

CE QUE JE DOIS À FRANÇOIS DELALANDE

Jean-Jacques Nattiez

Il y a un peu plus de quarante-cinq ans, alors que l'émergence de la sémiologie musicale menée dans une optique résolument structuraliste battait son plein, j'avais publié, peu après mon premier ouvrage consacré à cette discipline alors nouvelle (Nattiez, 1975a) une longue analyse technique de *Densité 21.5* de Varèse (Nattiez, 1975b). Découvrant avec moi les vertus de l'approche immanente des œuvres musicales qui, sous l'influence de la linguistique, lui appliquait le modèle paradigmatique élaboré par Nicolas Ruwet (Ruwet, 1972), François Delalande n'hésitait pas à mettre en ondes des sujets difficiles pour les émissions du Groupe de Recherches Musicales dont il avait la responsabilité. Combinant à la fois ses convictions épistémologiques de l'époque et ses talents de monteur radiophonique acquis au sein de GRM, il avait eu le culot de m'inviter à commenter, comme pour un cours universitaire, des unités musicales souvent courtes qu'il avait découpées avec une belle obstination dans l'œuvre de Varèse, afin de présenter leurs fonctions structurales et leurs transformations (France-Culture, émission du 8 janvier 1976). La même année, il m'invitait à préparer pour les *Cahiers recherche/musique* du même GRM un numéro spécial consacré au *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer (1966) « dix ans après », tout en sachant que je n'endosserais pas nécessairement l'intégralité des perspectives schaefferiennes.

De cette rencontre de haut niveau est née une longue et solide amitié que je suis heureux de célébrer aujourd'hui à l'occasion de son changement de décennie, et surtout d'en souligner une particularité rare dans le monde académique. On peut s'en douter, Delalande n'est pas resté un disciple fidèle du Nattiez des premiers temps. Certes, il a continué à partager avec moi des notions et exigences épistémologiques fondamentales comme celles de pertinence, d'explicitation et le modèle tripartite élaboré par Jean Molino (1975) qui distingue entre l'analyse du poïétique, de l'immanent et de l'esthésique: elles sont toutes essentielles pour la construction de modèles d'analyse musicale rigoureux comme en témoignent les articles ultérieurs qu'il a repris *in* Delalande, 2013, au titre sans équivoque (*L'analyse musicale, pourquoi, comment ?*) et *in* Delalande, 2019. Mais cela ne signifie pas qu'il ait endossé le concept et la pratique de ce que Molino a un peu dangereusement dénommé « l'analyse du

niveau neutre». Bien au contraire, Delalande a entrepris de redéfinir la tripartition non pas en lui donnant comme point de départ l'analyse immanente ainsi que j'ai tenté d'illustrer, mais en approchant le fait musical à partir des conduites esthétiques qu'il déclenche et qui l'entourent. Là encore, le titre de son recueil de 2019 est bien significatif (*La musique au-delà des notes*). Je crois même pouvoir dire que, au plan épistémologique, l'objectif de ce livre était de tenter de démontrer l'inadéquation du concept de niveau neutre. Delalande n'a pas cessé durant toute sa carrière de défendre son point de vue avec toute l'opiniâtreté de quelqu'un qui est convaincu d'avoir raison, au point d'avoir refusé de publier un article de Molino qui lui répondait sous le titre «Avec des partitions quand même». Mais nos divergences n'ont en rien entaché la cordialité de nos échanges et de nos rencontres, que ce soit dans son bel appartement proche de la place des Vosges ou de son agréable maison campagnarde peuplée, à une certaine période, de lapins proliférants. Il les a exprimées avec force dans son dernier livre de 2019, mais c'est un geste éthique particulièrement amical que je veux souligner. Alors que dans le milieu académique et universitaire les disputes épistémologiques et méthodologiques s'abiment le plus souvent dans de féroces confrontations dont l'objectif est de «poursuivre la mort de l'autre», comme aurait dit Sartre, non seulement Delalande m'invita à écrire une préface dans laquelle je m'employais à souligner sa « contribution à la musicologie générale » (Nattiez, *in* Delalande, 2019, p. 7-23), mais il me laissait le dernier mot en me donnant la possibilité de répondre en détail à ses nombreuses critiques, ce que je fis en une substantielle postface appelant de ses vœux «une musicologie œcuménique» (Nattiez, *in* Delalande, 2019, p. 269-308).

Bien évidemment, je renverrai ici mes lecteurs et lectrices à son livre pour connaître les tenants et les aboutissants de nos débats. Ce qui me paraît important de dire ici, c'est ce que Delalande m'a apporté.

S'il a milité pour l'instauration d'une musicologie «au-delà des notes», ce qui lui a valu de nombreuses invitations en dehors de l'hexagone, c'est parce que son expérience musicale de base est fondamentalement celle d'un apôtre de la musique acousmatique inaugurée par Schaeffer. Sous le nom de musique concrète. Cela m'a conduit à lui donner plus de place que n'était prêt à lui accorder le boulézien militant que j'ai été dans les années 1980 ainsi qu'en témoignent divers articles (notamment Nattiez, 1993, p. 159-217 et 1999, p. 167-182) et mes éditions des écrits de Boulez entre 1981 et 2005. Et les problématiques analytiques de Delalande, notamment la place qu'il convenait d'accorder aux transcriptions dans le modèle tripartite,

stimulait les défis que me posaient les musiques de tradition orale, notamment les jeux de gorge pratiqués par les femmes Inuit (les *katajjait*). Ce qui contribua aux réflexions de mon propre groupe de recherches qui se consacrait à leur analyse. Invité à Montréal pour nous faire part de ses suggestions dans ce domaine, Delalande apporta un concept décisif pour mieux comprendre leur fonctionnement en proposant de les transcrire d'un point de vue strictement *perceptif*. Nous lui devons d'avoir proposé le concept de *chaîne* pour caractériser la perception du *katajjaq*. Sa conclusion essentielle met en évidence le fait que les sons constituant un même type d'objet sonore dans un jeu de gorge forment une chaîne perçue de façon homogène, même s'ils sont produits alternativement par chacune des deux femmes qui s'affrontent amicalement et musicalement. Principalement, en produisant deux chaînes de sons homogènes: une chaîne de sons graves (généralement qualifiés de sons de gorge) et une chaîne de sons plus aigus. Delalande a ainsi rejoint la perspective mise de l'avant par Philip Tagg pour l'analyse des musiques pop, trop longtemps dominée par ce qu'il a appelé la *notation centrality*, le «graphocentrisme» (Tagg-Clarida 2003, p. 28 et 55).

L'approche de Delalande est capitale pour l'élaboration d'une musicologie générale en ce qu'elle m'a incité à adopter le concept de conduite plutôt que celui de stratégie, en adoptant une perspective cognitive appliquée chez lui aussi bien aux conduites de production des compositeurs qu'aux conduites perceptives, en comparant la découverte de leurs idées musicales avec celle des jeunes enfants et en se penchant sur les conduites à l'œuvre chez les interprètes (ce qui m'a conduit, dans mon *Traité de musicologie générale* en voie d'achèvement, à penser autrement que je ne l'avais fait jusqu'à présent la musicologie de l'interprétation). Pourquoi ai-je décidé de remplacer, dans mes écrits, le concept de «stratégie» par celui de «conduite»? Parce que ce dernier a l'avantage de ne pas suggérer que l'acte de création ou de perception est le fruit d'une réflexion consciente. De plus, il a le mérite d'engager aussi bien le cognitif (auquel se réduisent les stratégies) que la motricité et l'affectif.

Delalande conçoit l'analyse esthétique non pas comme une interprétation perceptive de structures préalablement identifiées, comme je l'ai souvent fait, mais comme la mise en évidence des conduites-types pratiquées par les auditeurs confrontés à un même objet et définies sur la base des témoignages verbaux des auditeurs, et à partir desquelles il «redescend» de ce stock de conduites vers le détail des structures de l'œuvre. Il en a fait la démonstration dans son grand article (peut-être son meilleur) consacré à l'analyse esthétique de *La terrasse des audiences du*

clair de lune de Claude Debussy (Delalande, 2019, p. 177-212). Une fois ces conduites-types identifiées, Delalande «redescend» à partir d'elles vers des aspects de l'œuvre musicale que l'analyse esthétique des structures immanentes n'avait pas nécessairement mises en évidence. J'ai fait référence à cette perspective dans mon analyse esthétique du solo de cor anglais du *Tristan und Isolde* de Wagner, en partant des conduites esthétiques identifiées au travers des propos des auditeurs soumis à une investigation expérimentale. J'ai pu ainsi décrire les conduites dites taxinomiques, les écoutes praticiennes, l'écoute solfégique et l'écoute du travail de l'interprète : ce sont là les catégories de conduites-types que Delalande a identifiées dans l'article théorique où il les définit. (Nattiez, 2013, p. 195).

La définition du concept de conduite-type est une des contributions de Delalande à la construction d'une musicologie générale, l'entreprise sans doute la plus forte qui se dégage de son œuvre. Je me suis souvent interrogé sur la frontière entre la musique et le bruit, notamment en faisant référence à des critères acoustiques, mais Delalande a le grand mérite d'aborder le problème en considérant les modes de performance de la musique, à la fois dans l'histoire de notre musique et dans les cultures extra-européennes.

Dans les concerts du monde occidental, nous distinguons clairement entre musique et non-musique, mais c'est là le résultat d'une *convention socio-culturelle* comme il le souligne judicieusement: «La *délimitation* de l'objet [musical] est dépendante des pratiques sociales de sa production et de sa réception. Dans la salle de concert, un certain nombre d'indices sont prévus pour que l'auditeur sache où commence la musique. Le premier hautbois a donné le *la*, les instrumentistes se sont accordés, le chef entre, salut, se retourne, lève sa baguette : c'est là. [...] Où ça commence, où ça finit, ce sont des questions qui regardent la société tout entière – pas seulement l'analyste -, et les pratiques sociales, dans beaucoup de cas, apportent des réponses conventionnelles précises». (Delalande, 2019, p. 46). Le silence qui suit l'exécution de chaque mouvement d'une même œuvre est affaire de convention, plus ou moins respectée selon la composition sociale des publics. Il en va de même pour les applaudissements. Il fut longtemps interdit d'applaudir *Parsifal* au Festival de Bayreuth, jusqu'à ce que, sécularisation du culte de Wagner aidant, cette consigne n'ait plus été respectée. Lorsque le Metropolitan Opera de New York, pour contrer la frustration des mélomanes en période de pandémie, a organisé, le 25 avril 2020, le «At Home Gala», un concert virtuel de ses grandes vedettes, accompagnées au piano dans leurs appartements privés et sans public, on pouvait se demander si, en un sens, les

tonnerres d'applaudissements qui saluent habituellement l'exécution réussie d'un contre-ut final, ne font pas partie intégrante de l'œuvre, car une fois la note acrobatique exécutée, le silence qui s'en suivait dans ce contexte très particulier n'avait aucun sens... musical.

La contribution de Delalande à la musicologie générale s'exerce également lorsqu'il s'agit de définir quels sont les paramètres constitutifs de la musique. Sur la base de sa fréquentation intime de la musique électroacoustique, mais en se penchant aussi sur les musiques de variété, le jazz, l'interprétation contemporaine de la musique baroque, il propose dans *Le Son des musiques* (2001)¹ une catégorie capitale pour la musicologie générale: celle de *son*. Mais attention! Il ne s'agit plus de la dimension ontologique et acoustique sonore de la musique; il ne s'agit pas non plus des différents types de sons particuliers, au sens acoustique, que tel compositeur, tel interprète, tel ensemble utilise dans ses œuvres ou dans ses exécutions – ce que Delalande appelle le «son-écriture» (*ibid.*, p. 21). Par «son», terme que Delalande écrit volontiers entre guillemets, l'auteur met de l'avant une catégorie générale du sonore (à côté de la hauteur mélodique ou harmonique et des diverses manifestations de la durée - rythme et tempo).

Ne serait-ce là qu'une nouvelle manière de parler de timbre? Même si le timbre, notamment dans le contexte théorique de la série généralisée des années 1950, a été considéré comme un paramètre au même titre que la hauteur, la durée et l'intensité, il reste très difficile à définir. Comme l'écrit un de ses éminents spécialistes, «la notion de timbre apparaît comme un véritable fourre-tout regroupant certaines qualités du son qui permettent d'identifier son origine, mais qui sont difficiles à classer en échelles» (Risset, 2004, p. 135) au même titre que ces phénomènes discrétisés, ou aisément discrétisables, que sont les hauteurs et les durées (et dans une moindre mesure, les variations de nuance). Dans la musique, il y a plus que ce que les musiques instrumentales et vocales occidentales dites savantes nous ont amené à concevoir comme le «timbre». Aussi un nouveau concept semble nécessaire. Car le son, c'est la texture (Dunsby, 2004), l'effet des modes de prise de son, d'émission et de spatialisation, le résultat des modes d'interprétation (l'intensité, le volume, le legato, le piqué, le détaché, le vibrato), et les aspects que l'entreprise théorique de Pierre Schaeffer (1966) et de ses disciples nous ont appris à entendre et à reconnaître: la masse, l'allure, le grain, l'attaque, le profil de masse, le profil dynamique, la régularité, etc., catégories qui peuvent également être appliquées aux musiques

¹ L'edizione italiana di *Le son des musiques* è pubblicata con il titolo: *Dalla nota al suono. La seconda rivoluzione tecnologica della musica*, a cura di Maurizio Disoteo, trad. di Manuela Filippa, CSMD/Angeles, Milano, 2010.

extra-européennes. C'est la raison pour laquelle c'est le son, plutôt que le timbre, que, dans mon travail ethnomusicologique, je préfère considérer comme «une constante des mondes musicaux» et un «universel anthropologique» (pour reprendre les termes que Wolff applique au timbre (2015, p. 46).

Le « son » comme catégorie musicologique nouvelle « n'est pas le son de l'Acoustique ni de la Théorie musicale classique. [...] C'est une qualité qui caractérise, de façon globale, le résultat sonore que l'on obtient; qui dépend largement de facteurs techniques (aux deux sens du mot: technologie et technique musicale), mais qui est apprécié en termes esthétiques » (Delalande, 2001, p. 20). Le mot « qualité » est significatif. C'est celui, on l'a vu, qu'utilise Risset. C'est également celui adopté par Kay Shelemay dans son ouvrage *Soundscapes* qui aborde les musiques de tradition orale à partir de leurs traces sonores; elle en fait même la première catégorie des « caractéristiques du son », avant l'intensité, la hauteur et la durée (Shelemay, 2006, p. 8-22). Mais il faut souligner avec force que le concept de « son » ainsi redéfini par Delalande a une dimension *stylistique*, comme il l'indique à la fin de son livre (*ibid.*, p. 218), c'est-à-dire qu'il caractérise des *séries* d'événements musicaux distincts: parler du son de Rubinstein, de Miles Davies ou de l'Orchestre de Philadelphie, c'est leur reconnaître, à l'écoute, des qualités et des constantes propres par lesquelles ce pianiste se différencie de Gould, ce trompettiste de jazz, de Armstrong, ou cet orchestre, du Philharmonique de Berlin. Le « son », c'est ce que Delalande appelle un « son-signature ». C'est « la marque d'un musicien », d'un groupe, d'un ensemble plus ou moins grand, d'un type d'enregistrement, voire d'une chaîne de transmission (*ibid.*, p. 20), ou même d'une station de radio ou d'une marque de disque (*ibid.*, p. 54 et 170). En écoutant une retransmission, les familiers de Brendel sont capables de reconnaître le pianiste sans qu'il ait été annoncé, de la même façon que, si l'on a entendu beaucoup de Beethoven dans sa vie, on peut reconnaître son style dans une œuvre que l'on n'a jamais entendue. Pas étonnant alors que ces « ensembles de traits morphologiques précis » caractéristiques du « son-signature » puissent être mis en rapport avec des groupes sociaux, des valeurs ou même des styles de vie (*ibid.*, p. 21): la catégorie du « son » peut alors devenir une catégorie utilisable par la psychologie, la sociologie et l'anthropologie de la musique.

Tout au long de son livre, Delalande est donc amené à distinguer entre le son comme catégorie acoustique et le son-signature, que, pour cette raison, il écrit souvent entre guillemets

comme je viens de le faire. Mais plutôt que d'adopter cette contrainte typographique, je suggère par souci de clarté, quitte à introduire une connotation anglo-saxonne dans mon propos, de suivre une suggestion de Gino Stefani (1998, p. 50) et parler, à propos du «son-signature», de *sound*, même lorsqu'on fait référence aux idées de Delalande ou à des auteurs qui utilisent le mot «timbre». Ainsi, le «son» devient une nouvelle catégorie musicologique fondamentale.

L'importance du concept de *sound* vient de ce que son application ne se limite pas aux musiques électroacoustiques qui ont contribué à le forger. Du côté de la musique pop, le témoignage de Daniel Levitin est éloquent: en tant que producteur de groupes rock, «j'ai appris, écrit-il, à entendre des choses que je n'avais jamais entendues auparavant: la différence entre un micro et un autre ou entre les diverses marques de bande (la bande Ampex 456 produisait un "choc" caractéristique dans les basses fréquences, la Scotch 250 craquait dans les aigus, l'Agfa 467 avait un son lustré dans les fréquences moyennes» (Levitin, 2007, *in trad.fr.*, p. 9). Comme le dit Paul Simon, «j'écoute mes propres disques pour leur son, pas pour les accords ou les paroles. Ma première impression se fonde sur le son général» (cité *in* Levitin, 2007, *in trad.fr.*, p. 8). Ornette Coleman va dans le même sens: «Songez au son... Songez toujours au son plus qu'aux notes... Les notes n'ont pas d'importance... Les notes, vous pouvez les changer» (*Le Monde*, 17 octobre 1989, cité *in* Delalande, 2001, p. 24). Gérard Authelain élargit le propos à la chanson: «Tous les musiciens diront que l'important pour eux est d'abord le son, ceux qui utilisent le secours de l'électrification et de l'amplification tout autant que ceux qui demeurent dans le jeu acoustique» (Authelain, 1998, cité *in* Delalande, 2001, p. 55).

Dans l'*opus magnum* que Tagg a cosigné avec Bob Clarida, il insiste sur le fait que les musiques pop sont diffusées bien autrement que par des partitions, mais aussi, et ceci explique cela, il souligne l'importance d'aspects non notés de la matière sonore mais essentiels dans ces types de musique, comme le *sound* (Tagg-Clarida, 2003, p. 55), notamment au niveau perceptif: ce sont eux, bien souvent, qui font l'objet de l'appréciation des amateurs de tel ou tel groupe de musiciens pop et qui permettent de les distinguer quand ils exécutent une même œuvre. Levitin rappelle l'importance anthropologique que le *sound* a dans l'expérience humaine de façon générale: c'est grâce à lui que nous pouvons distinguer les personnes, savoir si quelqu'un est triste, en bonne santé ou enrhumé (Levitin, 2007, *in trad. fr.*, p. 51), et donc contribuer de manière fondamentale à la dimension expressive de la musique (*ibid.*, p. 60). C'est le *sound* (*idem*) qui définit le mieux les œuvres et les groupes rock: «Quand on pense à Jimi Hendricks, il

y a de fortes chances qu'on se souvienne avant tout du timbre de sa guitare électrique et de sa voix» (*ibid.*, p. 60). Aussi «le rock-and-roll pourrait être le dernier échelon d'une révolution musicale d'un millénaire qui a donné à la quarte et à la quinte parfaite une prééminence qui n'appartenait historiquement qu'à l'octave» (*ibid.*, p. 58).

Delalande démontre que le concept de *sound* peut être appliqué aux musiques «sérieuses», par exemple pour rendre compte de l'interprétation des musiques baroques. Une même œuvre musicale n'est plus exactement la même selon la façon dont elle a été enregistrée et selon les supports utilisés et, comme il le souligne, les différents ensembles de musique baroque ont appris à se distinguer les uns des autres en créant un son qui leur soit spécifique. Aussi n'a-t-il pas tort de rapprocher leur démarche de celle des groupes rock (Delalande, 2001, p. 18). Je me souviens encore, pour ma part, du début de «L'hiver» des *Quatre Saisons* de Vivaldi, interprété «al ponticello» par les musiciens du Giardino Armonico (Teldec, 1994. Accessible en ligne). On lira avec profit, dans *Le Son des musiques* une passionnante entrevue avec le fondateur et le chef de cet ensemble, Giovanni Antonini (Delalande, 2001, p. 116-133). L'innovation d'Antonini a déclenché une multitude d'interprétations renouvelées des *Quatre Saisons*, dont Colette Mercy, au micro de Radio-Canada, avait présenté une impressionnante collection à laquelle, sans Delalande, je n'aurais pas été sensible. Subjugué par la sonorité de cette interprétation, je m'amusais à n'en faire entendre que le début de cette plage à des amis sans leur dire de quelle œuvre il s'agissait. La nouveauté d'exécution était telle qu'ils étaient rarement capables d'en reconnaître le compositeur. «L'hiver» devenait tout autant l'œuvre du Giardino Armonico que celle de Vivaldi.

On est donc amené, avec Delalande, à se demander une nouvelle fois comment définir ce qu'est une œuvre musicale. C'est à bon droit que, pour cela, il a emprunté une expression à la phonologie: une «classe d'équivalence d'objets matériels» (Delalande, 1991, p. 14), c'est-à-dire une entité abstraite qui englobe toutes ses interprétations possibles.

Elle m'avait fait définir autrefois les partitions des musiques occidentales comme «une transcription phonologique de l'œuvre à l'envers» (Nattiez, 1975, p. 112 et 1987, p. 101). Privilégiant l'esthétique comme critère de pertinence dans l'analyse musicale, Delalande a contesté la légitimité de cette expression (Delalande, 2013, p. 139-142). J'avais sans doute eu le tort, dans mon tout premier ouvrage, de ne pas préciser de quelle période de la musique

occidentale je parlais. Mais la phrase de Delalande que je viens de citer à l'instant me fait penser qu'en réalité nous sommes d'accord sur ce qui définit la spécificité d'une œuvre.

En effet, il faut faire appel à la notion de pertinence lorsque l'absence de prescriptions aux quelles le XIX^e siècle nous a habitués, fait en réalité partie de la culture d'une époque. Tel était le cas pour les musiques anciennes.

Parce qu'un enregistrement prend le caractère d'une *chose*, parce qu'il fait du *sound*– le son-signature de Delalande – une catégorie musicale à part entière, il n'est pas étonnant que, dans le domaine des variétés bien souvent, mais pas seulement, les techniciens et les arrangeurs qui interviennent abondamment dans la fabrication de la chanson enregistrée soient considérés comme des vedettes, quoique cachées, recherchées, fort bien payées et difficiles à joindre au téléphone (Delalande, 2001, p. 100). «Un disque, c'est une œuvre d'art que l'on fait avec les moyens techniques» (*ibid.*, p. 133). De ce fait, le studio devient un des lieux fondamentaux de la *création* musicale. Le «son Glenn Gould» tient tout autant à son jeu pianistique qu'à sa maîtrise des techniques d'enregistrement en studio qu'il privilégie sur le concert au point de ne livrer aux mélomanes que le fruit de montages d'une grande sophistication. Qu'auraient été les Beatles sans leur ingénieur du son, George Martin?, demande Delalande (2001, p. 30-31).

C'est en deux sens que François Delalande a contribué à la construction d'une musicologie générale, mais en prenant cette expression dans deux sens étroitement corrélés: en définissant des concepts qui peuvent s'appliquer à n'importe quels types de musiques, mais ce faisant, en élargissant l'horizon des domaines musicaux que la musicologie se doit d'étudier: pas seulement les musiques classiques «européennes» comme l'a fait le plus souvent la musicologie traditionnelle, mais les musiques de tous les genres, de toutes les époques et de toutes les cultures. Il a ainsi largement étendu le champ de notre conscience et de notre appréciation du fait musical. Qu'il en soit ici profondément remercié.

RÉFÉRENCES

AUTHELAIN, Gérard, 1998 : «L'analyse des chansons», *Musurgia*, vol. V, n° 2.

DELALANDE, François, *Le Son des musiques, entre technologie et esthétique*, Paris, Buchet-Chastel, 2001.

DELALANDE, François, *Analyser la musique, pourquoi? comment?*, Paris, Ina-éditions, coll. Ina Expert, 2013.

DELALANDE, François, *La musique au-delà des notes*, préface et postface de Jean-Jacques Nattiez, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

DUNSBY, Jonathan, 2004, «Analyse et interprétation», dans *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIème siècle*, J.-J. Nattiez (éd.), vol. II, *Les savoirs musicaux*, Arles et Paris, Actes Sud / Cité de la musique, p. 1040-1056.

LEVITIN, Daniel J., *This is your Brain on Music. The Science of a Human Obsession*, New York, A Plume Book, 2007; trad. fr., Samuel Sfez, *De la note au cerveau. L'influence de la musique sur notre comportement*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 2010.

MOLINO, Jean, «Fait musical et sémiologie de la musique», *Musique en jeu*, No. 5, 1975, p. 37-62 ; repris in *Le singe musicien, essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, préface et édition de J.-J. Nattiez, Arles-Paris, Actes Sud / Ina, 2009, p. 73-118.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'édition, 1975a.

NATTIEZ, Jean-Jacques, «Densité 21.5» de Varèse: *essai d'analyse sémiologique*, Monographies de sémiologie et d'analyse musicale, N° 2, 1975b, Groupe de recherches en sémiologie musicale, Faculté de musique de l'Université de Montréal, 113 pp. ; trad. anglaise (révision en 1982) in *Music Analysis*, vol. I, N° 3, oct. 1982, pp. 243-340.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1987.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1993.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *La musique, la recherche et la vie. Un dialogue et quelques dérives*, Montréal, Leméac, 1999.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Analyses et interprétations de la musique. La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Paris, Vrin, 2013.

RISSET, Jean-Claude, 2004 : «Timbre», dans *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), vol. II, *Les savoirs musicaux*, Arles-Paris, Actes Sud / Cité de la musique, p.134-161.

RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, éditions du Seuil, 1972.

SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, éditions du Seuil, 1966.

SHELEMAY, Kay, *Soundscapes. Exploring Music in a Changing World*, New York – Londres, Norton, 2006, 2e éd.

STEFANI, Gino, *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Milan, Casa Ricordi, 1998.

TAGG, Philip, CLARIDA, Bob, *Ten Little Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*, New York/Montréal, The Mass Media Music Scholar's Press, 2003.

WOLFF, Francis, *Pourquoi la musique?*, Paris, Fayard, 2015.