

Heinrich Schenker et le « contenu » de la musique. Une sémiotique introversive.

Nicolas Meeùs

Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne-Université

Séminaire La Reconstruction, 12 décembre 2023

Heinrich Schenker (1868-1935)

« Le plus grand analyste de la musique au vingtième siècle. »

Christopher WINTLE (*Times Literary Supplement*,
22-28 janvier 1988)

« Heinrich Schenker est le théoricien de la musique le plus important du vingtième siècle. [...] Il est l'un des plus grands de tous les temps, il a révolutionné l'étude de la musique d'une manière comparable à Freud en psychologie et à Einstein en physique. »

Wayne ALPERN, « Music Theory as a Mode of Law »,
Cardozo Law Review 20 (1999), p. 1459.



Heinrich Schenker (1868-1935)

- Né en Galicie austro-hongroise, près de Lviv (aujourd'hui en Ukraine).
- Études de droit à Vienne de 1884 à 1889 ; il est docteur en droit.
- Études au Conservatoire de Vienne de 1887 à 1889.
- Critique musical dans divers périodiques de 1891 à 1901.
- Compositeur durant les dix dernières années du dix-neuvième siècle.
- Pianiste accompagnateur pour une tournée du baryton Johannes Messchaert en 1899.
- Éditeur de partitions pour Universal Edition (fondée en 1901), créateur des éditions *Urtext*.
- Se consacre ensuite à la théorie et à l'analyse, vivant de cours particulier et de l'aide de mécènes.
- Environ 4000 pages de textes publiés et environ 100 000 pages manuscrites diverses, en cours de publication en ligne (<https://schenkerdocumentsonline.org>)

Heinrich Schenker (1868-1935)

- *Der Geist der musikalischen Technik*. Leipzig, Fritsch, 1895.
- *Harmonielehre (Neue musikalische Theorien und Fantasien I)*, Stuttgart et Berlin, Cotta, 1906.
- *Kontrapunkt I et II (Neue musikalische Theorien und Fantasien II)*, Vienne, Universal, 1910 et 1922.
- *Beethovens Neunte Symphonie, Eine Darstellung des musikalischen **Inhaltes** unter fortläufige Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur*, Vienne, Universal, 1912.
- *Der Tonwille*, 9 volumes, Vienne, Tonwille Vlg, 1921-1924.
- *Beethovens V. Sinfonie. Darstellung des musikalischen **Inhaltes** nach der Handschrift unter fortlaufender Berücksichtigung des Vortrages und der Literatur*, Vienne, Tonwille Vlg et Universal, 1925. (Tiré de *Der Tonwille*, vols. 1, 5 et 6.)
- *Das Meisterwerk in der Musik: Ein Jahrbuch*, Munich, Vienne, Berlin, Drei Masken Vlg., 3 vols (1925, 1926, 1930). Contient notamment : « Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem **wahren Inhalt** dargestellt », vol. III p. 25-101.
- *Der Freie Satz (Neue musikalische Theorien und Phantasien III)*, Vienne, Universal, 1935.
L'Écriture libre, trad. N. Meeùs, Liège, Mardaga, 1993.

(Liste des publications principales : <http://nicolas.meeus.free.fr/Ecrits.html>.)

Sémiotique introversive

Plutôt que de viser quelque objet extrinsèque, la musique se présente comme *un langage qui se signifie soi-même*.

Roman JAKOBSON, « Language in Relation to Other Communication Systems », *Selected Writings II*. La Haye, Mouton, 1971, p. 704.

... la musique est *un langage qui se signifie soi-même*.

Nicolas RUWET, « Contradictions du langage sériel », *Revue belge de musicologie* 13/1-4, 1959, p. 87

Sémiotique introversive

La sémiosis introversive, un message qui se signifie lui-même, est indissociablement liée à la fonction esthétique des systèmes de signes et domine non seulement la musique mais également la poésie glossolalique et la peinture et la sculpture non figuratives. [...] Mais ailleurs en poésie et dans la masse de l'art visuel figuratif, la sémiosis introversive, jouant toujours un rôle cardinal, coexiste et co-agit avec une sémiosis extroversive ; alors que le composant référentiel est soit absent soit minimal dans les messages musicaux, même dans ce qu'on appelle la musique à programme.

Roman JAKOBSON, « Language in Relation to Other Communication Systems », *Selected Writings II*. La Haye, Mouton, 1971, p. 704-705.

Sémiotique introversive

Le problème avec cette distinction, manifeste dans nombre d'autres dichotomies courantes en critique musicale – intramusical *vs* extramusical, intérieur *vs* extérieur, référentiel *vs* non référentiel, structuraliste *vs* expressionniste, congénérique *vs* extragénérique – est qu'en fin de compte elle est fautive [...]. Pour exprimer ceci directement : les sémioses extroversive et introversive sont en relation linéaire, situées aux extrémités opposées d'un simple continuum.

Kofi AGAWU, *Playing with signs*. Princeton University Press, 1991, p. 28.

Le « contenu » (*Inhalt*) de la musique

Les ornements [...] tiennent les notes ensemble ; ils les rendent vivantes ; ils leur donnent, chaque fois que nécessaire, une expression et un poids particulier ; ils les font agréables et ce faisant inspirent une attention particulière ; ils aident à en clarifier le **contenu** ; qu'il soit triste ou gai, ou disposé comme il veut, ils y ajoutent toujours le leur propre ; ils donnent de manière considérable l'occasion et la matière pour une interprétation véritable ; une composition modeste peut par eux être tirée vers le haut, tandis qu'au contraire sans eux le meilleur chant doit apparaître vide et creux et le **contenu** le plus clair doit sembler indécis.

Carl Philip Emanuel BACH, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*.
Berlin, Henning, 1753, p. 51.

Le « contenu » (*Inhalt*) de la musique

Il est en effet rarement possible de jouer directement, à première lecture, une pièce selon son **contenu** et son affect **véritables**.

Carl Philip Emanuel BACH, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*.
Berlin, Henning, 1753, p. 115-116.

Le « contenu » (*Inhalt*) de la musique

... la musique, de tous les arts, renferme en elle-même la meilleure possibilité de se libérer [...] de l'expression d'aucun **contenu** déterminé et de se satisfaire d'un procès, clos sur lui-même, de combinaisons, de variations, d'oppositions et d'interpositions qui s'inscrivent dans le domaine purement musical des sons. Mais la musique demeurerait alors vide, sans signification, [...] parce qu'il lui manquerait un élément essentiel de tout art, le **contenu spirituel** et l'expression.

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik. Werke*, Zehnter Band, Dritte Abtheilung, Berlin, Duncker & Humblot, 1838, p. 142.

Le « contenu » (*Inhalt*) de la musique

Ce n'est que quand la spiritualité s'exprime de manière adéquate dans l'élément sensible des sons [...] que la musique s'élève au niveau de l'art véritable, indépendamment de si ce **contenu** s'obtient pour lui-même expressément par des mots, ou s'il doit être reçu de manière indéterminée par les notes, leurs rapports harmoniques et leur animation mélodique.

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik. Werke*, Zehnter Band, Dritte Abtheilung, Berlin, Duncker & Humblot, 1838, p. 143.

Le « contenu » (*Inhalt*) de la musique

La musique a-t-elle un contenu ?

Eduard HANSLICK, *Vom musikalisch Schönen*. Leipzig, Weigel, 1854, p. 95.

Le « contenu » (*Inhalt*) de la musique

... une beauté qui, indépendante et sans nécessité d'un contenu venant de l'extérieur, ne réside que dans les notes et leur combinaison artistique.

Eduard HANSLICK, *Vom musikalisch Schönen*. Leipzig, Weigel, 1854, p. 32.

Le « contenu » (*Inhalt*) de la musique

Il est exceptionnellement difficile de décrire cette beauté indépendante dans l'art des sons, cette [beauté] spécifiquement musicale. [...] Son royaume, en vérité, « n'est pas de ce monde ». [...] La musique sera pensée une fois pour toutes comme musique et ne peut être comprise qu'à partir d'elle-même et n'être goûtée qu'en elle-même. [...] Lorsque nous insistons sur la beauté musicale, nous n'en avons pas exclu la teneur spirituelle (*geistigen Gehalt*), au contraire nous l'avons supposée.

Eduard HANSLICK, *Vom musikalisch Schönen*.
Leipzig, Weigel, 1854, p. 34.

Le « contenu » (*Inhalt*) de la musique

Du fait que la musique n'a pas de contenu (*Inhalt*), pas de sujet (*Gegenstand*) , il ne s'ensuit pas qu'elle manque de teneur (*Gehalt*, « substance »).

Eduard HANSLICK, *Vom musikalisch Schönen*.
Leipzig, Weigel, 1854, p. 102.

Face à l'accusation de manque de contenu, la musique a donc bien un contenu, mais musical. [...] Mais ce n'est qu'en niant implacablement tout autre « contenu » de la musique qu'on peut sauver sa substance (*Gehalt*).

Eduard HANSLICK, *Vom musikalisch Schönen*.
Leipzig, Weigel, 1854, p. 104.

Schenker et le « contenu » de la musique

Heinrich SCHENKER, *Der Geist der musikalischen Technik*,
Leipzig, Fritsch, 1895.

1. L'importance de la répétition, comme mécanisme essentiel du fonctionnement musical.
2. Le rôle de l'imagination créatrice et l'absence de logique interne en musique.

Schenker et le « contenu » de la musique

1. L'importance de la répétition.

D'où [...] la musique a-t-elle 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.

Heinrich SCHENKER, *Der Geist der musikalischen Technik*, p. 5.

Schenker et le « contenu » de la musique

1. L'importance de la répétition.

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.

Heinrich SCHENKER, *Der Geist der musikalischen Technik*, p. 5.

Schenker et le « contenu » de la musique

1. L'importance de la répétition.

Si le mot n'est que le signe de quelque chose, c'est-à-dire d'une situation ou d'un concept qui intègre 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.

Heinrich SCHENKER, *Der Geist der musikalischen Technik*, p. 5.

Schenker et le « contenu » de la musique

1. L'importance de la répétition.

... la répétition est un principe immanent et inébranlable dans toute musique ...

Heinrich SCHENKER, *Harmonielehre*, Stuttgart, Berlin, Cotta, 1906, p. 21.

Schenker et le « contenu » de la musique

2. Le rôle de l'imagination créatrice et l'absence de logique interne.

Bien plus tard, on a appris à provoquer et à stimuler l'imagination (*Phantasie*) musicale par de simples représentations conceptuelles, par des images d'objets et de sentiments. Dans ces cas, cependant, les émotions psychiques n'avaient aucune cause purement musicale, plutôt une [cause] empruntée, extérieure.

Heinrich SCHENKER, *Der Geist der musikalischen Technik*, p. 3.

Schenker et le « contenu » de la musique

2. Le rôle de l'imagination créatrice et l'absence de logique interne.

Le principe le plus méconnu [...] est bien celui qui écarte la musique du mot, de l'image d'un sentiment ou d'une représentation, et qui la fonde sur un désir qui lui est absolument propre. [...] Le plus difficile est peut-être de faire de la musique selon ce principe. [...] N'entend-on pas aujourd'hui encore des bergers jouer des suites de sons dénuées de tout principe de cohérence, semble-t-il, mais qui suffisent pourtant à leurs besoins musicaux et émotionnels ?

Heinrich SCHENKER, *Der Geist der musikalischen Technik*, p. 3.

Schenker et le « contenu » de la musique

Heinrich SCHENKER, *Beethovens Neunte Symphonie.*

*Eine Darstellung des Musikalischen Inhaltes unter fortlaufender
Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur.*

Vienne, Universal, 1912.

Une présentation du contenu musical, sous prise en compte continue de l'interprétation et de la littérature.

Schenker et le « contenu » de la musique

C'est à lui [Wagner] qu'il a été refusé de comprendre comment la musique s'explique par elle-même, lui qui a erronément attribué à la musique un désir de trouver la clarté non pas en elle-même, c'est-à-dire de l'intérieur, mais seulement de l'extérieur ; c'est à lui, attaché de toutes les fibres de son être au dramatique, que le passage de la musique absolue à la musique vocale, tel qu'il se manifeste dans le final, a dû évidemment apparaître comme un argument *pro domo* totalement bienvenu.

Heinrich SCHENKER, *Beethovens Neunte Symphonie*, Vienne, Universal, 1912, p. 371.

Schenker et le « contenu » de la musique

Il y a relativement peu de gens capables de comprendre en termes purement musicaux ce que la musique veut dire.

Arnold SCHENBERG, « Das Verhältnis zum Text ».
Kandinsky et Franz Marc, *Der blaue Reiter*, Munich, Piper, 1912, p. 27.

Schenker et le « contenu » de la musique

L'analyse du contenu m'a donné l'occasion souhaitée de décrire les nécessités musicales, restées jusqu'ici cachées, qui ont fait émerger le contenu de telle manière et pas autrement. Ainsi seraient mis en évidence non seulement l'individualité [du contenu] en tant que spécialement celui de la Neuvième symphonie, mais aussi dans une mesure bien plus élevée le caractère premier d'un tel contenu.

Au commencement était le contenu !

Heinrich SCHENKER, *Beethovens Neunte Symphonie*. Vienne, Universal, 1912, p. VI-VII.

Schenker et le « contenu » de la musique

Le but et le chemin qui y mène sont primordiaux, le contenu ne vient qu'en second lieu : sans but, il n'y a pas de contenu.

Dans le chemin vers le but il n'y a en musique comme dans la vie que des obstacles, des revers, des déceptions, des distances, des détours, des allongements, des insertions, bref des temporisations de toutes sortes. C'est là que réside le germe de toutes les temporisations artistiques, avec lesquelles un esprit créateur bienheureux peut produire un contenu toujours nouveau.

Heinrich SCHENKER, *Der freie Satz*. Vienne, Universal, 1935, p. 18.

Schenker et le « contenu » de la musique

Un certain ordre promet une *succession* d'accords à la fonction d'une *progression*.

Une *succession* est sans but ; une *progression* vise un but défini. Qu'un tel but puisse être atteint dépend de la suite. Elle peut promouvoir ce but ; elle peut le contredire.

Une *progression* a la fonction d'établir ou de contredire une tonalité. La combinaison d'harmonies en laquelle une progression consiste dépend de son intention – qu'elle soit établissement, modulation, transition, contraste, ou réaffirmation.

Arnold SCHENBERG, *Structural Functions of Harmony*.

²New York, Norton, 1969, p. 1.

Schenker et le « contenu » de la musique

Dans toute mélodie est donné le modèle éternel de la vie : la naissance et la mort. La ligne commence, vit son essence propre dans les notes de passage et s'achève lorsqu'elle atteint son but : ceci est organique, comme la vie elle-même.

Henrich SCHENKER, *Der freie Satz*. Vienne, Universal, 1935, p. 76.

Schenker et le « contenu » de la musique

En tant que succession mélodique de mouvements conjoints déterminés, la ligne originelle signifie mouvement, tension vers un but et finalement achèvement de ce trajet. Elle est semblable à notre propre pulsion vitale, que nous portons en nous à la manière de la ligne originelle, elle manifeste une parfaite consonance avec notre vie intérieure.

Henrich SCHENKER, *Der freie Satz*. Vienne, Universal, 1935, p. 31.

