



CLASSIQUES
GARNIER

BONNIFFET (Pierre), « Glossaire », *Structures sonores de l'humanisme en France. De Maurice Scève, Delie, objet de plus haute vertu (Lyon, 1544) à Claude Le Jeune, Second livre des Meslanges (Paris, 1612)*, p. 637-643

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-5820-0.p.0632](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-5820-0.p.0632)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2005. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

GLOSSAIRE

Ambitus : étendue d'une « voix » ou d'une mélodie, de la note la plus grave à la plus aiguë.

Anacrouse : les Anciens distinguaient les rythmes ascendants, commençant par un phonème bref, et les rythmes descendants commençant par une syllabe longue. L'*anacrouse* est le levé normal d'un baissé qui joue lui-même le rôle de levé au niveau rythmique supérieur. Les partisans de la structure rythmique ternaire, fondée sur l'accent d'intensité, donnent le nom d'anacrouse aux notes qui précèdent celui-ci. Elle peut être entendue comme un déplacement d'accent, une syncope sur la syllabe brève précédant la longue dans un pied levé (quand le pied comporte deux syllabes). Elle est aussi la mesure incomplète précédant une mesure entière dans une partition. On désigne donc toujours par ce terme un temps faible précédant un temps accentué. Il donne au rythme sa légèreté, et constitue ainsi un des *effets* les plus sûrs de l'*élocution* dans l'évocation du référent.

Blason : éloge poétique, louangeur ou satirique, apprécié au XVI^e siècle, consistant en la description minutieuse d'une personne, ou plus souvent d'une partie de personne, ou d'une chose.

Cantus firmus : monodie syllabique issue de l'antique *teneur*, qui dépendant entièrement du *sujet* de son *chant*, autrement dit de ses paroles, et qui, composée à une date antérieure indéterminée, vient s'inscrire dans une polyphonie ultérieure à la fois comme référent poétique et comme référence musicale. Au centre, à la base ou au sommet du contrepoint où le musicien l'enserme ou le place, le rythme du CF évolue en valeurs longues, correspondant à la gravité (*gravitas*, poids) des paroles, énoncées le plus souvent par degrés conjoints dans un des *modes* inébranlables de la musique grégorienne. Les autres voix du contrepoint, sur des paroles identiques ou différentes, se meuvent dans un rythme deux fois plus rapide. L'évocation de l'espace et du temps dans le champ sonore puise une grande partie de sa force de suggestion dans les contrastes et les oppositions inhérents à cette *disposition* musicale du CF par rapport aux autres voix du contrepoint (Chap. VII, 1^{ère} partie).

Cantillation : manière de chanter.

Champ sonore : les échelles de hauteur des sonorités vocaliques et les systèmes de leur utilisation, en fonction des polarisations internes usuelles (rythmiques, mélodiques et contrapuntiques), des phonèmes du parler au cours de la *prolation* chantée délimitent un *champ sonore* propre à une langue donnée, pour une époque donnée. Il convient toutefois de ne pas confondre le *champ sonore* avec les modalités de son organisation. À chaque époque, les secondes, notamment sous l'influence de prescriptions religieuses, ont restreint les dimensions et les possibilités offertes par le premier.

Chant commun: mélodie que l'Assemblée chante au temple, d'une seule voix, pendant l'Office. (Il y a cent cinquante psaumes, et plusieurs cantiques spirituels au choix).

Chant par nature, b mol, ou b carré: chant par hexacorde, qui conserve, grâce à la muance, soit le *ton* quand l'hexacorde change, soit l'ordre de l'hexacorde quand c'est le *ton* qui change.

Chant figuré: deux acceptions: mélodie ornée ou polyphonie vocale (*res facta*). V. **contrepoint**.

Chiavette: clé à l'armature qui permet, quel qu'en soit l'**ambitus**, d'inscrire chaque mélodie du contrepoint sans excéder la ligne la plus haute ou la plus basse de la portée de plus d'une note (ex.: les clés de Sol 2^e ligne et de Sol 1^e ligne ou de Fa 5^e ligne, les deux dernières rarement utilisées).

Clausule: formule poétique ou mélodique cadentielle.

Connivence: le sentiment de connivence s'éprouve quand l'*intention* de l'auteur, poète ou musicien, rencontre l'intuition de l'*escoutant*, à la fois par le rappel du passé et la prémonition de l'avenir (chap. I et chap. V).

Contrafacture: substitution de paroles différentes aux paroles initiales (ou en tout cas plus anciennes) dans un *corps sonore vocal* (chap. VII, notamment). ~

Contrepoint: la *musique rompue, figurée* ou encore la *chose faite* est la musique savante du XVI^e s. L'artisanat vocal consiste alors à faire aller ensemble plusieurs voix de tessiture différente pour chanter, simultanément ou en s'*imitant* l'une l'autre, une ou plusieurs poésies différentes. Pour la polyphonie profane, les notes qui indiquent le rythme et la mélodie ne sont pas alors écrites, contrairement à ce que le mot paraît indiquer, les unes **contre** les autres (c'est-à-dire les unes sous les autres: en partition) mais le plus souvent dans des **carnets séparés**, destinés à une seule des voix du contrepoint, qui ne se réuniront que pour exécuter ce *corps sonore* polyphonique.

Corps sonore vocal: ensemble sonore parlé ou chanté, doué d'impulsions rythmiques singulières dans un *mode* particulier, le *corps sonore* résulte de l'*invention*, de la *disposition* et de l'*élocution* phonématique et syntagmatique d'une œuvre poétique ou musicale. Il est ainsi à la fois la source principale du maintien des caractéristiques traditionnelles du *champ sonore* dans lequel il se meut, et le principal agent de leur évolution. Au XVI^e siècle, le *corps sonore vocal* savant est contrapuntique.

Direction: orientation du mouvement sonore, d'une *fureur* à l'autre, d'un locuteur à une autre « personne », d'un personnage (ou masque chantant) à d'autres dans le champ sonore.

Disposition: organisation mélodique, rythmique et contrapuntique de la structure sonore.

Ethos: aptitude supposée de telle mélodie, tel rythme, tel *ton*..., à telle expression de la *fureur*. L'*ethos* est en rapport étroit avec l'*harmonie*, puisque la *justesse* du son et du rythme y est fondamentale. La doctrine de l'*ethos* est donc posée en termes de morale et de thérapeutique. Elle prétend régir l'esthétique et la péda-

gogie. D'après Damon d'Athènes, s'inspirant de Pythagore et suivi par Platon et Aristote, un son musical est en lui-même l'expression de vertus (telle la justice et la tempérance), et il crée chez l'auditeur les vertus correspondantes, ce dont Ficin, à son tour, s'est persuadé. Dans cette perspective, l'ordre même des intervalles ne relève pas seulement de la science astronomique. Les humanistes se souciaient de découvrir quel *effet* la musique pouvait produire sur la *psyché*, individuelle et collective.

Figuralisme : dans une composition musicale, un des moyens d'expression de l'hypotypose. Le figuralisme est un groupe de notes, ou figures, dont la place et l'*effet* se réfèrent à un mouvement, une idée ou un sentiment exprimé dans le texte poétique. Il doit convenir à l'*ethos* global. Ces figures diffèrent, selon nous, des *madrigalismes* italiens, non dans l'*intention*, mais dans la forme et les modalités de leur surgissement dans le *corps sonore vocal* francophone. Elles ressortent d'abord de l'*élocution* et peuvent parfois manquer de nécessité.

Folklore : est appelé ici *air*, ou *chanson* folklorique, le *corps sonore vocal* profane dans lequel la technique supprime l'artisanat, et où le souvenir est cultivé aux dépens de la surprise.

Fureur : une des quatre inspirations possibles (poétique, bachique, apollinienne, ou amoureuse) qui donne à l'artiste le pouvoir d'*invention*, de *disposition* et d'*élocution*, qui infuse tel ou tel *mouvement* particulier au *corps sonore* qu'il crée, et auquel elle dispense les caractéristiques de *sens* et de *directions*, soit la *species* qui le distingue, dans l'*ethos* qu'elle fonde.

Harmonie : l'équilibre physique ou chimique entre les quatre *éléments* dissemblables, de forme différente et diversement ordonnés, doit mener à l'harmonie. Par analogie, le son et la résonance constituent en soi l'harmonie. Selon Stobée, l'harmonie parfaite est constituée par l'intervalle de quarte et l'intervalle de quinte, qui s'entrecroisent dans la *disposition* des structures sonores mélodiques. Pour Ficin, le chant doit viser à l'harmonie par l'*imitation*. La dissonance, intentionnelle, doit ramener l'auditeur à la vérité de la consonance. Le sens de la notion d'harmonie a évolué en fonction de l'élargissement du champ sonore, de telle façon qu'il nous faut distinguer de plus en plus, vers la fin du XVI^e siècle, entre ce qui est harmonieux, et ce qui est harmonique. La première notion, plus générale, est d'ordre médical et thérapeutique ; la seconde concerne la science des sons et des vibrations sonores issues de leur assemblage rythmé dans un *corps sonore*.

Homophonie : le terme est employé dans une acception différente de l'acception médiévale, où il indiquait une émission de deux voix à l'unisson ou à l'octave l'une de l'autre. Il est entendu ici comme l'émission simultanée du même phonème par toutes les voix du contrepoint, quelle que soit la hauteur relative de la note que chacune d'entre elles doit émettre.

Homorythmie : émission simultanée de paroles, semblables ou différentes, dans le même rythme, par les voix du contrepoint. L'homorythmie peut se répéter, cela va de soi, dans différents segments successifs du même *corps sonore*.

Hypallage : figure consistant à attribuer à certains mots d'une phrase ce qui convient à d'autres mots (de la même phrase).

Hypotypose : description animée au point que l'on croit voir, entendre ou sentir, l'objet de la description. L'*hypotypose* peut ainsi relever de la *disposition* autant que de l'*élocution* du corps sonore, et elle peut s'appliquer aussi bien au référent du poème, de la mélodie, du contrepoint et du rythme qu'au syntagme lui-même. Elle peut selon nous, et c'est en ce sens que le terme est employé ici, comprendre toutes les variétés que Burmeister y a distinguées. V. **Figuralisme**.

Imitation : dans la première de ses acceptions, l'imitation est selon Aristote la fin même de l'art. L'humanisme a élargi cette conception sans toutefois l'oublier. Mais il y a fait intervenir, selon nous, la volonté individuelle d'expression, qui place l'artiste, par sa fonction même, un degré plus haut dans l'échelle des hiérarchies humaines.. D'après Ficin, le chant est l'imitateur le plus puissant de toute chose (chap. VI). Dans son acception musicale, l'imitation est toujours un écho, et souvent une réponse, complète ou incomplète, variée ou identique, dans le champ sonore, entre deux ou plusieurs mélodies d'un même corps sonore vocal. Musique *rompue*, ou *chose faite*, le contrepoint imitatif se déroule selon l'une des deux *dispositions* essentielles (scientifiquement, philosophiquement comme sur le plan acoustique) que l'on peut trouver dans les chansons, psaumes ou *airs* du XVI^e siècle en France, l'autre étant l'homophonie contrapuntique. Dans maint corps sonore vocal, l'une de ces *dispositions* n'est nullement exclusive de l'autre. La chanson *en response* et la *parodie* peuvent aussi être considérées comme des imitations en même temps que comme l'expression concurrente d'une même *fureur* par différents compositeurs.

Incantation : terme employé ici au sens de mise en chant de paroles.

Justesse : adéquation du *sens* et des *directions* de la musique au *sens* et aux *directions* de la parole, (entendue comme ensemble phonématique sur lequel repose l'unité syntagmatique) dans l'organisation d'un corps sonore vocal hiérarchisée en fonction d'un *ethos*, en vue d'une *harmonie*.

Kole : partie de vers qui correspond à l'unité rythmique d'un ou de plusieurs syntagmes (chap.I).

Mélisme : dessin mélodique d'une ou plusieurs notes ornant une des syllabes, accentuées ou non, du poème chanté. Il relie le plus souvent deux notes principales, deux notes qui polarisent une mélodie. Le *mélisme* relève en partie de l'*hypotypose*.

Métonymie : procédé de langage par lequel on exprime un concept au moyen d'un terme désignant un autre concept qui lui est uni par une relation nécessaire : la cause pour l'effet, le contenant pour le contenu, le signe pour la chose signifiée

Muance : passage d'un hexacorde du *ton* (ou *mode*) dans l'un des deux autres (chap. V). Le chant par hexacorde est la caractéristique principale du chant modal. Il oriente ainsi le champ sonore musical jusque vers les années où Cl. Le Jeune, R. de Lassus et G. Costeley commencent à composer.

Parodie : *Un chant que je compose en imitant un autre* (H. Estienne, chap. VI). Le terme est utilisé ici pour ce qui concerne la structure *du corps sonore vocal* : ajout d'une ou plusieurs mélodies (avec paroles semblables ou différentes) à une

mélodie plus ancienne (servant, suivant le cas, de *timbre* ou de *cantus firmus*), ou à un contrepoint déjà existant.

Paronymie : se dit des mots presque synonymes.

Passage : trait mélodique servant à la *diminution*, ou *monnayage* de notes longues, souvent par degrés conjoints, plus rarement par intervalles disjoints. La *direction* qu'il adopte et la configuration qu'il présente ont souvent rapport avec le référent général du corps sonore vocal ou avec le syntagme particulier dont il affecte les phonèmes. Le passage constitue un des moyens de l'*hypotypose* dans l'*élocution*.

Péan : chant de guerre, ou au moins polémique, le *péan* répond surtout à la deuxième et à la troisième *fureurs*.

Phonème : unité sonore, acoustique, comprenant, la plupart du temps, plusieurs morphèmes. Le son du phonème se distingue du bruit en ce qu'il fait partie d'un *sens* qu'il *représente* rarement à lui seul, et en ce qu'à tout moment du mouvement du *corps sonore*, il participe de l'intention du poète ou du musicien.

Prolation : désigne, au XVI^e siècle, le plus bref des trois *degrés* rythmiques. C'est la valeur mesurée de la semi-brève (notre ronde) ;

= 3 minimes en *prolation* (parfaite) *majeure* ;

= 2 minimes en *prolation* (imparfaite) *mineure*.

Prolation d'un texte : prononciation d'un texte selon sa prosodie et sa mesure.

Prosodème : facteur non sémantique, non lexicalisable, et qui relève des aspects sensoriels de l'*élocution* (H. Morier). Nous estimons, au contraire de Morier, qu'il a un rapport, quoique subjectif, avec le *sens*, et nous préciserons qu'il s'agit d'un changement de ton affectant une partie de la phrase parlée (par ex. exclamation, syntagme, groupe de mots...) sur laquelle on veut insister, ou que l'on veut distinguer du flux prosodique général.

Quarte : l'univers est construit, selon Pythagore sur le chiffre quatre. La quarte mélodique est un intervalle de deux tons et d'un demi-ton. Celui-ci est plus ou moins étroit en fonction de l'occurrence de cet intervalle dans le flux sonore. La quarte augmentée (triton) est un intervalle resté longtemps prohibé, à la fois dans la succession mélodique et dans l'étagement contrapuntique, et dont nous avons observé que, bien avant 1540, les musiciens ont pourtant fait un large usage. La quarte « chromatique » mélodique (deux demi-tons successifs et une tierce mineure en montant vers l'aigu) apparaît dans le langage contrapuntique vers les années 1560.

Quinte : intervalle de trois tons et un demi-ton, placé différemment dans l'échelle mélodique en fonction du mode choisi. L'accord de quinte est, avec l'accord d'octave, le seul accord « parfait » de la musique modale.

Référent : contexte auquel renvoie le message, et qui est saisissable par le destinataire. Il est verbal, ou susceptible d'être verbalisé (R. Jakobson). En musique, le référent est rythmique, mélodique et contrapuntique. Dans une société où la poésie se lit, au lieu de s'écouter, le pouvoir d'allusion musical est décuplé par rapport au pouvoir d'allusion poétique.

Ricercar : improvisation instrumentale en contrepoint imitatif.

Sens : la nature du *sens* paraît ne pas pouvoir être définie. «Ça-bas», la signification du *verbe* qui produit le corps sonore poétique ou vocal n'est jamais totalement dévoilée, ni par l'écoute, ni par la lecture. Sa «couverture sonore» (Greimas) et les signifiants écrits, littéraires comme musicaux, ne peuvent en contenir, ni par conséquent en révéler toutes les implications référentielles. Le son constituant la chair même du *verbe*, le terme de couverture peut sembler discutable. Toutefois, si le chant, qui mêle l'indicible au déclaré, vise à combler les incertitudes, le *sens* reste en partie inaccessible au-delà de toute évidence fallacieuse, et probablement dissimulé.

En revanche, il est possible, selon Ficin, de repérer quatre niveaux différents, hiérarchisés, dans la variété quasi illimitée des significations (chap. I). C'est dans la double acception de niveau de vérité et d'*ascensus*, d'élan vers l'*unité*, que le terme de *sens* est employé ici. Sous l'inspiration réversible de l'une des quatre *fureurs* vers l'autre, les étapes qu'elle imprime à la parole dans notre progression vers la connaissance ou notre régression vers l'ignorance deviennent, grâce au changement même de niveau, perceptibles aussi bien à l'*escoutant* qu'à l'auteur ou aux auteurs du corps sonore. Cette perception s'affine encore quand le *verbe* se met en musique (chap. V-VIII).

Le simple changement de *direction* du corps sonore peut en effet nous suffire pour accéder à un stade supérieur de la révélation (du vrai). L'ouverture du *sens* est la conquête fondamentale de l'humanisme. Le *verbe* en mouvement se propage désormais en *spirales sonores* jamais totalement closes par opposition au mouvement cyclique, répétitif, qui affectait généralement son *élocution* avant les années 1540. Les certitudes sont en train de voler en éclats.

Spirale sonore : le rapport entre l'idée, le sentiment ou l'émotion et son expression sonore est un rapport dynamique. Le son n'est pas la simple «couverture» du *sens* évoquée par A. Greimas : il est frémissant, et peut modifier le *sens*, le détourner, l'égarer, autant au moins que le *sens* ne l'entraîne. Est appelée *spirale sonore* (chap. I) le mouvement par lequel une structure sonore poétique ou vocale se développe de manière concentrique dans l'évocation d'un référent. Les répétitions phonématiques ou contrapuntiques de ce *corps sonore* changent de *sens* ou de *direction* sous l'empire de la *fureur* nouvelle qui agite l'*âme*, et ne sont, par conséquent, jamais totalement identiques, ni totalement circulaires dans le *champ sonore*. Le *corps sonore* créé dans l'expression modifie en retour l'idée, le sentiment ou l'émotion qui en est la source.

Sujet du chant : expression employée par les théoriciens pour désigner les paroles qui sont censées gouverner la composition musicale, en déterminant le *sens* et la *direction* des mélodies, du contrepoint et du rythme.

Sujet musical : l'expression désigne, chez G. Zarlino, la mélodie nouvelle (ou le timbre) à partir de laquelle le musicien construit et développe la structure du corps sonore. Le *sujet musical* concerne donc aussi bien la musique instrumentale que la musique vocale, dans laquelle les paroles ne sont plus que le support sonore passif de la mélodie *inventée* par le musicien.

Synecdoque : figure consistant à prendre le plus pour le moins, la matière pour l'objet, la partie pour le tout, le singulier pour le pluriel, ou inversement.

Syntagme : groupe de mots, ou mot seul, formant une unité de sens dans une organisation hiérarchisée de la phrase, et auquel les phonèmes servent de témoins plus ou moins fidèles dans l'interprétation sonore qu'ils en donnent. Dans la musique vocale, le syntagme, réputé *sujet du chant*, fait naître parfois un motif mélodique particulier, ou bien, il reste attaché à une mélodie particulière qui devient un *timbre*, souvent réutilisé par différents musiciens postérieurs à l'époque de son *invention*.

Tessiture : étendue des notes, du registre grave au registre aigu, que peut émettre une voix avec le maximum d'aisance.

Thrène : élégie en l'honneur d'un mort, le *thrène* peut être inspiré successivement par les trois premières *fureurs*.

Timbre : mélodie populaire (chap. V) réutilisée parfois plus de cent ans encore après son éclosion, avec ou sans ses paroles initiales, soit en *cantus firmus*, soit comme mélodie principale (*cantus prius factus*) dans le contrepoint vocal ou instrumental d'œuvres polyphoniques.

Tombeau : au moins le *tombeau* littéraire, ou la déploration musicale, a formé au XVI^e siècle, avant et encore longtemps après, un véritable genre, sous de multiples formes, (hymnes, paraphrases d'épopée ou d'élégie antique) dont les *Dulces exuviae* des musiciens, sur les vers de Virgile, offrent un exemple souvent attachant et raffiné.

Touchement : battue d'un rythme binaire ou ternaire, lent ou rapide. Le touchement est la pulsation du rythme.