

Sémantique et pragmatique de la musique

Une approche cognitive basée sur le travail de Philippe Schlenker et sur les œuvres de Franz Liszt

Hugo Rodriguez

Table des matières

Résumé - Abstract.....	4
Conventions utilisées.....	6
Remerciements.....	7

INTRODUCTION

I. Enjeux, contextes et définitions.....	11
II. Objectif, méthode et plan.....	32

PARTIE 1

FONDEMENTS DE L'INTERFACE SÉMANTIQUE-PRAGMATIQUE EN MUSIQUE

I. Présentation du travail de Philippe Schlenker.....	52
1. La sémantique musicale : une composante d'une « super-sémantique formelle ».....	52
2. Présentation des quatre thèses du modèle de Schlenker.....	56
II. Thèse de la sémantique indexicale du système auditif.....	62
1. L'analyse de scène auditive.....	62
2. Le sens de la fête : exemple d'analyse de scène auditive.....	65
III. Thèse de la double indexicalité de la sémantique musicale.....	69
1. L'indexicalité objective : les sources réelles et fictives des sons sont leur contenu.....	70
2. L'indexicalité subjective : soi-même comme source réelle et fictive des sons.....	77
3. L'hypothèse de la fusion des horizons entre sens de la musique et vécu de l'auditeur.....	93
4. Remarques sur l'indexicalité subjective : le sublime et le problème de la conscience.....	99
IV. Thèse des deux espaces d'organisation de la forme musicale.....	105
1. Prémisses de cette thèse.....	105
2. L'espace sonore, l'espace syntaxique et la description spatiale de leurs interfaces.....	108

3. Scènes auditives et cartes tonotopiques.....	119
4. Principes pragmatiques de l'harmonie et du contrepoint.....	122
5. Les systèmes de notation musicale et de visualisation de la musique.....	133
6. Tonnetz, théories néo-riemanniennes et herméneutique des espaces musicaux.....	136
V. Thèse de la vérité en musique (ou le retour de la mimèsis).....	150
1. Pourquoi un contenu musical peut être vrai ou faux.....	150
2. Analyse d'un exemple : le début d'Ainsi parlait Zarathoustra de Richard Strauss.....	152
3. Dispose-t-on enfin d'une théorie de la vérité en musique ?.....	176
4. Problèmes de formalisme.....	181
5. Problèmes d'ontologie.....	183
6. L'indexicalité du contenu musical mène-t-elle au relativisme quant à sa vérité ?.....	190
VI. Bilan de la théorie sémantique musicale de Schlenker.....	201
1. De la musique à la musicalité.....	201
2. La musique ? Des formes sonores indexicales en mouvement.....	204
VII. Thèse sur le statut pragmatique du programme.....	207
1. La nature pragmatique des comportements interprétatifs.....	207
2. La nature pragmatique de l'intention du compositeur.....	212
3. Le programme : un nudge créateur de comportements interprétatifs intentionnels.....	218
VIII. Transition vers la seconde partie.....	227

PARTIE 2

ANALYSE DE TROIS TYPES DE COMPORTEMENTS INTERPRÉTATIFS EN MUSIQUE

I. Représenter un monde imaginé : la fiction dans Hamlet.....	243
1. L'hypothèse de Joanne Cormac : le poème symphonique comme « scène flottante ».....	243
<i>A) Le poème symphonique est une forme de spectacle.....</i>	<i>243</i>
<i>B) Origines et justifications de cette hypothèse.....</i>	<i>249</i>
2. La genèse du poème symphonique Hamlet de Liszt.....	253
<i>A) Le projet de Liszt : mettre en musique la parole mélodramatique de Shakespeare.....</i>	<i>253</i>
<i>B) Qu'appelle-t-on « mélodrame » au XIXe siècle ?.....</i>	<i>257</i>
3. Analyse des traits de parole mélodramatique dans le thème principal.....	261
<i>A) Paramètres métriques et rythmiques.....</i>	<i>263</i>
<i>B) Paramètres harmoniques et timbriques.....</i>	<i>276</i>
4. Une fiction mise en scène et mise en sons.....	289

A) <i>La structure mélodramatique générale du Hamlet de Liszt</i>	289
B) <i>Le protocole Heider-Simmel : cognition sociale et perception agentive</i>	295
C) <i>Le théâtre interactif Heider-Simmel : nudge et perception agentive fictive</i>	303
II. Raconter une histoire vivante : la narration dans Tasso	311
1. L'hypothèse de Carolyn Abbate sur la présence de voix narratives « hors-chant ».....	312
A) <i>Prémisse : la musique est-elle avant tout une question de sens ou de vécu ?</i>	312
B) <i>Ce qu'est et ce que n'est pas un moment narratif en musique</i>	316
2. La genèse du poème symphonique Tasso, Lamento e Trionfo de Liszt.....	325
A) <i>Le projet de Liszt : raconter l'histoire exemplaire d'un destin exceptionnel</i>	326
B) <i>Présentation des modifications génétiques à l'origine des moments narratifs</i>	333
3. « Canto l'arme pietose » : sur les propriétés narratives du motif initial en triolets.....	338
A) <i>La perception du motif dans l'introduction : un effet de simple exposition</i>	340
B) <i>Un moment narratif intentionnel : le chant de gondolier et « l'acte » du lamento</i>	357
C) <i>Un moment narratif non intentionnel : les transitions incluant le motif de triolets</i>	375
4. Quelques remarques critiques à partir des travaux de Gérard Genette et David Huron....	382
III. Persuader de croire à l'évidence : l'évocation dans Mazeppa	393
1. Préalables historiques et méthodologiques.....	394
A) <i>Connaissance et réminiscence : l'hypothèse évocative de Platon aux Modernes</i>	394
B) <i>Pourquoi limiter l'analyse de l'évocation aux croyances ?</i>	397
2. L'évocation en musique : croyances, subjectivité et phénoménologie du temps.....	399
A) <i>L'évocation : un processus communicationnel à deux niveaux, cognitif et culturel</i>	399
B) <i>Sémantique musicale et évocation, est-ce la même chose ? Deux arguments</i>	410
3. Liszt et le script de Mazeppa : analyse d'un cas d'évocation en musique.....	425
A) <i>Données historiques, culturelles et génétiques sur le poème symphonique Mazeppa</i> .	426
B) <i>Analyse des données : le problème de la relation entre poème, musique et script</i>	442
C) <i>La métaréférence : une relation temporelle qui unit poème, musique et script</i>	446
D) <i>Métaréférence et évocation : les croyances que l'on croit retrouver en soi</i>	453
4. L'effet persuasif de l'évocation : vérité, sentiment d'évidence et effet gourou.....	460
CONCLUSION	
I. Synthèse du travail	468
II. Remarques complémentaires	479

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires.....	487
1. Sources manuscrites.....	487
2. Sources imprimées.....	488
II. Sources secondaires.....	490