

En musique, on pourrait considérer l'ornementation comme la transformation d'un texte donné par un jeu de valeurs plus courtes (broderies, fioritures) qui, si l'on se fie à la terminologie des traités d'époque, viserait à :

- 1) l'embellir, l'enjoliver, l'agrémenter, l'enrichir, l'adoucir, le réveiller, lui conférer force, énergie, douceur, aménité ou tendresse, soit « augmenter sa beauté » (Saint-Lambert), soit « affecter puissamment l'âme » de l'auditeur (Blanchet), mais aussi le « surprendre » (Quantz)¹ ;
- 2) le varier par des modifications capables d'éviter les redites rapprochées ;
- 3) l'amplifier, lui conférer un certain élargissement par des tropes.

La pratique de l'ornementation se perd dans la nuit des temps et affecte le chant comme la musique instrumentale. Elle s'exerce ainsi dans le cadre de la Grèce antique et des premières églises, orientales, hébraïques ou byzantines puis concerne encore le chant grégorien dont la notation neumatique frappe déjà l'œil par ses formes et ses courbes (alleluias) puis se diffuse au Moyen Âge sous le nom de *color*. Dans les polyphonies du xv^e siècle (Dufay, Ockeghem, Josquin pour l'art vocal, Landini ou Paumann pour le domaine instrumental), elle peut apparaître en toutes notes et enjoliver certaines lignes mélodiques mais le plus souvent sa transmission se fait oralement et relève donc d'une improvisation. Les premiers traités qui en régissent l'usage et en décrivent les caractéristiques n'apparaissent que plus tard, au xvi^e siècle, et engagent surtout Espagnols et Italiens :

- Silvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara la quale insegna a sonare di flauto* (flûte et violon), 1535 ;
- Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina che insegna sonar la viola d'archo tastada*, 1542 ;
- Silvestro Ganassi, *Lettione seconda pur della prattica sonare il violone d'arco da tasti*, 1543 ;
- Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros generos de puntos en la Música de violones nuevamente puestos en luz*, 1553 ;
- Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* (claviers), 1549-1555 ;
- G. C. Maffei, *Delle lettere* (chant) 1562 ;
- Tomás de Santa Maria, *Arte de tañer fantasia* (diminutions pour le clavier), 1565 ;
- Giovanni Battista Bovicelli Regole, *Passagi di Musica, Madrigali et Motetti passaggiati* (diminutions vocales à pratiquer dans les madrigaux ou motets), 1594.

Aux xvii^e et xviii^e siècles, période qui nous préoccupe, les règles tendent cependant à se préciser et les compositeurs prennent souvent le parti d'indiquer les formules d'ornementation qu'ils souhaitent, d'où la multiplication des traités ou la circulation (nationale et internationale) de tables d'ornements, la plupart du temps imprimées sur les premières pages des livres de musique.

Dans la seconde moitié du xviii^e siècle, ces ornements seront cependant proscrits peu à peu, entre autres par la réforme de Gluck qui s'inscrit dans le mouvement de retour à la nature et la recherche de simplicité alors en vogue. Après Haendel et quelques autres, Rossini prendra soin de les noter avec précision.

1- Voir les références dans la bibliographie sélective, p.6.

Au XIX^e siècle enfin, la mode du *bel canto* se poursuit mais les agréments tendent à se simplifier dans la musique instrumentale (appoggiature courte, gruppetto, trille) ce qui n'exclut pas une ornementation inventive plus ou moins issue de l'opéra de Bellini et adaptée au piano (Chopin). Reste la notion d'arabesque chère à Debussy au début du XX^e siècle et comparable à l'Art nouveau d'Hector Guimard, voire à la phrase alambiquée, capricieuse et pleine d'incises et de rebondissements de Marcel Proust. Lorsque l'on évoque la musique du baroque et bien que ces deux termes soient souvent employés l'un pour l'autre à cette époque, il faut néanmoins distinguer ornements et agréments.

LES ORNEMENTS

Ils consistent à modifier ou varier une phrase entière en monnayant chaque valeur en notes plus courtes (broder ou doubler), « plusieurs petits sons qu'on entremêle parmi les agréments », indique Loulié.

On parle alors de diminution (*passaggi*) en Italie, de *glosas* en Espagne, de division en Angleterre et de doubles en France.

En Italie, l'ornement (diminution) affecte surtout la musique de théâtre et celle que les compositeurs destinent au violon. On en trouve de belles illustrations dans l'*Orfeo* de Monteverdi, chez Cavalli ou dans le premier mouvement de la sonate pour violon et basse continue en ré majeur d'Arcangelo Corelli, dont il existe deux versions : la partition d'origine publiée par Pietrasanta (Rome, 1700) et la version d'Amsterdam éditée par Etienne Roger en 1710, « où l'on a joint les agréments des adagios de cet ouvrage, composés par Mr A. Corelli comme il les joue ». Or cette œuvre présente des critères hautement baroques par sa structure compartimentée, contrastée ou surprenante où se succèdent épisodes lents ou vifs (Grave - Allegro - Adagio) et l'exubérance de l'ornementation proposée par la virtuose (les huit notes du Grave passent, par exemple, à trente-sept dans le même temps). L'impression produite sur l'auditeur tient alors à une sorte de magie due à une extrême vitesse et l'idée de véritables « tracés sonores » qui relèveraient presque du visuel.

En France, le système pratiqué se fait sous l'intitulé de « double » et consiste à varier la mélodie (à l'exclusion de l'harmonie et du rythme) souvent en monnayant en valeurs décroissantes (croches, triolets de croches, doubles croches) le motif d'abord exposé.

Il n'empêche que la manière spectaculaire des violonistes ultramontains ne reçoit pas un accueil très unanime à Paris et, de même que les castrats avaient provoqué sous Mazarin « le sourire des hommes et l'horreur des femmes », des réticences se font jour à travers certains traités. Si l'Allemand Quantz pense que l'on « ne doit faire des variations que lorsqu'on a fait déjà entendre le simple chant », Lully puis Michel Pinolet de Montéclair et Jean-Marie Leclair ne transigent pas :

« Lulli a préféré la mélodie, la justesse de l'expression, le naturel et enfin la noble simplicité au ridicule des doubles et des musiques hétéroclites » (Montéclair, 1736) ;
« Les ornements se pratiquent moins dans la musique vocale que dans l'instrumentale, surtout à présent que les joueurs d'instruments, pour imiter le goût des Italiens, défigurent la noblesse des chants simples par des variations souvent ridicules » (Montéclair, 1736) ;

« Un point important et sur lequel on ne peut trop insister c'est d'éviter cette confusion de notes que l'on ajoute aux morceaux de chant et d'expression et qui ne servent qu'à les défigurer » (Leclair).

Dans un même sens, on peut observer aussi qu'après avoir entendu les violonistes italiens qui se produisaient à Saint-André-des-Arts à la fin du XVII^e siècle, François Couperin, lorsqu'il s'essaye à la composition de sonates pour violon à la manière transalpine prend bien soin de les éditer sous l'anagramme italianisé de son nom afin de ne pas s'attirer les foudres de ses confrères ou auditeurs – dissimulation à laquelle, face au succès, il mettra cependant fin.

LES AGRÉMENTS

Le principe est français et sémiologique : un petit signe surmonte une note qui doit être modifiée en conséquence. La transformation n'affecte donc qu'un ensemble de notes individuelles et non la phrase complète.

De très nombreux cas se présentent qui se ramènent néanmoins à quatre modèles de base :

- Le tremblement (cadence, trillo) : battement plus ou moins long et rapide exécuté par la note supérieure (ré, do, ré, do, ré, do pour do)
- Le pincé (mordant) : battement simple avec la note inférieure (do, si, do pour do).
- Le doublé (cadence ou tour de gosier) : agrément par la note du dessus puis celle du dessous (ré, do, si, do pour do).
- Le port de voix (accent) : appoggiature longue qui « orne le chant d'une manière si gracieuse qu'il sert à exprimer tout ce que l'âme peut sentir » (François David). On peut l'exécuter avant ou sur le temps indique Quantz et toute la longueur de la musique française doit à ce procédé.

Bien entendu, tous ces agréments font l'objet de variantes : cadence appuyée, double cadence, coulé, coulade, flattement (vibrato), tremblement feint, etc., et beaucoup de livres de clavier publiés à l'époque en donnent les clefs dans une table établie avec méthode et précision (cf. Rameau, Clérambault, etc.). Or dans le livre de clavier destiné à son fils aîné Wilhelm Friedemann, Jean-Sébastien Bach en propose un modèle très comparable.

Si ces signes sont notés avec soin et si certains compositeurs comme François Couperin ou Jean-Philippe Rameau tiennent à ce que l'on joue leur musique

comme elle est écrite et « agrémentée », la plupart des autres recueils de d'Anglebert, Marchand, d'Agincourt, Dornel ou Lebègue laissent à l'interprète une relative autonomie, c'est-à-dire la possibilité d'improviser des agréments à leur convenance, ce que les méthodes sont cependant bien embarrassées de déterminer avec exactitude. « Il est impossible de donner des règles pour placer les agréments qui soient propres dans tous les cas », indique Marpurg, et la plupart des maîtres et enseignants n'écrivent pas autre chose, se recommandent du « bon goût » et renvoient à l'expérience du bon professeur. Quelques recommandations restent tout de même de mise :

- La vitesse de l'exécution du tremblement doit dépendre du mouvement de la pièce et on doit plutôt commencer lentement pour accélérer progressivement ;
- Ne jamais altérer le chant et la mesure de la pièce ;
- On peut improviser librement les agréments mais « il vaudrait mieux n'en point faire du tout que de les faire mal » (Saint-Lambert).

D'un autre côté, la cadence permet à l'interprète italien d'improviser et de faire très librement la démonstration de sa virtuosité, aussi bien dans la musique vocale (fin de la première partie de l'aria), qu'instrumentale (moment prévu avant la section finale de divers mouvements du concerto). Quantz observe d'ailleurs que son but consiste à « surprendre encore une fois l'auditeur inopinément à la fin de la pièce et de laisser une impression singulière dans son âme » (Quantz).

En plus d'une fonctionnalité relative (permettre aux instruments à sonorité courte, comme le luth, de faire entendre les valeurs longues d'une manière artificielle), la finalité de l'ornement réside donc essentiellement dans ses capacités d'« embellissement », ce que tous les traités reconnaissent avec unanimité. Ils favorisent aussi l'épanouissement d'une virtuosité dont une des conséquences provoquera très tôt une rivalité très aiguë entre les interprètes, chanteurs mais aussi instrumentistes, et une certaine forme de narcissisme liée au souci de la performance et de l'applaudissement immédiat qu'elle suscite – sensible différence avec les beaux-arts.

Ajoutons enfin que la multiplication de l'ornement et la surenchère qu'elle entraîne n'obtient à aucune des époques envisagées un consensus très solide. Une partie des amateurs et théoriciens français s'y opposent dès le xvii^e siècle et, lors des premières manifestations des pratiques historicisantes en vogue dans les années 1980, beaucoup de musiciens n'y cédaient que très timidement. Si les jeunes générations de violonistes baroques risquent aujourd'hui plus facilement quelques ornements dans les œuvres de Jean-Sébastien Bach ou jouent les sonates de Corelli selon les éditions d'Amsterdam, il faut reconnaître aussi que l'abus des diminutions ne correspond pas véritablement aux goûts de notre temps.

FRANCE ET ALLEMAGNE

On doit noter qu'en matière d'ornement, même s'il existe parfois une confusion dans les termes, les Allemands s'intéressent à la fois au système des Italiens (diminutions) et aux agréments français (cf. la table déjà citée de Wilhelm-Friedemann). Ainsi la sarabande de la Suite anglaise en sol mineur de Jean-Sébastien Bach propose-t-elle une reprise « avec les agréments de la même sarabande » qui synthétise en réalité les deux systèmes. Dans l'Aria initiale des Variations Goldberg, le compositeur nous proposera un programme d'ailleurs assez voisin en établissement un discours d'abord marqué par divers agréments français (tremblements, pincés, ports de voix, tour de gosier dès la première ligne) qui, dans les six dernières mesures, prendra la forme de diminutions en doubles croches égales de caractère plus italien.

Peut-on comparer l'attrait des musiciens allemands pour les agréments ou l'instrumentation à la française à cette mode qui, à l'époque de Bach ou Telemann, se tourne volontiers vers la langue de Molière, les beaux-arts, la littérature ou même la mode vestimentaire en vogue sous Louis XIV ? Sans doute le français s'impose-t-il comme la langue de la haute société (cf. dédicace des concertos pour divers instruments de Bach au Margrave de Brandebourg) comme les danses françaises font le bonheur des cours, on construit des petits Versailles à Schleissheim ou Amalienbourg (Cuvilliers), Robert de Cotte ou Gabriel Germain Boffrand exercent une certaine influence et les architectes du sud (Johann Michaël Fischer ou Balthasar Neumann) introduisent la rocaille. Tandis que les tables d'ornements s'imposent un peu partout et nourrissent les suites de Johann Caspar Ferdinand Fischer comme de Christoph Graupner, la circulation des planches d'ornements de Français tels Jean Mondon, Jacques de Lajoue ou François Boucher (Augsbourg), voire Jean Bérain ou Daniel Marot, joue un rôle identique dans le domaine de la décoration.

À un autre chapitre, les principes de rhétorique musicale établis par les théoriciens germaniques depuis 1606 (*Musica poetica* de Burmeister) réservent une place à la question des ornements et de leur efficacité dans un discours musical qui doit séduire autant que convaincre². Les figures appelées paronomase, *exclamatio*, hyperbole ou *passaggio* relèvent, en effet, de l'ornementation et Mattheson évoque la *decoratio* dans les propres principes rhétoriques qu'il développe dans son *Parfait Maître de chapelle* (*Der Vollkommene Capellmeister*, 1739). Là comme ailleurs l'ornementation doit agir sur l'auditeur, le ravir et le frapper, voire provoquer une émotion semblable à celle qu'un discours bien conduit doit susciter.

2- Voir en annexe quelques indications sur la rhétorique musicale, p. 7-10.

BIBLIOGRAPHIE SÉLÉCTIVE

Ouvrages anciens

- Bénigne de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, 1668
- Bénigne de Bacilly, *L'Art de bien chanter*, 1679, fac-similé par Minkoff, 1974
- Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* (claviers), 1549-1555, édition moderne par Pierre Froidebise, Orgue et Liturgie, 1960
- Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, Passagi di Musica, Madrigali et Motetti passaggiati* (diminutions vocales à pratiquer dans les madrigaux ou motets), 1594, réédition en fac-similé par Nanie Bridgman, Bärenreiter, 1957
- François Couperin, *L'Art de toucher le clavecin*, 1717, diverses éditions modernes, dont celle de L'Oiseau-Lyre, 1933
- François David, *Méthode nouvelle ou principes généraux pour apprendre facilement la musique ou l'art de chanter*, 1737
- Claude Denis, *Nouveau système de musique pratique*, 1747
- Jean-Pierre Freillon-Poncein, *La Véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois, de la flûte ou du flageolet*, 1700
- Silvestro Ganassi, *Opera intitolata Fontegara la quale insegna a sonare di flauto* (flûte et violon), 1535, édition moderne, fac-similé, Milan 1934
- Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina che insegna sonar la viola d'archo tastada*, 1542, édition moderne par M. Schneider, Leipzig, Kistner, 1924
- Silvestro Ganassi, *Letzione seconda pur della pratica sonare il violone d'arco da tasti*, 1543
- Jacques Hotteterre, *L'Art de préluder sur la flûte traversière*, 1719, édition moderne par Hellwig, Bärenreiter, s.d.
- Michel l'Affilard, *Principes très faciles pour bien apprendre la musique*, 1694-1717
- Étienne Loulié, *Éléments ou principes de musique*, 1696
- G. C. Maffei, *Delle lettere* (chant), 1562
- Friedrich Wilhelm Marpurg, *Principes de clavecin*, 1756
- Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros generos de puntos en la Música de violones nuevamente puestos en luz*, 1553, édition en fac-similé par M. Schneider, Cassel, Bärenreiter, 1936
- Michel Pinolet de Monteclair, *Principes de musique*, 1736
- Johann Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*, 1752, original en allemand
- Michel de Saint-Lambert, *Les Principes de clavecin avec les remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés en musique*, 1702
- Tomás de Santa Maria, *Arte de tañer fantasia* (diminutions pour le clavier) 1565, édition moderne par Pierre Froidebise, Orgue et Liturgie, s.d.
- G. C. Maffei, *Delle lettere* (chant), 1562

Ouvrages modernes

- Jane Arger, *Les Agréments et le rythme : leur représentation graphique dans la musique vocale française du XVII^e siècle*, Lerolle et Cie, 1917
- Eugène Borrel, *L'Interprétation de la musique française de Lully à la Révolution*, Félix Alcan, 1934, réédition Les Introuvables, Éditions d'Aujourd'hui, 1975
- Paul Brunold, *Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes français des XVII^e et XVIII^e siècles*, Lyon, Janin, 1925.
- Rodolfo Celletti, *Histoire du bel canto*, Fayard, 1987
- Antoine Geoffroy-Dechaume, *Les « Secrets » de la musique ancienne : recherches sur l'interprétation (XVI^e-XVII^e-XVIII^e siècles)*, Fasquelle, 1964
- Betty B. Mather, *Interpretation of French music from 1675 to 1775 : for Woodwind and other Performer*, New York, McGinnis & Marx Music, 1976
- Frederik Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music - With special emphasis on J. S. Bach*, Princeton Press University, 1983 (la « Bible » sur la question)
- Jean Saint-Arroman, *L'Interprétation de la musique pour orgue*, Champion, 1988
- Jean-Claude Veilhan, *Les Règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque*, Leduc, 1977
- *L'Interprétation de la musique française aux XVII^e et XVIII^e siècles*, actes d'un colloque organisé à Paris en 1969, CNRS, 1974

ANNEXE

Rhétorique et musique

La rhétorique concerne le discours et l'art de convaincre par la parole. Ses bases sont à chercher chez Aristote, Cicéron et Quintilien (*Institutio oratoria*). Sa source est donc antique et son influence sur les beaux-arts, la littérature et la musique s'inscrit par conséquent dans les grands courants initiés par la Renaissance.

Rien de capricieux, d'irrégulier et de bizarre ici (critères premiers du baroque), mais au contraire, en dépit de figures parfois surprenantes et destinées à captiver l'auditeur ou éveiller son attention, une organisation rigoureuse. Même si les moyens mis en œuvre sont de nature à convaincre par la logique ou la persuasion du ton, l'appel à des sentiments capables de susciter l'émotion se révèle indispensable. S'il compte sur le bien-fondé des idées et la rigueur de la structure, Quintilien indique donc avec raison que « c'est le cœur qui rend éloquent ».

Application à la musique

La question des rapports entre musique et rhétorique a été abordée dès le ^{xvii}e siècle par les théoriciens allemands (les Italiens tels Caccini ou Diruta se contentent d'en parler à titre de comparaison). Elle se fonde d'abord sur l'analyse des madrigaux italiens ou des œuvres de Roland de Lassus. Selon ces penseurs germaniques, l'aptitude de la musique à emprunter des éléments propres à l'art du discours gréco-latin se justifie par le fait que, depuis le Moyen Âge, la musique est enseignée avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie dans le quadrivium et qu'à la fin du ^{xv}e siècle elle rejoint la grammaire, la rhétorique et la dialectique qui figuraient dans le trivium.

– En 1537, Listenius envisage déjà une « musique poétique » (un art susceptible d'exprimer images ou sentiments) en marge de la « musique théorique et pratique ».

– En 1563, Gallus Dressler conseille dans ses *Praecepta musicae poeticae* des structures musicales comprenant *exordium*, *medium* et *finis* sur le modèle du discours.

– En 1606, Joachim Burmeister publie *Musica poetica*, ouvrage en latin dans lequel on donne pour la première fois des équivalences entre figures de rhétorique et motifs musicaux, établissant une sorte de lexique analogique. Il est suivi par Johannes Lippius (*Synopsis musices*, 1612), dont la théorie s'applique à la forme et non plus aux dessins mélodiques ou ornementaux, et par Johannes Nucius (*Musices practicae*, 1613). Sur ces bases, divers théoriciens germaniques poursuivront dans cette voie, comme Thuringus (*Opusculum bipartitum*, 1624), Herbst (*Musica poetica*, 1643), Kircher (*Musurgia universalis*, 1650), Bernhard (*Tractatus compositionis augmentatus*, 2^{de} moitié du ^{xvii}e siècle), jusqu'à Johann Gottfried Walther (*Praecepta der musicalischen Composition* en 1708 et *Musicalisches Lexicon* en 1723), Scheibe (*Der Critische Musikus*, 1745) et même Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik* en 1801).

– Dans son ouvrage *Der Vollkommene Capellmeister* (1739), Mattheson indique que la musique comprend *inventio*, *dispositio* et *decoratio* et doit s'établir sur une structure en six parties: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* et *peroratio*. Mais la démonstration demeure très théorique.

À travers tous les traités, on dénombre aujourd'hui, environ 160 figures musicales qui peuvent se répartir en sept catégories. Certaines présentent des analogies évidentes avec celles du discours rhétorique, d'autres sont purement musicales ; parmi elles, plusieurs relèvent de divers principes d'ornementation. En voici les principales (voir l'article « Rhetoric and Music » de George J. Buelow dans le *Grove Dictionary* pour des détails complémentaires) :

1) Figures de répétition mélodique

Anaphore : répétition d'un même motif sur différents degrés (cf. *repetitio* chez Nucius).

Auxesis : répétition d'une même séquence par secondes ascendantes ou descendantes (marche d'harmonie). Climax chez Nucius.

Complexio : répétition de la fin d'une mélodie ou d'une section complète depuis son début.

Homoioptoton ou épistrophe : répétition de la même terminaison à la fin de diverses parties.

Paronomase : répétition d'une idée musicale mais avec extension emphatique ou adjonctions (variation amplifiée).

Pallilogie : répétition textuelle de la même mélodie.

Polyptoton : répétition d'un motif mélodique sur différents registres dans une polyphonie (imitation).

Synonymie : répétition d'un même motif sur différents degrés mais à la même partie.

2) Figures basées sur une imitation fuguée

Apocope : fugue dont le sujet apparaît incomplet à l'une des voix.

Fuga imaginaria : canon.

Fuga realis : fugue régulière.

Hypallage : fugue avec imitation en mouvement contraire.

Metalepsis : fugue à deux sujets.

3) Figures formées de structures dissonantes

Cadentiae duriusculae : dissonances inhabituelles avant l'accord final de la cadence.

Ellipse : omission d'une consonance essentielle dans la ligne mélodique.

Heterolepsis : lorsqu'une voix secondaire produit une dissonance avec une pédale de tonique ou de dominante.

Pléonasme : extension de retards produisant des dissonances dans la formation d'une cadence.

Prolongatio : prolongement de la durée d'une dissonance.

Syncope : suspension ordinaire de la mélodie.

Syncoptio catachrestica : effet de syncope prolongé sur plusieurs mesures.

4) Figures intervalliques

Exclamatio : saut de sixte ascendant.

Inchoatio imperfecta : intervalle harmonique de départ autre que parfait.

Interrogatio : fin mélodique sur un degré non conclusif.

Parrhesia : fausse relation ou intervalle de quarte augmentée.

Passus duriusculus : chromatismes mélodiques importants.

Pathopoeia : chromatisme étrange évoquant la terreur.

5) Figures propres à peindre des images

Anabasis : mélodie ascendante traduisant l'idée d'élévation (anabase se dit en médecine d'une fièvre qui augmente toujours).

Catabasis : le contraire.

Circulatio : élément mélodique fermé et tournant sur lui-même, idée du cercle.

Fuga : idée de la fuite, entrée successives.

Hyperbole : passage qui excède son ambitus habituel.

Metabasis : croisement des voix, idée de la croix.

Variatio ou *passaggio* : passage très ornementé ou amplifié.

6) Figures relatives au timbre ou au son

Antithèse : contraste ou opposition (*ff* et *pp* ou 2 voix et 8 voix...).

Congerie : passage d'une écriture à trois ou quatre voix à des accords de six ou sept notes.

Mutatio toni : changement brutal de tonalité.

Noema : mise en valeur du texte par l'utilisation de l'homorythmie.

Anaploce : idem avec répétition par un second chœur.

7) Figures relatives aux silences

Aposiopèse : silence placé après une suspension de la mélodie ou de la polyphonie et créant une attente plus ou moins dramatique.

Suspiratio : silences répétés coupant la ligne mélodique à l'image du sanglot.

L'utilisation de ces figures de rhétorique musicale est également liée à la notion d'affects et aux problèmes d'expression.

Actuellement, comme cela vaut pour le mot « baroque », le terme « rhétorique » est généralisé et désigne donc, en art, tout ensemble de procédés visant à rendre le résultat satisfaisant. Il faut donc nettement distinguer : 1) ce qui relève de l'influence antique, soit de la rhétorique gréco-latine ; 2) ce qui résulte de l'observation des traités écrits par les théoriciens allemands ; 3) ce qui concerne les effets, formules et intentions propres à chaque compositeur (« la rhétorique de Beethoven ou de Schumann »).

RÉFÉRENCE ÉLECTRONIQUE

François Sabatier, « Tables d'ornement et planches d'ornement dans la première moitié du XVIII^e siècle : correspondances », in *Questionner l'ornement*, Paris, Les Arts Décoratifs/INHA, 2013, [En ligne], mis en ligne le 17 janvier 2014.

<http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/colloques-et-journees-d-etudes/colloque-questionner-l-ornement>