

# L'analyse musicale et le concept d'œuvre musicale

Nicolas Meeùs\*

Lorsque nous faisons une analyse musicale, nous supposons généralement que l'objet analysé est un « morceau de musique, une « composition musicale », une « œuvre musicale ». Nous le considérons comme une unité indépendante, comme un « objet ». Les conditions de l'analyse d'un morceau de jazz ou d'une musique de tradition orale peuvent être différentes mais, même alors, nous tendons à considérer ce qui est analysé comme un objet, comme quelque chose d'indépendant de notre analyse. L'analyse musicale, telle que nous la pratiquons, met en question l'ontologie de l'œuvre musicale. Elle met en question ce qu'une « œuvre musicale » est, comment nous pouvons la définir, de quel type d'« objet » il s'agit, etc. Ce questionnement, même s'il est essentiellement philosophique et même s'il vaudrait peut-être mieux le laisser aux philosophes, ne peut être complètement évité parce qu'il demeure l'une des préoccupations principales de l'analyse musicale.

Lydia Goehr, réalisant que les réflexions philosophiques antérieures sur l'ontologie de la musique menaient à une impasse, suggère dans *The Imaginary Museum of Musical Works* que l'on cesse de se demander quel type d'objet est une œuvre musicale et qu'on se demande plutôt quel type de concept est le concept d'œuvre<sup>1</sup>, c'est-à-dire, si je comprends bien, qu'on abandonne la prise en compte de l'œuvre comme un « objet » pour une considération de *comment nous le concevons* comme objet. Elle pense que les œuvres musicales n'ont pas été considérées comme telles, comme « œuvres », avant le tournant du 19<sup>e</sup> siècle. « Le fait est, écrit-elle, que compte tenu de certains changements à la fin du 18<sup>e</sup> siècle, ceux qui pensaient à la musique, en parlaient ou en produisaient ont été à même pour la première fois de comprendre et de traiter l'activité de production de la musique comme concernant essentiellement la composition et l'interprétation d'œuvres »<sup>2</sup>. Et elle ajoute que les compositeurs antérieurs « ont certainement travaillé avec des concepts d'opéra, de cantate, de sonate, de symphonie, mais cela ne veut pas dire qu'ils produisaient des œuvres. Ce n'est que plus tard, lorsque la production de musique a commencé d'être conçue selon principes fondées sur l'œuvre que les anciens opéras, cantates, symphonies et sonates anciens ont acquis leur statut comme différentes sortes d'œuvres musicales. Et c'est pour cette raison que nous pouvons dire avec raison, aujourd'hui, que Bach a composé des œuvres musicales »<sup>3</sup>. Ce qu'elle veut dire, apparemment, c'est

\* Traduction française d'une communication plénière au XVI Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale, à l'Institut Supérieur d'Études Musicales « G. Lettimi », Rimini, le 10 octobre 2019, sous le titre *Music Analysis and the Concept of Musical Work*. Voir <https://www.gatm.it/en/attivita/xvi-convegno-internazionale-di-teoria-e-analisi-musicale/>.

<sup>1</sup> Lydia GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works*, p. 90 : ... a move away from asking what kind of object a musical work is, to asking what kind of concept the work-concept is.

<sup>2</sup> *Id.*, p. 113 : *The claim is that given certain changes in the late eighteenth century, persons who thought, spoke about, or produced music were able for the first time to comprehend and treat the activity of producing music as one primarily involving the composition and performance of works.*

<sup>3</sup> *Id.*, p. 115 : *To be sure, [earlier composers] functioned with concepts of opera, cantata, sonata, and symphony, but that does not mean they were producing works. It was only later when the production of music began to be conceived*

qu'alors que nous pouvons dire que Bach a produit des œuvres musicales, lui-même n'a pas pensé de cette manière.

Il ne manque pas d'indications claires, pourtant, que ceci n'est pas vrai, que de nombreux musiciens avant le 19<sup>e</sup> siècle ont considéré qu'ils produisaient des œuvres. Un exemple ancien qui vient à l'esprit est celui de Guillaume de Machaut, qui a supervisé la copie de plusieurs manuscrits de ses œuvres, manifestement pour les préserver pour la postérité.<sup>4</sup> Et Lydia Goehr cite elle-même ce texte de la *Musica* de Listenius (1541) :

La [*musica*] *poetica* est celle qui ne se satisfait ni de la connaissance de la chose [*musica theórica*] ni de sa seule pratique [*musica practica*], mais qui laisse une œuvre [*opus*] après le travail ou qui écrit quelque part une musique ou un chant musical dont le but est un opus parfait et complet. Elle consiste à faire ou à produire, c'est-à-dire, en ce travail qui, même après le décès de son artisan, laisse derrière un opus parfait et absolu.<sup>5</sup>

Selon Lydia Goehr, le sens de ce texte n'est pas clair. Il y a peu de doute, pourtant, que cette description de la *musica poetica* parle d'œuvres musicales. Ce que Listenius appelle *opus* est ce que nous appellerions une œuvre. On pourrait multiplier les exemples.

La question n'est dès lors plus tant de savoir si Lydia Goehr a raison de penser que le concept d'œuvre n'existait pas avant la fin du 18<sup>e</sup> siècle que de dire quelle est l'idée qu'elle a du concept d'œuvre qui justifie qu'elle le pense. Elle parle de « certains changements à la fin du 18<sup>e</sup> siècle »<sup>6</sup> et, en effet, ces changements ont sans doute été d'importance primordiale, mais elle sous-estime cette importance lorsqu'elle la réduit à une question de « concept d'œuvre ». Ces changements ont leur origine dans des idées concernant la nature de la beauté qui sont apparus plus tôt, notamment dans les écrits de Lord Shaftesbury (1671-1713) qui soutenait que la beauté musicale existe en elle-même, indépendamment de la subjectivité de l'auditeur, que la musique est harmonieuse par nature<sup>7</sup>, qu'elle est belle par essence. Cette idée d'une beauté objective, essentielle, a mené à une réflexion sur l'ontologie de l'œuvre d'art. Aujourd'hui les philosophes, Lydia Goehr parmi eux, ne réalisent peut-être pas assez que l'ontologie de la musique n'avait pas été un sujet important en philosophie avant le 18<sup>e</sup> siècle. Lorsqu'elle parle d'un concept d'œuvre de la fin du 18<sup>e</sup> siècle, elle vise plus particulièrement son apparition parmi les concepts philosophiques, alors qu'il avait évidemment existé bien avant chez les musiciens et les autres artistes. La question de la beauté objective, à la fin du 18<sup>e</sup> siècle a rapidement eu pour résultat la création d'une science l'art, d'une *Kunstwissenschaft* et, bientôt, d'une *Musikwissenschaft*.

Mais il y a plus et l'idée d'une beauté absolue a aussi mené à l'idée d'une beauté musicale indépendante d'aucun but musical. Les philosophes et les théoriciens de la musique de la deuxième moitié du 18<sup>e</sup> siècle en sont venus à s'interroger sur ce qui serait « purement » musical en musique,

*along work-based principles that early operas, cantatas, symphonies, and sonatas acquired their status as different kinds of musical work. And this is why we can meaningfully say, nowadays, that Bach composed musical works.*

<sup>4</sup> Voir Lawrence EARP, "Machaut's Role in the Production of Manuscripts of His Works".

<sup>5</sup> LISTENIUS, *Musica*, f° a3 v° : *POETICA, quae neque rei cognitione, neque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, veluti cum a quopiam Musica, aut musicum carmen conscribitur, cuius finis est opus consumatum & effectum, Consistit enim in faciendo siue fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se, etiam artifice mortuo, opus perfectum & absolutum relinquat.*

<sup>6</sup> Voir note 2 ci-dessus.

<sup>7</sup> Lord SHAFTESBURY, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Time*, vol. I, p. 353 : *For HARMONY is Harmony by Nature.*

par quoi ils entendent ce qui appartenait à la musique « pour elle-même », indépendamment de son but. Immanuel Kant, parlant de la beauté en général, a souligné en 1790 qu'« il existe deux sortes de beauté, la beauté libre et la beauté dépendante » et que « le jugement de goût qui déterminerait qu'un objet est beau sous la condition d'un concept déterminé de beauté ne serait pas pur »<sup>8</sup>. Kant ne dit pas qu'un type de beauté est plus beau que l'autre, seulement qu'un des deux est « pur » (*rein*), indépendant, alors que l'autre ne l'est pas. Hegel applique ceci à la musique et souligne que la musique peut avoir un contenu dépendant, contextuel, ou un contenu libre, indépendant – « contenu » (*Inhalt*) était dans les deux cas ce que nous pourrions appeler aujourd'hui la « signification »<sup>9</sup> :

La musique maintient une relation au contenu qu'elle exprime soit en se ralliant à lui, accompagnant les sensations les représentations et les considérations déjà énoncées par les paroles, soit en se fondant librement en lui, dans son domaine propre, dans une autonomie sans limite.<sup>10</sup>

Il ajoute que la signification autonome est une propriété de la musique pure, du domaine purement musical, consistant en aspects purement techniques :

Parmi tous les arts, la musique est celui qui comprend en lui-même la plus grande possibilité de se libérer non seulement de tout texte réel, mais aussi de l'expression de tout contenu déterminé et de se suffire d'un procès autonome de combinaisons, de variations, d'oppositions et d'interpositions qui se situent dans le domaine purement musical des sons.<sup>11</sup>

Les changements du 18<sup>e</sup> siècle auxquels Lydia Goehr se réfère ont créé une conscience de la beauté pour elle-même, de valeurs esthétiques indépendantes des buts de l'art. La conception d'une « beauté objective » a mené à une nouvelle conscience du purement musical en musique. Et ceci, en effet, pourrait être quelque chose de quoi les compositeurs avant la fin du 18<sup>e</sup> siècle n'avaient pas été entièrement conscients. Ni Machaut, ni Bach, ni les autres compositeurs n'ont peut-être réalisé que derrière la beauté liée aux buts (religieux ou profanes) de leur musique, il existait une beauté indépendante, qui serait finalement décrite comme « purement » musicale.

La conscience du purement musical en musique a profondément transformé l'approche de la technique musicale et a produit des changements importants dans ce que nous appelons aujourd'hui l'analyse musicale. Dès 1774, Kirnberger a rédigé un traité sur *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, « L'Art de l'écriture pure en musique » (Figure 1). C'est un titre étrange et révélateur pour un traité qui ne semble pas être beaucoup plus qu'un traité ordinaire de composition. La tradition de parler de « pureté » en musique remonte à David Heinichen (*Der Generalbass in der Komposition*, 1728) ou même, avant lui, à Christoph Berthard (*Tractatus*

<sup>8</sup> Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, § 16 : *Das Geschmacksurteil, wodurch ein Gegenstand unter der Bedingung eines bestimmten Begriffs für schön erklärt wird ist nicht rein. Es gibt zweierlei Arten von Schönheit: freie Schönheit (pulchritudo vaga), oder die bloß anhängende Schönheit (pulchritudo adhaerens). [... ] Die Arten der ersteren heißen (für sich bestehende) Schönheiten dieses oder jenes Dinges; die andere wird, als einem Begriffe anhängend (bedingte Schönheit), Objekten, die unter dem Begriffe eines besonderen Zwecks stehen, beigelegt.*

<sup>9</sup> Voir Nicolas MEEÛS, « *Inhalt* ('Content') as a Technical Term in Musical Semiotics ».

<sup>10</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, p. 186 : *... endlich erhält die Musik ein Verhältnis zu dem Inhalt, den sie ausdrückt, indem sie sich entweder den für sich schon durch das Wort ausgesprochenen Empfindungen, Vorstellungen und Betrachtungen begleitend anschließt oder sich frei in ihrem eigenen Bereich in fesselloserer Selbstständigkeit ergeht.*

<sup>11</sup> *Id.*, p. 142-143.

*compositionis augmentatus*, vers 1657), mais le traité de Kirnberger est plus précisément à propos de la beauté pure qui résulte de l'application de règles musicales strictes – principalement celles du contrepoint strict. Il n'est pas sans intérêt pour nous que Kirnberger illustre ceci par des analyses d'œuvres.



Figure 1

Kirnberger écrit :

la vraie beauté d'un Aria réside dans le simple chant qui demeure après que toutes les notes appartenant à son ornementation ont été supprimées.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Johann Philipp KIRNBERGER, *Die Kunst des reinen Satzes*, p. 223 : *Der wahre Grund der Schönheit einer Arie liegt immer in dem einfachen Gesang, der da steht, wenn alle zur Auszierung gehörige Töne davon weggenommen sind.*



Les affirmations de Kerman sont surprenantes. L'idée selon laquelle l'analyse ne se confronterait pas à la musique « dans ses propres termes esthétiques » repose sur une confusion concernant ce qu'est l'esthétique et l'idée qu'une « idéologie » analytique louerait la musique instrumentale par-dessus toute autre est le résultat d'une méprise.

1. L'esthétique peut se définir comme « la théorie du beau » (Dictionnaire Webster). Argumenter qu'un livre comme *Vom musikalisch Schönen* (« Du beau musical ») de Hanslick pourrait n'être pas à propos d'esthétique, c'est-à-dire de la beauté, fait preuve d'une idée étrange de ce qu'est l'esthétique. L'« esthétique », pour Kerman, concerne l'appréciation de la musique et les sentiments qu'elle provoque chez l'auditeur. Mais Hanslick consacre le premier chapitre de son ouvrage précisément à cette opinion qu'il considérait déjà obsolète, un siècle avant Kerman :

Jusqu'ici, la façon de traiter l'esthétique musicale souffre presque toujours de l'erreur de conception selon laquelle elle ne concernerait pas tant la définition de ce qui est beau en musique que bien plus la description des sentiments par lesquels elle prend possession de nous. Ces études expriment complètement le point de vue de ces anciens systèmes esthétiques qui ne considéraient le beau qu'en référence aux sensations produites et qui baptisent la philosophie du beau comme fille du sentiment.<sup>15</sup>

2. Il ne fait aucun doute qu'Hanslick loue la musique instrumentale, mais il le fait dans un contexte très spécifique :

Nous avons délibérément choisi des *compositions instrumentales* comme exemples. En effet, tout ce qui peut être dit de la musique instrumentale est valable aussi pour l'art musical en tant que tel. Lorsqu'on étudie n'importe quelle détermination générale de la musique, quelque chose qui déterminerait son essence et sa nature, ses frontières et sa direction, il ne peut être question de musique instrumentale. De ce que la *musique instrumentale* ne peut pas réaliser, on n'oserait pas dire que la *musique* le peut, par ce que seule la musique instrumentale est l'art musical pur, absolu.<sup>16</sup>

Hanslick parle ici de ce que la musique, le « purement musical » peut faire. La musique avec texte pourrait peut-être réaliser d'autres choses, mais qui ne seraient pas « purement musicales ». Il ne

*music of the great German tradition. Of this, the central monuments are the fugues and some other instrumental compositions of Bach and the sonatas, string quartets, and symphonies of Mozart, Beethoven, and Brahms.*

<sup>15</sup> Eduard HANSLICK, *Vom musikalisch-Schönen*, p. 1 : *Die bisherige Behandlungsweise der musikalischen Ästhetik leidet fast durchaus an dem empfindlichen Mißgriff, daß sie sich nicht sowohl mit der Ergründung dessen, was in der Musik schön ist, als vielmehr mit der Schilderung der Gefühle abgiebt, die sich unser dabei bemächtigen. Diese Untersuchungen entsprechen vollständig dem Standpunkt jener ältere ästhetischen Systeme, welche das Schöne nur in Bezug auf die dadurch wachgerufenen Empfindungen betrachteten und bekanntlich auch die Philosophie des Schönen als eine Tochter der Empfindung (αισθησις) aus der Taufe hoben.* Il s'agit du texte de la troisième édition (1865) ; celui de la première édition (1854) est un peu différent.

<sup>16</sup> *Id.*, p. 26-27 : *Wir haben absichtlich Instrumentalsätze zu Beispielen gewählt. Denn nur was von der Instrumentalmusik behauptet werden kann, gilt von der Tonkunst als solcher. Wenn irgend eine allgemeine Bestimmtheit der Musik untersucht wird, etwas so ihr Wesen und ihre Natur kennzeichnen, ihre Grenzen und Richtung feststellen soll, so kann nur von der Instrumentalmusik die Rede sein. Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine, absolute Tonkunst.*

rejette pas la musique vocale en tant que telle, il reconnaît seulement qu'elle n'est pas le meilleur exemple de « musique pure »<sup>17</sup>.

Pour illustrer sa diatribe contre l'analyse musicale, Kerman choisit de critiquer l'analyse par Schenker d'*Aus meinen Thränen spriessen*, de Schumann (Figure 3). Il se réfère à l'analyse que Schenker propose dans *Der freie Satz*, fig. 22b (ici, Figure 4).

Figure 3  
R. SCHUMANN,  
*Aus meinen Thränen  
spriessen, Dichterliebe 2*

Figure 4 — Heinrich SCHENKER, *Der freie Satz*, 1935, fig. 22b

La critique de Kerman manifeste une incompréhension profonde de la manière dont l'analyse schenkérienne procède. Il écrit par exemple :

<sup>17</sup> Stephen DAVIES, « Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music », p. 179, définit la musique pure comme « une musique autonome jouée sur des instruments, à l'exclusion de la voix humaine et sans paroles, titres littéraires ou textes associés, liés à elle par son compositeur » ; il ajoute qu'elle est souvent caractérisée comme l'art expressif *par excellence*. (*Stand-alone music played on musical instruments excluding the human voice, and without words, literary titles, or associated texts connected to it by its composer*) and adds that it "is often characterized as the expressive art par excellence.)

Du graphe de l'« avant-plan », à la ligne inférieure, plus de soixante-quinze pourcents des notes de la mélodie elle-même ont déjà été éliminées par la réduction. Il ne reste que celles considérées comme structurellement importantes.<sup>18</sup>

Il faut bien comprendre qu'aucune des notes des graphes de l'avant-plan, du plan moyen et de l'arrière-plan ne sont ce qui reste d'un procès d'« élimination » par réduction. Les graphes schenkériens illustrent la structure des œuvres, mais ils le font en montrant des notes qui peuvent ou non se trouver dans la partition. Il n'y a aucune raison de se demander, comme Kerman et d'autres l'ont fait, où exactement les notes de l'*Uralinie* peuvent être localisées dans la partition. Si nous comparons la partition avec le graphe de l'arrière-plan par Schenker, la position des notes de l'*Uralinie* serait à peu près celle-ci :

Figure 5 — Comparaison de la partition de Schumann avec l'arrière plan schenkérien, selon ce que pense Kerman

D'autres schenkériens ont trouvé certaines de ces notes ailleurs dans la partition, mais aucun d'entre eux ne semble avoir réalisé que toutes les notes de l'*Uralinie*, comme celles de toutes les « réductions », ne sont que des représentations abstraites de la structure profonde, et pas des choix de telle ou telle note dans la partition. Chacune des notes de l'*Uralinie*,  $\hat{3} \hat{2} \parallel \hat{3} \hat{2} \hat{1}$ , représente une série de notes dans la partition, dans laquelle les deux dernières notes apparaissent deux fois, mes. 15 et mes. 16-17 (Schenker ne représente presque jamais les répétitions). Une autre différence entre la partition de Schumann et les graphes de Schenker que Kerman oublie de mentionner, c'est que Schenker a *supprimé le texte* du Lied. Il est ironique que Kerman, pour illustrer une idéologie de la

<sup>18</sup> Joseph KERMAN, *op. cit.*, p. 323-324 : *From the "foreground sketch," on the bottom line, more than seventy-five percent of the notes in the actual song have already been reduced away. Only those considered structurally most important remain.*

musique instrumentale, ait choisi l'analyse d'une pièce vocale. Mais, supprimer le texte, Kirnberger l'avait déjà fait pour l'aria de Händel (Figure 2).

Pour autant, l'analyse de Kerman n'est pas sans intérêt. Il explique comment Schumann a compris le poème de Heine et comment il l'a mis en musique. Mais il est conscient qu'en faisant cela, il propose quelque chose d'assez différent d'une analyse schenkérienne :

L'analyse musico-poétique n'est pas nécessairement moins pénétrante qu'une analyse strictement musicale, qu'elle soit schenkérienne ou d'une autre sorte.<sup>19</sup>

Il oppose ici deux types d'analyse, l'une « musico-poétique » et l'autre « strictement musicale » ; c'est le dernier point que je voudrais considérer : il existe deux types d'analyse.

Cinq ans après son article, Kerman publie son ouvrage fameux, *Contemplating Music*, qui a eu pour résultat le développement de ce qu'on a appelé *new musicology*. Il y répète sa critique de l'analyse, peut-être en termes plus prudents. Citant Palisca, qui avait dit dans le *New Grove* que « la théorie est comprise aujourd'hui comme principalement l'étude de la structure de la musique, il écrit :

Lorsque des musiciens utilisent le terme [« structure »] aujourd'hui, ils veulent généralement dire la structure d'œuvres d'art entières – ce qui fait que les compositions « fonctionnent », quels sont les principes généraux et les caractéristiques particulières qui assurent la continuité de la musique, sa cohérence, son organisation ou sa téléologie.<sup>20</sup>

Et il ajoute:

La musique [à la fin du 18<sup>e</sup> siècle ou au début du 19<sup>e</sup>] a été considérée en ses propres termes, comme une structure sonore autonome, plutôt que comme associée à la danse ou à la liturgie, ou à des textes lyriques ou dramatiques. [...] Ce n'est qu'au 19<sup>e</sup> siècle, donc, que la théorie a été liée à l'analyse, le procès consistant à soumettre les chefs d'œuvre musicaux à des opérations techniques, descriptions, réductions et démonstrations prétendant montrer comment ils « fonctionnent ».<sup>21</sup>

On notera au passage, dans ces deux textes, le lien en anglais entre le terme substantif *work* (« œuvre »), comme dans *musical work* (ou *opus*, chez Listenius) et le verbe *to work*, qui signifie ici « fonctionner » : ce lien introduit sans doute une perception un peu différente.

\* \* \*

Quoi qu'il en soit, le point de vue de Kerman se rattache en quelque sorte à celui de Lydia Goehr avec lequel j'ai commencé, et je voudrais faire usage de cette connection pour conclure cette communication. Dans la version revue de ce que soutient Lydia Goehr, ce qui était nouveau à la fin du 18<sup>e</sup> siècle, ce n'était pas le concept d'œuvre, qui avait existé longtemps avant, mais l'idée du purement musical en musique. Une nouvelle discipline s'est formée (ou une ancienne discipline a

<sup>19</sup> *Id.*, p. 327.

<sup>20</sup> Joseph KERMAN, *Contemplating Music*, p. 61 : *When musicians use this term today, they generally mean the structure of total works of art – what makes compositions 'work', what general principles and individual features assure the music's continuity, coherence, organization or teleology.*

<sup>21</sup> *Id.*, p. 64-65 : *Music [in the late eighteenth century or in the early nineteenth] was considered on its own terms, as an autonomous structure in sound, rather than as an adjunct to dancing or liturgy, or to lyric or dramatic texts. [...] It was only in the nineteenth century, then, that theory became wedded to analysis: the process of subjecting musical masterpieces to technical operations, descriptions, reductions, and demonstrations purporting to show how they 'work'.*

été adaptée) pour étudier ceci : l'analyse musicale. Elle est née même avant d'autres disciplines similaires, les *Kunstwissenschaften*, les sciences de l'art, et un siècle avant la musicologie. Elle s'est développée jusqu'à aujourd'hui, avec pour résultat la création de nos sociétés de théorie et d'analyse musicales, la SMT en 1987, la SFAM en 1985, la SBAM et le GATM en 1989, etc., et l'organisation de notre cycle d'EuroMACs. Kerman a tenté de nous faire sentir honteux, ou même coupables, de négliger d'autres significations de la musique, de surévaluer la musique instrumentale allemande, en un mot d'être formalistes.

Je crois au contraire que nous devons rester convaincus qu'analyser le purement musical en musique, sa beauté et sa signification purement musicales, est une discipline légitime, dont nous pouvons être fiers.

### *Ouvrages cités*

- AGAWU, Kofi, "How We Got out of Analysis, and How to Get Back in Again". *Music Analysis* 23/2-3 (2004), pp. 267-286.
- BERNHARD, Christoph, *Tractatus compositionis augmentatus*, c1657 ; édition moderne dans *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, J. Müller-Blatau éd., Vienne, Bärenreiter, 1999.
- DAVIES, Stephen, "Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music", *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, 2006, M. Kieran éd., Malden etc., Blackwell, p. 179-191.
- EARP, Lawrence, "Machaut's Role in the Production of Manuscripts of His Works", *JAMS* 42/3, 1989
- GOEHR, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford, OUP, 1992.
- GOODMAN, Nelson, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, Cambridge, Hackett, 1976.
- HANSLICK, Eduard, *Vom musikalisch Schönen*, 3<sup>e</sup> édition, Leipzig, Weigel, 1865.
- HEGEL, Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Berlin, Duncker und Humblot, 1838.
- HEINICHEN, Johann David, *Der General-Bass in der Komposition*, Dresden, bey dem Autore, 1728.
- KANT, Immanuel, *Kritik der Urtheilskraft*, Berlin, Libau, Lagarde und Friederich, 1790.
- KERMAN, Joseph, "How We Got into Analysis, and How to Get Out". *Critical Enquiry* 7/2 (1980), p. 311-331.
- , *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge, Harvard University Press, 1985
- KIRNBERGER, Johann Philipp, *Die Kunst des reinen Satzes*, Berlin, Decker und Hartung, 1774.
- LEVINSON, Jerrold, "What a Musical Work Is". *The Journal of Philosophy* 77/1 (1980), pp. 5-28.
- LISTENIUS, Nicolaus, *Musica*, Nuremberg, I. Petreium, 1541.

MEEÛS, Nicolas, « *Inhalt* ('Content') as a Technical Term in Musical Semiotics », *Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* 44/2 (2018), p. 539-549.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, Earl of. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, London, J. Darby, 1732.