

HEINRICH SCHENKER: UNE CONSCIENCE SÉMIOTIQUE À PROPOS DE DER GEIST DER MUSIKALISCHEN TECHNIK (1895)

HEINRICH SCHENKER: A SEMIOTIC CONSCIOUSNESS
ABOUT DER GEIST DER MUSIKALISCHEN TECHNIK (1895)

HEINRICH SCHENKER: UMA CONSCIÊNCIA SEMIÓTICA
SOBRE DER GEIST DER MUSIKALISCHEN TECHNIK (1895)

Nicolas Meeùs

Sorbonne Université – IReMus

Sommaire. 1. Introduction ; 2. La répétition ; 3. L'imagination créatrice ; 4. Sémiotique musicale, sémiotique linguistique, sémiotique générale.

Résumé. *Der Geist der musikalischen Technik* est le premier ouvrage théorique important de Schenker, qui y montre que les techniques musicales façonnent la conscience et la sensibilité. C'est une réflexion sur les rapports entre la musique et le langage qui nourrira tous ses travaux ultérieurs et qui présage des réflexions sur la sémiotique générale du xx^e siècle. L'article qui suit en examine les deux points principaux. Le premier, l'importance en musique de la répétition des motifs, que Schenker appelle les « mots musicaux » (*Tonwörter*) et qui forment une isotopie de l'expression musicale. Le second, le rôle de l'imagination créatrice (*Phantasie*), meilleur guide que la logique parce que la musique ne peut s'appuyer sur des références mondaines. L'article se termine par une réflexion sur la sémiologie introversive, qui pourrait constituer un meilleur modèle de la sémiotique générale que le langage verbal.

Mots-clés. Heinrich Schenker, musique absolue, répétition des motifs, imagination créatrice, sémiologie introversive.

Abstrakt. *Der Geist der musikalischen Technik* is the first significant theoretical work of Schenker, who shows that musical techniques shape consciousness and sensibility. He reflects there on the relation between music and language, a reflection that will nourish all his subsequent works and presages on the reflections about general semiotics in the 20th century. The paper that follows examines two principal points. The first, the importance in music of the repetition of musical motives, that Schenker calls “musical words” (*Tonwörter*) and that form a kind of isotopy of the musical expression. The second, the role of creative imagination (*Phantasie*), better guide than logic because music cannot rely on mundane references. The article concludes on a consideration of introversive semiosis, which might form a better model than that of verbal language for a general semiotics.

Schlüsselwörter: Heinrich Schenker, absolute music, motivic repetition, creative imagination, introversive semiosis.

Resumo. Der Geist der musikalischen Technik é o primeiro trabalho teórico importante de Schenker, que mostra que as técnicas musicais moldam a consciência e a sensibilidade. É uma reflexão sobre a relação entre música e linguagem que alimentará todas as suas obras posteriores e que pressagia reflexões sobre a semiótica geral do século XX. O artigo a seguir examina os dois pontos principais. A primeira, a importância na música da repetição de motivos, que Schenker chama de “palavras musicais” (Tonwörter) e que formam uma isotopia da expressão musical. A segunda, o papel da imaginação criadora (Phantasie), um guia melhor que a lógica porque a música não pode ser baseada em referências mundanas. O artigo termina com uma reflexão sobre a semiose introvertida, que poderia constituir um modelo de semiótica geral melhor do que a linguagem verbal.

Palavras-chave: Heinrich Schenker, música absoluta, repetição de motivos, imaginação criativa, semiose introvertida.

1. Introduction

Heinrich Schenker, reconnu au XX^e siècle comme l’un des plus grands théoriciens de la musique, demeure aussi aujourd’hui l’un des plus controversés. Né en Galicie (dans les environs de Lviv, aujourd’hui en Ukraine) en 1868, il a fait des études de droit à l’Université de Vienne, où il a obtenu le doctorat en 1889, et en parallèle des études de musique au Conservatoire de la *Gesellschaft der Musikfreunde* de Vienne de 1887 à 1890, notamment dans les classes d’harmonie et de contrepoint d’Anton Bruckner. Il a travaillé un temps comme pianiste accompagnateur, s’est essayé sans grand succès à la composition, puis s’est consacré entièrement à la théorie musicale à partir de 1901. Il vivra ensuite à Vienne, jusqu’à sa mort en 1935, vivant de cours particuliers et de la générosité de plusieurs mécènes¹. Ses théories avaient d’abord rencontré un certain succès en Europe, aboutissant à la création d’Instituts Schenker à Hambourg et à Vienne. Mais ses ouvrages ont été bannis par les Nazis pendant la guerre et les Instituts ont fermé. Nombre de ses disciples, dont beaucoup étaient juifs comme lui, ont émigré aux États-Unis avant ou pendant la deuxième Guerre mondiale, pour y pratiquer et y enseigner l’analyse schenkérienne. Ses écrits théoriques ont été traduits en anglais, quoique tardivement, et quelques-uns ont été traduits dans d’autres langues². Ces ouvrages ont été à l’origine du développement de l’analyse au XX^e siècle aux États-Unis et, notamment, de la création de la Society for Music Theory américaine (SMT) en 1977. En Europe, où les théories de Schenker demeuraient largement inconnues après la Guerre, l’intérêt pour l’analyse s’est manifesté d’abord sous l’influence américaine, aboutissant à la création de nombreuses Sociétés de théorie ou d’analyse musicale depuis 1985.

1. Pour la biographie de Schenker, on peut consulter notamment MEEÛS (1993, pp. 11-17).

2. Le premier ouvrage traduit en anglais est l’*Harmonielehre*, en 1954. Les écrits publiés de Schenker comptent environ 4 000 pages. On trouvera en ligne (<http://nicolas.meeus.free.fr/Ecrits.html>) une liste de ses principales publications théoriques, avec une mention des traductions. Par ailleurs, on a conservé de lui plus de 100 000 documents manuscrits divers (lettres, carnets, pages de journal, notes sur les cours qu’il faisait, etc.), dont la publication en ligne est en cours (<https://schenkerdocumentsonline.org/index.html>). Le cours que j’ai fait en Sorbonne avec Luciane Beduschi a été traduit par elle en portugais brésilien pour un enseignement à Unicamp en 2008 (<http://nicolas.meeus.free.fr/Manuel.html>). La revue *Orfeu* (Capparelli Gerling e.a. 2021) a consacré un volume à l’analyse schenkérienne, offrant des aperçus intéressants sur les théories de Schenker.

Après la révolution russe de 1917 et la défaite allemande de 1918, Schenker se laisse aller à quelques excès nationalistes dans ses publications, qui n'ont peut-être pas été assez pris en compte aux États-Unis mais qui ont provoqué une certaine méfiance en Europe. En 2020, le musicologue noir américain Philip Ewell a publié un article dénonçant le racisme de Schenker. Cette accusation et la question de savoir si Schenker a été raciste « biologique » font depuis lors l'objet de débats parfois violents, auxquels il ne sera pas possible de nous attarder ici³.

Der Geist der musikalischen Technik, publié en 1895, est le premier écrit théorique important de Schenker. C'est le texte bref d'une conférence donnée à la *Philosophische Gesellschaft* de l'Université de Vienne, « partie d'un ouvrage plus important encore en manuscrit »⁴ – mais ce projet n'a pas été achevé et le manuscrit ne semble pas exister dans les documents laissés par Schenker à sa mort en 1935. La traduction évidente du titre, « L'Esprit de la technique musicale », est sans doute la seule possible – c'est aussi celle de la traduction de William Pastille (2007), *The Spirit of Musical Technique* –, mais elle n'est pas entièrement satisfaisante. Le mot allemand *Geist* doit se comprendre dans une perspective hégélienne et concerne en quelque sorte une conscience, une sensibilité. Je voudrais montrer dans cet article que *Der Geist* exprime plus précisément un esprit, une conscience sémiotique, *ein semiotischer Geist*. L'idée d'une sémiotique schenkérienne n'est pas neuve, elle avait été suggérée il y a quarante ans par Jonathan Dunsby et John Stopford (1981), qui la présentaient comme une recherche à faire. Malgré son titre, *Der Geist der musikalischen Technik* fait peu référence à la technique musicale à proprement parler, il indique seulement comment l'usage de techniques propres à la musique (l'harmonie, le contrepoint, la polyphonie) façonnent la conscience et la sensibilité. Schenker s'y livre à une réflexion sur les rapports entre la musique et le langage qui, même si elle n'a pas été assez prise en compte jusqu'ici, nourrira tous ses travaux ultérieurs et qui, en outre, présage des réflexions sur la sémiotique générale du xx^e siècle.

La comparaison que fait Schenker entre le langage verbal et la musique tient surtout en deux points que j'examinerai tour à tour. Le premier de ces points concerne l'importance de la répétition comme mécanisme essentiel du fonctionnement musical, que Schenker lie plusieurs fois à l'absence en musique de référent et même de niveau conceptuel. Le second point, le rôle que Schenker accorde à l'imagination créatrice et à l'absence de logique interne en musique, est partiellement lié au premier, puisqu'ici encore le théoricien souligne que le langage verbal, contrairement à la musique, construit sa logique par l'importance qu'il accorde aux concepts et à leurs référents mondains alors que la musique ne peut tirer sa logique que d'elle-même. Je terminerai par une brève réflexion sur la sémiotique générale.

3. Voir <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.html>, mais aussi <https://heinrichschenker.wordpress.com/open-letter-on-schenkera-racism-and-its-reception-in-the-united-states/>.

4. Le tiré à part (1895) de *Der Geist* porte à la première page la mention suivante : *Die nachfolgende Abhandlung ist ein Theil eines grösseren noch im Manuscript befindlichen Werkes und bildete den Gegenstand eines Vortrags in der Philosophischen Gesellschaft an der Universität Wien*. Les citations ci-dessous se référeront à ce tiré à part.

2. La répétition

Schenker souligne l'importance de la répétition en musique⁵. Les arts narratifs, écrit-il, n'ont pas besoin de répéter la description d'actes ou de mouvements qui ne se produisent qu'une fois : « La question est alors de dire d'où la musique a conçu ce besoin de répéter des parties de la mélodie, tantôt brèves, tantôt plus longues, alors que le modèle du langage verbal désirait le contraire, à savoir un flux continu, ne revenant pas sur lui-même. Au début, lorsque la musique s'est mise au service des mots, elle s'est mise à l'écoute de l'intonation naturelle du langage. Ce n'est que plus tard qu'elle a pris le courage de mettre la barre depuis les rivages des arts du langage vers la mer ouverte des intervalles musicaux plus éloignés »⁶.

La métaphore maritime, dans ce texte, fait évidemment écho à celle de *Das Kunstwerk der Zukunft* de Wagner, à propos de la Neuvième Symphonie de Beethoven. Wagner y parlait notamment de « ce nouveau rivage » où Beethoven a jeté l'ancre, ajoutant « cette ancre était le mot [...], le mot nécessaire, tout puissant [...]. Ce mot était : – « Joie ! ». [...] et ce mot sera la parole de l'œuvre d'art du futur. »⁷. Il s'agit bien entendu de l'« Ode à la joie ». Schenker tourne ceci en dérision dans son *Beethoven's neunte Symphonie* (1912), où il présente ce qu'il appelle le « contenu musical » (*das musikalische Inhalt*) de l'œuvre, qu'il juge indépendant du texte mis en musique.

Dans *Der Geist*, Schenker continue : « Mais [la musique] a dû se rendre compte alors qu'un mouvement mélodique nouveau, un enchaînement musical totalement indépendant du langage verbal, devait se présenter plusieurs fois à l'oreille et à la sensation pour se faire d'aucune manière intelligible. Car le motif musical, contrairement au mot, ne possède pas la bonne fortune de représenter par lui-même des objets ou des concepts. Si le mot n'est que le signe de quelque chose, d'une situation ou d'un concept qui transforme en lui-même les situations, le motif musical par contre n'est qu'un signe de lui-même ou, pour mieux dire, ni plus ni moins que lui-même »⁸.

5. Nicolas RUWET (1966, p. 73), qui n'avait sans doute pas connaissance des travaux de Schenker, décide de même, dans son étude sur les méthodes d'analyse en musicologie, de partir « de la constatation empirique du rôle énorme joué en musique, à tous les niveaux, par la répétition » et, s'inspirant d'une remarque de l'ethnomusicologue Gilbert ROUGET (1961, p. 41), fonde sur l'idée de répétition sa technique analytique que l'on a surnommée l'« analyse paradigmatique ».

6. *Woher nun, lautet die Frage, hat die Musik die Anregung dazu geschöpft, Theile der Melodie, bald kleinere, bald grössere, zur Wiederholung zu bringen, da das Vorbild des Wortes das Gegenteil, d. b. fortlaufenden, nicht mehr wiederkehrenden Fluss, davon doch wünschte? Nun, als die Musik in den Dienst des Wortes trat, horchte sie gewiss anfangs auf den natürlichen Tonfall des Wortes. Erst später fasste der Ton den Muth, von den Küsten des Wortes weg ins freie offene Meer der entfernteren musikalischen Intervalle hinauszusteuern.* SCHENKER (1895), p. 5.

7. ... und dieser Anker war das Wort. Dieses Wort war [...] das nothwendige, allmächtige [...]. Diese wort war: – Freude! [...] Und dieses Wort wird die Sprache des Kunstwerkes der Zukunft sein. WAGNER (1850), p. 93-94.

8. ... jedoch musste sie [die Musik] dabei bemerken, dass ein neuer melodischer Schritt, eine ganz wortfremde musikalische Tonverbindung mehr als blosein Mal an das Ohr und die Empfindung herantreten muss, um sich irgend verständlich zu machen. Denn es besitzt das musikalische Motiv nicht wie das Wort den Segen, durch sich selbst die Gegenständlichkeit, den Begriff auszulösen. Ist das Wort eben nur ein Zeichen für Etwas, d. h. einen Gegenstand oder einen Begriff, der in sich die Gegenstände verarbeitet, so ist das musikalische Motiv nur ein Zeichen für sich selbst oder, besser gesagt, Nichts mehr und Nichts weniger, als es selbst. SCHENKER (1895), p. 5.

Si le motif musical n'est pas signe d'autre chose, sa répétition – exacte ou variée – en fait par contre un élément important de la discursivité musicale. L'idée du « signe de lui-même » a été répétée à de nombreuses reprises et sous diverses formes, depuis Hegel qui parle d'un contenu spirituel, perçu de façon indéterminée depuis les sons eux-mêmes⁹, en passant par Hanslick pour qui « la musique consiste en séries de notes, en formes sonores, qui n'ont d'autre contenu qu'elles-mêmes »¹⁰, puis de nombreux autres, et jusqu'à Roman Jakobson citant Nicolas Ruwet¹¹.

Schenker revient sur cette question de la répétition dans presque tous ses écrits ultérieurs. Dans *Harmonielehre* notamment, il écrit que le principe de répétition « rend à la série initiale de notes le même service que celui que les associations d'idées à la nature donne aux créations des autres arts »¹² et que, par lui, « la musique a pu, par ses propres moyens et sans aide explicite de la nature, se hisser au niveau d'un art, à une hauteur où elle peut rivaliser avec les autres arts qui s'appuient sur des associations directes avec la nature »¹³. La répétition, dit-il, devient « un principe immanent et indissoluble »¹⁴ de la musique. Plus tard, il écrit encore : « en musique qui – seule parmi tous les arts – ne se réfère pas à un monde extérieur, qui au contraire réalise en elle-même l'empreinte du motif en tant que mot musical (*Tonwort*), il n'est pas facile de lire, d'entendre d'œuvre à œuvre ces mots musicaux toujours changeants »¹⁵.

9. ... gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte, oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodische Beseelung müsse empfunden worden. HEGEL (1838), p. 143.

10. Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst. HANSLICK (1854), p. 96.

11. Instead of aiming at some extrinsic object, music appears to be un language qui se signifie lui-même. JAKOBSON (1971), p. 704. La phrase non référencée en français renvoie sans doute à RUWET (1959), p. 87.

12. ... eigentlich also ist es die Wiederholung, welche der ursprünglichen Reihe denselben Dienst leistet, wie die erwähnten Ideenassoziationen der Natur den Schöpfungen der anderen Künste. SCHENKER (1906), p. 5.

13. ... so sieht man doch auch dem kühnsten Treiben das Prinzip der Wiederholung zu Grunde liegen, wodurch die Musik aus eigenen Mitteln und ohne deutliche Hilfe der Natur sich zu einer Kunst emporgerungen hat, zu einer Höhe, wo sie mit den anderen an die Assoziationen der Natur sich direkt anlehnenden Künsten wetteifern kann. SCHENKER (1906), p. 15.

14. Ein immanentes und unverbrüchliches Prinzip. SCHENKER (1906), p. 21.

15. Es ist schon an sich nicht leicht, in der Musik, die sich – unter allen Künsten die einzige – nicht auf die Außenwelt bezieht, vielmehr die Prägung des Motivs als gleichsam eines Tonwortes in sich selbst vollzieht, eben diese von Werk zu Werk wechselnden Tonworte zu lesen, zu hören. SCHENKER (1925), p. 43.

Ce qu'il indique ici, c'est d'abord la double articulation de la musique, où les notes, unités de seconde articulation, s'unissent pour former des « mots musicaux », unités de première articulation ; puis les « mots musicaux » forment en quelque sorte une isotopie de l'expression, qui engendre à son tour une signification isomorphe. Comme la plupart des auteurs allemands du 19^e siècle qui parlent de cette question, Schenker appelle la signification non référentielle de la musique son « contenu » (*Inhalt*). Le mot se trouve presque à chaque page de *Der Geist* et revient à de nombreuses reprises dans ses écrits ultérieurs¹⁶.

3. L'imagination créatrice.

Au début de *Der Geist*, Schenker s'interroge sur l'origine du chant, qu'il attribue aux fonctions naturelles du larynx et des cordes vocales. Il ajoute que le chant s'est rapidement libéré des causes qui l'avaient provoqué, pour devenir une fin en soi, « le chant pour lui-même, [...], passion libre, absolue ». Plus tard néanmoins, dit-il, un principe du langage verbal s'est imposé à la musique, celui « de provoquer et de stimuler l'imagination (*Phantasie*) musicale par de simples représentations mentales, par des images d'objets et de sentiments : dans ce cas, la cause des émotions psychiques n'est plus purement musicale, mais bien empruntée, extérieure »¹⁷.

Schenker souligne avec force l'importance de l'imagination, qui guide plus sûrement la création musicale que la logique. Il y voit à nouveau une différence par rapport au langage verbal qui, en raison de son rapport au monde et de sa fonction de communication, se fonde nécessairement sur une logique conceptuelle imposée de l'extérieur – comme le pensait déjà Aristote¹⁸ et comme on le pense encore souvent aujourd'hui.

Les techniques du contrepoint et de l'harmonie – c'est presque tout ce qu'il en dit – ne trouvent toute leur puissance que lorsque le compositeur se laisse aller à son imagination : par la discipline du contrepoint, « l'imagination développe la capacité de choisir, dans la multitude de transformations de l'idée, celle qui convient le mieux à la disposition de l'artiste à un moment

16. Au début de sa monographie sur la Neuvième symphonie de Beethoven (SCHENKER 1912, p. v-vi), il écrit : *Am Anfang war der Inhalt !*, « Au commencement était le contenu ! », qui rappelle évidemment les premiers mots de l'Évangile selon Saint Jean, « Au commencement était le Verbe ! » – indiquant que le contenu est à la musique ce que le mot (ou le *logos*) est pour le langage. Dans son ouvrage posthume (Schenker 1935, p. 18) il a apparemment changé d'avis, puisqu'il écrit *Das Ziel, der Weg ist das Erste, in zweiter Reihe erst kommt der Inhalt: ohne Ziel kein Inhalt*, « Le but et le chemin qui y mène sont primordiaux, le contenu ne vient qu'en second lieu : sans but, pas de contenu ». Il a publié plusieurs autres analyses d'œuvres en indiquant dans le titre qu'il discuterait de leur « contenu », la Cinquième symphonie de Beethoven (SCHENKER 1925) et la Troisième symphonie (SCHENKER 1930), dont il se propose de décrire « le vrai contenu » (*das wahre Inhalt*). Voir aussi MEEÛS (2016), MEEÛS (2017) et MEEÛS (2018a).

17. *Doch bald musste die Freude am Sang selbst schon zur Triebfeder werden, den Sang von unmittelbar erregenden Ursachen loszulösen und ihn auf einen geläuterten, absoluten Cultus zu stellen. Das war der Sang um des Sanges willen. Viel später endlich lernte man, auch durch blosse gedankliche Vorstellungen, durch Bilder von Gegenständen und Gefühlen die musikalische Phantasie gleichsam zu provozieren und anzuregen.* SCHENKER (1895), p. 3.

18. ARISTOTE, *Περὶ ἑρμηνείας (De l'interprétation)*, 16a : « Les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme », puis « ... les choses dont ces états de l'âme sont les images ». Trad. J. Tricot, p. 89.

donné »¹⁹. L'harmonie « aide la musique à se tromper elle-même et à tromper l'auditeur sur l'absence de logique et de causalité. La musique se comporte comme si elle portait en elle-même la force de la logique »²⁰.

Schenker a donné à la série de ses principaux écrits, le *Traité d'harmonie*, les deux volumes de *Contrepoint* et *L'Écriture libre*, le titre général de *Neue Musikalische Theorien und Phantasien*, que l'on traduit généralement en « Nouvelles théories et fantaisies musicales », mais où la « fantaisie » vise sans doute l'imagination. Dans son ouvrage posthume, *Der freie Satz*, il écrit « On pourrait se trouver tenté de placer la création musicale entièrement sous le contrôle de l'intelligence et en attendre des résultats favorables, mais toute tentative dans ce sens est vouée à l'échec »²¹. Et ailleurs : « On comprend pourquoi la musique, [...] délivrée de tout souci de devoir s'attacher (comme les autres arts) au monde extérieur, manifeste ce caractère qui a été observé mais mal compris par les philosophes et les esthéticiens, pourquoi elle apparaît si détachée du monde [...]. La musique n'a pas beaucoup ou même rien à voir avec les « choses ». Les sons ne sont qu'eux-mêmes, comme des êtres vivants avec leurs propres lois sociales »²².

4. Sémiotique musicale, sémiotique linguistique, sémiotique générale

La sémiose musicale est « principalement introversive », écrit Jakobson, et celle-ci, « un message qui se signifie lui-même, est indissolublement liée à la fonction esthétique des systèmes de signes. [...] En poésie et dans la majeure partie de l'art visuel figuratif la sémiose introversive, jouant toujours un rôle cardinal, coexiste et co-agit néanmoins avec une sémiose extroversive, alors que le composant référentiel est soit absent soit minime dans les messages musicaux, même dans la musique dite à programme »²³. L'opposition entre « sémiose introversive » et « sémiose extroversive » est une constante de la réflexion sur la sémiotique musicale depuis le milieu du vingtième siècle, dans des formulations diverses : significations « absolue » ou « référentielle », « congénérique » ou « extragénérique », « intrinsèque » ou « extrinsèque », etc. Pour autant, l'idée selon laquelle toute signification doit pouvoir se dire

19. *Die Phantasie [...] wird [...] befähigt, von den unendlich vielen Ausgestaltungen, die sie gesehen, schliesslich Jene zu wählen, die dem Charakter des Künstlers zu einer gewissen Zeit am besten zusagt.* SCHENKER (1895), p. 9.

20. *... sie hilft der Musik über den Mangel einer Logik und eines Causalnexus sich selbst und den Zuhörer täuschen. Auch die Harmonie gebärdet sieh so, als trüge sie in sich den Zwang der Logik.* SCHENKER (1895), p. 14.

21. *So könnte man sich denn versucht fühlen, das musikalische Schaffen ganz unter Aufsicht des Verstandes zu stellen und davon günstige Ergebnisse erwarten. Doch müßte jeder Versuch daran scheitern.* SCHENKER (1935), § 85, p. 64.

22. *Nur daß man es dann desto besser weiß, warum die Tonkunst, [...] aller Sorge enthoben, noch außerdem (gleich den übrigen Künsten) an die Außenwelt anknüpfen zu müssen, eben den von den Philosophen und Ästhetikern wohl beobachteten, aber schlecht verstandenen Charakter offenbart; warum sie von der Welt so losgelöst erscheint. [...] sie will mit den „Dingen“ überhaupt nicht viel oder gar nichts zu tun haben, die Töne sind sie selbst, gleichsam Lebenswesen mit eigenen Gesellschaftsgezetzen u.s.w.* SCHENKER (1910), p. 24. Cette idée des sons, « êtres vivants avec leurs propres lois sociales », annonce le titre de la revue qu'il créera en 1921, *Der Tonwille*, « La volonté du son ».

23. JAKOBSON (1971), p. 704-705.

en langage verbal règne toujours, impliquant que toute signification d'un système non verbal est nécessairement extrinsèque. Par exemple, elle semble être au cœur du Projet International de Signification Musicale fondé par Eero Tarasti en 1984, qui a tenu depuis lors quinze congrès internationaux²⁴ dans lesquels il a manifesté une tendance hégémonique : il est mal vu dans ces cercles de penser à une signification musicale intrinsèque²⁵.

Schenker ne repousse pas complètement l'idée d'une signification extrinsèque, mais considère qu'elle n'existe en musique que par une sorte d'imitation forcée du langage verbal. Il indique tout à la fois des points de convergence entre musique et langage verbal, notamment la double articulation, et des points de divergence. C'est de cette manière, sans doute, qu'il faudrait construire aujourd'hui une sémiotique générale, en particulier une sémiotique des langages artistiques, sans prétendre à l'existence de l'un d'eux comme modèle des autres – en particulier pas du langage verbal « ordinaire », « quotidien », comme modèle de la littérature (qui, pour Greimas et Courtès, serait un langage « artificiel »), ni de la linguistique comme modèle toute sémiotique.

En vérité la dichotomie « langues naturelles » vs « langues artificielles » n'est pas tenable, s'il faut ne classer dans les premières que les langues verbales²⁶. Greimas et Courtès (1993, p. 205, s.v. « Langue ») attribuent aux langues naturelles « une double supériorité : toutes les autres sémiotiques peuvent être traduites, tant bien que mal, en langue naturelle, alors que le contraire n'est pas vrai ; d'autre part, les langues naturelles peuvent servir de base, tant par leur signifiant que par leur signifié, à la construction d'autres sémiotiques (tels les langages artificiels) ». Ils ont la prudence d'ajouter que « cette traductibilité ne devrait pourtant pas servir de prétexte pour postuler qu'il n'y a de signifiés que dans la mesure où ils sont nommables et verbalisables : une telle prise de position réduirait les autres sémiotiques à l'état de dérivés de langues naturelles et transformerait, par exemple, la sémiotique picturale en une analyse des discours tenus sur la peintures ».

Mais plus tard, GREIMAS (1986, p. 15) écrit pourtant : « Lorsqu'un critique parle de la peinture ou de la musique, du fait même qu'il en parle, il présuppose l'existence d'ensembles signifiants « peinture », « musique ». Ses paroles constituent donc, par rapport à ce qu'il voit ou entend, une métalangue. Ainsi, quels que soient la nature du signifiant ou le statut hiérarchique

24. Le quinzième Congrès International sur la Signification Musicale (ICMS 15) a eu lieu à Barcelone du 15 au 19 juin 2022 : voir https://www.esmuc.cat/wp-content/uploads/2022/05/PROGRAMME_ICMS-Barcelona-June-2022_v5.pdf

25. Mais voir pourtant MEEÛS (2018b).

26. GREIMAS ET COURTÈS (1993, p. 204, s.v. « Langage ») écrivent « On distingue [...] les langages *naturels* des langages *artificiels*, en soulignant par là que les structures sémiotiques qui président à l'organisation des premiers sont immanentes et que le sujet humain n'y participe qu'en tant qu'usager et patient, alors que les seconds sont, au contraire, construits et manipulables par l'homme. On range dans la première catégorie non seulement les langues naturelles, mais aussi ce que nous entendons par sémiotique du monde naturel. Cependant la dichotomie ainsi établie n'est pas aussi franche qu'on pourrait le souhaiter : si la musique savante est bien un langage artificiel et construit, que dire du chant populaire qui, tout en possédant les mêmes principes fondamentaux d'organisation sémiotique, paraît néanmoins « naturel » ? »

de l'ensemble signifiant considéré, l'étude de sa signification se trouve située à un niveau métalinguistique par rapport à l'ensemble étudié ». C'est dire en d'autres termes que la musique n'est qu'un ensemble signifiant et que son signifié se situe ailleurs. Ce n'est certainement pas ce que pensait Schenker qui, s'il admet que la signification musicale n'est pas référentielle, qu'elle ne concerne pas les choses du monde réel ou de mondes imaginaires, n'en pense pas moins que la musique est porteuse de significations.

Dans ce contexte, on pourrait s'interroger aussi sur le sous-titre du congrès d'où est issu cet article, « De la linguistique à l'anthropologie sémiotique », qui semble indiquer la linguistique comme point de départ d'une réflexion sur la sémiotique de la culture. On pourrait s'interroger de même sur plusieurs sessions de ce congrès, qui ont traité surtout de langage verbal : ne pourrait-on partir aussi bien de la sémiotique musicale, ou de n'importe quelle autre, comme modèle d'une sémiotique générale ?

5. Références

ARISTOTE, Περὶ ἑρμηνείας (*De l'interprétation*). Trad. J. Tricot. Paris, Vrin, 2004.

CAPPARELLI GERLING, Cristina, Pedro PURROY CHICOT, Josep MARGARIT DALMAU et Guilherme SAUERBRONN DE BARROS éd. (2021). "Dossiê Análise Schenkeriana," *Orfeu* 6/3. En ligne, <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/issue/view/851>.

DUNSBY, Jonathan, et John STOPFORD (1981). "The Case for a Schenkerian Semiotic," *Music Theory Spectrum* 3, pp. 49-53.

GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÉS (1993). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette.

GREIMAS, Algirdas Julien (1986). *Sémantique structurale. Recherche et méthode*. Nouvelle édition, Paris, PUF.

HANSLICK, Eduard (1854). *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig, Rudolph Weigen.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1838). *Vorlesungen über die Ästhetik*, Vol. 3. Berlin, Duncker und Humblot.

JAKOBSON, Roman (1971). "Language in Relation to Other Communication Systems," *Selected Writings*, vol. 2, *Word and Language*. The Hague-Paris, Mouton

MEEÛS, Nicolas (1993). *Heinrich Schenker. Une introduction*. Liège, Mardaga.

——— (2016). "Heinrich Schenker, le contenu de la musique et le langage", *Musurgia* XXIII/1-3, pp. 27-35.

——— (2017). “Schenker’s *Inhalt*, Schenkerian Semiotics: A Preliminary Study”, *The Dawn of Music Semiology. Essays in Honor of Jean-Jacques Nattiez*. J. Dunsby and J. Goldman ed., Rochester, University of Rochester Press, pp. 81-96.

——— (2018a). “*Inhalt* (‘Content’) as a Technical Term in Musical Semiotics”, *Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik I jezikoslovlje* 44/2, p. 539-549. En ligne : <https://hrcak.srce.hr/file/318296>.

——— (2018b). “**Musical Content, Musical Purport, Intrinsic and Extrinsic Meanings in Music**”, Communication au 14^e Congrès international sur la Signification musicale (ICMS 14), Cluj-Napoca, 14 mai 2018. En ligne : <http://nicolas.meeus.free.fr/MusicalContentMusicalPurport.pdf>

ROUGET, Gilbert (1961). “Un chromatisme africain”, *L’Homme*, vol. 1/3, p. 32-46.

RUWET, Nicolas (1959). “Contradictions du langage sériel”, *Revue belge de musicologie*, vol. 15/1-4, pp. 83-97.

——— (1966). “Méthodes d’analyse en musicologie”, *Revue belge de musicologie*, vol. 20/1-4, pp. 65-90.

SCHENKER, Heinrich (1895). *Der Geist der musikalischen Technik*, dans *Musikalisches Wochenblatt* 26, pp. 245-247, 257-259, 273-274, 285-286, 297-298, 309-310, 325-326 ; tiré à part, Leipzig, Fritsch, 1895. Trad. anglaise par W. Pastille dans N. COOK, *The Schenker Project*, Oxford University Press, 2007, Appendix, pp. 319-332.

——— (1906). *Harmonielehre (Neue musikalische Theorien und Fantasien I)*. Stuttgart, Berlin, Cotta. Trad. anglaise par E. Mann Borgese, éditée et annotée par O. Jonas. Chicago, The University of Chicago Press, 1954.

——— (1910) *Kontrapunkt I, Cantus firmus und zweistimmige Satz (Neue musikalische Theorien und Fantasien II/1)*. Wien, Universal. Trad. anglaise par J. Rothgeb et J. Thym. New York, Schirmer Books, 1987.

——— (1912). *Beethovens Neunte Symphonie. Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufende Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur*. Wien, Universal. Trad. japonaise par H. Nishida et T. Numaguchi, Tokyo, Ongaku no tomosha, 2010.

——— (1921-1924). *Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend Dargebracht*. Wien, Tonwille Verlag. Trad. anglaise, W. Drabkin éd. Oxford University Press, 2004.

——— (1924) *Beethovens V. Sinfonie. Darstellung des musikalischen Inhaltes nach der Handschrift unter fortlaufender Berücksichtigung des Vortrages und der Literatur*, Wien, Tonwille Verlag et Universal Edition, 1925, reprint 1970. Cette étude avait paru d’abord en deux parties dans

Der Tonwille, vol. I (1921), pp. 27-37 ; vol. V (1923), pp. 10-42. Trad. anglaise partielle par E. Forbes et F. J. Adams jr., *Ludwig van Beethoven: Symphony N. 5 in C minor*, New York, Norton, 1971 (Norton Critical Score 9), p. 164-182. Traduction japonaise de T. Noguchi, Tokyo, Ongaku no tomosha, 2000.

——— (1925). *Das Meisterwerk in der Musik: Ein Jahrbuch*, München, Wien, Berlin, Drei Masken, vol. I. Trad. anglaise sous la direction de W. Drabkin. Cambridge University Press, 1994.

——— (1930). “Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt”. *Das Meisterwerk in der Musik*, München, Wien, Berlin, Drei Masken, vol. III, pp. 25-101. Trad. anglaise par D. Puffett et A. Clayton. Cambridge University Press, 1994, pp. 10-68.

——— (1935). *Der freie Satz (Neue musikalische Theorien und Fantasien III)*. Wien, Universal. Deuxième édition, O. Jonas éd., Wien, Universal, 1956. Traduction anglaise, *Free Composition*, par E. Oster, 1979. Traduction française, *L'Écriture libre*, par N. Meeùs, Liège-Bruxelles, Mardaga, 1993. Traduction chinoise par Chen Shi-Ben, Beijing, People's Music Publications, 1997. Traduction russe par B. Plotnikov, Académie Krasnoyarsk de Musique et Théâtre, 2004.

WAGNER, Richard (1850). *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Otto Wigand.