

# Deux mille cinq cents ans de musicologie systématique

Nicolas MEEÛS\*

La musicologie est née au XIX<sup>e</sup> siècle, d'abord en langue allemande<sup>1</sup> ; la musicologie systématique est née, un peu plus tard que la musicologie historique, dans le célèbre article programmatique de Guido Adler, « Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft », en particulier dans son célèbre tableau des branches de la musicologie (Figure 1). Cela, du moins, c'est le discours auquel nous avons tous cru. Pourtant, dès les premiers mots de son article, Adler le réfute : « La musicologie, écrit-il, est née en même temps que l'art des sons »<sup>2</sup>. Il poursuit en détaillant les réflexions des premiers musiciens, qui se sont intéressés successivement à la fixation et la détermination du matériau sonore, aux définitions arithmétiques des intervalles, à la notation des hauteurs et des durées, aux rapports entre la musique et la poésie, à l'analyse des œuvres, à l'instrumentation, à l'interprétation, à l'organologie, à la stylistique et, enfin, à l'histoire des œuvres. « Tous les peuples, écrit-il, à propos desquels on peut parler d'un *art des sons* ont aussi une *science des sons*, même s'il ne s'agit pas toujours d'un système musicologique développé »<sup>3</sup>.

---

\* Professeur émérite à Sorbonne Université. Chercheur à l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus). Président de la Société belge d'Analyse musicale (SBAM). nicolas.meeus@scarlet.be.

<sup>1</sup> Le premier usage du mot *Musikwissenschaft* se trouve dans le traité de Logier, *System der Musik-Wissenschaft*, de 1827, qui est un traité d'harmonie, de basse chiffrée et de composition. L'existence de la discipline est confirmée ensuite dans plusieurs ouvrages encyclopédiques en allemand. La naissance « officielle » de la musicologie a lieu avec la création des *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* en 1863 et l'introduction qu'y rédige Friedrich Chrysander. Voir Meeüs, 2015, p. 100-101.

<sup>2</sup> *Die Musikwissenschaft entstand gleichzeitig mit der Tonkunst* (Adler, 1885, p. 5).

<sup>3</sup> *Alle Völker, bei welchen man von einer Tonkunst sprechen kann, haben auch eine Tonwissenschaft, wemgleich nicht immer ein ausgebildetes musikwissenschaftliches System* (Adler, 1885, p. 5).

**Musik-wissenschaft.**

i. Historisch.		ii. Systematisch.		
Aufstellung der in den einzelnen Zweigen der Tonkunst suhöchst stehenden Gesetze.				
<p>(Geschichte der Musik nach Epochen, Völkern, Reichen, Ländern, Gauen, Stätten, Kunstschulen, Künstlern).</p> <p>A. musikalische Paläographie (Notationen).</p> <p>B. Historische Grundklassen (Gruppierung der musikalischen Formen).</p> <p>C. Historische Aufeinanderfolge der Gesetze.</p> <p>1. wie sie in den Kunstwerken je einer Epoche vorliegen.</p> <p>2. wie sie von den Theoretikern der betreffenden Zeit gelehrt werden.</p> <p>3. Arten der Kunstausübung.</p>	<p>D. Geschichte der musikalischen Instrumente.</p>	<p>A. Erforschung und Begründung derselben in der Harmonik.</p> <p>2. Rhyth- mit (tonal od. homölogisch).</p> <p>3. Metrik (Cohärenz und tonal od. homölogisch).</p> <p>Relation mit den entsprechenden Subjekten behufs Feststellung der Kräfte des musikalisch Schönen.</p> <p>2. Complex unmittelbar und mittelbar damit zusammenhängender Fragen.</p>	<p>C. Musikalische Pädagogik und Didaktik (Zusammenstellung der Gesetze mit Rücksicht auf den Lehrzweck).</p> <p>1. Tonlehre, Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentationstheorie, Methoden des Unterrichtes im Gesang und Instrumentalspiel.</p>	<p>D. Musikologische Untersuchung und Vergleichung der Gesetze mit Rücksicht auf den Lehrzweck).</p> <p>1. Tonlehre, Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentationstheorie, Methoden des Unterrichtes im Gesang und Instrumentalspiel.</p>

Hilfswissenschaften: Allgemeine Geschichte mit Paläographie, Chronologie, Diplomantik, Bibliographie, Bibliotheks- und Archivrkunde. Literaturgeschichte und Sprachkunde. Geschichte der Liturgien. Geschichte der mimischen Künste und des Tanzes. Biographie der Tonkünstler, Statistik der musikalischen Associationen, Institute und Aufführungen.

Hilfswissenschaften: Akustik und Mathematik. Physiologie (Tonempfindungen). Psychologie (Tonvorstellungen, Tonurtheile und Tongefühle). Logik (das musikalische Denken). Grammatik, Metrik und Poetik. Pädagogik. Ästhetik etc.

1 Zum Vergleiche diene die synoptische Tafel nach Aristides Quintilianus, welche die vollständigeren Überriht über das musikalische Unterrichtssystem der Griechen enthält; die Übersetzung giebt die griechischen termini möglichst getreu, manchmal umschrieben, denn der vollkommen deckende Ausdruck im Deutschen fehlt.

System der Musik.		System der Musik.	
I. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΝ (Theoretischer oder spekulativer Theil).			
<p>A. φυσικό (Physikalisch-wissenschaftlich)</p> <p>a. ἀριθμητική (Arithmetik)</p> <p>b. φυσική (Physik)</p>	<p>B. τεχνικόν (Spezial-technisch)</p> <p>c. ἀρμονική (Harmonik)</p> <p>d. ρυθμική (Rhythmik)</p> <p>e. μετρική (Metrik)</p>	<p>II. ΠΡΑΚΤΙΚΟΝ - ΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΝ (Unterricht oder praktischer Theil).</p> <p>C. γρηγορόν (Compositionallehre)</p> <p>ε. μελωδική (melodische Composition) oder ausgewandte Rhythmik</p> <p>στ. ῥυθμικὴ (rhythmische Composition oder ausgewandte Rhythmik)</p> <p>ζ. ποίησις (Poetik)</p> <p>η. ποιησις (Instrumental-Spiel)</p> <p>θ. ἐκτελέσις (Ausübung oder Execution)</p> <p>ι. ὀργανική (Instrumental-Spiel)</p> <p>κ. φωνική (Gesang)</p> <p>λ. δραματική (dramatische Aktion).</p>	

Figure 1 : Guido Adler, « Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft », Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1 (1885), p. 16-17.

Adler retrace ensuite les étapes de l'étude musicologique : la transcription, l'examen de la structure rythmique et tonale, le cas échéant les rapports entre voix simultanées, le rapport au texte mis en musique, le traitement des instruments, le genre de l'œuvre et, enfin, les circonstances historiques de la création et la valeur esthétique. Ce qu'il décrit, dans tout ceci, c'est donc tout à la fois le développement de la musicologie au cours des âges et le programme qui en découle pour une musicologie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La description qu'il fait de la musicologie depuis l'Antiquité est surtout celle d'une musicologie systématique, qui apparaît bien plus ancienne que la musicologie historique. Il ajoute d'ailleurs au bas de son tableau de la musicologie un autre tableau, celui du système théorique, pratique et pédagogique grec tel qu'il est décrit par Aristide Quintilien, qui semble se refléter presque exactement dans la partie « systématique » du tableau d'Adler (voir aussi la Figure 2).

\* \* \*

Mon intention n'est pas de résumer vingt-cinq siècles d'histoire de la musicologie systématique, ni même celle de la musicologie francophone de l'Orient. Somme toute, le rôle de Mersenne, de Sauveur, d'Amiot, de Villoteau et de tant d'autres, est connu ; il en sera question dans d'autres articles. De plus, notre intention dans le cadre du séminaire *Épistémuse* est moins de réfléchir aux aspects théoriques de la musique orientale ou à la façon dont les chercheurs francophones en ont rendu compte, que de nous interroger, à un niveau plus élevé, sur les motivations de ces chercheurs : ce qui nous intéresse, c'est l'épistémologie de la musicologie francophone de l'Orient – pourquoi la musicologie francophone, et pourquoi l'Orient. Mais ce dont je voudrais discuter d'abord, ce sont les raisons qui ont poussé les musiciens, en particulier dans cette aire qui va de l'Occident à la Perse, celle qui a subi l'influence des théories grecques antiques et qui englobe donc aussi l'Orient dont nous parlons aujourd'hui, à produire ce corpus immense de réflexion musicologique, comparable non seulement par son volume, mais aussi par sa nature même, au corpus de la philosophie ou à celui de la théorie du langage. C'est dans la conviction que la musicologie est une discipline d'importance comparable à celle de la philosophie elle-même (ce qui était probablement une évidence pour les Anciens) que je voudrais en parler aujourd'hui.

Si l'expression « musicologie systématique » est relativement récente, ce qu'elle recouvre ne l'est pas. Aucun terme, à vrai dire, n'a désigné de manière univoque les éléments de ce vaste corpus. Pour faire court, je l'appellerai « théorie musicale », en rappelant qu'aux États-Unis l'expression *music theory* recouvre aujourd'hui deux domaines distincts ou, plutôt, complémentaires : d'une part la réflexion spéculative sur divers points de théorie plus ou moins abstraits, d'autre part l'enseignement des théories et leur application à la pratique musicale. Il en va en réalité de même de la théorie musicale depuis son origine, qui s'est exercée entre les deux extrêmes de la spéculation pure et de la pédagogie pure. C'était déjà la division essentielle de la description de Quintilien citée par Adler, qui comportait une partie spéculative (Θεωρητικόν), et une partie pédagogique (πρακτικόν–παιδευτικόν). De Quintilien à

la *Music Theory*, donc, cette dualité entre réflexion spéculative et réflexion pédagogique est l'un des éléments constants, dont on montrerait aisément qu'il a existé à toutes les époques et en tous lieux.

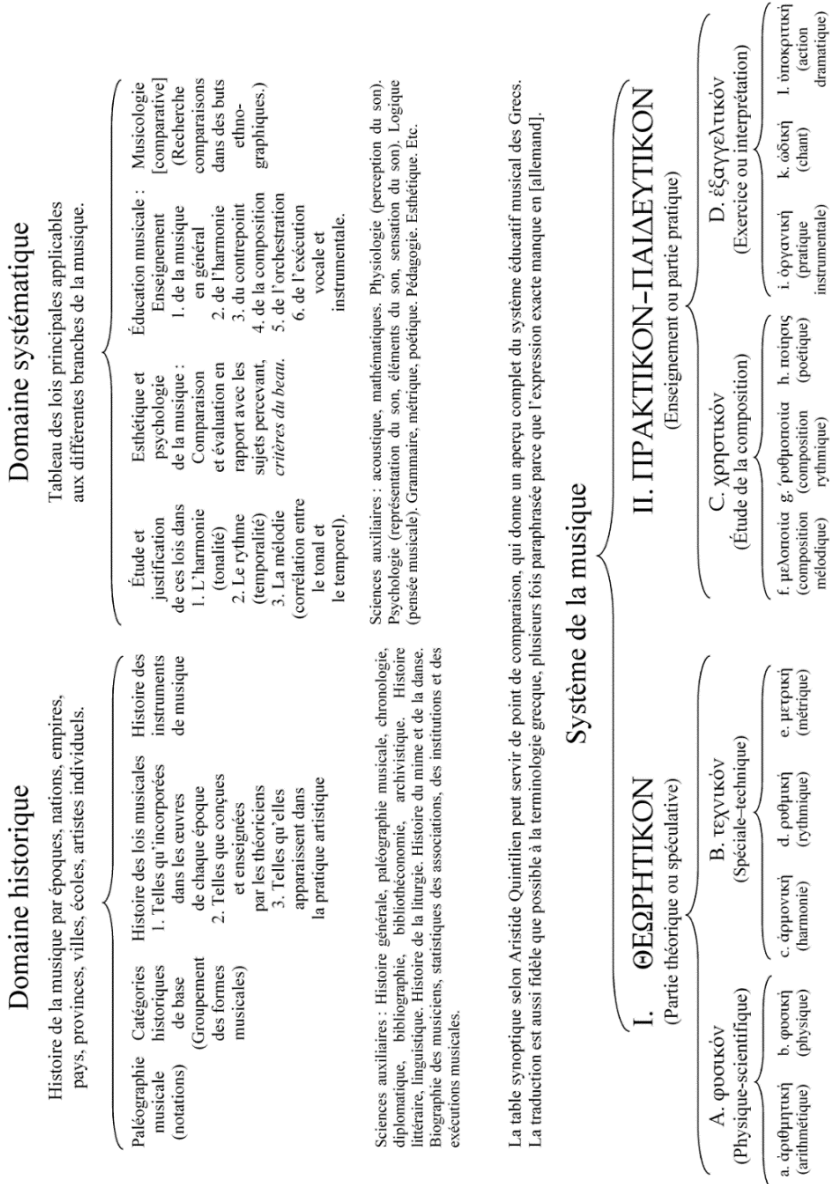


Figure 2 : Guido Adler, « Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft », 1 (1885), p. 16-17. Traduction

Un thème récurrent de la théorie musicale spéculative, depuis l'époque platonicienne jusqu'à nos jours, c'est l'étude abstraite des structures d'intervalles et des

échelles, ce que Dahlhaus appelait la « contemplation ontologique des systèmes de sons » (Dahlhaus, 1984, p. 6-9). C'est pour cette raison qu'au Moyen Âge latin la musique a été inscrite dans le Quadrivium, comme science des nombres reliés proportionnellement entre eux – c'est-à-dire science des rapports numériques.

Les théoriciens arabes médiévaux, eux aussi, ont souvent suivi les théoriciens grecs dans leurs spéculations sur les nombres. Mais Al-Fārābi (1930-2001) souligne que ce n'était pas toujours le cas : « Parmi ceux qui ont voulu fixer dans des livres le nombre de toutes les notes *reproduisibles à l'octave*, il nous faut compter les mathématiciens grecs de l'antiquité et les théoriciens de l'empire arabe proches de notre temps. Parmi ces derniers, certains ont suivi la voie des mathématiciens grecs, les autres n'en ont tenu aucun compte ; habiles praticiens, rompus à la musique, ils se sont uniquement fiés à leur oreille ».

Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, cette étude spéculative se double d'un effort de codification et de classification manifeste dans des projets encyclopédiques et universalisants, souvent normatifs : contrepoint, harmonie, rythmique, métrique, mélodie, forme, genres et styles. Au XIX<sup>e</sup> siècle, ces réflexions en viennent en outre à se concentrer sur les œuvres individuelles comme porteuses de signification : analyse, interprétation, performance.

Les motivations de ces recherches ont varié au cours des siècles. Dans l'Antiquité et au moins jusqu'à la Renaissance, il s'agissait de montrer comment l'ordre divin de l'univers se manifeste dans la musique ou, inversement, comment la musique se manifeste dans l'ordre divin : la motivation était théologique. Au début de la période moderne, la motivation se fait progressivement rationaliste ou scientifique : il s'agit de montrer comment la musique correspond à un ordre physique, naturel ; c'est le développement de l'acoustique (Sauveur, 1701), la réflexion sur le système « juste » (Zarlino, 1558 ; Mattheson, 1719 ; Euler, 1739 ; etc.), et la création de théories « scientifiques » de l'harmonie (Rameau, 1722 ; mais aussi Helmholtz, 1877). Au XIX<sup>e</sup> siècle enfin, la motivation scientifique se double encore de considérations psychologiques (Stumpf, 1883-1890) et bientôt anthropologiques (Sachs, 1962). Elle débouche sur le développement rapide de l'analyse musicale.

Les étapes de ce déplacement historique, de la spéculation cosmique à motivation théologique vers la spéculation acoustique à motivation scientifique au sens des sciences dures, puis vers la psychologie, c'est-à-dire vers les sciences humaines puis les sciences cognitives, correspondent dans une certaine mesure aux trois grands domaines de la musique selon Boèce, ce qui semblerait indiquer que, peut-être, la diversité épistémologique n'est pas si grande que cela : ce sont la *musica mundana*, la musique du macrocosme, des sphères ; la *musica humana*, celle de l'harmonie microcosmique de l'âme et du corps ; et la *musica instrumentis*, celle de l'harmonie des sons humains, vocaux et instrumentaux (Boetius, 1867).

L'étude des structures d'intervalles et des échelles, depuis l'origine, est fondée sur les nombres, une fois encore avec des motivations variables : la mystique platonicienne des nombres et des rapports simples a dominé l'Antiquité et le Moyen Âge ; elle a été remplacée progressivement, notamment à partir de Mersenne et Descartes, par l'étude scientifique des sons et des rapports harmoniques : les principes sont

différents, mais les rapports de nombres sont les mêmes. Les rapports harmoniques, justifiés acoustiquement, sont envisagés d'abord dans leur objectivité physique puis, au XIX<sup>e</sup> siècle, dans leur subjectivité perceptive. En tout cas, cette obsession pour les rapports simples ou pour les rapports harmoniques a eu des conséquences de première importance sur la musique de l'aire géographique ayant pratiqué la théorie grecque antique. C'est elle, probablement, qui a incité à considérer nos musiques comme des musiques de « notes », dont les éléments sont des hauteurs définies, distantes entre elles d'intervalles autant que possible « rationnels », c'est-à-dire qui non seulement peuvent être représentés par des rapports numériques, mais qui en outre sont porteurs de raison, sont signifiants. Hucbald l'affirmait déjà il y a un millénaire lorsqu'il opposait aux cris irrationnels d'animaux les sons musicaux, « discrétisés et déterminés par une quantité rationnelle »<sup>4</sup>. On imagine sans peine que ni la musique chantée en Grèce avant Pythagore, ni le chant chrétien avant la réintroduction en Occident latin de l'échelle diatonique grecque, ni les musiques arabes avant les théorisations d'al-Kindī, d'ibn al-Munajjim ou d'al-Fārābi, ne fonctionnaient selon des intervalles définis numériquement. Et si le système diatonique a acquis en Occident l'importance que l'on connaît, c'est au moins en partie parce qu'il est celui qui s'exprime le plus aisément par des rapports numériques simples.

La théorie arabe médiévale est dans une large mesure une théorie de notes et d'intervalles. Une grande difficulté, néanmoins, a été d'y intégrer les intervalles zalzaliens, qui ne s'exprimaient pas sans peine sous forme de rapports simples et dont l'expression numérique, en outre, n'était probablement qu'une représentation figée de hauteurs essentiellement mobiles<sup>5</sup>. Sans présumer de la valeur intrinsèque de l'hypothèse, la proposition actuelle de Nidaa Abou Mrad (2016, p. 54-55 et 495-508), dans sa *Sémiotique modale*, de considérer les intervalles zalzaliens comme justifiables d'une explication par les otoémissions, s'inscrit en tout cas précisément dans un cadre épistémologique moderne fondé notamment sur des considérations psychophysiques.

\* \* \*

Les trois grandes phases de la théorie musicale que je viens de décrire, disons pour faire bref la première théologique, la deuxième scientifique, la troisième anthropologique, correspondent approximativement aux trois *épistémès* de Michel Foucault dans *Les Mots et les choses* (Foucault, 1966). La première, fondée sur l'analogie, la similitude et la ressemblance, est pour nous celle où la musique est l'image platonique

---

<sup>4</sup> [...] *non qualescumque sonos, utputa quarumlibet insensibilium rerum, aut certe irrationabilium voces animalium ; sed eos tantum, quos rationabili discretos ac determinatos quantitate, quique melodiae apti existerent, ipsi certissima totius cantilenae fundamenta iecerunt* (Hucbald, 1784, p. 107).

<sup>5</sup> Il faut souligner que cette difficulté à décrire les intervalles zalzaliens transparaît dans les écrits arabes médiévaux eux-mêmes : elle n'est donc pas, ou pas exclusivement, l'expression colonialiste d'un mépris occidental pour ce qui n'est pas diatonique, comme certains affectent de le penser encore aujourd'hui. Dans les traités médiévaux, la tierce neutre est souvent décrite comme correspondant au rapport 27/22 (355 cents), mais parfois aussi à 39/32 (342 cents) et, chez Safī al-Dīn, à 243/256 (360 cents). Voir Liberty Manik, 1969, p. 37-57.

du monde. La deuxième épistémè est celle de la discontinuité, de la comparaison, de l'analyse, de la mesure, celle où le déchiffrement herméneutique du langage divin cède la place au déchiffrement de ce qu'il peut y avoir de divin dans la nature ; c'est celle où la musique se soumet à un ordre naturel, acoustique, qui la régit et en assure la cohérence. La troisième, enfin, est celle d'une lecture historique et géographique, celle qui fait apparaître les différences d'une époque à une autre ou d'un pays à un autre, et la relativité des choses. Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, que la théorie musicale – ou la musicologie systématique, dans la mesure où l'une n'est que le nom de l'autre – repose sur la foi en Dieu ou sur la foi en la science et en la nature, elle ne fait que constater un état de choses qu'il n'y a pas lieu de remettre en question. Par contre, la discontinuité que Foucault situe à la fin du siècle des Lumières est le moment qu'Emmanuel Kant décrit comme l'accession du savoir à l'âge adulte, à la « majorité » (*Mündigkeit*), ce moment, écrit Kant (1784, p. 481) citant Horace, dont le mot d'ordre est « ose savoir ! » (*sapere aude*), en toute liberté et sans aucune contrainte externe.

Cette posture nouvelle amène à s'interroger sur la raison du savoir, dès lors qu'il n'est plus soumission ni à un ordre divin ni à un ordre naturel. La science elle-même apparaît désormais en évolution constante, tendue vers un avenir encore incertain. Elle est désormais hasardeuse, anxieuse d'elle-même, elle éprouve le besoin de se justifier et d'affirmer sa légitimité : le questionnement épistémologique prend lui aussi une dimension nouvelle, celle qui est à la base du séminaire Épistémuse. Le scepticisme cartésien devient une norme de la recherche scientifique, contraignant à une nouvelle objectivité fondée non plus sur le divin ou sur la nature, mais bien sur un idéal de gratuité, de désintéressement, de partage des connaissances.

Ce sont sans doute cette inquiétude et ce besoin de justification qui animent Guido Adler et les fondateurs de la musicologie moderne en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce qui frappe dans la description d'Adler, c'est que, malgré ce qu'il en dit en sous-titre (« Histoire de la musique par époques, nations, empires », etc. ; voir figure 2), la musicologie historique n'est pas une histoire des œuvres et des compositeurs, mais bien celle de la théorie ! Il cite la paléographie, c'est-à-dire l'histoire des notations ; l'histoire des genres et des formes ; l'histoire des lois musicales ; enfin l'histoire des instruments. Ce qui caractérise le projet d'Adler, ce n'est pas une nouveauté des sujets de recherche, mais bien leur inscription dans une perspective historisante, caractéristique de la troisième épistémè de Foucault. L'articulation entre musicologie historique et musicologie systématique revient en fait à opposer les théories anciennes à la théorie « moderne » du XIX<sup>e</sup> siècle : le but d'Adler est essentiellement comparatiste.

Cette musicologie historicisante a elle aussi des agendas, explicites ou cachés, de légitimation culturelle (« notre musique est la plus avancée », comme dans la théorie évolutionniste de Chailley) ou nationale (« le classicisme viennois » chez Riemann ou Schenker ; mais aussi peut-être les nationalismes musicaux arabes), d'identification de chefs-d'œuvre, de réforme sociale ou pédagogique, de critique musicale, d'esthétique, ou de simple satisfaction personnelle. De tels agendas ne devraient plus avoir cours aujourd'hui.

Dans ce contexte, consacrer notre réflexion à « la musicologie francophone de l'Orient » peut avoir quelque chose d'effrayant : s'agirait-il de jeter une fois encore un regard francophone, peut-être méprisant, sur un Orient réel ou rêvé ? C'est à nous-mêmes qu'il incombe de faire qu'il n'en soit pas ainsi, de comprendre que notre interrogation porte sur notre propre identité<sup>6</sup>.

## Références

- ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale. Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadath-Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.
- ADLER, Guido, 1885, « Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft », *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), p. 5-20.
- AL-FĀRĀBĪ, 1930-2001, *Grand Traité de la Musique*, dans Rodolphe D'ERLANGER, *La Musique arabe*, Tome I, Paris, Geuthner (reproduction en 2001 de l'édition de 1930).
- BARTOLI, Jean-Pierre, 2007, « Orientalisme et exotisme de la Renaissance à Debussy », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, J.-J. Nattiez éd., Paris, Actes Sud/Cité de la musique, vol. 5, p. 155-181.
- BOETIUS, Anicius Manlius Severinus, 1867, *De institutione musica libri quinque*, G. Friedlein ed., Leipzig, B. G. Teubner, p. 177-371.
- CHRYSANDER, Friedrich, 1863, « Vorwort und Einleitung », *Jahrbücher für Musikwissenschaft* I (1863), p. 9-16.
- DAHLHAUS, Carl, 1984, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert: Grundzüge einer Systematik, Geschichte der Musiktheorie*, vol. 10, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- EULER, Leonard, 1739, *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principii dilucide expositae*, Saint-Petersbourg, Typographia Academiae Scientiarum.
- FOUCAULT, Michel, 1966, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- VON HELMHOLTZ, Hermann, 1877, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, Fr. Vieweg, 4<sup>e</sup> édition.
- HUCBALD, *De musica*, 1784, dans Martin GERBERT *Scriptores ecclesastici de musica sacra potissimum*, vol. I, St. Blasien, 1784, p. 103-141.
- KANT, Immanuel, 1784, « Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? », *Berlinische Monatsschrift* 1784/12, p. 481-494.

---

<sup>6</sup> On pourra relire dans ce contexte les beaux articles de Jean-Pierre Bartoli, « Orientalisme et exotisme de la Renaissance à Debussy » et de Susanna Pasticci, « L'influence des musiques non européennes sur la musique occidentale du XX<sup>e</sup> siècle », dans *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 5, p. 155-181 et 182-203.



- LOGIER, Johann Bernhard, 1827, *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition mit Inbegriff dessen was gewöhnlich unter dem Ausdrücke General-Bass verstanden wird*, Berlin, H. A. W. Logier.
- MANIK, Liberty, 1969, *Das Arabische Tonsystem im Mittelalter*, Leiden, Brill.
- MATTHESON, Johann, 1719, *Exemplarische Organisten-Probe*, Hambourg, Schiller- und Kißnerischen Buch-Laden.
- MEEÛS, Nicolas, 2005, « Épistémologie d'une musicologie analytique », *Musurgia* XXII/3-4 (2015), p. 97-114.
- PASTICCI, Susanna, 2007, « L'influence des musiques non européennes sur la musique occidentale du XX<sup>e</sup> siècle », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, J.-J. Nattiez éd., Paris, Actes Sud/Cité de la musique, vol. 5, 2007, p. 182-203.
- SACHS, Curt, 1962, *The Wellsprings of Music*, J. Kunst ed., The Hague, M. Nijhoff.
- SAUVEUR, Joseph, 1701, *Principes d'acoustique et de musique, ou système général des intervalles des sons*. Paris, *Mémoires de l'Académie Royale des sciences*, p. 390-482.
- STUMPF, Carl, 1883-1890, *Tonpsychologie*, Leipzig, S. Hirzel, 2 vol..
- ZARLINO, Gioseffo, 1558-1562, *Le institutioni harmoniche*, Venise, Francesco Senefe, première édition 1558 ; deuxième édition, 1562.