

Laura Toffetti

Conservatoire de Musique, Danse et Théâtre de Mulhouse, France

< l.toffetti@gmail.com >

Sostener si può la battuta, etiando in aria: indications pour lire une partition « non finie »

RÉSUMÉ

Contexte

De nombreuses compositions musicales du XVII et XVIII siècle apparaissent aujourd'hui dans une forme éditoriale moderne, en fac-simile ou en transcription, livrant ainsi à un public de plus en plus large un patrimoine souvent inconnu et difficile à appréhender.

En effet, pour permettre la compréhension de ces partitions, il est nécessaire de s'appuyer sur une analyse détaillée de la théorie musicale de l'époque, d'étudier les conventions éditoriales et exécutives, de situer enfin la recherche dans son juste contexte, c'est à dire dans le milieu intellectuel humaniste dominé par une culture qui mélange érudition et oralité. Ces deux principes représentent la clé de compréhension de la partition de cette époque, une partition « non finie » pour deux raisons différentes et complémentaires: l'origine de la composition musicale liée à la rhétorique et l'habitude exécutive d'enrichir le texte écrit par l'improvisation.

Lorsque l'opération d'édition se limite à une restitution du texte copié et éventuellement corrigé, et lorsqu'elle rencontre un exécuteur n'ayant pas l'habitude de compléter « ex tempore » une partition « non finie », un court circuit risque de se produire. Pour que l'on puisse à nouveau profiter de ce répertoire et pour rendre possible son interprétation, il est nécessaire d'élaborer une hypothèse de « reconstruction » de la partition. Cette opération peut être vue comme l'homologue musical de la restauration en matière d'art plastique ou d'architecture. Ce domaine, néanmoins, possède une longue histoire et une ample littérature critique fournissant un nombre important d'indications théoriques et méthodologiques. Si la nature et l'utilité de toute intervention de restauration sont, en outre, facilement compréhensibles en matière d'histoire de l'art, au contraire, les réflexions sur la restitution des monuments musicaux ne sont à présent comparables, par quantité et maturité, et elles se limitent au choix de méthodologies le plus possible efficaces à l'objet musical en question. En deuxième lieu, un nombre limité d'initiés et de non spécialistes sont conscients que cette forme de « restauration musicale » est indispensable à l'exécution d'une composition oubliée.

Comme un portique historié, la page musicale est un espace peuplé de figures ayant une fonction symbolique plutôt que décorative. Cet espace, capable de capter le musicien et son auditeur, diffère, tout de même, de celui de la Cathédrale dans la mesure où la décodification est fournie essentiellement par l'interprète, qui doit s'investir, dans son exécution publique, du rôle de conteur et prendre en considération le temps de la compréhension.

La difficulté de ce répertoire ne se situe donc pas au niveau technique, au contraire elle concerne le contenu que le compositeur a voulu transmettre et les différents choix de communication auxquels l'œuvre est soumise.

Cette recherche, concentrée sur les répertoires instrumentaux des écoles musicales du XVII et du début du XVIII siècle de l'Italie septentrionale, valorise la nature « non-finie » de l'écriture musicale baroque et propose une lecture de la partition selon une logique rythmique empruntée à l'art de la récitation.

Objectifs et corpus

La notion fondamentale qui permet d'étudier les rapports entre musique et éloquence est contenue dans la définition de « numerus ». Ce terme polysémantique que l'on retrouve dans les traités de l'antiquité hellénique et chez les humanistes, traduit le terme grec ρυθμός (rythme). Il désigne souvent des qualités propres aux arts visuels, comme la proportion ou la symétrie d'une statue ou d'une façade, ou le mouvement harmonieux du geste théâtral ou pictural, mais il peut aussi se référer à la poésie, réglant alors les pieds ou l'agencement des syllabes longues ou brèves dans un « metrum ». La musique, qui a joué un rôle fondamental dans l'organisation des vers, se voit, dans une grande majorité de traités, attribuer les mêmes règles que les arts visuels et l'oratoire. Dans l'analyse de la partition composée selon ces critères, il ne suffit donc pas d'examiner la relation entre les mots et les notes, de calculer les durées des sons par rapport à celles des syllabes, il faut plutôt rechercher les critères d'organisation et de répartition du discours musical. Cette organisation se structure autour d'un paramètre : le temps et elle est corroborée par les affirmations de théoriciens et de musiciens tels que Gioseffo Zarlino ou Girolamo Frescobaldi, « la perfection dans le jeu consiste principalement à comprendre les temps » (Frescobaldi, *Toccate Libro Primo*, Roma 1637).

Dans ce cadre il est intéressant d'étudier le terme « figura » choisi par les auteurs pour désigner les valeurs rythmiques ainsi que les figures de style, employées en rhétorique, évidemment, mais en musique aussi.

Enfin, observer que la codification de la notation n'ait pas trouvé un cadre stable jusqu'aux seuils de l'époque galante et que « qualche volta si usa un certo ordine di procedere nella composizione che non si può scrivere, come sono il dir presto e tardo e, secondo le parole, muover la misura per dimostrare gli affetti » (Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderba prattica*, Roma 1555), clarifie qu'il est impossible, aujourd'hui comme hier, de traduire les finesses de la prosodie dans un système de notation précise et exhaustive : élucider la nécessité du circuit performance practice - analyse musicale -

théorie musicale et improvisation est donc la condition sine qua non pour la compréhension et la reconstruction de ce répertoire.

Méthodologie

Afin d'élucider les questions précédentes, cette communication se sert des analyses tirées de plusieurs disciplines : musicologie, arts du théâtre, arts visuels et rhétorique. Cette perspective interdisciplinaire s'ajoute à l'analyse du répertoire et considère l'état de recherches dans les disciplines de l'improvisation.

Apports et retombées

Comme dans toutes les formes d'expression, la communication joue, au finale, un rôle fondamental. Un procédé d'analyse propre à la linguistique parvient à expliquer que l'acte linguistique implique une sélection de certaines entités sémantiques et leur combinaison en unités plus complexes. Nous considérons aussi l'hypothèse que dans l'échange d'informations, l'émetteur et le récepteur sont liés par l'utilisation d'un code commun. Ce code, dans le cas de la restitution musicale, passe par la répartition de la phrase musicale en périodes compréhensibles, ce qui nécessite une adaptation continue des durées et des espacements du matériel sonore.

Un phénomène d'incompréhension, le court circuit cité au début de ce travail, trouve son origine dans une approche focalisée sur la partition au sens strict, c'est à dire sur une lecture de l'œuvre centrée sur l'écrit.

En conclusion de cette recherche, il est évident qu'une optique interdisciplinaire s'appuyant sur des expériences mûries dans le domaine des arts visuels, du théâtre et des études de linguistique, parviendra à ébaucher un statut de la « restauration » du répertoire baroque, fort du lien performance practice - analyse - théorie - recomposition.

Dans l'actuel contexte de changements des structures sociales, des paradigmes intellectuels et des politiques culturelles, cette différente optique d'analyse ouvre l'exécution à une dimension esthétique nouvelle et représente une piste d'importantes interactions entre pratique musicale, pédagogie et création.

Mots-clés

rythme
rhétorique
musique ancienne
musiques improvisées
langage musical
pédagogie

RÉFÉRENCES

- ACCIAI e GATTI, 2014, Regole per ben suonare e cantare, ETS
 JAKOBSON, 1966, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in *Saggi di Linguistica generale*, Trad Heilmann et Grassi, Feltrinelli
 W. KIRKENDALE, On the rhetorical Interpretation of the ricercar and j. S. Bach's Musical Offering, in *Acta Musicologica* 1972

- U. KIRKENDALE, *La fonte dell'Offerta Musicale di Bach :Quintiliano : « Institutio Oratoria »* dans GIANNELLI, 1986, *Musica poetica* ECIG,
 LACOMBE, 1996, *Le mouvement en musique à l'époque baroque*, actes du Colloque Metz - Editions Serpenoise
 PASQUINELLI, 2005, *Il gesto e l'espressione*, Electa,
 ROSAMOND E.M. Harding, 1983, *The metronome and its precursors*, Gresham Books
 SUEUR, 2014, *Le frain et l'aiguillon Eloquence musicale et nombre oratoire (XVI - XVIII siècle)*, Garnier
 WERSCHAEVE, 1997, *Traité de chant et mise en scène baroques* Zurfluh,

SOURCES THEORIQUES ET MUSICALES ANTIQUES, DU XVI XVII et XVIII SIECLE

- GIOVANNI MARIA BONONCINI. 1673 *Musico Pratico*
 BRUNELLI, 1614, *Varii esercizi*, Venezia
 J. BURMEISTER, 1606 *Musica Poetica*, trad par Agathe Sueur et Pascal Dubreuil, Mardaga
 CACCINI, 1601, *Le nuove Musiche*, Firenze
 FRESCOBALDI, Roma 1616, *Toccate, Libro primo*, Roma 1637, *Libro secondo*,
 GANASSI, 1535, *La Fontegara*, Venezia
 MANCINI, 1770, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Vienna
 MATTHESON, 1739, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hambourg
 D.ORTIZ, Roma 1553, *Tratado de glosas*
 F. ROGNONI, 1620, *Selva di vari passaggi*, Milano appresso Filippo Lomazzo
 VIADANA, 1602 *Cento concerti ecclesiastici*
 VICENTINO, 1555, *L'antica musica ridotta alla moderba prattica*, Roma
 ZACCONI, 1596, *Prattica di Musica*, Venezia
 G. ZARLINO *Le Istitutioni harmoniche*, Venise, 1558