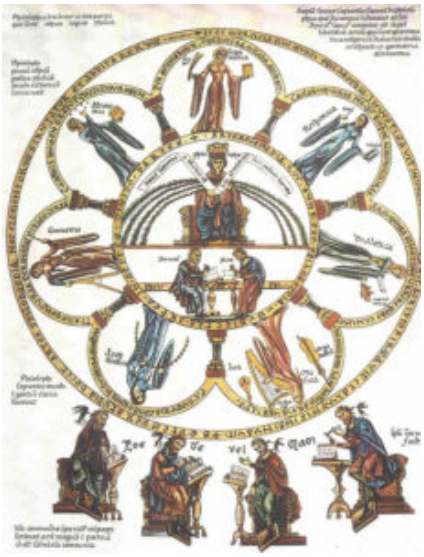
Le madrigal et les figures rhétoriques

Par Lucio Ivaldi, chef de chœur et enseignant



Philosophia et septem artes liberales, The seven liberal arts. Picture from the Hortus deliciarum of Herrad of Landsberg (12th century)

1) Introduction

La conception médiévale des *sept arts libéraux* faisait appartenir la rhétorique aux matières ‘mineures’ du *Trivium*, c’est-à-dire les *Artes Sermocinales* : la grammaire, la dialectique et la rhétorique. Les quatres arts ‘majeurs’ du *Quadrivium*, les *Artes Reales*, étaient en revanche l’astronomie, la musique, l’arithmétique et la géométrie.

La littérature musicale ancienne, de Boèce et d’Isidore

d'Alexandrie jusqu'à Tinctoris, donnait à la structure du discours musical une explication théocentrique et allégorique. La musique, *harmonie des sphères*, était l'art le plus noble du *Quadrivium*, et les experts échangeaient sur la hauteur et les octaves ; les connaissances reliées aux arts du *Trivium* et du *Quadrivium* étaient complètement séparées.

Le défi culturel de l'Humanisme enrichit les prospectives de la fin du Moyen Age. Les *arts libéraux* furent rénovés avec une imbrication féconde entre *Trivium* et *Quadrivium*.

Une date importante dans l'histoire de la culture européenne est la découverte de l'*Institution oratoire* de Quintilien au monastère de Saint-Gall, en 1416. L'édition, au cours des quatre siècles entre le XVème et le XVIIIème, fournit environ 150 éditions différentes du texte de Quintilien ; en y ajoutant toute la littérature, les *commentarii* et les traités de musique, on arriva à près de deux mille éditions.

Le challenge de la 'nouvelle génération' des théoriciens de la musique, au début du XVIème siècle, fut de représenter les nouvelles formes de musique émergentes, les techniques de la polyphonie, les tempéraments des gammes musicales, et les innovations de la notation musicale. Le défi fut de comprendre et de décrire les nouvelles réalités de la production artistique, et pas seulement de dicter des normes prescriptives et des descriptions *a priori* de la musique.

On préparait le terrain pour ce qui deviendra, avec l'approche éclairée de Claudio Monteverdi, la *seconda prattica*. Penser la musique sans l'aide des trois arts *'mineurs'*, devint impossibile.

Les théoriciens de la musique accueillirent donc dans leurs traités la rhétorique: Nikolaus Listenius en 1537 avec *Musica poetica*, Gallus Dressler en 1563 avec *Praecepta musicae poeticae* et, personalité influente, Joachim Burmeister qui publia en 1606 à Rostock *Musica poetica*. Nous ne pouvons pas

citer tous les auteurs, mais nous ne pouvons pas non plus oublier Johannes Lippius, Joachim Thuringus, Athanasius Kircher, Christoph Bernhard, et le dernier dans l'ordre chronologique, Johann Mattheson qui, en 1739, publia *Der wolkommene Kapellmeister* **[1]**.

Joachim Burmeister: Musica poetica: Definitionibus et divisionibus breviter delineata, Rostock, S. Myliander, 1606.

2) Procédés poétiques et parties du discours

Tout comme l'*institution oratoire* de Quintilien, qui a été si déterminante pour définir l'humanisme de la poétique des formes littéraires, Burmeister a systématisé le discours musical en donnant avant tout une description des procédés logiques, dans le parcours qui va du compositeur à l'auditeur, en passant par l'interprète.

Les quatre procédés proposés sont les suivants :

1. *Inventio* : l'identification des contenus de la nouvelle création, et l'esquisse des principales idées musicales.
2. *Dispositio* : l'élaboration et la disposition spatiale et temporelle de ce qui a été 'inventé'.

3. *Decoratio* : l'achèvement du tissu formel du morceau, avec une technique 'à panneaux' qui consiste en la doctrine des *figurae* que nous exposerons plus loin.
4. *Pronuntiatio* : l'art de l'*elocutio*, c'est-à-dire l'exécution musicale avec toutes les habiletés techniques et expressives nécessaires.

La discipline de la *dispositio* est identifiée par la division du discours en six parties :

1. l'*Exordium*, c'est-à-dire la *captatio benevolentiae* par rapport à l'attention de l'auditeur.
2. la *Narratio*, moment où l'argument traité est annoncé.
3. la *Propositio*, exposition du thème principal (nous utilisons le mot *'thème'* dans son acception générale, pas dans le sens de 'thème' musical).
4. la *Confirmatio*, où le thème est réaffirmé.
5. la *Confutatio*, où les thèmes contrastants sont exposés et réfutés.
6. et la *Conclusio*, c'est-à-dire la synthèse conclusive et la *peroratio* finale.

Chez Mattheson et d'autres auteurs, il y a une disposition et une nomenclature différentes des parties : la *confutatio* et la *confirmatio* sont interverties, ce qui met davantage en exergue la *confirmatio,* exposée seulement après avoir réfuté les thèses défavorables.

Dans l'analyse des partitions musicales, je juge très utile la division en trois parties proposée par Dressler :

1. *Exordium,*
2. *Medium,*
3. *Finis.*

En notant comment cette subdivision reflète le système tripartite d'Aristote : *parodos, stasima, exodos,* ainsi que les 'fonctions stylistiques' de Cicéron : *movere (bouger), docere (former), delectare (apprécier).*

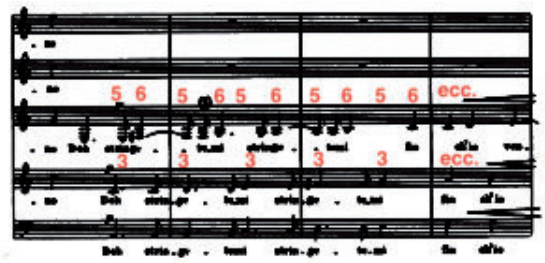
En passant à la *decoratio*, Burmeister et les autres théoriciens proposent une série de *figurae,* qui associent des procédés poétiques et musicaux aux différents affects qui sont nécessaires. Il s'agit d'un argument d'étude complexe, et souvent plein d'austérité. Une récente classification comparative moderne, qui prend en compte toute la littérature historique, parvient à classifier plus de 400 *figurae*. Nous n'en verrons dans le détail, ici, qu'une quinzaine (les plus répandues dans le répertoire madrigalesque), sans perdre de vue que la doctrine des *figurae*, ou *Figurenlehre,* est très importante aussi dans l'analyse du répertoire instrumental et dans les intentions des compositeurs de la fin du baroque.

3) Tableau avec certaines des principales *figurae* musicales

Une considération générale est nécessaire : les *figurae* peuvent être superposées de façon illimitée, et elles ne respectent pas une logique de séparation et d'identification (comme les parties du discours, la *dispositio*), mais elles sont utilisées comme les couleurs d'un peintre qui va réaliser un détail d'une représentation visuelle. On pourra donc en trouver quatre, cinq ou six superposées, dans la réalisation d'une section musicale.

- ***Anaphora***. La plus simple des *figurae* décrit la répétition générique d'un fragment, aussi bien mélodique que textuel. Selon le procédé de contrepoint utilisé, il peut avoir plusieurs acceptions (*anadiplosis*, *analepsis*, *polyptoton*, etc.).
- ***Antitheton***. La présence d'une opposition conceptuelle (lent/rapide, haut/bas, *forte/piano*, etc.), s'appelle *oxymore* dans la rhétorique du texte littéraire. Le *musicus* baroque trouve pleine satisfaction à réaliser musicalement, sous la forme d'*antitheton*, les oppositions poétiques et les clairs-obscurs visuels présents dans les textes des madrigaux.

- ***Aposiopesis***. Long arrêt du discours, pause.
- ***Auxesis***. Avec un sens très variable entre les différents auteurs, on se réfère normalement à la montée des lignes mélodiques comme *auxesis, climax* et *gradatio*, et à la descente comme *minuthesis* ou *anticlimax*. On appelle *climax* également le point le plus haut de la composition, non seulement de la ligne mélodique, mais aussi en termes de volume et de densité.
- ***Congeries***. Procédé répandu dans la musique baroque, aussi bien vocale qu'instrumentale : succession en chaîne d'accords de tierce et quinte avec des accords de tierce et sixte. Ce procédé peut être soit ascendant, soit descendant.

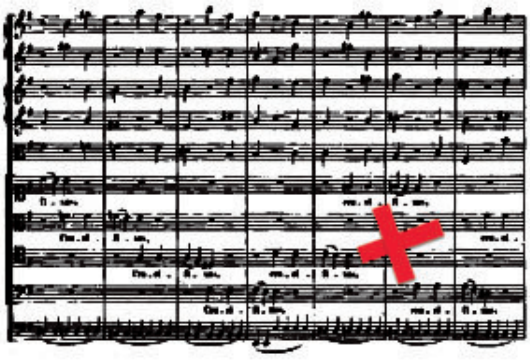


Monteverdi, Si ch'io vorrei morire, extract

- ***Fuga***. Au chapitre des mutations réalisées pendant des siècles suivants, et des doctrines historiquement infondées, un éclaircissement est nécessaire : la *fuga* ancienne n'est pas une forme musicale mais un procédé poétique, une image libre, dans laquelle deux voix au moins se superposent. Elle peut être *imaginaria* ou *realis*. Là aussi, les définitions peuvent donner lieu à des malentendus par rapport à la nomenclature 'officielle' de la théorie musicale. La *fuga* se caractérise par une première voix, *dux*, qui expose un motif, et par une seconde voix, *comes,* qui la suit. La *fuga immaginaria* est une construction géométrique, dans laquelle les voix s'imitent, avec tous les artifices du contrepoint. La *fuga realis* est au contraire une succession libre des voix, dans laquelle l'octave et la

ligne mélodique entre *dux* et *comes* peuvent être plus ou moins spéculaires, dans le respect d'un libre jeux des pupitres (comme pour un *divertimento*).

- ***Hypallage***. Utilisation du contrepoint pour le mouvement contraire, et de l'inversion ou de la retrogradation des éléments.
- ***Hypotiposis***. Il ne s'agit pas seulement d'une *figurae*, mais d'une catégorie complète de *figurae*. Cela correspond à ce que l'on appelle *madrigalisme*, ou *peinture musicale*. Ici, le contenu musical et conceptuel qui doit être représenté se réalise au moyen de la visualisation spatiale. *Anabasis* est la montée de la mélodie vers les fréquences aigües, *catabasis* la descente, *circulatio* le procédé circulaire qui ne descend ni ne monte, *suspiratio* l'imitation des soupirs et des sanglots. La fantaisie des compositeurs se révèle : dans beaucoup de cas, le goût de la réalisation graphique mène la notation musicale à des effets graphiques singuliers, par exemple l'exécution du mot 'yeux' avec deux blanches accolées. Bach, dans la *Messe en si mineur,* en disposant les pupitres, dessine littéralement une croix pour représenter le mot *'crucifixus'*:



Bach, Messa in B, Crucifixus extract

- ***Interrogatio, Exclamatio***. L'un des points fondateurs de l'*affectenlehre*, est l'imitation de la voix humaine et des états d'âme qu'elle exprime. La ligne mélodique

ascendante des questions, est captée par la musique et exprimée à travers une octave ascendante suivie d'une pause. De la même manière pour l'*exclamatio*, l'assertivité est exprimée par un grand intervalle (en général supérieur à la sixte mineure).

- ***Metalepsis***. Comme dans la *figurae* littéraire correspondante, il arrive que dans le développement du texte chanté d'un morceau, l'un des pupitres entre dans le discours musical déjà initié dans un autre pupitre, en ne reprenant pas ce qui a été prononcé auparavant. Le sens du texte dans son ensemble ne peut être compris que si l'on a écouté la succession des voix dans l'ordre chronologique.
- ***Noema***. Moment homorytmique de tous les pupitres : le texte est enfin compréhensible totalement, dans la mesure où il est prononcé clairement. Il peut être simple, double, ou en chaîne, selon la structure répétitive du morceau. Dans le cas où le bloc sonore est répété en respectant le motif musical mais pas les hauteurs musicales (par exemple en le proposant de nouveau dans une autre octave), on l'appelle *noema-mimesis*.
- ***Passus, cadentia, saltus duriusculus.*** Il s'agit de passages, de cadences et de sauts, où il y a une perception psychologique de *'duretés'* due aux octaves et aux harmonies utilisées. Techniquement, le *saltus duriusculus* comporte des déplacements mélodiques de quarte augmentée ou de septième; le *passus duriusculus* des changements improvisés de mouvements et des chromatismes inattendus. Ce groupe de *figurae* est très utilisé par Bach, même dans sa production de musique instrumentale.
- ***Pathopoeia***. C'est une des *figurae* les plus importantes. En correspondance avec des moments de grande expressivité (douleur, regret, mort, etc.), nous assistons à l'utilisation expressive de la *peinture musicale* de ces sentiments, à travers des demi-tons

diatoniques, dans un ou deux pupitres en même temps.

- ***Pleonasmos***. Surabondance de procédés harmoniques et de contrepoints. Caractérise les *clausulae* de la période de la fin Renaissance et de la période baroque, enrichies par rapport à celles du Moyen Age par une série de *figurae* de contrepoint, que nous pouvons ici seulement citer : s*ymblema*, s*yneresis*, s*yncopatio*, etc.

4) Analyse d'un madrigal

Je propose maintenant d'analyser un morceau, *'Quando i vostri begl'occhi'* extrait du premier livre de madrigaux à cinq voix (1580) de Luca Marenzio, sur un texte de Jacopo Sannazaro (1458-1530). Je vais procéder sans faire d'introduction musicologique, mais simplement en appliquant les critères indiqués par Burmeister dans *Musica Poetica*, en limitant le répertoire des *figurae* à celles que l'on vient de mentionner dans le tableau.

Le texte suivant reproduit et intègre celui proposé par Unger dans *Musica e Retorica**[2]* (cf. *infra*, dans la bibliographie). Mais dans certains cas, mes conclusions diffèrent de celles de Unger. L'utilisation analytique des figures rhétoriques, loin d'être un système exhaustif, comporte une liberté et une suggestivité dans l'identification des procédés de la *dispositio* et de la *decoratio*.

Avant toute chose il est important de comprendre et de lire le texte poétique. Il lance l'*inventio*, qui est le premier procédé de composition, et coïncide avec le choix de contenus préliminaires de la part de l'auteur, non représentables pour nos fins analytiques.

> *Quando i vostri begl'occhi un caro velo*
> *Ombrando copre semplicetto e bianco,*
> *D'una gelata fiamma il cor s'alluma,*
> *Madonna; e le midolle un caldo gelo*

Trascorre si, ch'a poco a poco io manco,
E l'alma per diletto si consuma.
Così morendo vivo; e con quell'arme
Che m'uccidete, voi potete aitarme.

La structure du texte est celle de la *chanson* à strophe unique de huit vers, dans lesquels l'accent principal se trouve sur la dixième syllabe (décasyllabes). Les rimes sont articulées dans la succession ***abc abc de***.

Ce qui frappe immédiatement, c'est l'accumulation d'*enjambements**[3]*** (prolongement du sens d'un vers dans le vers suivant) : le rythme textuel est rapide. Les césures musicales ont un sens seulement après *'Madonna', 'manco'* et *'consuma'*, alors qu'ailleurs elles provoqueraient des ralentissements inutiles. À noter également : la très riche et musicale présence distanciée de *rimes intérieures* (*'semplicetto', 'diletto'*).

Abordons maintenant le second procédé de composition de Burmeister, et essayons de reconstruire, partie par partie, la *dispositio* du matériel poétique de ce madrigal :

1-2) *Exordium* et *Narratio*. Ici, comme cela arrive également dans d'autres morceaux, les deux parties du discours coïncident : *'Quando i vostri begl'occhi'*, à partir de la mes. 1.
3) *Propositio 'e le midolle un caldo gelo'*, à partir de la mes. 11.
4) *Confirmatio 'E l'alma per diletto si consuma'*, à partir de la mes. 21.
5) *Confutatio 'Così morendo vivo'*, à partir de la mes. 26.
6) *Conclusio 'E con quell'arme'*, à partir de la mes. 30.

Mais la subdivision du morceau est plus simple si l'on suit le schéma tripartite de Dressler :

1. *Exordium.*

2. *Medium* à partir de la mes. 11.
3. *Finis* à partir de la mes. 30.

En ce qui concerne la *decoratio*, qui est le troisième procédé de Burmeister, nous décrivons ci-après de façon synthétique les différentes *figurae*.

Le morceau commence avec un *bicinium* classique, au caractère un peu archaïque, qui répond à la figure de la *fuga realis.* Le final du bicinium peut être défini comme *pleonasmos* par l'intensification du contrepoint.

A la mes. 4 le mot *'Ombrando'* apparaît en *metalepsis*, alors que *bassus* et *tenor* décrivent une cadence évitée. La superposition musicale de deux décasyllabes est une manière raffinée de rendre l'*enjambement*. Le motif musical, prononcé ici de façon homoryhtmique, constitue *noema-mimesis* répété à la mes. 6.

La rime intérieure qui croise les mes. 5 – 7 et 22 – 24 est constituée de *noemi* qui utilisent le même rythme pour les mots *'semplicetto'* et *'per diletto'*.

'D'una gelata fiamma' est un bel oxymore, à la mes. 9, réalisé avec *passus duriusculus* harmonique, et grâce à un *antitheton* qui souligne la distance entre *'gelo'* et *'fiamma'*.

'Madonna', à la mes.11, est *noema*, mais aussi *exclamatio* dans le *bassus*.

À la mes. 13 nous trouvons une efficace *hypotiposis*, qui décrit le mot *'trascorre'* avec une *circulatio*.

À la mes. 15 et suivantes nous avons un 'embouteillage' de nombreuses *figurae* : *antitheton* du contenu textuel par rapport à la situation précédente ; *congeries* harmonique avec esquisse de *catabasi* ; *hypotiposis* du mot 'io manco'; fugue imaginaire entre *altus* et *quintus*; et *noema-mimesi* dans la mesure où l'épisode est répété à la mes. 17.

À la mes. 20 sur *‘io manco’*, le jeu sur le demi-ton constitue une *pathopoeia*, immédiatement suivie par une brusque interruption expressive, ou *aposiopesis*.

La mes. 21 est le *climax* rhétorique du morceau, sur le *noema ‘E l’alma’*, répété ensuite comme *noema-mimesis*. L’esquisse contient en son sein la *rime intérieure* que nous avons déjà rencontrée, réalisée avec *hypallage* (mouvement contraire).

‘Così morendo vivo’ (mes. 26 et suivantes), moment extrêmement dense de *figurae*, avec *suspiratio* initial, *passus duriusculus* et *hypotiposis* du mot *‘morendo’*, *antithethon* et *hypallage* du mot *‘vivo’*.

Enfin, à partir de la mes. 30 commence un procédé de stratification des voix, ou *incrementum* sur la *fuga realis*, qui voit *anabasis* et *catabasis* se succéder jusqu’au *pleonasmos* de la mes. 36 : nous sommes désormais à la cadence finale, et le mouvement harmonique est clair et prévisible.

5) Conclusion

Grâce à la théorie de la *Figurenlehre* rédécouverte au XXème siècle et largement traitée par Arnold Schering dans ses publications à partir de 1908, l’étude de la rhétorique musicale jouit aujourd’hui d’une grande littérature, et d’une importante valorisation esthétique et musicale. Le présent article est le fruit de plusieurs apporfondissements bibliographiques, mais je dois admettre que ce qui est à l’origine de mon intérêt pour cette discipline c’est les leçons et les notes indispensables des cours que j’ai suivis avec Giovanni Acciai. Je lui dédis donc cet article, avec reconnaissance et affection. L’approfondissement de la thématique ne peut pas faire abstraction du beau volume de Hans Heinrich Unger, que je cite dans la bibliographie, et dont je conseille la lecture.

6) Bibliographie succincte

- Arnold Schering, *Die Lehre von den musicalischen Figuren*, Regensburg 1908.
- Ian Bent, *Analysis*, London 1980.
- Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi,* Torino 1964.
- AAVV., *Musica e Retorica*, Messina 2000.
- Hans-Heinrich Unger, *Musica e Retorica*, Firenze 2003.
- Ivana Valotti, *Cantantibus Organis*, Bergamo 2006.
- Giovanni Acciai, *Le composizioni sacre di Carlo Gesualdo*, Lucca 2008.
- Enfin, il est utile de pouvoir consulter le site web www.musicapoetica.net, où sont exposées plus de 400 *figurae* littéraires et musicales.

Né à Rome en 1965, **Lucio IVALDI** est diplômé en composition, musique chorale, piano et didactique de la musique, et est titulaire d'une maîtrise en philosophie. Il a à son actif des compositions de musique vocale et instrumentale et des écrits musicologiques. Il a fondé à Rome plusieurs groupes parmi lesquels le choeur polyphonique *'Diego Carpitella'*, le choeur *'Symphonia'*, et le Consort *'Diapente'*. Il a organisé des évènements et participé à des concerts en Italie et à l'étranger. En tant que compositeur, il est invité régulièrement aux États-Unis et en Hongrie. En tant que chef de chœur, il participe à plusieurs saisons d'opéras lyriques avec différents établissements ainsi qu'à l'élaboration de l'encyclopédie discographique *'KZ Musik'* – pour l'ILMC (Musique composée dans les camps de concentration 1933-1945). Il enseigne la direction de chœur au Conservatoire *'Licinio Refice'* de Frosinone. Courriel : lucioivaldi@usa.net

Traduit de l’italien par Barbara Pissane (France)

[1] NdlT : *Le Maître de chapelle accompli*

[2] NdlT : *“Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik”*

[3] NdlT : en français dans le texte original