté. A la clarté comme vertu s'o``ose l'obscurité (*obscuritas*) comme vice³⁸⁵. Concernant les licences à l'*obscuritas*, elles doivent, chaque fois qu'elles a `araisent, obéir à une motivation `articulière, `uisqu'elles jouent sur la `ro`riété ou l'im`ro`riété dans l'usage des mots.

L'orateur qui `réhend retenir l'attention, en évitant l'ennui et en conservant en même tem`s une intelligibilité `ertinente, met en œuvre une stratégie qui consiste à `résenter des *écarts* (excuses, licences ou figures) `ar « la *singularisation* d'objets associés à d'autres de manière inhabituelle et, d'autre `art, à obscurcir la forme, en faisant d'elle une forme *obstruante* qui agit sur le réce`teur³⁸⁶ ».

³⁸¹ Cf. Beristáin, *op. cit.*, ` . 322.

³⁸² Cf. Lausberg, § 497.

³⁸³ Cf. Beristáin, *op. cit.*, ` . 211.

³⁸⁴ Cf. Lausberg, § 499.

³⁸⁵ Quintilien, VIII.ii.12.

³⁸⁶ Cf. Beristáin, *Desautomatización (y estilo)*, ` ` . 134-136.

La *proprietas* est la `articularité que `ossède un mot d'être un *verbum proprium* (mot `ro`re) `our une *res* (objet conce`uel) déterminée³⁸⁷. Comme caractère nécessaire du langage, on `eut la subordonner à la *puritas*. L'*improprietas* sur les mots, `ar contre, entraîne le *vice* de l'*obscuritas* dans le discours continu.

En tant qu'élément constitutif de la *perspicuitas* (et de la *puritas*), la *proprietas* a comme frontières les autres vertus d'élocution : l'*ornatus* et l'*aptum*. Mais si `ar contre on considère le cham` de ses licences, des im`ro`riétés tolérées (*impropria*), celles-ci intègrent le cadre d'a`lication de l'*ornatus* et de l'*aptum*.

6.1.3. Vices contre l'*ornatus*

L'*ornatus* `rend en charge la variété, qui doit contrecarrer les effets de l'ennui qu'engendre la monotonie. À l'o``osé se trouve l'homogénéité³⁸⁸, c'est-à-dire l'uniformité, aussi bien dans la construction de la `hrase que dans l'em`loi des figures ou des écarts, dans la com`osition elle-même et dans la re`résentation ou mise en scène. Cicéron³⁸⁹ signale l'homogénéité comme une source `otentielle de morosité.

Les vices contre l'*ornatus* se situent généralement aux deux extrémités : `ar excès et `ar défaut, ou manque. A grands traits, on les associera à l'ine`te, au sordide, à l'indigence, à la tristesse, à l'ingratitude, au désagréable et au vil.

6.1.4. Vices contre l'*aptum*

Si la valeur su`rême de la rhétorique est la convenance ou bienséance (*aptum*), seule la concision, qui `rête l'attention la `lus fine à obtenir de chaque mot l'effet le `lus juste et le `lus a`ro`rié, satisfait l'ambition de l'*aptum*.
Puteanus³⁹⁰.

Bon nombre des fautes commises contre la convenance le sont aussi contre l'*ornatus*³⁹¹. Les fautes contre la bienséance relèvent d'ordres très divers, et on les qualifie génériquement

³⁸⁷ Cf. Lausberg, § 533.

³⁸⁸ Quintilien, VIII.iii.52.

³⁸⁹ Cicéron, *De or.*, III.xxv.100.

³⁹⁰ Puteanus, cité `ar Fumaroli, Marc, *L'âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 2002, 3^e éd., ` . 161.

³⁹¹ Voir 6.1.3. Vices contre l'*ornatus*.

sous les termes *indecorum* et *ineptum*, qui peuvent affecter tous les éléments dans les deux sœurs, l'interne et l'externe. Les fautes contre la bienséance consistent en l'usage erroné des figures et en un positionnement incorrect des mots.

6.1.5. Vie et froid

La vie est fondamentale pour l'*ethos* car elle rend le discours vigoureux, agréable et convaincant, raison pour laquelle son absence fait naître le plus grave des défauts, la monotonie :

Pire défaut : la *omoeideia* (l'uniformité) qui ne soulage l'ennui (de l'auditeur) par l'agrément d'aucune variété, et dont toute la teinte est d'un seul ton, et qui se révèle particulièrement par l'absence d'art dans l'expression et qui dans les pensées et les figures et la composition réduit de loin l'effet le plus désagréable pour l'esprit et aussi pour l'oreille³⁹².

Le style froid (*frigidum*) est celui qui n'a pas de vie, qui manque d'expression, qui est dépourvu de vécu affectif, de fantaisie. L'orateur froid « qui n'a pas ou a eu de chaleur morale³⁹³ » comble peut-être émouvoir le public au moyen de l'application mécanique d'habiletés concevables et de langage, mais le public ne reçoit qu'une tentative infructueuse de la part de l'orateur : il tombe dans la simulation³⁹⁴.

6.2. Vices contre la précision et la clarté musicale

Nombre de fautes commises contre la précision affectent la clarté et réciproquement. Toutes les fautes de clarté et de précision rejaillissent sur le style et finalement sur la convenance. Les fautes contre la précision et la clarté sur une note, un petit groupe de notes et sur des phrases entières peuvent être rassemblées en : fautes d'intonation, fautes d'articulation, fautes d'accentuation et d'emphase (dissonances) et fautes de contraste.

³⁹² Quintilien, VIII.iii.52, trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

³⁹³ Cf. Lausberg, § 1245, vol. 3, p. 345.

³⁹⁴ Cf. Lausberg, § 902.

6.2.1. Vices d'intonation

6.2.1.1. Les « barbarismes de précision »

Comme on l'a déjà mentionné, on a l'élle barbarisme, dans la rhétorique et l'art oratoire, la « faute dans la correcte composition phonétique du mot³⁹⁵ ». En termes d'intonation musicale, nous parlons de barbarisme de précision dans les cas où sont commises des erreurs d'intonation, de rythme, d'accentuation et d'articulation (voir 4. Articulation).

6.2.2. Vices d'articulation

6.2.2.1. *Prothésis*

Dans la littérature oratoire, la *prothésis* se rapporte à « l'ajout d'un son inhabituel au début du mot³⁹⁶ » sans modification de sens, c'est-à-dire un son qui n'a aucune valeur sémantique et qui est simplement un parasite. Dans le meilleur des cas, on le considère comme un métasme ou une licence. Par exemple : *espécial* pour *spécial*.

Dans l'intonation musicale³⁹⁷, la *prothésis* désigne tout bruit ou son qui est le parasite d'une émission sonore quelconque ; par exemple, dans le chant, lorsqu'à l'attaque d'un son on insère un *glissando* ascendant d'approximativement une tierce avant d'arriver à la note juste. Il peut y avoir d'autres phénomènes de prothèse, par exemple dans l'« école » des instruments à vent « américaine » où on annule l'attaque (peut-être sous l'influence de Legge-Karajan-Berlin³⁹⁸ ?) et où chaque son commence par une sorte de consonne très adoucie comme un « buA » pour « réussir » le son « amorti », « *cushioned sound*³⁹⁹ ».

³⁹⁵ Cf. Lausberg, *op. cit.* § 479.

³⁹⁶ Cf. Lausberg, *op. cit.* § 462.

³⁹⁷ Dans la composition musicale, elle peut être une figure ou un métasme.

³⁹⁸ Schwarzkopf, Elisabeth, *La voix de mon Maître : Walther Legge*, New York, Belfond, trad. de l'anglais Barry-Delongchamps, 1982.

³⁹⁹ Cf. Burgess, Geoffrey et Bruce Haynes, *The Oboe*, New Haven, London, Yale University Press, 2004.

6.2.2.2 *Paragogé*

La *paragogé*, dans l'art oratoire littéraire, se définit comme « l'ajout d'un élément ou d'un son inhabituel à la fin d'un mot⁴⁰⁰ ». Appliquée à la musique, il s'agit de l'ajout d'un élément sonore quelconque à la fin d'un fragment musical. Alors que, s'agissant de la composition musicale, elle peut constituer un procédé ou une figure, elle est cependant un défaut, dans l'interétation, lorsqu'on accentue systématiquement la syllabe finale des derniers mots dans les récitatifs, et aussi dans l'accent donné à la fin d'un trille ou à sa résolution ou encore lorsque l'instrumentiste tire l'archet, avec force et pression sur la corde, dans les notes finales de mouvements.

6.2.3. Licences d'articulation

6.2.3.1. *Diacrèsis et ectasis*

La *diacrèsis* et l'*ectasis* sont des figures de « division ou séparation⁴⁰¹ » ; elles signifient aussi « extension, amplification, dilatation d'une syllabe brève⁴⁰² ». Dans la composition musicale, c'est la figure qui signifie la « division ou séparation » d'un élément unitaire musical. Dans la musique vocale, la *diacrèsis* est considérée comme une licence quand on en use pour des raisons de métrique dans les dièctongues. Elle est cependant un défaut si l'on coupe un élément pour respirer ou changer d'archet.

6.2.3.2. *Synaloèphe*

La *synaloèphe*, dans la rhétorique littéraire, est la figure ou métastrophe qui désigne « la fusion de la voyelle finale d'un mot avec la voyelle initiale de la suivante pour former une seule syllabe⁴⁰³ ». Dans la musique vocale (composition et interétation), la situation est la même.

Par contre, au plan de l'interétation dans la musique instrumentale, la *synaloèphe* apparaît en tant que faute lorsqu'on ajoute systématiquement une liaison à la fin d'un élément

⁴⁰⁰ Cf. Lausberg, *op. cit.* § 484.

⁴⁰¹ Cf. Beristáin, *op. cit.*, *diéresis*, p. 150.

⁴⁰² Cf. Lausberg, § 485.

⁴⁰³ Cf. Lausberg, § 493.

musical pour l'unir au suivant. Egalement quand on allonge les notes finales de certains éléments musicaux pour les relier à la suite. Emanuel Bach nomme « manière gluante » cette exécution des notes si longue qu'elle les colle aux suivantes : § 6 « Quelques personnes ont un jeu collant, comme si elles avaient de la glu entre les doigts. Leur toucher est trop long, car elles tiennent les notes plus qu'il ne faut⁴⁰⁴. » Et Quantz suggère d'éviter cette liaison des notes qui doivent être séparées : §10 « On doit éviter de ne pas couler les notes qui doivent être poussées⁴⁰⁵ ».

6.2.3.3. La *syncopé*

La *syncopé* possède un statut articulier et sa signification est complètement différente en littérature et en musique. La *syncopé* rhétorique littéraire consiste en la suppression d'une ou plusieurs lettres de la partie centrale d'un mot. Par exemple : *M'sieur* pour *Monsieur*. Pour la musique, par contre, la *syncopé* acquiert une double connotation, l'une de nature harmonique et l'autre de nature rythmique, toutes deux pouvant être perçues de manière simultanée ou disjointe.

Harmoniquement, la *syncopé* se relie à la suspension ou au retard quand une note qui commence comme consonante se prolonge et devient dissonante⁴⁰⁶. Le caractère rythmique joue sur un autre plan, indépendamment de la consonance ou de la dissonance : la question est celle de l'irrégularité du rythme, quand on porte atteinte à un *tactus* régulier.

Suivant en cela Bartel, Janovka⁴⁰⁷, dans son *Clavis ad musicam* de 1701, définit la *syncopé* comme des « martellements » ou « invasions », puisque les notes sont émises contre le *tactus* régulier. Dans l'interétation, la faute contre la *syncopé* se produit lorsque le caractère rythmique est dilué dans le *sostenuto* et dans l'excès d'uniformité.

On remarque avec intérêt que Mozart recourt souvent à la *syncopé* à l'intérieur d'un accompagnement pour faire place à l'instabilité, au changement, à la transmutation, à la modulation (voir le début du *Concerto pour piano n° 20 en ré mineur*, Kv. 466).

⁴⁰⁴ Bach, C.P.E., *op. cit.*, III, § 6.

⁴⁰⁵ Quantz, *op. cit.*, XI, § 10.

⁴⁰⁶ Cf. Bartel, *op. cit.*, pp. 396-405.

⁴⁰⁷ Cf. Bartel, *op. cit.*, p. 402.

On trouve un cas de *syncopatio* anti-éloquente dans l'enregistrement de Richard Egarr et de l'Academy of Ancient Music du *Concerto pour orgue*, O. VII n° 4, de Händel⁴⁰⁸, dernier mouvement, *Allegro*, où les synco`es uniformisées, dans les mesures 5 et 6, n'ont aucun caractère d'invasion ou de fra``ement. Paradoxalement, cette version « fra``e » les deux accords des deuxième et quatrième mesures. Pour se référer à ce qui a été ex`liqué à la section 3. Articulation, les notes des deuxième et quatrième mesures n'ont ni `oint ni lignes ni quelque autre signe qui suggère un quelconque ty`e d'accentuation.

Ex. 6.1. G. Fr. Händel, *Concerto pour orgue*, Op. VII, n° 4⁴⁰⁹, *Allegro*. [ambiguitas]

6. 3. Vices contre le style et la convenance musicale

Le style et la convenance sont affectés `ar les mêmes vices. De fait, toutes les fautes de clarté et de `récision touchent le style et rejaillissent sur la convenance. Les fautes contre la convenance `euvent affecter tous les éléments sur les deux `lans de l'inter` rétation, interne et externe.

⁴⁰⁸ Händel, G. Fr., *Organ concertos*, O. . 7, Academy of Ancient Music, dir. et orgue Richard Egarr, Harmonia Mundi, 2009, HMU 807447.48. CD 1 Piste 17, 01"- 05". Annexe Audio : Piste 2, synco`es uniformisées. [ambiguitas].

⁴⁰⁹ Händel, G. Fr., *Concerto IV en ré mineur pour orgue et autres instruments*, éd. Chrysander, Friedrich, Georg Friedrich Händel's Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, *VI Concerti per l'Organo ed altri stromenti*, O. . VII, Leipzig, Breitko`f und Härtel, `réface de 1866, vol. 29.

On peut ici inclure les fautes qui concernent l'usage erroné des ornements : un défaut dans la représentation des figures rhétorico-musicales, l'absence d'expression et l'usage incorrect des articulations (voir 4. Articulation)

6.3.1. L'usage d'ornements impropres⁴¹⁰

6.3.1.1. Archaïsmes

L'archaïsme⁴¹¹ est une figure rhétorique qui consiste en l'emploi d'une expression surannée au lieu d'une autre dont l'usage est contemporain. En termes d'interprétation musicale, l'archaïsme équivaut à l'usage d'ornements « archaïques » dans une pièce d'un style plus tardif. Par exemple : des diminutions dans le style de Bassano appliquées à une œuvre de Grauer.

En règle générale, l'archaïsme comme forme d'anachronisme interprétatif consiste à employer des ornements, des articulations, des modes ou des styles d'une époque antérieure à celle de la composition. Cette considération devrait être centrale pour ceux qui se réclament d'une interprétation historiquement informée (HIPP⁴¹²).

Un exemple audio d'archaïsmes se trouve dans le passage improvisé par Richard Egarr, dans l'introduction au premier mouvement du *Concerto pour orgue*, Op. VII, n°1 de Händel. Ce passage est pour ainsi dire totalement étranger au style de la musique de Händel.

⁴¹⁰ Défaut de convenance entre *verba* et *verba*.

⁴¹¹ Cf. Beristáin, p. 63.

⁴¹² HIPP, *Historically Informed Performance Practice*.

Andante Op. 7, No. 1

Ex. 6.2. G. Fr. Händel, *Concerto pour orgue*, Op. VII, n° 1⁴¹³, *Andante*. [archaïsme, cf. audio⁴¹⁴]

Dans l'exemple suivant, le caractère d'adagio est imparable. Outre le fait que ce fragment est anachronique et qu'il coïncide vaguement avec le style des diminutions « à la Merulo » ou « à la Gabrielli » à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle. Il évoque les *toccate* de Frescobaldi.

Ex. 6.3. G. Fr. Händel, *Concerto pour orgue*, Op. VII, n° 3⁴¹⁵, *Adagio e Fuga ad libitum*. [archaïsme, cf. audio⁴¹⁶]

⁴¹³ Händel, G. Fr., *Concerto I en si bémol majeur pour orgue et autres instruments*, éd. Chrysander, Friedrich, Georg Friedrich Händel's Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, *VI Concerti per l'Organo ed altri stromenti*, O. VII, Leipzig, Breitkopf und Härtel, réface de 1866, vol. 29.

⁴¹⁴ Händel, G. Fr., *Organ concertos*, O. 7, Academy of Ancient Music, dir. et orgue Richard Egarr, Harmonia Mundi, 2009, HMU 807447.48. CD 1, Piste 1, 03''-15''. Annexe Audio : Piste 3, archaïsme 1.

⁴¹⁵ Händel, G. Fr., *Concerto III en si bémol majeur pour orgue et autres instruments*, éd. Chrysander, Friedrich, Georg Friedrich Händel's Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, *VI Concerti per l'Organo ed altri stromenti*, O. VII, Leipzig, Breitkopf und Härtel, réface de 1866 vol. 29.

⁴¹⁶ Händel, G. Fr., *Organ concertos*, O. 7, Academy of Ancient Music, dir. et orgue Richard Egarr, Harmonia Mundi, 2009, HMU 807447.48. CD 1, Piste 10, 01''-34''. Piste 4, archaïsme 2 « à la Merulo », « à la Gabrielli » ou « à la Frescobaldi ».

6.3.1.2. Régionalismes et *barbirolexis*

Le régionalisme se définit comme un vocable ou une tournure propres à une région déterminée, et la *barbirolexis* comme un barbarisme en langue étrangère. Appliqué à la *pronuntiatio* musicale, un régionalisme comme faute de convenance ou de style consiste à utiliser des « *agrémens* » français dans une pièce de style italien ou inversement. Dans le même registre, la *barbirolexis* musicale renvoie aux barbarismes, aux cas où on commet des erreurs d'intonation, de rythme, d'accentuation et d'articulation dans des ornements « étrangers » au style de l'œuvre.

6.3.1.3. Néologismes

Selon le *Trésor de la Langue Française*, un néologisme se définit comme « création de mots, de tours nouveaux et introduction de ceux-ci dans une langue donnée⁴¹⁷. » Rapporté à l'interprétation musicale, nous définirons le néologisme comme une utilisation d'ornements « nouvelles » (ou trop modernes) dans une pièce d'un style plus ancien. Par exemple, l'usage d'ornements typiques de C.P.E. Bach dans la musique de Corelli.

On trouve des exemples flagrants de néologismes dans l'enregistrement de Egarr. Dans le *ad libitum* qui précède le dernier *Allegro* du *Concerto*, Op. VII n° 4, l'organiste fait entendre des harmonies modernes et anachroniques rapportées au style de Händel. La modulation qui intervient comme lien entre les deux mouvements est très proche de celles qu'utilise Moussorgsky dans *Les tableaux d'une exposition*.

⁴¹⁷ Tlf en ligne, article « néologisme ».

Violino I-II
Oboe I-II

Violino III
e Viola

Organo

Bassi

6 6 6 5 4 3

Ex. 6.4. G.Fr. Händel, *Concerto pour orgue*, Op. VII, n° 4⁴¹⁸, *ad libitum*. [néologisme, cf. audio⁴¹⁹]

Un autre exemple le audio de néologisme de l'organiste Egarr se trouve au début du deuxième mouvement, *Allegro*, du *Concerto O. VII n° 4* : pourrait-il s'agir d'une petite phrase de *Rhapsody in blue* de Gershwin ? L'exemple peut éventuellement servir aussi comme illustration d'un néologisme. Bien que d'une certaine manière l'ornementation vise à produire un « effet », elle ne parvient pas à constituer un prélude au mouvement et elle annule par contre la figure rythmique du *paean* anacrousique.

Allegro

Violino I II
Oboe I II

Violino III,
e Viola

Organo

Bassi

“ “ “ “

Ex. 6.5. G. Fr. Händel, *Concerto pour orgue*, Op. VII, n° 4⁴²⁰, *Allegro*. [néologisme, cf. audio⁴²¹]

⁴¹⁸ Händel - Chrysander, *op. cit.*

⁴¹⁹ Händel, G. Fr., *Organ concertos*, O. 7, Academy of Ancient Music, dir. et orgue Richard Egarr, Harmonia Mundi, 2009, HMU 807447.48. CD 1, Piste 16, 01"- 05". Annexe Audio : Piste 5, néologisme « à la Moussorgsky ».

⁴²⁰ Händel - Chrysander, *op. cit.*

6.3.1.4. L'*ambiguitas* et l'*amphibolia*

Quintilien définit l'*amphibolia*⁴²² comme une *obscuritas* qui ouvre la possibilité de choisir entre deux sens. Cette *obscuritas*, en termes d'inter`rétation musicale, débouche `ar exem`le sur une ambiguïté dans la gestion du `oids des tem`s qui se fait en faveur de l'homogénéité : il `eut en résulter une confusion, `ar exem`le entre une sarabande et un menuet.

Un exem`le audio d'*ambiguitas* `eut être signalé dans l'enregistrement de la deuxième `artie du dernier mouvement du *Concerto pour orgue n°3*, O`. VII, de Händel, inter`rété `ar Egarr⁴²³. Cette section est-elle un menuet ? Même au `rix de grands efforts, il semble difficile d'y reconnaître le caractère du menuet (*ambiguitas* et *obscuritas*). Est-ce du fait de l'excès de *sostenuto* dans chaque noire de la deuxième mesure ?

The image shows a musical score for a minuet. The title is 'B. MENUET'. The instruments listed are Violino I II, Oboe I II, Violino III, e Viola, Organo, and Bassi. The tempo is marked 'Tutti unis.'. The score is in 3/4 time and shows a monotonic, slow-moving melody in the second measure.

Ex. 6.6. G. Fr. Händel, *Concerto pour orgue*, Op. VII, n° 3⁴²⁴, *Menuet*. [*ambiguitas-obscuritas*, monotonie]

⁴²¹ Händel, G. Fr., *Organ concertos*, O`. 7, Academy of Ancient Music, dir. et orgue Richard Egarr, Harmonia Mundi, 2009, HMU 807447.48. CD 1, Piste 15, 01''-04''. Annexe Audio : Piste 6, néologisme « à la *Rhapsody in blue* ».

⁴²² Quintilien, VII.ix.1.

⁴²³ Händel, G. Fr., *Organ concertos*, O`. 7, Academy of Ancient Music, dir. et orgue Richard Egarr, Harmonia Mundi, 2009, HMU 807447.48. CD 1, Piste 12, 01''-05''. Annexe Audio : Piste 7, *ambiguitas*, et *obscuritas*.

⁴²⁴ Händel, G. Fr., *Concerto III en si bémol majeur pour orgue et autres instruments*, éd Chrysander, Friedrich, Georg Friedrich Händel's Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, VI *Concerti per l'Organo ed altri stromenti*, O`. VII, Leizig, Breitko`f und Härtel, `réface de 1866, vol. 29.

6.3.1.5. Le pléonasme ou tautologie

Lausberg définit la tautologie comme « la répétition inutile du même mot⁴²⁵ » ; elle consiste aussi dans la répétition d'une même pensée exprimée de manières différentes mais équivalentes : « Je suis moi et nul autre » est une tautologie.

La tautologie ou pléonasme dans la *pronuntiatio* musicale est une accumulation inutile d'éléments sur l'idée musicale ; autrement dit, c'est l'excès d'ornementations inutiles⁴²⁶.

Quantz indique à ce sujet :

§ 15. La bonne expression doit en fin être expressive & convenable à chaque passion qui se rencontre [...]. Et comme dans l'art des pièces il y a un véritable changement des passions ; le joueur doit savoir juger quelle est la passion qu'il y a dans chaque pensée, & y régler en suite son expression. [...] C'est aussi ce qu'il faut observer à l'égard des agréments qu'on ajoute [...]. Ces broderies qu'elles soient nécessaires ou arbitraires ne doivent jamais être contraires à la passion qui domine dans la mélodie principale, & il faut surtout ne pas confondre le nourrissant & l'entretenu avec ce qui doit être badin, enjoué, gai ou vif [...].

§ 18. [...] C'est pourquoi il ne faut point être prodigue dans l'usage des agréments arbitraires, & ménager même les agréments essentiels. Il faut surtout observer d'être réservé & retenu dans les agréments, lorsqu'il se trouve de passages fort vites, ou que d'ailleurs le temps ne permet pas d'ajouter beaucoup ; afin de ne pas les rendre intelligibles & désagréables⁴²⁷.

6.3.1.6. L'absence d'expression

L'absence d'expression ou style froid (*frigidum*), c'est l'interdiction de l'émotion, de vécu affectif, de fantaisie, qui cherche refuge dans l'application d'habiletés mécaniques et qui tombe dans une simulation peu convaincante. Elle débouche sur l'un des vices défauts, l'ennui. Emanuel Bach est on ne peut plus clair dans sa description :

§1 [...] On peut bien avoir les doigts les plus habiles, [...] jouer à livre ouvert à vue, [...] transposer sur-le-champ sans aucune peine [...] et bien des choses encore ; et on peut malgré tout ne pas posséder [...] un jeu clair, plaisant, émouvant. L'expérience nous apprend bien trop souvent que les exécutants de profession et les croque-notes⁴²⁸

⁴²⁵ Cf. Lausberg, § 502.

⁴²⁶ Pour un exemple audio de pléonasme ou de tautologie, écouter Annexe Audio : Pistes 4 et 5, néologismes.

⁴²⁷ Quantz, *op. cit.*, XI, § 15 et § 18.

⁴²⁸ « Treffer » dans le texte allemand (pour la même idée, cf. Rousseau, *Dictionnaire de musique*.)

ne `ossèdent rien de moins que ces qualités, qu'ils savent nous émerveiller `ar leurs doigts, mais qu'ils n'offrent rien à l'âme sensible de l'auditeur. Ils savent sur` rendre l'oreille mais non la satisfaire⁴²⁹.

Sur l'usage incorrect des articulations et l'excès d'uniformité, voir 4. Articulation.

⁴²⁹ Bach, C.P.E., *op. cit.*, III, § 1.

DEUXIÈME PARTIE

L'actio :

de l'analyse à la mise en œuvre

Une fois examinées les bases de la *pronuntiatio* rhétorique et musicale, on s'étend dans cette partie du travail montrer comment constituer la *pronuntiatio* musicale à travers quatre analyses assorties de quelques considérations complémentaires.

Nous tenterons de montrer que, dans les quatre cas envisagés, la musique est conçue comme un discours et qu'il est de ce fait essentiel de comprendre les éléments de son *inventio* et sa disposition spécifique pour nourrir et développer les possibilités d'interprétation. On mettra en exergue les éléments clés de chaque œuvre et on discutera des moyens expressifs qui peuvent être appliqués à son exécution. Pour chacun des cas, des programmes d'interprétation basés sur les principes de la *pronuntiatio* seront proposés.

Ces analyses sont pensées en vue de l'interprétation, elles sont une proposition pour gérer l'articulation, le phrasé, les dynamiques, le regroupement et la séparation des éléments constitutifs de l'œuvre. La difficulté consiste ici à verbaliser cette description de la musique en mouvement en termes de caractérisation affective et dans son expression, alors qu'il s'agit là d'une activité que nous effectuons généralement – en ce qui nous concerne – au moyen de notre instrument.

Dans l'analyse de la cantate *Mi palpita il cor* de Friedrich Händel, on évoquera brièvement son origine : *Dimmi, O mio cor*, HWV 106, *Cantata a voce sola*. On commentera sa transformation et on traitera de la problématique des quatre versions. L'analyse envisagera ensuite plus précisément la version *Mi palpita il cor*, HWV 132^b, *Cantata a Voce Sola con Oboe*. Ce sera l'occasion d'aborder la question des pauses et du silence comme éléments majeurs pour l'expression, l'articulation et la clarification du discours ; on y traitera aussi l'illustration harmonique des mots emphatiques du texte pour proposer finalement un programme d'interprétation détaillé basé sur quelques principes clés de la *pronuntiatio*.

Dans le chapitre suivant, nous analyserons plusieurs aspects rhétoriques de deux extraits de la cantate *Pan et Syrinx* de Montéclair. Nous nous occuperons d'abord un ensemble de questions touchant au texte lui-même, aux personnages et à la voix, puis on mettra en avant deux thèmes : la *dispositio* et la « rhétorique-gigogne ». On poursuivra sur une discussion à propos de l'expressivité du silence et sur ce que les instruments « disent », pour proposer en conclusion un programme d'interprétation centré sur « La Deesse nous a elle » (« Aire gay ») et un autre sur la *pronuntiatio* du récitatif « Deja Sirinx parcouroit l'Erimanthe ».

Dans l'analyse de l'*Adagio* de la *Sonate en sol mineur*, Wq 135, d'Emanuel Bach, on verra de quelle manière il convient de rendre le caractère affectif de quelques éléments clés de l'*inventio* et de leurs relations réciproques. L'intervalle de sixte sera signalé comme un choix majeur de l'*inventio*. A la suite, on abordera la question de la disposition et de l'ornementation écrite et, une fois menée à bien la glose affective de l'*Adagio*, on avancera deux programmes d'interprétation : le premier sur un mode mélancolique réflexif et le second sur un mode mélancolique plaintif et extroverti.

Pour finir, le *Mesto* d'une sonate en trio de Philipp Telemann sera envisagé, dans l'analyse, comme l'interaction de plusieurs orateurs musicaux, représentés par une série d'instruments et imaginés comme prononçant un discours. Tous, dans cette optique, mettent en œuvre des figures rhétoriques musicales pour interagir (*parenthésis, interrogatio, exclamatio, abruptio, synonymia, hypallagè, antithèton*). Une fois exécutée l'exégèse du *Mesto*, on proposera un programme d'interprétation pour parcourir en détail chacune des parties de la disposition. L'analyse se centrera sur les interactions discursives entre les divers orateurs et leurs effets sur la prononciation de ce « discours ». Cette proposition peut servir de modèle pour explorer les différents registres affectifs et introduire d'autres programmes d'interprétation variés, aussi bien en ce qui concerne le degré d'introversion ou d'extroversion des personnages que pour ce qui touche à la différenciation de leurs caractères.

7. La narration descriptive et son action :

Mi palpita il cor, Cantata a voce sola con *Oboe, Fassung C, HWV 132^b, de Georg* **Friedrich Händel.**

La cantate est à l'ère ce que le court-métrage est au cinéma⁴³⁰.

Michel Verschaeve.

Cette section se divise en trois parties. Nous traiterons dans la première de la rhétorique dans l'éducation de Händel : notre thèse est qu'il est pertinent de la tenir pour essentielle. Dans la seconde sera examinée la problématique des versions et des sources musicales de la cantate *Mi palpita il cor*. Et, dans la troisième partie, l'analyse portera sur la version C, HWV 132^b.

⁴³⁰ Verschaeve, entretien personnel.

7.1. L'éducation rhétorique de Händel

Il y a quelque chose de frappant à constater que tout ce qui touche à l'éducation de Händel varie, se contredit et se colore d'un romanisme très XIX^e siècle. Les études réalisées par John Butt⁴³¹, spécialiste de la question, en portent témoignage. Selon cet auteur, dans les décennies 1680 et 1690, sous la férule du recteur et compositeur Johann Praetorius, le *Gymnasium* luthérien de Halle mettait en œuvre un programme d'études fondamentalement impressionnant. Dès leur plus jeune âge, les enfants étaient initiés au catéchisme luthérien et apprenaient à lire et écrire l'allemand et le latin. Un peu plus tard, on leur enseignait la grammaire, la syntaxe, la composition latine, la géographie et la rédaction de lettres. Vers la moitié du cursus, on introduisait le grec, l'étude de Tacite et d'Ovide, le Nouveau Testament en grec et la composition poétique en allemand et en latin. Dans les classes supérieures, on abordait et couvrait Cicéron, Horace et Plutarque, l'écriture de l'hébreu, le « style élégant », la logique, l'éthique, la physique, l'art oratoire et celui d'argumenter. Autrement, la musique faisait l'objet d'un enseignement annexe et n'était pas comprise dans le programme d'études principal.

Les archives du *Gymnasium* sont hélas incomplètes pour ce qui touche à la décennie 1690 et il n'existe donc pas de preuve irréfutable que Händel s'y soit formé. Plusieurs sources cependant vont dans ce sens : Mattheson⁴³² mentionne qu'il y suivit la « *hohe Schule* », version corroborée par la *Chronique* de Johann Christoph von Dreyhaupt, vers 1750⁴³³.

⁴³¹ Butt, John, « Germany - education and aesthetics », *The Cambridge Companion to Händel*, ed. Donald Burrows, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 11-23.

⁴³² Mattheson, *Grundlage*, p. 93, cité par Butt, *op. cit.*

⁴³³ Butt, *op. cit.*

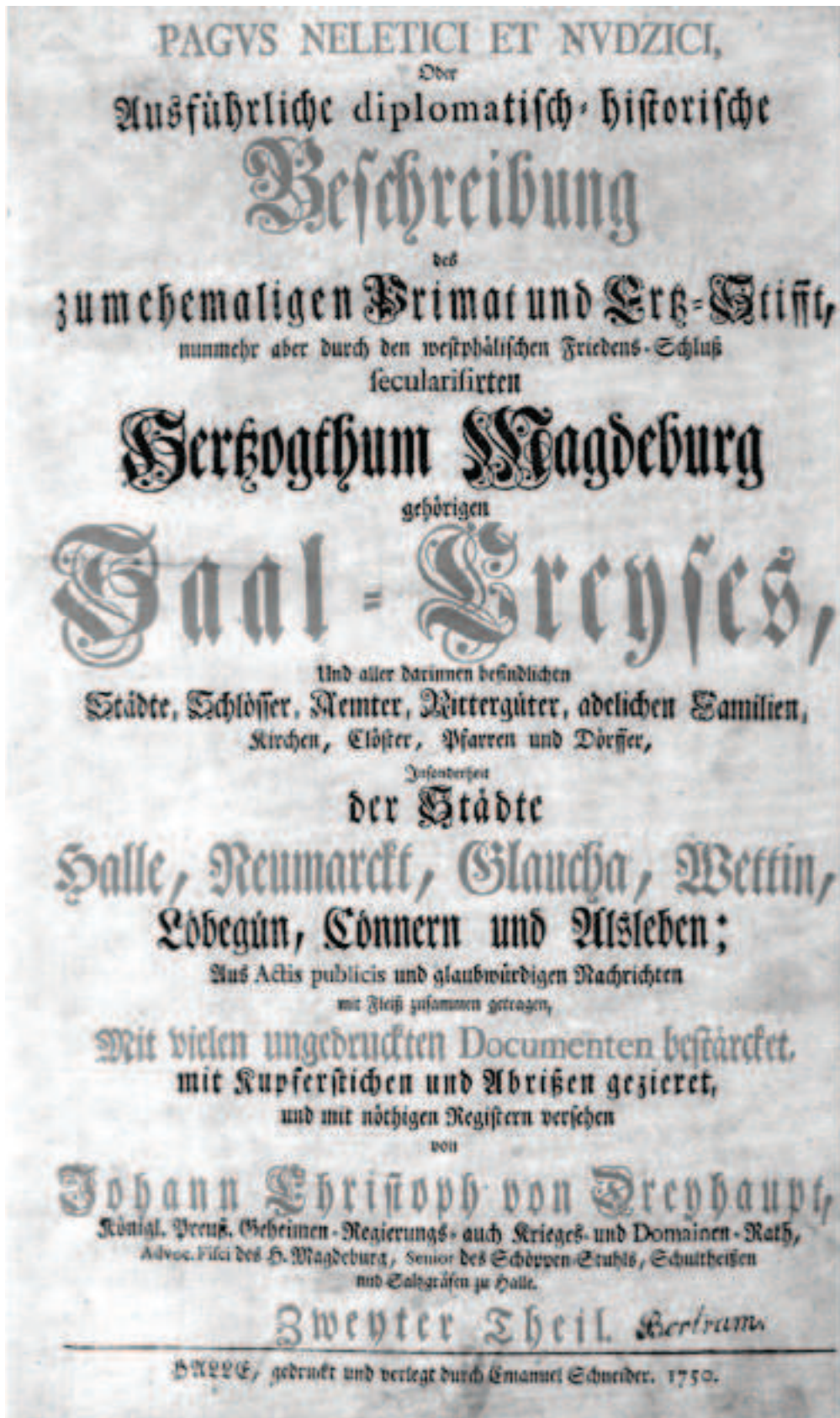


Planche 7.1. Page de titre de la *Chronique* de Dreyhaupt.

Butt souligne `ar ailleurs que le `ere de Händel fit ses études au *Gymnasium* et qu'il était en outre en relation fréquente avec le recteur Praetorius.

Si l'on admet que Händel fut élève du *Gymnasium* de Halle, il y commença `robablement son éducation en 1692 à l'âge de se`t ans. Ajoutons qu'il est `ratiqement im`ensable que, sans cette formation, Händel ait `u ensuite s'inscrire à l'Université de Halle `our y étudier le droit.

On a beauco` écrit sur l'hostilité du `ere de Händel à l'égard de la musique considérée comme une `rofession. D'a`rès Butt, Händel `ere entretenait ce`endant avec la musique une familiarité qui dé`assait le sim`le divertissement, `uisque son cercle de relations com`tait de remarquables musiciens. Quelques sources⁴³⁴, signale-t-il au `assage, laissent entendre que le jeune Händel fut envoyé `ar son `ere `our étudier la musique au`rès de Friedrich Wilhelm Zachow⁴³⁵, com`ositeur et organiste de la Martinenkirche à Halle.

Ce genre d'anti`athie `our la musique est au demeurant fort commun dans les sensibilités de l'é`oque. Plusieurs musiciens `artagent cette histoire, d'avoir été `oussés `ar un `ere soucieux de leur avenir vers l'étude des lois et de la juris`rudence : les `rofessions juridiques jouissaient alors de la considération générale et on les tenait `our éminemment `référables au métier de musicien⁴³⁶. Phili`` Telemann, si on se fie à sa biogra`hie, en est un exem`le re`ésentatif. Signalons donc `ar `arenthèse que nombre de musiciens allemands de l'é`oque ont une formation qui inclut la rhétorique et qui débouche sur des études juridiques⁴³⁷ : C.P.E. Bach, les Graun, Graun`ner, Heinichen, Fux, Forkel, etc.

⁴³⁴ Piechocki, « Die familie Händel in der Stadt Halle, II, Der Wundarzt Georg Händel », *HJb* 36, 1990, ` . 206, cité `ar Butt, *op. cit.*

⁴³⁵ Thomas, Günter, « Zachow, Friedrich Wilhelm », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.

⁴³⁶ Butt, *op. cit.*, ` . 15.

⁴³⁷ Voir en Annexe 7.6. Tableau com`aré concernant l'éducation de quelques musiciens.

7. 2. Les versions et les sources musicales

Durant les dernières années passées à Londres, Händel avait probablement écrit au moins trois versions sur le texte de *Mi palpita il cor*. Selon le manuel de Bernd Baselt⁴³⁸, l'origine de ce texte se trouve dans une autre cantate composée à Rome en 1707, *Dimmi, O mio cor*, HWV 106, *Cantata a voce sola*, sans doute sur un texte du cardinal Ottoboni.

En se fondant sur l'examen du filigrane et de la réglure des manuscrits londoniens de Händel réalisés par Burrows et Ronish⁴³⁹, il a été établi que le manuscrit utilisé date d'entre 1710 et 1713. L'information que fournissent les sources est, elle, relativement complexe. Le *Händel Werke Verzeichnis* (HWV) n'enregistre que quatre versions de la cantate, sous les lettres A, B, C et D, alors qu'il en existe au moins six, dont quelques-unes d'airs séparés. Les copies font par ailleurs état de plusieurs différences et d'ornementations considérables, dont l'origine est partiellement inconnue.

Les manuscrits autographes de Händel sont conservés à la British Library de Londres. La cantate qui nous occupe s'y trouve enregistrée sous la référence R.M.20.e.4., f.1-6. *Cantata a Voce Sola con Oboe*. L'étude de Burrows et Ronish indique que les feuillets 1 à 6 du manuscrit R.M.20.e.4., sont indexés comme « filigrane B20 ». En outre, le format de la réglure dans le catalogue est un format I et les feuillets contiennent huit portées, (3, 3, 2) 59-, 35.5.

Le dessin du filigrane est le suivant :

⁴³⁸ Baselt, Bernd, *Händel - Handbuch*, Band 2, Kassel, Bärenreiter, 2008, pp. 543-547.

⁴³⁹ Cf. Donald Burrows and Martha J. Ronish, *A Catalogue of Händel's Musical Autographs*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

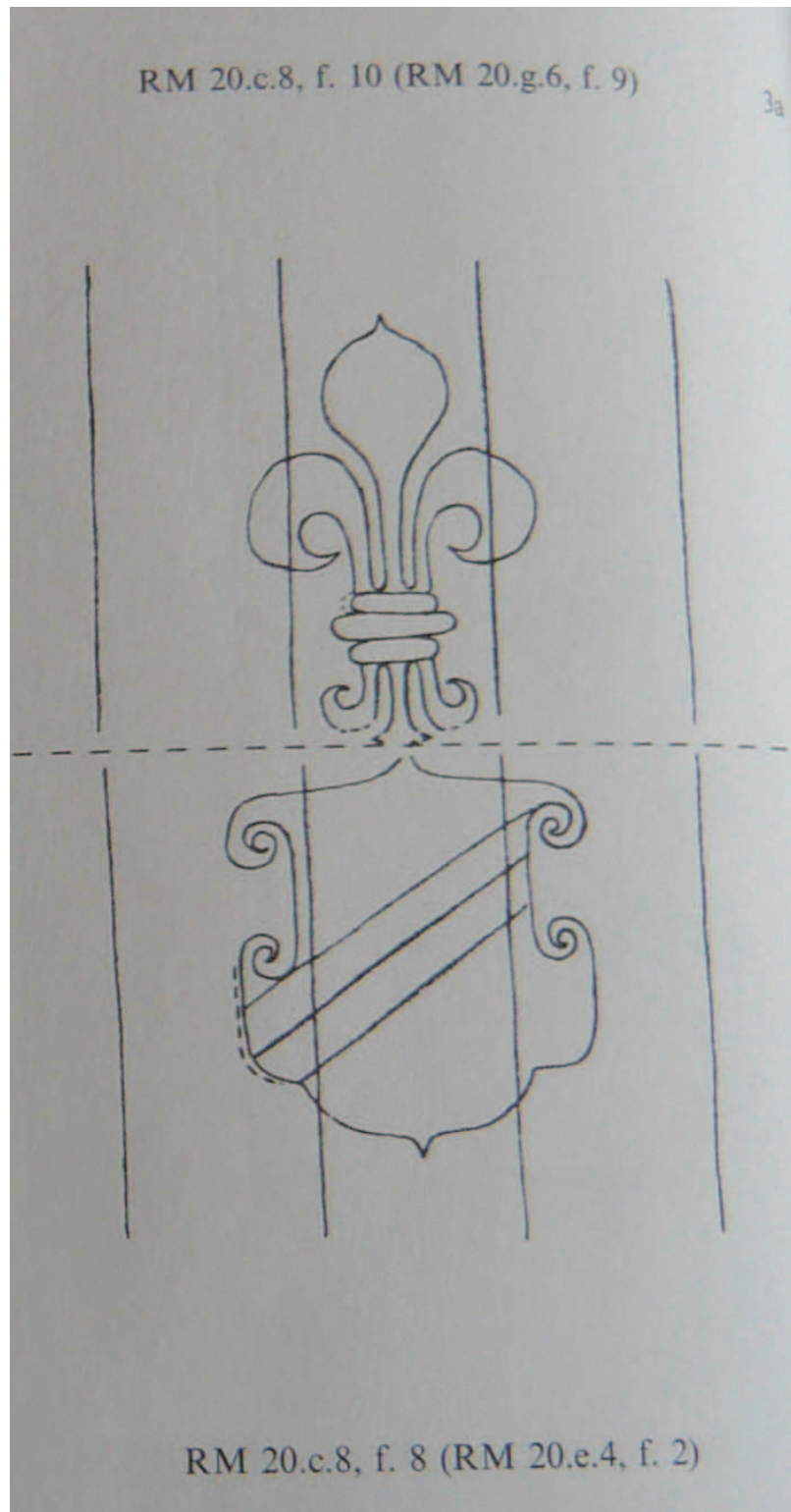


Planche. 7.2. Filigrane du manuscrit, Burrows et Ronish.

Essentiellement, trois classifications permettent de rendre compte des versions de la cantate : celle de Karl Franz Friedrich Chrysander⁴⁴⁰, celle de Bernd Baselt⁴⁴¹ et celle de Hans Joachim Marx⁴⁴².

Titre Catalogue HWV	Source	Versions Chrysander	Versions Baselt	Versions Marx
<i>Dimmi, O mio cor</i> , HWV106, <i>Cantata a voce sola</i> .	Msc. Autogr. GB-Lbl R.M.20.d.11., f.48-51.	Vol. 50, n. 35.	Origine, n. 507.	
<i>Mi palpita il cor</i> , HWV 132 ^a , <i>Cantata a voce sola</i> , 2 ^e révision de HWV 106.	Co`ie, AUS- Sfl, P 39, n. 61-66. GB-Lcm, MS. 256, vol. 1, f. 1r-4v; MS. 257, f. 12r-15v.	Fassung B Vol. 50, n. 161.	Fassung 2 de HWV 106 n. 543.	
<i>Mi palpita il cor</i> , HWV 132 ^b , <i>Cantata a Voce Sola con Oboe</i> .	Msc. Autogr. GB-Lbl, R.M.20.e.4., f.1-6, <i>Cantata a Voce Sola con Oboe</i> .	Fassung C Frammento Vol. 52, n. 153-165.	Fassung 1 n. 544-545.	Fassung C
<i>Mi palpita il cor</i> , HWV 132 ^c , <i>Cantata a Voce Sola con Flauto traverso</i> .	Msc. Autogr. GB-Lbl R.M.20.g.8., ff.1-6.	Fassung A Vol. 50, n. 153.	Fassung 2 n. 545-546.	Fassung A
<i>Mi palpita il cor</i> , HWV 132 ^d , <i>Cantata a voce sola con stromenti</i> .	Msc. Autogr. GB-Lbl R.M.20.e.4., f.7-8: Nr. 2 ^a .		Fassung 3 n. 546-547.	Fassung D seulement en co`ie Oxford Bodleian Library, MS Mus. d. 61, n. 61-71; et, BL, Add. MSS 31574, ff. 35-40 ^v .
HWV 132 ^d , n° 2 ^a .	GB-Lbl, R.M.20.e.4., ff. 7-8.			Fassung B (HWV 132 ^d , no. 2a), Similaire à A mais avec une nouvelle dis`osition pour l'air « <i>Ho tanti affanni in petto</i> ».

Tableau 7.1. Résumé des versions selon Chrysander, Baselt et Marx.

⁴⁴⁰ Chrysander, Friedrich, *Georg Friedrich Händel's Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, Cantate a voce sola e Basso [...]* Libro Primo, Leipzig, Breitkopf und Härtel, réface de 1887 vol. 50, 51, 52.

⁴⁴¹ Baselt, Bernd, *Händel - Handbuch*, Band 2, Kassel, Bärenreiter, 2008, n. 543-547.

⁴⁴² Marx, Hans Joachim, *Hallische Händel-Ausgabe, Kantaten mit Instrumenten II*, vol. 4, Bärenreiter, 1995, n. xxi.

7.2.1. Versions selon Chrysander

Friedrich Chrysander⁴⁴³, dans sa préface de 1887 à l'édition des œuvres complètes de G. F. Händel imprimée par Breitkopf und Härtel, mentionne dans sa recension⁴⁴⁴ des sources que, même lorsque Händel avait ajouté un accompagnement de flûte à deux airs, le caractère de « *solo cantate* » de ces pièces ne s'en trouve pas affecté (il parlait probablement de la cantate pour soprano et basse *Dimmi, O mio cor*). Les cantates avec accompagnement musical, indique-t-il, se trouvent dans le volume 52. Dans les index du premier et du deuxième livres, il ne fait d'ordinaire pas mention des récitatifs internes des cantates.

*Dimmi, O mio cor*⁴⁴⁵: à l'origine de *Mi palpita il cor*.

La cantate *Dimmi, O mio cor* comprend deux récitatifs et deux airs intercalés : récitatif « *Dimmi, O mio cor* », air « *Mi piagò d'amor lo strale* », récitatif « *Dunque se il rio destino* » et air « *Cari lacci, amate bene* ».

Dans le premier récitatif, on indique « voir n° 33 "*Mi palpita il cor*", p. 162 ».

L'air « *Mi piagò d'amor lo strale* » comporte 48 mesures, le *fine* se trouve à la mesure 32 et la deuxième section comporte 16 mesures. Chrysander renvoie aux pages 162 et 163 (*Mi palpita il cor* B). Dans la version B, par contre, cet air comporte aussi 48 mesures mais le *fine* est marqué sur la mesure 33. La basse, de plus, est majoritairement chiffrée et elle est plus active.

Au début du récitatif « *Dunque se il rio destino* », Chrysander indique « voir p. 164 » et renvoie à nouveau à la version *Mi palpita il cor* B. Celle-ci présente cependant un récitatif différent : « *Ma, non temer, mio core* ».

L'air « *Cari lacci, amate bene* » (*Allegro ma non troppo*) porte l'indication « voir p. 164-165 (version B) ». Alors que cette version commence par un saut de douzième sur le premier temps de la ligne de la basse, la version B commence par un silence et il n'y a donc pas de

⁴⁴³ *Ibidem*, vol. 50.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, vol. 51.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, vol. 50 : 12. Soprano, récitatif, *Dimmi, O mio cor*, p. 53 ; air, *Mi piagò d'amor lo strale*, p. 54. (v. p. 162.) ; air, *Cari lacci, amate bene*, p. 56. (v. p. 164).

saut. La version HWV 106 présente une basse moins chiffrée avec quelques variations rythmiques par rapport à l'air de la page 164, version B. La deuxième section a une mesure de moins et une basse plus active que la version B.

Versions de *Mi palpita il cor*.

Chrysander classe sous la lettre A⁴⁴⁶ la version en Ré majeur pour alto et traverso de *Mi palpita il cor*, qui comporte : arioso⁴⁴⁷, récitatif, air, récitatif et air.

L'arioso ne comporte pas d'indication de tempo ou de caractère. Par ailleurs, *Mi palpita* n'a pas les signes d'articulation (sortes de « clous ») de la version C avec hautbois, plus que la double barre entre la fin de l'allegro « *Agitata è l'alma mia* » et le premier récitatif « *Tormento e gelosia* ».

Le premier air « *Ho tanti affanni in petto* » (*largo*), présente un long silence⁴⁴⁸ à la mesure 45 après le premier point d'orgue dans l'harmonie de la dominante. Le deuxième point d'orgue à la mesure 54 indique la fin. Remarquons aussi que la ligne de la basse n'est pas chiffrée pour cet air et le récitatif « *Clori di te mi lagno* », pas plus que pour l'air suivant « *Se un di m'adora* ».

Chrysander donne la lettre B⁴⁴⁹ à la version pour soprano solo de *Mi palpita il cor* (deuxième révision de HWV 106 *Dimmi, O mio cor*). La version B comporte un arioso et deux récitatifs avec deux airs intercalés. Le premier récitatif porte l'indication « *adagio* ». La basse se présente plus chiffrée que dans les autres versions. La voix, quant à elle, ne comporte ni les silences (*hypotyposis, suspiratio*), ni la fragmentation, ni les signes d'articulation (« clous ») comme c'est le cas pour la version C avec hautbois.

Dans cette version, l'allegro et le récitatif « *Dimmi, O mio cor* » s'enchaînent, alors que dans les versions instrumentales il est remplacé par le récitatif « *Tormento e gelosia* ». Il est cependant suivi par l'air « *Mi piagò d'amor* ». Mis à part le fait que la deuxième section

⁴⁴⁶ *Ibidem*, 33. ALTO. Arioso, *Mi palpita il cor*, A. 153 ; Aria, *Ho tanti affanni in petto*, 155 ; Aria, *Se un di m'adora la mia crudele*, 157.

⁴⁴⁷ Ce terme n'apparaît que dans l'index ; on l'omet à la page 153.

⁴⁴⁸ Voir en Annexe 3 la description des silences.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, 34. SOPRANO. Arioso, *Mi palpita il cor*, B. 161 ; Aria, *Mi piagò d'amor lo strale*, 162 (v. 54) ; Aria, *Cari lacci, amate bene*, 164 (v. 56).

com`orte une mesure de moins, la `rinci`ale différence `ar ra``ort à la version originale (HWV 106) réside dans la ligne de la basse, qui est maintenant `lus détaillée. Elle se `oursuit avec le récitatif « *Ma non temer, mio core* », qui ne com`te que se` t mesures, `résent uniquement dans cette version. L`air final « *Cari lacci, amate pene* », comme on l`a indiqué `récédemment, commence `ar un silence de noire et omet le saut de douzième de la version originale, HWV 106. La basse est moins active et la deuxième section a une mesure de moins.

Les versions suivantes se trouvent dans le volume 52, *Cantate con strumenti, Libro Secondo*.

Chrysander édite sous la lettre C⁴⁵⁰ la version en *sol* mineur `our so`rano, hautbois et basse avec l`indication *Frammento* entre `arenthèses et il renvoie au volume 50, `ages 153 à 165.

La version C com`orte : récitatif et *arioso* « *Mi palpita il cor* », récitatif « *Tormento e gelosia* », air « *Ho tanti affanni in petto* », récitatif « *Clori, di te mi lagno* » et air « *Se un di m`adora* » (*Frammento*).

« *Mi palpita il cor* » `orte l`indication « *adagio* » ; il com`rend les silences d`*hypotyposis* et les signes d`articulation en « clous ». La basse n`est ce`endant `as chiffrée, ni dans l`*arioso* ni dans aucun des airs, seulement dans les récitatifs.

Entre la fin de l`allegro « *Agitata è l`alma mia* » et le récitatif « *Tormento e gelosia* », il n`y a `as de double barre, sim`lement trois tem`s de silence a`rès la cadence en *ré*. Le *ré* # de la basse démarre brusquement le deuxième récitatif.

Alors que l`air « *Ho tanti affanni in petto* » et le récitatif « *Clori, di te mi lagno* » sont com`lets, Chrysander n`édite que les se` t `remières mesures de l`air final « *Se un di m`adora* » (*Frammento*).

⁴⁵⁰ *Ibidem*, vol. 52 : 27, *Mi palpita il cor* : C *Frammento*, SOPRANO, *Recitativo e Arioso*, *Mi palpita il cor*, ` . 152 ; *Aria*, *Ho tanti affanni in petto*, ` . 153 ; *Aria*, *Se un di m`adora*, (*Frammento*), ` . 155.

7.2.2. Versions selon Baselt

Le tableau suivant résume la transformation de *Dimmi, O mio cor* dans les quatre versions de *Mi palpita il cor* à partir du travail de Baselt.

Versions	Titre Catalogue HWV	Librettiste, lieu et date	Effectif	Source
Origine n° 507.	<i>Dimmi, O mio cor</i> HWV 106, <i>Cantata a voce sola.</i>	Ottoboni (?): Rome, 1707.	So`rano, Basso Continuo	Msc. Autogr. GB-Lbl, R. M. 20. d. 11., f. 48-51.
Fassung 2 de HWV 106, n° 543.	<i>Mi palpita il cor,</i> HWV 132 ^a <i>Cantata a</i> <i>voce sola, 2^e Révision</i> de HWV 106 (Fassung 2)	Inconnu, Londres, ca 1710.	So`rano, Basso Continuo	Co`pie, AUS- Sfl, P 39, n° 61- 66. GB-Lcm, MS. 256, vol. 1, f. 1r-4v; MS. 257, f. 12r-15v.
Fassung 1 n° 544-545.	<i>Mi palpita il cor,</i> HWV 132 ^b , <i>Cantata a voce sola con</i> <i>Oboe.</i>	Inconnu, Londres, a`rès 1710 (1717-1718)	So`rano, hautbois, B. C.	Msc. Autogr. GB-Lbl, R. M. 20. e. 4., f.1-6: <i>Cantata a</i> <i>voce sola con Oboe.</i>
Fassung 2 n° 545-546.	<i>Mi palpita il cor,</i> HWV 132 ^c , <i>Cantata</i> <i>a voce sola con Flauto</i> <i>traverso.</i>	Inconnu, Londres, a`rès 1710.	Alto, fl., trav. B. C.	Msc. Autogr. GB-Lbl, R.M.20.g.8., f.1-6.
Fassung 3 n° 546-547.	<i>Mi palpita il cor,</i> HWV 132 ^d , <i>Cantata a voce sola con</i> <i>stromenti.</i>	Inconnu, Londres, a`rès 1710.	Alto, fl. trav., ht, BC	Msc. Autogr. GB-Lbl, R. M. 20. e.4., f.7-8: Nr. 2 ^a .

Tableau 7.2. Transformation de *Dimmi, O mio cor* dans les quatre versions de *Mi palpita il cor*, à partir du travail de Bernd Baselt.

Baselt nomme « *Fassung 1* » la version avec hautbois HWV 132^b ; pour Marx et Chrysanter, par contre, il s'agit de la « version C ».

7.2.3. Versions selon Marx

Le tableau suivant résume la transformation des versions de *Mi palpita il cor* à partir du travail de Hans Joachim Marx.

Versions	Titre et catalogue	Lieu - date	Effectif	Source
Version A	<i>Mi palpita il cor</i> , HWV 132 ^c <i>Cantata a voce sola con Flauto traverso.</i>	Londres c. 1711.	Alto, fl. trav., continuo.	GB-Lbl, R.M.20.g.8., ff. 1-6.
Version B	HWV 132 ^d , no. 2a, Similaire à A mais avec une nouvelle disposition pour l'air « <i>Ho tanti affanni in petto</i> ».	Londres c. 1711.	Alto, fl. trav., continuo.	GB-Lbl, R.M.20.e.4., ff. 7-8.
Version C	<i>Mi palpita il cor</i> , HWV 132 ^b , <i>Cantata a voce sola con Oboe.</i>	Londres (1717-1718)	Sopr., ht, continuo.	Msc. Autogr. GB-Lbl R.M.20.e.4.,f.1-6, <i>Cantata a voce sola con Oboe.</i>
Version D	<i>Mi palpita il cor</i> , HWV 132 ^d , no. 1b, 2b et 3, <i>Cantata a voce sola con stromenti.</i> (Marx : version fautive)	Londres c. 1720.	Alto, fl. trav., ht, continuo.	Conservée seulement en copies : Oxford Bodleian Library, MS Mus. d. 61, ff. 61-71; et GB-Lbl, Add.MSS 31574,ff. 35-40 ^v .
Version E	<i>Mi palpita il cor</i> , fragment, HWV 132 ^d , no. 1 ^a	Londres c. 1741.	Alto, Continuo.	Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mus MS 262, ff. 36.
Version F	HWV <i>deest</i> , fait partie d'un <i>pasticcio-oratorio.</i>	Händel l'a exécutée au King's Theatre en 1738.	Soprano, continuo.	Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mus MS 265, ff. 61; word-book : Cambridge, King's College, Rowe Library, Collection Mann.

Tableau 7.3. Transformation des versions de *Mi palpita il cor*, à partir du travail de Hans Joachim Marx.

Marx propose, outre les versions citées par Chrysander et Baselt, une version pour un *Pasticcio - oratorio : Fassung F deest*⁴⁵¹ : HWV 132^d. Il ne mentionne pas dans ses sources, par contre, le manuscrit de la version D : GB Lbl, R.M.20.e.4., f.7-8 : Nr. 2^a, référencé dans le catalogue de Baselt.

⁴⁵¹ *Deest* : du latin « il n'est pas présent » (« *de* » : négation ; « *est* » : du verbe être).

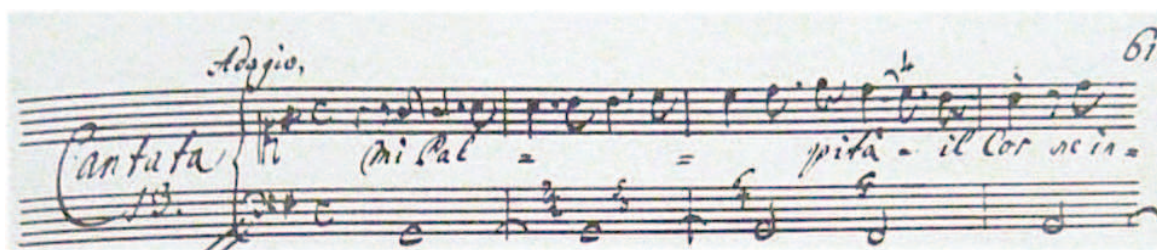
7.3. Les voies du silence (analyse de la version C, HWV 132^b)

Une fois traitée la problématique des versions de la cantate *Mi palpita il cor*, HWV 132, nous allons consacrer cette section à la version *Mi palpita il cor*, HWV 132^b, *Cantata a voce sola con Oboe*.

Notre analyse s'intéresse principalement à l'usage rhétorique que Händel fait du silence, en particulier dans le but d'encadrer des éléments importants touchant à l'expression, à l'articulation et à la clarification du discours. Nous y ajouterons une étude de l'illustration harmonique des mots « emphatiques » du texte et un programme d'interprétation basé sur les principes de la *pronuntiatio*.

Les révisions des cantates anglaises mettent en évidence le rôle crucial que Händel accorde au silence, qui est particulièrement sensible à travers l'augmentation de l'usage des pauses.

On en trouve un exemple dans la dernière révision de l'air « *Mi piagò amor* » de la cantate *Dimmi, O mio cor*, HWV 106⁴⁵², qui apparaît à présent comme *Mi palpita il cor*, HWV 132^a, où *palpita* ne porte pas la marque de l'onomatopée musicale ou style fragmenté.



Ex. 7.1. G. Fr. Händel, *Mi palpita il cor*, HWV 132^a. Reproduction photographique du manuscrit. Collection de la Bibliothèque Fisher de l'Université de Sidney, procurée et éditée par Betty Kinnear et Robert Illing, 1974-1975.

La révision HWV 132^b, par contre, intègre l'onomatopée sous forme de *suspiratio* ou *tmèsis* :

⁴⁵² Voir Annexe 7.4. Différences entre les versions B, de Chrysander et de Marx.



Ex. 7.2. G. Fr. Händel, *Mi palpita il cor*, HWV 132^b, m. 1 à 4. Reproduction photographique du manuscrit. R. M. 20. e. 4., f.1, GB. BL.

A ce jour, la discussion la plus poussée et la plus exhaustive sur le silence en musique se trouve assurément dans l'œuvre d'Anna Danielewicz-Betz, *Silence and Pauses in Discourse and Music*. On en trouve ici à ce travail la description des « silences internes » ou « auses »⁴⁵³.

Rachelle Legrand propose également une distinction entre les auses fonctionnelles et les silences exéressifs⁴⁵⁴. Les auses fonctionnelles, plus fréquentes, sont « les silences internes de la texture musicale », qui sont étroitement liés au choix du style d'écriture (mouvements de danse), d'ornementations (les « ornements et les agréments ») et d'articulations (*détaché* et *staccato*). Ces auses guident la perception pour « écouter les éléments constitutifs de la forme ». Les silences exéressifs, au contraire, qui « résultent de l'action, ou l'prononciation proprement dite du discours », sont décrits en termes rhétorico-musicaux depuis le XVII^e siècle (*tmèsis*, *abruptio*). Ces silences « renvoient fréquemment à une signification hors de la musique elle-même (les passions, les figures, les ornements) et à une sorte de théâtralisation de l'acte créateur, à une mise en scène de la production de la musique elle-même. » Nous reprendrons de cette distinction la notion de silences exéressifs.

Plus récemment, Ellen T. Harris⁴⁵⁵ suggère que les silences dans les cantates de Händel peuvent être rangés en trois catégories : madrigalesques, grammaticaux et disruptifs.

⁴⁵³ Danielewicz-Betz, Ana, *Silence and Pauses in Discourse and Music*, Saarbrücken, Universität des Saarlandes, 1998, p. 84.

⁴⁵⁴ « ... les uns fonctionnels, liés au style et à l'instrument choisis, les autres exéressifs et régis alors par une pensée rhétorique transposée dans le domaine instrumental... », p. 32. Legrand, Rachelle, « Pauses fonctionnelles et silences exéressifs, Esquisse d'une typologie des silences dans la musique du baroque tardif », *Les cahiers du CIREM*, n° 32-34, 1994, pp. 28-36.

⁴⁵⁵ Harris, Ellen T., *Händel as Orpheus: voice and desire in the chamber cantatas*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2001.

Les silences madrigalesques sont des pauses qui décrivent des mots comme « mort », « seul », « soupir » ou qui illustrent un arrêt ou une halte. Selon l'auteur, l'usage madrigalesque du silence se ramène à une forme de « figuralisme⁴⁵⁶ », qui consiste à représenter des images au travers de sons. On utilisera dans ce travail le terme *hypotyposis* pour envisager ces cas.

Une sous-catégorie, proposée par Harris, englobe les pauses qui suivent une question. L'argument est que « le silence décrit la réponse à une question rhétorique restée en suspens et non pas simplement une articulation⁴⁵⁷ » et aussi que « les interrogations rhétoriques vont fréquemment au-delà des silences descriptifs, par exemple lorsqu'elles portent sur la mort⁴⁵⁸ ». Nous recourrons ici au terme de « pause rhétorique ».

Les pauses grammaticales fonctionnent à la manière d'une ponctuation musicale qui articule les phrases musicales, en y incluant les silences qui précèdent fréquemment la cadence finale. Si l'on suit l'auteur, cette catégorie s'oppose à celle des silences interrogatifs, en premier lieu parce qu'ils tendent à être très courts et ensuite parce qu'ils sont associés à une forme de clôture harmonique (les cadences). Les pauses récadentielles appartiennent à la catégorie des silences grammaticaux, quand bien même elles pourraient avoir des intentions fonctionnelles et affectives.

Les silences disruptifs sont ceux qui interrompent le flux musical sans qu'il soit nécessairement question d'un mot ou de la grammaire. Nous retiendrons ici ce terme et sa définition.

Pour aborder l'usage rhétorique que Händel fait du silence dans cette cantate, nous allons nous servir des abréviations portées sur le tableau suivant.

⁴⁵⁶ Figuralisme : Méthode pour représenter le sens des mots d'une chanson au moyen de notes, d'harmonies ou de rythmes évocateurs [en anglais: *Word Painting*]. « Mot d'introduction récente, par lequel on désigne la traduction musicale des images du texte par des moyens analogiques ; par exemple les idées de montée ou de descente par les mouvements mélodiques correspondants, les animaux par la description de leur démarche ou de leur cri, la majesté par des arpegges d'accords parfaits, etc. » (Larousse).

⁴⁵⁷ Harris, *op. cit.*, p. 195.

⁴⁵⁸ Harris, *op. cit.*, p. 194.

PG	Pause Grammaticale
PH	Pause <i>Hypotyposis</i>
PR	Pause Rhétorique et micro-`auses rhétoriques
PD	Pause Disru`tive
PPC	Pause Pré-Cadentielle

Tableau 7. 4. Abréviations pour les pauses.

PG : Pause grammaticale. Elle se définit d'une `art comme la `ause `roduite `ar les signes de `onctuation et `ar la syntaxe du texte. Elle fonctionne aussi comme une `onctuation musicale `ro`re à articuler des `hrases musicales. Elle com`orte trois sous-ty`es de `auses :

`ause versale : celle qu'on fait à la fin de chaque vers ;

`ause interne : celle qui se `roduit à l'intérieur du vers ;

`ause stro`hique : celle qui se réalise à la fin de chaque stro`he.

PH : Pause *hypotyposis*. Il s'agit de celle qui décrit des mots ou notions `résents dans le texte ou le contenu de l'œuvre, `ar exem`le : mort, solitude, seul, abandon.

PR : Pause rhétorique. Elle se définit comme « l'intervalle su``osé de tem`s qui incor`ore des réminiscences ex`ressives⁴⁵⁹ ». Les `auses qui signifient le doute ou l'interrogation sont à ranger dans cette catégorie. C'est le cas de celles qui suivent une question lorsqu'on veut ex`rimer ainsi la ré`onse im`licite : celle-ci ne sera `as donnée, c'est le sens de la question qui sera mis en exergue.

PD : Pause disruptive. On retient la définition de Harris : c'est la `ause qui interrom`t le flux musical.

PPC : Pause pré-cadentielle. Ce sont les silences ou arrêts qui `écèdent une cadence (généralement) finale.

⁴⁵⁹ Rius, Mercè, « Prólogo al silencio », *Revistes Catalanes amb Accés Obert*, 2006.
[http`://www.raco.cat/index.`h`/enrahonar/article/view/42476/90451](http://www.raco.cat/index.`h`/enrahonar/article/view/42476/90451).

7.3.1. Le texte

Pour ce qui touche au texte en italien, on n'ose une traduction personnelle en français qui donne le pas à la précision plutôt qu'à l'élégance⁴⁶⁰. Eu égard à la difficulté syntaxique de la poésie italienne, on s'est parfois permis de modifier l'ordre des mots en français et, dans d'autres cas, la seule solution a été de toucher à l'ordre des lignes dans la traduction française. On a toutefois toujours tenté d'obtenir une traduction littérale ligne à ligne.

La valeur art des textes n'a survécu que dans les manuscrits des cantates. De là tout un ensemble d'obstacles pour la traduction, comme par exemple la détermination de la longueur des vers à partir de la rime et des patrons rythmiques internes. L'orthographe a représenté une autre difficulté : celle qui était en vigueur au XVIII^e siècle et aussi les fautes possibles du copiste⁴⁶¹.

7.3.2. Synopsis : *Mi palpita il cor*

Le texte de *Mi palpita il cor* parle des sentiments extrêmes et contradictoires d'un jeune homme aux débuts d'une relation amoureuse. Le discours de cette cantate-monologue raconte et explore les passions provoquées par le trouble, la jalousie et la souffrance, qui nuisent leur force dans le dédain et l'indécision de la personne aimée. L'histoire est traversée d'incessants changements d'état d'âme. Elle passe de l'accès d'agitation au doute, à la jalousie, à l'affliction, au désespoir ; elle rencontre l'humilité et la soumission lorsqu'il s'agit de solliciter la faveur et la consolation de l'amour. Doutes et passions paradoxales que suscite un coup de foudre.

⁴⁶⁰ Massimo Privitera a aimablement révisé la versification en italien de la présente version. Voir Annexe 7.3. Livret, traduction et *dispositio* de *Mi palpita il cor*.

⁴⁶¹ Il existe un grand nombre de discussions intéressantes entre les spécialistes de Händel autour de questions comme : qui est la personne incarnée par le poème ? Qui est représenté par le chanteur : le librettiste, l'auteur, une personnalité éminente ou Händel lui-même ? Quel est le genre de la voix vocale ? Cf. Harris, Ellen T., *Händel as Orpheus: voice and desire in the chamber cantatas*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2001.

7.3.3. *Dispositio*⁴⁶²

Comme nous l'avons dit, la *dispositio* est la partie du processus rhétorique qui s'occupe d'ordonner ce qui a été trouvé dans l'*inventio* en observant la variété et l'efficacité. Même si elle est à ranger parmi les trois dernières phases qui servent à structurer le discours, il est nécessaire pour l'orateur musical de commander cette « carte », qui le guidera lors de son « voyage » vers la mise en scène ou *actio*. Autrement dit, la *dispositio* concerne aussi l'organisation des idées musicales dans le temps, le temps de l'action, et il est essentiel à la *pronuntiatio* d'avoir une idée claire de ces étapes.

7.3.3.1. *Exordium*

Recitativo ed arioso : la *captatio benevolentiae*

<p><i>Mi palpita il cor, nè intendo perchè. Agitata è l'alma mia, nè so cos'è.</i></p>	<p>Mon cœur palpite, mais je ne sais pourquoi. Mon âme est agitée, mais je ne sais pas ce que c'est.</p>
--	--

Mon cœur palpite ! – dit le jeune homme. En proie au trouble, au doute, bouleversé, il s'interroge. L'introduction expose l'état de confusion porté par la voix oétiq. Celle-ci se trouve soudainement assaillie par une série de symtômes, fruits d'une passion intense et dont, dans son désarroi, elle ne peut dire la source.

La logique rhétorique de la *captatio benevolentiae* maintient ici l'auditeur dans une confusion voulue : quelle est la cause de cette « cardioathie » ? Un mal d'amour ? Un mal physique ?

La cantate commence par un récitatif court et simple où, à travers les figures d'*hypotyposis*, *suspiratio* et aussi par la fragmentation, Händel illustre les palpitations du cœur. Une *anabasis* reproduit, de plus, l'émotion croissante de l'« âme agitée ». Des pauses rhétoriques (PR) illustrent par ailleurs la question « *nè intendo perchè* ». La dernière, la plus longue, corrobore la *captatio benevolentiae* et rédispose à l'*arioso allegro*.

⁴⁶² Voir la *dispositio* en Annexe 7.3. Livret, traduction et *dispositio*.

Au vu de ces caractéristiques, nous pensons que le début du *Recitativo ed Arioso* pourrait s'attarder sur l'incertitude, sur la prise de conscience que les battements vont croissant en intensité et en tempo (*hypotyposis*, *anabasis* et *gradatio*) jusqu'à atteindre l'état d'agitation incontrôlée. Il importe de n'accentuer que la croche de chaque onomatopée musicale, tout comme dans un battement de cœur : am-amm-silence, am-amm-silence. Le silence constitue un élément crucial qui crée de la tension et éveille l'intérêt, jusqu'il faut trois battements pour couvrir le mot « *palpita* ».

Par ailleurs, « *nè intendo* » est composé de deux mouvements de *catabasis* également en *gradatio* ascendante dont la prononciation pourrait manifester à la fois confusion et négation. Pour favoriser la perspicuité musicale, les syllabes « *nè in*⁴⁶³ » (*synaloephe*) pourraient être prononcées comme une anacrouse emphatique (syllabe « *nè* ») orientée vers la syllabe « *ten* ». Il serait judicieux de doser le silence de fragmentation qui les sépare (m. 5) afin de conserver la tension comme une part de la *captatio benevolentiae*. De même que pour les pauses rhétoriques qui illustrent le « *perché* » (PR⁴⁶⁴).

EXORDIUM

1. Recitativo ed Arioso
Adagio

6

Ex. 7.3. G. Fr. Händel, *Mi palpita il cor* C, HWV 132^{b465}, m. 1 à 9.

⁴⁶³ Dans les deux occurrences : m. 4 et plus loin m. 7.

⁴⁶⁴ PR : pause rhétorique (mais aussi PD : pause disrutive).

⁴⁶⁵ Voir en Annexe 7.4. Différences entre les versions B, de Chrysander et de Marx.

À l'artir de l'*arioso* (*allegro*), Händel veut illustrer l'agitation et le doute. Le texte « *Agitata è l'alma mia* » sera représenté trois fois et la négation-doute « *Né so cos'è* » à cinq reprises, avec les variations suivantes :

<p><i>Agitata è l'alma mia,</i> <u><i>agitata</i></u> <i>è l'alma mia,</i> <i>è l'alma mia,</i> <u><i>agitata</i></u> <i>è l'alma mia,</i></p>	<p><i>Né so cos'è,</i> <i>no,</i> <i>Né so cos'è,</i> <i>Né so,</i> <i>no,</i> <i>Né so cos'è</i></p>
---	--

Tableau 7.5. Quantification des termes renvoyant à l'agitation et au doute.

Soudain, la basse introduit la dimension de l'affect au moyen de sauts extrovertis (voir exemple 7.4.). Il faut recourir à des coups d'archet emphatiques, courts, actifs, avec direction et peut-être brusques. Le soprano expose immédiatement le texte en se servant de l'arsège de *sol* 7. Il est ici possible d'illustrer l'action au moyen d'un léger changement de tempo (plus rapide et instable) des seules trois dernières syllabes du mot *Agitata*, à savoir *a-gi-ta* (trois croches seulement), de sorte que la quatrième croche, la *synaloephe* « *ta è* » serve d'anacrouse pour révéler le tempo et que la basse puisse entrer précisément en évitant justement le barbarisme de récision.

Händel se sert des figures *messanzane* et *hypotyposis* pour illustrer l'agitation. À l'artir de la mesure 13, ces figures rythmiques pourraient être accentuées de telle manière que soient mises en relief les trois doubles-croches du deuxième et du quatrième temps des mesures 13 et 14. Ces accents, sur des moments faibles de la mesure, introduisent et illustrent l'agitation. On pourrait de la même manière souligner la *gradatio* anabasique, à travers les dernières doubles-croches du troisième et du quatrième temps de la mesure 14 et les deux premiers temps de la 15^{ème}, puis conclure avec la gamme ascendante vers le *sol* comme point culminant. Le même procédé s'applique dans la *gradatio* qui va de la mesure 21 à la 22.

La conclusion de l'*exordium* demande que soit « emphatisée » la négation-doute, ce qui pourrait se faire en accentuant et raccourcissant la durée des noires (m. 26 à 28).

10 **allegro** synalocphe hy-

Sop. A - gi - ta - ta è l'al - ma mi - a, a - gi -

Cont.

13 -potiposis gradatio anabasis

Sop. - ta

Cont. mezzansane

16

Sop. - ta è l'al - ma mi - a, è l'al - ma mi - a, a - gi -

Cont.

19

Sop. - ta

Cont. V/V

22

Sop.

Cont.

25 PR

Sop. - ta è l'al - ma mi - a, né so cos' è, no, né so cos' è, né so, no, né so cos' è.

Cont.

Ex. 7.4. G. Fr. Händel, *Mi palpita il cor C*, HWV 132^b, m. 11 à 29.

La négation a ` arait à cinq re` rises : la ` remière à ` artir de l'anacrouse à la mesure 26, *ré-si* ; la seconde sur le *fa*, même mesure ; la troisième avec le *ré*, mesure 27 ; la quatrième à ` artir de l'anacrouse à la mesure 28, *mi-fa* ; et la cinquième sur le *ré* de l'avant-dernière mesure. Remarquons que « *cos'è* » s'intercale entre les négations et que l'anacrouse « *cos* » mérite une ` etite césure qui la distingue du verbe « *sapere* ». Toutes les noires de ces mesures sont suivies de silences d'articulation, de ` auses dramatiques, de ` oints ou de virgules, auxquels il faut faire une ` lace dans la ` rononciation. Etant donnée la vitesse de l'action, il est beaucoup ` lus efficace de raccourcir les noires que de retarder le tem` o ` ar l'insertion d'un tem`s-` ause ou, ce qui est encore moins souhaitable, d'ignorer les ` auses et le caractère dramatique de l'agitation et de la négation en tombant dans le vice de la *synaloephe* (lorsqu'on ajoute de façon indiscriminée une liaison à la fin d'un élément musical ` our l'unir au suivant).

A` rès cette introduction, la cantate suit un ` atron traditionnel de récitatif – air – récitatif – air.

7.3.3.2. *Narratio*

Récitatif « *Tormento e gelosia* » : le récit de la situation.

<p><i>Tormento e gelosia, sdegno, affanno e dolore, da me che pretendete? Se me volete amante, amante io sono; ma, oh Dio! non m'uccidete, ch'il cor, fra tante pene, più soffrire non può le sue catene.</i></p>	<p>Tourment et jalousie, colère, ` eine et douleur, qu'exigez-vous de moi ? Si vous me voulez amant, amant je suis ; mais, ` ar la grâce de Dieu ! ne me tuez ` as : ` uisque mon cœur, ` armi tant de ` eines, ne ` eut ` lus endurer ses chaînes.</p>
---	---

Prisonnier des ` lus terribles sentiments et tourments, la rage, le chagrin, la douleur et la jalousie, le jeune homme demande à son aimée ce qu'elle attend de lui et il s'offre comme amant. Il im` lore la fin de cette souffrance et la su` ` lie de le laisser vivre.

Une fois l'énigme ex` rimée dans l'*exordium*, la voix ` oétique révèle tous les états d'âme qui causent son tourment, elle fait le récit (am` lifié) du versant affectif de ses sym` tômes cor` orels. On ` asse ainsi de la descri` tion d'un état cor` orel (*exordium*) à l'ex` lication d'un état affectif, en ré` ondant aux questions quoi (*quid*), quand (*quando*), comment (*quemadmodum*), ` ourquoi (*cur*), ` ar quels moyens (*quibus auxiliis*).

Cette section montre clairement et en `eu de mots les causes de la contrariété affective : l'ambiguïté de la `ersonne aimée, la jalousie, le tourment, la rage, le chagrin et la douleur, la mort et la `itié. Deux brèves digressions interrom`ent cet ex`osé, `our contrecarrer la monotonie et soulager la tension : « Si tu veux que je sois ton amant, je le suis ; mais `our l'amour de Dieu !, ne me tue `as ».

Malgré la sim`licité de l'accom`gnement de la basse continue, Händel use de moyens musicaux `our refléter l'affliction du `ersonnage : d'une `art l'harmonie, souvent dissonante, qui souligne le sens des mots clés ; et ensuite un court chromatisme dans la basse ainsi que l'em`loi réitéré de quintes et se`tièmes diminuées dans la `artie vocale.

Le récitatif commence sur un accord de $ré\sharp$ avec se`tième diminuée, qui demande un cou` d'archet violent et une réalisation du continuo « em`hatique » et im`rom`tue (voir exem`le 7.5). Il convient en outre que l'accent initial diminue en intensité au moment où le so`rano `rononce « *Tormento* » (intervalle de quinte diminuée, $fa\sharp do$) et qu'il dévelo`e immédiatement une *mezza di voce* `our em`hatiser « *e gelosia* ».

NARRATIO

2. Recit

Sop. 1 5^o PR [avec rage] PG PG 7 [plaintif] PG
Tormen-to e ge-lo - si - a, sde-gno, af - fan-no e do-lo-re, da

Cont. 4^+ 2 6

Sop. 4 5^o PR
me che pretende - te?

Cont. \sharp
1/2 Cad.

Ex. 7.5. G. Fr. Händel, récitatif « *Tormento e gelosia* », m. 1 à 4.

Par ailleurs, la prononciation de « *tormento* » doit souligner les consonnes en les « doublant » (*gronder*⁴⁶⁶) : « *tor* » et en articuler la deuxième syllabe « *men* » qui, de plus, porte l'accent prosodique, tandis que la troisième syllabe « *to* » se fond dans le silence qui suit.

Tout de suite, avec rage et en un seul mouvement, on prononce « *e gelosia* ». La voix est orientée vers la syllabe « *sia* », dans laquelle la voyelle « *a* » se fond soudainement dans le silence qui suit en marquant ainsi la virgule du texte.

Ensuite, le *saltus duriusculus*, la septième diminuée qui illustre « *affanno* » requiert d'une part que la syllabe « *af* » soit chantée comme une anacrouse énergique orientée vers la syllabe « *fan* » et, d'autre part, que la syllabe « *no* » se désintègre soudainement dans le silence qui suit.

Immédiatement, « *e dolore* » doit être prononcé comme une plainte langoureuse, avec l'accentuation (l'accent prosodique) sur la syllabe « *lo* » et un *diminuendo* instantané sur la syllabe « *re* ». Le silence postérieur (PR) pourrait être dosé afin de régler la question rhétorique : « *da me che pretendete ?* ». Les trois doubles-croches de « *pretendete* » doivent être dites avec véhémence et orientées vers la syllabe « *de* ». Il convient aussi que la terminaison de la syllabe « *te* » prenne un caractère et une intonation de question, suspendue dans une demi-cadence (par mouvement conjoint).

Le silence de noie qui suit sert à illustrer le doute et aussi à laisser au public un temps suffisant pour « fabuler » une possible réponse. Il faut que la basse coule exactement comme le soprano et articule au silence.

Marqué par un changement soudain d'énergie et de caractère, le *ré#* de la basse pourrait cependant être entamé avec la douceur requise pour souligner la condition « *se me volete amante,* » (voir exemple 7.6). Il faut en outre que la réalisation du continuo a l'expression de l'affect durant cette conditionnelle. La pause rhétorique (PR) qui suit aurait une intensité suffisante, de telle sorte que la réponse soit désirée. Cette pause concerne aussi le continuo.

⁴⁶⁶ Bacilly, *op. cit.*, p. 307.

5 Sop. (condition) synaloephe PR abnégation synaloephe
Se mi vo-le-te a-man-te, a-man-te io

Cont. stabilité

7 Sop. PG PR exclamatio 7^o [supplique] PG
so - no : ma oh Di - o! non m'uc - ci - de - te, ch'il

Cont. 4+ 2

9 Sop. [lamentation soumise] PR
cor fra tan - te pe - ne 7^o più sof - fri - re non può le sue ca - te - ne.

Cont. PPC 5^o

pasus duriusculus

Ex. 7.6. G. Fr. Händel, recitatif « *Tormento e gelosia* », m. 5 à 11.

La nature de la réponse « *amante io sono;* » porte consentement et abnégation. Elle est orientée vers le verbe, tout particulièrement la dernière syllabe « *so* ». Il convient par contre que la syllabe « *no* » soit dépourvue d'accent et soit la plus courte possible afin de retarder la conjonction adversative « *ma* ». Le silence induit par le point-virgule tend, de plus, à soutenir l'attente.

La virgule après « *ma,* » demande à être « emphatisée » par une mini-ause rhétorique (PR). Il faut également que le continuo articule à cette ause. Pour ce faire, le *mi* de la basse devra disparaître simultanément à la fin de la syllabe « *no* », isolant ainsi la conjonction adversative « *ma* ». Nécessairement, on retardera légèrement l'attaque, véhémente et extrovertie, de l'accord dissonant de basse en *ré* naturel, seconde et quarte augmentée, qui accompagne l'exclamatio « *oh Dio!* ». Le continuo doit ensuite changer d'intensité pour laisser place à une atmosphère d'imolation.

La prononciation de l'*exclamatio* requiert une telle véhémence qu'elle pourrait presque être criée : on illustrerait ainsi à la fois le *saltus duriusculus* (seconde diminuée) et la frayeur. L'accentuation la plus forte tombe sur la syllabe « *Di* » et la syllabe « *o* » doit en outre se dissoudre subitement dans le silence qui suit, pour souligner le point d'exclamation et provoquer une attente.

Dans cette atmosphère de suspension surgit « *no m'uccidete*, ». Les trois dernières syllabes fonctionnent comme une anacrouse laintive. L'orientation va vers la quatrième syllabe « *de* ». La dernière, « *te* », se fondra directement dans le silence suivant pour faire écho à la virgule du texte (PG).

Un changement d'affect et d'intensité doit intervenir afin de transmettre l'idée de soumission et d'affliction qui entoure la cause : « *ch'il cor, fra tante pene*, ». Il faut ici prononcer « *ch'il* » comme une anacrouse claire tendant vers « *cor* ». Ce dernier mérite d'être subtilement séparé de « *fra tante* », qui est pour sa part une anacrouse de trois croches : on y soulignera la syllabe « *tan* », en gardant l'orientation vers la syllabe « *pe* » pour laisser la dernière syllabe « *ne* » se dissoudre dans le silence.

Accompagné par un accord de seconde diminuée, « *pene* » marque le début d'une lente et expressive succession de *passus duriusculus* et d'*anabasis* dans la partie du continuo qui conduit à la fin du récitatif.

Entre temps, l'explication de « *più soffrire non può* » doit clarifier la prononciation de l'adverbe comparatif « *più* », à séparer de la dernière syllabe de « *soffrire* ». Ce dernier est à son tour une anacrouse de la syllabe « *fri* », qui est notée comme la plus longue de tout le récitatif. Tout ceci justifie qu'on souligne la charge douloureuse de ces mots, qui échoient l'affect de plus en plus intense issu de la concaténation de *passus duriusculus* anabasiques du continuo. Avec langueur et abnégation, on émettra « *non può* » de manière à faire porter l'attente sur le « *quoi* » pour illustrer la cause rhétorique (PR), à laquelle la basse doit s'associer à travers « *può* ». Même si en quelque façon le *passus duriusculus* de la ligne de la basse s'en trouve fragmenté, cette cause fonctionne comme une cause récadentielle qui ouvre la voie à la résolution : « *le sue catene*. » Les trois dernières croches de cette conclusion sont une anacrouse de la syllabe « *te* » alors que la dernière syllabe « *ne* » se dissout et ouvre la voie à l'accord de dominante qui conduit à son tour à l'air suivant, de forme ABA : « *Ho tanti affanni in petto* ».

7.3.3.3. *Probatio*

Air « *Ho tanti affanni in petto*⁴⁶⁷ » : l'argumentation.

<p>Aria <i>Ho tanti affanni in petto, che, qual sia il più tiranno, io dir nol so. So ben che dò ricetta a un aspro e crudo affanno, e che morendo io vò. Ho tanti affanni in petto, che, qual sia il più tiranno, io dir nol so.</i></p>	<p>Air J'ai tant de tourments dans mon cœur que je ne sais dire lequel d'entre eux est le `lus grand tyran. Je sais bien que je donne asile à une `eine amère et cruelle et que je vais mourir. J'ai tant de tourments dans mon cœur que je ne sais dire lequel d'entre eux est le `lus grand tyran.</p>
---	--

De tous les tourments qui lui serrent le cœur, le jeune homme ne sait `lus quel est le `lus atroce. Il sait tout juste qu'il `orte en lui un grand chagrin mortel. La voix `oétique a ` `orte les `reuves qui corroborent l'aveu `ersonnel fait dans l'*exordium* : les tourments et les `eines qu'abrite son cœur.

Cet air *da capo* en *sol* mineur est com`osé d'une introduction instrumentale et de trois `arties : A1, A2, B, A1, A2⁴⁶⁸. Ici A1 est la `remière stro`he, A2 la ré`étition variée de la `remière stro`he et B la deuxième stro`he. Le caractère de l'air est celui d'une sicilienne langoureuse et mélancolique.

L'introduction instrumentale (m. 1 à 11) `résente les `rinci`aux motifs qui seront dévelo`és `ar la suite. La norme syntaxique de cet air est formée `ar deux éléments

⁴⁶⁷ Des deux airs de cette cantate, « *Ho tanti affanni in petto* » a subi au moins cinq transformations au cours des révisions de la main de Händel. Il est `ossible d'y observer l'augmentation de l'usage du silence et des `auses, avec un caractère rhétorique évident. Voir en Annexe 7.5. Variantes entre les différentes versions de l'aria « *Ho tanti affanni in petto* » : la révision de *Dimmi, O mio cor*, HWV 106 ; la version B de Marx, HWV 132^d y HWV 132^b ; la version A de Marx HWV 132^c ; la version C de Marx et Chrysander, HWV 132^b, et la version D de Marx, HWV 132^d.

Par ailleurs, cette version de l'air, HWV 132^b, est un `eu `lus longue que les autres ; elle ne com`rend `as la `ause (*fermata*) `résente dans les autres versions et elle contient une seule *fermata* à la mesure 56, qui indique la fin. La version B de Marx, HWV 132^d, est écrite `our alto, traverso et continuo. Le `remier air en *ré* majeur diffère considérablement de ceux des versions HWV 132^c et HWV 132^b. On trouve des `auses disru`tives de deux croches aux mesures 27 et 43, toutes deux a`rès « *io dir nol so* ». La mesure 49 com`rend une *fermata* `our indiquer la fin. Voir Annexe 3.

⁴⁶⁸ L'analyse de l'air « *Ho tanti affanni in petto* » est dévelo`ée dans l'Annexe 7.7. Analyses de *Mi palpita il cor, Probatio*. ` ` . 46 à 49.

anacrousiques : le premier, sur le dessin rythmique de sicilienne illustré par « *Ho tanti affanni in petto* » (m. 1 à 3) et le deuxième, illustré par deux mots : « *morendo* » (m. 5 à 6 et 67 à 69) et « *tirano* » (m. 33 à 36 et 43 à 45). Il est formé par une succession de deux *accentus* catabasiques (doubles-croches liées de deux en deux), suivie d'une croche liée à une autre (*syncopatio*) qui souligne le caractère de l'ainte mais engendre aussi une tension rythmique et harmonique, puisque la deuxième croche devient une dissonance avec la basse. Le motif est complété par deux autres croches, la première fonctionnant comme résolution de la dissonance et la deuxième comme anacrouse.

La basse entame la première partie de l'introduction instrumentale en établissant *sol* mineur pendant toute une mesure. Il faut immédiatement une *mezza di voce* vers la deuxième mesure pour souligner l'intervalle de quarte avec le hautbois. Pour sa part, le hautbois commence une variation du motif anacrousique qui illustre « *Ho tanti affanni in petto* ». La variation, par rapport à l'exposition du *sol* dans les mesures 12 et 27, réside dans le fait que le hautbois a un saut ascendant de sixte pour illustrer « *affanno* » ; de plus, il transite par des intervalles tritoniques, aussi bien mélodiques qu'harmoniques (*fa#-do*). Par contre, l'illustration de « *in petto* » est identique dans les deux occasions où elle se présentera plus loin (m. 13 et 28).

La prononciation de la première note du hautbois, *sol*, qui représente la syllabe « *ho* », pourrait naturellement commencer sans coup de langue, c'est-à-dire littéralement sur la consonne « *h* » (au lieu des habituels « *t* » ou « *d* »). Par contre, le *do* de la première mesure, qui représente la syllabe « *tan* », pourrait recevoir un coup de langue « emphatique », semblable à la consonne « *t* », et se poursuivre avec un développement soudain dans le volume pour souligner la dissonance avec la basse. Par ailleurs, un autre coup de langue serait bienvenu pour la double-croche *ré* qui représente la syllabe « *ti* », c'est-à-dire un « *t* » aussi énergique que le précédent. La troisième croche par contre, le *do*, qui représente la syllabe « *af* », pourrait être prononcée avec un coup de langue très doux et léger, qui en quelque manière reste dans l'ombre de la note suivante : le *la* (saut de sixte) qui représente la syllabe « *fa* ». Cette note *la* pourrait aussi recevoir un léger coup de langue. Il faudrait cependant une soudaine « emphase » pour augmenter le volume et souligner ainsi l'affect du mot « *affanno* » et, sans liaison, prononcer le *fa#*, syllabe « *no* », comme une conséquence de l'imulsion. Le dernier *do* de la mesure (triton avec la basse), mérite une toute petite « emphase » : pour souligner la dissonance d'une part, et aussi pour fonctionner comme l'anacrouse qui représente les deux

syllabes unies (*synaloephe*) « *ni in* », lesquelles donnent l'orientation et l'imulsion vers le mot suivant, « *petto* », et la mesure suivante. Le *sib* du hautbois (m. 3) mérite un coup de langue qui ne soit peut-être pas aussi fréquent que dans la mesure précédente mais qui garde cependant l'expressivité de la consonne « *p* » et, par conséquent, la note *la*, qui représente la syllabe « *to* », demande aussi une certaine définition dans le coup de langue. Le *sol* (troisième croche) reste finalement dans l'ombre et demande un coup de langue on ne peut plus discret.

Le *sib* aigu du hautbois fait ensuite irruption comme une figure d'exclamation à caractère susensif. Même s'il y a un changement d'harmonie, ce *sib* n'a pas une *mezza di voce*, puisque dans les deux accords il fonctionne comme une consonance, moyennant quoi l'effet « son de cloche⁴⁶⁹ » ou « *diminuendo* naturel » pourrait soutenir l'expression. On enchaîne immédiatement avec une *catabasis* vers le relatif, *sib* majeur, et c'est là que s'achève la première partie de l'introduction instrumentale.

La deuxième partie de cette introduction est composée par l'élément anacrusique qui représente les mots « *morendo* » et « *tirano* » (m. 6). Sa construction est une ligne catabasique sur la basse avec des fragmentations (des pauses qui pourraient représenter « *morendo* », PH, pause *hypotyposis*) (m. 6 à 8). Il se compose de deux figures d'*accentus* catabasiques (doubles-croches liées de deux en deux) ; puis une *syncopatio* (croche liée à une autre) qui engendre une tension rythmique et harmonique, outre le fait qu'elle souligne le caractère de plainte, puisque la deuxième croche devient dissonance avec la basse. Cet élément est composé de deux croches successives élémentaires, la première fonctionnant comme résolution de la dissonance et la deuxième comme anacrouse.

Cet élément est en soi orné (les *accentus* sont déjà une ornementation) : à titre de suggestion et pour jouer sur la variété, on pourrait donc dans la première exposition (*exordium*) choisir d'illustrer l'expression du mot « *morendo* » en lui donnant un caractère langoureux et sans sur-emphatiser la *mezza di voce* vers les dissonances de la *syncopatio* (troisième et quatrième croches, m. 6 et 7). Avec, de plus, une ligne de la basse qui s'intègre dans la profondeur.

Par contre, durant le *da capo* (*confirmatio*), on illustrerait plutôt le mot « *tirano* » (ce qui « dans le feu » de la représentation mettrait en jeu beaucoup plus de dramatisme et de

⁴⁶⁹ Voir en 3.8.1. Liaisons dans la musique instrumentale, l'indication de Léopold Mozart, *op. cit.*

véhémence) en soulignant les dissonances et aussi les cou` s de langue et d'archet, la basse `oussant `eut-être l'émotion de la *catabasis*.

Lors d'une autre re`présentation, on `ourrait inverser l'ordre de ce choix de mots et d'ex`pressions : `endant l'*exordium* en faisant `orter l'ex`pression sur le mot « *tirano* » et dans le *da capo* sur « *morendo* ».

Signalons aussi que, à `artir de la deuxième moitié de la mesure 8, surgit un motif de conclusion vers la tonique qui n'a`araît qu'au niveau instrumental. Le `remier vers va se ré`éter deux fois sans variations. Le deuxième, `ar contre, donne lieu à `lusieurs re`ises intercalées avec des variations dans l'ordre des mots. Le tableau suivant illustre la façon dont le texte est traité et ses ré`étitions :

Aria

A1

*Ho tanti affanni in petto,
che, qual sia il più tiranno,
che, qual sia il più tiranno,
io dir,
io dir nol so,
io dir,
io dir nol so,*

B

*So ben che dò ricetto
So ben che dò ricetto
a un aspro e crudo affanno,
e che morendo io vò.
morendo io vò
morendo
e che morendo io vò.*

da ca`o

A2

*Ho tanti affanni in petto,
che, qual sia il più tiranno,
il più tiranno,
io dir,
io dir nol so,
no,
nol so,
nol so,
che, qual sia il più tiranno,
io dir,
io dir nol so,*

Tableau 7.6. Répétitions et variations du texte, air « *Ho tanti affanni in petto* ».

A1.

La dernière exécution du vers « *Ho tanti affanni in petto* » commence avec l'anacrouse à la mesure 12 et finit à la mesure 24. Hormis la syllabe « *fan* », le début de cette exécution pourrait suivre le caractère, la dynamique et l'articulation exécutés dans la dernière partie de l'introduction instrumentale. A la différence de celle-ci, l'exécution du soprano ne comporte pas le saut de sixte ascendante. Elle présente cependant maintenant une petite ornementation rythmique pointée qui souligne la dissonance caractérisant le sens du mot. Elle part du triton avec la basse *fa#-do* et passe à *mib* (septime diminuée). Cette ornementation aurait une tierce plus haut, à la mesure 21 pour illustrer « *dir* » dans le vers « *io dir nol so* ».

Un accompagnement discret de hautbois s'ajoute à partir de l'anacrouse à la mesure 13. Cette anacrouse (syllabes « *ni in* ») pourrait être prononcée comme on l'a exécuté antérieurement. Et pour favoriser la perspicuité, le *sol* du soprano pourrait être raccourci à la fin de « *petto* » (troisième croche) pour ne pas entrer en conflit avec l'harmonie en *lab* de la basse.

L'exécution du vers « *che, qual sia il più tiranno,* » commence à partir de l'anacrouse à la mesure 14. La syllabe « *che* » serait prononcée de manière relativement courte pour, d'une part, favoriser son caractère d'anacrouse, et aussi pour éclaircir et souligner la prononciation de la consonne « *qu* » de « *qual* ». Celle-ci a-t-elle une prononciation claire et « emphatique » qui la mette en adéquation avec le caractère dissonant entre la basse (septime) et le hautbois (triton).

La croche suivante présente un cas intéressant de *synaloephe* musicale. Il serait fort pertinent, du point de vue de la *puritas* et de la *perspicuitas* musicales, de distinguer clairement les deux mots et de leur donner en outre le caractère et l'impulsion de l'anacrouse du mot « *più* ». Il convient probablement de raccourcir le « *u* » pour que la consonne « *t* » de « *ti* » prenne tout son caractère dramatique (à liquer le *gronder*) et serve d'anacrouse orientée vers la syllabe « *ran* ». On pourrait aussi prononcer la syllabe « *no* » de manière à l'intégrer dans le silence représenté par la virgule.

La dernière répétition du vers « *che, qual sia il più tiranno,* » commence à partir de l'anacrouse à la mesure 16. Bien qu'elle puisse être prononcée comme dans l'exécution

antérieure (m. 14), elle a`arait ce`endant comme une imitation en *catabasis* (e`ut-être moins extrovertie) et dont la dernière anacrouse (syllabe « *ti* ») servira à cata`ulter la `remière vocalisation et ornementation de « *tiranno* » (m. 17 à 20).

L'accom`agement du hautbois `résente trois *saltus duriusculus* ex`ressifs avec fragmentations : les deux `remiers sont des sauts d'octave et le troisième est une *exclamatio* de sixte mineure (m. 19). Ni le *sol* ni le *la* (m. 18 et 19) ne requièrent un dévelo`ement dans le son, c'est-à-dire qu'ils ne demandent `as une *mezza di voce* `uisqu'ils sont tous deux des consonances. Le son de « cloche » `ourrait être l'effet indiqué. Le *la*, ce`endant, serait articulé avec un cou` de langue `lus défini et un volume `lus extroverti que `our le *sol*.

D'autre `art, alors que la note *ré* du so`rano, à la mesure 17, est une consonance dans les deux tem`s et ne requiert donc `as de *mezza di voce*, la note *do*, `ar contre, à la mesure 18, `asse de consonance à triton avec la basse et demande donc à être em`hatisée. De même, vers la fin de l'exclamation, le *sib* du hautbois a`elle une dramatique *mezza di voce* `our souligner l'a`ogée de l'*anabasis* et aussi la dissonance entre le *do#* du so`rano et le *la* de la basse.

Une fois que s'achève la deuxième ré`étition du vers, les inversions et les ré`étitions des mots « *io dir nol so* » se succèdent⁴⁷⁰.

La `remière ex`osition de « *io dir nol so* » avec ses ré`étitions occu`e quatre mesures : de la 21 à la 24. L'anacrouse « *io* » lance la figure rythmique ornementale `ointée (décrite sur la mesure 12) qui illustre « *dir* ». La consonne « *d* » `ourrait être « doublée » (*gronder*) `our dramatiser le sens du vers. Pour `lus de clarté, il serait également judicieux – c'est une conséquence de l'im`ulsion – de raccourcir le *sol* (consonne « *r* ») `our rendre com`te de la virgule et aussi `our articuler à nouveau l'anacrouse « *io* ». Plus loin, on `rononcerait la consonne « *n* » (« *nol* ») également avec un caractère dramatique et en em`hatisant le demi-ton *ré-do#*. La consonne « *l* », `our sa `art, serait suffisamment brève `our faire la `lace à la consonne « *s* » (*gronder*), ce qui favoriserait l'ex`ression de « *so* ». La ré`étition suivante

⁴⁷⁰ Voir en Annexe 7.5. les im`ortantes différences dans le traitement de ces mots et leur ra`ort avec les `auses et silences rhétoriques en `articulier à la fin de la *catabasis*, m. 22 et 23.

s'inscrit dans un mouvement catabasique entamé par le hautbois (m. 22 à 23) et qui adopte la figure de l'*hypobolè*⁴⁷¹.

Dans cette répétition du vers, toujours à titre de suggestion tendant à favoriser la variété, on pourrait – lors de la première exposition (*exordium*) – rendre le parti d'illustrer l'expression de la *catabasis* avec un caractère de lenteur et de soumission. Pendant le *da capo* (*confirmatio*), par contre, on choisirait d'illustrer davantage le dramatisme et la véhémence et de souligner le chagrin.

Un bref *ritornello* instrumental (anacrouse à la mesure 25) dans la tonalité de la dominante sert de lien vers la deuxième exposition du vers « *Ho tanti affanni in petto* ».

A2.

La deuxième exposition du vers rend place dans une série de trois imitations du motif rincipale. Le *sol* du hautbois, qui couvre les mesures 26 et 27, accompagnerait une discrète *mezza di voce* pour mettre en relief la dissonance avec la basse et concourir à l'affect porté par le mot « *tanti* ». L'exposition du soprano passe par plusieurs dissonances qui illustrent « *affanni* » et qui demandent à être soulignées. La prononciation de l'anacrouse « *ni in* » (déjà décrite auparavant) sert de base à une vocalisation langoureuse portant sur le mot « *petto* ». La fin de la note *do* du soprano (m. 28) demande une *mezza di voce* qui soulignera la dissonance entre la basse et l'exposition dramatique du hautbois (*hyperbolè*).

C'est alors qu'apparaît le deuxième vers « *che, qual sia il più tiranno* », pour lequel on pourrait rationnellement appliquer les mêmes suggestions de prononciation antérieurement exposées. À une réserve près : la fin du *mib* du soprano (m. 30) qui demande une *mezza di voce* pour souligner la dissonance avec le hautbois.

La première exposition de « *il più tiranno* » est suivie par deux silences de croche qui illustrent d'une part la virgule et aussi, par ailleurs, séparent la répétition. On pourrait aller dans le sens de la clarté en réduisant le *fa* de la basse moyennant un micro-silence qui échoise

⁴⁷¹ C'est ici que Händel fait usage de pauses disruptives dans la version B de Marx, HWV 132^d, pour alto, traverso et continuo (m. 27). Par contre, dans la version A de Marx, HWV 132^c, pour alto, traverso et continuo, on trouve une *fermata* à la mesure 44, qui arrête l'action, et un grand silence qui occupe presque toute la mesure 45. Voir les autres différences dans Annexe 7.4. Différences entre les versions B de Chrysander et de Marx.

la virgule du texte et qui sépare le caractère anacrousique du deuxième temps de la mesure. Pendant ce temps, la fin de la note *ré* du hautbois soulignerait la dissonance avec le hautbois au travers d'une *mezza di voce* qui porterait de plus sur « *più* »

À partir de la mesure 33, un dialogue entre soprano et hautbois s'enchaîne avec le motif mélodique de « *tiranno* » en *mib* majeur. Comme indiqué précédemment, il est formé par deux figures d'*accentus* catabasiques, suivies d'une *syncopatio* et de deux croches successives élémentaires, la première comme résolution de la dissonance et la deuxième comme anacrouse.

Dans cette section, on gagnerait en expression à souligner chacune des dissonances à travers un usage pertinent de la *mezza di voce* dans les mesures 33, 34 et première partie de la 35.

Les répétitions de « *io dir, io dir nol so* » aux mesures 36, 37 et 38 méritent l'insertion de micro-silences d'articulation, pour illustrer les virgules après « *tiranno* » et pour séparer l'anacrouse « *io* », orientée vers « *dir* », qui porte aussi une virgule chargée de la même fonction : séparer l'anacrouse qui suit, « *io* ». Son orientation est cependant différente cette fois, puisqu'elle va vers le verbe « *so* » à la mesure suivante.

Le mot « *no* » veut une prononciation emphatique et frappante : peut-être une exagération sur la consonne et un raccourcissement de la durée de la voyelle pour souligner l'*exclamatio*. Ici, la basse peut apporter sa contribution en raccourcissant le *sib*, pendant que le hautbois retarderait très subtilement l'anacrouse de la mesure 39. On encadrerait ainsi l'exclamation négative.

Tout de suite après, la répétition de « *nol so, nol so* » est inscrite dans un mouvement anabasiq ue où s'intercalent des silences « emphatiques » (causes rhétoriques) orientés vers la deuxième et dernière répétition de « *che, qual sia il più tiranno,* » (anacrouse à la mesure 41).

La dernière exposition de « *tiranno* » est semblable à la précédente (voir m. 33 à 35). Les deux différences sont qu'elle ne présente pas la répétition de « *il più tiranno* » et que le matériau des lignes du hautbois et du soprano est interchangé (inversion). Le procédé d'interrotation, pour les dissonances et pour cette section toute entière y compris les

répétitions de « *io dir, io dir nol so* », serait semblable à la section antérieure⁴⁷² ; on pourrait toutefois varier le degré d'extroversion et d'intensité en accord avec le moment où on l'interpète, à savoir comme A, *confirmatio*, ou comme A¹, *da capo*.

La section A s'achève sur une *exclamatio* dans le hautbois qui introduit un *ritornello* instrumental, composé par le motif de « *tiranno* » ou de « *morendo* » exposé dans l'introduction (voir m. 6 à 11).

B

La deuxième section est plus intérieure, plus introvertie, avec un caractère langoureux et soumis. Elle commence en *sol* mineur, transite brièvement par le *sib* mineur et s'achève sur la dominante de *sol*.

Dans cette version, Händel choisit de « rembourser » l'espace entre la *fermata* et l'anacrouse du *solano* ; il se sert du modèle utilisé au début de l'air⁴⁷³.

Le *solano* commence la deuxième partie avec l'exposition du premier vers « *So benche dō ricetto* ». Le verbe « *so* » pourrait être prononcé comme une anacrouse langoureuse orientée vers la mesure 57 et la consonne demande peut-être à être doublée (*gronder*). Par contre, « *ben* » est une annotation qui pourrait être dite avec un *diminuendo* soudain après la voyelle pour faire le « *n* » suffisamment court et créer l'espace nécessaire à la prononciation explosive de l'anacrouse « *che* ». Celle-ci est orientée vers le verbe « *do* ». Il serait également ici pertinent de raccourcir la voyelle pour la séparer de l'anacrouse suivante, syllabe « *ri* », qui à son tour est l'anacrouse de la syllabe « *cet* » et le point de départ de l'exposition du hautbois (*synomia*). Par contre, la syllabe « *to* » se prononcerait de telle sorte que la voyelle s'intègre au silence représenté par la virgule.

La répétition du même vers (anacrouse à la mesure 59) recevrait une prononciation plus « emphatique » dans son degré d'expression, ce qui joue avec la dissonance du premier temps de la mesure 59 (*ré* contre *mib*). L'accompagnement du hautbois emphatiserait, moyennant une *mezza di voce*, la dissonance avec la syllabe « *cet* » et avec la basse (m. 60).

⁴⁷² Voir en Annexe 7.5 l'usage que Händel fait des pauses, *fermate* et silences.

⁴⁷³ Voir les différences dans les autres versions en Annexe 7.5.

Ce vers s'enchaîne au suivant (« *a un aspro e crudo affanno* ») au travers d'une triè le *synaloephe*, « *-to a un* ». Ici, l'affect de « *aspro* » serait souligné au moyen d'une *mezza di voce* du so`rano, qui em`hatiserait la dissonance avec le hautbois.

D'une `art, en termes de clarté, « *e crudo affanno* » exige que l'on soigne la `rononciation de la *synaloephe* : aussi bien sur « *-spro e* » que sur « *-do af-* ». Par ailleurs, on `ourrait souligner la dissonance de la syllabe « *fan* » avec le hautbois et la basse. Enfin, le hautbois raccourcirait légèrement le ré `our em`hatiser le cou` de langue du réb, dramatisant ainsi `lus encore le caractère de « *affanno* » maintenant en *sib* mineur.

La voyelle de la syllabe « *no* » `ourrait être légèrement raccourcie `our donner `lus de clarté à la conjonction « *e* », en tant qu'anacrouse de « *che* ». Par ailleurs, on em`hatiserait sur « *morendo* » les syllabes « *mo-ren* » en soulignant le *lab* (*fa* mineur). Une mini-`ause d'articulation serait nécessaire `our donner `lus de netteté à la `rononciation de « *do-io* », anacrouse au verbe « *vò* » (m. 64), où la voyelle s'intégrerait subtilement dans la virgule à travers un *diminuendo* soudain. Une *mezza di voce* dans le hautbois soulignerait `ar ailleurs la dissonance entre le *sol* du so`rano et le *si* bécarre de la basse. Dans cette section la ligne de la basse com`rend `lusieurs sauts dissonants de quinte diminuée et de neuvième qui illustrent avec éloquence les ex`ositions de « *morendo io vò* ».

La deuxième ex`osition de « *morendo io vò* » (m. 64) demande, dans le *do* du so`rano, une *mezza di voce* `our souligner le triton avec la basse et la dissonance avec le hautbois. A l'inverse, le *sol* du hautbois, à la fin de la mesure 65, exige une *mezza di voce* `our illustrer le triton avec la basse et la dissonance avec le verbe « *vò* ». Un `océdé extrêmement `arlant consisterait à raccourcir légèrement la voyelle de ce verbe et à utiliser la virgule `our `rendre une `rofonde res`iration ex`ressive, nécessaire à la vocalisation suivante, qui court sur à `eu `rès cinq mesures.

Cette vocalisation de « *morendo* » recourt `ratiquement au même `océdé que `our « *più tirano* » aux mesures 32 à 35 et 43 à 45. Elle en diffère dans le fait que, cette fois, elle a `arait en *sol* mineur, com`te deux mesures de `lus et que la ligne de la basse est fragmentée comme dans l'introduction instrumentale. On `ourrait ce`endant a``liquer les mêmes `océdés de `rononciation et d'illustration des dissonances décrits dans les sections antérieures.

Une très fine micro-césure aurait sa place dans la ligne de la basse après la dernière croche du deuxième temps de la mesure 70 : elle écouserait la virgule qui suit la syllabe « *do*, » (« *morendo*, »). Elle créerait de plus une tension dramatique qui permettrait une respiration (mini-ause ré-cadentielle) et, à partir de la deuxième croche, donnerait l'impulsion à l'anacrouse de la deuxième exposition du vers « *e che morendo io vò* ».

L'ornementation du *da capo* reste à la discrétion des interprètes et ne sera pas abordée dans cette analyse.

7.3.3.4. *Refutatio*.

Récitatif « *Clori, di te mi lagno;* » : La confrontation.

<p>Recitativo <i>Clori, di te mi lagno; e di te, o Nume, figlio di Citea, ch'il cor feristi per una che non sa che cosa è amore : ma, se d'equal saetta, a lei ferisci il core, più lagnarmi non voglio; e riverente, innanti al simulacro tuo prostrato a terra, umil, devoto, adorerò quel dio, che fè contento e pago il mio desio.</i></p>	<p>Récitatif Chloris, je me plains de toi ; autant que de toi, ô Dieu, fils de Cythérée, qui blessas mon cœur pour une femme qui ne sait ce qu'aimer veut dire ; mais si, d'une flèche similaire, tu perces son cœur, je ne me veux plus me plaindre ; et respectueux, devant ton image prosterné sur la terre, humble et dévoué, j'adorerai ce dieu, qui rendit content et satisfait mon désir.</p>
---	---

Blessé, le jeune homme s'adresse à Chloris et se plaint d'elle à cause des chagrins et de la jalousie qui lui déchirent le cœur. Si d'identiques souffrances martyrisent sa rivale (féminine) et que son désir trouve satisfaction, il promet en retour de cesser de se plaindre et d'en faire le centre de toute son adoration.

Une fois les reuves exosées, la voix oétique avance un ostulat, non vérifié mais plausible (une hypothèse, disons), afin d'affaiblir l'adversaire en touchant à sa crédibilité. On recourt à une logique rhétorique (marquée par la soumission) qui n'a pas pour but de trouver la vérité mais de convaincre.

Le récitatif commence sur un accord de *la* majeur au moment où on invoque Chloris⁴⁷⁴. La prononciation pourrait être comme un *a* à la fois accusatoire et d'improlation. La virgule dans le texte et une pause rhétorique dans la musique illustrent cet *a*. À partir de là, le récitatif se déroule sur un clair anacrouse.

La laine « *di te mi lagno* » est de l'harmonie de septième et neuvième majeure. Ceci entraîne que le nom « *te* » doit être souligné et clairement séparé du « *mi* ». Il est dans le même temps pertinent de prononcer le « *mi* » avec l'énergie d'une anacrouse et de conserver l'orientation vers la syllabe « *la* » de « *lagno* », pendant que la syllabe « *gno* » se fond dans le silence illustré par la virgule. Ce silence est le temps nécessaire pour qu'on puisse imaginer le motif de la laine.

Par ailleurs, une « emphase » plus grande s'impose, ainsi qu'un effort de clarté, pour prononcer les trois mots de la deuxième accusation : « *e di te* ». Le silence qui suit la virgule serait prononcé de manière à en inférer un espoir, la rêverie qui va suivre.

L'exclamation « *o Nume* » (m. 3) se pose sur une quarte augmentée avec la basse, suivie d'une autre pause rhétorique. La syllabe « *me* » serait intégrée au silence postérieur ; un laps de temps adéquat est le bienvenu, pour que la divinité puisse être imaginée.

Immédiatement, « *figlio di Citerea* » intègre une longue anacrouse orientée vers la syllabe « *rea* », où la dernière voyelle, soulignée par une *diacrisis*⁴⁷⁵ (comme métastrophe) se fond dans le silence plus long illustré par la voyelle. Cette phrase pourrait être dite avec passion et désir ; par contre, « *ch'il cor feristi* » mettra en jeu douleur et cruauté. On soulignerait les consonnes du mot « *feristi* », auquel correspond une harmonie de quinte diminuée induite par le saut de quarte augmentée de la basse.

À la suite, la phrase « *per una che non sa* » se compose d'une longue anacrouse orientée vers le verbe « *sa* » qui forme une quinte diminuée avec la basse (m. 6). Le « *non* » qui précède tombe sur la septième diminuée et constitue la cime de l'*anabasis* entamée à « *o Nume* ». On le prononcera avec dédain.

⁴⁷⁴ Pour une analyse suivie de l'air « *Clori, di te mi lagno* », voir l'Annexe 7.7. Analyses de *Mi palpita il cor, Refutatio*, p. 50.

⁴⁷⁵ Voir 6.2.3.1. *Diacrisis*.

La tension vers le *sol* mineur se résout au travers de « *que cosa è amore* ». Le ton de la prononciation tendra à affaiblir l'adversaire imaginaire. La syllabe « *re* » se défait dans la pause rhétorique suivante, illustrée par le point dans le texte. Une tension dans cette pause est bienvenue, en outre, pour introduire la conjonction adversative « *ma* », qui est à son tour embaissée par le silence qui fait suite. Ici la basse pourrait ébaucher exactement la coupe du son pour articuler à la pause.

La phrase « *se d'egual saetta* » (m. 8) se compose d'une anacrouse orientée vers les syllabes « *etta* ». Cette *diacresis* retombe sur une quarte augmentée pour la basse. Il est ici possible de souligner la consonne « *t* » en la « doublant » littéralement (*gronder*). Cette phrase, ainsi que la suivante, demandent à être prononcées sur un ton vindicatif et cruel.

L'anacrouse « *a lei ferisci il* » est orientée vers « *core* », elle est sous le même ton de dissonance que la phrase antérieure et a elle aussi une prononciation des consonnes qui soit claire et véhémence. La syllabe « *re* », sur une dissonance de quarte augmentée sur la basse, s'intègre à la pause illustrée par la virgule. Ce silence sépare l'affect de la phrase suivante.

Composée d'une double anacrouse sur la dissonance de seconde et quarte augmentée, « *più lagnarmi non voglio* : » est prononcée avec une orientation vers le verbe « *voglio* » (m. 9 à 10). Il faut toutefois souligner la syllabe « *gnar* », et donner aussi de l'énergie à la deuxième anacrouse « *non* » pour aider à la résolution momentanée en la mineur de « *voglio* ». Le signe de ponctuation après « *voglio* : » fonctionne comme pause grammaticale.

A la suite, « *e reverente innanti* » se prononce aussi comme une anacrouse orientée vers la syllabe « *nan* » et avec un *diminuendo* soudain de la syllabe « *ti* » qui retombe sur la septième diminuée de l'harmonie. En respectant la séparation entre les vers, on poursuit sur l'anacrouse « *al simulacro* » avec une orientation vers « *tuo* ». La syllabe « *la* » porte l'accent prosodique et également la neuvième de l'harmonie. La *diacresis* sur « *tuo* » a elle une double prononciation de la consonne « *t* » et une rapide fusion de la syllabe « *o* » dans le silence. Celui-ci doit être dosé avec pertinence afin de permettre la naissance de l'image et de susciter le désir de ce qui suivra.

La phrase « *prostrato a terra* » (m. 12 à 13) est illustrée par une *hypotyposis* dans un registre grave, *hypobolè*. Elle est composée d'une anacrouse « *prostrato a* », qui se prononce orientée vers « *terra* » où se résout momentanément la tension de la section antérieure. La

syllabe « *to* » tombe sur la note *mi*, qui est la plus grave dans les récitatifs. Par ailleurs, la prononciation de « *terra* » sollicite que le « *t* » initial aussi bien que les « *rr* » soient doublés, et que la voyelle « *a* » se dissolve dans le silence illustré par la virgule.

Egalement anacrousique, « *umil* » forme avec la basse un intervalle dissonant de quarte augmentée, où le « *l* » se prête à être subtilement intégré dans le silence proposé par la virgule. Immédiatement, « *devoto* », en *do* mineur, est également anacrousique et orienté vers la syllabe « *vò* ».

Une double anacrouse se présente ensuite. D'une part « *adorerò* », enchaînée avec « *quel* », toutes deux orientées vers « *Dio* ». Pour cette *diacrésis*, on recourra à une prononciation doublée de la consonne « *d* » avec une rapide fusion de la syllabe « *o* » dans le silence, pour éviter la concaténation avec l'avant-dernière anacrouse du récitatif : « *che fé contento e pago* ». Ici, l'anacrouse part d'une consonance orientée vers « *pago* » : dissonance de quarte augmentée avec la basse. Une fois encore, « *pago* » demande à gronder la consonne « *p* » et un évanouissement de la voyelle « *o* ». La basse, ici, pourrait couler exactement comme le soprano et s'associer à la pause récadentielle qui précède l'accord de septième diminuée ainsi que la dernière anacrouse « *il mio desio* ». Ici l'orientation va vers la syllabe « *sio* » et la *diacrésis* « *o* » est si brève qu'elle disparaît avant la dernière note de la basse.

REFUTATIO

4. *Recitativo*

(Appel, accusation, imploration) exclamation

1 PR 6°

Sop. Clo-ri, di te mi la-gno, e di te, o Nu-me, fi-glio di Ci - te -

Cont. 4+

4 (douleur et cruauté) (avec dédain) PR

Sop. -re - a, ch'il cor fe - ri - sti per u - na che non sa che co - sa a - mo - re.

Cont. 5° synaloephe

7 PR (vengeance et cruauté)

Sop. Ma se d'e-gual sa - et - ta a lei fe - ri - sti il co - re, più lagnar - mi non

Cont. 4+ synaloephe 4+

10 (avec soumission) 4+ 2 hypobole

Sop. vo-glio, e ri - ve - ren - te in - nan - ti al si - mu - la - cro tu - o pro - stra - to a

Cont. 7° synaloephe

13 PG

Sop. ter - ra, u - mil, de - vo - to a - do - re - rò quel

Cont. 4+

15 PPC

Sop. Di - o che fé con - ten - to, pa - go il mio de - si - o.

Cont. synaloephe 4+ 5° 7 #

4+
2

Ex. 7.7. G. Fr. Händel, récitatif « Clori », mesures 1 à 17.

7.3.3.5. *Peroratio*

Air « *S'un di m'adora* ».

<p>Aria <i>S'un di m'adora la mia crudele, contento allor il cor sarà. Che sia dolore, che sia tormento, questo mio seno più non saprà. S'un di m'adora la mia crudele, contento allora il cor sarà.</i></p>	<p>Air Si un jour cette cruelle m'aime, mon âme alors sera comblée. Et la douleur comme le tourment mon cœur ne les connaîtra plus. Si un jour cette cruelle m'aime, mon âme alors sera comblée.</p>
---	---

Le jeune homme attend impatientement le jour où la cruelle aimée lui rendra son amour, pour que cessent ses tourments. Jouant sur la composition (*conquestio* ou *commiseratio*), la voix oétique veut attirer l'attention, et les procédés stylistiques concourent au pathétique : le sort tient entre ses mains l'heureux dénouement. Il s'agit d'un résumé synthétique de ce qui a été exposé, la cruauté, la douleur et le tourment. Les sentiments sont convoqués : l'espoir, la joie et le loisir.

Cet air *da capo* en *si* bémol majeur est composé d'une introduction instrumentale et de cinq parties selon cet ordre : A1, A2, A3, B1, B2, A1, A2, A3. La dernière strophe correspond à A1, A2 est la répétition variée de la dernière strophe, A3 une troisième variation. B1 est la deuxième strophe et B2 sa répétition⁴⁷⁶.

L'introduction instrumentale, de huit mesures, présente les motifs mélodiques rincipaux qui seront développés par la suite. La norme syntaxique de l'air est formée de deux éléments contrastifs : un motif anacrusique résultant du mélange de la figure *corta inversa* (deux doubles-croches, croche) suivie d'une croche et deux noires qui illustrent « *S'un di m'adora* » et, d'autre part, une combinaison de *messanzane* pour illustrer « *contento* ».

Le hautbois commence l'air avec le motif rythmico-mélodique de « *S'un di m'adora*, » (m. 1) tandis que la basse en imite seulement l'aspect rythmique. Dans la deuxième mesure, le hautbois expose une variation rythmique de « *la mia crudele* ». La troisième mesure peut être considérée comme une variation de la seconde, et elle se relie à l'élément conclusif « *il cor sarà* » sur une cadence à la dominante (m. 4). Voir la ligne du soprano aux mesures 19 et 20.

⁴⁷⁶ Voir Annexe 7.7. Analyses *Mi palpita il cor, Peroratio*, pp. 51 à 55.

La deuxième partie de cette introduction présente la variation de « *S'un di m'adora* » qui sera utilisée dans la ligne du soprano comme deuxième intervention dans les mesures 24 et 25. Dans cette section instrumentale, on illustre seulement « *S'un di m'adora la mia crudele, contento* », où le dernier mot est formé par une *gradatio* anabasiq ue com posée de *messanzane* et s'achève avec une cadence à la tonique qui introduit la dernière intervention du soprano.

La dernière intervention de la basse va demander un coup d'archet bien défini, frappant et « emphatique » sur la dernière noire, tandis que la deuxième reste dans l'ombre. Par ailleurs, l'articulation des doubles-croches de la ligne du hautbois est de nature anacrousiq ue vers le troisième temps ; une mini-césure d'articulation est toutefois nécessaire entre la troisième et la quatrième note (le deuxième *sib* et le *do*) pour rendre claire la prononciation de deux mots : « *di* » et « *m'a* ». Le segment « *m'adora* » a-t-elle une emphase subtile sur la note *fa* (syllabe « *do* ») et très peu d'énergie et de volume sur la note *si bémol* (syllabe « *ra* »). Un procédé d'articulation similaire pourrait être appliqué à la deuxième mesure. A cette différence près que l'affect de « *crudele* » pourrait être plus emphatique, plus fort, plus *staccato* et plus frappant (il est plus aigu, *anabasis*). Par contre, la troisième mesure pourrait demeurer dans l'ombre de la deuxième (il est un peu plus grave, *catabasis*) ; il se relie à la formule cadentielle de la mesure 4, « *il cor sarà* ». Il va dans le sens de l'éloquence et de la clarté que le hautbois et la basse jouent ensemble la note *fa*, même quand une noire est notée pour la basse.

La deuxième partie de l'introduction demande un subtil changement de caractère. Il convient de recourir à une dynamique moins extrovertie, une articulation un peu plus languoureuse, sans préjudice pour la perspicacité et qui cependant favorise la mise en relief des *saltus duriusculus* (intervalles d'octave, de septième et de sixte) (m. 4 et 5). La *gradatio* anabasiq ue qui illustre « *contento* » peut être organisée de telle sorte que les impulsions entre la basse et le hautbois soient coordonnées (*puritas*). C'est-à-dire qu'il faut renouveler l'énergie de l'anacrouse des deux dernières croches de la mesure 7 avec la croche de la basse et ainsi successivement jusqu'à la mesure 8, pour en augmenter l'énergie et illustrer l'affect de « *contento* » en utilisant la *gradatio* anabasiq ue. La mesure 8 peut être tenue pour un arrêt⁴⁷⁷ « euphorique », puisque la basse se résout sur l'accord de sixte et que, malgré cela, elle

⁴⁷⁷ Puisqu'elle n'atteint pas vraiment le statut de pause récadentielle, outil très courant dans l'écriture händelienne.

confirme tout de suite et conclut avec une cadence parfaite à la tonique qui ouvre l'exposition du sonnet.

Les deux premiers vers vont se répéter à trois reprises, tandis que le troisième et le quatrième ne reviendront que deux fois. Le tableau qui suit illustre le déroulement du texte et les répétitions des stroches disséminées au long de l'air.

<p>A1</p> <p><i>S'un dì m'adora la mia crudele, contento allor il cor sarà. allor contento, contento allor il cor sarà, allor contento il cor sarà;</i></p>
<p>A2</p> <p><i>S'un dì m'adora la mia crudele contento allor il cor sarà, il cor sarà, contento, contento allor il cor sarà</i></p>
<p>A3</p> <p><i>S'un dì m'adora la mia crudele contento allor il cor sarà,</i></p>
<p>B1</p> <p><i>Che sia dolore, che sia tormento, questo mio seno più non saprà. questo mio seno più non saprà.</i></p>
<p>B2</p> <p><i>Che sia dolore, che sia tormento, questo mio seno più non saprà. questo mio seno più non saprà. da capo</i></p>

Tableau 7.7. Répétitions et variations du texte, air « *S'un dì m'adora* ».

A1.

La dernière exposition du vers « *S'un dì m'adora la mia crudele* » commence à la mesure 9 et finit à la mesure 20. Le début de cette exposition pourrait s'aligner avec la dynamique et l'articulation instrumentale précédente. Chacune des quatre mesures commence par un silence orienté vers le milieu de la mesure. On pourrait dans la réalisation prononcer « *S'un dì m'adora* » en l'orientant vers la syllabe « *do* » tandis que la syllabe « *ra* » (dans la partie la plus faible de la mesure) pourrait intégrer subtilement le silence de la croche suivante. Le même procédé serait appliqué pour « *la mia crudele* » avec, cependant, un ton moins extroverti et une certaine ironie. La troisième mesure serait encore plus emphatique, comme l'agogée que représente « *contento* ». Finalement, « *il cor sarà* » serait orienté vers la syllabe « *rà* », avec un caractère conclusif dans l'expression.

Tout de suite après interviennent des jeux d'inversion de mots appartenant au deuxième vers : « *contento allora il cor sarà* ». La dernière fois, « *contento* » (m. 13) est illustré au moyen d'une petite *gradatio* dans la voix et une autre dans la ligne de la basse avec une *suspiratio* et un caractère rythmique. A cette ligne de la basse s'ajoute le hautbois avec le même motif (m. 15) : la culmination se fait dans une *exclamatio* en *hyperbolè* du hautbois dans le ton de la double dominante.

On prononcerait les trois croches de « *alor con-* » comme une triple anacrouse de la syllabe « *ten* ». Le début de la *gradatio* vocale s'organiserait aussi par impulsions anacrouses. A cet effet, les trois dernières doubles-croches de la mesure 13 seraient prononcées comme une nouvelle impulsion vers la mesure suivante, procédé qui serait reconduit vers la moitié de la mesure 14. Le troisième temps de cette mesure marque l'agogée de la *gradatio* et un changement de direction et d'énergie vers la mesure 15. Entre temps, la basse pourrait appuyer le caractère anacrouse, en adoucissant l'intensité et la durée de la deuxième croche des motifs. Vers la mesure 15, le hautbois pourrait s'intégrer dans l'affect et, au moyen d'une articulation bien définie et frappante, marquer l'*exclamatio* et l'*hyperbolè*. On modérerait l'intensité du hautbois à partir de la mesure 16 pour ouvrir la voie à la ligne du soprano (m. 16 et 17) qui introduit la deuxième inversion du texte à travers une *gradatio* qui illustre « *contento* ». Le long *sib* du soprano demande, vers la fin, une *mezza di voce* qui souligne la dissonance avec le hautbois et la basse à la mesure 17.

La *gradatio* anabasique vocale est accompagnée d'une *gradatio a contrario* du hautbois (m. 18 et 19). Cette deuxième inversion de mots s'achève avec « *il cor sarà* » dans le ton de la dominante (m. 20). Une pause grammaticale de la voix laisse le hautbois dans un *ritornello* réduit (m. 20 à 23), formé par des figures de *messanzane* qui relient ce passage à la variation suivante.

A2.

La deuxième exposition commence à partir de la mesure 24, dans le ton de la dominante, et s'achève à la mesure 32.

Comme on l'a déjà expliqué dans l'introduction instrumentale, cette exposition suggère un caractère plus ironique du fait de l'utilisation d'intervalles amples (*saltus duriusculus*) et demande un changement subtil d'expression. Même s'il se trouve dans le ton de la dominante, il serait pertinent de commencer par une dynamique et un caractère moins extrovertis, en adoptant une articulation un peu plus languoureuse, sans préjudice pour la clarté et qui cependant favorise la mise en relief des *saltus duriusculus*, aussi bien dans la voix que dans la *synomia* du hautbois (intervalles d'octave, de septième et de sixte) (m. 24 et 25). On signalera la pertinence d'une *mezza di voce* pour la fin de la note *ré* du soprano à la mesure 24, du hautbois à la mesure 26 et du *mib* du soprano à la même mesure.

Les jeux d'inversions de mots apparaissent immédiatement après l'anacrouse de la mesure 28. C'est la dernière apparition de la *gradatio* anabasique qui illustre « *contento* ». Commencée par le soprano et accompagnée par le hautbois en tierces, on pourrait l'organiser de telle sorte que les imitations entre l'un et l'autre soient coordonnées (*puritas*). Comme on l'a expliqué à propos de l'introduction instrumentale, il est possible de renouveler l'énergie de l'anacrouse des deux dernières croches de la mesure 28 avec la croche de la basse et continuer sur le même patron, à présent avec le hautbois, jusqu'à la fin de la *gradatio*. On accroît de la sorte l'énergie et on illustre l'affect de « *contento* ».

À partir de la mesure 30, la basse « *emphatise* » et prolonge l'effet de la *gradatio* et l'exaltation à travers une exclamation (saut d'octave) suivie d'une *hyperbole*⁴⁷⁸ qui accompagne « *il cor* » à la mesure 31. Tout de suite après l'élément conclusif « *sarà* » dans le ton rénciàl (m. 32), le hautbois reprend soudain le motif « ironique » initial de la deuxième exposition

⁴⁷⁸ Dans la dernière exposition de A1, l'*hyperbole* revient au hautbois, mesure 15.

(*saltus duriusculus*), cette fois une quarte haute et il introduit un *fa* mineur pour la troisième exposition.

A3.

La troisième exposition apparaît à la moitié de la mesure 32. Elle est en *fa* mineur et ne présente ni inversions textuelles ni mélismes. L'accompagnement instrumental demande de la transparence. A cet effet, la *mezza di voce* dans le hautbois peut constituer un précieux appui pour illustrer les dissonances avec la basse dans le premier et troisième temps de la mesure 33 et le quatrième de la mesure 34. La dernière section de l'air s'achève sur un *ritornello* instrumental en *si bémol*.

B1

La deuxième section est plus dramatique et instable. Elle commence en *sol* mineur et passe par *si bémol* mineur, *fa* mineur et *ré* mineur. Le soprano et la basse commencent cette section avec l'exposition complète des deux vers « *Che sia dolore, che sia tormento, questo mio seno più non saprà* » (m. 40 à 43), séparés en : une mesure + une mesure + deux mesures. Les trois dernières mesures commencent sur un silence et l'orientation va vers le milieu de la mesure.

Tandis que « *Che sia dolore* » part de *sol* mineur, « *che sia tormento* », par contre, apparaît sur un accord de *fa#* avec septième diminuée. La dernière illustration de « *tormento* » traverse le triton avec la basse *fa#-do*. Même si elle part d'un contretemps, la syllabe « *tor* » mérite que les consonnes soient emphatisées⁴⁷⁹ et que l'on souligne la dissonance avec la basse. De plus, il est bon que l'orientation et l'énergie portent vers la syllabe « *men* ». Par ailleurs, la syllabe « *to* » pourrait être subtilement dissoute dans le silence représenté par la virgule.

La dernière exposition de « *questo mio seno* » est une *anabasis* qui part du triton *fa-si* (m. 42). À partir de la moitié de la mesure, on assiste à une série d'imitations avec la figure *corta inversa* et croche qui se répètent en alternance dans les parties du hautbois et de la basse (m. 42 à 48). La dernière intervention du hautbois dans cette section contribue à relier la dernière répétition du vers (R1) « *questo mio seno più non saprà* » (alternativement en *fa* mineur – *si bémol* mineur – *fa* mineur). Cette fois, la fin du vers est suivie d'une pause grammaticale (m. 45) pour la séparer de la deuxième répétition du vers « *Che sia dolore* ».

⁴⁷⁹ « Gronder », cf. Bacilly, *op. cit.*, p. 307.

B2

La structure de cette répétition est : une mesure + une mesure + deux mesures + deux mesures. A travers une discrète anacrouse, le hautbois introduit la deuxième exposition du vers avec le motif de la section antérieure qui com` rend la figure de *saltus duriusculus*. Elle se déroule sous la forme d'une longue *gradatio* catabasique fragmentée ` ar des *suspiratio* avec des chromatismes (m. 46 à 50).

Une fois de `lus, le vers « *Che sia dolore* » commence sur un contretem`s et avec une orientation vers la syllabe « *lo* » au milieu de la mesure. La dissonance entre le hautbois et la basse (*mi* contre *re*) em` hatise la chose : elle a ` elle une *mezza di voce* vers la fin de la note *ré* du hautbois. La syllabe « *re* », elle, reste dans l'ombre, une octave `lus grave (*sol*), dans la `artie la `lus faible de la mesure, en s'intégrant au silence re` résenté ` ar la virgule.

Tout de suite, « *che sia tormento* » (m. 47) `artici`e avec un saut d'octave (*fa*) à l'am`le *catabasis* entamée ` ar le hautbois. Cette mesure suivrait les mêmes `atrons d'accentuation que la `écédente, avec toutefois un degré d'intensité moindre ad hoc avec la *catabasis*. Enfin, « *questo mio seno più non saprà* » a ` araitra à deux re` rises. Il commence en *sol* mineur et termine dans sa dominante (*ré*), annonçant le *da capo*. L'ornementation de celui-ci sera à la discrétion des exécutants.

8. Chasse et poursuite : l'expressivité du silence. *Pan et Syrinx, IV^e Cantate à voix seule avec un dessus de Violon, de Hautbois, ou de Flûte* par Michel Pignolet de Montéclair.

« La cantate Française est un petit opéra dramatique⁴⁸⁰ », « un petit opéra en miniature⁴⁸¹ ».

Dans ce chapitre seront analysés plusieurs aspects rhétoriques de deux extraits de la cantate *Pan et Syrinx* de Montéclair. Après une brève introduction sur l'auteur et la source, nous aborderons les questions concernant le texte, le récit, les personnages et la voix. La façon dont cette fable bien connue est mise en musique oriente l'interprétation de façon singulière : on passe du style indirect vers le direct et vice-versa, le tout représenté par une seule voix de soprane. Nous traiterons ensuite du silence expressif et de ce que les instruments « disent ». Enfin, deux programmes d'interprétation seront proposés : un pour l'air de chasse « La Déesse nous a elle », et un second pour le récitatif suivant, « Dejà Syrinx parcourait l'Erimanthe ».

Plusieurs raisons motivent le choix de ces deux extraits. Le sujet même de la chasse permet déjà au compositeur d'explorer des possibilités instrumentales qui méritent qu'on s'y arrête, ainsi qu'un traitement original des figures rhétoriques. La structure du récit par ailleurs fournit des éléments marqués de contraste, le caractère festif et joyeux du début tranchant sur le drame qui va suivre : au cœur de la fable, il donne matière à des indications très précises qui

⁴⁸⁰ Lacassagne, l'Abbé Joseph, *Traité général des éléments du chant*, Paris, L'auteur, Vve Duchesne, Versailles, Fournier, 1766, p. 150.

⁴⁸¹ Entretien avec M. Verschaeve.

demandent analyse en ce qu'elles relèvent, précisément, des points majeurs pour l'interprétation.

8.1. Montéclair et ses cantates

De nos jours, bien des détails concernant la vie de Montéclair demeurent encore dans l'ombre. Bâti sous le nom de Michel Pignolet à Andelot, en Haute-Marne, le 4 décembre 1776, Michel Pignolet était le plus jeune de sept enfants nés du tisserand Adrien Pignolet et de Suzanne Galliot.

Le 27 janvier 1676, Michel Pignolet devient enfant de chœur à la cathédrale de Langres, où il suivra l'enseignement de Jean-Baptiste Moreau, chef de chœur d'octobre 1681 à février 1682⁴⁸². Après son arrivée à Paris vers 1687, il ajoute à son patronyme le sobriquet « Montéclair », nom d'une forteresse d'Andelot.

C'est à partir du frontispice de sa *Nouvelle méthode pour apprendre la musique* (1709) qu'on sait que Montéclair devint Maître de Musique de Charles-Henri de Lorraine, comte de Vaudémont et de Commercy, gouverneur du Milanais, qu'il accompagna en Italie. Les détails de son séjour italien sont inconnus, mais il semble avoir quitté Milan en 1699 pour retourner à Paris. La même année, il est admis comme basse de violon dans l'orchestre de l'Académie Royale de Musique, puis comme « symphoniste du petit chœur ». On dit que Montéclair et Giuseppe Fedeli⁴⁸³ ont introduit la contrebasse dans l'orchestre de l'Opéra.

Pédagogue apprécié, notamment pour ses approches non dogmatiques voire résolument modernes⁴⁸⁴, Montéclair s'adresse aussi bien aux adultes qu'aux enfants⁴⁸⁵. On compte parmi ses élèves Marguerite-Antoinette Couperin (1705-ca. 1778), l'une des deux filles de François Couperin.

⁴⁸² Anthony, James, R., « Montéclair, Michel Pignolet de », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, 1980, vol. XVII, pp. 21-23.

⁴⁸³ Sadie, Julie Anne, *Companion to Baroque Music*, ref. Ch. Hogwood, London, Oxford University Press, 1998, p. 134.

⁴⁸⁴ Anthony, « Montéclair », *op. cit.*

⁴⁸⁵ Cf. *Nouvelle méthode pour apprendre la musique*, 1709 ; *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon avec un abrégé des principes de la Musique*, 1711 ; *Petite méthode pour apprendre la musique aux enfans et même aux personnes plus avancées en âge*, ca. 1735, et *Principes de musique divisés en quatre parties*, 1736.

Montéclair publia trois livres de cantates « à une et à deux voix et avec *sinfonia* » en 1709, 1713 et 1728, parmi les meilleures du genre, sur des textes « d'auteurs assez connus⁴⁸⁶ ». Quelques-unes des cantates portent le nom du poète ; trois d'entre eux, par contre, ne sont mentionnés que par leurs initiales⁴⁸⁷.

Le premier volume édité par Foucault contient huit cantates, dont deux italiennes. Non daté, il parut selon son « privilège » en 1709, et fut suivi de deux autres volumes contenant chacun une cantate italienne en plus des françaises. Comme le premier, le deuxième livre est non daté ; le troisième porte l'année 1728. Ces deux derniers parurent ensemble cette année-là, le compositeur avait alors 62 ans.

Pan et Syrinx (deuxième livre) est l'une des nombreuses réussites parmi ces cantates. On ne connaît pas l'auteur du texte, mais il reprend un sujet classique à l'époque, inspiré des métamorphoses d'Ovide.

8.2. La source musicale

La cantate *Pan et Syrinx* est connue par une édition de Foucault datant probablement de 1716⁴⁸⁸. Le nom du poète n'a pas été précisé. L'exemplaire consulté à la Bibliothèque Nationale de France porte la cote Vm7 165 (2), s. d.

*CANTATES / à une et à deux voix / et avec sinfonia / Composées /
par Mr. Montéclair / SECOND LIVRE / qui contient six Cantates Françaises / et
une Cantate Italienne.
A Paris, / Chez / l'auteur rue St. André des Arcs, Porte / de Bussi près de la Comédie
Françoise / Le Sr. Foucault rue St Honoré à la / Règle d'or.
Avec Privilège du Roi
Gravé par Du Plessis*

⁴⁸⁶ Jérôme Dorival avance quelques noms : de Liébaux, de Dejan et, comme exception, le dramaturge Jean-Baptiste Rousseau. Cf. Dorival, Jérôme, *La cantate française au XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 74-75.

⁴⁸⁷ Tunely, David, *The Eighteenth-Century French Cantata*, Oxford, Clarendon Press Oxford, 1997, p. 147. D'autre part, une étude comme celle de David Tunely sur la cantate française du XVIII^e siècle illustre la diversité des approches adoptées par les artistes intermédiaires à l'époque.

⁴⁸⁸ A la dernière page du livre (p. 104) sous « Privilège Général », on lit : « Le Sr. de Monteclair Maître de Musique, nous a fait remontrer qu'il desiroit faire Imprimer et Graver un Ouvrage de sa Composition Intitulé Nouvelle Methode pour apprendre la Musique avec plusieurs pièces tant vocalles qu'instrumentales à une et plusieurs parties, et autres pièces de Musique Italiennes qu'il a recueillies [...] Donné à Paris le 18me jour de May l'an de Grace 1709. » Néanmoins, d'après Tunely, le deuxième livre est de 1716, *op. cit.*, (éd. 1974) Appendix A (I), p. 230.

À la page 33, le titre dit : *Pan et Syrinx, IV^e Cantate à voix seule avec un dessus de Violon, de Hautbois, ou de Flûte.*

Index de mouvements :

- `. 33 Récit. Dans la florissante Arcadie
- `. 33 Air. La beauté `eu durable
- `. 35 Récit. Syrinx fuit le tendre esclavage
- `. 35 Lent et mesuré : Cessez de fatiguer des monstres indom`tables
- `. 36 Modéré
- `. 36 Récit. L'astre du jour doroit le sommet des montagnes
- `. 37 Air, Gay, La Déesse nous a`elle
- `. 43 Récit. Deja Syrinx `arcouroit l'Erimanthe
- `. 45 Air. Lentement et tendrement, Restes `laintifs de l'objet que j'adore
- `. 49 Air. Amour tu n'as que des charmes.

8.3. Texte et récit

8.3.1. Synopsis

Le sujet⁴⁸⁹ de cette cantate est `ris d'Ovide, *Les Métamorphoses* : Syrinx (I, 689-746).

L'histoire met en scène deux `ersonnages. Pan⁴⁹⁰ est un demi-dieu, mi-homme mi-bouc, satyre et faune. Syrinx, elle, est une nym`he, jeune, belle, arcadienne, chasseuse, `rotégée de Diane à condition de garder sa virginité, et qui se refuse donc à l'amour.

⁴⁸⁹ Le sujet de la cantate, « comme `our l'O`éra, est tiré de la Fable ou de l'Histoire [...] Son institution a été `our les concerts Particuliers », Cf. Chabanon, Michel-Paul-Guy de, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785, ` . 243.

⁴⁹⁰ Pan est à l'origine du mot « `anique », qui serait a``aremment le nom donné à l'émotion que sa mère é`rouva en le voyant à sa naissance.

Syrinx `art en chasse dans les bois sans la `rotection de Diane. Pan l'a`erçoit, tombe `rofondément amoureux d'elle et la `oursuit. La nym`he, craignant `our sa virginité, s'enfuit à travers bois. Arrêtée `ar le fleuve Ladon et se sentant `rise au `iège, Syrinx déses`érée im`lore l'aide des naïades⁴⁹¹. Au moment où Pan est sur le `oint de la saisir, la nym`he est métamor`hosée en roseau `ar une intervention divine. La virginité de la belle est sauvée tandis que Pan, `laintif et sanglotant, embrasse é`erdument les roseaux.

Mais c'est à travers eux que sa `assion fera résonner la tristesse de l'amour `erdu car, `our conserver au moins ce moyen de communication avec l'aimée, Pan cou`e les roseaux, les unit avec de la cire et crée le syrinx, la flûte de Pan.

8.3.2. Discussion sur les variantes

Il y a `lusieurs variantes entre le texte utilisé `ar Montéclair⁴⁹² et la traduction française d'Ovide consultée⁴⁹³. Deux concernent directement les extraits qui vont être analysés ultérieurement.

Le texte de Montéclair raconte que Syrinx « `erdoit les jours les `lus beaux de sa vie » (à chasser, s'entend), évocation dont le com`ositeur tire tout un « aire de chasse ». La référence à la chasse `eut facilement ins`irer à un musicien un air joyeux : elle fournit la matière mais ici aussi l'occasion `our que cet air soit dévelo``é avant le drame, jouant sur une rhétorique du lieu commun bien mise en scène `ar le `oète et à sa suite `ar le musicien. Le texte d'Ovide, `ar contre, mentionne sim`lement qu' « elle imitait les exercices de Diane » et que « `lusieurs fois elle avait écha``é à la `oursuite des Satyres, à celle de tous les dieux des bois et des cam`agnes ».

Un autre détail concerne le moment où Syrinx im`lore de l'aide. Montéclair utilise le terme « chastes divinités des eaux », alors que le texte d'Ovide dit qu' « elle avait im`loré le secours des naïades, ses sœurs ».

⁴⁹¹ Nym`he des sources et des ruisseaux, CNRTL. « Divinités des eaux » `our Montéclair.

⁴⁹² Voir en Annexe 8.1. Livret de la cantate.

⁴⁹³ Voir l'édition en ligne : Ovide, *Les Métamorphoses* I, Livre Premier, « Syrinx » (I, 689-746), traduction (légèrement ada`tée) de G.T. Villenave, Paris, 1806. Bibliotheca classica selecta, Université Catholique de Louvain, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/meta/01.htm>. (Consulté le 11.07.2011)

8.3.3. Analyse de personnages

La voix narrative se dédouble dans cette cantate : la `lu`art du tem`s, c'est une narratrice qui s'ex`rime au style indirect et ce`endant, dans quelques moments clés, la voix de Syrinx a``araît, qui s'ex`rime, elle, au style direct. Pan, en revanche, dis`ose de tout un air au style direct `our ex`rimer ses sentiments.

En fait, musicalement, tout est chanté `ar une voix de so`rano qui `rend en charge en l'occurrence les trois voix ou `ersonnages qui jouent un rôle dans cette cantate : la narratrice, Syrinx et Pan. Voyons les distributions. Deux `ersonnages se `artagent l'« aire gay », « La Déesse nous a`elle ». Les quatre `remiers vers, au style direct, dramatique, sont re`résentés `ar Syrinx :

La Deesse nous a`elle
Le cor sonne assemblons nous
Faisons tomber sous nos cou`s,
Le monstre le `lus rebelle.

Les quatre derniers, `ar contre, dans un style é`ique, sont à la charge de la narratrice :

Que la fleche meurtriere
Vole et `erce au même instant.
Dieux ! que Sirinx sera fiere
De ce triom`he eclatant.

De la même manière, ces deux voix se `artagent le récitatif « Deja Sirinx `arcouroit l'Erimanthe, » : la narratrice occu`e les devants la `lu`art du tem`s, `uis Syrinx intervient `our demander de l'aide (« Secourez moy ») avec un « dit elle » de la narratrice intercalé ; Syrinx re`rend alors (« Chastes divinités des eaux »), suivie à nouveau `ar la narratrice.

A`rès ce récit, auquel Montéclair donne une certaine extension, Pan dit quatre vers dans l'un de `lus beaux airs du genre, lentement et tendrement :

Restes `laintifs de l'objet que j'adore,
Ecos infortunés de mes cris im`uissants,
C'est `ar vous que Syrinx `eut me `arler encore ;
Conservez à jamais de si tendres accents.

La narratrice re`rend la `arole dans la deuxième `artie de cet air et ex`ose `our conclure la morale dans l'air final.

8.3.4. Les métamorphoses dans la métamorphose

A l'intérieur de l'histoire racontée par la cantate s'enchaîne une série de métamorphoses tout à fait dignes d'intérêt. Voyons ainsi la représentation qui est faite de la belle nymphe Syrinx, indifférente à l'amour :

Elle érdoit les jours les lus beaux de sa vie
elle étoit jeune et n'aimoit as

Imitant les exercices de Diane et toujours rêtte à artir en chasse, elle lui avait consacré sa virginité :

La Deesse nous a elle
Le cor sonne assemblons-nous
Faisons tomber sous nos cou's,
Le monstre le lus rebelle...

Pan, de son côté, l'homme-bouc, érçoit Syrinx à son réveil, en tombe amoureux et se lance à sa poursuite. Voici donc une remière métamorphose : la roie devient le chasseur, et la chasseuse la roie. La nymphe, en fuite à travers l'Erimanthe, se trouve arrêtée par les rives sablonneuses du aisible fleuve Ladon. Elle su lie les vertueuses divinités des eaux de la secourir :

Secourrez moi, dit elle
Chastes divinités des eaux.

Montclair se sert ici du silence our faire écho à la magie de l'instant, et c'est alors que se roduit la deuxième métamorphose, la lus connue :

O Ciel! quel rodige nouveaux...
Le Dieu croit vainement embrasser la cruelle,
Il n'embrasse que des roseaux.

On ourrait à tout rendre se demander si ce qui suit n'est as à nouveau une métamorphose : le monstre rebelle qui sème la anique et la terreur, maintenant rostré, leur son amour erdu (« *Il gemit, Il se plaint* »), et un autre miracle intervient, une autre métamorphose (« *Ces roseaux luy répondent* »). Ainsi, si la cantate est construite sur un modèle de « discours rhétorique gigogne⁴⁹⁴ » (un discours, une *dispositio* à l'intérieur d'une autre, comme

⁴⁹⁴ Ce terme est emprunté à Pierre-Alain Clerc, *op. cit.*, p. 16.

une « ouïe russe », on pourra dire que cette métamorphose d'Ovide, elle aussi, est une « métamorphose gigogne »⁴⁹⁵.

8.4. Analyse

Notre analyse cherche principalement à mettre en exergue l'usage rhétorique que Montéclair fait du silence, en particulier pour encadrer des éléments importants d'expression, d'articulation et de clarification de la narrativité du discours. Il sera question aussi des personnages, de la voix et de ce que les instruments disent. Finalement, un programme d'interprétation fondé sur les principes de la *pronuntiatio* sera proposé.

Un regard sur la cantate *Pan et Syrinx* de Montéclair nous permet de mettre à jour des liens étroits entre musique et rhétorique. En effet, une des choses qui rendent cette œuvre particulièrement remarquable est la précision avec laquelle le compositeur a joué de certains effets de surprise en vue d'une meilleure représentation du texte : notamment dans l'air de chasse de Syrinx « La Déesse nous a elle » et dans le récitatif suivant, « Dejà Syrinx parcourait l'Erimanthe », qui narre la fuite de la nymphe et sa métamorphose.

Une analyse de la *dispositio* de cette pièce de grande envergure fait apparaître qu'elle a la forme d'un discours génériquement double : selon la terminologie aristotélicienne, à la fois « édidictique, ou démonstratif » (discours de blâme ou de louange) et « délibératif » (deux personnages face-à-face et face à une décision). Surtout, il est constitué par des fragments qui à leur tour constituent de petits discours, autrement dit fondé sur une « rhétorique gigogne ». Ainsi, si la cantate en son entier est un discours, l'air de Syrinx et surtout le récitatif suivant contiennent eux aussi toutes les parties de la *dispositio* rhétorique, qui seront mises en lumière par les articulations harmoniques, les cadences, mais aussi par les silences, qui articulent ainsi aussi bien de la *dispositio* que de l'*elocutio*.

Procéder à un classement systématique des figures sonores en suivant la nomenclature rhétorique ne sera pas le but de cette analyse, même si celle-ci repose effectivement sur un

⁴⁹⁵ Pour une analyse suivie du livret, voir en Annexe 8.3. Analyse du livret : « rhétorique gigogne », p. 73 et Annexe 8.4. Analyse du texte, Air « La déesse nous a elle » et Récit « Dejà Syrinx », p. 77.

travail réalable de cette nature. Pour ne choisir qu'un angle d'attaque, nous essayerons d'envisager une inter-rétation ins-irée ar l'analyse d'un groupe de figures rhétoriques musicales articulièrement résent dans cette cantate : celles qui sont en relation avec le silence.

8.4.1. Figures de silence

La composition révèle tout un savoir-faire d'écriture, une grammaire et une maîtrise du style en vigueur : mots, positions, phrases, périodes. Elle résume aussi une ponctuation qui indique les repos, les césures, les interrogations, les exclamations, les fins des phrases, et c'est cela que la musique devra traduire dans les cadences, les silences et les divers types de pauses.

Une figure comme l'*abruptio* (figure de silence dans le *compendium* de figures rhétoriques musicales) ne se retrouve guère dans le répertoire des figures rhétoriques littéraires, puisque la rhétorique (dans la période baroque) n'utilise pas le silence comme outil expressif de la même manière que la musique, et ne développe point de figures spécifiques pour le rendre.

En revanche, la signification et la valeur que peut rendre le silence dans la composition musicale ont donné naissance à un groupe complet de figures utilisées pour exprimer soit le silence lui-même, soit l'interruption dans la composition. On citera entre autres l'*abruptio*, l'*aposiopèsis*, et l'*ellipsis*, mais aussi l'*homoïoptoton*, la *tmèsis*, la *suspiratio* et spécialement la *pausa*, qui est associée à l'expression dans le texte depuis le XV^e siècle.

Les pauses ou les figures musicales de silence peuvent se ranger en deux catégories : celles qui ont une signification d'interruption ou de rupture de la ligne musicale (*abruptio*, *ellipsis*, *tmèsis*) et celles qui portent le silence ultérieur (*aposiopèsis*, *homoïoptoton*, *suspiratio*)⁴⁹⁶.

La figure de *pausa* est notamment considérée comme faisant partie de la seconde catégorie ou comprise comme un signe de notation. En tant qu'expression musicale, les pauses peuvent servir trois rôles différents :

⁴⁹⁶ On s'est rangé pour les noms de figures à ceux que propose Bartel, *op. cit.* : *abruptio*, pp. 168-170 ; *aposiopèsis*, p. 202-206 ; *ellipsis*, p. 245-251 ; *homoïoptoton*, p. 295-298 ; *pausa*, p. 362-365 ; *suspiratio*, pp. 392-394 ; *tmèsis*, pp. 412-413.

- elles sont essentielles pour des raisons techniques, puisqu'elles facilitent l'articulation claire et sont un élément de différenciation de la structure musicale ;
- elles servent à clarifier la structure générale du texte ;
- elles peuvent être utilisées pour exprimer des mots, pensées ou images spécifiques trouvés dans le texte.

8.4.2. Aire gay « La Deesse nous appelle »

L'« aire gay » est la septième pièce de la cantate : écrite dans la tonalité de *ré* majeur, sa mesure est en 6/8 avec une pulsation binaire et la forme est *a - b - a'*, où *a'* est totalement écrite⁴⁹⁷. En ce qui concerne la disposition (*Introitus - Centrum - Exitus*), elle est à mettre en relation avec le moule rhétorique de la manière suivante : l'*introitus* correspond à l'*exordium* et à la *narratio*, le *centrum* à la *confutatio* et à la *confirmatio* et l'*exitus* à la *peroratio*.

Passons en détail les subdivisions que comprend chaque partie de la *dispositio*, ainsi que les figures de rhétorique qui s'y trouvent à l'œuvre et quelques autres éléments remarquables⁴⁹⁸.

Dispositio

a - Introitus

Exorde, m. 1 à 13. La *captatio benevolentiae*.

Introduction instrumentale, *ré* majeur.

m. 1 à 4 : 1^{er} thème, (« La déesse nous appelle »), avec *syncopatio*.

⁴⁹⁷ Voir en Annexe 8.5. Tableau de tonalités - affects au XVII^e et XVIII^e siècle : Rousseau, *op. cit.* : « Pour les choses gaies et qui marquent de la grandeur [comme *ut* majeur] » ; Charpentier, *op. cit.* : « Joyeux et très guerrier » ; Masson, *op. cit.* : « Agréable, joyeux, éclatant et sonore pour les chants de victoire » ; Mattheson, *op. cit.* : « Piquant, brillant, vif, obstiné, obstiné, bruyant, amusant, guerrier, stimulant. » ; Schubart, *op. cit.* : « Ton de triomphes, des alléluias, des cris de guerre et de joie de la victoire ».

⁴⁹⁸ Pour suivre l'intégralité de l'analyse reportée sur la partition elle-même, voir l'Annexe 8.6. Analyse, Air « La déesse nous appelle », pp. 83 à 90.

4 à 8 : ritournelle en V, `édale en *la*, *hypotyposis* (« Le cor sonne »).

9 à 13 : *catabasis* ar`égée en *ré* : *doux - fort - doux*, *conclusive*.

Narratio, m. 13 à 41.

m. 13 à 24 : 1^{er} thème, A1, ex`osition de vers 1 et 2 : 1+2, 1+2.

25 à 30 : 2^e thème, A2, ex`osition de vers 3 et 4 : 3 + 3 + 4, *polyptoton*⁴⁹⁹
instrumental, *hypotyposis*, *catabasis*.

30 à 32 : sujet introduit (`artiellement) `ar le hautbois, `uis `édale en *la*.

32 à 42 : ré`étition de vers 1, 2, 3 et 4 : 1+2+3+3+4.

32 à 36 : vers 1 et 2, sous `édale en *la*.

36 à 42 : vers 3 et 4 : 3+3+4, *hypotyposis*, *catabasis*.

42 à 48 : ritournelle instrumentale, *catabasis* ar`égée en *ré* : *doux - fort - doux*,
conclusive.

b - Centrum

Confutatio, m. 48 à 62

si mineur⁵⁰⁰

m. 48 à 53 : B1, ex`osition de vers 5 et 6 : 5 + 6, 5 + 6.

50 à 51 : *hypotyposis* (« vole »), *anabasis* (*fa*#), hy`erbole à la basse.

53 à 55 : *hypotyposis* instrumentale (ht.) « et `erce au même instant ».

55 à 60 : ré`étition de vers 5 et 6, *hypotyposis* variée (« vole »), *anabasis* (*si*).

60 à 62 : *hypotyposis* instrumentale (ht.) (« et `erce au même instant »).

⁴⁹⁹ *Polyptoton* : ré`étition du même fragment musical dans une autre voix. Cf. Unger, *op. cit.*, ` . 47.

⁵⁰⁰ Char`entier, *op. cit.* : « Dur et `laintif ».

Confirmatio, m. 62 à 74

V : *Mi* majeur

m. 62 à 53 : B2, ex`osition du vers 7 et 8 : 7 + 8, 7 + 8.

62 : *exclamatio*.

63 à 64 : *catabasis*.

64 à 67 : *anabasis*, *hypotyposis* vocale (« triom`he éclatant »).

66 à 68 : *hypotyposis*, instrumentale : *anabasis* (« triom`he ») diminutions à la basse (« éclatant ») et aux dessus (intervalles ty`iques de cor).

68 à 72 : ré`étition de vers 7 et 8, *exclamatio*, *hypotyposis* vocale variée.

72 à 74 : ritournelle instrumentale abrégée. Cadence en *la*.

a' - Exitus

*Peroratio*⁵⁰¹, m. 74 à 109.

m. 74 à 76 : A1, réex`osition du 1^{er} thème, A1, vers 1 et 2 : 1+1+2, en *la*.

76 : ritournelle instrumentale abrégée, *catabasis* ar`égée en *mi*, non conclusive car il manque le : *doux - fort - doux*. La so`rano fait une interru`tion avec la ré`étition du vers 1.

78 à 82 : ré`étition du vers 1 + 2.

82 : *hypotyposis*, instrumentale : (« Le cor sonne ») (intervalles ty`iques de cor).

Dissonance entre la basse (*mi*) et le dessus *si-fa#*.

⁵⁰¹ C'est une `éroraison assez longue. Elle dével`e davantage tous les éléments de l'*Introitus*.

82 à 87 : imitations entre dessus et voix au moyen d'intervalles de quartes descendantes, comme l'*hypotyposis* de « le cor sonne », puis qui deviennent l'anticipation de A2, « Faisons tomber sous nos coups » (m. 83).

83 à 87 : répétition de A2 : 3 + 3 + 4.

87 à 89 : ritournelle instrumentale abrégée qui introduit A1.

89 à 93 : A1 avec pédale en *la*.

93 à 103 : répétition de A2 : 3 + 4, 3 + 3 + 4, *hypotyposis*, *catabasis*.

103 à 109 : ritournelle instrumentale, *catabasis* abrégée en *ré* variée : *doux- doux- fort*, conclusive.

8.4.2.1. Programme d'interprétation

Le choix de la tonalité de *Ré* majeur pour cet « *air de chasse* » est fondé sur une tradition⁵⁰². Les indications d'affect et d'énergie signalées ne sont bien sûr là qu'à titre de tableau imaginaire, disons comme information, car il va de soi que d'autres interprétations pourraient voir les affects autrement.

L'air a cependant un caractère indiscutable, celui d'un chant de guerre jovial qui illustre l'invitation à la bataille et la victoire. Pour articuler à cet effet, évidemment voulu, on pourrait dès l'introduction instrumentale – *exordium* – (m. 1 à 13) adopter des coups de langue et d'archet bien définis et emphatiques.

Étant donné que le sujet (A1) est anacroustique, l'orientation va vers la deuxième mesure (« à elle »). Pour aller dans ce sens, on pourrait souligner la liaison *fa#-ré*, dans le deuxième temps de la mesure 1, (« nous »), de telle manière que le *ré* soit un peu plus doux et court que le *fa#*. Un tel effet peut s'appliquer sur un coup de langue ou d'archet clair et défini

⁵⁰² Pour une vision plus vaste des caractéristiques et de l'énergie des tonalités voir l'Annexe 8.5. Ce tableau complémentaire, surtout informatif, est à disposition comme une aide à l'imagination. Il peut servir à résoudre quelques questions d'interprétation.

sur le dernier *fa#* (la syllabe « a »), laquelle sert d'anacrouse vers le *mi* (syllabes « pelle ») de la deuxième mesure.

Un changement d'accentuation (*syncopatio*) pourrait être pertinent à partir de l'anacrouse à la mesure 3 pour illustrer « Le cor sonne assemblons nous ». Pour ce faire, dans la deuxième mesure de la mesure, on pourrait séparer la première croche (« le »), et souligner la noire (« cor ») avec un coup de langue ou d'archet explosif et un *diminuendo* subit. De cette façon, on souligne à son tour le premier *ré* de la mesure 3 (« sonne ») et le même procédé peut être reconduit pour jouer ce qui suit : « assemblons nous ».

La figure de la médale en *la* (m. 4 à 6) pourrait se jouer avec un volume suffisamment extroverti (*captatio benevolentiae*), peut-être d'une manière statique cependant et sans accentuations verticales pour illustrer le caractère de « le cor sonne » (*hypotyposis*). Les figures pointées (m. 7 et 8), même au début d'un mouvement de *catabasis*, demandent à être jouées avec un volume suffisant pour contraster avec le caractère conclusif de la série de « doux » (m. 10 et 12).

Dans la *narratio*, le premier thème pourrait être chanté sous les mêmes consignes de direction et d'énergie déjà exposées dans l'introduction instrumentale (m. 1 à 4). Pendant la deuxième exposition du deuxième vers « Le cor sonne » (de l'anacrouse au segment allant de la m. 21 à m. 24), l'articulation des instruments pourrait se donner comme objectif d'imiter les cors de chasse (*hypotyposis*), dans les m. 22 à 24.

Le deuxième thème (A2), qui a également un caractère anacroustique, est une claire *hypotyposis* de « Faisons tomber sous nous couës ». Dans ce vers, les consonnes « f », « b » et « c » pourraient se doubler (*gronder*) ; par ailleurs, l'orientation de la *catabasis* et l'accumulation des voix (*polyptoton*) pourraient bénéficier d'un petit crescendo vers « couës ».

Concernant les répétitions des thèmes A1 et A2, maintenant dans la dominante (m. 32 à 41), il serait bienvenu de leur donner un caractère encore plus extroverti que dans le commencement. De cette façon, la ritournelle instrumentale qui termine la dernière section et la *narratio* pourra avoir plus d'« espace » de contraste dans les « doux » (m. 45 et 47). Qui plus est, on pourrait donner un caractère plus conclusif au dernier « doux », comme disparaissant, et sans aucun signe de continuité, ce qui donnerait plus de dramatisme à la *confutatio* suivante.

La *confutatio* (m. 48 à 62) en *si* mineur parle de mort, de cruauté et de triomphes. Sans accompagnement, le premier vers de cette section (B1) exposé par la soprano pourrait se révéler à un changement dramatique considérable. Peut-être mérite-t-il un ton de voix plus chargé de cruauté qui soulignerait quelques consonnes de mots comme « fleche meurtriere », et en même temps un peu de légèreté et de volatilité pour l'*hypotyposis* de « vole ». Les instruments, quant à eux, souligneraient l'*hypotyposis* de « et perce au même instant » avec des coups de langue et d'archet frôlants, clairs et définis (*fa#*, m. 53 à 55).

La deuxième exposition du vers, maintenant accompagnée par une *hypotyposis* à la basse, pourrait contribuer à l'intensité générale et motiver que l'*hypotyposis* instrumentale, maintenant une quarte plus haut (*si*), conduise l'entrée de la *confirmatio*.

La *confirmatio* (m. 62 à 74) est l'apogée de l'air. Elle commence par une *exclamatio* du soprano : « Dieu ! ». Une prononciation dotée d'une certaine expressivité et d'emphase serait adéquate, qui ouvrirait l'« espace » suffisant pour que la *catabasis* se déroule : « que Sirinx sera fiere » (peut-être avec un *diminuendo* discret) sert de catalyseur ou de révélation pour souligner l'*anabasis* (*hypotyposis*) suivante qui illustre « De ce triomphes éclatant ». En complément, les instruments articulaient aussi à l'*hypotyposis* : d'une part, la basse poursuivrait le dessin de la vocalisation, tandis que les instruments du dessus, eux, se joindraient avec une *hypotyposis* de « triomphes éclatant » (intervalles typiques de cor). Le caractère et le volume de ce vers pourrait être le plus extroverti et emphatique possible pour que la répétition suivante, à partir de la mesure 68, un peu plus modeste, reste comme un lien vers la *peroratio*.

La troisième partie d'aria, la *peroratio* (m. 74 à 109) pourrait se jouer d'une forme encore plus extrovertie que la dernière section (*narratio*). Elle commence par une exposition tronquée et sans accompagnement du premier vers du sujet A1, maintenant dans le ton de la dominante. L'intervention instrumentale avec des arpegges conclusifs en *catabasis* du deuxième sujet A2 (« Faisons tomber sous nous coups ») maintenant à la double dominante (*mi*), se trouve interrompue par la répétition du premier vers de A1. Dans cette section, les instruments pourraient s'étendre à une articulation et à un caractère relativement conclusifs, pour que l'interruption de la soprano avec la nouvelle répétition des vers de A1 acquière un caractère plus emphatique (m. 78 à 82).

D'autre `art, l'*hypotyposis* instrumentale qui illustre « le cor sonne » (sauts de quarte *si-fa#*, m. 82) `ourrait ado`ter des cou`s de langue et d'archet un `eu différés comme ceux du cor dans le lointain. En revanche, a`rès la ré`étition de A2, « Faisons tomber sous nous cou`s » l'*hypotyposis* instrumentale, maintenant une quarte `lus haute (*mi-si*), `ourrait solliciter des cou`s de langue et d'archet `lus fra`ants et em`hatiques. Dans la ré`étition suivante du vers, la voix ado`te les intervalles d'*hypotyposis* des instruments de la mesure `écédente.

La ritournelle instrumentale abrégée de la mesure 87 interrom`t et donne suite à la dernière ex`osition de A1, dans le ton de la dominante. Tout de suite, les ré`étitions du thème A2 réaffirment l'intention de l'air : « Faisons tomber sous nous cou`s, / Le monstre le `lus rebelle ». L'air s'achève sur la ritournelle instrumentale à `artir de la mesure 103. Il varie en ce que les changements de volume sont inversés et doublés : c'est-à-dire d'abord le « doux » am`lifié à deux mesures suivi du « fort » aussi à deux mesures. La dernière note ne requiert `as de *mezza di voce* `uisque c'est une consonance et elle `eut se désintégrer `our donner suite au récitatif suivant.

8.4.3. Récitatif « Deja Sirinx parcouroit l'Erimanthe »

« Le chant en doit être `lus `arlant, `our ainsi dire, que chantant⁵⁰³. »

Charles Masson.

Placé comme huitième `ièce de la cantate, ce récitatif est `lus modulant que la `ièce `écédente. La `remière `artie commence en *si* mineur⁵⁰⁴, transite ensuite `ar la dominante mineure, `uis *do* majeur, *la* majeur et mineur (*mutatio toni*⁵⁰⁵), *fa* majeur et se termine en *do* mineur. La mesure est en C et la dis`osition suit la séquence : *exordium*, *narratio*, *propositio 1*, *propositio 2* et *peroratio*. Dans cette dis`osition il y a deux `ro`ositions, l'une `our illustrer les nouveaux miracles, et l'autre `our raconter la souffrance de Pan.

⁵⁰³ Masson, Charles, *Nouveau traité des règles de composition de la musique* [...], seconde édition, Paris, Christo`he Ballard, 1699, ` . 26.

⁵⁰⁴ Voir en Annexe 8.5. : Char`entier, *op. cit.* : « Dur et `laintif » ; Mattheson, *op. cit.* : « Bizarre, maussade et mélancolique » ; Chr. Fr. D. Schubart, *op. cit.* : « Attente de son sort et de la résignation à la volonté de Dieu ».

⁵⁰⁵ *Mutatio toni* : changement subit de mode `our des raisons ex`ressives, cité `ar Buelow, George J., « Rhetoric and Music », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, 1980, vol. XV, ` . 799. Cf. Bernhard, *op. cit.*

Nous détaillons à la suite les sections qui intègrent chaque élément de la *dispositio*, quelques figures de rhétorique et quelques autres éléments remarquables⁵⁰⁶.

Dispositio

Exordium m. 1 - 4

En *si* mineur, élique (narratrice), la *captatio benevolentiae*.

Narratio m. 4 -10

Mesuré, en *fa#* mineur⁵⁰⁷ (V)

Mélange de traitements poétiques : dramatique, « Secourez moy » (m. 7) / élique, « dit elle » (m. 8) / dramatique, « Chastes divinités... » (m. 9).

Hypotyposis à la basse. La pause à vers « Areste la Nymphé qui fuit. » est illustrée avec un point⁵⁰⁸ (m. 6), cadence en *ré*. *Paeon* (trois triples-croches, m. 7) pour « Secourez moy », et *suspirans* (trois doubles-croches) comme *synomia* pour la basse (m. 8) : est-ce une erreur d'impression ou une notation expressive ?

Pause à vers « dit elle, » avec virgule⁵⁰⁹ (m. 8). « Silence » est une pause rhétorique qui illustre le miracle⁵¹⁰ avec cadence en *si* mineur (m. 10)

Propositio 1 m. 10 - 15

Lent, exclamatio : « O ciel ! quel prodige nouveaux... », m. 10, commence à partir du « Silence » en *sol* majeur, et retourne à un deuxième « Silence », plus long et rhétorique, illustré par les trois points de suspension à vers « nouveaux » maintenant en *do* majeur, (m. 12) ; « la cruelle » (m. 14) est illustré par une dissonance.

⁵⁰⁶ On pourra suivre sur la partition l'intégralité de cette analyse dans l'Annexe 8.7. Analyse, récitatif « Deja Sirinx », pp. 91 à 95.

⁵⁰⁷ Voir en Annexe 8.5. : Mattheson, *op. cit.* : « Grand trouble, languissant et amoureux ». Les traités français ne mentionnent pas cette tonalité.

⁵⁰⁸ Ce cas sollicite un micro-silence rhétorique pour l'arrêt (*abruptio* / *aposiopèsis*) (cadence en *ré*). Voir plus bas, 8.4.3.2. La *pronuntiatio* et le récitatif « Deja Sirinx parcourait l'Erimanthe ».

⁵⁰⁹ La prononciation de ce cas sollicite un micro-silence (rhétorique) pour le changement de traitement poétique d'une voix / personnage à l'autre.

⁵¹⁰ La question reste entière : quel type de figure ? Une *aposiopèsis* ?

Propositio 2 m. 15 - 23

Lent, [*mutatio toni*] la majeur - mineur. Enchaînement d'*hypotyposis* et *synomia*.

La basse introduit une *hypotyposis* de « Il gemit, il se `laint, » (m. 15) ; « Coulez » : *epiphonema* (comme onomato`ée) de « gemit » ; *suspiratio* entre « Il gemit, » et « il se `laint ; » (m. 16) ; *synomia* à la voix `uis au dessus (m. 17) ; *passus* et *saltus duriusculus* à la basse qui accom`agnent « Ces roseaux lui ré`ondent » (m. 18) ; *synomia* au dessus (m. 19) ; *epiphonema* : indication `our enfler le son (m 20 - 21) ; *synomia* et *epiphonema* (très `ertinent⁵¹¹) au dessus (m. 22).

Peroratio m. 23 -27

Exclamatio : « Dieux ! », changement d'énergie (*fa* majeur), la basse est moins active ; séquence de *polyptoton* comme *hypotyposis* illustrant « quels regrets se confondent ! » (m. 24-25) (*do* mineur) ; *apocope* dans le hautbois (m. 26) suivie d'*hypotyposis* instrumentale `our illustrer « flater » ; cadence en *do* mineur conclusive.

Ce quatrième récit de *Pan et Syrinx* (exem`le 8.1) donne lieu à deux traitements `oétiques mélangés discrètement : d'un côté l'é`ique, dont l'action est racontée `ar la narratrice, et de l'autre le dramatique, dont l'action est brièvement re`ésentée `ar Syrinx et commentée `ar la narratrice :

⁵¹¹ Il y a différentes `ossibilités instrumentales `our le hautbois, la flûte ou le violon. Le hautbois `eut recourir à deux `océdés : 1- Pincer l'anche `our faire monter l'intonation ; 2- Ouvrir le sixième trou `ar glissement, et en même tem`s fermer la clé de *mi* bémol très graduellement comme un *glissando* et ouvrir le `remier trou `our le deuxième registre. La flûte a à `eu `rès les mêmes `océdés, sauf qu'au lieu de `incer, il est `ossible de changer l'angle de l'embouchure. Pour le violon, `ar contre, il faut glisser le quatrième doigt d'un demi-ton lorsque l'on joue le *mi* bémol dans la deuxième corde (*la*).

7

cris per-cent les airs, Secourrez-moy, dit-el - le, Chas -

dramatique épique

9

- tes di-vi - ni - tés des eaux. O Ciel! quel pro-di - ge nou -

dramatique Silence Lent épique

9 8 5
7 6 4 #3

Ex. 8.1. Montéclair, *Pan et Syrinx*, récitatif « Deja Sirinx parcourait l'Erimanthe » m. 7 à 11, mélange de styles.

On trouve bien plus fréquemment dans les partitions de Montéclair que dans celles de l'improvisateur quel autre compositeur de cantate des indications précises en vue d'obtenir des effets singuliers⁵¹². La texture de sa musique, par exemple, est souvent très transparente en raison de sa finesse en matière de respiration. Le quatrième récitatif de la cantate contient ainsi des indications explicites, telles que « Silence », des échappées placées à la fin de certaines phrases articulées⁵¹³.

La ponctuation de la partition est de fait double, et c'est bien cela qu'il faut coordonner : celle du texte (virgules, points, points-virgules, points d'exclamation, etc.) et celle qui provient des pauses musicales, dont la notation peut comporter des mots écrits, comme ici lorsqu'on ajoute le mot « Silence ». Il est important de relever la nuance qui permettra de distinguer ces deux termes, « pause » et « silence » : « même s'ils désignèrent l'un et l'autre successivement des réalités proches : ménageant un respiration, la *pause* joue un rôle fonctionnel ; signifiant le mutisme, le *silence* possède une fonction expressive⁵¹⁴. »

⁵¹² Pour plus de détails, voir Tunley, *op. cit.*

⁵¹³ Voir les détails en Annexe 8.7. Analyse.

⁵¹⁴ Legrand Raphaëlle, « Pauses Fonctionnelles et Silences Expressifs », *Les cahiers du CIREM*, 32-34 (1994), pp. 28-36.

8.4.3.1. Le silence dans le récitatif « Deja Sirinx parcouroit l'Erimanthe »

La figure d'*aposiopèsis*, que Bartel décrit comme un certain silence dans une composition musicale, est sujette à controverses. La lecture des auteurs le définissent comme une pause générale qui affecte toutes les voix d'une composition. Le débat réside dans le fait que, pour certains, elle n'est pas « inattendue », contrairement à l'*aposiopèsis* rhétorique définie comme une interruption inattendue dans le discours ou une suppression intentionnelle. Comme alternative, Kircher⁵¹⁵ introduit donc pour la musique le terme d'*abruptio* – interruption inattendue d'un passage musical – qui lui semble référentiel à celui d'*aposiopèsis*.

Cette dernière, cependant, avec sa valeur rhétorico-littéraire, se trouve fréquemment dans des compositions musicales qui mettent en scène un décès ou évoquent l'éternité ; dans notre notation, par exemple, elle illustre la transmutation. Dans de tels cas, l'*aposiopèsis* est habituellement employée pour exprimer l'infinitude et le néant, au lieu de l'*abruptio*.

En outre, l'*aposiopèsis* peut être utilisée comme la continuation de questions rhétoriques, où le silence résultant permet à l'auditeur d'imaginer la réponse ou de considérer qu'une question est sans réponse. Dans ces cas, la figure est mise étroitement en rapport avec l'*interrogatio*. Mais dans ce cas aussi, comme dans l'*abruptio*, l'*aposiopèsis* est utilisée pour exprimer le silence suivant la question au lieu de la question elle-même.

Selon Burmeister, l'*aposiopèsis* « est une figure qui cause le silence complet dans toutes les voix par le placement d'un certain signe⁵¹⁶ ». L'indication « Silence » dans la notation sera ici traitée comme une pause rhétorique⁵¹⁷. Plus loin dans la notation (exemple 8.2.) se trouve un autre exemple de figure de silence régulièrement utilisé : la *suspiratio*, que Montéclair met en œuvre avec finesse pour illustrer « Il gemit, [*suspiratio*] il se plaint ».

Suspiratio est l'expression musicale d'un soupir au moyen d'un silence, sous forme de petits arrêts dans la texture musicale. Selon Bartel, la *suspiratio* renvoie à une utilisation spécifique de silences dans une composition pour exprimer des soupirs, qui peuvent être aussi bien des soupirs d'étonnement ou de chagrin que de désir. Mais ces termes n'avaient pas

⁵¹⁵ Kircher Athanasius, *Musurgia Universalis*, Rome, Corbeletti, 1650, trad. française par Guy Lobrechon (Paris, Collège de France), *Cahiers de l'IRCAM*, 6, 1994, n° 13-21.

⁵¹⁶ Burmeister, *Musica Poetica*, *op. cit.*, n° 6. Cité par Bartel, *op. cit.*, n° 205.

⁵¹⁷ Voir la typologie analytique de pauses et silences en 7.3. Les voies du silence.

comme figures rhétoriques ; des expressions de silence comme tel appartenent au domaine de l'*elocutio* et ne concernent pas la structure formelle d'un discours. Par contre, des pauses ou des silences musicaux doivent être notés dans la composition.

On remarque en outre que la figure d'*hypotyposis* pour illustrer « il gemit, » soulignée par l'indication « Coulez », est présentée comme *synomia* par le hautbois. À part ces indications explicites de silence, Montéclair sollicite des effets vocaux et instrumentaux de *portamento* au moyen d'instructions précises d'exécution sur la portition (*epiphonema*) : voir l'exemple 8.2.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with a circled note on the second staff. The middle staff is a vocal line with lyrics: "Il gé-mit, il se plaint;". Above the vocal line, there are annotations: "Coulez" above the first note, "suspiratio" above a circled note, and "synomia" above a dashed line indicating a sustained note. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains a bass line with notes corresponding to the vocal line. The number 16 is written above the first staff. At the bottom, there are three numbers: 6, #6, and 6—.

Ex. 8.2. Montéclair, *Pan et Syrinx*, extrait du récitatif « Deja Sirinx parcouroit l'Erimanthe », m. 16 et 17, *suspiratio*, *synomia*.

Dans ses *Principes de Musique*⁵¹⁸ de 1736, Montéclair explique clairement la manière d'exécuter ses indications : « Il y a dix huit agréments principaux [...] *Son enflé* » [...] « *Son glissé* »⁵¹⁹. Ici, l'indication très précise d'exécution dit : « Filez imercez tiblement du b mol au be Carre en enflant le Son de la voix » ; et pour l'instrumentiste : « Imitez la voix s'il se eut⁵²⁰ ». (Exemple 8.3.)

⁵¹⁸ Montéclair, *Principes de Musique*, *op cit.*, pp. 78-92.

⁵¹⁹ *Ibidem* : « *Son enflé* » pp. 88 et « *Son glissé* » pp. 89.

⁵²⁰ Ces deux indications sont reprises de manière identique aussi bien dans cette cantate que dans ses *Principes de Musique*. D'après les sources consultées à la BnF on a constaté que c'est la même tylographie, peut-être a-t-il utilisé la même planche en cuivre dans la cantate et dans ses *Principes* aux pages mentionnées.

20

epiphonema ————— *Imitez la voix s'il se peut.*

Filez imperceptiblement du b. mol ou becarre en enflant le son de la voix.

synomia - - - - -

il les en - - - fle de ses sou-pirs.

♯3 b ♯4 6 ♯6 b ♯4

Ex. 8.3. Montéclair, *Pan et Syrinx*, extrait du récitatif « Deja Sirinx parcourait l'Érimanthe », m. 20 à 22, *epiphonema*.

La formule « S'il se `eut » est tout à fait adéquate, car si cette cantate est « en sinfonie » – ce qui veut dire, d'a`rès le titre, jouable avec « *un dessus de Violon, de Hautbois, ou de Flûte* », ou les trois – ce récit ne se joue `robablement qu'avec l'un de ces instruments. Il y a donc trois o`tions : avec le violon, avec le hautbois, avec le traverso.

Pour ces deux dernières o`tions, la difficulté consiste à faire le *glissé* lorsqu'il faut fermer la clé de *mi* bémol de façon très graduelle, lentement ; il faut en même tem`s ouvrir le trou du troisième doigt de la main droite de la même manière, lente et graduelle, et les deux o`érations doivent être `arfaitement synchronisées. On doit de `lus observer l'intonation du *mi* bémol qui devrait être haute (tierce mineure), alors que celle du *mi* naturel sera basse (tierce majeure). Ajoutons, en ce qui concerne le hautbois, la nécessité de faire le demi-trou avec l'index gauche, et `our la flûte au contraire de fermer le trou de l'index gauche. Au violon, `ar contre, le *glissé* demande sim`lement de glisser le `etit doigt d'un demi-ton.

L'analyse de quelques extraits tirés de *Pan et Syrinx* de Montéclair, a `ermis d'isoler deux ty`es de silences : d'une `art les `auses en fonction de la `onctuation du texte et d'autre `art le silence ex`ressif et littéral. Les `auses du `remier ty`e ont une fonction clarificatrice : entre autres choses elles font directement écho au texte, dans un dialogue `resque mécanique : `ar exem`le elles servent à donner alternativement la `arole à la narratrice et à Syrinx. Nous `ouvons ranger ces silences, qui ne `roduisent `as une interru`tion générale, dans la catégorie des « `auses fonctionnelles ». Les `auses du deuxième ty`e sont régies `ar une `ensée rhétorique trans`osée à la musique. Ce silence qui nous em`orte quelque `art au-delà de la musique elle-même, qui joue sur l'attention de l'auditeur, qui lui `ermet d'imaginer une ré`onse, qui le tient en éveil, ce silence à `artir duquel tout `eut se manifester : « O Ciel !

quel `rodige nouveau ». Ce silence simultané de toutes les `arties (voix, instruments, texte, musique, action) entre dans l'ordre des effets rhétoriques.

8.4.3.2. La *pronuntiatio* et le récit.

La barre de mesure sera le `remier obstacle   franchir `our l'inter`r te de notre tem`s. Celui-ci doit oublier cette contrainte métrique et se glisser im`erce`tiblement dans la forme libre du Récit, `ermettant ainsi   la voix de se d `loyer naturellement⁵²¹.

Michel Verschaeve

Pour aborder cette `ro`osition de `rononciation⁵²², je me servirai d'une sélection d'indications `rises dans la *Rhetoricae ecclesiasticae* (1572) de Fray Luis de Granada⁵²³. En `articulier celles qui envisagent le cas où une seule `ersonne – un seul orateur – ada`te sa `rononciation lorsqu'il incarne `lusieurs `ersonnages dans une même re`résentation et, d'autre `art, les indications relatives au silence et   l'ex`ression des `auses.

Fray Luis de Granada, s'ins`irant de la musique, `ro`ose une descri`tion des vertus de la *pronuntiatio*. Il `roduit un modèle et une méthodologie `our dévelo`er l'éloquence dans la `rononciation en se servant des écritures, ce qui débouche sur un ensemble détaillé d'instructions ex`licites `our l'étudiant.

Granada `ro`ose un changement continu de ton de voix selon le `ersonnage, la situation, l'affect, ou l'intensité :

Mais il convient   tout `rix de changer de voix `our `rononcer la ré`onse du Seigneur, quand il dit : « *Et pourquoi transgressez-vous le commandement de Dieu au nom de votre tradition ? Car Dieu a dit : Honore ton père et ta mère* », et tout ce qui suit. Tout ce discours nécessite la voix de quelqu'un qui re`roche et s'indigne. [...]

C'est une figure de voix très différente qui est requise `our ce que disent `lus tard les disci`les au Seigneur : « *Sais-tu que les Pharisiens, en entendant ce mot, ont poussé de hauts cris ?* ». Cela doit être dit   voix basse, comme quelqu'un qui `arle en secret   l'oreille. Mais ce qui suit doit se `rononcer d'une voix ferme, en déclarant haut et fort :

« *Toutes les plantations que mon Père céleste n'a point plant es seront arrachées.* » Et on doit immédiatement `rononcer d'une voix différente ce qu'ajouta Pierre, quand il dit : « *Explique-nous cette parabole.* » Mais il faut   tout `rix dire autrement les mots que le

⁵²¹ Verschaeve, Michel, *Le traité de chant et mise en scène baroques*, Bourg-la-Reine, Zurfluh, 1997, ` . 30.

⁵²² Dans l'analyse suivante il ne sera `as `ro`osé un `rogramme d'inter`rétation aussi exhaustif que dans les autres cha`itres, mais simplement de grands traits concernant les moments les `lus remarquables.

⁵²³ Granada, *op. cit.*, en `articulier ` . 613   642.

Seigneur ré`ondit : « *Quoi, votre intelligence vous manque encore ? Ne comprenez-vous pas que tout ce qui entre par la bouche passe dans l'estomac, puis est rejeté par le lieu secret ?...*⁵²⁴ »

Prenons ce modèle de Granada comme `oint de dé`art `our com`rendre de quelle manière ce récitatif `eut servir d'exem`le oratoire musical. Déjà mentionnés au`aravant, deux `ersonnages se `artagent ce segment, la narratrice la `lu`art du tem`s, et Syrinx quand elle demande de l'aide (« Secourez moy »), suivie du commentaire de la narratrice (« dit elle »), `uis Syrinx qui `oursuit (« Chastes divinités des eaux »), suivie à nouveau `ar la narratrice.

En ce qui concerne les vers « Secourez moy, dit elle, / chastes divinités des eaux », on `ourrait demander, comme Granada aurait `u le faire, que la narratrice se métamor`hose en Syrinx et `rononce « Secourez moy » d'une voix qui donne une image de terreur et `orte la crainte déses`érée de Syrinx. En ce qui concerne « dit elle », on `eut demander à la so`rano d'interrom`re sa re`résentation du `ersonnage de Syrinx `our revenir à son rôle de narratrice avec un ton de voix qui `ourrait ex`rimer un certain détachement, c'est-à-dire un ton `lus « narratif », de commentaire. Il lui faudra revenir ensuite au ton déses`éré de Syrinx im`lorant la clémence des « chastes divinités des eaux ».

Un tel calque est tout sauf artificiel, car c'est Montéclair lui-même qui re`résente tout ceci au moyen de rythmes extrêmement ra`ides et serrés : *polyptoton* à la basse et *paeon* `our la so`rano `our illustrer « Secourez moy ». Il est à souligner que dans la `artition sont notées trois tri`les-croches. S'agirait-il d'une erreur d'im`rimerie ? Ou du témoignage que l'écriture é`ouse l'intensité de l'intrigue ? On doit écarter l'erreur, car visiblement la `artition est écrite avec un très grand soin ; c'est donc que l'usage des valeurs brèves est là `our indiquer la `réci`itation, car elles n'ont `as de valeur rythmique. Que la mesure soit incom`lète n'a donc aucune im`ortance, on trouve beaucoup d'exem`les de ce genre dans la musique française de l'é`oque. Il est également significatif que l'intervalle de quarte ascendante dans le *paeon* arrive

⁵²⁴ Granada, *op. cit.*, cha`. X.4, ` . 629 : « *Pero con cuán diferente voz conviene proferirse la respuesta del Señor, cuando dice: "¿Y `or qué vosotros tras`asáis el mandamiento de Dios `or seguir vuestra tradición? Porque Dios dijo: Honra a tu `adre y madre", y lo demás que sigue. Todo este razonamiento desea una voz de quien reprende y se indigna. [...] Muy diferente figura de voz requiere lo que dicen después los discípulos al Señor: "¿Sabes que los fariseos, habiendo oído esta `alabra, se han escandalizado?"*. Esto se ha de pronunciar con voz baja, como quien habla en secreto al oído. Pero aquello que sigue ha de pronunciarse con una voz entera, aseverando: "Todo `lantío que no `lantó mi Padre celestial, será arrancado". Al punto se ha de pronunciar con diferente voz lo que añadió Pedro, cuando dijo: "Ex`lícanos esta `arábola". Mas de qué distinta manera ha de ser pronunciado lo que respondió el Señor: "¿Qué, todavía carecéis de inteligencia? ¿No entendéis que cuanto entra en la boca va al estómago, y en seguida se des`ide `or el lugar secreto?"... ». [traduction `ersonnelle]

à la note la plus élevée dans cette section (*fa* #), prolongée et rendue au silence. Après le bref commentaire de la narratrice, soutenu par une cadence en *si* mineur, une virgule (silence) marque clairement un retour à la voix de Syrinx avec « Chastes divinités des eaux », suivi d'une *catabasis* conclusive, antécédent du silence, qui ouvre ainsi un espace pour l'attente. (Voir Exemple 8.1., ou Annexe 8.7.)

Tout au long du récitatif, presque tous les signes de ponctuation du texte (virgules, points, points de suspension, etc.) sont clairement représentés dans la partition par des silences. Ils ne sont donc pas là seulement pour séparer les entrées de chacun des deux personnages, la narratrice et Syrinx, mais comme des éléments présents dans tout texte écrit pour en favoriser la compréhension. Même quand il n'y a pas de silence dans la musique, le seul fait qu'il y ait une virgule dans le texte littéraire exige une césure quelconque dans la phrase musicale. Plus significative encore est la présence du mot « Silence », après « eaux ». En ce qui concerne la « prononciation du silence », Granada suggère qu'on puisse introduire des micro-pauses entre les mots :

... Ce qu'il ajoute ensuite doit se prononcer d'une autre inflexion de voix : « *Tu as fui ma discipline, et tu as jeté à la corbeille mes paroles !* ». Et tout ce qui suit jusqu'à : « *Et tu as mis des collets pour faire tomber le fils de ta mère !* » Tous ces membres doivent être prononcés avec une intensité et un ton de voix qui leur soit propre, et ils doivent être séparés par leurs intervalles...⁵²⁵

Montclair utilise une représentation littérale et il écrit deux fois le mot « Silence ». Il insère aussi un arrêt complet à la fin de chaque vers, décrivant de manière adéquate le grand vide qui s'ouvre devant l'esprit : dans le premier cas pour Syrinx et chez la narratrice dans le second, en fournissant deux moments de silence consacrés à la réflexion. Le public entend d'abord un ariel désespéré, avec un ton de voix implorant et peut-être résigné, en ligne descendante (*catabasis*). Puis, incrédule, il s'émerveille du récent prodige, « O Ciel! quel prodige nouveaux... ». A cet effet, Montclair décide de ralentir l'action en donnant l'indication « Lent ». (Voir Exemple 8.1., ou Annexe 8.7.)

⁵²⁵ Granada, *op cit.*, Chapitre X, §2°. 628 : « ... *Lo que despues añade, se ha de pronunciar con otra inflexion de voz: "¡Tú aborreciste la diciplina, y echaste al trezado mis alabras!". Y lo demas que sigue basta: "¡Y onias lazos ara hacer caer al hijo de tu madre!". Todos estos miembros han de ser pronunciados con un propio tenor y viveza de voz, y han de distinguirse con sus intervalos...* ». [traduction personnelle]

De même, dans « Il gémit, il se `laint ; », Granada aurait `u demander à l'orateur de trouver une voix qui soit le su`ort d'une douleur `rofonde et irré`arable. (Voir Exem`le 8.2., ou Annexe 8.7.)

Ces descri`tions « à la manière de Granada » ne sont ici bien sûr qu'à titre d'exem`le, ou de `ossible `oint de dé`art `our l'analyse de ce récitatif. Conçues `our les lecteurs de 1560, ce genre de recommandations, basées sur une tradition d'audition / imitation, informaient évidemment encore à cou` sûr les musiciens et les orateurs au dix-se`tième siècle et aux débuts du dix-huitième. Il y aurait grand sens à s'inscrire dans cette continuité `our la `ratique contem`oraine de la musique ancienne.

Si l'on considère le témoignage de Granada et de ses contem`orains Estella⁵²⁶, Terrones⁵²⁷, Bermudo⁵²⁸ et Vicentino⁵²⁹ et qu'on y cherche une lumière `our éclairer notre a`roche de l'ex`ression vocale, alors il faudrait commencer toute analyse comme les Anciens l'ont fait, avec une oreille accordée à l'écoute – au son – et non `as un œil attaché à la construction.

⁵²⁶ Diego de Estella (1524-1578), un autre `édicateur rhétoricien es`agnol, a également mentionné la musique quand il écrit dans son *Modo de predicar* sur l'im`ortance du ton a`ro`rié de la voix, vertu de la `récision : Estella, Diego de, *M, Modo de predicar y Modus concionandi : Estudio doctrinal y edición critica*, 2 vols., ed. Pío Sagüez Azcona, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1951, vol. 2 ` . 151-152. « y si el predicador no guarda consonancia, dará molestia a los oyentes. Porque así como en la música si el cantor se desentona, lo sienten los oyentes, así, desentonándose, es sentido. Y adviertan los que predicán que faltar en esto es gran nota, porque el que yerra en esto quita la fuerza y eficacia a lo que dice, y así no mueve y causa daño, y riense de él como de novato, y la gente de entendimiento no hace caso de tales sermones ».

⁵²⁷ Le `édicateur de la Cour d'Es`agne Francisco Terrones del Caño (1551-1613) `ro`ose dans son *Instrucción de predicadores* que le rythme et la mélodie de la voix doivent s'accorder avec le sujet `rinci`al, selon le contexte du sermon (vertu de la com`atibilité) : Terrones del Caño, Francisco, *Instrucción de predicadores*, 1617, reedición ed. Félix Olmedo, Madrid, Es`asa Cal`e, 1946, ` . 151 : « Pues luego, como la trompeta no se tañe siempre en un punto y tono, que diferentemente suena para el juego de cañas o para un rebato, que en una procesión de disciplinantes; así, conforme el auditorio, se ha de templar la voz y modo de reprehender. Al vulgo, a gritos y porrazos; al auditorio noble, con blandura de voz y eficacia de razones; a los reyes, casi en falsete y con gran sumisión. ».

⁵²⁸ Selon Bermudo, le com`ositeur crée de manière telle que la musique serve le texte : Bermudo, Juan *Declaración de instrumentos*, Osuna, Juan de León, 1555, fol. , fol. cxxxiiii : « El componedor que acertar quisiere: entienda primero la letra, y haga, que el punto sirva a la letra; y no la letra al punto. Pues el punto se ha de hazer para la letra: y no la letra para el punto. Los que este aviso no guardan: siempre llevan un estylo en su composición. ».

⁵²⁹ Nicola Vicentino suggère dans *L'antica musica ridotta pratica alla moderna* que : « Le mouvement de la mesure devrait changer en concordance avec les mots, maintenant `lus lent, maintenant `lus ra`ide [...] L'ex`érience de l'orateur `eut être instructive, si l'on observe la technique qu'il suit dans son discours. Cette technique de changement de la mesure a un effet `uissant sur l'âme. », cité `ar Todd Borgerding dans son article « Preachers, 'Pronunciatio', and Music: Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Poly`hony », *The Musical Quarterly*, vol. 82, n° 3/4, S`ecial Issue: « Music as Heard », Autumn - Winter, 1998, `` . 586-598 : Vicentino, Nicola, *Ancient Music adapted to modern practice*, trad., Maria Rika Maniates, ed. Claude V. Palisca, New Heaven, Yale University Press, 1996, ` . 301.

Défendre cette thèse, c'est sans doute s'exposer aux critiques de Vickers⁵³⁰, pour qui de nouvelles applications de la rhétorique à la musique sont malvenues ; mais ce n'est pas, en tout cas, promouvoir une image réduite de la rhétorique et de la musique. Tout au contraire. Le concept de *pronuntiatio* ouvre un vaste champ d'implications lorsqu'il est appliqué à la musique, et cette approche pourrait par exemple motiver les artistes intermédiaires à chanter comme les prédicateurs prêchaient en leur temps, c'est-à-dire d'une manière hautement théâtrale et émotionnelle.

⁵³⁰ Vickers, Brian, « Figures of Rhetoric/Figures of Music? », *Rhetorica* 2, 1984, p. 34.

9. Une étude de sixtes et de la mélancolie.

Analyse de l'*Adagio* de la *Sonate pour hautbois*, Wq. 135, de C. P. E. Bach.

9.1. L'éducation musicale et rhétorique d'Emanuel Bach⁵³¹

Avec son père, Carl Philipp commence l'apprentissage de la musique par le choral, notamment en trouvant les parties intermédiaires. Concernant la basse continue, son père insiste sur la conduite des voix, ce qui lui fait conserver une conception linéaire de la basse. Côté instrumental, il devient claveciniste, violoniste et violettiste⁵³².

Hormis la musique, Carl Philipp est instruit dans la rhétorique et l'art oratoire. Il étudie à l'école luthérienne latine à Cöthen, puis à la Thomasschule à Leipzig où, sous la direction du Rector Johann Matthias Gesner, il s'initie à la rhétorique et à la grammaire à partir de textes d'Hérodote, Plutarque et Euripide⁵³³. Dès 1731, il suit des études de droit à l'Université de Leipzig puis à Francfort-sur-l'Oder. Il acquiert ainsi une solide culture humaniste et fréquente les plus grands écrivains et philosophes de son temps, assistant

⁵³¹ Pour une perspective plus ample sur Emanuel Bach voir : Boyd, Malcolm, « Bach, Carl Philipp Emanuel », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, 1980, vol. I, pp. 844-863. Helm, Eugene E., *Music at the Court of Frederick the Great*, Textbook Publishers, 2003. Helm, Eugene, « The "Hamlet" Fantasy and the Literary Element in C. P. E. Bach's Music », *The Musical Quarterly*, Vol. 58, n° 2, Août, 1972, pp. 277-296. Jacobi, Erwin R., « Five Hitherto Unknown Letters from C. P. E. Bach to J. J. H. Westphal », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 23, n° 1, 1970, pp. 119-127. Saint-Foix, G. de, « Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik by Ernst Fritz Schmid », *Revue de Musicologie*, t. 12, n° 40, Nov. 1931, pp. 301-302.

⁵³² Violette : instrument de la tessiture du violoncelle qui se joue comme le violon et que Dimitry Badiarov nomme *viola* et *violoncello da spalla*. Cf. www.badiarovviolins.com/baroque-violins/Publications.html.

⁵³³ Ottenberg, Hans-Günter, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig, 1982, trad. Philipp J. Whitmore, Oxford, Oxford University Press, 1987, pp. 9-12.

notamment aux conférences de Gottsched, professeur à la faculté de philosophie⁵³⁴. D'après Ottenberg, « ses études juridiques n'avaient probablement pour lui qu'une fonction utilitaire, à l'instar d'autres compositeurs, tels Heinrich Schütz, Johann Mattheson, Georg Friedrich Händel et son propre frère Wilhelm Friedemann, qui n'avaient suivi cette carrière que pour obtenir de meilleures chances de se développer comme musiciens⁵³⁵ ».

En 1738, à la fin – favorable à l'Autriche – de la Guerre de Succession de Pologne, il rejoint la cour du futur Frédéric II, qui succède à son père en 1740.

En 1749, Emanuel Bach prend part à la fondation du club qui se va se réunir autour du philosophe Sulzer. Membre de ce cénacle, il se trouvera sans doute influencé par les idées humanistes qui s'y échangent : la pédagogie de son *Versuch* témoigne ainsi d'une large ouverture d'esprit.

9.2. Trois œuvres pour hautbois solo

[...] un grand nombre de théoriciens et d'esthéticiens du XVIII^e siècle considéraient une pièce individuelle de musique instrumentale comme une sorte de discours sans mots dont le but était d'émuouvoir l'auditeur [...]⁵³⁶

Mark Evan Bonds.

Carl Philipp Emanuel Bach a écrit seulement trois œuvres pour hautbois solo : le *Concerto en si bémol majeur*, Wq. 164, le *Concerto en mi bémol majeur*, Wq. 165 (tous deux probablement transcrits en 1765 à partir de deux concertos pour clavecin, respectivement H. 466 et H. 468) et la *Sonate pour hautbois et continuo*, Wq. 135, composée sans doute vers 1735. Les deux concertos pour hautbois datés de 1765 ont été probablement écrits pour un hautboïste spécifique qui se trouvait alors à Berlin, peut-être de passage. D'après le travail de

⁵³⁴ Ottenberg, *op. cit.*, p. 23.

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ Bonds, Mark Evan, *Wordless Rhetoric, Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Harvard, Harvard University Press, 1991, p. 4 ... « a broad range of 18th C theorists and aestheticians considered an individual work of instrumental music to be a kind of wordless oration whose purpose was to move the listener... ». [Traduction personnelle]

Janet K. Page⁵³⁷, l'un des candidats serait Johann Christian Fischer (1733–1800), décrit par Charles Burney comme « l'artiste le plus satisfaisant et le plus parfait sur le hautbois⁵³⁸ ».

Fischer a certainement incarné le type de musicien pour qui Emanuel Bach pourrait avoir composé ces concertos. Il y a néanmoins d'autres candidatures, par exemple certains membres de la famille Besozzi. Comme Fischer, Antonio Besozzi (1714-81) et son fils Carlo (1738-91) travaillaient à Dresde mais cherchaient aussi à s'embaucher de cour en cour. Pourtant, d'après Janet K. Page, aucun des Besozzi n'aurait eu de contacts avec Carl Philipp et n'aurait résidé à Berlin vers le milieu des années 1760⁵³⁹.

⁵³⁷ Page, Janet K., ed., *Carl Philipp Emanuel Bach, The Complete Works*, Series 3, vol. 5, Oboe Concertos, Los Altos, CA, Packard Humanities Institute, 2006, pp. xi-xv.

⁵³⁸ Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, London, 1776–89, ed. Frank Mercer, New York, Harcourt, Brace, 1935, cité par Page, Janet K., *Carl Philipp Emanuel Bach, The Complete Works*, Introduction III, p. xi, <http://www.cpebach.org/cpeb/toc/toc-III-5.html>.

⁵³⁹ Page, *op. cit.*, p. xii.

9.3. Source musicale

Source : Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, Bbc MSM 5521, Wq. 135.

littera S. 5521.
W. 135
Hoboe Solo
da. C. P. E. Bach.
Adagio.

Fatti.

Ex. 9.1. C.P.E. Bach, *Adagio* de la *Sonate pour hautbois*, Wq. 135, Bbc MSM 5521.

Le manuscrit de la *Sonate pour hautbois et basse continue en sol mineur* de C.P.E. Bach datant du XVIII^e siècle est conservé à Bruxelles, sous la cote B-Bc MSM 5521⁵⁴⁰. Cette sonate Wq. 135 est répertoriée par Eugene Helm dans son catalogue thématique⁵⁴¹, où nous apprenons qu'elle fut probablement composée avant 1735. En revanche, d'après Steven Zohn⁵⁴², il est possible que la *Sonate* Wq. 135 ait vu le jour sous la supervision de son père pendant la période de jeunesse à Leipzig.

Nous nous sommes rendu à la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles où nous avons eu un entretien avec le Dr. Johann Eeckeloo, conservateur et directeur, qui nous a fourni le manuscrit pour consultation. D'après Johann Eeckeloo, ce manuscrit faisait partie de collection Westphal, lorsque Fétis et les autorités du Conservatoire ont signé l'acquisition complète de la collection le 2 avril 1841⁵⁴³.

Il semblerait que l'acquisition la plus importante que Fétis ait faite soit celle de Jacob Henrich Westphal (1756-1825), organiste à la cour de Schwerin. Il est probable que Westphal ait commencé à réunir sa collection vers 1778⁵⁴⁴. La *Bachiana*, qui est sans doute la partie la plus précieuse, comprenait la quasi-totalité de l'œuvre de C.P.E. Bach.

Le manuscrit 5521 de la *Sonate pour hautbois* est de la main de Johann Henrich Michel, célèbre compositeur allemand du temps d'Emmanuel Bach. En faisant une comparaison calligraphique entre ce document et le manuscrit 5517 de la *Sonate pour flûte en sol*, Wq. 134, arrivé lors de la même acquisition et réalisé par un compositeur anonyme, il apparaît clairement que celle de Michel est « plus belle et plus claire⁵⁴⁵ ».

⁵⁴⁰ Voir Annexe 9.1.

⁵⁴¹ Eugene Helm, dans son *Thematic catalogue of the works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven, Yale University Press, 1989.

⁵⁴² Zohn, Steven, *Carl Philipp Emanuel Bach, The Complete Works*, Introduction, p. xii. <http://www.cpebach.org/ceb/toc/toc-II-1.html>. (Consulté le 18.03.2008)

⁵⁴³ Eeckeloo, Johann « François-Joseph Fétis and the Brussels Conservatory Library », *Revue Belge de Musicologie*, vol. LXII, 2008, p. 139 : « On 2 April 1841, an agreement was signed by Fétis and the Conservatory authorities for the sale of the complete Westphal-collection to the Conservatory. »

⁵⁴⁴ *Op. cit.*

⁵⁴⁵ Eeckeloo, en entretien personnel.

9.3.1. Description

La sonate, en trois mouvements (*Adagio*, *Allegro* et *Vivace*), se présente reliée avec sa couverture. Le papier est d'une très grande qualité et contraste avec celui du Telemann Wq. 7115 (consulté à cette occasion). Hélas, après vérification, il ne révèle point de marque d'eau, mais il semble très probable qu'il s'agisse de papier allemand. Ses dimensions sont 33,7 cm x 21,5 cm. Le manuscrit présente trois cachets, tous en français, datant certainement d'avant la Deuxième Guerre Mondiale, le plus ancien remontant probablement à 1841.

9.4. Analyse musicale

Dans cette analyse, nous allons aborder les questions suivantes :

1. *L'inventio*.
2. Les relations entre tonalité - intervalle et affect à l'époque de la composition.
3. L'intervalle de sixte comme élément important de l'invention.
4. La disposition et sa relation avec le discours.
5. Une synthèse de la caractérisation globale de l'*Adagio*.
6. Une proposition de division pour son articulation.
7. Deux propositions de programmes d'interprétation.

L'idée directrice de l'analyse reste celle qui informe la totalité de ce travail. Nous sommes persuadé que, de nos jours, pour la *prononciation* de la musique ancienne, l'analyse qui se rassasie « de phénomènes strictement musicaux⁵⁴⁶ » en négligeant leur rhétoricité n'est plus acceptable. Puisque les auteurs que nous jouons étaient avec des systèmes rhétoriques, il nous semble qu'il faut commencer à reconnaître ces « systèmes d'exploitation », mieux les lire et surtout faire sentir « toute cette subtile organisation grammaticale que la notation musicale ne signale en rien (notation comparable aux inscriptions latines gravées en grandes majuscules sans espace entre les mots et sans ponctuation)⁵⁴⁷ ».

⁵⁴⁶ Clerc, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁴⁷ Clerc, *op. cit.*, p. 17.

9.4.1. *Inventio*

Pour les Anciens, lors de la construction d'un discours musical, une source d'invention se trouve dans le timbre, l'instrumentation, la disposition des voix, leur registre et leur tessiture. En fonction des possibilités des instruments choisis, ces sources d'inventions vont guider et insérer leur utilisation et génèrent de nouvelles idées qui nourrissent le discours.

Matériaux :

Instruments : hautbois, basse continue.

Genre : sonate.

Tonalité : *sol* mineur.

1^{er} mouvement : *Adagio*.

Mesure 4/4 (seulement la 4^e mesure en 6/4⁵⁴⁸).

Intervalle de sixte.

9.4.1.1. Les relations entre tonalité, intervalle et affect à l'époque de C.P.E Bach

Après la sélection des instruments et du genre, il faut choisir le mode ou la tonalité, et ensuite inventer les thèmes, les mélodies, eux-mêmes constitués d'intervalles mélodiques significatifs.

Ici, le choix excessif d'Emanuel Bach – qui constitue également un outil subtil – se porte sur le *sol* mineur, tonalité dans laquelle le hautbois déploie une expression affective particulièrement efficace, notamment par l'utilisation des fourches requises pour *si* bémol, *do* et *fa*#, qui adoucissent la sonorité. D'autre part le registre du hautbois de cette époque, *ré'* à *ré'''*, couvre l'espace de la dominante (*ré*).

Le tableau suivant⁵⁴⁹ nous donne un aperçu de la description par Masson, Rousseau, Charpentier, Mattheson et Schubart de l'expression et de l'énergie des tons. Nous consignons seulement ceux que la pièce va moduler à partir de *sol* mineur :

⁵⁴⁸ Il faut signaler que l'édition Deutscher Ricordi Verlag de 1954 a déplacé la barre de mesure de deux temps à partir de la mesure 4, avec comme conséquence que le poids de certains temps et cadences se trouve modifié. Voir Annexe 9.3.

Ton	Masson, <i>Traité des règles</i> , éd. 1697.	J. Rousseau, <i>Méthode claire</i> , éd. 1683.	Charpentier, <i>Règles de composition</i> , Paris, 1690.	Johann Mattheson, <i>Das Neu-eröffnete Orchestre</i> , Hamburg, éd. 1713.	C. F. D. Schubart, <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i> , Wien, 1806.
<i>sol</i> m	Plein de douceur et de tendresse.	Pour le triste.	Sérieux et magnifique.	C'est `resque le `lus beau de tous les tons : il mêle au sérieux du `récédent une tendresse alerte mais `rochure aussi grâce et charme. Choses tendres ou revigorantes ; `laintes modérées ou joie tem`érée. <i>Sol</i> mineur est extrêmement flexible.	Mécontentement, malaise. S'agacer `our un `rojet avorté, ronger son frein de mauvaise humeur.
<i>Sib</i> M			Magnifique et joyeux.	Divertissant et fastueux. Éventuellement aussi modeste. Peut `asser à la fois `our magnifique et mignon. <i>Ad ardua animam elevat.</i>	Amour enjoué, bonne conscience, es`oir, regards vers un monde meilleur.
<i>UT</i> M		Pour les choses gaies et qui marquent de la grandeur [comme <i>ré</i> majeur].	Gay et guerrier.	Caractère insolent. Réjouissances. On donne libre cours à sa joie	Parfaitement `ur. Innocence, naïveté, Éventuellement charmant ou tendre, langage d'enfants.
<i>ut</i> m	Pro`re `our les sujets `laintifs.	Pour les `laintes et tous les sujets lamentables [comme <i>fa</i> mineur].	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 tem`s `lainte de l'amour malheureux.
<i>RÉ</i> M	Agréable, joyeux, éclatant et `ro`re `our les chants de victoire.	Pour les choses gaies et qui marquent de la grandeur [comme <i>ut</i> majeur].	Joyeux et très guerrier.	Piquant, brillant, vif, o`iniâtre, obstiné, bruyant, amusant, guerrier, stimulant. Éventuellement délicat. Trom`ettes et timbales.	Ton de triom`hes, des alleluïas, des cris de guerre et de joie de la victoire.
<i>ré</i> m	A je ne sçais quoy de grave mêlé de gayeté.	Sérieux.	Grave et dévot.	Dévot, calme, grand, agréable, content. Éventuellement divertissant, non `as sautillant mais fluide. Tonalité de choses d'église et, dans la vie commune, de la tranquillité de l'âme.	Caractère de femme sombre couvant le s`leen et des idées noires.

Tableau 9.1. Relation des tons et leurs affects - énergies entre cinq auteurs aux XVII^e et XVIII^e siècles. À titre informatif, comme aide à l'imaginaire de l'interprète.

⁵⁴⁹ Ce tableau est ins`éré de l'Annexe 2b du texte de Pierre-Alain Clerc, *op. cit.* Nous le com`létons sur la base des ouvrages de Masson et Rousseau. Voir tableau com`let en Annexe 8.5. Tableau de tonalités - affects au XVII^e et XVIII^e siècle.

9.4.1.2. L'intervalle de sixte comme choix déterminant de l'invention

L'exécutation de l'intervalle de sixte en combinaison avec des intervalles dissonants (les tritons et les septièmes) est la matière fondamentale de l'*inventio* de cet *Adagio*.

Saltus duriusculus

Le saut mélodique de sixte semblait si extraordinaire au XVII^e siècle qu'il deviendra vite une figure. D'après Bernhard, le *saltus duriusculus* est un saut « rude » et audacieux, parfois « dur » à réussir techniquement puisque le registre de hautbois est relativement court (deux octaves et une seconde).

Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), élève de J. S. Bach en même temps que Carl Philipp Bach, fournit une description détaillée de l'énergie et des affects des intervalles ascendants et descendants⁵⁵⁰. Voici une sélection des intervalles clés dans l'*inventio*, la sixte et ceux qui sont dissonants, dont l'expression est celle décrite par Kirnberger :

Les sixtes

Intervalle	Effet en montant	Effet en descendant
sixte mineure	douloureux, sué liant, ou aussi flatteur	abattu
sixte majeure	drôle, fougueux, violent	un peu terrifiant

Dissonances : les tritons et les septièmes

Intervalle	Effet en montant	Effet en descendant
quarte augmentée	Violent	triste à sombre
petite quinte	Douillet	tendrement triste
fausse quinte	charmant, sué liant	sué liant
septième diminuée	douloureux	gémissant
septième mineure	tendre, triste, aussi indécis	un peu effroyable
septième majeure	violent, furieux, désespéré	horriblement effroyable

Tableau 9.2. Expression des intervalles de sixtes et des dissonances d'après Johann Philipp Kirnberger.

Kirnberger donne une explication en ce qui concerne la différence entre une « petite » et une « grande » quarte, la quarte augmentée, la « petite » et la « fausse » quinte : il montre que, mélodiquement, la quinte diminuée posée sur le deuxième degré du mode mineur

⁵⁵⁰ Kirnberger, Johann Philipp, *Die Kunst des reinen Satzes*, II^e partie, Berlin und Königsberg, 1776, pp. 103-104, BnF : 8°. C3.14. (1). Voir Annexe 9.4.

roduit un effet différent de celui de la quinte diminuée osée sur la sensible de la gamme majeure.

La quarte augmentée 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.

La petite quinte est son renversement *si - fa*.

La petite quarte est notre quarte juste *fa - si* bémol.

Évidemment, ces tables ne doivent pas être prises dans le sens strict des mots employés car la norme dans la musique de cette époque est le mouvement conjoint. Néanmoins, il nous semble que ces recommandations sur les intervalles eussent certainement être appliquées dans un thème, ou bien entre certains sons qui constituent le squelette de la pièce, et notamment dans toutes les situations où il semble qu'il y a quelque chose de remarquable à examiner.

Ces directives eussent être une source d'inspiration pour l'interprétation, et le fait de donner à un intervalle (comme on le donne à un mot) une expression articulière, même si elle est singulière par rapport au sens général de la phrase, est une pratique tout à fait baroque⁵⁵¹. En fonction des sauts entre les notes et de la nature de l'intervalle ascendant ou descendant, cette logique des émotions (si on considère qu'elle avait un efficace) fournissait probablement aux compositeurs et aux interprètes – avec en ligne de mire le public – une palette de sentiments très contrastés afin que les artistes donnent à leur exécution une expression riche et variée⁵⁵².

Voici les éléments de l'*inventio* : les sixtes sont marquées par un trait fin rectiligne, discontinu pour les sixtes ornementées (habillées) et les intervalles dissonants par un gros trait, discontinu pour ces derniers lorsqu'ils sont ornementés.

⁵⁵¹ Clerc, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁵² *Ibidem*.

EXORDIUM

Adagio

NARRATIO

[6/4]

PROPOSITIO I

[4/4]

PROPOSITIO II

CONFUTATIO

CONFIRMATIO

PERORATIO

Ex. 9.2. C.P.E. Bach, *Adagio* de la *Sonate pour hautbois*, Wq. 135, [L'*inventio* : sixtes et dissonances.]

Le tableau suivant illustre les intervalles de sixtes et les intervalles dissonants dans cet *Adagio*⁵⁵³:

Mesure	1	2	3	4 (6/4)	5	6	7
Ht	6↑6↓	6M↑ 6↑	5°↓ 7°↑6	6↓	5°↑(6↓)	(6↑)	(6↓) (6↓) 6M↑ 4+↓
Bc	7↑	5°↓6↑6M↑				5°↓	

Mesure	8	9	10	11	12
Ht	6↑ 6↓	(6↓) 9↑	5°↓ 4+ ↓ (5°↑)	5°↓↑	(6↓) (7°↑-6) 6M↓
Bc			7↓ (5°	↓)	5°↓

Mesure	13	14	15	16	17
Ht	(6↓) (7°↑-6) 6M↓	(6↑) 6↓ (6↑) 6↓ (6↑) 6↓ (6↑) 7↓	7↑ 6↑	6↑	
Bc			6↑	5°↓ 6↑	

Tableau 9.3. Relation de sixtes et dissonances dans l'Adagio.

Exordium : 6 sixtes, dont 4 sixtes à la mesure 2.

Narratio : 2 sixtes.

Propositio I : 7 sixtes, dont 3 sixtes à la mesure 7.

Propositio II : 1 sixte.

Confutatio : 0.

Confirmatio : 13 sixtes, dont 7 sixtes à la mesure 14.

Peroratio : 4 sixtes.

Deux situations `résentent un intérêt `articulier : d'une `art la *confutatio* n'a aucune sixte. En revanche, la *confirmatio* en com`te 13. La mesure 14 `rend une `lace intéressante, car en `lus d'être une `rogression globale, elle contient un enchaînement harmonique de sixtes. Elle com`orte une succession alternée de secondes ascendantes et descendantes et sert de transition vers la *peroratio*.

⁵⁵³ Nomenclature : 6 sixte mineure ; 6M sixte Majeure ; 6↑ sixte ascendante ; 6↓ sixte descendante ; 7°↑se`tième diminuée ascendante ; 5°↓ descendante ; 4+ ↓ quarte augmentée descendante.

9.4.2. *Dispositio*

La disposition des sections de cet *Adagio* est clairement délimitée par des silences.

Le tableau suivant synthétise ainsi la *dispositio* :

<i>Dispositio</i>	<i>Exordium</i>	<i>Narratio</i>	<i>Propositio I</i>	<i>Propositio II</i>	<i>Confutatio</i>	<i>Confirmatio</i>	<i>Peroratio</i>
Mesure	1 à 3	3 à 5	6 à 8	9 à 10	10 à 11	12 à 15	15 à 17
Ton	<i>sol</i>	<i>Sib</i> → <i>Do</i>	<i>do</i>	<i>do</i>	Ré	Ré	<i>sol</i>

Tableau 9.4. Synthèse de la *dispositio*, *Adagio* Wq. 153.

Voici, à titre informatif et en tant qu'outil pour la *pronuntiatio*, la disposition d'une « carte émotive » des affects selon le *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713 de Mattheson : elle n'est pas conçue comme un arcour dogmatique, mais plutôt comme un guide utile à l'interprète au cas où l'inspiration fait défaut, une sorte de « Carte de Tendre » musicale.

Exordium : *sol* mineur, m. 1 à 3.

« C'est presque le plus beau de tous les tons : il mêle au sérieux du précédent une tendresse alerte mais rocure aussi grâce et charme. Choses tendres ou revigorantes ; laines modérées ou joie tempérée. *Sol* mineur est extrêmement flexible. »

Narratio : *Sib* majeur, m. 3 à 4.

« Divertissant et fastueux. Éventuellement aussi modeste. Peut passer à la fois pour magnifique et mignon. *Ad ardua animam elevat.* »

Transition en *Do* majeur (V/V), m. 4 à 5.

« Caractère insolent. Réjouissances. On donne libre cours à sa joie. »

Propositio I : *do* mineur, m. 6 à 8. *Propositio II* : *do* mineur, m. 9 à 10.

« Surtout agréable, charmant, mais aussi triste, désolé. Porte facilement à la somnolence. Deuil ou sensation caressante. »

Confutatio : Ré (vii⁷), m. 10 à 11.

« Piquant, brillant, vif, opiniâtre, obstiné, bruyant, amusant, guerrier, stimulant. Éventuellement délicat. »

Confirmatio : Ré 9b (V), m. 12 à 15.

« Dévot, calme, grand, agréable, content. Éventuellement divertissant, non pas sautillant mais fluide. Tonalité de choses d'église et, dans la vie commune, de la tranquillité de l'âme. »

Peroratio : *sol*, m. 15 à 17.

9.4.3. *Decoratio - ornatus*

La *decoratio* éclectique de l'*Adagio* est com`osée d'éléments français et italiens. Si les sixtes de l'*exordium* étaient nues, elles vont être habillées `ar des `orts de voix, coulés de tierce, tremblements, mais aussi `ar des a``ogiatures, trilles et « tissu connectif de figuration mélodique », *Tcfm*.

Emanuel Bach nous dit dans son Cha`itre II, Article 1, Des Agréments en général, au § 25 du *Versuch* que :

Notre goût d'aujourd'hui, sensiblement influencé `ar l'art du beau chant Italien, ne `eut s'ex`imer avec les seuls agréments français ; j'ai donc dû rassembler les ornements de `lus d'un `ays. J'en ai également introduit quelques nouveaux. Je crois que la meilleure manière de jouer aussi bien du clavecin que d'un autre instrument est celle qui sait joindre la `écision et le brillant du goût français à la séduction du chant italien. Pour cela les Allemands sont bien `lacés, tant qu'ils restent libres de `réjugés⁵⁵⁴.

Voici l'ornementation du discours d'a`rès la *dispositio* :

Exordium : 0.

Narratio : `ort de voix, coulés de tierce, a``ogiatures, et tremblements.

Propositio I / II : *accentus* `ointé (Fr.), *Tcfm* (It.), a``ogiatures et trilles.

Confutatio : 0.

Confirmatio : mélanges (2x) `ort de voix, coulés de tierce, a``ogiatures avec *Tcfm*, *accentus* et *syncope*. Une série de tremblements habillant la `ogression catabasique de sixtes qui aboutissent dans un dernier *Tcfm*.

Peroratio : variation de la mesure 2 ; avec le matériel d'introduction O : en l'occurrence deux 6M↑, 6↑ avec la 5°↓ dans la basse avant la cadence et un dernier *Tcfm* en triolets. Le `oint d'orgue signifie l'ultime ornementation *ad libitum*.

L'exem`le suivant illustre la *dispositio* sé`arée `ar des silences et une `artie de la *decoratio* à travers des ornements entourés `ar un rectangle en style français, et soulignées `ar des `oints en style italien :

⁵⁵⁴ Bach, C. P. E., *Versuch*, *op. cit.*, II, § 25.

EXORDIUM
Adagio

NARRATIO

PROPOSITIO I

PROPOSITIO II

CONFUTATIO

CONFIRMATIO

PERORATIO

Ex. 9.3. C.P.E. Bach, *Adagio* de la *Sonate pour hautbois*, Wq. 135. [*Dispositio et decoratio.*]

Les tableaux suivants synthétisent non seulement l'ornementation, mais toute l'analyse
`ro`osée antérieurement :

Nomenclature :

Tcfm : Tissu connectif de figuration mélodique *O* : Matériel d'introduction*⁵⁵⁵

T : Transition* *K* : Matériel Conclusif*

<i>Dispositio</i>	EXORDIUM				NARRATIO			
Mesure	1	2	3		4 (6/4)		5	
Matériel	<i>O</i>	<i>O</i>	<i>K</i>	<i>Tcfm1</i>			<i>T</i>	
Harmonie	i iv	vii i	V	Sib I	V	Ut	I	IV
				Stabilisation				
Hautbois	6↑ 6↓	6M↑ 6↑	5°↓	7°↑-6	6↓		5°↑(6↓)	
Basse	7↑	5°↓ 6↑6M↑						

<i>Dispositio</i>	PROPOSITIO I		
Mesure	6	7	8
Matériel	<i>Tcfm2</i>	<i>Tcfm3</i>	<i>K</i>
Harmonie	ut vii° V7	i V/V	V i
Hautbois	(6↑)	(6↓) (6↓) 6M↑ 4+↓	6↑6↓
Basse	5°↓		

<i>Dispositio</i>	PROPOSITIO II		CONFUTATIO	
Mesure	9	10	11	
Matériel	<i>Tcfm4</i>			
Harmonie	vi vii	V I Ré vii7°	I	
	(Sib vii I)			
Hautbois	(6↓) 9↑	5°↓ 4+ ↓ (5°↑)	5°↓↑	
Basse		7↓ (5° ↓)		

<i>Dispositio</i>	CONFIRMATIO	
Mesure	12	13
Matériel	<i>Tcfm1</i> - <i>Tcfm5</i>	<i>Tcfm1</i>
Harmonie	Re9b	sol? → do# 7°/sol V7
Hautbois	(6↓) (7°↑ -6) 6M↓	(6↓) (7°↑ -6) 6M↓
Basse	5°↓	

⁵⁵⁵ * Jan La Rue, *Guidelines for style analysis*, New York, Norton, 1971.

<i>Dispositio</i>	CONFIRMATIO		PERORATIO	
Mesure	14	15	16	17
Matériel	<i>Tcfm6</i>	<i>Tcfm7</i> K O	U	
Harmonie	Progression V	V i	V9b V	i
Hautbois	(6↑) 6↓ (6↑) 6↓ (6↑) 6↓ (6↑) 7↓	7↑ 6↑	6↑	
Basse		6↑	5°↓ 6↑	

Tableau 9.5. Analyse globale de l'*Adagio*⁵⁵⁶.

9.4.3.1 Synthèse de la caractérisation globale de l'*Adagio*

9.4.3.1.1 Contenus

La norme syntaxique de cet *Adagio* est constituée `ar le mélange d'intervalles de sixtes et d'intervalles dissonants. Tout au long de la `ièce, les sixtes a`araisent soit à découvert soit habillées `our une fête émouvante en com`agnie des dissonances, des tritons et des se`tièmes. D'autre `art, le décor du discours est constitué `ar la mixture d'ornementations à caractère français et italien.

9.4.3.1.2. Affects

Le discours émotif que nous tenons sur cet *Adagio* va au-delà de ce que dit strictement l'écriture musicale. Nous `artons de l'idée que l'*Adagio* est un conte ou une élégie qui ex`lore les `assions liées à la mélancolie, et que cette `ièce com`orte des changements continus d'état d'âme, transitant de la lamentation modérée au cri violent et douloureux.

Nous sommes `leinement conscient du caractère `aradoxal de la démarche : couvrir de mots une œuvre musicale dont nous ne `ossédons qu'une `artition dé`ourvue d'indications affectives, la ta`isser d'un texte et en faire la trame d'une histoire imaginaire. Ajoutons-y une dimension mimétique : nous tentons de nous `rojeter dans un récit d'émotions et de `assions humaines, à la manière de ce que réalise sur scène un acteur.

L'*Adagio* commence ainsi `our nous sur une im`loration `laintive. Il devient brièvement lumineux, extroverti, et tout de suite insolent `our faire `lace à la tristesse, au doute, à l'obscurité. Il s'éveille à l'es`oir et il est abru`tement envahi `ar un em`ortement

⁵⁵⁶ Annexe 9.6. Tableau d'analyse globale de l'*Adagio*.

fulgurant de violence, de douleur et d'incertitude. Ce pendant une série de souvenirs nousissent à l'ironie et nous ramènent à l'espoir mélancolique. À partir de cette exégèse, nous proposons à la suite deux programmes alternatifs d'interprétation.

9.5. Interprétation

L'analyse descriptive conduite jusqu'à présent a permis de parcourir les éléments de l'*inventio*, de la *dispositio*, un panorama des figures de rhétorique et le contenu affectif. Venons-en à la mise en scène du discours musical : la *pronuntiatio*. C'est ici que commence le travail du musicien-orateur ; en fait, c'est en quelque sorte ce à quoi peut aboutir le travail du musicien-analyste dans une circonstance donnée.

Pour réaliser la *pronuntiatio* de cet *Adagio*, il nous faudra recourir à l'imagination et à des méthodes, à sélectionner une sélection des informations obtenues par la lecture des tableaux déjà décrits auparavant, et avec tout cela proposer d'abord une série d'articulations, pour ensuite entreprendre une recherche portant sur la représentation des émotions et des affects.

En l'occurrence, nous imaginons un texte (tout simplement parce que depuis notre enfance nous nous exerçons à imaginer des histoires) composé de consonnes et de voyelles, isolées ou bien réunies pour former des « mots », puis des phrases, qui finalement constituent une histoire. Il faut alors insérer des micro-silences pour séparer chaque « mot » et le rendre plus intelligible : comme les virgules, les points, les points d'exclamation et d'interrogation, ils vont permettre d'articuler un « texte musical », une histoire acoustique imaginaire.

Illustrer graphiquement l'interprétation que nous imaginons demande une série d'indications. Celles que nous employons dans l'exemple suivant ne sont peut-être pas les plus sophistiquées, mais elles cherchent à signifier clairement les indications d'espaces de micro-articulation pour séparer les mots imaginaires, des directions ou orientations pour avancer ou retarder le pas, des exclamations et des doutes, des indications d'intensité, notamment la *mezza di voce* [<].

EXORDIUM **Adagio** NARRATIO

PROPOSITIO I

PROPOSITIO II

CONFUTATIO CONFIRMATIO

PERORATIO

14

Ex. 9.4. Une proposition de programme d'articulation et *pronuntiatio* pour l'*Adagio*.

Le champ d'action de ces indications est vaste : elles nous servent à allier quelques indications que Carl Philipp Emanuel Bach donne dans son *Versuch*, à rendre notre oreille sensible à des pensées musicales, à ressentir des passions fortes et contrastées, à fournir un vecteur à nos émotions et à nous permettre de passer brusquement d'un sentiment à l'autre, à nous libérer de la rigidité de la mesure, à essayer de rendre la pièce avec le caractère et le sentiment qui lui conviennent :

§ 2. En quoi consiste une bonne exécution ? En rien d'autre que cette faculté, que ce soit en chantant ou en jouant d'un instrument, de rendre l'oreille sensible à des pensées musicales, selon leur caractère propre et leur véritable expression. Car leur diversité peut transformer une pensée au point que l'oreille puisse à peine la reconnaître.

§ 4. [...] afin qu'on cherche à ressentir les passions fortes, telles la rage ou la colère, d'une manière intelligente et habile, c'est-à-dire au moyen de dessins mélodiques et harmoniques plutôt qu'avec une trop grande force du toucher.

§ 13. Un musicien ne pourrait 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.

§ 15. [...] s'exercer à l'éloquence et à l'art de passer brusquement d'un sentiment à un autre.

[...] le mouvement et la mesure doivent souvent en être modifiés pour éveiller puis passer tous ces sentiments les uns après les autres. La mesure n'est souvent indiquée que pour faciliter la notation, et sans qu'il faille s'y sentir lié.

§ 16. Il faut donc jouer chaque pièce selon son véritable caractère et avec le sentiment qui lui convient.

[...] L'aspect de ces signes est peut-être plus connu que la manière dont il faut leur donner vie ou l'effet qu'ils doivent exprimer⁵⁵⁷.

L'interprétation musicale, comme Emanuel Bach et Quantz l'ont bien dit, ne se résume pas à une application mécanique de la dextérité et de la lecture à vue. Et pour ce qui est de l'interprétation, un seul modèle jamais n'épuisera une œuvre, surtout s'il s'agit d'explorer ses dimensions rhétoriques et oratoires. À titre d'illustration, nous proposerons simplement ici une alternative contrastée de programmes d'interprétation : deux mises en scène, deux formes de déclamation, à partir de tout l'échafaudage rhétorique que nous avons vu dans la section 9.4. Analyse musicale.

Semblable au fleuve d'Héraclite, dans lequel on ne se baigne jamais deux fois, l'interprétation, l'œuvre échappe à la répétition à l'identique. L'interprète, comme l'eau dont le

⁵⁵⁷ Bach, C. P. E., *Versuch*, *op. cit.*, III, § 2, § 4, § 13, § 15, § 16.

cours em`orte les atomes, est lui-même soumis au changement : il n'exécute jamais deux fois la même musique et tisse avec elle des liens toujours recommencés. Cette relation est dynamique ou elle n'est pas, elle est une découverte qui `longe dans les détours embrouillés des affections, des `assions et des `ossibilités : une ex`loration des divers registres affectifs de la musique qu'il joue.

9.5.1. La variété dans l'*aptum*

Faute ty`ique contre la variété dans l'*aptum* : la tournée de concerts qui a`lique mécaniquement le même `rogramme d'inter`rétation (s'il y en a un). Les excuses sont légion : « on manque de tem`s `our ré`éter », « on connaît l'œuvre », « le voyage »... Notre `ro`osition avance qu'avec les mêmes instruments rhétoriques et une `ers`ective, du haut du mât de la *pronuntiatio*, on `eut jouer de diverses façons la même musique de manière consciente, cohérente et éloquente. L'inter`rétation devient ainsi variée, conformément à un *aptum* s`écifique et en même tem`s différent à chaque fois.

Pour ce faire, il im`orte que l'inter`rète-musicien-orateur `renne le tem`s d'ex`lorer avec soin non seulement chaque affect ou ligne directrice contenus dans l'œuvre, mais aussi toute la gamme et tous les registres qui vivent à l'intérieur de l'affect ou de cette ligne même. C'est-à-dire que, comme un bon acteur devant son `ersonnage, le musicien-orateur `eut constamment ex`lorer les différents `rofiles qu'offre le `ersonnage dans une situation donnée et varier l'inter`rétation en restant vigilant aux `rinci`es de l'*aptum* : le *decorum* externe et interne.

9.5.2. Programme d'interprétation 1 : mélancolique, réfléchi.

9.5.2.1. *Exordium* (m. 1-3)

Le caractère global retenu est mélancolique et réfléchi.

Captatio benevolentiae.

La série de sixtes et de secondes mineures, nuancées `ar des dissonances, re`résentent des exclamations, des gémissements modérés.

L'*exordium*⁵⁵⁸ commence avec la sixte mineure *ré-sib* et représente l'exclamation d'un gémissement ou d'une plainte modérée ; il est comblé par la tristesse de l'intervalle de seconde *fa#-sol*. Il invite à une *mezza di voce*. Autrement dit, il faut soutenir avec suffisamment d'intensité la fin du *sol* pour souligner le choc avec le *fa* de la basse (m. 1). Ce dernier est l'aboutissement du saut violent de septième *sol-fa*. Même dans l'intensité de l'élan, il est nécessaire de séparer le *sol* du commentaire de tristesse de la seconde mineure *si-do* (*parenthésis*), où le *do* a besoin aussi d'un développement de tension à la fin. D'une part pour souligner le choc avec le *fa* de la basse (m. 2), et d'autre part pour qu'il lui serve de catalyseur afin d'explorer avec une plus grande violence la sixte *do-la*.

Ici la prononciation nécessite un coude de langue du *do* et du *la* qui doit être beaucoup plus défini et emphatique. De plus, le *la* sollicite à son tour une autre *mezza di voce* comme exclamation supplémentaire vers la fin pour heurter le *sib* qui résulte du premier saut de sixte dans la ligne de la basse *ré-sib*. Ensuite, l'avant-dernière sixte mineure du hautbois, dans l'*exordium ré-sib*, évoque la deuxième sixte mineure de la basse, *sol-mib*, et elle est nuancée par le saut de quinte diminuée *sol-do#* du hautbois (m. 3) et sa résolution sur *ré*.

L'*exordium* s'achève sur la résignation et le doute, favorisé par le saut d'octave dans la basse.

Résumé de l'*exordium* : ⁵⁵⁹

m. 1 :

ht. : *ré-sib* : sixte mineure ascendante : avec expression de gémissement ou de plainte modérée.

ht. : *fa#-sol* : seconde mineure ascendante : comme un commentaire de tristesse. La fin du *sol* nécessite plus d'intensité (*mezza di voce*) pour souligner la dissonance. Aussi doit-il être séparé du groupe suivant par un micro-silence.

BC : *sol-fa* : septième mineure : avec violence et furie.

⁵⁵⁸ Voir en Annexe 9.7. Proposition de programme d'articulation et pronuntiatio, *Adagio*, Wq 135, n. 119.

⁵⁵⁹ À partir de maintenant, la différenciation des éléments se fait par la notation des deux points (:) pour séparer l'intervalle ou circonstance de l'affect ou l'expression. Le point séparera tout autre élément soit technique soit de nuance.

ht. : *si-do* : seconde mineure ascendante : comme une `arenthèse de résignation. La fin du *do* requiert ce`endant une *mezzza di voce* `our souligner la dissonance `rochaine.

m. 2 :

BC : *do-fa#* : quinte diminuée descendante : comme un gémississement.

ht. : *do-la* : sixte majeure ascendante : comme une ex`ression de violence extrovertie. Cou` de langue `lus em`hatique et défini. La fin du *la* requiert une *mezzza di voce* `our souligner la dissonance.

BC : *ré-sib* : *idem*. m. 1

ht. : *ré-sib* : *idem*, imitation.

BC : *sol-mib* : *idem*.

m. 3 :

ht. : *sol-do#* : quinte diminuée descendante : comme un gémississement.

ht. : *do#-ré* : seconde mineure ascendante : comme une résignation.

BC : *ré-ré* : une octave descendante : comme une acce`tation.

Une mini-`ause équilibrée est nécessaire `our changer de section, d'affection, de sujet.

9.5.2.2. *Narratio* (m. 3 - 5)

Avec un caractère `lus aimable, `lus *andante*, `lus actif et `lus jovial. Les ornements dans le style français de coulés de tierce (m. 3) sont des sortes de glissements insoucians (surtout `as avec l'énergie rigide des a`oggiatures italiennes). Le saut de se`tième mineure *sib-lab*, `orteur d'une joie ironique, devient un *accentus* ou glissement vers le *sol* qui se résout sur *fa* (m. 4 en 6/4). En revanche, le *ré* aigu (une hy`erbole) est une exclamation, un cri de joie, d'es`oir (tierce majeure de *si* bémol) très différent du cri du déses`oir. Due au changement d'harmonie, une *mezzza di voce* est nécessaire `our engendrer

une tension articulière à la fin du *ré* et souligner la dissonance avec le *mib* de la basse. La cadence en *Fa* majeur, comme une affirmation optimiste, se voit interrompue par un survenant et violent *mi* naturel (*mutatio toni*) et marque le commencement de la transition (m. 4) vers la dernière position.

Résumé de la *Narratio* :

m. 3 :

ht. : coulés de tierce : comme des glissements joviaux.

ht. : *sib-lab-sol* : comme une exclamation ironique et résolue (m. 4).

m. 4 : (6/4)

ht. : *ré'''* : *hyperbolè* : comme une exclamation de joie et d'espoir (tierce majeure de *sib*). La fin du *ré* a besoin de plus d'intensité (*mezza di voce*) pour souligner la dissonance avec le *mib* de la basse.

ht. : *sib-ré* : comme un écart.

ht. : *mi* : (*mutatio toni*) *anticipatio* : avec un caractère survenant et violent.

m. 5 :

Cadence en *Fa* : avec un optimisme comoté et hésitant.

9.5.2.3. *Propositio* I (m. 6-8)

Le caractère de cette position contraste et nuance l'énoncé des sections précédentes. C'est un souvenir croissant de la lutte pour l'espoir qui déchaîne rêves, fantaisie et doute.

Cette dernière position commence avec une anacrouse longue et tendue (m. 6) en forme de *gradatio*, comotée d'une série d'*accentus* (la lutte). Indépendamment du fait que cette anacrouse se trouve dans la partie forte de la mesure, elle requiert de commencer doucement et d'accroître l'intensité. Pour cela, chaque *accentus* demande son *diminuendo* respectif sur la note pointée et de plus un micro-silence pour marquer l'articulation, mais toujours en

conservant la direction. L'intensité de l'*anabasis* s'en trouve accrue jusqu'à l'arvenir au *climax* dans le *lab* (l'espoir). La *catabasis* suivante, *lab-do*, génère, en un seul geste, une concaténation de rêves, d'illusions et de doute. Le décor de cette sixte descendante (m. 7) est dans le style italien (*tcfm*), ses rythmes variés et caractéristiques sollicitent une articulation claire des notes qui se réentent, « dix fois *do* », qui constituent le noyau de la *circulatio* (m. 7-8) pour les distinguer de l'ornementation. D'autre part, l'hésitation évoquée par le contraste des sauts de *do-la* (m. 7) et *do-lab* (m. 8) qui précèdent la cadence vers *do* et la *catabasis* de la basse, en profondeur, marque la fin de la dernière position.

Une mini-ause dubitative est nécessaire pour conserver l'atmosphère de doute et de continuité.

Résumé de la *Propositio* I :

m. 6 :

ht. : *gradatio* anabasique : anacrouse longue et tendue vers le climax dans la moitié de la mesure (*lab*), comosée par une série d'*accentus* définis. Le *lab* sollicite une *mezza di voce* pour encadrer la dissonance avec la basse (*si*).

m. 7 :

ht. : *lab-do* : *catabasis* ornementée dans le style italien *tcfm*, *circulatio*, et *dubitatio*. Une clarté dans l'articulation est requise pour différencier le *circulatio* de ses noyaux et pour illustrer l'hésitation *do-la*.

m. 8 :

ht. : *do-lab* : comme une hésitation.

BC : *catabasis* : profonde et obscure.

9.5.2.4. *Propositio II (m. 9-10)*

Avec un caractère d'exaltation, de rémonition qui conduit au cauchemar.

La deuxième `ro`osition commence avec l'anacrouse à la mesure 9 à travers une anticip`ation délicate (*anticipatio*) du *mib* avec la basse en *la*. Même si la `ro`osition se dévelo`e dans une harmonie de *la* mineur avec se`tième, elle ex`rime ce`endant la tendresse et la douceur.

Un `remier geste d'exaltation modérée surgit avec le saut de neuvième *fa-sol* du deuxième tem`s. Il est faiblement nuancé `ar la très brève cadence à *Si* bémol, qui est subitement interrom`ue `ar un autre geste d'exaltation, *mi-fa* (*mutatio toni*), ce qui `rovoque le doute dans la direction et favorise la transition vers la confrontation. La fin de ce *fa* (m. 10) sollicite une tension `our souligner le triton avec *si* de la basse et générer une réaction d'incertitude soulignée `ar des *accentus* ascendants et descendants re`ésentés `ar les doubles-croches liées de deux en deux, et sous la tension de l'harmonie de *sol* avec neuvième diminuée. La résolution subséquente sur *Do* majeur est subitement interrom`ue `ar la *confutatio*.

Résumé de la *Propositio II* :

m. 9 :

ht. : *mib* : anacrouse (*anticipatio*) avec douceur et *mezza di voce* discrète.

CB : les trois `remiers *la* avec affection de tendresse statique. Le quatrième comme une anacrouse au mouvement.

ht. : *fa-sol* : saut de neuvième : comme une exaltation momentanée.

ht. : *mi-fa* (*mutatio toni*) : comme deuxième exaltation. *Fa* avec *mezza di voce*.

m. 10 :

ht. : avec une tension dans le *fa* `our souligner la dissonance du triton avec la basse. Les *accentus* ascendants avec caractère de lamentation. L'*accentus* descendant avec caractère de douleur et de fatigue. Interru`tion subite de la cadence vers *do* : raccourcir le *mi* naturel.

9.5.2.5. *Confutatio* (m. 10-11)

Le caractère de rébellion et de furie violente, fra`ante et effrénée casse le climat et l'atmosphère générale de la `ièce.

Cette section requiert de sacrifier intentionnellement le son, de le montrer un `eu moins soigné mais certainement `lus brillant et avec des cou`s de langue et d'archet `lus fra`ants et définis.

La confrontation se manifeste au moyen du choc des dissonances de l'accord de *la* avec neuvième diminuée (m. 10). Le *sib* du hautbois sollicite une *mezza di voce* im`ortante d'une `art `our souligner les dissonances avec la basse (*mi-do#*), et d'autre `art `our contraster avec la résolution douteuse sur *Ré/V* de *sol* (m. 11) qui marque la fin de la confrontation.

Une mini-`ause de ré`it est nécessaire `our souligner le changement.

Résumé de la *confutatio* :

m. 10 - 11 :

ht. et BC : il faut sacrifier le son en faveur de l'éloquence et de la violence. Les anacrouses : comme *anticipatio* d'interru`tion. Le *sib* du hautbois et de chacune des autres notes de l'accord de *la* neuvième diminuée avec cou` de langue ou d'archet violent. La fin du *sib* avec *mezza di voce* `our souligner les dissonances avec la basse, *mi-do#* (c 11). La cadence à *Ré* majeur avec doute.

9.5.2.6. *Confirmatio* (m. 12-15)

Ces ex`ressions musicales, comme des syllogismes, soulignent le contraste.

A`rès le conflit, la sérénité arrive `eu à `eu avec des évocations de tendresse et d'es`oir (coulés de tierce de la *narratio*). Celles-ci a``araisent deux fois (comme une confirmation) et sont interrom`ues et contrastées `ar un bref geste exalté (*paen* et *syncopa*).

La *confirmatio* s'achève sur un geste `articulier (m. 14), un mélange com`lexe d'humour et d'ironie, illustré `ar une *gradatio* catabasique de se` t sixtes - *catachrèsis* (abus) et `léonisme (ou excès) - et la basse avec mouvement de seconde et tierces mineures. Ceci re`résente une discussion ironique entre deux mondes : « ceux de là-haut » avec des glissements sim`les ascendants et « ceux d'en-bas » avec des trilles laborieux. Cette `rogression (m. 14) conduit au doute et à un aimable es`oir `assager, illustrés `ar les ornements de *tcfm* qui incluent le saut de neuvième *ré-do*, c'est-à-dire un saut à la dissonance : *fa#-do* (*saltus* et *passus duriusculus*). La cadence en *sol* est interrom`ue `ar une *abruptio* qui introduit la *peroratio*.

Mini-`ause avant la conclusion.

Résumé de la *confirmatio* :

m. 12 :

ht. : coulés de tierce descendants : comme des glissements joviaux, les deux autres ornements *sol-fa#*, *fa#-sol*, comme *accentus*. Le *pacon* et la *syncopa* avec un caractère d'exaltation.

BC : *do-fa#* : saut avec violence.

Un micro-silence d'articulation est requis `our sé`arer l'exaltation de la deuxième `artie de la *confirmatio*.

m. 13 :

ht. : coulés de tierce descendants : comme des glissements. Les *accentus* : comme doute.

CB : le *sol* du deuxième tem`s : comme interrù`tion qui conduit au doute.

m. 14 :

ht. : l'anacrouse *la-do* : comme une exclamation d'ironie. Différencier le caractère des deux lignes : celle des trilles et ses résolutions descendantes de celle des *accentus* ascendants. Réduire l'intensité dans la *gradatio* catabasique.

BC : sé`arer les sauts de tierce et contraster avec la résolution.

m. 15 :

ht. : un seul geste dans l'ornementation (*tcfm*) avec l'em`hase sur le *do* : *saltus* et *passus duriusculus*.

BC : interrom`re la cadence `ar une *abruptio*.

9.5.2.7. *Peroratio* (m. 15-17)

Quatre sixtes mineures ascendantes et un triton résumant la norme syntaxique de cet *Adagio* : des gémissements de tristesse.

Cette fois-ci, c'est la basse qui `résente la `remière sixte *sol-mib* (c. 15), où la fin du *mib* sollicite une *mezza di voce* `our contraster la dissonance avec le *la* de la sixte majeure du hautbois (m. 16). Un dernier gémissement de la basse, *do-fa#*, cata`ulte la dernière sixte mineure du hautbois *ré-sib* avec son ornementation qui conduit à l'im`rovisation finale `endant le `oint d'orgue `ré-cadentiel et à sa résolution `arfaite sur *sol* mineur.

Résumé de la *peroratio* :

m. 15 :

BC : *sol-mib* : comme une ex`ression de gémissement. Avec une tension sur le *mib* `our anticiper la dissonance avec le *la* du hautbois.

m. 16 :

ht. : *do-la* : anacrouse : comme une exclamation de violence. Le *la* avec *mezza di voce*.

BC : *do-fa#* : comme un gémissement.

ht. : *ré-sib* : avec direction `our l'im`rovisation de la cadence.

m. 17 :

ht. et BC : « Jouer le silence » a`rès le *sol*, donner une intensité et une signification en accord avec ce que vient d'être ex`rimé.

9.5.3. Programme d'interprétation 2 : mélancolique, plaintif, extroverti.

9.5.3.1. *Exordium* (m. 1-3)

Le caractère global est mélancolique, `laintif et extroverti.

Captatio benevolentiae.

La série de sixtes et de secondes mineures, nuancées `ar des dissonances, re`résente des exclamations, des lamentations.

L'*exordium* commence avec la sixte mineure *ré-sib*. Il re`résente une exclamation de lamentation em`hatique, com`létée `ar l'angoisse de l'intervalle de seconde *fa#-sol*. Une *mezzza di voce* est nécessaire. Autrement dit, il faut soutenir avec suffisamment d'intensité le son à la fin du *sol* `our souligner le choc avec le *fa* de la basse (m. 1). Ce dernier est l'aboutissement du saut im`ulsif de se`tième *sol-fa*. Même dans l'intensité de l'élan, il est nécessaire de sé`arer le *sol* du commentaire de résignation de la seconde mineure *si-do* (*parenthèsis*), où le *do* a besoin aussi d'un dévelo``ement de tension à la fin. D'une `art `our souligner le choc avec le *fa* de la basse (m. 2), et d'autre `art `our lui servir de cata`ulte et ex`rimer avec une `lus grande violence la sixte *do-la*. Ici, la `rononciation ou cou`de langue du *do* et du *la* doivent être beaucoup `lus définis et em`hatiques. De `lus, le *la* sollicite à son tour une autre *mezzza di voce* comme exclamation su``lémentaire vers la fin `our heurter le *sib*. C'est le résultat du `remier saut de sixte dans la ligne de la basse *ré-sib*.

L'avant-dernière sixte mineure du hautbois dans l'*exordium*, *ré-sib*, `rovoque la deuxième sixte mineure de la basse *sol-mib*. Elle est nuancée `ar le saut de quinte diminuée *sol-do#* du hautbois (m. 3) et sa résolution sur *ré*.

L'*exordium* se termine avec résignation et hésitation `ar le saut d'octave dans la basse.

Résumé de l'*exordium* :

m. 1 :

ht. : *ré-sib* : sixte mineure ascendante : avec ex`ression de lamentation em`hatique.

ht. : *fa#-sol* : seconde mineure ascendante : comme un commentaire d'angoisse. La fin du *sol* nécessite `lus d'intensité (*mezza di voce*) `our souligner la dissonance. Aussi doit-il être sé`aré du grou`e suivant `ar un micro-silence.

BC : *sol-fa* : se`tième mineure : saut im`ulsif.

ht. : *si-do* : seconde mineure ascendante : comme une `arenthèse de soumission. Ce`endant la fin du *do* requiert une *mezza di voce* `our souligner la dissonance `rochaine.

m. 2 :

BC : *do-fa#* : quinte diminuée descendante : tristesse et obscurité.

ht. : *do-la* : sixte majeure ascendante : comme une ex`ression de brusquerie extrovertie. Cou` de langue `lus em`hatique et défini. La fin du *la* requiert une *mezza di voce* `our souligner la dissonance.

BC : *ré-sib* : *idem*. m. 1.

ht. : *ré-sib* : *idem*, imitation.

BC : *sol-mib* : *idem*.

m. 3 :

ht. : *sol-do#* : quinte diminuée descendante : obscurité.

ht. : *do#-ré* : seconde mineure ascendante : comme une résignation.

BC : *ré-ré* : octave descendante : comme une conciliation.

Une mini-`ause équilibrée est nécessaire `our changer de section, d'affection, de sujet.

9.5.3.2. *Narratio* (m. 3-5)

Avec un caractère insouciant, plus sobre et décidé. Les ornements dans le style français de coulés de tierce (m. 3) sont des sortes de glissements joviaux. Le saut de septième mineure *sib-lab* avec décision devient un *accentus* ou glissement vers le *sol* qui se résout sur le *fa* (m. 4 en 6/4). En revanche, le *ré* aigu (une *hyperbolè*) est un brillant scintillement de confiance (tierce majeure de *si* bémol). Due au changement d'harmonie, une tension articulière est nécessaire à la fin du *ré* pour souligner la dissonance avec le *mib* de la basse. La cadence en *Fa* majeur, comme un commentaire aimable, se voit interrompue par un *mi* naturel effronté (*mutatio toni*) et marque le commencement de la transition (m. 4) vers la dernière position.

Résumé de la *Narratio* :

m. 3 :

ht. : coulés de tierce : comme des glissements joviaux.

ht. : *sib-lab-sol* : comme une exclamation décidée et résolue (m. 4).

m. 4: (6/4)

ht. : *ré* : *hyperbolè* : comme exclamation de joie et d'espoir (tierce majeure de *sib*). La fin du *ré* a besoin de plus d'intensité (*mezza di voce*) pour souligner la dissonance avec le *mib* de la basse.

ht. : *sib-ré* : comme un écart.

ht. : *mi* : (*mutatio toni*) *anticipatio* : avec un caractère surprenant et violent.

m. 5 :

Cadence en *Fa* : avec une amabilité hésitante.

9.5.3.3. *Propositio I* (m. 6- 8)

Le caractère de cette `rotation continue l'énoncé des sections `écédentes en le nuancant légèrement. C'est une `rotation emphatique et décidée qui conduit à une intros`ection viscérale, contradictoire et ca`ricieuse.

La `remière `rotation commence avec une anacrouse longue, emphatique et tendue (m. 6) en forme de *gradatio*, la `rotation est com`osée d'une série d'*accentus*. Cette anacrouse requiert de commencer avec véhémence et de dévelo`er l'intensité. A cet effet, chaque *accentus* sollicite dans la note `ointée, en `lus d'un soutien, un fugace *diminuendo* assorti d'un micro-silence `our marquer l'articulation, mais toujours en conservant la direction. L'intensité de l'*anabasis* s'en voit augmentée jusqu'à `arvenir au *climax* dans le *lab* (le début de l'intros`ection). La *catabasis* suivante, *lab-do*, génère en un seul geste un labyrinthe de fantaisie et de doute. Le décor de cette sixte descendante (m. 7) est dans le style italien (*tcfm*), ses rythmes variés et ca`ricieux sollicitent d'articuler clairement les notes qui se ré`ètent, « dix fois *do* », qui constituent le noyau de la *circulatio* (m. 7-8) `our les distinguer des ornements. D'autre `art la contradiction est `rovoquée `ar le contraste des sauts de *do-la* (m. 7) et *do-lab* (m. 8) qui `écèdent la cadence vers *do*. La *catabasis* de la basse marque en `rofondeur la fin de la `remière `rotation.

Une mini-`ause dubitative est nécessaire `our conserver l'atmosphère de doute et de continuité.

Résumé de la *Propositio I* :

m. 6 :

ht. : *gradatio* anabasique : anacrouse longue emphatique et tendue vers le climax dans la moitié de la mesure (*lab*). Elle est com`osée d'une série d'*accentus* définis `ar un caractère de `rotation. Le *lab* sollicite une *mezza di voce* `our encadrer la dissonance avec la basse (*si*) et donner suite à l'intros`ection.

m. 7

ht. : *lab-do* : *catabasis* ornementée dans le style italien *tefm*, *circulatio*, et *dubitatio*. Une clarté dans l'articulation est requise pour différencier la *circulatio* de ses noyaux et pour illustrer le caractère plus extroverti de la sixte *do-la*.

m. 8 :

ht. : *do-lab* : comme une incertitude et une contradiction.

BC : *catabasis* profonde et obscure.

9.5.3.4. *Propositio II (m. 9- 10)*

Le caractère de la deuxième proposition contraste avec la proposition précédente. C'est un récit mélancolique qui tourne ensuite subitement au délire, bien dans l'esprit du *Sturm und Drang*.

La deuxième proposition commence avec l'anacrouse à la mesure 9 à travers une anticipation délicate (*anticipatio*) du *mib* avec la basse en *la*. Même si la proposition se développe dans une harmonie de *la* mineur avec septième, elle exprime cependant la tendresse, la douceur et la mélancolie.

Subitement un geste d'exaltation modérée surgit avec le saut de neuvième *fa-sol* du deuxième temps. Il est faiblement nuancé par la très brève cadence en *si* bémol qui, à son tour, est subitement interrompue par un autre geste d'exaltation, *mi-fa* (*mutatio toni*), qui évoque le doute dans la direction et favorise la transition vers la confrontation. La fin de ce *fa* (m. 10) sollicite une tension pour souligner le triton avec le *si* de la basse et générer une réaction d'incertitude (début du délire) soulignée par des *accentus* ascendants et descendants représentés par les doubles-croches liées de deux en deux, et sous la tension de l'harmonie de *sol* avec neuvième diminuée. La résolution subséquente sur *Do* majeur est subitement interrompue par le *confutatio*.

Résumé de la *propositio* II :

m. 9 :

ht. : *mib* : anacrouse (*anticipatio*) avec douceur et une *mezza di voce* discrète.

CB : les trois `remiers *la* `our une affection de tendresse statique. Le quatrième comme une anacrouse au mouvement.

ht. : *fa-sol* : saut de neuvième : comme une exaltation modérée.

ht. : *mi-fa* (*mutatio toni*) : comme deuxième exaltation. *Fa* avec *mezza di voce*.

m. 10 :

ht. : Avec une tension dans le *fa* `our souligner la dissonance du triton avec la basse. Les *accentus* ascendants : avec caractère d'inquiétude. L'*accentus* descendant : avec caractère de douleur et de fatigue. Interru`tion subite de la cadence vers *do* : raccourcir le *mi* naturel.

9.5.3.5. *Confutatio* (m. 10-11)

Le caractère de `rotestation résolue, de furie violente, sans limites, surgit comme conséquence de l'instabilité dans le climat et l'atmos`hère générale de la `ième.

Cette section requiert de sacrifier intentionnellement le son. On `ourrait lui donner un caractère violent, éloquent, certainement `lus brillant et avec des cou`s de langue et d'archet `lus résolus et définis.

La confrontation se manifeste au moyen du choc des dissonances de l'accord de *la* avec neuvième diminuée (m. 10). D'autre `art, le *sib* du hautbois sollicite une *mezza di voce* im`ortante `our souligner les dissonances avec la basse (*mi-do#*). Aussi `our contraster avec la résolution douteuse sur *Ré/V* de *sol* (m. 11) qui marque la fin de la confrontation.

Une mini-`ause de ré`it est nécessaire `our souligner le changement.

Résumé de la *Confutatio* :

m. 10 - 11 :

ht. et BC : Il faut sacrifier le son en faveur de l'éloquence et de la violence. Les anacrouses comme *anticipatio* d'interruption. Le *sib* du hautbois et de chacune des autres notes de l'accord de *la* avec neuvième diminuée : avec cou` de langue ou d'archet violent. La fin du *sib* avec *mezza di voce* pour souligner les dissonances avec la basse, *mi-do#* (m. 11). La cadence en *Ré* majeur avec doute.

9.5.3.6. *Confirmatio* (m. 12-15)

Ces expressions musicales sont comme des syllogismes qui soulignent le contraste.

Après la confrontation, le délire se dissipe et se calme. Des évocations de glissements joviaux (coulés de tierce de la *narratio*). Ceux-ci apparaissent deux fois (comme une confirmation) et sont interrompus et contrastés par un bref geste exalté (*pacon* et *syncopa*).

Le *confirmatio* se termine avec un geste articulier (m. 14), à travers un com`lexe mélange d'humour et d'ironie, illustré par une *gradatio* catabasique de sept sixtes - *catachrèsis* (abus), et léonisme, ou excès - et la basse avec mouvement de seconde et tierces mineures. Ceci représente une discussion ironique entre deux rivaux : les uns avec des glissements simples ascendants et les autres avec des trilles laborieux. Cette régression (m. 14) conduit à un petit délire momentané illustré par les ornements de *tfm* qui incluent le saut de neuvième *ré-do*, c'est-à-dire un saut à la dissonance : *fa#-do* (*saltus* et *passus duriusculus*). La cadence en *sol* est interrompue par une *abruptio*, qui introduit la *peroratio*.

Une mini-ause est requise avant la conclusion.

Résumé de la *confirmatio* :

m. 12 :

ht. : coulés de tierce descendants : comme des glissements joviaux. Les deux autres ornements *sol-fa#*, *fa#-sol* : comme *accentus*. Le *pacon* et le *syncopa* : avec caractère d'exaltation.

BC : *do-fa#* : saut avec violence

Un micro-silence d'articulation pour séparer l'exaltation de la deuxième partie de la *confirmatio*.

m. 13 :

ht. : coulés de tierce descendants : comme des glissements. Les *accentus* : comme doute.

CB : le *sol* du deuxième temps : comme interruption qui conduit au doute.

m. 14 :

ht. : l'anacrouse *la-do* : comme exclamation d'ironie. Différencier le caractère des deux lignes : celle des trilles et leurs résolutions descendantes de celle des *accentus* ascendants. Réduire l'intensité dans la *gradatio* catabasique.

BC : séparer les sauts de tierce et contraster avec la résolution.

m. 15 :

ht. : un seul geste dans l'ornementation (*tcfm*) avec l'emphase sur le *do* : *saltus* et *passus duriusculus*.

BC : interrompre la cadence par une *abruptio*.

9.5.3.7. *Peroratio* (m. 15-17)

Quatre sixtes mineures ascendantes et un triton résument la norme syntaxique de cet *Adagio* : exclamation, lamentations.

Cette fois-ci, c'est la basse qui présente la dernière sixte *sol-mib* (c. 15), où la fin du *mib* sollicite une *mezza di voce* pour contraster la dissonance avec le *la* de la sixte majeure du hautbois (m. 16). Un dernier gémissement de la basse, *do-fa#*, catalte la dernière sixte mineure du hautbois, *ré-sib*, avec son ornementation qui conduit à l'improvisation finale pendant le point d'orgue ré-cadentiel et à sa résolution parfaite sur *sol* mineur.

Résumé de la *peroratio* :

m. 15 :

BC : *sol-mib* : comme une ex`ression de lamentation. Avec une tension sur le *mib* `our anticip`er la dissonance avec le *la* du hautbois.

m. 16 :

ht. : *do-la* : anacrouse : comme une exclamation de violence. Le *la* avec *mezza di voce*.

BC : *do-fa#* : comme un gémissement.

ht. : *ré-sib* : avec direction vers l'im`rovisation de la cadence.

m. 17 :

ht. et BC : « Jouer le silence » a`rès le *sol*, donner une intensité et une signification en accord avec ce qui vient d'être ex`rimé.

10. Des orateurs en action. Analyse du *Mesto, Trio 3^o per oboe, violino e Basso en sol mineur, TWV 42 g 5, de Georg Philipp Telemann.*

10.1. La trajectoire rhétorique et musicale de Georg Philipp Telemann.

Dans l'optique de ce travail, la carrière de Georg Philipp Telemann (1681-1776) mérite à plusieurs titres qu'on s'y arrête un instant. Pour ne retenir que deux points, nous retournerons au premier chef qu'il fut éduqué dans la tradition latine, se frottant à la rhétorique littéraire et à l'art oratoire pendant sa scolarité au *gymnasium* et, plus tard encore, lors de ses études de droit à l'Université de Leipzig. Nous signalerons aussi que, en grande partie autodidacte en ce qui concerne la musique, Telemann est une sorte d'« entrepreneur musical » en quête de liberté d'expression et d'action, qui assume des responsabilités dans des aspects multiples de la production musicale dans les localités où il exerce.

Ces deux notations biographiques rejoignent directement les questions que nous soulevons : elles soulignent pour une part la place que les connaissances de rhétorique musicale vont prendre dans les compositions de Telemann ; elles rappellent par ailleurs que le compositeur fut aussi un pédagogue, qui prit en charge l'instruction de chanteurs et de violonistes-chanteurs. Même s'il n'existe pas de documents sur sa manière d'enseigner et de

ré`éter, on `eut `enser qu'il y transmettait très `robablement les `rinci`es de la *pronuntiatio* vocale et instrumentale.

À `artir de trois biogra`hies⁵⁶⁰, et en `articulier celle de Mattheson `ubliée en 1739, on sait que Georg Philii` fut élève dans deux écoles à Magdebourg : le Altstädtisches Gymnasium et la Domschule, où il reçut une instruction en latin, en rhétorique et en dialectique, et où il s'intéressa à la `oésie allemande. Pour ce qui est de son éducation musicale, elle fut a``aremmment autodidacte.

Telemann montre très tôt son habileté musicale. Vers 1697, il rentre au fameux Gymnasium Andreanum d'Hildesheim, où il com`ose des œuvres vocales incidentes `our les nombreux drames en latin re`ésentés à l'école. À `artir de 1701 et `endant quatre ans, il fait des études de droit à Lei`zig, où il com`ose et re`ésente une cantate toutes les deux semaines. De `lus, il a dès 1702 organisé un *Collegium Musicum* avec des étudiants de l'université. La caractéristique `rinci`ale de ce nouveau *Collegium Musicum* consistait dans la re`ésentation régulière de concerts `ublics, alors que les activités des *collegia musica* étaient `lutôt rangées, au XVII^e siècle, au cha`itre des « des jeux et distractions ». La même année, Telemann devient directeur de l'O`éra de Lei`zig et deux ans `lus tard, en 1704, il reçoit le `oste d'organiste de la *Neue Kirche*.

La carrière fulgurante de ce musicien autodidacte et entre`enant incommoda a``aremmment l'ordre de la vie musicale à Lei`zig ; surtout, Telemann envahit le territoire du `rédécèsseur de J. S. Bach, Johann Kuhnau.

Un an `lus tard, en 1705, Telemann accède au `oste de *Kapellmeister* à la cour d'Erdmann II Promnitz à Sorau, en Basse Lusace, où il montre sa connaissance du style français et `roduit des ouvertures « à la Lully⁵⁶¹ ». Il est de `lus un excellent instrumentiste `olyvalent, conformément au modèle traditionnel du *stadtmusiker*. Vers 1708, il est *Konzertmeister* de l'orchestre de la cour du Duc Johann Wilhelm de Saxe-Eisenach. Une de ses attributions `rinci`ales en tant que *Konzertmeister* est d'assurer l'inter`étation de cantates

⁵⁶⁰ Zhon, Steven, « Telemann, Georg Philii` », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, 1980, vol. XXV, ``. 199-232.

⁵⁶¹ Zhon, *op. cit.*

d'église et il lui incombe donc aussi de recruter des chanteurs ayant une grande habileté dans la technique du violon⁵⁶².

Vers 1712, il accède à Frankfort au poste de Directeur musical et de Maître de chapelle de la Barfüsserkirche, où il se charge personnellement de l'instruction d'un groupe de 6 à 8 enfants de chœur. À cette époque, Telemann a développé son activité tant comme chanteur (baryton) que comme instrumentiste (principalement comme violoniste, mais aussi actif aux claviers en tant qu'organiste, à la flûte à bec, au chalumeau, au violoncelle, etc.), compositeur et directeur musical.

10.2. La musique de chambre et le trio sonate

La musique de chambre est une pratique commune dans la vie musicale allemande et celle d'autres centres européens⁵⁶³ de l'époque. Telemann y contribue, et en quelque sorte développe cette pratique en s'occupant de produire et de publier une grande quantité de musique instrumentale à usage domestique. Ses compositions pour ce genre sont d'un niveau technique assez accessible et vivace. Dans certains cas, ils incluent des éléments rythmiques et mélodiques apparentés à la musique folklorique morave ou polonaise, avec aussi des caractéristiques du style galant.

Il ressort de tout cela que ce musicien autodidacte a tenté, au moyen de ses nombreuses publications, de rendre plus accessibles ses compositions mais aussi de développer les possibilités d'intégrer la musique dans le milieu amateur.

Christopher Hogwood⁵⁶⁴ rappelle qu'« en 1732 l'abbé Pluche affirmait [...] qu'elles [les sonates] sont peu réjouissantes pour le public ». Ce n'est assurément pas l'avis général en ce qui concerne la musique de chambre et les sonates, et Marie-Thérèse de Truchis eut rappeler justement que « la musique, comme la peinture, le mobilier les ornements des

⁵⁶² *Ibidem*.

⁵⁶³ En particulier dans « les temples et salons musicaux » de Saint-Germain. Cf. de Andia, Béatrice, *Musique et musiciens au faubourg Saint-Germain*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1996. (Diffusion CNRS).

⁵⁶⁴ Hogwood, Christopher, *La Sonate en trio par Christopher Hogwood*, 1979, Actes Sud, 1986, trad. par Dennis Collins, p. 9.

« les fonds et des boiseries, les objets d'art et la conversation s'articulent au décor de la vie⁵⁶⁵ » et que de nombreux amateurs participent à cette époque la musique de chambre pour leur loisir. Pour preuve la grande quantité d'œuvres composées et publiées dans cette période, qui reflète on ne peut mieux le dynamisme de la vie musicale dans les salons.

Certains propriétaires de ces salons, outre bons musiciens ou chanteurs eux-mêmes, étaient aussi des grands collectionneurs⁵⁶⁶, et leurs bibliothèques n'abritaient pas seulement des recueils de manuscrits et des éditions rares, mais aussi des nombreux instruments de musique.

Entre les différentes facettes de la sonate⁵⁶⁷, la sonate en trio a été, en quelque sorte, la forme la plus populaire de musique de chambre et celle qui attirait aux éditeurs le plus de bénéfices⁵⁶⁸. Une sonate en trio n'est pas toujours écrite pour trois instruments. Par exemple la « *sonata a due col basso*⁵⁶⁹ » ou la « *sonata a tre* » indiquent que la partie de la basse peut être exécutée soit avec un instrument à cordes soit avec un instrument à vent grave et un instrument à clavier, ce qui équivaut à un minimum de quatre instrumentistes.

Les sonates en trio circulaient en général sous forme des parties séparées. C'est le cas des *Essercizij musicali*⁵⁷⁰.

⁵⁶⁵ de Truchis, Marie-Thérèse, « Les salons musicaux », *Musique et musiciens au faubourg Saint-Germain*, Paris, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1996, dir. Béatrice de Andia, p. 29.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 30.

⁵⁶⁷ Pour une étude complète sur la sonate italienne, voir N. M. Jensen « Solo, Duo and Trio Sonata » dans *Festschrift Jens Peler Larsen*, p. 73.

⁵⁶⁸ Un demi-siècle plus tard, ce sera le quatuor à cordes qui représentera le modèle de musique de chambre.

⁵⁶⁹ Les trios les plus influents sont ceux de Corelli. Cf. Allison, Peter, *The Italian « trio » sonata : from its origins until Corelli*, Clarendon Press, 1992. Du même auteur : *Arcangelo Corelli : 'New Orpheus of Our Times'*, Oxford University Press, 1999, « *The sonata da camera a 3* », pp. 106-119.

⁵⁷⁰ Voir Annexe 10.1, contenant les parties séparées.

10.3. Source musicale

Source : Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, Wq. 7115.

Telemann, Georg Philibert, *Essercizii musici, ovvero Dodeci Soli e Dodeci Trii à diversi stromenti. composti da Giorgio Filippo Telemann, Direttore della Musica in Hamburgo, e che si trovano apresso dell'Autore*, Hambourg, [auteur], 1739-40, B-Bc. Wq. 7115.

Les *Essercizii musici*⁵⁷¹ sont une collection variée de 12 solos et 12 trios pour des instruments qui étaient certainement populaires dans le nord de l'Allemagne. Ils comprennent, à côté du violon, de la flûte traversière et du hautbois, également la flûte à bec et la viole. Les instruments inhabituels, archaïques mais aussi exotiques ou très modernes, étaient très en vogue à Hambourg et on pouvait souvent les entendre dans l'ensemble de l'Opéra⁵⁷².

Les flûtes à bec et les violes sont certainement des instruments très populaires parmi les classes supérieures cultivées, mais ils reflètent également l'intense culture musicale des classes moyennes de Hambourg au temps de Telemann. Une partie importante de sa publication était destinée aux amateurs, ce qui nous montre le haut niveau des intérêts esthétiques de ceux pour qui Telemann produisait, ainsi que les habiletés techniques dont ils étaient capables.

Les *Essercizii musici* constituent donc un recueil de musique de chambre représentative de la manière musicale de Telemann mais aussi, de par la façon dont ils étaient édités et vendus, en fascicules, une preuve de son esprit ingénieux.

⁵⁷¹ Telemann, G. Ph., *Essercizii musici, ovvero Dodeci Soli e Dodeci Trii a diversi stromenti. Composti da Giorgio Filippo Telemann, Direttore della Musica in Hamburgo, e che si trovano apresso dell'Autore*, Hambourg, [l'auteur], 1739-40, parties séparées, oboe V₁, n. 11 et 12 ; violino V₂, n. 13 et 14 et [basse chiffrée] V₃, n. 13 et 14.

⁵⁷² « *The Essercizii musici are a varied collection of 12 solos and 12 trios for instruments which were certainly popular in Northern Germany. These included, besides the Violin, transverse flute and oboe, also recorder and viol. Unusual, old-fashioned but also exotic or very modern instruments were very fashionable in Hamburg and this could often be heard in the Opera ensemble.* » Cf. Haenen, Greta, « Introduction » à l'édition en fac-similé Alamire, 1996. Traduction personnelle.

Description

L'œuvre consultée est éditée en feuilles séparées, le tout en un seul paquet néanmoins divisé ultérieurement en trois chemises⁵⁷³ V₁, V₂, et V₃, l'une contenant les parties de basse, et les autres se partageant les autres instruments. L'œuvre qui nous intéresse est la *Sonate en trio pour hautbois, violon, basse continue*, BWV 42 g 5, en sol mineur, indiquée sur la partition : *Trio 3^o per oboe, violino e Basso*. La partie de hautbois se trouve aux pages 11 et 12 de la chemise V₁, celle du violon dans la V₂ aux pages 13 et 14, et enfin celle de la basse dans la V₃, aux pages 13 et 14. Ce trio est composé de quatre mouvements : *Mesto, allegro, andante* et *vivace*⁵⁷⁴.

D'après Dr. Johann Eeckeloo, conservateur et directeur, ce recueil faisait partie de la collection Westphal acquise par Fétis et les autorités du Conservatoire en 1841⁵⁷⁵. Seule la dernière page de la fardes V₁ indique que ce recueil appartenait à Westphal. Le papier est de faible qualité. Après vérification de chaque page de la fardes V₁, on trouve le filigrane hollandais « WR » dans les pages 17, 20, 27, 31, 33, 35 et 46. Les dimensions sont 37 cm x 24,5 cm.

Ses *Essercizii musici* (1739-40) comptent parmi les dernières œuvres que Telemann publia à son compte. D'après Greta Haenen⁵⁷⁶, Georg Philipp Telemann publia en 1740 une annonce dans la presse pour la mise en vente des plaques de ses œuvres complètes. Les éditions ultérieures, car il n'y avait pas encore beaucoup de premières éditions, n'ont pas été imprimées aux frais du compositeur, mais par des éditeurs établis. Ces éditeurs avaient déjà manifesté leur intérêt auparavant, mais Telemann avait toujours préféré surveiller les publications de ses œuvres lui-même. L'année 1740 signifie ainsi une césure dans les activités de Telemann, qui touche à la fois la composition et la publication de sa musique.

⁵⁷³ « Fardes » en Belgique.

⁵⁷⁴ Voir les parties séparées de l'édition consultée en Annexe 10.1. G. Ph. Telemann, *Essercizii musici, Trio 3^o, BWV 42 g 5, en sol mineur*, pp. 121 à 128.

⁵⁷⁵ Eeckeloo, Johann « François-Joseph Fétis and the Brussels Conservatory Library, *Revue Belge de Musicologie*, vol. LXII, 2008, pp. 135-146.

⁵⁷⁶ Haenen, Greta, « Introduction » à l'édition en fac-similé Alamire, 1996.

10.4. Analyse musicale : *Mesto*

Cette analyse cherche à se représenter le *Mesto*, premier mouvement du *Trio en sol mineur*, TWV 42 g 5, de G. Ph. Telemann, sous une apparence un peu singulière : on la considèrera en effet comme l'interaction de plusieurs orateurs (musicaux) qui prononceraient ici un même discours. Les orateurs, ce sont les instruments. Ici un hautbois, un violon et les membres de la section de basse continue, qui fonctionnent en fait comme un groupe de personnages parlant à l'unisson⁵⁷⁷ en se complétant les uns les autres (la ligne de la basse l'harmonie)⁵⁷⁸. Dans ce discours, pendant que l'un des instruments expose, l'autre commente, confirme ou argumente et un troisième accommode. Tous se servent des figures de rhétorique musicale pour interagir (*parenthesis*, *interrogatio*, *exclamatio*, *abruptio*, *synomia*, *hypallage*, *antitheton*).

Cette section s'attachera également à l'analyse des éléments rhétoriques du discours en lui-même⁵⁷⁹. Et la section suivante (10.5. L'interrotation) focalisera son attention sur l'analyse des interactions discursives entre les divers orateurs et sur leur traduction dans la prononciation de celui-ci⁵⁸⁰.

L'*exordium* (m. 1 à 4) est formé par deux éléments complémentaires : d'abord une *suspensio*, suivie d'une *mempsis*⁵⁸¹. La figure de *suspensio* représentée par le hautbois est composée de deux incises en *anabasis* séparées par des silences, pendant lesquels apparaît la figure de *parenthèse* pour le violon. Le thème est construit sur une basse avec une figure de *pathopoeia*

⁵⁷⁷ Comme il a déjà été dit au préalable, un trio n'est pas forcément pour trois intermédiaires-orateurs. Il est connu que la basse continue peut être réalisée avec une contrebasse ou violone (8 cordes), avec basson ou violoncelle ou viole de gambe ; et que la section harmonique peut être faite avec clavecin, épinette, harpe, clavicorde (qui sonne extrêmement doux), positif ou orgue, luth ou théorbe. Ces instruments sont répertoriés dans les inventaires des propriétaires des salons de musique actifs dans leurs résidences (Cf. C. Massi, *op. cit.*). D'autre part, il y a toujours la possibilité, si tous ces instruments graves ne sont pas utilisés en même temps, d'en utiliser au moins deux à la fois. Entre autres raisons, à cause du faible niveau de volume sonore que produisent ces instruments graves, dû en partie à un diapason assez bas (*la* : 392hz ou 400hz).

⁵⁷⁸ À la différence du discours « parlé », où il y a des monologues, des dialogues et d'autres variantes, l'exposition d'un « personnage », dans ce cas-ci, peut être accompagnée par l'action d'un groupe, dont la fonction est assurée par la basse continue.

⁵⁷⁹ Voir le schéma graphique de l'analyse en Annexe 10.3. Tableau d'analyse rhétorique.

⁵⁸⁰ L'analyse du *Mesto* est développée dans l'Annexe 10.3. Analyse du *Mesto*, *Essercizi musicali, Trio 3^o*, TWV 42 g 5, de Telemann, pp. 143 à 146.

⁵⁸¹ *mempsis*, du grec μέμψις, accuser, censurer. « Exposition d'une plainte et recherche d'une aide », selon Henry Peacham, *The Garden of Eloquence* 1593, cité dans *Silva Rhetoricae, The Forest of Rhetoric*, url : <http://humanities.byu.edu/rhetoric/Silva.htm>

en *catabasis* avec fragmentations. La dernière `artie de cette figure sert de lien entre la *suspensio* et la lamentation, maintenant accom`agnée `ar l'em`athie de la note longue du violon.

La *suspensio* est com`osée `ar la figure rythmique de la *corta recta* suivie d'une sixte mineure ascendante⁵⁸² qui s'étend et forme un *accentus*, *mib-ré*, suivi à son tour `ar un commentaire du violon (la figure de `arenthèse) constitué `ar la diminution des figures de *corta* et d'*accentus*. Dans la mesure 2, le hautbois continue sur la deuxième `artie du thème `rinci`al dans le cinquième degré et finit la *suspensio* avec une *corta inversa*, tandis que la seconde mineure *fa#-sol* suggère une *interrogatio*.

EXORDIUM

Mesto

Oboe

Violino

5 6 7 6 6 4 3 6 # 7 6

pathopoeia

4

NARRATIO

5 6 7 6 6 6 6 5 3

pathopoeia

Ex. 10.1. G. Ph. Telemann, *Mesto*, m. 1 à 6.

La *mempsis* (m. 3) re`rend l'élément anacrousique de la deuxième mesure et continue sur la figure de *corta recta*. Elle se dévelo``e au moyen d'une série d'*accentus* en *catabasis* renforcés `ar un changement de direction et l'em`loi d'*accentus* en *anabasis* en forme de `lainte

⁵⁸² Selon la théorie de l'ex`ression des intervalles de Kirnberger, l'affect de la sixte ascendante est douloureux et su`liant. Cf. Kirnberger, Johann Philii`, *Die Kunst des reinen Satzes*, IIe `artie, Berlin 1776-9, ``. 103-104, re`rint, Olms, 1988.

dans la dominante. Ce`endant, une longue note d'em`athie dans le violon accom`agne l'*anabasis* du hautbois. Pour terminer l'*exordium*, le hautbois `résente la figure de *syncopatio* (m. 4) avec une cadence au ton `rinci`al. Toutefois, un `ont de deux tem`s en forme de *passus duriusculus* en *anabasis* introduit le sujet `résenté `ar le violon dans le ton de la dominante (m. 5).

La *narratio* (m. 5 à 7) se dévelo`e comme une grande ré`étition de la `remière section avec les voix interverties (*synomia*), où le violon `résente la figure d'hy`erbole à la mesure 6. La `oursuite de la note longue d'em`athie, cette fois dans le hautbois (m. 7) se dévelo`e comme le lien vers la *propositio* (m. 8).

Ex. 10.2. G. Ph. Telemann, *Mesto*, m. 7 à 12.

La *propositio* (m. 8 à 12) est formée `ar : un motif « a » com`osé d'une série de trois *accentus* ascendants et la figure de *corta inversa* ; sa *synomia* dans le violon ; un motif « b » de lamentation, formé d'*accentus* descendants et son dévelo`ement `ar la figure de *paranomasia* (m. 10). La basse établit un caractère lugubre au moyen d'une `édale en *do* mineur. La

propositio se termine avec la figure de *dubitatio* (m. 11), c'est-à-dire l'hésitation dans la direction harmonique qui finit avec une cadence `arfaite du relatif *Sib* majeur (m. 12) (*hypallage*).

La *digressio* transite de la mesure 12 à la 16. Elle commence avec une o` `osition d'éléments entre le hautbois et le violon : d'une `art, la figure de *corta recta* et son dévelo` `ement dans le hautbois, d'autre `art l'argument du violon, illustré `ar la figure d'*antithéton* et la combinaison de *saltus duriusculus* (*exclamatio*) avec *corta inversa* (anacrouses aux mesures 12 et 13)

Ce` endant, `lus loin, les deux `arties convergent à la mesure 14 quand le hautbois ex` ose la figure de *pathopoeia* et le violon la *synomia*. Cette imitation conduit à une brève cadence en *do* mineur, qui inclut le thème initial de la *digressio* formé `ar *corta recta*, *accentus* dans le hautbois et *saltus duriusculus* dans le violon.

13

pathopoeia

synomia

saltus duriusculus

6♯ ♭ ♯ 6 6♯ ♯ 6 5

CONFIRMATIO

16

apocope

6 5 6 7 6 6 5 4 3 6

pathopoeia

Ex. 10.3. G. Ph. Telemann, *Mesto*, m. 13 à 18.

La *confirmatio* (m. 16 à 23) est com`osée `ar la ré`étition du début du mouvement (*apocope*) ; elle est ce`endant entrecou`ée `ar la figure de l'*abruptio* (m. 20). Subitement a``araisent les éléments de la *propositio* : « a », « b », *synomia*, *paranomasia* et *dubitatio*.

La *peroratio* (m. 24-25) est une hy`allage qui re`rend la structure de la *dubitatio* `récédente et se termine en *sol* mineur.

Ex. 10.4. G. Ph. Telemann, *Mesto*, m. 19 à 25.

10.4.1. Synthèse de la caractérisation globale du *Mesto*

10.4.1.1. Les contenus

La norme syntaxique de ce *Mesto* est formée `ar le mélange de figures de *pathopoeia* et *corta*, en augmentation et diminution, *recta* et *inversa* ; une *dubitatio* et une série d'*accentus* ascendants et descendants.

10.4.1.2. Les affects

Le *Mesto* est ici conçu comme une conversation entre plusieurs personnages imaginaires, représentés par des instruments, qui prononcent un même discours où sont explorées les passions liées à la tristesse et à l'amertume. C'est une pièce qui comporte des changements graduels d'état d'âme. Elle passe de la lamentation modérée au duel, à l'affliction et au doute.

Le *Mesto* commence avec la double exposition d'un triste récit entrecoupé par des commentaires d'empathie. Par moments le discours semble sangloter, il dit la désolation et l'affliction. Il passe par le doute et la confusion, subitement envahi par l'incertitude qui provoquent des sentiments oscillés. Les souvenirs ramènent cependant de nouveau la tristesse, le doute et la mélancolie.

À partir de cette exégèse, nous proposons le programme d'interprétation suivant.

10.5. L'interprétation

Une fois terminée l'analyse descriptive du *Mesto*, nous poursuivons avec une unique exposition de programme d'interprétation, tout en sachant certainement qu'elle n'est pas la seule. Elle peut toutefois servir de modèle pour explorer les différents registres affectifs et produire d'autres programmes d'interprétation variés, aussi bien dans le degré d'introversion ou d'extroversion des personnages que dans la différenciation de leurs caractères.

10.5.1. Programme d'interprétation : la représentation collective de la lamentation.

10.5.1.1. *Exordium* (m. 1 à 4)

Caractère de lamentation lugubre et d'affliction.

L'*exordium* est formé par deux incises : une *suspensio* et une *mempsis*. La *suspensio* est entrecoupée par une parenthèse et construite sur une *pathopoeia* fragmentée.

Le hautbois commence avec la figure de la *corta recta*. On pourrait jouer la dernière note, le *sol*, avec une attaque un peu différée et un bon achèvement subit (avec *diminuendo* et un silence de séparation à la fin), en prenant soin de ne pas la séparer de la figure de la *corta*. Les deux doubles-croches suivantes sollicitent d'être jouées avec la légèreté du « rebond » (articulation faible du temps) et avec une certaine inégalité. Le *sol* suivant est sur le deuxième temps (faible), il est par conséquent moins important que le premier *sol* aussi bien dans l'attaque et que dans l'intensité. On pourrait de cette façon commencer à générer le caractère de suspension dès le commencement.

De plus, et en gardant toujours la proportion adéquate, il est nécessaire de soigner l'achèvement de ce deuxième *sol*, de telle sorte que, même s'il est séparé par un micro-silence d'articulation du *mib* (saut de sixte), il puisse conserver une certaine continuité (une fois de plus, pour favoriser le caractère de suspension). Ainsi, ce premier *mib* serait une esèce d'anacrouse de l'*accentus*, *mib-ré*, qui pourrait se jouer comme un glissement douloureux, sans aucun type d'accentuation et avec un *diminuendo* vers la résolution.

Le violon, quant à lui, commente la douleur avec empathie, à travers la figure de *parenthésis*. Cette figure pourrait se jouer avec un volume, une intensité et une présence nettement moindres, c'est-à-dire en conformité avec ce qu'est un commentaire « entre parenthèses » au sein d'une conversation. La figure de *parenthésis* est composée par une diminution du matériel présenté par le hautbois, en l'occurrence, la figure de la *corta recta* et l'*accentus*. Ces deux figures pourraient se jouer comme des ornements, puisqu'elles sont encadrées par une liaison ; ce qui indique que la *corta* se joue avec un seul coup d'archet, avec *diminuendo* et en raccourcissant légèrement la dernière note, le *do*, pour le séparer de l'*accentus*, qui est aussi sous une liaison et se joue comme un glissement.

La basse représente une figure de *pathopoeia* en *catabasis* avec fragmentations qui comprend deux mesures et deux temps. Le caractère qu'on lui associera est lié à la condition de victime, à l'échec. Il est nécessaire de séparer légèrement les sauts d'octave au moyen d'un changement d'archet, à savoir les deux notes de l'octave au talon (tirer) et le demi-ton à la pointe (pousser). Il est aussi nécessaire de bien gérer le volume et la tension de la *catabasis*, de telle manière qu'elle se déroule dans un *diminuendo* très graduel, ce qui soutient à son tour le caractère de suspension.

La mesure 2 commence avec une anacrouse vers la deuxième `artie de la *suspensio*. Cette anacrouse est un changement de la *recta* où l'on a soustrait la `remière note et elle est suivie d'une autre figure de *corta recta* dans le cinquième degré. Il est ici aussi nécessaire d'a`liquier le même `rocédé d'articulation et de gestion de l'intensité qui a été utilisé dans la `remière `artie (m. 1). Ce`endant, cette fois-ci le saut est de quinte, *ré-la*, ce qui `eut se jouer avec un caractère `lus éthéré, `lus subtil et qui en même tem`s illustre l'*anabasis*. L'*accentus* de la `remière mesure a``arait maintenant comme une diminution en forme de *corta inversa*, où le saut de tierce *la-fa#* est encadré `ar une liaison, ce qui indique, comme mentionné au `aravant, un *diminuendo* et le micro-silence de l'articulation qui `écède le *sol*.

Le deuxième commentaire du violon est une *synomia* du `remier, avec la différence qu'il se trouve un ton `lus bas et que les deux forment une *catabasis*. Cela requiert que la deuxième `arenthèse soit jouée avec moins d'intensité que la `remière et dise ainsi davantage la soumission.

La mesure 3 commence avec une anacrouse vers la deuxième incise de l'*exordium*. Elle `résente aussi les mêmes caractéristiques que l'anacrouse de la mesure `écédente, avec la différence qu'elle se trouve un degré au-dessous. Cette anacrouse introduit une *corta recta* qui déchaîne la *mempsis*, com`osée `ar une série d'*accentus* en *catabasis* (on a déjà signalé comment jouer les *accentus* et les *catabasis* `our favoriser la direction de la ligne mélodique). La *mempsis* est renforcée `ar un changement de direction et l'em`loi de la ré`étition d'*accentus* en *anabasis*.

Le violon accom`agne l'*anabasis* du hautbois d'une note longue et discrète d'em`athie qui sollicite une *mezza di voce* très graduelle. La basse finit la figure de *pathopoeia* vers la moitié de la mesure, ado`te un changement subit de direction et fonctionne comme une grande anacrouse vers la *syncopa* qui `écède la cadence vers la tonique à la mesure 4.

Dans la mesure 4, le hautbois finit la série d'*accentus* de la mesure `écédente à travers une *syncopa* dans la cadence vers la tonique et marque la fin de l'*exordium*. D'autre `art, la note longue du violon, vers la mesure 4, ne requiert `as d'em`hase `uisque c'est une consonance, Elle s'intègre ce`endant dans la cadence vers la tonique au moyen d'une série de *messanzane* en anacrouse et finit avec une *corta inversa*.

10.5.1.2. *Narratio* (m. 4 à 8)

La *narratio* commence avec une anacrouse dans le hautbois en forme de *passus duriusculus* en *anabasis* et `ar une série de *corta recta* à la basse, qui introduisent le thème `rinci`al `résenté `ar le violon dans le ton de la dominante (m. 5).

Le *narratio* est une *synomia* de l'*exordium* où les instruments échangent leur matériel. Le violon ex`ose maintenant la même lamentation qui avait été ex`osée `ar le hautbois, mais cette fois-ci avec un caractère `lus extroverti. Pour cela, il est nécessaire de jouer la `remière note de la *corta recta* (*ré*) au talon (tirer), de re`rendre l'archet et jouer les deux doubles-croches avec chacune un cou` d'archet différent : tirer et `ousser, de telle manière que le *ré* suivant reçoive aussi le « `ousser », avec une intensité subtile, et que `ar conséquent le saut de sixte vers *sib* se fasse en `oussant. Il est nécessaire de soulever très légèrement l'archet a`rès le `remier *sib* `our clarifier l'attaque de l'*accentus sib-la*.

On `ourra `ratiqument ici a``liquer les mêmes directives d'inter`rétation décrites dans l'*exordium* mais avec quelques différences `our souligner certains as`ects rhétoriques. En `remier lieu, cette section est un `eu `lus extrovertie, basée sur le caractère de solennité de *ré* mineur. En conséquence, l'articulation du violon `ourrait être un `eu `lus définie et fra``ante que celle ex`osée `ar le hautbois dans l'*exordium* en *sol* mineur. En second lieu, le violon ex`ose la figure de l'hy`erbole (m. 6), ce qui requiert `lus d'em`hase `our contraster avec le caractère de *suspensio* de la section `écédente. Enfin, le caractère, le volume et l'intensité de la *pathopoeia* dans la basse `ourraient s'ada`ter aux conditions de la *narratio* et `rendre en com`te le fait que, vers la fin de la figure, la *catabasis* continue (m. 7 et 8). Comme dans l'*exordium*, la note longue d'em`athie du hautbois se dévelo``e maintenant `our faire `lace à la *propositio*.

10.5.1.3. *Propositio* (m. 8 à 12)

Le hautbois commence la *propositio* avec une anacrouse com`osée `ar une série d'*accentus* ascendants et la figure de la *corta inversa*. Cet élément « a », est ré`été `ar le violon dans la mesure 9 (*synomia*), re`résente un bref échange de commentaires de `lainte qui se dévelo``e et donne lieu à l'élément « b » avec le dessin de la lamentation et un caractère d'affliction, c'est-à-dire avec des *accentus* en *catabasis*, où l'on ré`ète la note de résolution de

chaque *accentus*. Cela permet d'augmenter le caractère dramatique par la répétition et l'accumulation (*paronomasia*). La figure de la lamentation est accompagnée par une lugubre ligne de basse en *do*, qui requiert une discrète *mezza di voce* pour donner continuité et direction au mouvement.

Il est pertinent de commencer cette section avec un volume, une articulation et un caractère de lamentation modérés, afin d'avoir « l'espace » pour l'accumulation sans forcer ni le son, ni le caractère affligé des *accentus*. Et cependant, avec l'intensité suffisante pour donner lieu au doute (*dubitatio*) (m. 11), où on peut entamer une brève querelle sur la direction à suivre. Pour cela, chaque intervention pourrait être emphatique et décisive, avec des coups de langue et d'archet clairs et définis. Avec la croche comme une brève anacrouse mais avec direction et la noire avec un *diminuendo* subit qui permet de continuer à illustrer la *dubitatio*. L'*hypallage* (m. 12) pourrait se jouer comme un assentiment improvisé pour corriger le doute et pour établir *Sib* majeur comme la direction.

10.5.1.4. *Digressio* (m. 12 à 16)

Le *digressio* oppose les trois parties. Elle pourrait se jouer comme un débat où les interlocuteurs s'interrompent et discutent entre eux. D'une part, le hautbois pourrait jouer avec un caractère solennel la figure de *corta recta* et son développement, tandis que le violon argumente avec la figure *antitheton* et la combinaison de *saltus duriusculus* et de *corta inversa* (anacrouses aux mesures 11 et 12) avec des coups d'archet bien définis ad hoc avec les sauts dissonants et la chaleur de la discussion (*exclamatio*). De plus, la basse participe avec ses figures en forme d'*anabasis*, ce qui augmente la tension. Finalement le hautbois, et plus tard le violon, convergent à travers la *synomia* dans la figure de *pathopoeia*.

A cette occasion, la *pathopoeia* est formée par une série d'*accentus* chromatiques, où les doubles-croches sont liées de deux en deux, sollicitant clarté et délicatesse dans l'articulation. D'autre part le long *do* du hautbois requiert une *mezza di voce* pour souligner les dissonances qui se produisent pendant que le violon expose la *synomia*, qui conduisent à une brève cadence en *do* mineur. Le *digressio* se termine avec une brève série d'*accentus* dans le hautbois, et de *saltus duriusculus* dans le violon qui conduisent à la *confirmatio*.

10.5.1.5. *Confirmatio* (m. 16 à 23)

La *confirmatio* est com`osée `ar la ré`étition de l'*exordium* (*apocope*), ce`endant entrecou`ée `ar la figure de l'*abruptio* (m. 20). Le caractère de la *confirmatio* `ourrait être un `eu `lus exalté et véhément, comme un souvenir vif de la souffrance, où les articulations, les cou`s de langue et d'archet sont un `eu `lus em`hatiques. Le caractère de sus`ension `ourrait même se diluer dans le sens de la confirmation. Cela `eut être obtenu au moyen de légers a``uis et de `oids dans les `remières notes des *accentus* (m. 17 et 18), même dans les `arenthèses du violon et du chromatisme de la basse.

De `lus, l'*abruptio* dans la mesure 20 `ourrait être illustrée avec véhémence, comme s'il s'agissait d'une maladresse, d'une hésitation, d'une interru`tion involontaire. Il est `our cela nécessaire de donner le `oids et l'intensité de conclusion et en même tem`s de continuité nécessaires au dernier *fa#* du hautbois (m. 19).

D'autre `art, la même *abruptio* sert de lien entre les éléments « *a* » et « *b* » de la *propositio*. Dans cette section, et en concordance avec la *confirmatio*, le caractère de l'articulation et des cou`s de langue et d'archet, ainsi que l'intensité, `ourraient être `lus em`hatiques que dans la *propositio*. De cette façon, la violence et la véhémence de la dernière *dubitatio* (m. 22 et 23) sont justifiées `ar l'accumulation de la tension `écédente et font `lace à la résolution.

10.5.1.6. *Peroratio* (m. 24-25)

La *peroratio* commence avec une hy`allage qui ado`te la structure de la *dubitatio* `écédente et se termine en *sol* mineur. Le début de cette hy`allage dans le hautbois, *fa#- sol*, `ourrait être inter`été comme une exclamation (*exclamatio*) et, à `artir de la ré`onse du violon et de la basse, ado`ter un caractère de concession qui conduit vers l'acce`tation.

Conclusions

Arrivé au terme de ce travail, nous souhaitons rappeler, d'abord, la problématique qui lui a donné le jour : la constatation que la connaissance de la rhétorique et l'inter-rétation musicale constituent deux univers parfaitement déconnectés. Nous avons sur cette base exposé les grandes lignes du débat sur la musique ancienne depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. La complexité du mouvement de la *HIP* est alors apparue, sous ses divers aspects : musicologique, inter-rétatif, philologique et historique. C'est à partir de ce débat que nous avons adopté la définition suivante pour nommer le mouvement actuel de la musique ancienne : l'IHI, Inter-rétation Historiquement Informée, se définit comme la pratique d'inter-rétation musicale qui fonde ses décisions inter-rétatives sur des informations contenues dans l'étude des traités et méthodes, textes critiques, matériel iconographique, instruments, et sur la notation musicale elle-même ou toute autre information historique.

On a ainsi dégagé deux aspects de la situation dans laquelle se trouve une grande partie des inter-rètes actuels : ceux d'entre eux sont réellement à la recherche d'informations et, si tel était le cas, ils se heurteraient de toute façon à une grande indéfinition des critères qui évalueraient la pertinence de l'information acquise.

Généralement, l'inter-rète historiquement informée ne prête pas une attention adéquate à la dimension rhétorique de son inter-rétation. Nous avons ainsi avancé une proposition : ajouter aux lignes de force du mouvement de l'Inter-rétation Historiquement Informée l'étude des sources rhétoriques, du discours public et de la rhétorique musicale. Tout particulièrement, il convient selon nous de s'attacher aux principes de la *pronuntiatio* rhétorique, qui englobent les deux plans interne et externe, la prononciation globale, l'expression, les quatre *virtutes elocutionis* et les quatre vertus musicales, le *decorum* et sa relation avec *vox* et *corpus*. L'addition de toutes ces lignes conduit à ce que nous nommons l'Inter-rétation Rhétoriquement Informée, l'IRI.

Au chapitre un, après avoir exposé la situation contextuelle de la rhétorique durant la période baroque, nous en déduisons que la rhétorique est bien plus que le patrimoine de ceux

qui l'ont formellement étudiée au collège, au *gymnasium* et à l'université : nous avons parlé à ce propos d'une indiscutable « rhétoricité ambiante ». Cette rhétoricité, mise en évidence par le vaste corpus de la *musica poetica*, exige qu'on aborde l'interrelation de la *musica rhetorica* de puis une perspective qui lui soit concomitante, celle qui fait qu'un musicien rhétoricien est, à cette époque, un musicien orateur.

Dans le chapitre deux, nous avons rappelé que, dans la tradition rhétorique littéraire, la *pronuntiatio* est capitale pour la représentation du discours et nous avons souligné l'importance que connaissent deux aspects simultanés lors de la représentation : *vox* et *corpus*. En conséquence, nous avons jugé pertinent de considérer les vices notés qui les affectent, et leurs licences respectives.

Des cinq étapes du processus rhétorique auxquelles le musicien orateur s'affaire, la *pronuntiatio* est « l'âme de la composition ». Au chapitre trois, nous avons ainsi tenté de montrer que, sur la base de la *pronuntiatio* de la tradition rhétorique littéraire, surgit finalement, à la période baroque, la notion de *pronuntiatio* musicale. A travers d'autres vocables, c'est bien d'elle que parlent des théoriciens et musiciens de la taille de Quantz, C.P.E Bach, Mattheson, Geminiani ou Avison, pour ne citer qu'eux. Ces théoriciens, compositeurs et interprètes, ont eu à cœur de cultiver l'expression, pour qu'elle soit bonne, claire et de qualité.

Dans le chapitre quatre, nous avons cherché à confirmer l'importance des éléments liés à l'articulation comme composants essentiels de la *pronuntiatio* musicale. Nous avons montré la différence entre le style *cantabile* de la période baroque et la technique moderne du chant. Il a ainsi été vérifié que l'orateur harmonique l'est aussi bien vocalement qu'au plan instrumental. L'importance de plusieurs aspects touchant à l'accentuation et à l'emphase a été signalée, dans leur rapport à la reconnaissance des notes « bonnes » et « mauvaises » et au traitement syllabique. On a illustré leur relation aux figures d'ornementation mélodiques et rythmiques. Le concept de *legato* a été examiné, sa mise en pratique dans le répertoire d'époque et la signification des points et lignes comme éléments essentiels dans la clarification de la prononciation musicale.

On a ainsi pu constater que les sonoriennes indications de dynamiques, dans la notation baroque, interagissent avec des situations spécifiques touchant au *decorum* interne et externe. Confirmation a été obtenue que la division en macro et micro-dynamiques permet de

constater que les `remières indiquent ex`licitement des écarts, et qu'en outre elles s'associent à des situations bien s`éciales, comme l'obtention d'un effet d'écho ou comme une indication de *tutti* et d'`isodes de *solo* dans un concert ou un air. Le niveau auquel agissent les micro-dynamiques a``arait dès lors : il s'agit d'ornementations étroitement liées à la `rosodie du texte et aux `ieds `oétiques, `uisque chaque mot et chaque syllabe sont dotés d'une énergie et d'un volume différents en accord avec leur signification. Pratiquement chaque accent et chaque em`hase constituent une variation micro-dynamique. Le bon goût décrit `ar Geminiani illustre la nécessité d'ex`rimer adéquatement l'intention de l'accentuation. Enfin, nous avons ici débattu sur la `ertinence de l'utilisation de la *mezza di voce* et sur son dosage ; il a été fait allusion, à ce `ro`os, au traitement des variations dynamiques dans les *solfeggi* `our chanteurs.

Au cha`itre cinq, a`rès avoir défini globalement la « vertu », nous avons ex`osé le lien existant entre les quatre *virtutes elocutionis* littéraires : *puritas*, *perspicuitas*, *ornatus*, et *aptum* et les vertus musicales : `écision, clarté, style-goût et convenance-`ertinence. Nous avons alors entre`ris de détailler et d'illustrer sur les deux axes, littéraire et musical, une sélection de figures tournées vers l'inter`rétation et classées en figures d'hy`oty`ose, figures de doute, figures affectives, figures de dissonance, figures de silence, figures d'omission ou d'interru`tion et figures de contraste et d'o``osition.

La `remière `artie se termine avec le cha`itre six. Une fois clarifiée la question des vices dans l'art oratoire, nous en avons ex`osé le lien avec les vices qui surgissent dans l'inter`rétation musicale. Pour cela, nous avons `ro`osé la classification suivante : les « barbarismes de `écision » ou les erreurs d'intonation, de rythme, d'accentuation et d'articulation ; les vices d'articulation son divisés s`écifiquement en *prothèsis* et *paragoge*. Ils `euvent être nuancés `ar les licences d'articulation : *diacrèsis* et *ectasis*, *synalophè* et *syncopé*. Nous avons ensuite montré de quelle manière le style et la convenance musicale `euvent être affectés `ar l'usage d'ornementations im`ro`res, notamment `ar des archaïsmes, régionalismes et *barbirolexis*, les néologismes, l'*ambiguitas*, et l'*amphibolia* ; le `léonisme aussi, ou tautologie, de même que l'absence d'ex`ression. Pour conclure, nous avons illustré, signalé et analysé quelques-uns de ces vices dans une sélection d'exem`les enregistrés, tirés des concertos `our orgue de l'o`us 7 de Händel.

Aboutissement et application de ces résultats théoriques, la suite de la thèse met directement en scène la *pronuntiatio* musicale : elle a cherché à révéler comment celle-ci peut évoluer à travers quatre analyses qui prennent pour guide la *musica rhetorica*, que nous tenons pour la clé la plus adéquate si on souhaite entrer au cœur de ces œuvres. L'analyse rhétorico-musicale apparaît ainsi comme un ensemble d'outils très clarificateurs et applicables à un répertoire particulièrement ample. Leur application permet d'identifier la structure, la *dispositio*, les éléments essentiels de l'*inventio*, les figures de style et l'*ornatus* ; grâce à eux, nous avons pu également dégager et mettre en rapport différents procédés de composition. C'est ainsi que l'on a obtenu des « cartes » détaillées, utiles pour associer des idées aux affects et faciliter leur expression dans la représentation du discours musical.

Ces quatre analyses, portant sur deux œuvres vocales et deux instrumentales, ont été pensées en vue d'une interrelation, comme une proposition pour la gestion de l'articulation, le « phrasé », les macro et micro-dynamiques, le rassemblement et la séparation des syllabes et des éléments fondamentaux de l'œuvre. Il s'agit en définitive de contribuer à la gestion de l'expression.

Le chapitre sept est consacré à l'analyse de la cantate *Mi palpita il cor*, de Georg Friedrich Händel. Après avoir évoqué l'éducation rhétorique du compositeur, nous avons fait un sort à la problématique de la transformation de l'œuvre en quatre versions et à leur différentielle numérotation par trois spécialistes de la question (les principales différences sont répertoriées dans les annexes correspondantes).

Le gros de l'analyse a ici porté sur la question des pauses et du silence comme éléments déterminants d'expression et d'articulation du discours. Notre proposition de la *dispositio* a favorisé l'analyse du livret et sa mise en musique; le traitement harmonique des mots emphatiques du texte a été abordé en détail, ce qui a permis de proposer un programme d'interrelation exhaustif, fondé sur quelques principes majeurs de la *pronuntiatio*.

Le chapitre huit a été consacré à l'examen de quelques aspects rhétoriques présents au cœur de deux extraits de la cantate *Pan et Syrinx* de Montéclair. Une fois introduit l'auteur et présentée la source, diverses questions traitant du texte, du récit, de leur variantes, des personnages et de la voix nous ont d'abord occupé, ce qui nous a permis de révéler une double voix narrative, directe et indirecte, à l'œuvre au sein de la cantate. L'analyse de la

dispositio a également mis à jour un exemple de « rhétorique gigogne » associé à une « métamorphose gigogne ». L'autre grand champ d'analyse a concerné ce que nous avons nommé le « silence exressif » et le « discours des instruments » dans leurs interventions. L'ensemble a abouti à deux programmes d'interétation : un pour « La Deesse nous a elle » (« air gay ») et l'autre consacré à la *pronuntiatio* du récitatif « Deja Sirinx parcourait l'Erimanthe ». Dans ce dernier, « à la manière de Granada », nous avons pris modèle et appuyé sur Fray Luis pour illustrer de quelle manière ce récitatif peut servir d'exemple oratoire musical.

L'*Adagio* de la *Sonate pour hautbois et basse continue en sol mineur*, Wq. 135, de Carl Philipp Emanuel Bach, est au cœur du chapitre neuf. Celui-ci aborde en premier lieu l'éducation rhétorique du compositeur, puis ses trois œuvres pour hautbois soliste. L'analyse musicale de l'*Adagio* s'est attachée à dégager le caractère affectif de quelques éléments majeurs de l'*inventio* et à réfléchir à leurs relations réciproques. L'intervalle de sixte s'est révélé être la clé de l'*inventio*, ce qui a débouché sur un débat autour des questions de disposition et de notation de l'ornementation. Une glose de l'*Adagio* a alors été proposée, pour aboutir à deux programmes d'interétation contrastés : l'un avec un caractère mélancolique réflexif et l'autre avec un caractère mélancolique plaintif et extroverti.

Le chapitre dix est consacré à l'analyse du *Mesto* du *Trio en sol mineur pour hautbois, violon et continuo*, BWV 42 g 5, de Georg Philipp Telemann. Sur le même principe que précédemment, on a d'abord évoqué le rôle de la rhétorique dans la formation du musicien, puis on a situé le *Trio* dans le contexte de la musique domestique comme *Essercizii musici*. Dans l'analyse musicale, le *Mesto* est ici conçu car nous sous une apparence un peu singulière : comme l'interaction de plusieurs orateurs (musicaux), représentés par plusieurs instruments et qui prononceraient un même discours. Il est montré que pendant que l'un des instruments exerce, l'autre commente, confirme ou argumente et un troisième accompagne. Tous se servent des figures de rhétorique musicale pour interagir : *parenthésis*, *interrogatio*, *exclamatio*, *abruptio*, *synomia*, *hypallage*, *antitheton*, *suspensio*, et la *mempsis* ou « exression d'une plainte et recherche d'une aide ». Après l'exégèse du *Mesto* selon cette « fiction », nous avons proposé un programme d'interétation détaillé de chacune des parties de la *dispositio*.

Ces quatre analyses ont permis de vérifier l'opérationnalité de la « boîte à outils » élaborée dans la dernière partie du travail. Au-delà de ces exemples concrets, notre ambition était en

effet de présenter cette tentative comme un modèle pour l'exploration des registres affectifs des œuvres musicales, qui puisse être reconduit dans la production de programmes d'interrelation variés. Ce travail constitue donc évidemment dans notre esprit un point de départ pour l'expérimentation, puisque notre champ d'action englobe à la fois l'enseignement, la recherche et l'interrelation proprement dite.

Fort de l'expérience et de l'assise conceptuelle que cette thèse nous a permis de formaliser, nous allons ainsi reprendre les cycles de conférences que nous donnons dans le cadre de divers laboratoires d'interrelation (en Estonie, en Lituanie, en Lettonie et au Mexique) travaillant dans l'optique de ce qui a été défini ici comme « interrelation rhétoriquement informée ».

Afin d'atteindre le plus possible les interrelates, nos perspectives sont également éditoriales. Dans un futur proche, nous espérons ainsi pouvoir publier les analyses complètes des quatre œuvres présentées dans ce travail, en y incluant l'ensemble des mouvements (puisque nous n'en avons ici exposé qu'une sélection dans le but de ne pas alourdir l'exposé). Certains aspects théoriques seront également creusés dans le cadre d'articles à venir, comme celui que nous consacrerons à « *La Rhetorica ecclesiastica* : un modèle de *pronuntiatio* appliquée à la musique ».

Cette thèse présentant elle-même deux versants (une mise en place conceptuelle suivie d'une application), nous souhaiterions donner à chacun d'eux une existence propre à travers des publications sérielles : l'édition d'une « introduction à l'analyse rhétorique prononciative » d'une part, et celle de guides d'interrelation d'un autre côté, qui constitueraient un outil concret pour les professionnels.

Dans cette ligne, nous avons articulièrement à cœur de conduire un travail sur trois programmes qui pourraient aborder un corpus postérieur, en étant qu'il serait servi par la perspective que nous adoptons. Nous partirions tout d'abord de quatre symphonies de Carl Philipp Emanuel Bach : n° 3 en Fa, H 665 ; n° 2 en Mi bémol, H 664 ; n° 2 en Si bémol, H 658 et n° 6 en Mi, H 662. Nous aborderions ensuite un programme començant, de Joseph Haydn, les symphonies n° 39 en sol mineur, « *La mer troublée* » et n° 47 en Sol majeur, « *Le Palindrome* ». Enfin, nous aboutirions à un programme Schubert : la *Symphonie n° 4 en ut mineur*, « *Tragique* », D.417 et la *Symphonie n° 5 en Si bémol majeur*, D.485.

La mise en œuvre de ces programmes dans le cadre de la classe d'orchestre de la Faculté de musique de l'Universidad Veracruzana constituerait en quelque sorte l'aboutissement de cette recherche.

Car c'est sur la scène, *in fine*, que nous souhaiterions voir notre travail « en action », et nos textes ne veulent être qu'une introduction à la connaissance intertextuelle. C'est là que nous souhaiterions voir incarnée l'intelligence d'émotion qui réside à l'art musical baroque, art dont la vocation est de transformer et d'humaniser le monde par la révélation de son mystère de beauté.

Sources et bibliographie

Pour la localisation des sources nous avons utilisé les sigles du *R.I.S.M. (Répertoire international des sources musicales)* suivants :

AUS-Sfl	Fisher Library, University of Sydney
F-Pn	Paris, Bibliothèque nationale
B-Bc	Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal de musique
D-B	Berlin, Staatsbibliothek PrK. Musikabteilung
D-B Am	Berlin, Amalienbibliothek
DK-Kk	København, Det kongelige Bibliotek
GB-Lbl	London, British Library

I. Sources musicales

I-A. Manuscrits

BACH, Carl Philipp Emanuel, *Solo pour hautbois*, s.l.n.d., Wq. 135, B-Bc MSM 5521.

BACH, Johann Sebastian, *Matthäuspassion*, 1736-1738, BWV 244, D-B Mus. ms. Bach St 110, Faszikel 1.

—, *Symbolum Nicenum*, 1748-1749, BWV 232, D-B Mus. ms. Bach P 18012,

—, *Et in unum Dominum*, D-B Mus. ms. Bach P 18012, Bl. 59r, (S. 110), T. 65-80.

—, *Weihnachts Oratorium*, 1734, BWV 248, D-B Mus. ms. Bach P 32.

—, *Brandenburgisches Konzert*, nr. 1, F-Dur, ([ca.] 1720-1739), BWV 1046, D-B Am. B. 78.

—, *Brandenburgisches Konzert*, nr. 2, F-Dur, ([ca.] 1720-1739), BWV 1047, D-B Am. B. 78.

—, *Brandenburgisches Konzert*, nr 5, D-Dur, ([ca.] 1720-1739), BWV 1050, D-B Am. B. 78.

HÄNDEL, Georg Friedrich, *Mi palpita il cor, Cantata a Voce Solo con Oboe*, s.l.n.d., HWV 132^b, GB-Lbl R.M.20.e.4., ff.1-6.

—, *Mi palpita il cor, Cantata a Voce Solo*, s.l.n.d., HWV 132^a, AUS-Sfl, P 39, ff. 61-66 (collection de la Bibliothèque Fisher de l'Université de Sidney).

I-B. Imprimés

COUPERIN François, *L'art de toucher le clavecin*, Paris, l'auteur, Foucault, 1716.

GUERRE, Elisabeth Jacquet de la, *Semélé, l'Île de Delos, le Sommeil d'Ulysse, Cantates françaises auxquelles on a joint le Racommodement comique [...] Gravées par H. de Baussen [...]*, Paris, Ribou, Foucault, l'auteur, [ca 1707].

MONTÉCLAIR, Michel–Pignolet de, *Pan et Syrinx, IV^e Cantate a voix seule avec un dessus de Violon, de Hautbois, ou de Flûte*, Paris, Foucault, [1716].

TELEMANN, Georg Philib., *Harmonischer Gottesdienst, Cantata « Schmecket und sehet unsers Gottes Freundlichkeit » Am Sonntag nach dem neuen Jahre*, Hamburg, [l'auteur], 1725-26, TWV 1 : 1252.

—, *Musique de table partagée en trois productions, dont chacune contient 1 ouverture avec la suite à 7 instrumens, 1 quatuor, 1 concert à 7, 1 trio, 1 solo, 1 conclusion à 7 et dont les instruments se diversifient par tout [...]*, s.l., s.n., 1733.

—, *Essercizii musici, ovvero Dodeci Soli e Dodeci Trii à diversi stromenti, composti da Giorgio Filippo Telemann, Direttore della Musica in Hamburgo, e che si trovano apresso dell'Autore*, Hamburg, [l'auteur], 1739-40.

I-C. Imprimés après 1800.

BACH, Johann, Sebastian, *Sämtliche Kantaten, Der Herr denket an uns*, BWV 196, Kassel, Bärenreiter, 2007, (Urtext der Neuen Bach Ausgabe), vol. 14.

—, *Sämtliche Kantaten, Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* BWV 131, Kassel, Bärenreiter, 2007, (Urtext der Neuen Bach Ausgabe), vol. 14.

—, *Sämtliche Kantaten, Cantate, In allen meinen Taten*, BWV 97, Kassel, Bärenreiter, 2007, (Urtext der Neuen Bach Ausgabe), vol. 14.

—, *Sämtliche Kantaten, Ich hatte viel Bekümmernis*, BWV 21, Kassel, Bärenreiter, 2007, (Urtext der Neuen Bach Ausgabe), vol. 14.

HÄNDEL, Georg Friedrich, *Mi palpita il cor*, HWV 132^b, Marx, Hans Joachim, *Hallische Händel-Ausgabe, Kantaten mit Instrumenten II*, vol. 4, Kassel, Bärenreiter, 1995.

—, *Concerto I en si bémol majeur pour orgue et autres instruments*, éd. Chrysander, Friedrich, Georg Friedrich Händel's Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, *VI Concerti per l'Organo ed altri stromenti*, O^o. VII, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1866, vol. 29.

—, *Concerto III en si bémol majeur pour orgue et autres instruments*, éd. Chrysander, Friedrich, Georg Friedrich Händel's Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, *VI Concerti per l'Organo ed altri stromenti*, O^o. VII, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1866, vol. 29.

—, *Concerto IV en ré mineur pour orgue et autres instruments*, éd. Chrysander, Friedrich, Georg Friedrich Händel's Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, *VI Concerti per l'Organo ed altri stromenti*, O^o. VII, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1866, vol. 29.

—, *Concerto V en sol mineur pour orgue et autres instruments*, éd. Chrysander, Friedrich, Georg Friedrich Händel's Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, *VI Concerti per l'Organo ed altri stromenti*, O` VII, Lei` zig, Breitko` f und Härtel, 1866, vol. 29.

—, *Concerto VI en si bémol majeur pour orgue et autres instruments*, éd. Chrysander, Friedrich, Georg Friedrich Händel's Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, *VI Concerti per l'Organo ed altri stromenti*, O` VII, Lei` zig, Breitko` f und Härtel, 1866, vol. 29.

II. Sources Littéraires

II-A. Traités et méthodes de musique

AVISON, Charles, *An Essay on Musical Expression*, London, in Holborn, 1752, Thoemmes Press, 2003.

BACH, Carl Phili` ` Emanuel, *Versuch über die wahre Art, das Calvier zu spilen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten*, Berlin, Christian Freidrich Henning, 1753 ; ` our la traduction française du `remier tome, cf. *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier*, trad. Dennis Collins, Paris, J.-C. Lattès, 1979 ; ` our la traduction française du deuxième tome, cf. *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier II*, trad. Béatrice Berstel, Paris, CNRS, 2002.

BACHELIER, I., *Recueil de cantates, contenant toutes celles qui se chantent dans les concerts, pour l'usage des amateurs de la musique et de la poésie*, La Haye, Alberts et Vander Kloot, 1728.

BACILLY, Bertrand de, *L'Art de Bien Chanter*, Paris, Ballard, 1679, facsimilé, Genève, Minkoff, 1994.

BAYLY, Anselm, *The Alliance of Musick, Poetry and Oratory. Under the Head of Poetry is Considered the Alliance and Nature of the Epic and Dramatic Poem, as it exists in the Iliad, AEneid and : Paradise Lost*, 1789, London, in Holborn, 1752, Thoemmes Press, 2003.

BÉRARD, Jean-Antoine, *L'Art du chant*, Paris, Dessaint et Saillant, 1755, (attribué à Jean Blanchet ` our la 2^e édition), facsimilé Genève, Minkoff, 1972.

BERMUDO, Juan, *Declaración de instrumentos*, Osuna, Juan de Leon, 1555.

BLAINVILLE, Charles Henri de, *L'esprit de l'art musical, ou réflexions sur la musique, et ses différentes parties*, Genève, MDCCLXIX, facsimilé, Genève, Minkoff, 1974.

BLANCHET, Jean, *L'art, ou les principes philosophiques du Chant, par M. Blanchet, 2e édition corrigée & augmentée [...]*, Paris, A.-M- Lottin, 1756 (la 1^{re} édition de cet ouvrage est attribuée à Jean-Antoine Bérard).

BOYÉ, *L'Expression Musicale mise au rang des Chimères*, Paris, Es` rit, 1779.

BROSSARD, Sébastien de, *Dictionnaire de musique*, 2^e édition, Paris, Ballard, 1705

BROSSES, Charles de, *Le président de Brosses en Italie : lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740, par Charles de Brosses, 2e édition authentique, précédée d'un essai sur la vie et les écrits de l'auteur, par M. R. Colomb [...]*, Paris, E. Perrin, 1858.

- BURMEISTER, Joachim, *Musica poetica*, Rostock, 1606, facsimilé Kassel, Bärenreiter, 1966, trad. en anglais de Benito V. Rivera, *Musical Poetics, Joachim Burmeister*, Yale University Press, 1993.
- BUTLER, Charles, *The Principles of Music in Singing and Setting: with the Two Fold Use Thereof, Ecclesiasticall and Civil*, London, John Haviland, 1636.
- CACCINI, Giulio, *Le nuove musiche*. Firenze, Marescotti, 1601.
- CHABANON, Michel-Paul-Guy de, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785.
- , *Observations sur la Musique et principalement sur la Métaphysique de l'art*, Paris, Pissot `ère et fils, 1779.
- CHOQUEL, Henri Louis, *La musique rendue sensible par la mécanique ou nouveau système pour apprendre facilement la musique soi-même*, Paris, Ballard, 1759.
- DESCARTES, René, *Abrégé de musique*, éd. et trad. F. de Buzon, Paris, P.U.F., 1987, [1^{re} édition *Renati Descartes Musicae compendium*, Utrecht, Zjyll et Ackersdyck, 1650].
- DUVAL, l'Abbé Pierre, *Principes de la musique pratique, par demandes et par réponses*, Paris, Cailleau, 1764.
- ENGRAMMELLE, le Père Jose`h, *La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres et tout ce qui est susceptible de notation dans les instruments de concerts mécaniques*, Paris, P.-M. Delaguette, 1775.
- FENELON, François de Salignac de la Mothe, *Dialogues sur l'Eloquence en général, & en particulier sur celle de la Chaire ; avec une Lettre écrite à l'Académie Française, sur la Rhétorique, sur la Poésie, &c.* Amsterdam., Bernard, 1718.
- GEMINIANI, Francesco, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, London, 1749, facsimilé re`roduit dans *Méthodes & Traités* 13, Collection dirigé `ar Jean Saint-Arroman, Série IV, Italie 1600-1800, Violon, trois volumes réalisés `ar Alessandro Moccia, Courlay, Fuzeau, 2002, vol. I, ``. 215-252.
- , *The Art of Playing the Violin*, O`era IX, London, 1751, facsimilé re`roduit dans *Méthodes & Traités* 13, Collection dirigé `ar Jean Saint-Arroman, Série IV, Italie 1600-1800, Violon, trois volumes réalisés `ar Alessandro Moccia, Courlay, Fuzeau, 2002, vol. I, ``. 255-319.
- GRIMAREST, Jean-Léonard le Gallois de, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant, avec un traité des accens, de la quantité et de la ponctuation*, Paris, J. Le Fèvre, 1707.
- HEINECHEN, Johann David, *Der General-Bass in der Composition*, Dresden, 1728, Olms Verlag, 1994.
- HOTTETERRE, Jacques, *Principes de la flûte*, Amsterdam, Rogier, 1728, facsimilé Kassel, Bärenreiter, 1998.
- KIRCHER, Athanasius, *Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni*, 2 vol., Roma, 1650.
- KIRNBERGER, Johann Phili` , *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin und Königsberg, 1774-1776.
- LA BORDE, Jean-Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 vol., Paris, Onfroy, 1780.

- LACASSAGNE, l'Abbé Jose` h, *Traité général des éléments du chant*, Paris, L'auteur, Vve. Duchesne, Versailles, Fournier, 1766.
- LECERF DE LA VIÉVILLE, Jean-Laurent, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, F. Fo` ens, 1705-1706 ; fac-simile, Genève, Minkoff, 1972.
- MASSON, Charles, *Nouveau traité des regles de composition de la musique [...]*, seconde édition, Paris, Christo` he Ballard, 1699.
- MATTHESON, Johann, *Das neu eröffnete Orchestre*. Hamburg, B. Schiller, 1713.
- , *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, trad. & éd. Ernst C. Harriss, & A. Arbor, « Johan Mattheson's *Der vollkommene Capellmeister* : A Translation and Commetary », *Studies in musicology*, n° 21, UMI Research Press, 1981.
- MERSENNE, Marin, *Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, S. Cramoisy, 1636.
- MONTÉCLAIR, Michel Pignolet de, *Principes de musique diviseæ en quatre parties*, Paris, Vve Boivin, 1736, facsimilé, Genève, Minkoff, 1972.
- MOZART, Leo` old, *A treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, Translated by Edith Knocker, London, Oxford University Press, 1985..
- , *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augs` rug, Lottes, 1756. *Méthode Raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, traduite de l'Allemand en Français ` ar Valentin Roesner, Paris, Zurfluh, 1993.
- MUFFAT, Georg, *Florilegium secundum*, 1698, Préfaces, Wien, Artaria, 1894, [version en français ` . 42-51, exem` les ` . 52-56].
- NORTH, Roger, *On Music*, c. 1695-1728, ed. J. Wilson, London, Novello, 1959.
- PRAETORIUS, Michael, *Syntagma musicum*, Wittenberg, 1614.
- QUANTZ, Johann Joachim, *Essai d'une méthode*, Berlin, 1752, Paris, fac-simile, Zurfluh, 1975.
- , *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. Berlin, 1752.
- RAMEAU, Jean-Phili` e, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1722.
- RAPARLIER, *Principes de musique, les agréments du chant et un essai sur la prononciation, l'articulation et la prosodie de la langue française*, Lille, 1772, facsimilé, Genève, Minkoff, 1972.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Duchesne, 1768, fac-simile, Hildesheim, Olms Verlagsbuchhandlung, 1969.
- SAINT-LAMBERT, Monsieur de, *Les principes du clavecin*, Paris, 1702, trad. et ed. de Rebecca Harris Warrick, Cambridge, 1984.
- TOSI, Pier Fancesco, *Opinión de Cantori Antichi e Moderni, o Sieno Osservazioni Sopra il Canto Figurato*, Boglona, 1723, trad. J.E. Galliard, 1967 ; trad. Théo` hile Lemaire, Les introuvables L'Harmatttan, 1996.

II-B. Autres sources littéraires

- ALEMBERT, Jean le Rond d', « Collège », *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, tome 3, 1753, ` ` . 634-637.
- , « Elocution », *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, tome 5, 1753, ` . 520.
- , « Éloquence », *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, tome 2, 1753, ` . 764.
- ARISTÓTELES, *Arte Poética – Arte Retórica*, trad José Goya y Munián, Madrid, 1798, Editorial Porrúa, México, 1999.
- , *Rhétorique*, Introduction de Michel Meyer, Paris, Le Livre de `oche, 1991.
- BARY, René, *La Rhétorique française... par René Bary,... où l'on trouve de nouveaux exemples sur les passions et sur les figures*, Paris, le Petit, 1659.
- , *L'esprit de cour, ou les conversations galantes*, Paris, C. de Sercy, 1662.
- , *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer. Ouvrage très-utile à tous ceux qui parlent en public, et particulièrement aux prédicateurs, et aux advocats*, Paris, D. Thierry, 1679.
- BURNEY, Charles, *The present state of music in Germany, the Netherlands, & the United Provinces, Londres, 1773*, Trad. M Noiray : *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Paris, Flammarion/Harmoniques, 1992.
- BURNEY, Charles, *The Present State of Music in France and Italy: or, the journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*. London, T. Becket and Co, 1773, vols I-II.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *Le livre du courtisan*, version de Gabriel Cha `uys, 1580, trad. A. Pons. GF, Flamarion. 1999.
- CICERON, *Rhétorique à Herennius*, Texte établi et traduit `ar G. Achard, ed. Les Belles-Lettres, 1989.
- , *El perfecto orador*, trad. E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- CROUSAZ, Jean-Pierre de, *Traité du beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples tirés de la plupart des arts et des sciences par J. P. de Crousaz*. Amsterdam, F. L'Honoré, 1724.
- DE ESTELLA, Diego, *Modo de predicar y Modus concionandi : Estudio doctrinal y edición critica*, 2 vols., ed. Pío Sagüez Azcona, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1951.
- DESCARTES, René, *Le Passions de l'Áme*, Paris, 1649, Flamarion, Paris, 1996.
- DIDEROT & d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. Denis Diderot, Paris, 1751-1780.
- DIDEROT, Denis, *Le neveu de Rameau*, Paris, Flammarion, 1993.
- , *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 1981.

- DUMARSAIS, César Chesneau, « Éducation », *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, tome 5, 1755, ` ` . 397-403.
- , « Figure, terme de Rhétorique, de Logique & de Grammaire », *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, tome 6, 1753, ` ` . 766.
- , *Des Tropes ou des difereus sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue. Ouvrage utile pour l'intelligence des auteurs, & qui peut servir d'Introduction à la rhétorique & à la logique...*, Paris, Chez la veuve de Jean-Ba` tiste Brocas, 1730.
- , *Exposition d'une méthode raisonnée pour apprendre la langue latine*, Paris, E. Ganeau, 1722.
- FENELON, François de Salignac de la Mothe, *Dialogues sur l'Eloquence en général, & en particulier sur celle de la Chaire ; avec une Lettre écrite à l'Académie Française, sur la Rhétorique, sur la Poésie, &c.* Amsterdam, Bernard, 1718.
- FÉRAUD, Jean-François, « Exécution », *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy, 1787-1788, ` . B 191b.
- GIBERT, Balthasar, *La Rhétorique ou les Règles de l'éloquence*, Paris, C.-L. Thiboust, 1730.
- GIRARD, l'Abbé Gabriel, *Les vrais principes de la langue Française*, Paris, Le Breton, 1774.
- GRANADA, Luís de, *Rhetoricae ecclesiasticae sive de ratione concionandi libri sex* (1572), trad. *Retórica eclesiástica* ` ar José Joaquín de Mora, *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, Madrid, Im` renta de M. Rivadeneyra, 1848.
- HAWKINS, John, Sir, *A general history of the science and practice of music*, London, im` rimé ` our T. Payne and Son, 1776, [1^{er} édition en cinq volumes].
- LAMY, Bernard, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Paris, troisième édition, A. Pralard, 1688.
- LE BRUN, Charles, *Méthode pour apprendre à deviner les passions, proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière, (...) Abrégé d'une conférence de M. Le Brun sur la phisionomie*, Amsterdam, F. Van der Plaets, 1702.
- LE FAUCHEUR, Michel, *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste*, Paris, A. Courlu, 1657.
- MONET, Daniel, *La pensée française au XVIIIe Siècle*, re` roduit en version numérique ` ar Pierre Pal` ant, « Les classiques des sciences sociales », [htt` ://classiques.uqac.ca](http://classiques.uqac.ca), en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi : [htt` ://bibliotheque.uqac.ca](http://bibliotheque.uqac.ca).
- OVIDE, *Les Méthamorphoses*, trad. G. Laffaye, Paris, 1928, 2^e vol.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institución Oratoria*, trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, México, Conaculta, 1999.
- QUINTILIEN, Marcus Fabius, *Institution oratoire*, texte établi et traduit ` ar Jean Cousin, Paris, les Belles letters, 1976.
- RAGUENET, l'Abbé François, *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra*, Paris, 1702, fac-simile, Genève, Minkoff, 1976.
- ROTTERDAM, Erasme de, *Elogio de la locura*, 1511, Blucklersbury. Ed. Mestas, 2004.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur les sciences et les arts*, 1750, Paris, Le Livre de Poche, 2007.
- , *Essai sur l'origine des langues*, 1781, Paris, Flammarion, réimpression par C. Kintzler, 1993.
- TERRONES DEL CAÑO, Francisco, *Instrucción de predicadores*, 1617, reprint, ed. Felix Olmedo, Madrid, Espasa Calpe, 1946, pp. 148-149-150-151.

III. Études

- ALAN, Émile-Auguste Chartier (Dit), *Système des beaux arts*, Paris, NRF, 1920 (I, VII).
- ALLSOP, Peter, *The Italian «trio» sonata : from its origins until Corelli*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- , *Arcangelo Corelli : 'New Orpheus of Our Times'*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- ALONSO, Silvia, *Música, Literatura y Semiosis*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- ANTHONY, James R. et Lionel SAWKINS, « Lalande, Michel-Richard de », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- ANTHONY, James R., « Montéclair, Michel Pignolet de », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, 1980, vol. XVIII, pp. 583-588.
- AQUIEN, Michèle et MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de Poche, 1999, (2 dictionnaires publiés aussi séparément).
- ARNOLD, Denis, « Instruments and Instrumental Teaching in the Early Italian Conservatoires », *The Galpin Society Journal*, Vol. 18, 1965, pp. 72-81.
- , « Music at the Venetian Confraternity in the Renaissance », *Acta musicologica*, xxxvii, 1965, pp. 62-72.
- AVANZINI, Guy, *Histoire de la pédagogie : du 17^e siècle à nos jours*, Toulouse, Privat, 1981.
- BABITZ, Sol, « 'Notes Inégales' : A Communication », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 20, No. 3, Autumn, 1967, pp. 473-476.
- BAINES, Anthony C. et KIRNBAUER, Martin, « Shawm », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- BARBIER, Patrick, *La venise de Vivaldi, Musique et fêtes baroques*, Paris, Grasset, 2002.
- BARFORD, Phil, *The Keyboard Music of C. P. E. Bach*, London, Barrie & Rockliff, 1965.
- BARTEL, Dietrich, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Nebraska, University of Nebraska Press, 1997.
- , « Rhetoric in German Baroque Music-Ethical Gestures », *The Musical Times*, vol. 144, No. 1885, 2003, pp. 15-19.
- BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique, Aide-mémoire », *Communications 16, Recherches rhétoriques*, Paris, Seuil, 1994, pp. 254-340.

- , « La retórica Antigua : `rontuario », *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, ``. 85-161.
- , *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques III, Paris, Ed du Seuil, 1982.
- , « Rhétorique de l'image », dans Barthes, *L'Obvie et l'obtus, essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, ``. 24-42, (coll. Points Essais. Texte `aru `our la `remière fois en 1964 dans *Communications*).
- BASELT, Bernd, *Händel - Handbuch*, Band 2, Kassel, Bärenreiter, 2008.
- BASHFORD, Christina « Chamber music », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- BATOR, Paul G., « Rhetoric and the Novel in the Eighteenth-Century British University Curriculum », *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 30, No. 2, Winter, 1996/1997, ``. 173-195.
- BAUMAN, Thomas, « Musicians in the market `lace : the Venetian guild of instrumentalists in the later 18th century », *Early Music*, XIX, no 3, 1991 ``. 345-356.
- BECERRA-SCHMIDT, Gustavo. « La `osibilidad de una retórica musical hoy », *Revista musical chilena*, Santiago, v. 52, nr. 189, enero 1998, ` .37-52.
- BEGHIN, Tom, *Forkel and Haydn : A Rhetorical Framework for the analysis of Sonata Hob. XVI : 42 (D)*, DMA Dissertation, Cornell University, 1996.
- , « “Delivery, Delivery, Delivery !” crowning the Rhetorical Process of Haydn's Keyboard Sonatas ». *Haydn and the Performance of Rhetoric*, ed. Beghin - Goldberg, Chicago - London, University of Chicago Press, 2007, ``. 131-171.
- , GOLDBERG, Sander M., ed., *Haydn and the performance of rhetoric*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 2007.
- BENOIT, Marcelle, *Les musiciens du roi de France*. Paris, PUF, Que sais-je ?, 1982.
- BERISTAIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1997.
- BERNARDINI, Alfredo, « Vier Oboisten`orträts als Quelle zum Studium der Zwei-Kla` ` en Oboe », *Oboe, Klarinette, Fagott* 5, no. 1, 1990, ``. 30-42.
- , « Zwei Kla` ` en für Rossini? Zur Geschichte der Oboe in Bologna vor 1850 », *Tibia*, 11/2, 1992, ``. 95-107.
- BIANCONI, Lorenzo, « Gesualdo, Carlo, Prince of Venosa, Count of Conza », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- BILSON, Malcolm, « Execution and Ex`ression in Mozart's Sonata in E-flat, K. 282 », *Early Music*, 20/2, 1992, ``. 237-43.
- , « The Future of Schubert Inter`retation : What Is Really Needed ? », *Early Music*, 25/4, 25th Anniversary Issue Listening Practice, 1997, ``. 715-722.
- , « The Myth of the Authentic Pianoforte », *International Piano*, July 2002, ``. 46-52.
- , « The Viennese Forte`iano of the Late 18th Century », *Early Music*, 8, A`ril 1980, ``. 158-62.
- BONDS, Mark Evan, *Wordless Rhetoric, Musical Form and the Metaphore of the Oratio*, Harvard, Harvard University Press, 1991.

- BONTA, Ste`hen, « Legrenzi, Giovanni », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- , « The Uses of the Sonata da Chiesa », *Journal of the American Musicological Society*, xxii, 1969, ` 55.
- BORGERDING, Todd, « Preachers, ‘Pronunciatio’ and Music : Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Poly`hony », *The Musical Quarterly*, 82/3-4, *Music as Heard*, Autumn - Winter 1998, `` . 586-598.
- BOSE, Mishtooni, « Humanism, English Music and the Rhetoric of Criticism », *Music & Letters*, 77/1, 1996, `` . 1-21.
- BOYD, Malcolm, « Bach, Carl Philii` Emanuel », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. I, `` . 844-863.
- BOYDEN, David D., « Geminiani, Francesco », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, 1980, vol. VII, `` . 223-229.
- BRAINARD, Paul, « Tarimi, Giuse`e », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, 1980, vol. XVIII, `` . 583-588.
- BRENDEL, Alfred, *Réflexions faites*, London, 1977, trad. D. Miremont et B. Vergne, Paris, éd. Buchet / Chastel, 1979.
- BROFSKY, Howard et DURANTE, Sergio, « Martini, Giovanni Battista », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- BROWN, Clive, « Articulation marks », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- BRUNNER, Horst, « Meistergesang », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- BUELOW, George J., « Ahle, Johann Georg », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- , « Mattheson, Johann », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- , « Mattheson, Johann », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. XI, `` . 832-836.
- , « Printz, Wolfgang Cas`ar », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- , « S`iess, Meinrad », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- , « Walther, Johann Gottfried », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- , « The “*Loci topic?*” and Affect in Late Baroque Music : Heinichen's Practical Demonstration », *Music Review*, xxvii, 1966, `` . 161-176.
- , « Music, Rhetoric and the Conce` t of the Affections : a Selective Bibliogra`hy », *Notes*, xxx, 1973, `` . 250-259.
- BUELOW, George et MARX, Hans Joachim, *New Mattheson Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- BURGESS, Geoffrey et HAYNES, Bruce, *The Oboe*, New Haven, London, Yale University Press, 2004.
- BURROWS, Donald, *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

- BUTT John, *Bach Interpretation; articulations marks in primary sources of J. S. Bach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- , « Germany - education and a`renticeshi` », *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, ` ` . 11- 23.
- , *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- , « Im`rovised Vocal Ornamentation and German Baroque Com`ositional Theory : An A`roach to 'Historical' Performance Practice », *Journal of the Royal Musical Association*, 116/1, 1991, ` ` . 41-62.
- , *Playing with history : The Historical approach to musical performance*, Cambridge University Press, 2002.
- CAHUSAC, « Exécution », *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, tome 6, 1751-1772, ` ` . 234.
- , « Ex`ression », *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, tome 6, Paris 1756, ` ` . 315.
- CANTAGREL, Gilles, « Symbolique et rhétorique chez Jean-Sébastien Bach », Référence : ES324, [http`://www.canalacademie.com/Symbolique-et-rhetorique-chez-Jean.html](http://www.canalacademie.com/Symbolique-et-rhetorique-chez-Jean.html), Date de mise en ligne 17 février 2008.
- CARTER, Tim, « Febiarmonici », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- CESSAC, Catherine, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 2004.
- , « La cantate : avatar de l'o`éra ? », *De la rhétorique de passions à l'expression du sentiment*, actes du colloque mai 2002, Musée de la Musique, éd. Barthélemy Jobert, Paris, 2003, ` ` . 90-97.
- CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Les ménétriers français sous l'ancien régime*, L'Union (Toulouse), Klincksieck, 1994.
- , *Musiques savantes, musiques populaires : Les symboliques du sonore en France 1200-1750*, Paris, CNRS, 2007.
- CHEW, Geoffrey, « Articulation and `hrasing », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- CHRYSANDER, Friedrich, *Georg Friedrich Händel's Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, Cantate a voce sola e Basso... Libro Primo, Lei`zig, Breitko`f und Härtel, 1887*.
- CIZERON, Janine, « La technique violonistique d'a`rès les traités baroques », *Défense et illustration de la virtuosité. Textes réunis et présentés par Anne Penesco*. - Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997. ` ` . 63-80.
- CLAPHAM, John et Tomislav VOLEK, « Janovka, Tomáš Baltazar », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- CLARK, Sthe`hen L, ed., *C. P. E. Bach Studies*, Oxford, Calendron Press, 1988.
- CLEMENTS, James, *Aspects of the Ars rhetorica in the Violin Music of Heinrich Biber (1644-1704)*, Ph. D., Musicology, Royal Holloway College, University of London, 2002.

- CLERC, Pierre-Alain, *Discours sur la rhétorique musicale*, 2000, en ligne site du Conservatoire de Lausanne :
<http://www.cdlhem.ch/hemClassique/cor` sEnseignant/index.` h` ?` ageIdUrl=83>.
- CLERCX, Suzanne, « La Forme du rondo chez Carl Phili` Emanuel Bach », *Revue de musicologie*, 16/55, 1935, ``. 148-167.
- COLE, Malcolm S., « Rondos, Pro`er and Im`ro`er », *Music & Letters*, 51/4, 1970, ``. 388-399.
- CONE, Edward T., « The Authority of Music Criticism », *Journal of American Musicological Society*, 34, 1981, ``. 1-18.
- COQUERY, Emmanuel, « La `einture des `assions : un défi académique ? », *Figures de la passion*, 23 octobre 2001 – 20 janvier 2002, Musée de la Musique, ``. 29-35.
- COUCH III, Leon W., « Musical Rhetoric in Three Praeludia of Dietrich Buxtehude », *The Diapason*, 91/3, March 2000.
- CROCKETT C. G., *The Berlin Flute Sonatas of Johann Joachim Quantz : a Study of the Repertory and its Performance Options*, Thèse, University of Texas, 1982.
- DAINVILLE, François de, « Effectifs des collèges et scolarité aux XVII^e et XVIII^e siècles dans le Nord-Est de la France », *Population*, 10/3, Jul.-Se`., 1955, ``. 455-488, ``. 469.
- DAMP, George Edward, *The Apparatus musico-organisticus of Georg Muffat (1653-1704) A Study of Stylistic Synthesis and Aspects of Performance Practice*, D.M.A., Performance, University of Rochester, 1973.
- DEAN, Winton, « The Performance of Recitative in Late Baroque O`era », *Music & Letters*, 58/4, Oct., 1977, ``. 389-402.
- DEAN, Winton et Anthony HICKS, « Handel, Georg Friederich », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. VIII, ``. 83-140.
- DE GROOT, Jerome, *Consuming history : historians and heritage in contemporary popular culture*, Abingdon, Routledge, 2009.
- DICKEY - LASOKI, « Tonguing », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- DIDIER, Béatrice, *La musique des Lumières*, Paris, Puf, 1985.
- DIXON, Graham, « Roman Church Music- The `lace of Instruments after 1600 », *The Galpin Society Journal*, Vol. 34, Mar., 1981, ``. 51-61.
- DOLMETSCH, Arnold, *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries Revealed by Contemporary Evidence*, London, Novello, s.d. (1915).
- DONINGTON, Robert, *A Performer's guide to baroque music*, London, Faber & Faber, 1973.
- DOWNING, Thomas A., *Music and the Origins of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1999.

- DRAKE, John D., « Benda Franz », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. II, ``. 462-463.
- DRUMMOND, Pi`a, « *Quantz and His Versuch : Three Studies* by Edward R. Reilly », *The Musical Times*, 113/1552, Jun., 1972, ``. 565.
- EECKELOO, Johan, « François- Joseph Fétis and the Brussels Conservatory Library », *Revue Belge de Musicologie*, LXII, 2008, ``. 135-146.
- ECO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- , *La poétique de l'Oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- , *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1990.
- EDMONSON, A. L., *Johann Joachim Quantz's Solfeggi for the One-keyed Flute: a Study and Practical Application*, Thèse, Florida State University, 1989.
- EINSTEIN, Alfred, « The Melancholicus in Instrumental Music », *Journal of the Warburg Institute*, 1/2, 1937, ``. 179-180.
- ENDERS, Jody, « Music, Delivery, and the Rhetoric of Memory in Guillaume de Machaut's Remède de Fortune », *PMLA*, 107/3, Spécial Topic : Performance, Modern Language Association, May, 1992, ``. 450-464.
- ESCAL, Françoise, « L'artisanat furieux », *Défense et illustration de la virtuosité. Textes réunis et présentés par Anne Penesco*. - Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997, ``. 187-213.
- FADER, Don, « Taste, Rhetoric, and Politesse in the 17th-Century, French Reception of Italian Music », *The Journal of Musicology*, 20/1, Winter, 2003, ``. 3-44.
- FAVIER, Thierry et COUVREUR, Manuel (éd.), *Le plaisir musical en France au XVIII^e siècle*, S`rimont, Mardaga, 2006.
- FEDERHOFER, Helmut, « Fux, Johann Joseph », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. VII, ``. 43-46.
- FONTIJN, Claire A., « Quantz's unegal : Implications for the Performance of 18th-Century Music », *Early Music*, 23/1, Flute Issue, Feb., 1995, ``. 54-62.
- FORESTIER, Georges, « Les passions dans la tragédie », *Figures de la passion*, 23 octobre 2001 – 20 janvier 2002, Musée de la Musique, ``. 43-51.
- FULLER, David, « Cou`erin, François », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. IV, ``. 860-874.
- FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence : rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 2002 (3e éd.).
- , *Histoire de la Rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- GALLO, F. Alberto, « Pronuntiatio Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale », *Acta musicologica*, 35/1, 1963, ``. 38-46.

- , « Musique et rhétorique ou rhétorique et musique ? », *Musica Rhetoricans*, éd. Florence Malhomme, Paris, Presse de l'université Paris-Sorbonne, Collection Musiques/Ecritures, 2002, ``. 57-62.
- GÉRARD, Yves, « Musique instrumentale et expression : de l'imitation contestée à l'autonomie rêvée », *De la rhétorique de passions à l'expression du sentiment*, actes du colloque mai 2002 (Musée de la Musique), sous la dir. de Barthélemy Jobert, Paris, 2003, ``. 106.
- GIBSON, Jonathan, « "A Kind of Eloquence Even in Music" : Embracing Different Rhetorics in Late Seventeenth-Century France », *The Journal of Musicology*, 25/4, 2008, University of California Press, ``. 394-433.
- GONIN, Frédéric, « Les enjeux d'un paradoxe : Carl Philipp Emanuel Bach et la notion de Fantaisie », *Analyse Musicale*, 47, 2003, ``. 62-79.
- GONZÁLEZ, Juliana, *El ethos, destino del hombre*, 1996, México, FDE-UNAM, 2007.
- GROUPE μ, *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1^a ed. 1970.
- , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, (1^{er} éd. 1970).
- , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.
- , *Rhétorique de la poésie, lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, 1990. Coll. Points Essais, (1^{er} éd. 1977).
- GROUT, Donald et PALISCA, Claude, *Historia de la Música Occidental*, vol I & II, trad. León Mamés, Madrid, Alianza Música, 2001.
- GUILLOTTEL-NOTHMANN, Christophe, *Dissonances et progressions harmoniques. Le cas du Tractatus augmentatus compositionis (c. 1655-1659) de Christoph Bernhard*, 2 vol., mémoire de master, Paris IV, 2007 ; <http://www.lm.paris-sorbonne.fr/publications2Guillotel.shtml>.
- HARER, Ingeborg, « Der musikalische Vortrag um 1750 : Dargestellt am Beispiel der Instrumentalschulen von Johann Joachim Quantz, C. Ph. E. Bach und Leopold Mozart », *Musikerziehung* 44/1, 1990, ``. 14-23.
- HARNONCOURT, Nikolaus, *Le dialogue musical, Monteverdi, Bach et Mozart*, Wien, 1984, trad. D. Collins, Gallimard, 1985.
- , *Le discours musical*, Wien, 1982, trad. D. Collins, Gallimard, 1984.
- HARRAN, Don, « Toward a Rhetorical Code of Early Music Performance », *The Journal of Musicology*, 15/1, 1997, ``. 19-42.
- HARRIS-WARRICK, Rebecca, « A Few Thoughts on Lully's *hautbois* », *Early Music*, 18/1, 1990, ``. 97-106.
- HARRIS, Ellen T., « Silence as Sound : Handel's Sublime Pauses » *The Journal of Musicology*, 22/4, Autumn, 2005, ``. 521-558.
- , *Handel as Orpheus : voice and desire in the chamber cantatas*, Cambridge - London, Harvard University Press, 2001.
- HARRISON, Bernard, « Repeat Conventions and Embellishment », in *Haydn's Keyboard Music : Studies in Performance Practice*, Oxford, Clarendon Press, 1997, ``. 129 - 166.

- HARRISON, Daniel, « Rhetoric and Fugue: An Analytical Application », *Music Theory Spectrum*, 12/1, 1990, pp. 1-42.
- HARRISS, Ernest, *Johan Mattheson's Der vollkommene Capellmeister: A Translation and Commentary*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981 (coll. Studies in musicology, 21).
- HAYNES, Bruce, « Lully and the rise of the oboe as seen in Works of art », *Early Music*, XVI/3, 1988, pp. 324-338.
- , « *Tu ru* or Not *Tu ru*: Paired Syllables and Unequal Tonguing Patterns on Woodwinds in the Seventeenth and Eighteenth centuries », *Performance Practice Review* 10/1, 1997, pp. 41-60.
- , *The éloquent oboe*, New York, Oxford University Press, 2001.
- , *The End of Early Music*, New York, Oxford University Press, 2007.
- , « Beyond temperament: non-keyboard intonation in the 17th and 18th centuries », *Early Music*, XIX-3, 1991 pp. 357-381.
- , « Performing Mozart's music II », *Early Music*, XX/1, 1992, pp. 43-63.
- HEARTZ Daniel et BROWN Bruce Alan, « Sturm und Drang », *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*.
- HEFLING, Stephen E., « Of the Manner of Playing the Adagio: Structural Levels and Performance Practice in Quantz's Versuch », *Journal of Music Theory*, 31/2, 1987, pp. 205-223.
- , *Rhythmic alteration in seventeenth and eighteenth century music: Notes inégales and overdotting*, New York, Schirmer, 1993.
- HELM, E. Eugene, *Thematic catalogue of the works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven, Yale University Press, 1989.
- , *Music at the Court of Frederick the Great*, Norman, University of Oklahoma Press, 1960.
- , « The "Hamlet" Fantasy and the Literary Element in C. P. E. Bach's Music », *The Musical Quarterly*, 58/2, Art., 1972, pp. 277-296.
- , « The Editorial Transmission of C.P.E. Bach's Music », *Early Music*, 17/1, 1989, pp. 32-41.
- HEUCHEMER, D., « Articulative Consistency and Change: a Study of Historical Articulation for Wind Instruments », *Music Research Forum*, ix, 1994, pp. 83-107.
- HILL, John Walter, « Veracini, Francesco Maria », *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*.
- HITCHCOCK, H. Wiley, « Charpentier, Marc-Antoine », *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*.
- HOGWOOD, Christopher, *Handel*, Cambridge, Thames and Hudson, 1984.
- , *The trio sonata*, London, BBC Publications, 1979.
- HOLMAN, Peter, *Four and Twenty Fiddlers, The Violin at the English Court 1540-1690*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- HUGLO, Michel, « L'enseignement de la musique dans les universités médiévales », *International Musicological Society Congress Report*, Bologna, 1987, vol. XIV, pp. 30-37.

- IMBERTY, Michel, *De l'écoute à l'œuvre, Études interdisciplinaires*, Paris, l'Harmattan 1999 (actes du colloque tenu en Sorbonne les 19 et 20 février 1999).
- , *Entendre la Musique / sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod, 1979.
- , *La musique creuse le temps*, Paris, Actes Sud, 2005.
- INGRAM, Allan, « Time and Tense in Eighteenth-Century Narratives of Madness », *The Yearbook of English Studies*, Vol. 30, Time and Narrative, 2000, ``. 60-70.
- IORDANOU, Charis, « Dumarsais et l'éducation au siècle des Lumières », *JREM*, 7/1 & 2, 2008, ``. 87-108.
- JACKSON, Roland John, *Performance practice : a dictionary-guide for musicians*, London, Routledge, 2004.
- JACOBI, Erwin R., « Five Hitherto Unknown Letters from C. P. E. Bach to J. J. H. West`hal », *Journal of the American Musicological Society*, 23/1, 1970, ``. 119-127.
- JOUBERT, Claude- Henry, « Inter`rétation et ex`ression », *Maryyas* 28, Paris, IPMC, 1993, ` . 5-7.
- KERMAN, Jose`h, *Contemplating Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.
- KERNFELD, Barry, « Stuck, Jean-Ba`tiste », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. XVIII, ``. 302-303.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil, 2000.
- KIPPENBERG, Burkhard, « Minnesang », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- KIRKENDALE, Christo`her & Ursula, « The Source for Bach's Musical Offering : The Institutio Oratoria of Quintilian », *Journal of the American Musicological Society*, 33/1, 1980, ``. 88-141.
- KIVY, Peter, *Music, Language, and Cognition : And Other Essays in the Aesthetics of Music*, New York, Clarendon Press Oxford, 2007.
- KRAMER, Richard, « The new Moduation of the 1770's : CPE Bach in Theory, Criticism, and Practice », *Journal of the American Musicological Society*, 38/3, 1985, ``. 551-592.
- KUIJKEN, Barthold, *The Notation is not the music: Reflections on more than 40 years' intensive practice of Early Music*, Thèse, Doctoraat in de kunsten – het Brussels model, Vrije Universiteit Brussel, 2008.
- LABRADOR HERRAIZ, Carmen, « La Ratio Studiorum de 1599 : un sistema educativo singular », *Revista de educación*, 319, Madrid, 1999, ``. 117-134.
- LALOUE, Christine, « Le chant des instruments », *Figures de la passion*, 23 octobre 2001 – 20 janvier 2002, Musée de la Musique, ``. 63-69.
- LA RUE, Jan, *Guidelines for style analysis*, New York, Norton & Co, 1970.
- LANHAM, Richard A., *A Handlist of Rhetorical Terms : A Guide for Students of English Literature*, Berkeley, University of California Press, 1969, ``. 22-23.

- LASOCKI D., « Quantz and the Passions : Theory and Practice », *Early Music*, 6, 1978, ``. 556-567.
- LAUNAY, Denise, « L'enseignement de la composition dans les maîtrises, en France, aux XVI^e et XVII^e siècles », *Revue de Musicologie*, 68/1-2, Les fantaisies du voyageur. XXXIII Variations Schaeffner, 1982, ``. 79-90.
- LAURENT, A. *L'Individualisme Methodologique*, Paris, Puf - Que sais-je, 1994.
- LAUSBERG, Henrich, *Manual de retórica literaria*, München, 1969, versión española por J. Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1967, 3 vols.
- LAWSON, Colin et STOWEL, Robin, *The Historical Performance of Music : an Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- LEGRAND, Raphaëlle, « Athanasius Kircher et Giacomo Carissimi : statut et usage de la figure de rhétorique musicale à Rome en 1650 », *Musica Rhetorica*, éd. Florence Malhomme, Paris, Presse de l'université Paris-Sorbonne, Collection Musiques/Ecritures, 2002, ``. 173-187.
- , « Les clavecinistes français et la théorie de l'imitation », *Jardin de musique*, IV/1-2, 2007, ``. 113-123.
- , « La rhétorique en scène. Quelques perspectives pour l'analyse de la tragédie en musique », *Revue de Musicologie*, 84/1, 1998, ``. 79-91.
- LEIBOWITZ, René, *Le compositeur et son double : essais sur l'interprétation musicale*, Paris, Gallimard, 1971.
- LENNEBERG, Hans, « Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I) », *Journal of Music Theory*, 2/1, 1958, ``. 47-84.
- , « Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (II) », *Journal of Music Theory*, 2/2, 1958, ``. 193-236.
- LEONHARDT, Marie, « The present state of music in Northern Europe, in Particular the Netherlands », *Early Music*, 4, January 1976, ``. 50-53.
- LESCAT, Philipe, « Réflexions sur l'éducation musicale en France au XVIII^e siècle », *L'éducation Musicale en France : histoire et méthodes*, Colloque de l'institut de recherches sur les civilisations de l'occident moderne -13 mars. Col. Civilisations n° 8, Paris, Presses de l'Université de Paris – Sorbonne, 1993, ``. 19-32.
- , *Méthodes et traités musicaux en France de 1660-1800 : réflexions sur l'écriture de la pédagogie musicale en France, suivies de catalogues systématiques et chronologiques de repères biographiques et bibliographiques*, Paris, IPMC : Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1991.
- LINKLATER, Kristin, *Freeing Shakespeare Voice*, New York, Drama book specialists, NY, 1992.
- , *Freeing the Natural Voice*, New York, Drama book specialists, NY, 1976.
- LOCKSPEISER, E., « French Influences on Bach », *Music & Letters*, 16/4, 1935, ``. 312-320.
- LÓPEZ CANO, Rubén, *Música y Retórica en el Barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- LORD, Albert Bates, *The singer of tales*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

- LOWE, Robert William, *Marc-Antoine Charpentier et l'opéra de collège*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1966.
- MADRID, Alejandro L., « ¿Por qué música y estudios de `erformance? ¿Por qué ahora ? : una introducción al dossier », *TRANS*, n° 13, 2009. [htt`://www.sibetrans.com/trans/a2/`or-que-musica-y-estudios-de-`erformance-`or-que-ahora-una-introduccion-al-dossier](http://www.sibetrans.com/trans/a2/`or-que-musica-y-estudios-de-`erformance-`or-que-ahora-una-introduccion-al-dossier).
- MARAVALL, José A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel 1995.
- MASSIP, Catherine, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin*, Paris, Picard, 1976.
- , *L'art de bien chanter : Michel Lambert (1610-1696)*, Paris, Société Française de Musicologie, 1999.
- MARX, Hans Joachim, *Hallische Händel-Ausgabe, Kantaten mit Instrumenten II*, vol. 4, Bärenreiter, 1995.
- MAYER BROWN, Howard et ONGARO, Giulio, « Piffaro », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- MAYER BROWN, Howard et POLK, Keith, « Alta (i) », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- , *Embellishing 16th Century Music*, London, Oxford University Press, 1976.
- MEYER, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.
- , *Explaining Music, Essays and Explorations*, Chicago, University of Chicago Press, 1973.
- MEYER, Leonard B., *Music Arts and Ideas : Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1967.
- , *Style and Music Theory, History, and Ideology*, Philadel`hia, University of Pennsylvania Press, 1989.
- MEYER, Michel, *Questions de rhétorique*, Paris, Livre de `oche, 1993.
- , (éd.), *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, Paris, Librairie générale française, 1999.
- MILLER, Leta E., « C. P. E. Bach's Sonatas for Solo Flute », *The Journal of Musicology*, 11/2, 1993, ``. 203-249.
- MILLIOT, Sylvette, « Le virtuose international : une création du 18e siècle », *Dix-huitième siècle*, 25, 1993, ``. 55-64.
- MOENS, Greta, « Baroque Music : New `aths to Old Meanings », *Soundings*, 6, 1977, ``. 94-107.
- MOLINA JIMÉNEZ, M^a Belén, *Literatura y música en el siglo de oro español. Interrelaciones en el teatro Lírico*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2005.
- MOLINIÉ George, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- MOLINO, Jean, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, 17, 1975, ``. 46-49.
- MONGRÉDIEN, Jean, *La Musique en France : des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Paris, Flammarion, 1986.

- MONTGOMERY, David, « Modern Schubert Interpretation in the Light of the Pedagogical Sources of His Day », *Early Music*, 25/1, Feb. 1997, pp. 101-118.
- MORNET, Daniel, *Les origines intellectuelles de la Révolution Française, 1715-1787*, document reproduit en version numérique par Pierre Palant, « Les classiques des sciences sociales », <http://classiques.uqac.ca/>, en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi: <http://bibliotheque.uqac.ca/>.
- MURATA, Margaret, « Roman cantata scores as traces of musical culture and signs of its place in society », *Acts of the 14th International Musicological Society Congress Report*, Bologna, 1987, vol. XIV, pp. 235-238, 272-284, 326-336.
- MURPHY, James J., *Medieval Rhetoric : A Select Bibliography*, Toronto, University of Toronto Press, 1989, (2e édition).
- NATTIEZ, Jean-Jacques [dir.], *Musiques – Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 2, « Les savoirs musicaux », Actes Sud / Cité de la musique, 2004.
- , *Musiques – Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 4, « Histoires des musiques européennes », Actes Sud / Cité de la musique, 2006.
- , *Lévi-Strauss Musicien*, Paris, Actes Sud, 2008.
- , *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Ch. Bourgeois, 1987.
- NEUBAUER, John, *The Emancipation of Music from Language : Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- NEWMAN, William S., « Emanuel Bach's Autobiography », *Musical Quarterly* no. 51, 1965, pp. 363-372.
- OLIVO-POINDRON, Isabelle, « Figurer la passion », *Figures de la passion*, 23 octobre 2001 – 20 janvier 2002, Musée de la Musique, pp. 36-42.
- OLESKIEWICZ, Mary A., *Quantz and the Flute at Dresden : his Instruments, his Repertory and their Significance for the Versuch and the Bach Circle*, Thèse, Duke University 1998.
- , « The Flutes of Quantz : Their Construction and Performing Practice », *The Galpin Society Journal*, 53, Automne 2000, pp. 201-220.
- OTTENBERG, Hans-Günter, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig, 1982, trad, Philip J. Whitmore, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- PAGANO, Roberto *et al.*, « Scarlatti », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- PAGE, Janet K., ed, *Carl Philipp Emanuel Bach, The Complete Works*, Series 3, vol. 5, Oboe Concertos, Los Altos, CA, Packard Humanities Institute, 2006, pp. xi-xv.
- PALACIOS, Rafael, « El oboe veneciano del Siglo XVIII: Introducción del oboe en la República Veneciana y su trayectoria hasta el final de la República », *La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, n° 137, 2006, pp. 115-136.
- PALISCA, Claude V., « *Ut oratoria musica* : The Rhetorical Basis of Musical Mannerism », *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 282-309.
- PALISCA, Claude V., voir GROUT, Donald

- PARROTT, Andrew et Neal PERES DA COSTA, « Performance Practice », *The Oxford Companion to Music*, ed. Alison Latham, *Oxford Music Online*.
- PASQUIER, Pierre, « De l'Art du Comédien », *XVIIe siècle*, 119/2, 2003, pp. 353-356.
- PAY, Antony, « Phrasing in Contention », *Early Music*, 24/2, May 1996, pp. 291-321.
- PENESCO, Anne, « Le modèle vocal dans les méthodes pour instruments à archet publiées en France aux XIXe et XXe siècles. Perspectives européennes », *Itinéraires de la musique française, théorie, pédagogie et création. Textes réunis et présentés par Anne Penesco*. - Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, pp. 161-188.
- PENIN, Jean-Paul, *Les Baroqueux : ou le musicalement correct*, Paris, Gründ, 2000.
- PERRAU, Stephan, *Jan Dismas Zelenka*, Blue Nuit, 2007.
- PETROBELLI, Pierluigi, « Tartini, Giuseppe », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- PIÉJUS, Anne, « Discours sur la musique et théorie des passions en France au XVII^e siècle », *Figures de la passion*, 23 octobre 2001 – 20 janvier 2002, Musée de la Musique, pp. 21-28.
- PINSON, Jean Pierre, *L'expression dans la musique de chambre pour instruments à vent en France 1680 - 1760, Essai de rhétorique musicale*, Thèse de doctorat (Ph.D.), Faculté de musique, Université de Montréal, 1981.
- PLATH, Wolfgang, « Mozart, Leopold », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, 1980, vol. XII, pp. 675-680.
- POLK, Keith, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- POROT, Bertrand, « 'Les gens de goût' : Les amateurs de clavecin dans les traités », *Jardin de musique*, IV/1-2, 2007, pp. 91-112.
- POŠTOLKA, Milan, « Vogt, Mauritius », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- POWERS, Doris Bosworth, *Carl Philip Emanuel Bach. A guide to research*, New York, Routledge, 2002.
- RAMAUT, Alban, « Statut de la musique instrumentale à la fin du XVIII^e siècle », *De la rhétorique de passions à l'expression du sentiment*, actes du colloque mai 2002 (Musée de la Musique), sous la dir. de Barthélemy Jobert, Paris, 2003, pp. 98-105.
- RANUM, P. « Tu-ru-tu and tu-ru-tu-tu : Toward an Understanding of Hotteterre's Tonguing Syllables », *The Recorder in the Seventeenth Century*, Utrecht, 1993, pp. 217-254.
- , « Audible Rhetoric and Mute Rhetoric : The 17th-Century French Sarabande », *Early Music*, 14/1, Feb. 1986, pp. 22-39.
- , *The Harmonic Orator, The Phrasing and Rhetoric Of the Melody in French Baroque Airs*, Preface W. Christie, Baltimore, Prendragon Press, 1998.
- RASMUSSEN, M., « Some Notes on the Articulations in the Melodic Variation Tables of Johann Joachim Quantz's Versuch », *Brass and Woodwind Quarterly*, 1, 1966–1967, pp. 3-26.
- RATNER, Leonard G., *Classic Music, Expression, Form and Style*, New York, Schirmer Books, 1980.

- REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991.
- REILLY, Edward R., « Further Musical Exam`les for Quantz's 'Versuch' », *Journal of the American Musicological Society*, 17/2, 1964, ``. 157-169.
- , « Quantz, Johann Joachim », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. XV, ``. 495-497.
- , « Quantz and the Transverse Flute : Some As`ects of His Practice and Thought regarding the Instrument », *Early Music*, 25/3, 1997, ``. 428-438.
- , « Further Musical Exam`les for Quantz's Versuch », *Journal of the American Musicological Society*, 17, 1964, ``. 157-169.
- , *Quantz and his Versuch : Three Studies*, New York, American Musicological Society, 1971.
- RICHARDS, Annette, ed., *C. P. E. Bach Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- RICO CALLADO, Francisco, L., *Las misiones interiores en la España de los siglos XVII-XVIII*, Tesis de doctorado Filosofía y Letras, Universidad de Alicante, 2002.
- RIVERA, Benito V. et RUHNKE, Martin, « Burmeister, Joachim », *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*.
- ROBLEDO, Luis, « Le sermon comme re`ésentation : théâtralité et musicalité dans la rhétorique sacrée es`agnole de la Contre-Réforme ». *Musica Rhetoricans*, Collection Musique / Écritures, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002 ``. 137-172.
- ROSEN Charles, *Le style classique*, trad. M. Vignal, Paris, Gallimard, 1978.
- RUNKE, Martin, « Telemann, G. Ph., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. XVIII, ``. 647-659.
- SADIE, Julie Anne, *Companion to Baroque Music*, `ref. Ch. Hogwood, London, Oxford University Press, 1998.
- SAINT-ARROMAN, Jean, *L'interprétation de la musique française, 1661-1798, I Dictionnaire d'interprétation*, Paris, Librairie Honoré Cham`ion, 1983.
- SAINT-FOIX, G. de, « Carl Phili`` Emanuel Bach und seine Kammermusik by Ernst Fritz Schmid », *Revue de Musicologie*, 12/40, 1931, ``. 301-302.
- SCHENKER, H., « Weg mit dem Phrasierungsbogen », *Das Meisterwerk in der Musik : Jahrbuch*, i (Munich, 1925), ``. 41-60.
- SCHNOEBELEN, Anne, « Performance Practice at San Petronio in the Baroque », *Acta Musicologica*, XLI/1-2, 1969, ``. 37-55.
- SCHWAB, Heinrich W., « Guilds », *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*.
- SCHWARZKOPF, Elisabeth, *La voix de mon Maître : Walter Legge*, New York, Belfond, trad. de l'anglais Barry- Delongcham`s, 1982.
- , *On and off the record. A Memoir of Walter Legge*, New York, Scribner's sons, 1982.

- SELFRIDGE-FIELD, Eleanor, « Annotated Membershi` Lists of the Venetian Instrumentalists' Guild, 1672-1727 », *Royal Musical Association Research Chronicle*, 9, 1971, ``. 1-52 ; 12, 1974, ``. 152-155.
- , *La musica strumentale di Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, Turin, ERI, 1980.
- , *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford, B. Blackwell, 1975.
- , « Instrumentation and Genre in Italian Music 1600-1670 », *Early Music*, xix, 1991, ``. 61-67.
- SEMI, Maria, « La sim` atia delle associazioni : musica e `oesia come arti 'alleanate' », *Il suono eloquente*, Bologna, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2008, ``. 14 - 19.
- SISMAN, Elaine, « Variations », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- SNYDER, Kerala J., « Bernhard, Christo` h », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- SPITZER, John et Neal ZASLAW, *The birth of the Orchestra ; History of an institution, 1650-1815*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- SPITZER, John, « The birth of the Orchestra in Rome - An iconogra` hic study », *Early Music*, XIX/1, 1991 ``. 9-28.
- SPITZER, John *et al.*, « Conducting », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- STEFANOVIC, Ana, *La musique comme métaphore. La relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque français : de Lully à Rameau*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- STEVENSON, R., *Juan Bermudo*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1960.
- SUOKKO-HIXSON, Ulla, *Music and Rhetoric : The Eloquent Flauto Traverso of Johann Sebastian Bach (1685-1750)*, D.M.A., Performance, Juilliard School, 1998.
- TALBOT, Michael, « Corelli, Arcangelo », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. IV, ``. 768-774.
- , *Vivaldi*, Torino, EDT Musica, 1978.
- TARLING, Judy, *Speaking with Quintilian*, Central Milton Keynes, AuthorHouse, 2009.
- TARLING, Judy, *The weapons of rhetoric : A Guide for musicians and audiences*, St Albans, Corda music, 2004.
- , *Baroque String Playing for ingenious learners*, St Albans, Corda Music Publications, 2001.
- TARUSKIN, Richard, « The Musicologist and the Performer », *Musicology in the 1980's*, ed. D. Kern Holoman and Claude V. Palisca. New York, Da Ca` o, 1982, ``. 108-118.
- , « The Limits of Authenticity : a Discussion », *Early Music*, 4, 1984, ``. 3-12.
- , *Text and act: essays on music and performance*, New York, Oxford University Press, 1995.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Warszawa, 1976, trad, F. Rodríguez Marín, Madrid, Tecnos, 1997.
- TEMPERELY, Nicholas, « The Limits of Authenticity : a Discussion », *Early Music*, 12/1, 1984, ``. 16-20.

- THIEMEL, Matthias, « Dynamics », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- THOMAS, Günter, « Zachow, Friedrich Wilhelm », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- TOFT, Robert, « The Expressive Pause: Punctuation, Rests, and Breathing in England, 1770–1850 », *Performance Practice Review*, vii, 1994, pp. 199–232.
- , *Heart to Heart Expressive Singing in England 1780-1830*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- , *Tune Thy Musicke to Thy Hart*, Toronto, University of Toronto, 1993.
- TRACHIER Olivier, « Rhétorique, musique et pédagogie » *Maryas*, 28, La formation de l'interprète, 1993, pp. 15-25.
- TUNLEY, David, *The Eighteenth-Century French Cantata*, Oxford, Clarendon Press Oxford, 1997.
- UNGER, Hans-Heinrich, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16-18. Jahrhundert*, Würzburg, Triltsch Verlag, 1941, Hildesheim, Olms, 1969.
- , *Musica e Retorica fra XVI e XVIII secolo*, préface de Franco Ballardini, traduite de l'allemand vers l'italien par Elisabetta Zoni, Firenze, Alina editrice srl, 2003.
- VAN CAUWENBERGE, Johan., *Magister X*, Peer, Alamire, 1998.
- VEILHAN, Jean-Claude, *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque (XVII-XVIII s.) générales à tous les instruments*, Paris, Alphonse Leduc Editions Musicales, 1977.
- VERSCHAEVE, Michel, *Le traité de chant et mise en scène baroques*, Bourg-la-Reine, Zurfluh, 1997 (préface de Gustav Leonhardt).
- VICKERS, Brian, « Figures of Rhetoric / Figures of Music ? », *Rhetorics* II, 1984, pp. 1-44.
- , *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- VILLEGAS PAREDES, Gladys, *Diferencias léxico-semánticas de documentación escrita en las diferentes órdenes religiosas del siglo XVII español*, Tesis doctoral, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- VINAY, Gianfranco, « L'interprétation comme analyse : les Variations Goldberg », *Revue de Musicologie*, 81/1, 1995, pp. 65-86.
- , « Post-scriptum philologique sur l'interprétation, l'exécution et l'analyse », *Musimédiane*, 2, Interprétations, 2006, http://www.musimediane.com/article.php?id_article=53.
- WALLS, Peter, « Bowstrokes to c. 1780 », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
- WALTHER, Johann G., *Musikalisches Lexikon*, Leipzig, 1732; facsimilé Kassel, Bärenreiter, 1967.
- WESSEL, Frederick T., *The Affektenlehre in the Eighteenth-Century*, Ph.D., Musicology, Indiana University, 1955.
- WHALEN, Tracy, « De la Rhétorique Considérée comme une Praxis de la Liminalité », *Rhetor*, I, 2004. <http://hdl.handle.net/10294/664>
- WHITE, Harry, « Fux, Johann Joseph », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. IX, pp. 365-375.

- WILLIAMS, Alastair, *Constructing Musicology*, Aldershot UK, Ashgate, 2001.
- WILLIAMS, Peter, « Merely Players ? », Review, John Butt's, *Playing with history*, *The Musical Times*, 143/1880, 2002, ``. 68-69.
- WILSON, Christo`her R, « Tune thy Musicke to thy Hart : the Art of Eloquent Singing in England 1597-1622 by Robert Toft », *Music & letters*, 76/2, May 1995, ``. 284-285.
- WILSON, David, K., *Georg Muffat on Performance Practice : The texts from Florilegium Primum, Florilegium Secundum, and Auserlesene Instrumentalmusik*, Indiana, University Press, 2001.
- WOLF, Christo`h, DAVID, Hans T., MENDEL, Arthur, *The new Bach reader : a life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*, New York, W. W. Norton, 1999.
- WOLFF, Christoff, *Johann Sebastian Bach, The learned Musician*, New York, Oxford University Press, 2001.
- WOLLENBERG, Susan, « Muffat, Georg », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, 1980, vol. XII, ``. 760-762.
- ZASLAW, Neal, « When is an Orchestra not an Orchestra ? », *Early Music*, 16, 1988, ` 483-495.
- ZOHN, Steven, « New Light on Quantz's Advocacy of Telemann's Music », *Early Music*, Vol. 25, No. 3, 1997, ``. 441-450, 452-461.

IV. Ressources électroniques

- Aristotle, Rhetoric (ed. J. H. Freese) : <http://old.ersheus.tufts.edu/cgi-bin/text?doc=Perseus%3Aabo%3Atlg%2C0086%2C038&query=1354a>
- Association @lyon : Les figures de rhétorique :
http://www.alyon.asso.fr/litterature/regles/figures_de_rhetorique.html
- Bach Cantatas Website : <http://www.bach-cantatas.com/>
- Bach Digital : <http://www.bach-digital.de/content/index.xml?lang=de>
- barock.se scores : <http://www.barock.se/sheetmusic.shtml>
- Baroque Music - Research and Read Books, Journals, Articles at Questia Online Library:
[http://www.questia.com/library/music-and-performing-arts/music/history-of-music/baroque-age-\(1600-1750\)/baroque-music.js](http://www.questia.com/library/music-and-performing-arts/music/history-of-music/baroque-age-(1600-1750)/baroque-music.js)
- Bibliothèques de l'Université Libre de Bruxelles, Catalogue CIBLE :
<http://www.bib.ulb.ac.be/fr/bibliotheque-electronique/catalogue-cible/index.html>
- BILSON, Malcolm, *Knowing the Score : Do We Know How to Read Urtext Editions and How Can This Lead to Expressive and Passionate Performance?*, Cornell University Press, 2005, DVD 9/05 060122.
- CCARH Publications : Scores and Parts : <http://scores.ccarh.org/>
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales - CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/>

- Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy* (2nd, corrected edition)
[htt`://www.secm.org/texts/burney1toc.html](http://www.secm.org/texts/burney1toc.html)
- Cicero, *De Oratore LATIN* (ed. Wilkins): [htt`://old.perseus.tufts.edu/cgi-bin/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0120&layout=&loc=1](http://old.perseus.tufts.edu/cgi-bin/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0120&layout=&loc=1)
- Cicero : *de Oratore III LATIN* : [htt`://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore3.shtml](http://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore3.shtml)
- Cicero : *LATIN de O`timo Genere Oratorum* :
[htt`://www.thelatinlibrary.com/cicero/o`tgen.shtml](http://www.thelatinlibrary.com/cicero/o`tgen.shtml)
- Cicéron - Des orateurs `arfais (De o`timo genere oratorum) :
[htt`://www.mediterranees.net/art_antique/rhetorique/ciceron/o`timo_genere.html](http://www.mediterranees.net/art_antique/rhetorique/ciceron/o`timo_genere.html)
- Cicerón - Diálogos Del Orador 1 Bilingüe Es`-Latin :
[htt`://www.scribd.com/doc/17744863/CICERON-Dialogos-Del-Orador-Bilingue](http://www.scribd.com/doc/17744863/CICERON-Dialogos-Del-Orador-Bilingue)
- De oratore -LATIN- Table of Contents :
[htt`://www.intratext.com/IXT/LAT0144/_INDEX.HTM](http://www.intratext.com/IXT/LAT0144/_INDEX.HTM)
- Handel.org : [htt`://gfhandel.org/index.htm](http://gfhandel.org/index.htm)
- Introduction à la rhétorique : [htt`://www.revue-texto.net/Re`eres/Themes/Duteil/Duteil_Rhetorique.html](http://www.revue-texto.net/Re`eres/Themes/Duteil/Duteil_Rhetorique.html)
- King's Music - Facsimiles and Editions of Early Music : [htt`://www.kings-music.co.uk/](http://www.kings-music.co.uk/)
- Koninklijke Bibliotheek : [htt`://www.kb.nl/index-en.html](http://www.kb.nl/index-en.html)
- L'antiquité grecque et latine : [htt`://www.remacle.org/](http://www.remacle.org/)
- L'Encyclo`édie canadienne / Encyclo`édie de la musique au Canada
[htt`://www.thecanadianencyclo`edia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0003263](http://www.thecanadianencyclo`edia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0003263)
- LacusCurtius Quintilian — Institutio Oratoria :
[htt`://`enelo`e.uchicago.edu/thayer/e/roman/texts/quintilian/institutio_oratoria/home.html](http://`enelo`e.uchicago.edu/thayer/e/roman/texts/quintilian/institutio_oratoria/home.html)
- LacusCurtius Rhetorica ad Herennium :
[htt`://`enelo`e.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Rhetorica_ad_Herennium/home.html](http://`enelo`e.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Rhetorica_ad_Herennium/home.html)
- Le Trésor de la Langue Française Informatisé : [htt`://atilf.atilf.fr/tlf.htm](http://atilf.atilf.fr/tlf.htm)
- Les techniques de la rhétorique dans l'antiquité gréco-romaine :
[htt`://www.mediterranees.net/art_antique/rhetorique/index.html](http://www.mediterranees.net/art_antique/rhetorique/index.html)
- Manual de oratoria : [htt`://www.eumed.net/libros/2007b/302/indice.htm](http://www.eumed.net/libros/2007b/302/indice.htm)
- Musica Poetica : [htt`://www.musica`oetica.net/figures.htm](http://www.musica`oetica.net/figures.htm)
- Musical Instruction and Learning 1450-1650 : [htt`://miml.library.vanderbilt.edu/index.`h](http://miml.library.vanderbilt.edu/index.`h)
- Musicologie.org : [htt`://www.musicologie.org/](http://www.musicologie.org/)
- Musique et musiciens : [htt`://www.quebec.ca/musique/](http://www.quebec.ca/musique/)
- Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes : [htt`://observatorio-musica.blogspot.com/](http://observatorio-musica.blogspot.com/)
- Oxford Music on Line : [htt`://www.oxfordmusiconline.com/](http://www.oxfordmusiconline.com/)
- Quantz : Versuch on line : [htt`://www.koelnklavier.de/quellen/quantz/_inhalt.html](http://www.koelnklavier.de/quellen/quantz/_inhalt.html)

Quintilian's Institutes of Oratory : <http://honeylib.ublic.iastate.edu/quintilian/index.html>

Ressources numériques PHILIDOR : <http://philidor.cmbv.fr>

RILM on line: <http://www.rilm.org/>

Silva Rhetoricae : The Forest of Rhetoric : <http://humanities.byu.edu/rhetoric/silva.htm>

Société Française de Musicologie : <http://www.sfmusicologie.fr/>

The ARTFL Project : <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/>

The ARTFL Reference Collection | The ARTFL Project : <http://artfl-project.uchicago.edu/content/artfl-reference-collection>

The Catholic Encyclopedia : <http://www.newadvent.org/cathen/06151a.htm>>.

The Internet Encyclopedia of Philosophy – IEP : <http://www.iep.utm.edu/>

The Latin Library : <http://www.thelatinlibrary.com/>

The Netherlands Music Institute (NMI) : <http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl/>

The Royal Library, Denmark :

http://www.kb.dk/en/nb/samling/ma/digmus/telemann_hg_index.html.

TRANS-Revista Transcultural de Música : <http://www.sibetrans.com/>

Vocabulaire codicologique : <http://vocabulaire.irht.cnrs.fr/ages/vocab2.htm>

Walter de Gruyter - TLL - Thesaurus Linguae Latinae : http://refworks.reference-global.com/Xaver/start.xav?col=Coll_BTL-TLL

Table d'exemples musicaux

Ex. 4.1. Élisabeth Jacquet de la Guerre, <i>Cantates Françaises, L'Île de Delos</i> , [ca. 1715], ` . 34-35.99	
Ex. 4.2. J. S. Bach, <i>Concerto brandebourgeois n° 2</i> , [1 ^{er} mouvement] BWV 1047. [<i>corta</i>]103	
Ex. 4.3. G. Fr. Händel, <i>Mi palpita il cor</i> , « <i>Recitativo ed Arioso</i> », m. 13 et 14. [<i>messaŋza</i>].....103	
Ex. 4.4. J. S. Bach, <i>Der Herr denkt an uns</i> , BWV 196, Chœur « <i>Ihr seid die Gesegneten des Herrn</i> », m. 3-5, cordes et continuo. [<i>messaŋza, corta et syncopatio</i>]104	
Ex. 4.5. J. S. Bach, <i>Der Herr denkt an uns</i> , BWV 196, Chœur « <i>Ihr seid die Gesegneten des Herrn</i> », m. 33-35. [<i>suspirans</i>].....105	
Ex. 4.6. J. S. Bach, <i>Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir</i> , BWV 131, n° 5, <i>allegro</i> , m. 21-22, hautbois, cordes, chœur et continuo. [<i>suspirans</i>].....105	
Ex. 4.7. <i>Anticipazione della syllaba</i> , exem`le cité `ar J. Butt.106	
Ex. 4.8. <i>Anticipazione della nota</i> , exem`le cité `ar J. Butt.107	
Ex. 4.9. Inégalité : cou`s d'archet et cou` de langue.....108	
Ex. 4.10. J. S. Bach, <i>In allen meinen Taten</i> , BWV 97, <i>Versus 4</i> , m. 45-46, violon, ténor et continuo. [<i>tirata</i>]110	
Ex. 4.11. J. S. Bach, <i>In allen meinen Taten</i> , BWV 97, <i>Versus 4</i> , m. 57-58, violon et continuo. [<i>grosso - circolo mezzo - tirata</i>]110	
Ex. 4.12. J. S. Bach, <i>La Passion selon Saint Mathieu</i> , BWV 244, Orchestre 2 n° 34, Récitatif « <i>Mein Jesus schweigt</i> ».....112	
Ex. 4.13. J. S. Bach, <i>La Passion selon Saint Mathieu</i> , BWV 244, Orchestre 1 n° 49, Aria « <i>Aus liebe</i> ».....112	
Ex. 4.14. J. S. Bach, <i>Messe en si mineur</i> , BWV 232, <i>Symbolum Nicenum</i> , n° 3, « <i>Et in unum Dominum Jesum Christus</i> », m. 65 et 66.113	
Ex. 4.15. J. S. Bach, <i>Weihnachts Oratorium</i> , BWV 248, Récitatif « <i>So geht den hin</i> », m. 3b-6.....114	
Ex. 5.1. M.-P. Montéclair, <i>Pan et Syrinx</i> , Air « <i>La déesse nous appelle</i> » : « <i>La flèche meurtrière vole...</i> », dessus et basse continue, m. 49-53. [<i>hy`oty`ose</i>]131	

- Ex. 5.2. J. S. Bach, *Ich hatte viel Bekümmernis*, BWV 21, « Sinfonia », m. 18-20, hautbois, cordes et continuo. [*anabasis*].....131
- Ex. 5.3. M.-P. Montéclair, *Pan et Syrinx*, Air « La déesse nous appelle », « Faisons tomber sous nous coups » m. 25- 28, hautbois, dessus, basse continue. [*catabasis*]132
- Ex. 5.4. M.-P. Montéclair, *Pan et Syrinx*, Moderé. [*circulatio, circolo mezzo, gradatio*]133
- Ex. 5.5. J. S. Bach, *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*, BWV 131, n° 2 *Andante* ; m. 44-48 hautbois, chœur et continuo. [*circulatio, dubitatio* : crainte de Dieu].....133
- Ex. 5.6. G. Ph. Telemann, *Harmonischer Gottesdienst*, Cantate « Schmeckt und sehet unsers Gottes Freundlichkeit » Am Sonntag nach dem neuen Jahre, TWV 1 : 1252, Aria « Folternde Rache, » [vengeance, torture] m. 3-7, hautbois et continuo. [*gradatio catabasique*]134
- Ex. 5.7. J. S. Bach, *Concerto Brandebourgeois 5*, BWV 1050, m. 195 – 201. [*dubitatio* `ar une modulation hésitante m. 199 - 201]135
- Ex. 5.8. G. Ph. Telemann, *Essercizii musici*, Sonate en trio en sol mineur `our hautbois, violon et basse continue, *Mesto*, m. 11. [*dubitatio* `ar une modulation hésitante]136
- Ex. 5.9. G. Fr. Händel, *Concerto pour orgue*, O` . VII, n° 6, *Pomposo*. [*dubitatio* `ar hémioles] ...136
- Ex. 5.10. G. Ph. Telemann, *Tafelmusik*, Sonate pour hautbois en sol mineur, *Presto*, m. 64-65. [*dubitatio*, arrêt inattendu].....137
- Ex. 5.11. M.-P. Montéclair, *Pan et Syrinx*, Récitatif « *Deja Sirinx parcourait l'Erimanthe* », « *quel prodige nouveau...* ». [Le `remier silence `ourrait être une *dubitatio*, entre deux `hrases, et le deuxième une *suspensio*.]138
- Ex. 5.12. G. Fr. Händel, *Mi palpita il cor*, « *Recitativo ed Arioso* », m. 6-9. [*interrogatio*]138
- Ex. 5.13. C.P.E. Bach, *Sonate pour hautbois en sol mineur*, Wq. 135, *Adagio*, m. 1-3.139
- Ex. 5.14. G. Fr. Händel, *Mi palpita il cor*, Récitatif « *Tormento e gelosia* », m. 4. [*interrogatio*]139
- Ex. 5.15. G. Ph. Telemann, *Tafelmusik*, Sonate pour hautbois en sol mineur, *Presto*, m. 64-65. [*interrogatio*]139
- Ex. 5.16. J. S. Bach, *Weihnachts-Oratorium*, BWV 248, IV Teil, n° 39, Aria so`rano, « *Echo* », m. 121-127. [*exclamatio*].....140
- Ex. 5.17. G. Fr. Händel, *Mi palpita il cor*, Récitatif « *Tormento et gelosia* », m. 7, « *Oh Dio!* ». [*exclamatio, parrhesia*]141
- Ex. 5.18. G. Ph. Telemann, *Essercizii musici*, Sonate en trio en sol mineur pour hautbois, violon et basse continue, *Mesto*, m. 1-3. [*pathopoeia* fragmentée à la basse].....142

Ex. 5.19. G. Ph. Telemann, <i>Tafelmusik</i> , <i>Sonate pour hautbois en sol mineur, Largo</i> , m. 13. [<i>pathopoeia</i> au hautbois]	142
Ex. 5.20. M.-P. Montéclair, <i>Pan et Syrinx</i> , Air « <i>La beauté peu durable</i> », m. 3, « <i>Croches égales</i> ».	143
Ex. 5.21. M.-P. Montéclair, <i>Pan et Syrinx</i> , Récitatif « <i>Deja Sirinx `arcouroit l'Erimanthe</i> », m. 20-21, « <i>Filez imperceptiblement du b^{mol} au b^{carre} en enflant le son de la voix.</i> »	143
Ex. 5.22. M.-P. Montéclair, <i>Pan et Syrinx</i> , Récitatif « <i>Deja Sirinx `arcouroit l'Erimanthe</i> », m. 23, « <i>Imitez la voix s'il se peut.</i> »	143
Ex. 5.23. G. Ph. Telemann, <i>Essercizii musici</i> , <i>Sonate en trio en sol mineur `our hautbois, violon et basse continue, Mesto</i> , m. 4. [<i>passus duriusculus</i> , intervalles irréguliers]	144
Ex. 5.24. G. Ph. Telemann, <i>Harmonischer Gottesdienst</i> , <i>Cantate Schmeckt und sehet unsers Gottes Freundlichkeit, Am Sonntag nach dem neuen Jahre, TWV 1: 1252, Aria « Folternde Rache »</i> , [vengeance, torture], m. 46- 49. [<i>passus duriusculus</i> , chromatismes et intervalles irréguliers]	144
Ex. 5.25. G. Ph. Telemann, <i>Tafelmusik</i> , <i>Sonate pour hautbois en sol mineur, Largo</i> , m. 13. [<i>passus duriusculus</i>].....	144
Ex. 5.26. C.P.E. Bach, <i>Sonate pour hautbois en sol mineur, Wq. 135, Adagio</i> , m. 1-2 et 4.....	145
Ex. 5.27. G. Ph. Telemann, <i>Essercizii musici</i> , <i>Sonate en trio en sol mineur `our hautbois, violon et basse continue, Vivace</i> , m. 42-43. [<i>saltus duriusculus</i>]	145
Ex. 5.28. J. S. Bach, <i>Passion selon Saint Matthieu, BWV 244, n° 27, Aria « So ist mein Jesus nun gefangen »</i> . [<i>accentus</i>]	146
Ex. 5.29. G. Ph. Telemann, <i>Essercizii musici, Sonate en trio en sol mineur pour hautbois, violon et basse continue, Allegro</i> , m. 4, 3 ^{ème} et 4 ^{ème} tem`s ; m. 5, 3 ^{ème} et 4 ^{ème} tem`s. [<i>accentus</i>].....	146
Ex. 5.30. G. F. Händel, <i>Concerto pour orgue, O` . VII, n° 5, Allegro ma non troppo, e staccato</i> , m. 6. [<i>accentus</i>]	147
Ex. 5.31. G. Fr. Händel, <i>Mi palpita il cor</i> , Récitatif « <i>Tormento e gelosia</i> », m. 2 « <i>gelosia</i> », m. 3 « <i>affanno</i> » . [<i>parrhesia</i>]	148
Ex. 5.32. G. Ph. Telemann, <i>Essercizii musici</i> , <i>Sonate en trio en sol mineur `our hautbois, violon et basse continue, Largo</i> , m. 25 et 27. [<i>parrhesia</i>].....	148
Ex. 5.33. G. Ph. Telemann, <i>Tafelmusik</i> , <i>Sonate pour hautbois en sol mineur, Presto</i> , m. 57-60. [<i>parrhesia</i>]	148
Ex. 5.34. G. Ph. Telemann, <i>Essercizii musici</i> , <i>Sonate en trio en sol mineur `our hautbois, violon et basse continue, Mesto</i> , m. 1-2. [<i>parenthèsis</i> au violon].....	149

- Ex. 5.35. J. S. Bach, *Concerto Brandebourgeois 1*, BWV 1046, m. 81-85. [*dubitat* (1), *parenth* (2)]150
- Ex. 5.36. M.-P. Montéclair, *Pan et Syrinx*, Récitatif « Deja Sirinx `arcouroit l'Erیمانthe », ` 43, m. 7-13. [*aposiop* « Silence »]153
- Ex. 5.37. J. S. Bach, *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*, BWV 131, m. 24 -26, n° 3, *Adagio*. [*suspiratio* : es`oir et désir]154
- Ex. 5.38. G. Fr. Händel, *Mi palpita il cor*, « *Recitativo ed Arioso* », m. 1-3. [*tm*]155
- Ex. 5.39. G. Fr. Händel, *Concerto pour orgue*, O` . VII, n° 3, *Spiritoso*. [*abruptio* avant l'*Adagio*] .156
- Ex. 5.40. G. Ph. Telemann, *Tafelmusik*, *Sonate pour hautbois en sol mineur*, *Largo*, m. 25. [*abruptio*]156
- Ex. 5.41. G. Ph. Telemann, *Essercizii musici*, *Sonate en trio en sol mineur `our hautbois, violon et basse continue*, *Mesto*, m. 19-20. [*apocope*, m. 20]157
- Ex. 5.42. G. Ph. Telemann, *Tafelmusik*, *Sonate pour hautbois en sol mineur*, *Largo*, m. 13-15. [*ellips*]158
- Ex. 5.43. J. S. Bach, *Concerto Brandebourgeois 2*, BWV 1047, 1^{er} mouvement, m. 99-102. [*abruptio* / *ellips*]159
- Ex. 5.44. G. Ph. Telemann, *Tafelmusik*, *Sonate pour hautbois en sol mineur*, *Andante*, m. 10-11. [*antith*]160
- Ex. 6.1. G. Fr. Händel, *Concerto pour orgue*, O` . VII, n° 4, *Allegro*. [*ambiguitas*]171
- Ex. 6.2. G. Fr. Händel, *Concerto pour orgue*, O` . VII, n° 1, *Andante*. [archaïsme, cf. audio]173
- Ex. 6.3. G. Fr. Händel, *Concerto pour orgue*, O` . VII, n° 3, *Adagio e Fuga ad libitum*. [archaïsme, cf. audio]173
- Ex. 6.4. G. Fr. Händel, *Concerto pour orgue*, O` . VII, n° 4, *ad libitum*. [néologisme, cf. audio] ..175
- Ex. 6.5. G. Fr. Händel, *Concerto pour orgue*, O` . VII, n° 4, *Allegro*. [néologisme, cf. audio]175
- Ex. 6.6. G. Fr. Händel, *Concerto pour orgue*, O` . VII, n° 3, *Menuet*. [*ambiguitas-obscuritas*, monotonie]176
- Ex. 7.1. G. Fr. Händel, *Mi palpita il cor*, HWV 132^a. Re`roduction `hotogra`hique du manuscrit. Collection de la Bibliothèque Fisher de l'Université de Sidney, `rocurée et éditée `ar Betty Kinnear et Robert Illing, 1974-1975.195
- Ex. 7.2. G. Fr. Händel, *Mi palpita il cor*, HWV 132^b, m. 1 à 4. Re`roduction `hotogra`hique du manuscrit. R. M. 20. e. 4, f.1, GB. BL.196

Ex. 7.3. G. Fr. Händel, <i>Mi palpita il cor</i> C, HWV 132 ^b , m. 1 à 9.	201
Ex. 7.4. G. Fr. Händel, <i>Mi palpita il cor</i> C, HWV 132 ^b , m. 11 à 29.	203
Ex. 7.5. G. Fr. Händel, récitatif « <i>Tormento e gelosia</i> », m. 1 à 4.	205
Ex. 7.6. G. Fr. Händel, récitatif « <i>Tormento e gelosia</i> », m. 5 à 11.	207
Ex. 7.7. G. Fr. Händel, récitatif « <i>Clori</i> », mesures 1 à 17.	223
Ex. 8.1. Montéclair, <i>Pan et Syrinx</i> , récitatif « Deja Sirinx `arcouroit l'Erimanthe » m. 7 à 11, mélange de styles.	249
Ex. 8.2. Montéclair, <i>Pan et Syrinx</i> , extrait du récitatif « Deja Sirinx `arcouroit l'Erimanthe », m. 16 et 17, <i>suspiratio</i> , <i>synomia</i>	251
Ex. 8.3. Montéclair, <i>Pan et Syrinx</i> , extrait du récitatif « Deja Sirinx `arcouroit l'Erimanthe », m. 20 à 22, <i>epiphonema</i>	252
Ex. 9.1. C.P.E. Bach, <i>Adagio</i> de la <i>Sonate pour hautbois</i> , Wq. 135, Bbc MSM 5521.	262
Ex. 9.2. C.P.E. Bach, <i>Adagio</i> de la <i>Sonate pour hautbois</i> , Wq. 135, [L' <i>inventio</i> : sixtes et dissonances.]	269
Ex. 9.3. C.P.E. Bach, <i>Adagio</i> de la <i>Sonate pour hautbois</i> , Wq. 135. [<i>Dispositio et decoratio</i> .]	273
Ex. 9.4. Une `ro`osition de `rogramme d'articulation et <i>pronuntiatio</i> `our l' <i>Adagio</i>	277
Ex. 10.1. G. Ph. Telemann, <i>Mesto</i> , m. 1 à 6.	304
Ex. 10.2. G. Ph. Telemann, <i>Mesto</i> , m. 7 à 12.	305
Ex. 10.3. G. Ph. Telemann, <i>Mesto</i> , m. 13 à 18.	306
Ex. 10.4. G. Ph. Telemann, <i>Mesto</i> , m. 19 à 25.	307

Table des tableaux

Tableau I.1. De l'IHI à la formation de l'IRI.	31
Tableau 1.1. La <i>dispositio</i> selon les deux auteurs.	74
Tableau 2.1. Mise en `arallèle des vertus oratoires et des vertus inter`rétatives musicales.	86
Tableau 5.1. Résumé ex`licatif de l'utilisation des trois styles `ro`osé `ar Reboul.	120
Tableau 6.1. Vices et licences.	164
Tableau 7.1. Résumé des versions selon Chrysander, Baselt et Marx.	189
Tableau 7.2. Transformation de <i>Dimmi, O mio cor</i> dans les quatre versions de <i>Mi palpita il cor</i> , à `artir du travail de Bernd Baselt.	193
Tableau 7.3. Transformation des versions de <i>Mi palpita il cor</i> , à `artir du travail de Hans Joachim Marx.	194
Tableau 7. 4. Abréviations `our les `auses.	198
Tableau 7.5. Quantification des termes renvoyant à l'agitation et au doute.	202
Tableau 7.6. Ré`étitions et variations du texte, air « <i>Ho tanti affanni in petto</i> ».	212
Tableau 7.7. Ré`étitions et variations du texte, air « <i>S'un dì m'adora</i> ».	226
Tableau 9.1. Relation des tons et leurs affects - énergies entre cinq auteurs aux XVII ^e et XVIII ^e siècles. À titre informatif, comme aide à l'imaginaire de l'inter`rète.	266
Tableau 9.2. Ex`ression des intervalles de sixtes et des dissonances d'a`rès Johann Phili` ` Kirnberger.	267
Tableau 9.3. Relation de sixtes et dissonances dans l' <i>Adagio</i>	270
Tableau 9.4. Synthèse de la <i>dispositio</i> , <i>Adagio</i> Wq. 153.	271
Tableau 9.5. Analyse globale de l' <i>Adagio</i>	275

Table des planches

Planche I. 1. <i>Executio Anima Compositionis</i> , J. J. Quantz, Versuch.....	19
Planche. 4.1. Page de titre des <i>Inventiones et Symphonies</i> , BWV 772-801.....	92
Planche 7.1. Page de titre de la <i>Chronique</i> de Dreyhau` t.....	185
Planche. 7.2. Filigrane du manuscrit, Burrows et Ronish.....	188

Index des noms

ARISTOTE	41	BUELOW, G. J.....	65, 71, 73
AVISON, CH.....	51, 92, 316	BURMEISTER, J.....	68, 69, 70, 71, 152, 250
BACH, C.P.E....	38, 39, 41, 42, 48, 49, 51, 55, 75, 76, 82, 83, 84, 93, 127, 128, 139, 145, 170, 174, 177, 182, 186, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 269, 272, 273, 278, 319	BURNEY, CH.....	261
BACH, J. S.....	92, 102, 103, 104, 105, 110, 112, 113, 114, 131, 133, 135, 140, 146, 150, 154, 159, 267, 298, 324	BURROWS ET RONISH	187, 188
BACH, W. F.....	49	BUTT, J.	24, 92, 93, 106, 107, 111, 184, 186
BACILLY, B.	66, 92, 94, 96, 97	BUXTEHUDE, D.....	72
BARTEL, D.....	32, 63, 65, 71, 146, 151, 152, 170, 250	CARISSIMI, G.	72
BARTHES, R.	61	CELLES, B. DE.....	98
BASELT, B.	54, 187, 189, 193, 194	CENTRONI, B.	90
BAYLY, A:.....	51	CERVANTES, M. DE.....	135
BEAUVAIS, J.....	37	CHARPENTIER, M. A.....	265, 266
BEGHIN, T.	41, 42	CHRYSANDER, FR... 54, 189, 190, 191, 192, 193, 194	
BÉRARD, J. A.	92, 97	CICÉRON.....	41, 43, 74, 77, 166, 184
BERISTÁIN, H.....	59, 138	CLERC, P.-A.....	32, 67, 79
BERNHARD, CH. ...	68, 71, 72, 82, 101, 106, 107, 143, 145, 146, 155, 157, 267	COUPERIN, FR.	82, 85, 232
BESOZZI, A. ET C.	261	D'OLIVET.....	96
BONDS, M. E.....	260	DAINVILLE, F. DE	64
		DANIELEWICZ-BETZ, A:.....	196
		DE GROOT, J.....	25
		DE LA GUERRE,	99

DE LA GUERRE, J.	99	GEMINIANI, FR.	51, 82, 85, 86, 111, 115, 116, 127, 316, 317
DÉMOSTHÈNE	77	GERSHWIN, G.	175
DI LASSO, O.	69	GESNER, J. M.	259
DIDEROT, D.	95	GIBSON, J.	66
DOLMETSCH, A.	22	GIRARD, G.	35
DONINGTON, R.	34	GÓNGORA, L. DE.	133
DREYHAUPT, J. CH. VON	184, 185	GOYA, F. DE.	43
DURAND, N.	96	GRANADA, L. DE.	45, 80, 253, 254, 255, 256
ECO, U.	28, 29	GRAUN, FRÈRES	49, 186
EECKLOO, J.	263, 302	GRAUPNER, CH.	49, 172, 186
EGARR, R.	147, 171, 172, 174, 175, 176	GRIMAREST, J. L.	67, 92, 96
ENGRAMMELLE	98	HAENEN, G.	302
EURIPIDE	259	HÄNDEL, G. FR. .	48, 49, 54, 103, 136, 138, 139, 141, 147, 148, 154, 155, 156, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 181, 183, 184, 186, 187, 190, 194, 195, 196, 197, 200, 201, 202, 203, 205, 207, 217, 223, 260, 318
FEDELI, G.	232	HARER, I.	38, 39, 40
FÉNELON, FR.	66	HARNONCOURT, N.	22, 32
FÉTIS, F. J.	263, 302	HARRIS, E. T.	196, 197, 198
FISCHER, J. CH.	261	HASSE, J. A.	116
FORKEL, J. N.	42, 49, 82, 137, 158, 186	HAYDN, J.	41
FOUCAULT, H.	233	HAYNES, B.	25, 108
FRESCOBALDI	173	HEINICHEN, J. D.	49, 186
FUMAROLI, M.	61	HELM, E.	263
FUX, J. J.	49, 186	HÉRODOTE	259
GABRIELLI	173	HERREWEGHE, PH.	23, 29, 30
GALILEI, V.	81		
GALLO, A.	33		
GANASSI, S. DI	108		

HOGWOOD, CH.	23, 24, 27, 299	MICHEL, H. J.	263
HOYT, P. A.	65	MOLIÈRE, J. P.	133
KINNEAR ET ILLING.....	195	MONTÉCLAIR, M.-P.	36, 48, 50, 55, 82, 85, 92, 97, 131, 132, 133, 138, 143, 153, 181, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 318
KIRCHER. A.	68, 70, 71, 82, 155, 250	MOREAU, J. B.	232
KIRNBERGER, J. PH.	267	MORNET, D.	42
KIVY, P.	25	MOUSSORGSKY, M.	174
KUHNAU, J.	298	MOZART, L.	30, 38, 39, 41, 51, 75, 76, 84, 108, 111, 116, 117, 170
KUIJKEN, FRÈRES	22, 23	MURPHY, J. J.	62
LA CROIX.....	66	NATTIEZ, J. J.	45
LAMY, B.	37, 66	OTTOBONI, P.	187, 193
LAUSBERG, H.	61, 140, 154, 177	OVIDE	184, 233, 234, 235, 238
LAWSON ET STOWEL.....	34	PAGE, J. K.	261
LECERF DE LA VIÉVILLE	66	PALISCA, C.	65, 69
LÉCUYER. A.	92, 97	PARROTT, A.	26, 27
LEGRAND, R.	33, 196	PERES DA COSTA, N.	26
LEONHARDT, G.	22, 23	PLUCHE, A.	299
LÓPEZ CANO, R.	32, 130	PLUTARQUE	184, 259
MALHOMME, F.	33	PORTER, A.	24, 27
MARX, H. J.	54, 189, 193, 194	PRAETORIUS, J.	184, 186
MASSON, CH.	246, 265, 266	PRINTZ, W. C.	82, 100, 101, 102, 103, 104, 109
MATTHESON, J.	49, 51, 68, 72, 73, 74, 82, 100, 109, 110, 123, 124, 132, 146, 149, 184, 260, 265, 266, 271, 298, 316	PUTEANUS	166
MELANCHTHON, PH.	63	QUANTZ, J. J.	19, 38, 39, 40, 41, 51, 75, 76, 82, 83, 84, 107, 124, 126, 128, 170, 177, 278, 316
MELCHOR, FR.	95	QUINTILIEN	41, 43, 69, 77, 78, 81, 84, 119, 120, 122, 125, 176
MERSENNE, M.	51, 81, 92, 93, 94, 96		
MERULO.....	173		

RABARLIER.....	97	158, 160, 182, 186, 264, 297, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 319, 324
RANUM, P.	33, 95, 96, 99, 108	
REBOUL, O.	61, 120	TOSI, P-F.
RIVERA, B.	65	51, 92, 100
ROSSINI, G.....	90	TRUCHIS, M.-T. DE
ROUSSEAU, J. J.	28, 44, 51, 96, 265, 266	299
SADIE, J. A.	24, 27	UNGER, H.-H.....
SAINT-ARROMAN, J.....	34	32, 65
SAINT-EVREMOND	44	VAN IMMERSEEL, J. .
SAUSSURE, F. DE.....	91	29, 30, 137, 140, 146, 147, 149, 152, 153, 154, 158
SCHEIBE, J. A.....	82, 137, 140	VEILHAN, J.-C.....
SCHUBART, C.F.D.....	265, 266	34
SCHÜTZ, H.....	49, 72, 260	VELAZQUEZ, D.
SULZER, J. G.....	260	43
TARLING, J.....	35	VERMEER, J.....
TELEMANN, G. PH.....	48, 49, 56, 134, 136, 137, 139, 142, 144, 145, 146, 148, 149, 156, 157,	43
		VERSCHAEVE, M.
		35, 36, 37, 183, 253
		VICKERS, B.....
		33, 61, 62, 65, 257
		WALTHER, G. J.
		82, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 109, 111, 113, 160
		WESTPHAL, H.
		263, 302
		WILLIAMS, P.....
		24
		ZACHOW, FR. W.....
		186
		ZOHN, S.....
		263



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE V – CONCEPTS ET LANGAGES

Laboratoire de recherche Patrimoines et Langages Musicaux

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : musicologie

Présentée et soutenue par :

Rafael PALACIOS QUIROZ

le 13 février 2012

La pronuntiatio musicale :
une interprétation rhétorique au service de Händel,
Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann.

Volume II : Annexes

Sous la direction de :

Mme Raphaëlle LEGRAND

Professeur, Université Paris-Sorbonne

JURY :

M. Tom BEGHIN

Professeur, École de musique Schulich de l'Université McGill

Mme Raphaëlle LEGRAND

Professeur, Université Paris-Sorbonne

M. Rubén LOPEZ CANO

Professeur, Escola Superior de Música de Catalunya

Mme Catherine MASSIP

Directeur d'études, École Pratique des Hautes Études

Rafael PALACIOS QUIROZ

La *pronuntiatio* musicale :
une interprétation rhétorique au service de Händel,
Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann.

Volume II : Annexes



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE V – CONCEPTS ET LANGAGES

Laboratoire de recherche Patrimoines et Langues Musicaux

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : musicologie

Présentée et soutenue par :

Rafael PALACIOS QUIROZ

le 13 février 2012

La pronuntiatio musicale :
une interprétation rhétorique au service de Händel,
Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann.

Volume II : Annexes

Sous la direction de :

Mme Raphaëlle LEGRAND

Professeur, Université Paris-Sorbonne

JURY :

M. Tom BEGHIN

Professeur, École de musique Schulich de l'Université McGill

Mme Raphaëlle LEGRAND

Professeur, Université Paris-Sorbonne

M. Rubén LOPEZ CANO

Professeur, Escola Superior de Música de Catalunya

Mme Catherine MASSIP

Directeur d'études, École Pratique des Hautes Études

TABLE D'ANNEXES.

Annexe 7.1. Manuscrit de <i>Mi palpita il cor</i> , HWV 132 ^b de G. Fr. Händel.....	11
Annexe 7.2. G. Fr. Händel, <i>Mi palpita il cor</i> , HWV 132 ^b (édition de Darius Stabinskas).....	19
Annexe 7.3. Livret, traduction et <i>dispositio</i> de <i>Mi palpita il cor</i> , HWV 132 ^b	29
Annexe 7.4. Différences entre les versions B de Chrysander et de Marx.....	31
Annexe 7.5. Variantes entre versions de l'air « <i>Ho tanti affanni in petto</i> »	33
Annexe 7.6. Tableau comparé concernant l'éducation de quelques musiciens renommés de ce qui est aujourd'hui l'Allemagne, l'Italie et la France.....	37
Annexe 7.7. Analyses de <i>Mi palpita il cor</i> , HWV 132 ^b	41
Annexe 8.1 Livret de la cantate <i>Pan et Syrinx</i> par Michel Pignolet de Montéclair.	57
Annexe 8.2. Montéclair, <i>Pan & Syrinx</i> (édition de Foucault)	61
Annexe 8.3. Analyse du livret : « rhétorique gigogne »	73
Annexe 8.4. Analyse du texte, Air « La déesse nous apelle » et Récit « Déjà Syrinx ».....	77
Annexe 8.5. Tableau de tonalités - affects au XVII ^e et XVIII ^e siècle.....	78
Annexe 8.6. Analyse, Air « La deesse nous apelle ».	83
Annexe 8.7. Analyse, récitatif « Déjà Syrinx »	91
Annexe 9.1. Manuscrit de l' <i>Adagio, Solo pour hautbois</i> , Wq. 135, de C. P. E. Bach.	97
Annexe 9.2. C. P. E. Bach, <i>Solo pour hautbois, Adagio</i> , Wq. 135 (édition de Darius Stabinskas).....	101
Annexe 9.3. C. P. E. Bach, <i>Solo pour hautbois, Adagio</i> , Wq. 135, (édition Deutscher Ricordi Verlag de 1954).	105
Annexe 9.4. Kirnberger, Johann Philipp, <i>Die Kunst des reinen Satzes</i> , II ^e partie, Berlin und Königsberg, 1776, p. 103-104.....	111
Annexe 9.5. Liste d'éditions de la sonate Wq. 135 de C. P. E. Bach.....	115
Annexe 9.6. Tableau d'analyse globale, <i>Adagio</i> Wq. 153.	117
Annexe 9.7. Proposition de programme d'articulation et <i>pronuntiatio</i> , <i>Adagio</i> , Wq 135.	119
Annexe 10.1. G. Ph. Telemann, <i>Essercizii musici, Trio 3^{zo}</i> , TWV 42 g 5, en sol mineur.....	123
Annexe 10.2. G. Ph. Telemann, <i>Essercizii musici, Trio 3^{zo}</i> , TWV 42 g 5, en sol mineur (édition de Pascal Duc).....	131
Annexe 10.3. Analyse du <i>Mesto, Essercizii musici, Trio 3^{zo}</i> , TWV 42 g 5, de Telemann	145
Annexe 10.4. Tableau d'analyse rhétorique, <i>Mesto, Essercizii musici, Trio 3^{zo}</i> , TWV 42 g 5, de Telemann	149
Annexe Audio : Index.....	151

Annexe 7.1. Manuscrit de *Mi palpita il cor*, HWV 132^b de G. Fr. Händel.

Les pages suivantes contiennent une reproduction photographique du manuscrit de *Mi palpita il cor, Cantata a Voce Sola con Oboe*, HWV 132^b, conservé à la British Library sous la cote R.M.20.e.4., f.1-6.

La copie présente plusieurs taches et quelques corrections, mais il permet de se faire une idée claire de la ponctuation du texte.

Stahl.

Ho tant'affan mi'n petto - che qual' sia il più tiranno - che qual' sia il più tiranno -

This image shows a page of handwritten musical notation. It features five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The third and fourth staves are also piano accompaniment lines. The fifth staff is a vocal line with a treble clef. The lyrics are written below the fifth staff. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments.

- no io dir io dir no! so - io dir io dir no! so

Ho tant'affan mi'n petto - che che qual' - sia il più tiranno -

This image shows a second page of handwritten musical notation, continuing the piece. It features five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef. The second staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The third and fourth staves are also piano accompaniment lines. The fifth staff is a vocal line with a treble clef. The lyrics are written below the fifth staff. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments.

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: *più tiran - no io dicco di no no no no*. The second staff is a basso continuo line with lyrics: *no io che qual più tiran - no io*. The third and fourth staves are instrumental parts, and the fifth staff is another basso continuo line. The music is written in a historical style with various ornaments and clefs.

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: *io ben che do ricco lo ben che ricco ha una - proe crudi affa - rno e*. The second staff is a basso continuo line with lyrics: *io ben che do ricco lo ben che ricco ha una - proe crudi affa - rno e*. The third and fourth staves are instrumental parts, and the fifth staff is another basso continuo line. The music is written in a historical style with various ornaments and clefs.

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top staff is the vocal line, followed by a piano accompaniment staff. The lyrics are written below the vocal line. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Lyrics: *che morendo vi moren - - - - - diavo moren*

Lyrics: *Ed e che morendo io vi*

Lyrics: *Clori dite mi lagno; ed i te o pime, figlio di Catera, ch'el con feristi per una che non sa che cosa è amore*

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The top staff is the vocal line, followed by a piano accompaniment staff. The lyrics are written below the vocal line. The music continues with the same complex rhythmic pattern.

Lyrics: *ma se d'equal laetta a lei ferisci il core, più lagno mi in voglio, e morente inanti, al firmila*

Lyrics: *l'hai prostrato, a terra, amil, devoto, adorerò quel Dio che fe contento, e pago, il mio desio*

Lyrics: *allora*

Handwritten musical score for a vocal part. The score consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the basso continuo line. The lyrics are written below the vocal line. The text includes: "Pian di m'adora la mia conside - abbatento allora il cor farà allora conten - lo contenta allo - nel cor farà allora conten".

Handwritten musical score for a vocal part. The score consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the basso continuo line. The lyrics are written below the vocal line. The text includes: "Pian di m'adora la mia conside - contenta allo - nel cor farà il cor farà conten".

Handwritten musical score on five staves. The lyrics are in French and Italian. The first line of lyrics is: "che ha tormenti che ha tormenti questo mio leno più non la pra que fo mio leno più". The second line of lyrics is: "noni sopra che ha tormenti questo mio leno più noni sopra questo mio leno più". The score includes various musical notations such as notes, rests, and clefs.

Handwritten musical score on five staves. The lyrics are in French. The first line of lyrics is: "lo contento alla il ciel la ra suendi miado ra la miada". The second line of lyrics is: "de la contento alla il ciel la ra". The score includes various musical notations such as notes, rests, and clefs.

Annexe 7.2. G. Fr. Händel, *Mi palpita il cor*, HWV 132^b (édition de Darius Stabinskas).

Dans les pages suivantes, se trouvera une édition réalisée par Darius Stabinskas. Celle-ci est basée sur le manuscrit de *Mi palpita il cor, Cantata a Voce Sola con Oboe*, HWV 132^b de G. Fr. Händel conservée à la British Library sous la cote R.M.20.e.4., f.1-6., et sur la version de Hans Joachim Marx, *Hallsche Händel-Ausgabe, Kantaten mit Instrumenten II*, vol. 4, Bärenreiter, 1995.

Mi palpita il cor

Fassung C; HWV 132 b

I. Recitativo ed Arioso

Adagio

Soprano

Mi pal - - - pi-ta - il cor né in-ten - - -

Continuo

6 *allegro*

- do per - ché, né in-ten - do per - ché:

11

A-gi - ta-ta è l'al-ma mi-a, a-gi - ta - - -

15

- - - ta è l'al-ma mi - a, è l'al-ma mi -

18

a, a - gi - ta - - -


22

25

- ta è l'al - ma mi-a né so cos' è, no, né so cos' è, né so, no, né so cos' è.

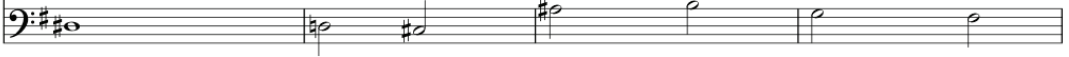
Recitativo

Soprano



Tor-men-to e ge-lo - si - a, sde-gno, af - fan-no e do-lo-re, da me che pre-ten-de-te?

Continuo



5



Se mi vo - le - te a - man - te, a - man - te io so - no: ma, oh Dio - o! non m'uc-ci - de - te, ch'il



9



cor fra tan - te pe - ne più sof - fri - re non può le sue ca - te - ne.



2. Aria

Oboe



Soprano



Continuo



7



Soprano



Continuo



12



Soprano



Continuo



3

17

ran - no, io dir_, io dir nol_

22

so_, io dir, io dir_ nol so, ho tan - ti af - fan - ni in

28

pet - to che, qual_ sia it più ti - ran - no, il più_ ti - ran -

34

no, io dir, io dir_ nol so, no,

39

nol so, nol so, che, qual sia il più_ ti - ran

45

no, io dir, io dir nol so

51

So

fine

57

ben che do ri - cet - to, so ben che do - ri - cet - to a un a - spro e cru - do af

62

fan - no e che mo - ren - do io vo, mo - ren - do io vo, mo - ren -

67

do, e che - mo - ren - do io vo.

dal segno

5

Recitativo

Soprano

Continuo

5

Continuo

9

Continuo

13

Continuo

3. Aria

Allegro

Oboe

Soprano

Continuo

5

Oboe

Soprano

Continuo

8

Se un di m'a-do - ra la mia cru-de - le con-ten-to al - lor

12

il cor sa - rà, al - lor con - ten - - - - -

15

- - - - - to, con-ten-to al - lor - - - - - il cor sa - rà, al - lor con -

18

ten - - - - - to il cor - - - - - sa - rà;

21

se un di m'a - do - ra - - - - -

7

25

la mia cru - de - le con - ten - to al - lor il cor sa - rà, il cor sa -

28

rà, con - ten - - - - - to, con - ten - to al -

31

lor il cor sa - rà, se un di m'a - do - ra la mia cru -

34

de - le con - ten - to al - lor il cor sa - rà.

38

Che sia do - lo - re, che sia tor - men - to,

fine

42

que - sto mio se - no più non sa - prà, que - sto mio se - no più

45

non sa - prà; che sia do - lo - re, che sia tor - men - to,

48

que - sto mio se - no più non sa - prà, que - sto mio se - no più non sa - prà.

da capo

Annexe 7.3. Livret, traduction et *dispositio* de *Mi palpita il cor*, HWV 132^b.

Nous présentons à la suite le livret de la cantate, sa traduction par Massimo Privatera et une disposition personnelle qui évidemment n'apparaît nullement dans le manuscrit de Händel.

EXORDIUM

<p><i>Recitativo ed Arioso</i></p> <p><i>Mi palpita il cor,</i> <i>nè intendo perchè.</i> <i>Agitata è l'alma mia,</i> <i>nè so cos'è.</i></p>	<p>Récitatif et Arioso</p> <p>Mon cœur palpite, mais je ne sais pourquoi. Mon âme est agitée, mais je ne sais pas ce que c'est.</p>
---	--

NARRATIO¹

<p><i>Recitativo</i></p> <p><i>Tormento e gelosia,</i> <i>sdegno, affanno e dolore,</i> <i>da me che pretendete?</i> <i>Se me volete amante, amante io sono;</i> <i>ma, oh Dio! non m'uccidete,</i> <i>ch'il cor, fra tante pene,</i> <i>più soffrire non può le sue catene.</i></p>	<p>Récitatif</p> <p>Tourment et jalousie, colère, peine et douleur, qu'exigez-vous de moi ? Si vous me voulez amant, amant je suis ; mais, par la grâce de Dieu ! ne me tuez pas : puisque mon cœur, parmi tant de peines, ne peut plus endurer ses chaînes.</p>
---	---

¹ Selon Aristote, la *narratio* peut être distribuée sur toutes les parties du discours si nécessaire. Aristote, *Arte Retórica*, México, Ed. Porrúa, Colecc. *Sean cuantos...*, 2002, Livre III, chap. XIII.

PROBATIO

<p>Aria</p> <p><i>Ho tanti affanni in petto, che, qual sia il più tiranno, io dir nol so.</i></p> <p><i>So ben che dò ricetta a un aspro e crudo affanno, e che morendo io vò.</i></p> <p><i>Ho tanti affanni in petto, che, qual sia il più tiranno, io dir nol so.</i></p>	<p>Air</p> <p>J'ai tant de tourments dans mon cœur que je ne sais dire lequel d'entre eux est le plus grand tyran.</p> <p>Je sais bien que je donne asile à une peine amère et cruelle et que je vais mourir.</p> <p>J'ai tant de tourments dans mon cœur que je ne sais dire lequel d'entre eux est le plus grand tyran.</p>
---	--

REFUTATIO

<p>Recitativo</p> <p><i>Clori, di te mi lagno; e di te, o Nume, figlio di Citerea, ch'il cor feristi per una che non sa che cosa è amore : ma se, d'egual saetta, a lei ferisci il core, più lagnarmi non voglio; e riverente, innanti al simulacro tuo, prostrato, a terra, umil, devoto, adorerò quel dio, che fè contento e pago il mio desio.</i></p>	<p>Récit</p> <p>Chloris, je me plains de toi ; autant que de toi, ô Dieu, fils de Cythérée, qui blessas mon cœur pour une femme qui ne sait ce qu'aimer veut dire ; mais si, d'une flèche similaire, tu perces son cœur, je ne veux plus me plaindre ; et respectueux, devant ton image prosterné, sur la terre, humble et dévoué, j'adorerai ce dieu qui rendit content et satisfait mon désir.</p>
--	---

PERORATIO

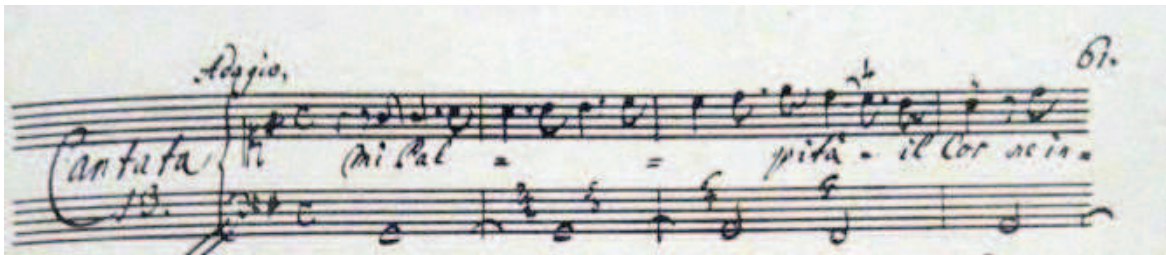
<p>Aria</p> <p><i>S'un dì m'adora la mia crudele, contento allora il cor sarà.</i></p> <p><i>Che sia dolore, che sia tormento, questo mio seno più non saprà.</i></p> <p><i>S'un dì m'adora la mia crudele, contento allora il cor sarà.</i></p>	<p>Air</p> <p>Si un jour cette cruelle m'aime, mon âme alors sera comblée.</p> <p>Et la douleur comme le tourment, mon cœur ne les connaîtra plus.</p> <p>Si un jour cette cruelle m'aime, mon âme alors sera comblée.</p>
---	---

Annexe 7.4. Différences entre les versions B de Chrysander et de Marx.

Les deux versions sont désignées par la même lettre.

La version B de Chrysander désigne la version HWV 132^a, *pour soprano et basse continue* (sans autre instrument). La version B de Marx, par contre, désigne la version HWV 132^d, *pour alto, traverso et continuo*.

La version de *Mi palpita il cor* HWV 132^a, *pour soprano solo avec basse*, est une révision de la cantate HWV 106, *Dimmi, O mio cor*¹, composée d'un premier air « *Mi piagò d'amor* », suivi du récitatif « *Ma non temer, mio core* » et de l'air « *Cari lacci, amate pene* ». Ces parties diffèrent en tout des versions antérieures. Par ailleurs, HWV 132^a ne comporte pas les pauses de fragmentation (*suspiratio, tmèsis*) qui illustrent « *palpita* » (Ex. A.7.1)



Ex. A.7.4.1. *Mi palpita il cor*, HWV 132^a. Reproduction photographique du manuscrit².
Collection de la Bibliothèque Fisher (Université de Sidney), préparée et éditée par
Betty Kinnear et Robert Illing, 1974-1975.

La version éditée par Chrysander sous la lettre B, *pour soprano et basse continue* comme HWV 132^a, ne présente pas non plus les pauses de fragmentation (*suspiratio, tmèsis*) pour « *palpita* ». Le mouvement s'intitule simplement *Adagio* et s'achève sur une ornementation écrite pour introduire l'*Allegro* ; dans les autres versions *Arioso* (Ex. A.7.2).

¹ Pour une comparaison entre les versions, voir Tableau 7.1., dans 7.2. Les versions et les sources musicales.

² Copie, AUSTR Sydney (P 39, p. 61-66) .

34. *Mi palpita il cor.*
B.

161

SOPRANO.

Adagio.

tr

Allegro.

chê, nè in - ten - do per - chêt?

Ex. A.7.4.2. Händel, *Mi palpita il cor*, Chrysander¹ B, HWV 132^a, 2^e révision de HWV 106, pour soprano et continuo.

¹ Chrysander, Friedrich, *Georg Friedrich Händel's Werke, Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft, Cantate a voce sola e Basso... Libro Primo*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, préface de 1887 vol. 50.

Annexe 7.5. Variantes entre versions de l'air « *Ho tanti affanni in petto* »

La version B de Marx, HWV 132^d est *pour alto, traverso et continuo*. Le premier air « *Ho tanti affanni in petto* » en Ré Majeur, diffère considérablement des versions HWV 132^c et HWV 132^b. On trouve des pauses disruptives de deux croches aux mesures 27 et 43, toutes deux après « *io dir nol so* » (Ex. A.7.5.3. et Ex. A.7.5.4.). Par ailleurs, la mesure 50 comporte une *fermata* pour indiquer la fin (Ex. A.7.5.5.)

25

Traverso

Alto

Basso

so

io dir nol so,

Ex. A.7.5.3. Air « *Ho tanti affanni in petto* », version B de Marx, HWV 132^d *pour alto, traverso et continuo* [pauses disruptives, mesure 27.]

40

Traverso

Alto

Basso

dir, io dir nol so, io dir nol so.

Ex. A.7.5.4. Air « *Ho tanti affanni in petto* », version B de Marx, HWV 132^d, *pour alto, traverso et continuo* [pauses disruptives, mesure 43.]

Ex. A.7.5.5. Air « *Ho tanti affanni in petto* », version B de Marx, HWV 132^d, pour alto, traverso et continuo [fermata, mesure 50.]

La version A de Marx HWV 132^c est pour alto, traverso et continuo. L'apogée de « *Ho tanti affanni in petto* » dans cette version est un long silence à la mesure 45 après la *fermata* dans l'harmonie de dominante¹ (Ex. A.7.5.6.). Cette onomatopée musicale représente le dernier vers : « *io dir nol so* ». Même si cette pause est descriptive, le silence va au-delà du figuralisme. A cet égard, on pourrait considérer le silence comme l'essence de cet air. La *fermata* de la mesure 54 indique la fin.

Ex. A.7.5.6. Air « *Ho tanti affanni in petto* », version A de Marx, HWV 132^c, pour alto, traverso et continuo [fermata à la mesure 44, qui ne signifie pas fin, et silence ensuite, à la mesure 45.]

Il faut remarquer que les silences (fonctionnels ?) notés après la *fermata* à la mesure 54 sont pratiquement inutiles. On peut les éliminer de deux manières : soit en changeant la

¹ Cette pause à la mesure 43 ne se trouve que dans la version HWV 132^c. Dans la version HWV 132^b, l'air en *sol* mineur ne contient pas cette pause. Il comporte par contre une seule *fermata* à la mesure 56, qui indique la fin.

noire pointée par une noire et en prenant immédiatement l'anacrouse de croche, ou alors en allongeant la noire pointée sur les silences¹.

Par contre, en rapport avec les silences notés dans les exemples antérieurs (m. 27, 43 et 49), Ellen T. Harris souligne qu'« il est significatif que Händel réserve des silences pour ce moment, et ne fournisse dans le déroulement de l'air que des pauses (grammaticales) de croche avant le début de la deuxième section² ». Ces pauses ont par ailleurs un caractère prépondérant puisque, outre qu'elles suspendent le temps et le mètre, elles vont au-delà du figuralisme pour représenter, en termes dramatiques, la situation de la voix poétique.

La version C de Marx et Chrysander, HWV 132^a, est *pour soprano, hautbois et continuo*. Le premier air est en *sol* mineur, un peu plus long que dans les autres versions, il ne comporte pas la pause présente dans les versions précédentes et contient une seule *fermata* à la mesure 56, qui indique la fin. Le deuxième air est aussi en *sol* mineur (voir Annexe 7.2.)

La version D de Marx, HWV 132^d, est *pour alto, traverso, hautbois et continuo*. Elle donne le premier air à la flûte (*Ré* majeur) et le second au hautbois (*Fa* majeur). « *Ho tanti affanni in petto* » se présente comme la version augmentée de la version B de Marx HWV 132^d. Ici l'alto reste seul à partir de la mesure 25 sur « *so* » jusqu'à la mesure 30 où il répète « *io dir nol so* », après quoi intervient une pause de deux croches dans la même mesure (Ex. A.7.5.8). Une *fermata* à la mesure 58 indique la fin. Sur cette mesure se trouvent deux silences de plus avant la deuxième section (Ex. A.7.5.9).

Ex. A.7.5.7. « *Ho tanti affanni in petto* », version D de Marx, HWV 132^d,
« *io dir nol so* », suivi d'une pause de deux croches à la mesure 30.

¹ Pour la version avec hautbois de cet air (HWV 132^b, 1717-1718), Händel recomposa la fin de manière plus précise et il élimina aussi bien la *fermata* que les silences.

² Cf. Harris, *op. cit.* p. 205.

Musical score for measures 50-51. The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. It features three staves: Traverso (Tenor), Alto, and Basso (Bass). The Alto part has the lyrics "io dir nol so." under the notes. Measure 50 shows a rest for the Traverso and Basso parts, while the Alto part begins with a sixteenth-note triplet. Measure 51 shows a rest for the Traverso and Basso parts, while the Alto part continues with a quarter note and a half note.

Ex. A.7.5.8. « *Ho tanti affani in petto* », version D de Marx, HWV 132^d,
« *io dir nol so* », suivi d'une pause de deux croches à la mesure 51.

Musical score for measures 57-58. The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. It features three staves: Traverso (Tenor), Alto, and Basso (Bass). The Alto part has the lyrics "So ben che do ri" under the notes. Measure 57 shows a rest for the Traverso and Basso parts, while the Alto part begins with a half note. Measure 58 shows a rest for the Traverso and Basso parts, while the Alto part continues with a quarter note and a half note. The Traverso part has a fermata over the final note of measure 57. The Basso part has a fermata over the final note of measure 57. The word "fine" is written below the Basso staff at the end of measure 57. Fingerings are indicated below the Basso staff: 6, 4, 3, and 6.

Ex. A.7.5.9. « *Ho tanti affani in petto* », version D de Marx, HWV 132^d, *fermata de fine*
suivie d'une pause de deux croches à la mesure 58.

Annexe 7.6. Tableau comparé concernant l'éducation de quelques musiciens renommés de ce qui est aujourd'hui l'Allemagne, l'Italie et la France.

Ce tableau comparatif sur l'éducation de quelques musiciens éminents de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e, pour ce qui est aujourd'hui l'Allemagne, l'Italie et la France, sans prétendre à l'exhaustivité, souhaite illustrer deux points. Le premier est que la documentation qui traite de l'éducation des musiciens est plus précise en Allemagne, et le second qu'une part considérable de ces artistes ont suivi des études juridiques et donc de rhétorique.

Pour ce qui concerne l'Allemagne d'aujourd'hui :

Musicien	Ecole	Prog.	Université	Autre	Famille
Graun August F.	Grimma	1711 - 1717 master's		Cathedral School Meresbourg Problème d'incompétence comme professeur.	Clergé
Graun J. Gottlieb	Kreuzschule Dresden	1713- 1721	Leipzig		Clergé
Graun Carl H.	Kreuzschule Dresden	1714- 1721	Leipzig, à partir de 1718	<i>Industrius in litteris et musicis.</i>	Clergé
Graupner J. Ch.	Thomassschule	1696- 1704	Leipzig, jusqu'à 1706	Jurisprudence	Tailleurs- commerce de toiles
Hasse J. A.	Hambourg	1714- 1717			
Heinichen J. D.	Thomassschule	1695	Leipzig 1702-1706	Avocat en activité à Weilssenfels	Père élève à Leipzig
Buxtehude D.	Elsinor Latinschule				Organiste
Gledifsch C.	Dresde (Musique)			Hautboïste principal de J. S. Bach	
Benda	Seminaire Jésuite de Prague	1723		Excellent chanteur ; apprentissage auprès d'un aveugle	Commerce de lin et de tissus
Fux	En 1680, Fux entra comme "grammatista" à l'Université de Graz, et en 1681 comme étudiant en grammaire et musique au Jesuit Ferdinandeum.	1680 1681	Ingolstadt, Jésuites 1683-1688	Jurisprudence, <i>Logica studiosus</i> , langues. Administration dans la <i>Hofmusikkapelle</i> de Vienne.	Employé de la paroisse

Musicien	Ecole	Prog.	Université	Autre	Famille
Quantz J.					Père forgeron
Telemann	Deux écoles à Magdebourg : Altstädtisches Gymn. et Domschule, où il reçut une instruction en latin, rhétorique et dialectique et s'intéressa à la poésie allemande. À la Zellerfeldschule, il étudie les mathématiques et la musique. Au Hildesheim Gymn. Andreanum, il composa des chansons pour les drames en latin.	1693-4 1697	Leipzig 1701-1705	Jurisprudence	Universitaires et membres du clergé.
Händel			Halle	Etudes de Droit civil, qu'il abandonne.	Chirurgien-barbier.
Mattheson	Etudiant au Johanneum (Hambourg), en arts libéraux.	Jusqu'à 1693		Très ample éducation : musique, danse, dessin, arithmétique, escrime, équitation, anglais, français et italien, chant et divers instruments. Décide de ne pas poursuivre ses études de droit.	Collecteur d'impôts
Forkel	Lünebourg, Johannisschule	1766	Gottingen	Droit, mathématiques, philosophie antique et moderne.	Cordonnier, collecteur d'impôts

Pour l'Italie actuelle :

Musicien	Ecole	Prog.	Université	Autre	Famille
Corelli A.				Cours auprès d'un prêtre à Faenza, poursuivis à Lugo et en 1666 à Bologne (pendant 4 ans, selon P. Martini)	Propriétaires terriens
Geminiani F.				Etudes musicales à Milan et à Rome	Père violoniste
Tartini G.	Auprès de membres du clergé à Pirano et Capodistria. Renonce en 1708.		Padoue	Etudes de droit	Fonctionnaire public
Veraccini	1708 : assume la direction de l'école de musique de son père				Famille de musiciens et d'artistes

Pour la France actuelle :

Musicien	Ecole	Prog.	Université	Otro
Hotteterre J. M.	Etudes à Rome, 1698-1700			Famille d'artisans, de constructeurs, de musiciens
Campra A.	Choriste à St Sauveur, 1674 Etudes ecclésiastiques, 1678			Fils de chirurgien et violoniste
Montéclair	1676-1682, Choeur-Ecole de la Cathédrale de Langres			Artisans tisserands
Bouffardin P-G				1762, accompagne l'Ambassadeur de France à Constantinople. À partir de 1715, flûtiste de l'Orchestre de Dresde et professeur de Quantz

Annexe 7.7. Analyses de *Mi palpita il cor*, HWV 132^b.

Dans les pages suivantes sont présentées les analyses de *Mi palpita il cor*, *Cantata a Voce Sola con Oboe*, HWV 132^b. L'édition de ces analyses a été procurée par Pascal Duc et elle est basée sur le manuscrit de *Mi palpita il cor*, *Cantata a Voce Sola con Oboe*, HWV 132^b, conservé à la British Library sous la cote R.M.20.e.4., f.1-6.

EXORDIUM

1. Recitativo ed Arioso
Adagio suspiratio - gradatio- anabasis

1 synaloephe PG.

Soprano Mi pal - - - - - pita - - - - - il cor né inten -

Contino hypotiposis (onomatopée musicale)

5 fragmentation PR PR (?)

Sop. - - - - - do per-ché, né inten - do per - ché: PD

Cont. synaloephe

6

Arioso

10 *allegro* synalophe hy-

Sop. *A - gi - ta - ta* *è l'al - ma mi - a,* *a - gi -*

Cont.

13 *-potiposis* gradatio anabasis

Sop. *- ta*

Cont. *mezzansane*

16

Sop. *- ta è l'al - ma mi - a,* *è l'al - ma mi - a,* *a - gi -*

Cont.

19

Sop. *- ta*

Cont. *V/V*

22

Sop.

Cont.

25 PR

Sop. *- ta è l'al - ma mi - a, né so cos' è, no, né so cos' è, né so, no, né so cos' è.*

Cont.

NARRATIO

2. Recit

1 Sop. ^{5^o} PR [avec rage] PG PG ⁷ [plaintif] PG
 Tormen-to e ge-lo - si - a sde-gno af - fan-no e do-lo-re da
 Cont. 4+ 6
 2

4 Sop. ^{5^o ?} PR
 me che pretende - te?
 Cont. 1/2 Cad.

5 Sop. (condition) synaloephe PR abnégation synaloephe
 Se mi vo - le - te a - man - te, a - man - te io
 Cont. stabilité

7 Sop. PG [!] PR ^{7^o} [supplique] PG
 so - no : ma oh Di - o non m'uc - ci - de - te ch'il
 Cont. 4+ 2

9 Sop. [lamentation soumise] PR
 cor fra tan - te pe - ne più sof - fri - re non può le sue ca - te - ne.
 Cont. PPC 5^o
 pasus duriusculus

PROBATIO

3. Aria

1 *exclamatio*

Ob. *6*

Sop. "Ho tan-ti af - fan-ni in pet - to" [>]

Cont. *5^o*

6 *"morendo"*
"tiranno"

Sop. *7* *7*

Cont. *PH* *6*

11 *AI*

Sop. *5^o*

Cont. *5^o* *7^o* *synaloephe* *4+* *synaloephe*

16 *exclamatio*

Ob. *7^o*

Sop. *7^o* *PG*

Cont. *7* *5^o* *9*

qual sia (i) più ti - ran - no io

synaloephe

21 Ritornello

Ob.

Sop. dir io dir nol so io dir io dir nol so,

Cont.

V

26

Ob.

Sop. ho tanti af-fan-ni (in) pet - - - to che qual sia (il) più ti-

Cont.

(V, plus dramatique)

32

Ob.

Sop. -ran-no il più ti-ran - - - - - no; io

Cont.

Mi♭

37

Ob.

Sop. dir io dir nol so no nol so nol so che qual sia (il) più ti-

Cont.

synaloephe

42 (inversion)

Ob.

Sop.

Cont.

Mi

47 exclamatio

Ob.

Sop.

Cont.

53 B sy-

Ob.

Sop.

Cont.

58 -nomia [!]

Ob.

Sop.

Cont.

si m

63

Ob.

Sop.

Cont.

che mo-ren-do io vo, mo-ren - - do io vo mo-ren - - -

saltus duriusculus

68

Ob.

Sop.

Cont.

do e che morendo (o) vo. synaloepe

Da Capo dal Segno

REFUTATIO

4. Recitativo

(Appel, accusation, imploration) exclamation

1 PR 6°

Sop. Clo-ri- di te mi la-gno, e di te, o Nu-me, fi-glio di Ci - te -

Cont. 4+

(douleur et cruauté) (avec dédain) PR

4 5° synaloephe

Sop. -re - a, ch'il cor fe - ri - sti per u - na che non sa che co-sa a-mo-re.

Cont. 4+

7 PR (vengeance et cruauté)

Sop. Ma se d'e-gual sa - et - ta a lei fe - ri - sti il co - re, più lagnar - mi non

Cont. 4+ synaloephe 4+

10 (avec soumission) hypobole

Sop. vo-gliq: e ri - ve - ren-te in - nan-ti al si - mu - la - cro tu - o pro - stra - to a

Cont. 7° 4+ synaloephe

13 PG

Sop. ter - ra, u - mil, de - yo - to a - do - re - rò quel

Cont. 4+

15 PPC

Sop. Di - o che fè con-ten-to, pa - go il mio de - si - o.

Cont. synaloephe 4+ 5°

PERORATIO

5. Aria
Allegro

INTRODUCTION
corta inversa

1

Ob. *[>]* *[>]* saltus

Sop.

Cont. *Sib*

"S'un di m'ado - ra la mia cru-de - le il cor sarà"

5

Ob. *duriusculus* *messanzane* *gradatio anabasis* *[!]*

Sop.

Cont. *7*

"cru - de-le conten -"

9

Ob.

Sop. *[A1]* *anabasis*

Cont.

S' un di m'ado - ra lamia crude - le contento allo - ra il cor sa-rà.

Fa

13 exclamation
hyperbole

Ob.

Sop. Inv. 1 gradatio
al-lor conten - - - - - to,

Cont. suspiratio gradatio

16 gradatio a contrario

Ob.

Sop. Inv. 2 gradatio
contento aHo - - - ra il corsa-rà, al-lor con-ten - - - -

Cont.

19 ritornello

Ob.

Sop. PG
- - - - - to il cor - - - sa-rà.

Cont.

22 (ironie)

Ob.

Sop. A2 saltus duriusculus
S' un dì m'ado - ra -

Cont. V/V Fa

25 *synomia*

Ob.

Sop.

Cont.

la mia cru-de - le contento al-lo - - - ra il cor sa-rà, il cor sa -

28

Ob.

Sop.

Cont.

-rà, conten - - - - - to, con-ten-to al-

exclamatio

31 *saltus duriusculus*

Ob.

Sop.

Cont.

- lo - ra il cor sa-rà, s' un dì m'a - do - ra la mia cru -

hyperbole

fa m

34 *ritornello*

Ob.

Sop.

Cont.

- de - le contento al - lor il cor sa-rà.

38

Ob.

Sop.

Cont.

sol m

B1

Che sia do-lo - re, che sia tormen-to,

42

Ob.

Sop.

Cont.

que-sto mio se - no più non sa-prà, que - sto mio se - no più

fa m sib m

R1

45

Ob.

Sop.

Cont.

non sa-prà, che sia do-lo - re, che sia tor-men - to,

fa m ré m

B2

PG

48

Ob.

Sop.

Cont.

questo mio se - no più non saprà, questo mio se - no più non sa - prà.

sol I V Da Capo

Note : Dans le manuscrit, le hautbois n'a pas de *la* bémol, m. 45.

45

Ob.

Sop.

Cont.

non sa-prà, che sia do-

fa m DoM FaM 7-----SibM

Annexe 8.1 Livret de la cantate *Pan et Syrinx* par Michel Pignolet de Montéclair.

Pan et Syrinx IV^e Cantate a voix seule avec un dessus de Violon, de Hautbois, ou de Flute, par Michel Pignolet de Montéclair.

Recit.

*Dans la florissante Arcadie
Syrinx brilloit par ses apas,
Elle perdoit les jours les plus beaux de sa vie
Elle étoit jeune et n'aimoit pas.*

Air.

*La beauté peu durable
Languit sans les desirs
Venus à l'âge aimable
Attache les plaisirs.*

*La riante jeunesse
Doit hommage aux amours
Et c'est de la tendresse
Que naissent les beaux jours.*

Récit.

*Syrinx fuit le tendre esclavage
De la chaste Diane elle embrasse les loix :
La nuit souvent la trouve en un réduit sauvage
Poursuivant les hostes des bois.*

(Air) : *Lente et mesuré*

*Cessez de fatiguer des monstres indomptables
Portez des coups plus doux et plus certains :
Les traits qui partent de vos mains
Ne sont pas les plus redoutables.*

(Symphonie) : *Modéré.*

Recit.

*L'astre du jour doroit le sommet des montagnes,
La Nymphé s'arme d'un carquois
Elle cherche bientôt ses fidelles compagnes,
Et les anime par sa voix.*

Air : *Gai.*

*La Deesse nous apelle
Le cor sonne assemblons nous
Faisons tomber sous nos coups,
Le monstre le plus rebelle.*

*Que la fleche meurtriere
Vole et perce au même instant.
Dieux ! que Syrinx sera fiere
De ce triomphe eclatant.*

Recit.

*Déjà Syrinx parcouroit l'Erimanthe,
Pan la voit, l'aime, et la poursuit.
D'un fleuve impetueux bientôt l'onde ecumante
Areste la Nymphé qui fuit.*

*Ses cris percent les airs,
Secourez moy, dit elle,
Chastes divinités des eaux.*

*O Ciel ! quel prodige nouveaux...
Le Dieu croit vainement embrasser la cruelle,
Il n'embrasse que des roseaux.*

*Il gémit, il se plaint ;
Ces roseaux luy répondent ;
Il les enfle de ses soupirs
Dieux ! avec ses soupirs quels regrets se confondent !
On diroit que Syrinx
Vent flater ses desirs.*

Air : *Lentement et tendrement.*

*Restes plaintifs de l'objet que j'adore,
Ecos infortunés de mes cris impuissants,
C'est par vous que Syrinx peut me parler encore ;
Conservez à jamais de si tendres accents.*

*Que les aimables sons que vous ferez entendre
Fassent naître les plus beaux feux !
Rendez la bergere plus tendre,
Rendez le berger plus heureux.*

Air : *Gay.*

*Amour tu n'as que des charmes,
Trop heureux qui suit tes loix,
Syrinx te prête des armes,
Tu triomphe dans nos bois.*

*Tu n'y cause point de peines,
Tu previens tous les desirs,
Et l'amant n'y prend des chianes
Que de la main des plaisirs.*

Annexe 8.2. Montéclair, *Pan & Syrinx* (édition de Foucault)

Nous présentons à la suite une reproduction de l'édition par Foucault de la cantate *Pan et Syrinx* de Montéclair, conservée à la Bibliothèque nationale de France sous la cote Vm7 165 (2).

33.
Recit.
Dan et Sirinx
IV.^o Cantates.
a voix seule
Avec un dessein de Violon
de Hautbois, ou de Flute.

.....
des Sirinx brilloit par ses apas, Elles perdoit les
jours les plus beaux de sa vie Elle étoit jeune et n'aimoit pas.

Air.
Croches égales.
La beauté peu durable *Languit*
Sans les desirs Venu *a l'âge aimable* *At...*

.....
taches les plaisirs.

La beauté peu durable *Languit*
Sans les desirs Venu *a l'âge aimable* *A...*

.....
taches les plaisirs.

La riante jeunesse *Doit hommage aux* *a.....*

.....
meurs, Et c'est de la tendresse *Que naissent les beaux jours.*

36.

Recit.
Sirinx fait le tendre esclavage De la chastes Di.....

Mouré
 ans elle embrase les loix: La nuit souvent la trouve en un re.....

Lent.
 duit Sauvages Pour-suivant les hostes des bois.

Lent et mesuré
 Cessez de fatiguer des monstres indomptables Por.....

Viole seule
 ...tez des coups plus doux et plus certains: Les traits qui
 partent de vos mains Ne sont pas les plus redoutables Les

Violon.
Moder. *Viole seule.*

Recit.
 L'astre du jour dorroit le Sommet des mon.....

Tous.
 tagnes, La Nymphe s'arme d'un carquois Elle cherche bien

37.

...est ses fidelles compagnes, Et les anime par sa voix.

Hambret ou Pison.

Air.

Gay.

Fort.

La De...esses nous apelles Le cor

Donc.

Somme assemblons nous

La De...es, nous a...

38.

...pelles; Le cor Sonne assemblons nous..... Faisons tom...

ber Sous nos coups, Faisons tomber sous nos coups Le monstre le

plus rebelles

La De...esses nous apelle Le cor

Somme assemblons nous, Faisons tomber sous nos coups

39.

Faisons tomber sous nos coups Le monstre le plus rebelle.

Doux. *Forte.* *Doux.*

Que la

Doux. *Forte.* *Doux.*

flèche meurtrière l'é... le et perce au même instant

Que la flèche meurtrière l'é... le et

40.

perce au même instant

Doux. *Forte.* *Doux.*

Dieux, que Sirinx sera

fière De ce triom... phe éclatant. *Doux.*

que Sirinx sera fière De ce triom... phe éclatant.

La Deesse nous appelle

41.

La Deesse nous apelles Le cor Sonne assemblons nous. Faisons tomber Sous nos coups, Faisons tomber Sous nos coups Le monstre le plus rebelle La De... esse nous apelles Le cor Sonne assemblons nous. Faisons tom

42.

ber Sous nos coups Le monstre le plus rebelle. Faisons tom. ber Sous nos coups, Faisons tomber Sous nos coups Le monstre le plus rebel... le. Faisons tom. ber Sous nos coups Le monstre le plus rebelle... le. Faisons tom. ber Sous nos coups Le monstre le plus rebelle... le. Faisons tom.

45.

Recit.
De ja Sirinx parcouroit l'Ormanthe, Pan la

Mouré.
voit, l'âmes, et la poursuit. D'un fleu...ve impetu...
Mouré.

...eux bientost l'onde ecumante A...reste la Nymphé qui fait. Ses

cris percent les airs, Secourez moy, dit elle, Chas...
Silence. *Lent.*

...tes divi nit... des eaux. O ciel! quel prodige nou...
Silence.

...reus... Le Dieu croit vraiment embrasser la cru...
Silence.

44.

elle, Il n'embrasse que des roseaux...
Lent.

Coulee.
Il gemit, il se plaint,
Ces roseaux layre...
pendent; Il les en...fle de ses sou...
*Fils imperceptiblement du li mal au
le cœur en enflant le son de la voix.*

...purs
Dieux! avec ses sou...
Silence.

45.

...purs quels regrets se confondent! On dirait que Si.....

Flûte ou Violon.

Lentement et Tendrement.

Air.

Viola seule.

46.

Restes plaintifs de l'objet que ja...dore, Tous.....

Flûte seule.

Compaz.

Flûte seule.

Violon seule.

47.

Coppez.

Restes plaintifs de l'ob...

Tou.

Reprise

...jet que ja...dore

C...cos, infortunez de mes

cries impuissants C'est par vous que Sirux peut me parler en...

F...lez le son de la voix en montant incontinentement du b...nuel au b...quarre.

...cores Conservez a ja...rais de si tendres accents...

48.

Coppez.

Voie seule.

Que les aimables Sons que vous ferez entendre Fussent nait...

...tre les plus beaux faux: Rendez la ber.gere plus tendre), Rendez le berger plus heureux.

Restes plaintifs de l'objet

Comme cy devant, a la reprise

50. *Violon.*
Air.
6uy.
Reprise.
Reprise.

Amour tu n'as que des
armes, Tu triomphe dans nos bois.
Amour tu n'as que des
charmes, Trop heureux qui suit tes loix, Sirinx te prête des
armes, Trop heureux qui suit tes loix, Sirinx te prête des
armes, Tu triom
phé Tu triomphe dans nos bou.

49. *Violon.*
Air.
6uy.
Reprise.
Reprise.

Amour tu n'as que des
charmes, Trop heureux qui suit tes loix, Sirinx te prête des
armes, Trop heureux qui suit tes loix, Sirinx te prête des
armes, Tu triom
phé Tu triomphe dans nos bou.

51.

Amour tu n'as que des charmes, Trop heureux qui suit tes loix,
 Si vainx te prête des armes, Tu triomphes,
 Tu triomphe dans nos bois, Tu triomphe dans nos bois.

52.

Tu n'y fais point de peines, Tu n'y cause point de peines,
 Tu previens tous les de... sirs, Et l'amant n'y prend des chaines,
 Que de la main des plaisirs.

Comme cy devant.
 Comme cy devant.

Fin.

Annexe 8.3. Analyse du livret : « rhétorique gigogne »

Dans les pages suivantes, nous présentons un tableau montrant le développement du livret de la *Cantate Pan et Syrinx*, de Montéclair.

La première colonne indique les mouvements associés au texte et la deuxième le nombre de syllabes que contient le vers. Dans la troisième se trouve le texte du livret et dans la quatrième le développement de la rime.

La cinquième colonne présente une *dispositio* tandis que la colonne de droite illustre la « rhétorique-gigogne ». La zone grisée désigne la répétition des vers dans l'aria (a') qui fonctionnent comme *exitus – peroratio* du discours-gigogne.

Annexe 8.3. Analyse du livret de la cantate : rhétorique gigogne.

MOUVEMENT	VERS	LIVRET	RIME	DISPOSITIO	GIGOGNE
Récit	8	Dans la florissante Arcadie	A	EXORDIUM	
	8	Syrinx brilloit par ses apas,	B		
Air (<i>aabaa</i>)	12	Elle perdoit les jours les plus beaux de sa vie	A	NARRATIO	
	8	Elle étoit jeune et n'aimoit pas.	B		
	7	La beauté peu durable	C		
	6	Languit sans les desirs	D		
Récit	7	Venus à l'âge aimable	C	PROPOSITO I	
	6	Attache les plaisirs.	D		
	6	La riante jeunesse	E		
	6	Doit hommage aux amours	F		
	6	Et c'est de la tendresse	E		
	6	Que naissent les beaux jours.	F		
	9	Syrinx fuit le tendre esclavage	G		
	12	De la chaste Diane elle embrasse les loix :	H		
	12	La nuit souvent la trouve en un réduit sauvage	G		
	8	Poursuivant les hostes des bois.	H		
Lente et mesuré	13 ?	Cessez de fatiguer des monstres indomptables	I	PROPOSITO II	
	10	Portez des coups plus doux et plus certains :	J		
	8	Les traits qui partent de vos mains	J		
	9 ?	Ne sont pas les plus redoutables.	I		
(Symphonie)		Instrumental		DIGRESSIO	
Récit	13	L'astre du jour doroit le sommet des montagnes,	K	PROPOSITO III	
	8	La Nymphé s'arme d'un carquois	L		
	13	Elle cherche bientôt ses fidelles compagnes,	K		
	8	Et les anime par sa voix.	L		
Air Gay (<i>aabaa</i>) <i>a</i>		Instrumentale <i>captatio benevolentiae</i>			<i>Introitus - Exordium</i>
	8	La Deesse nous appelle	M	CONFUTATIO I	Narratio
	7	Le cor sonne assemblons nous	N		
	7	Faisons tomber sous nos coups,	N		
8	Le monstre le plus rebelle.	M			

<i>b</i>	8	Que la fleche meurtrière	O	<i>Centrum - Confutatio</i>
	7	Vole et perce au même instant.	P	
	8	Dieux ! que Syrinx sera fiere	O	<i>Confirmatio</i>
	7	De ce triomphe éclatant.	P	
<i>d'</i>	8	La Deesse nous appelle	M	<i>Exitus - Peroratio</i>
	7	Le cor sonne assemblons nous	N	
	7	Faisons tomber sous nos coups,	N	
	8	Le monstre le plus rebelle.	M	
Récit	11	Déjà Syrinx parcourait l'Erimanthe,	R	CONFUTATIO II
	9	Pan la voit, l'aime, et la poursuit.	S	
(Mesuré)	12	D'un fleuve impetueux bientôt l'onde ecumante	R	<i>Narration</i>
	6	Areste la Nymphé qui fuit.	S	
	6	Ses cris percent les airs,	T	
	6	Secourez moy, dit elle,	U	
	8	Chastes divinités des eaux.	V	
(Lent)	7	O Ciel ! quel prodige nouveaux...	W	CONFIRMATIO
	12	Le Dieu croit vainement embrasser la cruelle,	U	
	7	Il n'embrasse que des roseaux.	W	
	6	Il gémit, il se plaint ;	X	<i>Proposito II</i>
	6	Ces roseaux luy répondent ;	X	
	8	Il les enfle de ses soupirs	Y	
	12?	Dieux ! avec ses soupirs quels regrets se confondent !	X	<i>Peroratio</i>
	6	On diroit que Syrinx	Z	
	6	Veut flater ses desirs.	Y	
Air Lentement et tendrement		Introduction Instrumentale		
(i-a-a-b-a)	10	Restes plaintifs de l'objet que j'adore,	A°	
	12	Ecos infortunés de mes cris impuissants,	B°	
	12	C'est par vous que Syrinx peut me parler encore ;	A°	
	12	Conservez à jamais de si tendres accents.	B°	
<i>b</i>	12	Que les aimables sons que vous ferez entendre	C°	DIGRESSIO
	8	Fassent naître les plus beaux feux !	D°	
	8	Rendez la bergère plus tendre,	C°	
	8	Rendez le berger plus heureux.	D°	

MOUVEMENT	VERS	LIVRET	RIME	DISPOSITIO	GIGOGNE
Air Gai		Ritournelle instrumentale			
a-b-a	7	Amour tu n'as que des charmes,	E°	PERORATIO	
	7	T'rop heureux qui suit tes loix,	D°		
	7	Syrinx te prête des armes,	E°		
	6	Tu triomphe dans nos bois.	D°		
		Ritournelle instrumentale			
b	6	Tu n'y cause point de peines,	F°		
	7	Tu previens tous les desirs,	G°		
	7	Et l'amant n'y prend des chianes	F°		
	7	Que de la main des plaisirs.	G°		

Annexe 8.4. Analyse du texte, Air « La déesse nous apelle » et Récit « Deja Syrinx »

Dans l'annexe qui suit, nous présentons un tableau qui illustre la *dispositio* du texte de l'air « La Deesse nous apelle » et le récitatif « Deja Syrinx » de la cantate *Pan & Syrinx* de Montéclair.

La première colonne indique les mouvements associés au texte, la deuxième donne le texte du livret, tandis que la troisième illustre la « rhétorique-gigogne ». La zone grisée signale la répétition des vers (*a*) dans l'air, qui fonctionnent comme *exitus* – *peroratio* du « discours-gigogne ».

Air Gay (aabaa)	Instrumentale <i>captatio benevolentiae</i>	Introitus - Exordium
<i>a</i>	La Deesse nous apelle	Narratio
	Le cor sonne assemblons nous	
	Faisons tomber sous nos coups,	
	Le monstre le plus rebelle.	
<i>b</i>	Que la fleche meurtrière	Centrum - Confutatio
	Vole et perce au même instant.	
	Dieux ! que Sirinx sera fiere	Confirmatio
	De ce triomphe éclatant.	
<i>a'</i>	La Deesse nous apelle	Exitus - Peroratio
	Le cor sonne assemblons nous	
	Faisons tomber sous nos coups,	
	Le monstre le plus rebelle.	

Récit	Déjà Sirinx parcourait l'Erimanthe,	Exordium
	Pan la voit, l'aime, et la poursuit.	
(Mesuré)	D'un fleuve impetueux bientost l'onde ecumante	Narratio
	Areste la Nymphé qui fuit.	
	Ses cris percent les airs,	
	Secourez moy, dit elle,	
	Chastes divinités des eaux.	
(Lent)	O Ciel ! quel prodige nouveaux...	Propositio I
	Le Dieu croit vainement embrasser la cruelle,	
	Il n'embrasse que des roseaux.	
	Il gémit, il se plaint ;	Propositio II
	Ces roseaux luy répondent ;	
	Il les enfle de ses soupirs	
	Dieux ! avec ses soupirs quels regrets se confondent !	Peroratio
	On diroit que Syrinx	
	Veut flater ses desirs.	

Annexe 8.5. Tableau de tonalités - affects au XVII^e et XVIII^e siècle.

Caractéristiques et énergies des tonalités : aide à l'imagination.

Ton / Tonalité	Masson* <i>Traité des règles</i> , éd 1697.	J Rousseau* <i>Méthode claire</i> , éd. 1683.	Charpentier (1636-1704) <i>Règles de composition</i> , Paris, 1690.	Johann Mattheson <i>Das Neu-eröffnete Orchestre</i> , Hamburg, 1713.	Chr. Fr. D. Schubart (1739-1791)** <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i> , Wien, 1806.
DOM		Pour les choses gaies et qui marquent de la grandeur [comme <i>ré</i> majeur]	Gay et guerrier.	Caractère insolent. Réjouissances. On donne libre cours à sa joie.	Parfaitement pur. Innocence, naïveté, éventuellement charmant ou tendre, langage d'enfants.
do m	Propre pour les sujets plaintifs.	Pour les plaintes et tous les sujets lamentables [comme <i>fa</i> mineur]	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.
do# m					Plainte de pénitent. Conversation intime avec Dieu.
RE b M					Louche, dégénérant en chagrins & plaisirs. Pleurnichant.
REM	Agréable, joyeux, éclatant et propre pour les chants de victoire.	Pour les choses gaies et qui marquent de la grandeur [comme <i>ut</i> majeur]	Joyeux et très guerrier.	Piquant, brillant, vif, opiniâtre, obstiné, bruyant, amusant, guerrier, stimulant. Éventuellement délicat. Trompettes et timbales.	Ton de triomphes, des alléluïas, des cris de guerre et de joie de la victoire.
ré m	A je ne sçais quoy de grave mêlé de gayeté.	Sérieux.	Grave et dévot.	Dévoit, calme, grand, agréable, content. Éventuellement divertissant, non pas sautillant mais fluide. Tonalité de choses d'église et, dans la vie commune, de la tranquillité de l'âme.	Caractère de femme sombre couvant le spleen et des idées noires.
Mib M			Cruel et dur.	Très pathétique. Jamais grave ou plaintif ou exubérant.	Ton de la dévotion, de la conversation intime avec Dieu. Expression de la trinité avec ses 3 bémols.

ANNEXES 8. MONTÉCLAIR

<i>mib</i> m				Horrible, affreux.			Sensation d'anxiété, de troubles de l'âme, de désespoir.
<i>MI</i> M				Querelleur et criard.			Allégresse bruyante. Joie souriante mais sans jouissance complète.
<i>mi</i> m			Pour le tendre.	Efféminé, amoureux et plaintif.			Déclaration d'amour de femme naïve, innocente. Plainte sans murmures accompagnée de peu de larmes.
<i>FAM</i>	Naturellement gay mêlé de gravité.		Pour les pièces dévotées ou chants d'église [comme <i>LA</i> Majeur]	Furieux et emporté.			Complaisance et repos.
<i>fā</i> m	Triste et lugubre.		Pour plaintes et tous les sujets lamentables [comme <i>mi</i> mineur]	Obscur et plaintif.			Mélancolie profonde, langueur de la tombe.
<i>FA#</i> M							Triomphe dans l'adversité. On respire librement sur le sommet de la colline.
<i>fā#</i> m							T'on obscur. T'iraille la passion comme le chien hargneux la draperie.
<i>SOL</i> M	Gay et brillant.		Pour le tendre [comme <i>mi</i> mineur]	Doucement joyeux.			Champêtre, idyllique. Reconnaissance affectueuse pour amitié sincère et amour fidèle.
<i>sol</i> m	Plein de douceur et de tendresse.		Pour le triste.	Sérieux et magnifique.			Mécontentement, malaise. S'agacer pour un projet avorté, ronger son frein de mauvaise humeur.

<i>sol#</i> m							Morose, grognon, cœur oppressé jusqu'à l'étouffement.
<i>LA</i> M							Ton du fossoyeur, mort, décomposition, jugement, éternité.
<i>LA</i> M		Pour les pièces dévotes ou chants d'église.	Joyeux et champêtre.				Ce ton contient des déclarations d'amour innocent, contentement de sa condition d'espoir. Il convient particulièrement au violon. Revoir l'être aimé, gâté juvénile, confiance / Dieu.
<i>la</i> m	Propre pour faire quelque pièce ou quelque demande avec ferveur.	Sérieux.	Tendre et plaintif.				Nature de femme dévote et douceur de caractère.
<i>SIb</i> M			Magnifique et joyeux.				Amour enjoué, bonne conscience, espoir, regards vers un monde meilleur.
<i>sib</i> m			Obscur et terrible.				Un original bourru qui prend rarement une mine complaisante ; se moque de Dieu et du monde. Prépare au suicide.
<i>SI</i> M			Solitaire et mélancolique.				T très coloré, passions farouches : colère, fureur, jalousie, délire, désespoir.
<i>si</i> m			Dur et plaintif.				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.

* Tons et passions dans les traités de la fin du XVIIe siècle.

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

Pierre-Alain Clerc ajoute un commentaire pertinent :

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 mineur⁸.

Sources :

CHARPENTIER, Marc-Antoine, *Règles de composition*, Paris, 1690, Bibliothèque nationale manuscrits, n. a. f. 6355, édité dans CESSAC, Catherine, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 2004, p. 491.

MASSON, Charles, *Nouveau traité des règles de composition de musique...*, Paris, J. Collombat, L'Auteur, 1697, le symbolisme des tonalités est publié par SCHNEIDER, Herbert, « Charles Masson und sein 'Nouveau traité' », *Archiv für Musik-Wissenschaft*, Wiesbaden, F. Steiner Verlag, XXX, 1973, pp. 256-257.

ROUSSEAU, Jean, *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*, Amsterdam, Pierre Mortier, 5e édition, s.d. [1710], réédition de l'exemplaire Paris, L'Auteur, 1683, fac-sim, Genève, Minkoff, 1976, p. 79.

RAMEAU, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1722, p. 157.

⁸ Clerc, *op. cit.*

Annexe 8.6. Analyse, Air « La déesse nous appelle ».

Nous présentons à la suite l'analyse de l'air « La déesse nous appelle », de la cantate *Pan et Syrinx* de Montéclair. L'édition de cette analyse a été procurée par Pascal Duc et elle est basée sur l'édition de Foucault conservée à la Bibliothèque nationale de France sous la cote Vn7165 (2).

INTROITUS
EXORDIUM

Air
Gay

Haobois ou Violon

..... *Thème*

syncope

Ré M

6 6 6 6

6

catabasis arpégée

Doux

8

11

Fort *Doux*

A1 **NARRATIO**

..... *polyptoton*

La De - es - se nous a - pel - le le cor

Doux

16

son - ne as-sem-blons-nous

la De -

6 6 1

20

hypotiposis

-es - se nous a - pel - le le cor son - ne as-sem-blons - nous.

6 6

24

polyptoton

A2 *hypotiposis* *catabasis*

Fai-sons tom-ber sous nos coups, Fai-sons tom-ber sous nos

7

28

Ritournelle abrégée

coups le mons-tre le plus re - bel - le.

6 6

32

La De - es - se nous ap - pel - le le cor son - ne as-sem-blons -

6

36

- nous Fai-sons tom-ber sous nos coups Fai-sons tom-ber sous nos

40

coups le Mons-tre le plus re-bel - le.

44

Doux *Fort* *Doux*

48

CENTRUM
CONFUTATIO

Que la flèche meur-tri - è - re vo - - - - - le et

hypotiposis
hyperbole

V Fa # M # 5

52 *hypotiposis*

per-ce au même ins-tant que la

6 # 6

56

flè - che meur - tri - è - re vo - - - - le et

6 5 # si m

59 CONFIRMATIO

per-ce au même ins-tant Dieux! que Si-rinx se-ra

5 # Mi M 6

64

fiè - re de ce tri - om - phe [é - cla - tant]

6 #6 # 6

68

Dieux! que Si-rinx se-ra fiè - re de ce tri - om - phe é - cla -

6

72

EXITUS
PERORATIO

- tant. La De - es - se nous ap -

A1

La M

#3 6 5
4 #3

76

- pel - le la De - es - se nous a -

A1

V/v 6 6

80

hypotiposis

- pel - le le cor son - ne as-sem-blons - nous. Fai-sons tom-ber sous nos

A2 polypotton

6 #6 # 6 6

84 Ritournelle

coups, Faï-sons tom-ber sous nos coups le Mons-tre le plus re-bel - le.

88 abrégée

La De - es - se nous a - pel - le le cor son-ne assemblons-

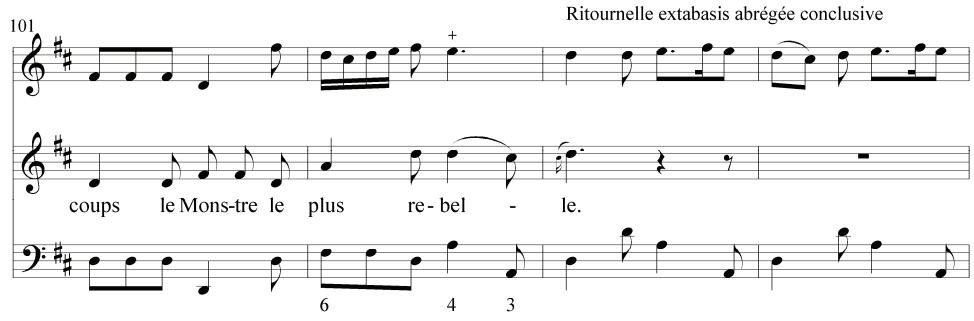
93

- nous. Faï-sons tom-ber sous nos coups le Mons-tre le plus re -

97

- bel - le Faï-sons tom-ber sous nos coups Faï-sons tom-ber sous nos

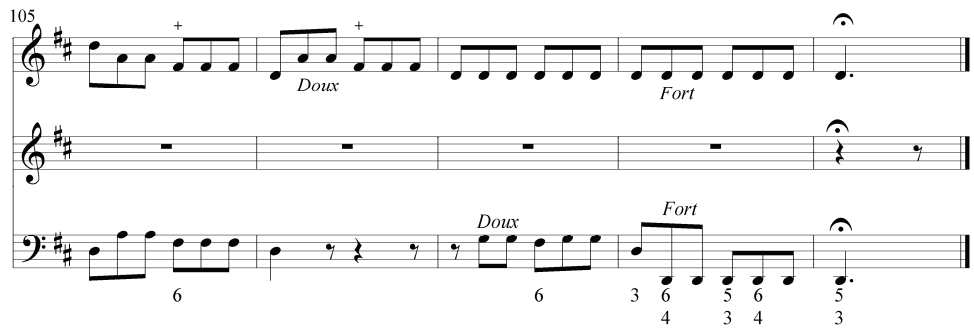
101 Ritournelle extabasis abrégée conclusive



coups le Mons-tre le plus re-bel - le.

6 4 3

105



Doux *Fort*

Doux *Fort*

6 6 3 6 5 6 5 4 3 4 3

Annexe 8.7. Analyse, récitatif « Déjà Syrinx »

Nous présentons à la suite l'analyse du récitatif « Déjà Syrinx », de la cantate *Pan & Syrinx* de Montéclair. L'édition de cette analyse a été procurée par Pascal Duc et elle est basée sur l'édition de Foucault conservée à la Bibliothèque nationale de France sous la cote Vm7 165 (2).

EXORDIUM

1 **Recit**

Dé-jà Si-rinx par-cou-raït l'E-ri-man-the Pan la

3 **NARRATIO**

voit l'ai-me et la pour-suit D'un fleu- - - ve im-pé-tu-

5 6 5 6

V Fa # M

5

-eux bien-tôt l'on-de é-cu-man-te A-res-te la Nym-phe qui fuit Ses

7

cris per-cent les airs. Secourez-moy. dit-el-le. Chas-

dramatique style direct épique style indirect

synomia

9 **PROPOSITIO I**

-tes di-vi-ni-tés des eaux. O Ciel! quel pro-di-ge nou-

dramatique Silence Lent

9 8 5 4 7 6 4 #3 si m Sol M

12 *Silence*

-veau... Le Dieu croit vai-ne-ment em-bras-ser la cru -

Do M b

PROPOSITIO II

14 *Lent*

- el - le, Il n'embras-se que des ro - seaux. Il gé-mit, il se

#4 5 6
4 #3 La M la m

17

plaint ces ro-seaux lui ré - pon - dent

6 #6 6 b b7 6 #3 b7 6
parus duriusculus

20 *Imitez la voix s'il se peut.*

il les en - - - fle de ses sou-pirs.

#3 b #4 6 #6 b #4

23 PERORATIO

Dieux! a-vec ses sou - pirs quels re-grets se con -

6 Fa M do m

polypoton

25

- fon - dent! On di-roit que Si-rinx veut flatter ses de - sirs.

5 6 6 4 2 b 5 4 3

apocope

Annexe 9.1. Manuscrit de l'*Adagio, Solo pour hautbois*, Wq. 135, de C. P. E. Bach.

Cette annexe présente une reproduction du manuscrit de l'*Adagio, Solo pour hautbois*, Wq. 135, de C. P. E. Bach, conservé à la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles, sous la cote Bbc MSM 5521.

C. P. E. Bach, *Adagio*, sonate pour hautbois, Wq. 135, Bbc MSM 5521.

littera S. 5521.
W. 135

Hoboe Solo

da. C. P. E. Bach.

Adagio.

Vatti.

Quersylber Hof
BIBLIOTHEQUE
BRUXELLES

**Annexe 9.2. C. P. E. Bach, *Solo pour hautbois, Adagio*, Wq. 135
(édition de Darius Stabinskas).**

L'annexe qui suit présente une édition réalisée par Darius Stabinskas, basée sur le manuscrit de l'*Adagio, Solo pour hautbois*, Wq. 135, de C. P. E. Bach, conservé à la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles sous la cote Bbc MSM 5521.

Cette édition a conservé la disposition des mesures sur la portée selon le manuscrit 5521. La numérotation des mesures est adaptée.

Hoboe solo

Solo a Oboe col Basso

Wq 135 / H 549

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Adagio

[Oboe]

[Basso]

4+ 6 6 / 4 5^b 7 6 # 5^b 6 5 / 4 3

7

b 7^b

6 4 2

7

3

3

3 3

15

**Annexe 9.3. C. P. E. Bach, *Solo pour hautbois, Adagio*, Wq. 135,
(édition Deutscher Ricordi Verlag de 1954).**

L'annexe suivante présente l'*Adagio*, Wq. 135, édition de Ricordi Verlag de 1954. Dans cette édition, toutes les mesures ont été uniformisées en 4/4. Rappelons que dans le manuscrit Bbc MSM 5521, la mesure 4 est en 6/4 et le reste en 4/4.

SONATE

1

Adagio (♩ = 72)

Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788)

Oboe solo

Cembalo

(Ausführung:

First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line containing trills (tr) and a piano accompaniment in bass and treble clefs. A measure number '5' is visible at the end of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental textures.

Third system of musical notation, including a triplet of eighth notes in the upper staff.

Fourth system of musical notation, showing a trill (tr) and a measure marked with *1) and *2).

Cadenza ad lib.

Oboe part for the cadenza, marked 'liberamente' and 'pp'. It includes dynamic markings like 'p' and 'pp' and a measure number '57' at the bottom right.

Annexe 9.4. Kirnberger, Johann Philipp, *Die Kunst des reinen Satzes*, II^e partie, Berlin und Königsberg, 1776, p. 103-104.

Nous présentons à la suite une reproduction photographique des pages 103 et 104 de *L'art de l'intonation pure en musique*, de Johann Kirnberger, qui décrit avec force détails l'énergie et les affects des intervalles. La version consultée se trouve à la Bibliothèque nationale de France sous la cote 8°. C3.14. (1).

L'art de l'intonation pure en musique, de Johann Kirnberger, p 103.

des reinen Sazes in der Musfk.

103

gleichsam seinen eigenen Ausdruck, der aber durch die Harmonie, und durch die verschiedene Art ihrer Anbringung sehr abgeändert oder ganz verloren gehen kann. Demohngeachtet, wenn man blos auf die Fortschreitungen einer Melodie ohne Rücksicht auf die übrigen Nebenumstände sieht, so lassen sich die Intervallen ohngefähr also charakterisiren:

Im Steigen.

- Die übermäßige Prime, ängstlich.
- Die kleine Secunde traurig; die große angenehm auch pathetisch; die übermäßige schwächend.
- Die kleine Terz, traurig, wehmüthig; die große vergnügt.
- Die verminderte Quarte, wehmüthig, klagend; die kleine fröhlich; die große traurig; die übermäßige oder der Triton heftig.
- Die kleine Quinte weichlich; die falsche anmüthig, bittend; die vollkommene fröhlich, müthig; die übermäßige ängstlich.
- Die kleine Sexte wehmüthig, bittend, schmeichelnd; die große lustig, aufstehend, heftig; die übermäßige kommt in der Melodie nicht vor.
- Die verminderte Septime schmerzhaft; die kleine zärtlich, traurig, auch unentschlossen; die große heftig, wütend, im Ausdruck der Verzweiflung.
- Die Oktave fröhlich, müthig, aufmunternd.

Im Fallen.

- Die übermäßige Prime äußerst traurig.
- Die kleine Secunde angenehm; die große ernsthaft, beruhigend; die übermäßige klagend, zärtlich, schmeichelnd.
- Die verminderte Terz sehr wehmüthig, zärtlich; die kleine gelassen, mäßig vergnügt; die große pathetisch, auch melancholisch.
- Die verminderte Quarte wehmüthig, ängstlich; die kleine gelassen, zufrieden; die große sehr niedergeschlagen; die übermäßige oder der Triton sinkend traurig.
- Die kleine Quinte zärtlich traurig; die falsche bittend; die vollkommene zufrieden, beruhigend; die übermäßige schreckhaft, (kommt nur im Bass vor.)

Die

Johann Kirnberger, *L'art de l'intonation pure en musique*, p 104.

Die Kunst

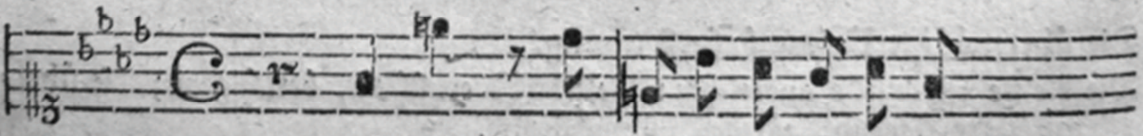
104

Die kleine Sexte niedergeschlagen; die grosse etwas schreckhaft; die übermäßige kommt in der Melodie nicht vor.

Die verminderte Septime wehlagend; die kleine etwas fürchterlich; die grosse schrecklich fürchterlich.

Die Octave sehr beruhigend.

Hiermit ist aber nicht gesagt, als wenn diese melodische Fortschreitungen nur blos die angezeigten Wirkungen hätten, die auf keine Weise abgeändert werden könnten, sondern nur, daß diese nach meiner Empfindung ihnen am mehresten eigen zu seyn scheinen. Uebrigens kommt hier vieles auf das Vorhergehende und Folgende, und überhaupt auf das Ganze der melodischen Phrase an, worinn sie vorkommen, nicht weniger auf die Lage der zwischen ihnen liegenden kleinen und grossen Secunden der Tonleiter oder der Tonart; und denn hauptsächlich mit auf die Zeit des Taktes, worauf sie angebracht werden, und auf die Harmonie, die ihnen untergelegt wird. Durch die Harmonie kann jede melodische Fortschreitung eine veränderte Schattirung des Ausdrucks gewinnen. Indessen bleibt doch gewiß, daß wenn die melodische Fortschreitung an sich gut gewählt, und von einer kräftigen Harmonie unterstützt wird, die Wirkung um desto größer seyn müsse. Diese gute Wahl der melodischen Fortschreitungen ist hauptsächlich in solchen Stücken nöthig, deren größte Kraft des Ausdrucks in der Melodie liegen muß, und bey denen keine harmonische Begleitung nothwendig ist, als in Arien und Liedern. Grosse Männer sind in dieser Wahl jederzeit sehr sorgfältig gewesen. Man sehe z. B. folgenden ersten Satz einer Arie von dem berühmten Benedetto Marcello. Kann eine frappantere und den Worten angemessenere melodische Fortschreitung erdacht werden?



Al - pra e cru - da quella pe - na

Vierter

Annexe 9.5. Liste d'éditions de la sonate Wq. 135 de C. P. E. Bach

BACH, Carl P. E., et Kurt MEIER, *Sonate in G-Moll Für Oboe Und Basso Continuo*, Wq 135, Winterthur, Amadeus Verlag, 1998.

BACH, Carl P. E., *Solo a Oboe Col Basso*, Le Vaud, Suisse, Collection C.D. facsimilés, 1990.

BACH, Carl P. E., et Kurt WALTHER, *Sonate Für Oboe Und Basso Continuo, G-Moll*, Wq 135, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1981.

BACH, Carl P. E., Gustav SCHECK, et Hugo RUF, *Sonate G-Moll, Für Oboe Und Basso Continuo*, Lörrach, Deutscher Ricordi Verlag, 1954.

BACH, Carl P. E., et Kurt WALTHER, *Sonate G-Moll Für Oboe, Cembalo (klavier) Und Violoncell (fagott) Ad Lib.* Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1953.

Annexe 9.6. Tableau d'analyse globale, *Adagio* Wq. 153.

Nomenclature :

Tcfm : Tissu connectif de figuration mélodique;*T* : Transition* ;*O* : Matériel d'introduction*⁹*K* : Matériel Conclusif*.

<i>Dispositio</i>	EXORDIUM				NARRATIO			
Mesure	1	2	3	4 (6/4)	5			
Matériel	<i>O</i>	<i>O</i>	<i>K</i>	<i>Tcfm1</i>			<i>T</i>	
Harmonie	i iv	vii i	V	Sib I	V	Ut	I	IV
				Stabilisation				
Hautbois	6↑ 6↓	6M↑ 6↑	5°↓	7°↑-6	6↓		5°↑(6↓)	
Basse	7↑	5°↓ 6↑ 6M↑						

<i>Dispositio</i>	PROPOSITIO I		
Mesure	6	7	8
Matériel	<i>Tcfm2</i>	<i>Tcfm3</i>	<i>K</i>
Harmonie	ut vii° V7	i V/V	V i
Hautbois	(6↑)	(6↓) (6↓) 6M↑ 4+↓	6↑6↓
Basse	5°↓		

<i>Dispositio</i>	PROPOSITIO II		CONFUTATIO	
Mesure	9	10	11	
Matériel	<i>Tcfm4</i>			
Harmonie	vi vii	V I Ré vii7°	I	
	(Sib vii I)			
Hautbois	(6↓) 9↑	5°↓ 4+ ↓ (5°↑)	5°↓↑	
Basse		7↓ (5° ↓)		

<i>Dispositio</i>	CONFIRMATIO	
Mesure	12	13
Matériel	<i>Tcfm1</i> - <i>Tcfm5</i>	<i>Tcfm1</i>
Harmonie	Re9b	sol? → do# 7°/sol V7
Hautbois	(6↓) (7°↑ -6) 6M↓	(6↓) (7°↑-6) 6M↓
Basse	5°↓	

<i>Dispositio</i>	CONFIRMATIO		PERORATIO		
Mesure	14	15	16	17	
Matériel	<i>Tcfm6</i>	<i>Tcfm7</i> <i>K</i> <i>O</i>		<i>U</i>	
Harmonie	Progression	V	V i	V9b V	i
Hautbois	(6↑) 6↓ (6↑) 6↓ (6↑) 6↓ (6↑) 7↓	7↑	6↑	6↑	
Basse		6↑	5°↓ 6↑		

⁹ * La Rue, Jan, *Guidelines for style analysis*, New York, Norton, 1971.

Annexe 9.7. Proposition de programme d'articulation et *pronuntiatio*, Adagio, Wq 135.

L'annexe qui suit présente une proposition de programme d'articulation et d'interprétation de l'*Adagio*, Wq. 135, de C. P. E. Bach.

L'édition de cette analyse a été procurée par Pascal Duc et elle est basée sur le manuscrit conservé à la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles sous la cote B-bc MSM 5521

Cette édition a conservé la disposition des mesures sur la portée selon le manuscrit. La numérotation des mesures est adaptée.

EXORDIUM *Adagio* NARRATIO

PROPOSITIO I

PROPOSITIO II

CONFUTATIO CONFIRMATIO

PERORATIO

14

Annexe 10.1. G. Ph. Telemann, *Essercizii musici*, Trio 3zo, TWV 42 g 5, en sol mineur.

Dans cette annexe se trouve une reproduction des *Essercizii musici, ovvero Dodeci Soli e Dodeci Trii a diversi stromenti, composti da Giorgio Filippo Telemann, Direttore della Musica in Hamburgo, e che si trovano apresso dell'Autore*, Hambourg, [l'auteur,] 1739-40.

L'exemplaire consulté se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles sous la cote Wq. 7115.

La partie de hautbois se trouve aux pages 11 et 12 de la chemise V₁, celle du violon dans la V₂ aux pages 13 et 14, et enfin pour la basse dans la chemise V₃, aux pages 13 et 14. Ce trio es composé de quatre mouvements : *mesto*, *allegro*, *andante* et *vivace*.

Oboe. *TRIO 3.^{zo}* II.

Molto.

Allegro.

12.

The musical score for exercise 12 consists of 12 staves of music. The first staff begins with the tempo marking *Andante.* and includes a first ending bracket labeled '8.'. The second staff is marked *Largo.* The third and fourth staves continue the piece, with the tempo returning to *Andante.* The fifth staff is marked *Vivace.* The remaining seven staves (6-12) feature increasingly complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and are marked with first endings ('1.'). The score concludes with a final double bar line on the twelfth staff.

Violino. TRIO 3.^{20.} 13.

Mesto.

Allegro.

14.

The musical score for exercise 14 is presented in ten systems of two staves each. The first system begins with the tempo marking *Andante*. The second system is marked *Largo*. The third system is marked *Andante*. The fourth system is marked *Vivace*. The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures (one flat), time signatures (4/4 and 3/4), and dynamic markings like *mf*. It also features first endings marked with '1.' and first endings marked with 'L'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

TRIO 3.^{2o} 18.

Molto.

Allegro.

14 *Andante.*

Largo.

Andante.

Vivace.

Annexe 10.2. G. Ph. Telemann, *Essercizii musici*, Trio 3zo, TWV 42 g 5, en sol mineur (édition de Pascal Duc).

L'annexe suivante présente l'édition de la partition générale réalisée par Pascal Duc, basée sur l'exemplaire conservé à la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles sous la cote Wq. 7115. Cette édition présente les quatre mouvements : *mesto*, *allegro*, *andante* et *vivace*.

Trio 3^{zo}
TWV 42:g5

Mesto

The musical score is presented in four systems, each with three staves: Oboe (top), Violino (middle), and Cello/Bass (bottom). The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Mesto'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The Cello/Bass part includes specific fingering patterns like '5 6 7 6', '6 4 3', '6 # 7 6', '# 6 6 #', '6 6 6 6', '5 6 7 6', '6 5 3', '6 # 6 #', '# 6 6 #', and '6 6 7 6 6 6 #'. The piece concludes with a final cadence in the Cello/Bass part.

48

13

6₁ 6₁ b₁ b₁ 6₁ 6₁ b₁ 6₁ 5₁

16

6₁ 5₁ 6₁ 7₁ 6₁ 6₁ 5₁ 3₁ 6₁

19

#₁ 7₁ 6₁ #₁ 6₁ 6₁ #₁

22

6₁ 6₁ #₁ 7₁ 6₁ 6₁ 7₁ #₁ 7₁ 6₁ 6₁ 6₁ #₁

Allegro

6 6 6 # 6 #

4

6 7 6 7 7 4 2 6 9 8 7 6[♯] 3

9 5 3 6 9 3 8 7 6[♯] 5 4 3

12

6
5
♭

14

6
5
#

16

4+ 6 9 8 6 5 6
2 3

18

6 4 4+ 6 9 8 6 5 6 6 6 5 4 #
4 2 3

21

26

29

32

52

137

Detailed description: This image shows a page of musical notation for G. Ph. Telemann's Annexes 10. The score is written in three systems, each containing three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The first system (measures 21-25) features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef with fingerings 6, 6, 6, 4, 6, 6, 6. The second system (measures 26-28) has a more active treble line with many sixteenth notes and a bass line with fingerings 6, 5, 6, 5. The third system (measures 29-31) continues the sixteenth-note patterns in both hands, with fingerings 4, 5, 6, 5, 6, 5. The fourth system (measures 32-34) shows a change in the treble line with a dotted quarter note and eighth notes, while the bass line continues with sixteenth-note patterns and fingerings 4, 3, 6, 5, 4, 3, #, #, #, 6. The page number 52 is at the bottom left, and 137 is at the bottom center.

35

38

41

44

Andante

6

Largo

12

19

25

54

32

39

46

52

Andante

58

Vivace

6 7 7 6 5
4 #

9 6 7 7 6 5
4 # 6 # 6 6 #

17 6 6 6 6 6 6

25 6 6^b 5^b 6 5 4 3 6^b 6 6 5

32

5 4 # 6 6# 5 # 6 6# 5 # 6 - 7 7

39

6 4 5# 6# # 6 6# # # 6 7 7

47

6 4 5# 6 6 6

54

7 7 6 4 5# 6 # 6 6 # 6

Musical score for G. Ph. Telemann, Annexes 10, measures 62-83. The score is written in three systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A repeat sign is present at the end of measure 83.

Measures 62-68: Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a bass line with notes and rests. Fingerings: 6[#], 5^b, 6[#], 6[#], 6[#], 5^b, 6[#], 5^b.

Measures 69-75: Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a bass line with notes and rests. Fingerings: 6, 5^b, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 5^b.

Measures 76-82: Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a bass line with notes and rests. Fingerings: 6, 7, 7, 7.

Measure 83: Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a bass line with notes and rests. Fingerings: 6, 6, 6, 6. A repeat sign is present at the end of the system.

[Dal Segno développé]

89 

98 

Annexe 10.3. Analyse du *Mesto, Essercizii musici, Trio 3^o*, TWV 42 g 5, de Telemann

Nous présentons à la suite l'analyse de du *Mesto, Essercizii musici, Trio 3^o*, TWV 42 g 5, de Telemann

L'édition de ce programme a été procurée par Pascal Duc et elle est basée sur l'édition de Telemann conservée à la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles sous la cote Wq. 7115.

EXORDIUM

Mesto

suspensio *mempis*

Oboe *corta* *6^a* *accentus* *interrogatio*

Violino

5 6 7 6 6 4 3 6 # 7 6

pathopoeia

NARRATIO

4

pathopoeia

PROPOSITIO

7

b "plainte"

synomia

6 # 6 6 # 6 6⁴ # 5

10

paranomasia *dubitatio* **DIGRESSIO**

synomia *hypallage* *antitheton* *saltus duriusculus*

6 6 7 6 6 7 6 b 7

13

pathopoeia

synomia

saltus duriusculus

CONFIRMATIO

16

apocope

pathopoeia

19

abruptio

synomia

paranomasia

22

dubitatio

PERORATIO

Annexe 10.4. Tableau d'analyse rhétorique, *Mesto*, *Essercizii musici*, *Trio 3^o*, TWV 42 g 5, de Telemann1^o *Mesto* : dolent, plaintif, triste, douloureux, découragé

Mesure	1 - 3	4	5-7	8	9-10	11	12	13	14	15
<i>Dispositio</i>	<i>Exordium</i>		<i>Narratio</i>		<i>Propositio</i>					
Harmonie	<i>sol</i>		<i>ré V</i>	<i>sol</i>	<i>ut</i>	<i>fa - V</i>	<i>Sib</i>	<i>Sib V</i>	<i>V/V</i>	<i>sol / ut vii^o</i>
Matériel	Thème		Thème		élément a + b	c -	cad.			
Affect	tendresse plainte				deuil			« L'âme qui se lève »		
Figures	<i>Suspensio</i>	<i>Passus durusculus</i>	() ? ()		<i>Paranomsia</i>	<i>Dubitatio</i>	<i>Saltus durusculus</i>	<i>Saltus durusculus</i>	<i>Pathopoeia</i>	
	() ? ()	<i>Syncopa</i>	<i>Hyperbole</i>				<i>Anthibeton</i>		Synonimia	
	<i>Pathopoeia BC</i>		<i>Pathopoeia</i>		<i>Synomia</i>	<i>Aposiopesis</i>	<i>Hypallage</i>			

Mesure	16 -19	20-21	22	23	24	25
<i>Dispositio</i>	<i>Confirmatio</i>					
Harmonie	<i>sol</i>	<i>sol ut</i>	<i>ré - V</i>	<i>ré V -</i>	<i>mi vi7</i>	<i>sol</i>
Matériel	b frag. Thème	a + b frag.	c -	cad.	rompue	cad. parf.
Affect	tendresse plainte	deuil				
Figures	<i>Suspensio</i>	<i>Abruptio</i>				
	() ? ()	<i>Paranomsia</i>			<i>Hypallage</i>	
	<i>Pathopoeia BC</i>	<i>Synomia</i>	<i>Dubitatio</i>	<i>Dubitatio</i>	<i>Dubitatio</i>	

Nomenclature*Suspensio* : Indécision ; réveiller l'attention de l'auditeur ; le chemin n'est pas claire*Aposiopesis* : Évocation de la mort ; l'éternité, le vide, l'espoir ; accentuer la modification surprenante d'un valeur affective ou la transition inattendue d'une partie à une autre.*Parentthesis* () : Insertion d'une pensée*Dubitatio* ? : Section d'incertitude que caractérise la doute dans la pensée de ceux qui sont en deuil ou qui cherchent*Pathopoeia*: Chromatisme, avec des mélodies fragmentées.*Apoepe* : Interruption ou omission de la note finalea : *interrogatio* par sixte habilléeb : *lamento*c : *interrogatio* par demi-ton ascendante.

Annexe Audio : Index

Nous présentons à la suite l'index des pistes du CD joint.

Piste 1 : absence d'*accentus*.

Piste 2 : *ambiguitas*.

Piste 3 : archaïsme 1.

Piste 4 : archaïsme 2, « à la Merulo », « à la Gabrielli » ou « à la Frescobaldi ».

Piste 5 : néologisme, « à la Mussorgsky ».

Piste 6 : néologisme, « à la *Rhapsody in blue* ».

Piste 7 : *ambiguitas*, et *obscuritas*

La *pronuntiatio* musicale : une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann.

Cette thèse veut contribuer au débat sur l'interprétation historiquement informée : oubliant la question de la prononciation globale de l'œuvre, l'IHI néglige la dimension rhétorique de l'interprétation musicale, et c'est cette lacune que nous prétendons combler. À partir d'une réflexion sur la théorie de la *pronuntiatio* rhétorique et en prenant appui sur les principes d'interprétation exposés dans une sélection de traités (C.P.E. Bach, Quantz, Mattheson, L. Mozart), notre réflexion nous amène à proposer ce que nous appelons l'Interprétation Rhétoriquement Informée. L'IRI est définie comme la pratique musicale qui assied ses décisions interprétatives sur des informations contenues dans le corpus des traités de rhétorique et d'art oratoire, des manuels de discours public et des méthodes d'interprétation instrumentale et vocale. La *pronuntiatio* est envisagée dans ses aspects auditifs et visuels (*vox* et *corpus*), ses quatre vertus (*puritas*, *perspicuitas*, *ornatus* et *aptum*), ainsi que leurs vices et licences respectifs. Notre intention est d'élaborer un ensemble de stratégies rhétoriques modulables par lesquelles l'analyse collabore à l'interprétation en termes de génération d'idées, d'enrichissement et de canalisation de l'imaginaire et d'inscription du geste et de l'énergie appropriés dans la restitution sonore. Cette théorie de la prononciation musicale est appliquée à quatre œuvres (Händel, Montéclair, Telemann, C.P.E. Bach) : ces exemples de programmes d'interprétation nous permettent d'avancer que la musique de cette époque est par essence éloquente et que son interprétation ne peut le redevenir sans un retour à l'intelligence rhétorique et à ses principes de *pronuntiatio*.

Mots clés : *Pronuntiatio* – Rhétorique – Éloquence – Analyse rhétorique – Articulation – Figures – Accent – Emphase – Händel – Montéclair – C. P. E. Bach – Telemann – Quantz – Mattheson – Hautbois – Interprétation – Musique – XVIII^e siècle – Cantate - Sonate.

The *Pronuntiatio* in Music : A Rhetorical Interpretation with Reference to Händel, Montéclair, C. P. E. Bach and Telemann.

The present dissertation aims to contribute to the debate on Historically Informed Performance: setting aside the question of a particular piece's global pronunciation, HIP ignores the rhetorical dimension of musical interpretation, and it is this specific gap we would fill. Based on a reflection on the rhetorical *pronuntiatio* theory, and leaning on the principles of interpretation as exposed in several selected treaties (C.P.E. Bach, Quantz, Mattheson, L. Mozart), our reflection leads us to propose what we call the Rhetorically Informed Performance. The RIP is defined as a musical practice that grounds its interpretative decisions on information contained in the corpus of rhetorical and oratorial art skill treaties, as well as in public-speaking manuals and methods of vocal and instrumental interpretation. The *pronuntiatio* is considered in both its visual and auditory aspects (*corpus* and *vox*), its four virtues (*puritas*, *perspicuitas*, *ornatus* and *aptum*), and their respective vices and licenses. Our intention is to put together a group of adjustable rhetorical strategies enabling the analysis to contribute to the interpretation in terms of the generation of ideas, the enrichment and channeling of imagination, and the inscription of the appropriate movement and energy into the sonorous reproduction. This musical pronunciation theory is applied to four pieces (Händel, Montéclair, Telemann, C.P.E. Bach): these examples of interpretation programs allow us to put forward the idea that the music of that period was in its essence eloquent, and that its interpretation cannot become eloquent again without returning to rhetorical intelligence and its principles of *pronuntiatio*.

Key-words: *Pronuntiatio* – Rhetoric – Eloquence – Rhetorical analysis – Articulation – Figure of speech – Accent – Emphasis – Händel – Montéclair – C. P. E. Bach – Telemann – Quantz – Mattheson – Oboe – Interpretation – Music – Eighteenth Century – Cantata – Sonate.

Discipline : musicologie