

Jean-Jacques Nattiez. 2013. *Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*. Paris : Vrin, coll. « MusicologieS ». 400 p. ISBN 978-2-7116-2512-3

Jocelyne Kiss

Volume 34, Number 1-2, 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1030879ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1030879ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (print)

1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Kiss, J. (2014). Review of [Jean-Jacques Nattiez. 2013. *Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*. Paris : Vrin, coll. « MusicologieS ». 400 p. ISBN 978-2-7116-2512-3]. *Intersections*, 34(1-2), 199–207. <https://doi.org/10.7202/1030879ar>

RÉFÉRENCES

Azzi, Maria Susana et Simon Collier. 2000. *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*. Oxford : Oxford University Press.

Piazzolla, Diana et Françoise Thanas. 2002. *Astor*. Biarritz : Éditions Atlantica,

YVES LABERGE

Jean-Jacques Nattiez. 2013. *Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*. Paris : Vrin, coll. « MusicologieS ». 400 p. ISBN 978-2-7116-2512-3.

Jean-Jacques Nattiez présente, au sein de la collection « Musicologies » éditée chez Vrin, un ouvrage analytique sur « la Mélodie du berger » dans le *Tristan et Isolde* de Richard Wagner.

D'emblée, l'auteur annonce que cette monographie contiendra : la présentation d'esquisses inédites de la musique, ainsi que la mise en place d'un guide méthodologique permettant de se « repérer dans la prolifération des diverses orientations de la musicologie (4^e de couverture) ». L'ensemble pourrait s'apparenter à une compilation, comme les sommes réalisées dans les années 1980-1990 dans le contexte de ce que l'on appelait anciennement la thèse d'État en France. Nattiez allègue que ce livre a été conçu pour aider les étudiants et les spécialistes à faire la distinction entre les différentes méthodes d'analyse (p. 22)¹. Il précise encore, dans son avant-propos, que cet ouvrage a été élaboré à l'aide d'une collection de textes rédigés dans le cadre de conférences datant déjà d'une vingtaine d'années (notons que ce sujet était, par ailleurs, fort en vogue à l'époque) et qu'il les a retravaillés et développés ici, pour la présente édition. Nattiez expose ses propositions de méthodes d'analyses telles des modèles généralisables susceptibles de pouvoir traiter de « toutes les musiques du XX^{ème} ou XXI^{ème} siècle » (avec quelques adaptations). Ni plus, ni moins. Ces voies d'analyses constituent, selon lui, une expression exemplaire de la musicologie actuelle. Dans cette optique, il aurait été utile que l'auteur développe son propos quant à la légitimité de l'extension généraliste de ses méthodes afin que l'on puisse saisir quelles sont les normes établies permettant de « valider² » son modèle. Il aurait été important pour le lecteur de comprendre cette caractéristique, laquelle aurait donné une crédibilité scientifique à cette affirmation.

L'ouvrage débute par une préface de Pierre Boulez. Ce dernier introduit, d'une manière tout à fait particulière, le caractère original de Nattiez au sein du monde de la musique : « [...] c'est qu'avec lui, explique-t-il, le mot musicologie n'est pas lié à une spécialisation étroite, le plus souvent tournée vers le passé. Cette musicologie n'est certes pas inutile, mais elle semble oublier à la fois le présent et les autres cultures. » Boulez frôlerait-il ici la litote ? Ou bien

¹ À noter que l'auteur ne précise pas ce qu'il entend par « analyse » (voir p. 15). Il indique qu'il va examiner différentes méthodes pour étudier la musique de Wagner, qu'il nomme plus tard « analyse ».

² Murphy 2003, p. 329.

tenterait-il d'éclairer le lecteur sur les orientations générales que la musicologie actuelle devrait prendre? Serait-il raisonnable d'affirmer que Boulez se distingue des positions de l'auteur de ce livre quant aux orientations, interprétations et considérations qu'il porte à l'association entre la notion de langage et de musique? Il faut se souvenir des propos de Pierre Boulez lorsque celui-ci affirmait : « Je m'attacherai d'abord à la notion même de langage. Que signifie ce mot appliqué à la musique? A-t-il même un sens? La communication musicale passe-t-elle, a-t-elle besoin de passer par un langage? Ces interrogations doivent être posées, car la notion de langage musical est de plus en plus mise en doute³. »

Pierre Boulez appartient à cette mouvance de compositeurs qui n'ont eu de cesse, durant le siècle dernier, de tenter d'échapper à la réduction que pouvait constituer les champs de réflexion s'écartant trop du sujet musical : « La musique mérite, me semble-t-il, un champ de la réflexion qui lui appartienne en propre, et non point de simples aménagements sur des structures de pensée foncièrement étrangères⁴. » Ses propos rejoignent un constat plus général mettant en relief le fait que ce type de musicologie présentée au sein de ce livre érige des propositions d'analyses reposant sur des postulats qui constituent, dans leur essence même, des apories au regard des efforts des créateurs.

Boulez propose une approche de la transmission du savoir musical qui ne passe pas systématiquement par l'analyse. C'est ainsi que, dans son recueil *Leçons de musique*, il dira, au sujet de la musique de Wagner, en présentant ses modes d'interprétation et d'enseignement et en les justifiant au regard des orientations du compositeur : « Wagner s'est expliqué longuement sur ses intentions, mais il n'a jamais analysé ses œuvres⁵. » Faut-il alors comprendre, au sein de cette préface, une critique de cette vision et de cette place accordée à l'analyse musicale sous l'angle sémiologique? Si cette dernière a pu être rendue cohérente il y a déjà plusieurs années grâce à un effort de rapprochement avec des disciplines qui avaient pu gagner une crédibilité scientifique par ce biais, elle soulève des interrogations légitimes à plusieurs égards, lesquelles ne peuvent plus être évitées, empêchées. Elles nous forcent à aller plus loin. Il convient de sonder ces regards, ces « méthodes », ces présupposés que l'on peut avoir sur le fait musical. En effet, on est en droit de s'interroger sur la cohérence de ces analyses reposant sur un isomorphisme avec le langage. Même si Nattiez prend certaines précautions par rapport à ses positions sur la sémiologie et nuance ses propos pour justifier une adoption des concepts de Peirce, plutôt que ceux de Saussure (p. 35), rien ne laisse supposer qu'une telle application soit possible ni même tangible — et encore moins rigoureuse. En effet, nous développerons ce point plus loin, mais disons pour l'instant que ces analyses s'établissent dans un cadre de véracité scientifique, ou tout du moins elles tendent vers cet objectif⁶.

3 Boulez 1995, p. 111.

4 *Ibid.*, p. 543.

5 Boulez 2005, p. 74.

6 Deledalle 2000, p. 100–113.

Ces théories sont intervenues afin de produire une compréhension efficace et normée des mécanismes du langage en vue, notamment, de pouvoir poser un problème mathématique en réduisant les ambiguïtés potentielles lors de l'énoncé⁷. C'est la raison pour laquelle cette théorie est adaptable dans un contexte de mise en place de définitions précises et strictes. Saussure a, par ailleurs, posé de manière ouverte la question de l'application de la sémiologie sur des formes artistiques⁸. Dans ce contexte, cette juxtaposition apparaît comme un acte antinomique à l'exercice poétique qui, lui, fait au contraire appel à la nature ambiguë de ces types d'association et se mue en un jeu complexe⁹ dont la vérité scientifique n'est pas l'objet premier. On peut faire notamment référence à l'usage de l'antanaclase ou la paronomase, qui constituent des modèles exemplaires tant leurs processus visent à s'écarter de la notion de véricité dans le but de produire un imaginaire particulier. Ne pourrait-on dire que l'analyse musicologique se légitime plus conséquemment lorsque la composante poétique, voire purement réflexive, est intégrée au corps de l'analyse car elle respecte l'essence même du sujet étudié ?

D'autre part, le processus de la méthode que Nattiez propose, à savoir une vision « bottom-up¹⁰ », semble également en inadéquation avec l'étude¹¹. Même si l'auteur clame une analyse des modes perceptifs, cette vision ne prend pas en charge l'organisation de l'ensemble du système par rapport aux mécanismes perceptifs. Ainsi, les aspects holistiques de l'analyse sont occultés au profit de la recherche de ce que l'on pourrait décrire mathématiquement comme étant le plus petit dénominateur commun¹², ce dernier pouvant être, selon l'auteur, la note, la phrase musicale voire un motif n'étant qu'un vecteur d'écriture au regard de l'ensemble du phénomène qui n'est que peu ou pas envisagé¹³. Nattiez l'affirme lui-même : « Les musicologues [...] contestent l'intérêt de l'ANN, parce qu'une fois créée, l'œuvre acquiert des propriétés [...] qui ne sont pas nécessairement perçues » (p. 160). Il affirme que ses systèmes d'analyses autorisent de dégager des processus. Cependant, comme dans tous travaux d'analyses, si l'outil d'étude de ces processus n'est pas en lien direct avec le sujet, cette dernière ne semble pas pouvoir trouver une place légitime, d'où la réaction des musicologues.

7 « On manquerait le sens du projet sémiotique peircien si on oubliait que celui-ci ne prend sens qu'au sein de la logique et de l'ontologie : en effet, l'étude des signes a toujours été comprise par Peirce d'abord et avant tout en relation avec la logique. Gérard Deledalle a bien vu que c'était là un point décisif qui distinguait notamment la méthode de Peirce (1839-1914) de celle de Saussure (1857-1913). » (Tiercelin 1993, p. 46).

8 « Le lien unissant le signifiant et le signifié est arbitraire [...] Une remarque en passant : quand la sémiologie sera organisée, elle devra se demander si les modes d'expressions qui reposent sur des signes entièrement naturels — comme la pantomime — lui reviennent de droit. » (Saussure 1972, p. 100-103, cité par Chauvel 2002, p. 291).

9 Saporta 1960, p. 82-93.

10 Il s'agit ici d'une procédure d'analyse permettant, depuis la base ou de l'ensemble, de chercher un élément que l'on va assembler pour reconstituer le tout.

11 Cellucci 2013b, p. 18, 93-106.

12 Turing 1939, p. 161-228.

13 Street 1989, p. 77-123.

De plus, cette démarche induit des préjugés sur la nature de nos modes perceptifs de la musique¹⁴. Or ces modes n'ont pas fait l'objet d'études approfondies il y a quarante ans, mais aujourd'hui, il apparaît plus clairement que ces mécanismes ne peuvent reposer sur des modèles aussi simplistes qui proposent des associations sans fondement, fortuites. Elles imposent une sorte de « novlangue » musicale dont les rapports univoques impliquent des interprétations imagées, schématisées. Il est délicat de vouloir traduire par des représentations, par des réifications, ces composantes qui ont des relations processuelles. La problématique posée par Nattiez — « Les analystes de la musique considèrent-ils qu'une œuvre musicale est une organisation de signifiants, ou renvoie-t-elle à des signifiés ? » (p. 35) — ne semble pas en relation avec la complexité de l'objet de son étude. Aussi sommes-nous en droit de nous interroger sur cette association hypothétique d'une image acoustique (*Lautbild*) qui renverrait à un concept (*Vorstellung*) en vue de saisir la particularité de la musique de Wagner. Cet exercice implique un retour vers les caricatures qui avaient lieu à l'époque de Wagner et dont on cherche aujourd'hui encore à se défaire. L'existence de *Lautbilder* est tout aussi discutable que celle des *Vorstellungen*, et pas uniquement en raison de leur juxtaposition. La notion d'image impose une représentation mentale : or rien ne dit que la musique produit systématiquement des représentations mentales¹⁵. Il est notable qu'à l'époque de la *Gefühlsästhetik*, ce rapport unaire (c'est-à-dire le fait de rechercher l'association d'un symbole unique pour représenter un élément, une unité) entre sentiment et musique fut largement employé, de telle sorte que l'on suggérait que la musique se figeait *quasi* strictement en une image représentée. Est-ce à dire que la musique de Wagner est un épitomé de cette esthétique et que l'on peut lui appliquer un traitement analytique digne d'une analyse grammaticale ? Si la juxtaposition fut possible, notamment culturellement (car la musique de Wagner a été associée à bien des domaines, et entre autres choses au cinéma), cela n'appuie en rien les résultats de l'analyse, ni ne légitime l'exercice en tant que tel. Bien au contraire. D'ailleurs comme l'affirme Nattiez lui-même : « La sémiologie musicale a revendiqué ses liens avec les sciences humaines et c'est précisément parce qu'elle n'a pas visé d'objectifs "utilitaires" qu'elle a pu poursuivre la trajectoire inaugurée par des paradigmes antérieurs de recherche. À ce titre, c'est la portée à la fois méthodologique et cognitive de la sémiologie musicale qu'il faut d'abord questionner¹⁶. »

Certains justifient cette approche de juxtaposition entre musique et langage par d'anciennes considérations de compositeurs lors du traitement poétique pour la mise en musique (*l'ut pictura poesis*). Toutefois, il s'agit ici d'une pratique radicalement différente. Dans ce cadre, la musique et la poésie sont à la recherche de frottement polysémique, l'un ne cherchant pas de comparaison avec

¹⁴ Riecker, Ackermann, Wildgruber, Dogil et Grodd 2000, p. 1997–2000; Cadalbert, Landis, Regard et Graves 1994), p. 664–670; ainsi qu'une étude plus ancienne : Monrad-Krohn 1947, p. 405–415.

¹⁵ Ceci induit beaucoup de présupposés dont le fait qu'il est possible de naturaliser l'esprit et que les composantes musicales sont des éléments conceptualisables. Ce dernier point demeure hypothétique. (Rey 1981, p. 117–127).

¹⁶ Nattiez 1986, p. 22–33.

l'autre. Il n'y a pas d'introduction de représentation mentale, ni de concept associé. Il est également étonnant de constater que les modèles d'analyses en sémiologie musicale proposent des structures en référence à un domaine en liaison à la sphère sémantique, laquelle n'autorise pas les mêmes séquençages que la sphère musicale. La comparaison entre ces deux sphères relève bien plus d'un acte métaphorique qu'analytique.

On opposera sans doute à ce jugement le fait que l'« analyse » fondée sur la sémiologie musicale soit supposément un vecteur de transmission de savoir, de compréhension d'éléments structurels, et que l'étude de ce livre s'oriente dans ce sens. Très bien. On pourra citer, par ailleurs, des exemples d'analyses de rapports iconiques fort réussis. Cependant, il réside ici une différence fondamentale entre ces études, car, ces dernières ne proposent pas de méthodes de traitement provenant de champs exogènes¹⁷. Nattiez est, du reste, très critique à l'égard de ces « autres » analyses, car selon lui, elles n'introduiraient pas les dynamiques et ne considéreraient pas le timbre comme un élément premier de leur traitement. L'auteur précise que ce n'est pas par « méchanceté » qu'il critique ces modèles (p. 133). Cet étrange acte de contrition s'avère totalement hors sujet au regard de l'effort de démonstration nécessaire... cela permettrait-il d'omettre de révéler pourquoi le timbre est si problématique dans ce contexte ? On reste finalement perplexe sur les objectifs de cet additif.

Si l'on se concentre sur des aspects plus pédagogiques du livre, notons le caractère historique de la rétrospective des différents courants d'analyse de la sémiologie musicale. Ainsi, l'on découvre que la première partie de ce livre introduit la notion d'« analyse immanente des structures du solo de cor anglais », divisé en trois chapitres : le premier présentant les analyses linéaires, le second expose les analyses de la forme, le troisième reprend la notion d'analyses paradigmatiques, entre autres celle définie par Ruwet. La deuxième partie est consacrée à l'esthétique. Le chapitre IV considère les interprétations du solo. Il aborde les aspects esthétiques du point de vue de l'interprète. Ce point de vue est discutable, car la place de l'interprète est-elle réellement celle de l'esthétique ? Pourquoi pas celle de la poïétique ? L'interprète n'entreprend-il pas une création lorsqu'il reproduit une pièce ? Sa production n'est-elle pas muée d'intentions singulières ? Le fait de jouer de la musique n'est pas uniquement placé sous le signe de la réception¹⁸ de l'œuvre. Le modèle créateur, œuvre (le niveau neutre, dont l'existence est, par ailleurs, toute relative...) ¹⁹ et réception présente ainsi très rapidement ses limites. On notera au passage que ses découpages peuvent être très approximatifs et font peu de cas de la complexité du traitement cognitif afférent à ses processus. Le chapitre V porte justement sur les travaux de Célestin et Irène Deliège concernant la perception cognitive du solo. L'étude a un caractère historique et doit être prise dans ce sens. Le chapitre VI propose des associations avec des significations imposées. L'auteur

¹⁷ Tagg 2000 [1979].

¹⁸ Carroll 2000, p. 75-95 et Nehamas 1986, p. 685-691.

¹⁹ Voir axiologique si l'on considère que la partition est un modèle de représentation imposé par la tradition musicale occidentale savante aux autres types musicaux, notamment le jazz dont l'écriture ne représente pas adéquatement le swing.

retranscrit des expériences réalisées avec différentes cohortes en vue de créer des liens entre des qualificatifs pour décrire les phrases du solo. Carl Dahlhaus avait introduit que le passage par le langage était une dimension somme toute nécessaire : « La traduction de l'expression musicale en termes verbaux précis n'est jamais satisfaisante, elle est pourtant inévitable, parce que sans le verbe, la compréhension instinctive de motifs musicaux par la pensée sans la médiation langue est une illusion²⁰. » Cela signifie-t-il pour autant qu'il faille en faire une systématique « appuyée par l'approbation de cohorte », ou encore qu'il faille appliquer à ces motifs des comparaisons avec le corps de la structure même du langage ?

La troisième partie aborde la partie création, la « poétique ». Les chapitres VII et VIII exposent des hypothèses sur la façon dont le solo s'est constitué, ainsi que son apport éventuel avec la mélodie infinie. Y sont présentés des liens d'intertextualité entre la littérature et les arts. C'est aussi au sein de cette partie que l'on découvre certaines esquisses remarquables de l'œuvre de Wagner.

La quatrième partie du livre propose une réflexion autour du solo qui s'oriente vers des approches herméneutiques. Un chapitre nous conduit vers une démarche psychanalytique et reprend les analyses de Michel Imberty, en élargissant vers d'autres exemples que celui de la mélodie du berger. Le chapitre suivant s'inspire de l'étude du livret et des passages relatifs à celui du cor anglais au sein du *Tristan* afin de déterminer les significations dramatiques potentielles. Le dernier chapitre de cette partie est consacré à Schopenhauer et au drame musical. Dans ce passage sur l'idée de drame, Nattiez cite la célèbre page de Nietzsche sur la mélodie du berger (p. 369). Selon Nietzsche, le musicien peut ressentir l'appel de la Volonté uniquement par la force de la volonté exprimée par la musique. Nattiez, quant à lui, doute de cette interprétation et souligne que c'est parce que Nietzsche a eu connaissance de certains autres écrits impliquant des représentations qu'il perçoit les choses ainsi. Sans, bien sûr, commenter cette interprétation de l'auteur, qui parle d'elle-même. Il est à noter que si le contexte semble important pour les analyses de Nattiez, pourquoi les analyses présentées au sein de ce livre ne mettent-elles pas plus en avant les éléments contextuels ? N'est-il pas étonnant, notamment, de ne pas vouloir se frotter à l'histoire ou à l'imaginaire qu'elle renvoie, à ces frottements riches en termes de représentations iconiques, lesquels nourrissent directement cet opéra ? Dans le cas de la musique de Wagner, il est alors très délicat de commettre une telle impasse — à moins que celle-ci soit volontaire, mais encore faudrait-il le signaler. Car est-il possible de passer sous silence cette symbolique du berger qui rassemble ses moutons dispersés, errants, lorsque l'on sait que Wagner avait pour ambition de raviver, au sein de ses opéras, les mythologies germaniques en vue de rassembler les Allemands et de les guider ? Le chant fut, dans ce sens, un vecteur très important. Puccini fera d'ailleurs

²⁰ « [d]as Verfahren, den Wagnerschen Leitmotiven starr identifizierende Namen zu geben, [...] ebenso fragwürdig wie unumgänglich [ist]: fragwürdig, weil die Übersetzung musikalischen Ausdruck in Begriffe niemals adäquat ist [...]; unumgänglich, weil die Idee eines wortlosen Gefühlsverständnisses musikalischer Motive, unter Verzicht auf eine Vermittlung durch Sprache, eine Illusion ist. » (Dahlhaus 1983, p. 240).

appel à la symbolique du berger pour signifier le nationalisme dans son opéra *Tosca*.

Certes, Nattiez précise en introduction qu'il ne prétend pas à l'exhaustivité. Il est de l'ordre de la liberté académique que de défendre ses positions. Mais encore faut-il qu'il y ait, justement, « positions », et encore faut-il les défendre. Car certaines informations peuvent difficilement être omises, surtout dans le cadre d'une publication qui prétend s'adresser à des universitaires en vue d'une discussion scientifique saine. En ce sens, un tel travail implique inévitablement la présentation des ouvrages en lien direct avec le sujet. Il est donc fort regrettable de ne pas voir figurer ces incontournables en question. Ainsi, on observe que de très nombreuses publications sont parues dès les années 1990, précisément sur des sujets très connexes à ce livre et qui ne figurent pas au sein de l'ouvrage de Nattiez. On citera quelques exemples des plus connus : Ulrich Bartels, *Analytisch-entstehungsgeschichtliche Studien zu Wagners Tristan und Isolde* (1995); Hilda Meldrum Brown, *Leitmotiv and Drama* (1991); Susanne Rößler, *Die inhaltliche und musikalische Funktion der Motive in Richard Wagners 'Tristan und Isolde'* (1989); David Siener, *Schweigen und Verschweigen in Richard Wagners Musikdrama "Tristan und Isolde"* (2010); ou bien encore les trois volumes publiés par la Deutsche Richard-Wagner-Gesellschaft sur *Wagner-Rezeption heute* (1993-1997); et Michael Saffle, *Richard Wagner A Research and Information Guide* (2013, 2002). Enfin, on ne saurait passer sous silence d'autres exemples, certes non publiés, mais dont l'auteur a forcément eu connaissance : les notes de cours d'Evelyne Andréani écrites sur le solo. Evelyne Andréani a été la directrice du Département musique de l'Université Paris 8, qui n'est autre que l'université d'origine de l'auteur. Même s'il n'est évidemment pas possible de tout citer, il est important qu'un universitaire, qui plus est aussi chevronné, n'ignore pas de telles références et qu'il prenne soin de citer les modèles qui ont proposé des antithèses aussi fortes.

Il est préférable de ne pas avoir été tenté de citer des éléments de ses lectures oubliées avec lesquelles, vu ce qu'il y a à lire dans le présent livre, on pourrait ne pas être d'accord et être tenté de s'exprimer en usant de moins d'euphémismes. Il nous évite alors d'avoir à nous prononcer, tant au niveau pédagogique que du contenu. Aussi, il est tout à fait possible que, en définitive, ce regrettable incident serve à Nattiez. Telle est donc l'attitude qui sera adoptée pour que cet oubli nuise le moins possible à cet auteur, qui en aurait fait tout autant d'ailleurs, et très certainement avec impartialité, en adoptant un profil bas et mesuré, si ce regrettable incident était arrivé à un autre auteur.

Toujours est-il que ces omissions ne doivent pas occulter le problème de fond de la vision présentée ici concernant la tentative de saisir le fait musical par le biais d'un modèle analytique exogène. Il faudra une révolution lente pour que les analystes puissent entendre les mots de Richard Wagner, lesquels sont désormais tombés dans les lieux communs, à un point tel qu'ils semblent perdre en pertinence : « La musique commence là où le pouvoir des mots s'arrêtent ».

RÉFÉRENCES

- Bartels, Ulrich. 1995. « Analytisch-entstehungsgeschichtliche Studien zu Wagners Tristan und Isolde : Anhand der Kompositionsskizze des zweiten und dritten Aktes », Volumes 1–2 . Köln : Studio. (University of Virginia, digitalized 2010).
- Boulez, Pierre. 1995. *Nécessité d'une orientation esthétique, Points de repère I: Imaginer*. Paris : Christian Bourgeois.
- . 2005. *Leçons de musique. Points de repère, tome III*, sous la dir. de Pierre Boulez et Jean-Jacques Nattiez. Paris : Christian Bourgeois. Collection « Musique/passé/présent ».
- Brown, Hilda Meldrum. 1991. *Leitmotiv and drama: Wagner, Brecht, and the limits of 'Epic' theatre*. Oxford : Clarendon Press.
- Cadalbert, Andrea, Theodor Landis, Marianne Regard et Roger E. Graves. 1994. « Singing with and without words: Hemispheric asymmetries in motor control ». *Journal of Clinical and Experimental Neuropsychology* 16, n° 5 : 664–670.
- Carroll, Noël. 2000. « Interpretation and Intention: The Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism », *Metaphilosophy* 31 : 75–95.
- Chouvel, Jean-Marc. 2002. « Polyphonie/Polysémie : Comment aborder la multi-dimensionnalité du temps musical? ». *Observation, analyse, modèle : Peut-on parler d'art avec les outils de la sciences*, sous la dir. de Jean-Marc Chouvel et Fabien Lévy. Paris : L'Harmattan : 287–312.
- Cellucci, Carlo. 2013b. « Top-down and bottom-up philosophy of mathematics ». *Foundations of Science* 18 : 93–106.
- Dahlhaus, Carl. 1983. « Tristan und Isolde ». *Richard Wagner, Tristan und Isolde : Texte, Materialien, Kommentare*, Attila Csampai et Dietmar Holland, dir. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt.
- . 1988. « Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk ». *Reading Opera Tristan und Isolde*. Regensburg/Princeton, NJ.
- Deledalle, Gérard. 2000. *Charles S. Peirce's philosophy of signs, Essays in comparative Semiotics*. Bloomington / Indianapolis : Indiana University.
- Monrad-Krohn, Georg Herman. 1947. « Dysprosody or altered "melody of language" ». *Brain*, no 70 : 405–415.
- Murphy, Kevin R. 2003. « The Logic of Validity Generalization ». *Validity Generalization: A Critical Review Psychology Press*, 1–31.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1986. « La Sémiologie musicale dix ans après ». *Analyse Musicale*, no. 2 : 22–33.
- Nehamas, Alexander. 1986. « What an Author Is ». *Journal of Philosophy*, n° 83 : 685–691.
- Rey, Georges. 1981. « Introduction: What Are Mental Images? ». *Block* : 117–127.
- Riecker, Axel, Hermann Ackermann, Dick Wildgruber, Grzegorz Dogil et Wolfgang Grodd. 2000. « Opposite hemispheric lateralization effects during speaking and singing at motor cortex, insula, and cerebellum ». *NeuroReport* 11, n° 9 : 1997–2000.

- Rößler, Susanne. 1989. «Die inhaltliche und musikalische Funktion der Motive in Richard Wagners 'Tristan und Isolde'». Thèse de doctorat, Université de Munich.
- Saffle Michael. 2013 [2002]. *Richard Wagner: A Research and Information Guide*. New York : Édition Routledge.
- Saporta, Sol. 1960. «The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language». *Style in Language*, sous la dir. de E. Thomas Seboek. Cambridge : MIT Press : 82-93.
- Saussure, Ferdinand. 1972. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- Siener, David. 2010. «Schweigen und Verschweigen in Richard Wagners Musikdrama "Tristan und Isolde"». Thèse de doctorat, Université de Vienne.
- Street, Alan. 1989. «Superior Myths, Dogmatic Allegories: The Resistance to Musical Unity». *Music Analysis* 8 : 77-123.
- Tagg, Philip. 2000 [1979]. *Kojak—50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. New York : Massachusetts Media Music Scholars Press, Inc.
- Tiercelin, Claudine. 1993. *Peirce et le Pragmatisme*. Paris : PUF.
- Turing, Alan M. 1939. «Systems of logic based on ordinals». *Proceedings London Mathematical Society*, ser. 2, n^o 45: 161-228.
- Deutsche Richard-Wagner-Gesellschaft*, 1993. «Wagner-Rezeption heute: Schriftenreihe der Deutschen Richard-Wagner-Gesellschaft e.V., Volumes 1-3. (Université du Michigan. Mis en ligne en 2010).

JOCELYNE KISS

Tanya Buchdahl Tintner. 2013. *Out of Time: The Vexed Life of Georg Tintner*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, x, 420 pp. ISBN 978-1-55458-938-8.

Out of Time: The Vexed Life of Georg Tintner is a brilliant biography of one of the most fascinating figures to have shaped several musical communities on three continents in the second half of the twentieth century. Evolving from the passionate dedication and thorough research of Georg Tintner's third wife, the journalist Tanya Buchdahl Tintner, the book provides a great deal of information about the man and the musician through the various chapters of his remarkable life. It might more aptly be considered, as one critic observed, "a detailed cultural history of a century" (Wurz 2012). The book is structured in four parts: the first of covers Tintner's first thirty-seven years; the second his life from thirty-seven to forty-eight; the third from ages forty-nine to seventy; and finally, the years from age seventy until his death at eighty-two. The images throughout the book, though regrettably they are few, help to situate the events in this epic story in time and place.

My initial concern, admittedly, was that as Tintner's third wife, the author (Buchdahl) would not be able to deliver the objectivity expected of biography, but the book does not suffer on this count. Surprisingly, Buchdahl was quite unaware of the details of many of the earlier chapters of Tintner's life and was