

Le schéma discursif passionnel en tant que marque de
maturation stylistique dans les mouvements
symphoniques de Mozart

Marta GRABOCZ

Université des Sciences Humaines de Strasbourg

L'objet de cet article est de présenter les résultats d'une modeste expérience que j'ai menée sélectivement sur un certain type de mouvements symphoniques de Mozart. Ces mouvements offrent un corpus, un macrotexte qui permettra de lier les œuvres de jeunesse et celle de Paris-Mannheim à une des dernières symphonies, celle dite de « Prague ». Cette expérience embrasse les œuvres écrites entre 1771 (Mozart avait quinze ans), 1777-1778 et 1786 (il en avait trente).

Ma démarche, selon la terminologie stylistique, se veut à la fois déductive et inductive. Elle est partie de l'analyse du deuxième mouvement de la symphonie de Prague, choisie comme œuvre exceptionnelle en raison de son organisation fortement dramatique et comme celle qui prépare, avec les trois dernières symphonies (K.543, K.550, K.551), l'avènement du style presque romantique, celui du jeune Beethoven.

Ces derniers temps, dans mes analyses du style classique, je me suis surtout intéressée aux mouvements exceptionnels qui, à cause du fort contraste qu'ils présentent au niveau des pathèmes (des topiques, des affects, des signifiés), donc à cause de ce qui se passe au niveau de la forme du contenu, s'écartent quelque peu du cadre de la forme sonate. Cet « écart » serait interprété notamment comme une évolution téléologique,

aboutissant à l'émergence d'une nouvelle valeur à la fin du mouvement, malgré les règles de réexposition prescrites par la forme sonate.

Dans ce texte je vais reprendre quelques définitions du style et de ses catégories, de ses composantes, afin de pouvoir rendre compte de cette recherche dans ces termes nouveaux.

Selon Georges Molinié, « Le style est le regroupement déterminé de stylèmes exprimant ou symbolisant des contenus constitués de données extérieures à la langue (ces contenus ne peuvent être, en l'occurrence, que les composantes d'une vision du monde, d'une culture) » (Molinié: 1994, 205).

Les stylèmes « sont des fonctions, des corrélations qui lient deux (au moins) éléments langagiers de nature quelconque » (Molinié : 1995, 9). « Ils les lient selon une modalité dynamique (=corrélation), les deux éléments étant un objet thématique à décrire d'une part, et une série finie de moyens (verbaux) les représentant, d'autre part » (Molinié : 1994, 204).

La littéarité – ou la musicalité – est constituée par la mise en jeu de stylèmes ; une combinaison, une concaténation de stylèmes, et leur possible hiérarchie, définissent un style (Molinié : 1995, 204).

Si l'on essaie maintenant de chercher à quoi correspondent, dans l'ordre musical, les trois grandes classes de stylèmes, on peut proposer les homologies suivantes :

1. Les stylèmes de littéarité générale sont par exemple ceux du « romanesque » ou du « commercial ». En musique, ils seraient ceux de la musique dite « classique », du jazz, du contemporain, de la variété, etc.

2. La deuxième classe est celle de la littéarité générique, liée aux grands genres de la littérature (narration, lyrique, théâtre, etc.). En musique, on peut penser aux genres musicaux tels que la musique vocale de la Renaissance (avec ses sous-genres : motet, messe) ; l'opéra ; la musique instrumentale, du baroque jusqu'au vingtième siècle ; les différents genres solo ; la musique de chambre ; les genres de la musique électroacoustique et informatique, etc.

3. La troisième classe des stylèmes est celle de la littéarité singulière ; celle des caractérisèmes de la littéarité. En musique, sa définition varierait probablement selon les époques musicales. Ainsi, dans le style classique, ce stylème devrait correspondre à la phrase musicale, au niveau des thèmes, c'est-à-dire à une période ou phrase musicales, à des éléments de jonction comme les motifs du pont, etc. Leur typologie, leur classification est bien établie pour l'époque classique, tout en déterminant des fonc-

tions précises qui sont ordonnées à telle ou telle formule mélodico-rythmique typique, liées souvent, ces dernières, à une tonalité donnée.

Ces fonctions ou déterminations reçoivent des dénominations différentes selon les écoles esthétiques ou les écoles musicologiques qui les ont utilisées. L. Ratner et les collègues américains les appellent *topiques* ou lieux communs de l'histoire de la musique occidentale. E. Tarasti et les écoles musicologiques de l'Europe de l'Est, de l'Europe Centrale (J. Ujfalussy, J. Jiranek, V. Karbusicky etc.) les nomment *intonations*, c'est-à-dire éléments d'une *memoranda collective* (d'après Assafiev). B. Szabolcsi, le grand musicologue hongrois qui répertoriait les formules mélodiques typiques de l'histoire musicale européenne, et les a groupées en quinze types, publiées en trois cents extraits sur huit disques (1969 et 1975), les a nommées simplement « éléments du langage musical commun ». J. Mattheson (1739) les lia aux affects décrits par Descartes, tandis que Robert Hatten, le musicologue américain, les appelle « genres expressifs » (1994).

Mozart, Haydn et Beethoven puisaient donc dans les formules prédéterminées par leurs contemporains et prédécesseurs, tout en apportant leurs marques personnelles au fond commun.

En ce qui concerne la construction, la concaténation réalisée avec ces stylèmes, les cadres sont également plus ou moins prédéterminés par les stylèmes génériques qui ordonnent l'organisation syntaxique et l'organisation tonale des syntagmes. En revanche, aucune règle prédéfinie n'existe en ce qui concerne l'organisation des affects, des pathèmes (des « intonations ») à l'intérieur de tel ou tel type de mouvement. L'architecture tonale est prescrite mais le choix est laissé libre en ce qui concerne la dynamique énergétique, qu'elle soit bâtie sur un processus dramatique et conflictuel ou sur une simple mise en discours rhétorique des idées musicales (phrases de type « question-réponse » ou autres : exclamative, optative, impérative). Ces idées-là, par contre, appartiennent souvent à la même classe, au même cercle des *topiques-intonations*.

C'est donc dans au moins deux domaines différents que l'investigation du style classique instrumental pourra apporter des précisions :

1/ au niveau des stylèmes de la musicalité singulière, en confrontant les thèmes de Haydn, de Mozart et de Beethoven avec l'héritage commun décelable chez les fils de Bach et chez les auteurs moins connus de l'époque (Clementi, Boccherini, etc.) ou dans les premières œuvres mêmes de Haydn et de Mozart ;

2/ le deuxième domaine de recherche pourra concerner le mode de concaténation de ces stylèmes, en définissant les stratégies récurrentes de tel ou tel compositeur. Robert Hatten a fait un pas très important en éclairant – à l’aide de la théorie du marquage de Michael Shapiro (1983) – les stratégies du style dans les dernières œuvres pour piano et pour quatuor de Beethoven.

Les stratégies personnelles des grands compositeurs correspondraient à ce que Georges Molinié appelle « stylèmes-constellations », par lesquels « l’on peut tenter de concevoir, de penser le caractère le plus contingent, le plus substantiel, le plus individuel – le plus génial – d’un style » (1994, 205).

Nicolas Meeùs propose, dans ses « Réflexions sur la sémiotique musicale à l’écoute de G. Molinié », de voir dans le concept du style « une confrontation avec une structure abstraite dont l’œuvre est considérée comme une instance empirique. Ce qui est en jeu ici, c’est le lien de la parole à la langue ou, dans la terminologie de Hjelmlev, de l’usage au schéma, à la norme. [...] L’édifice langagier s’instaure par un saut conceptuel fondateur qui transforme l’expérience collective en un système immanent » (1995, 18).

Ce système immanent comporte deux plans :

« un plan grammatical qui régit la logique interne de la langue – sa construction syntaxique tonale pour le style classique –, et un plan sémantique qui régit son support au monde. Le style apparaît alors comme une dimension transversale, qualitative de chacun de ces deux plans. [...] Le style est [...] tout supplément de grammaticalité ou de sémantité, à compter du niveau trivial. » (Meeùs : 1994, 18-19)

Dans l’analyse que je propose, on essaiera d’examiner ces deux plans selon deux grammaires différentes : premièrement selon la grammaire de la construction obligatoire des mouvements symphoniques lents, à savoir l’analyse syntaxique, structurelle traditionnelle, et deuxièmement selon la grammaire des topiques, des affects, des pathèmes, s’il y en a. En ce qui concerne le plan de la sémantité, celui-ci coïncide justement, dans le style classique, avec l’analyse faite à l’aide des topiques, des affects.

Ma démarche est la suivante : je voudrais vous présenter un « macro-texte », un corpus constitué de mouvements lents de symphonies ou de concertos de Mozart, écrits tous en Sol majeur. Une expérience anté-

rieure d'analyse effectuée sur certains mouvements symphoniques écrits en Do majeur par Mozart (K.338 et K.503), m'a donné l'idée de vérifier l'utilisation éventuelle d'un même type de stylèmes apportés par le même cadre, la même orchestration, la même tonalité. Cette vérification des mouvements en Sol majeur m'a fait découvrir l'existence d'un même type de thème principal et de plusieurs éléments thématiques complémentaires, également proches les uns des autres, dans les cinq œuvres retenues. En ce qui concerne le corpus, il s'agit de la Sinfonia en Ré K.111 (1771) – mouvement lent « *Andante grazioso* » 3/8 (fl., hautbois, cors) ; de la symphonie dite de « Paris », K.297 en Ré majeur, (1778), « *Andante* » 6/8; Concerto pour hautbois et orchestre K.314 (1777), « *Adagio ma non troppo* » 3/4; Sinfonia ou Overture K.318 (1779), « *Andante* » 3/8; la symphonie de « Prague » K.504 (1786), « *Andante* » 6/8.

On observe la présence de flûtes, de hautbois, de cors, ainsi que la fréquence de l'indication d'Andante dans presque chacun des mouvements (à une exception près : le concerto pour hautbois ou pour flûte avec son *adagio*).

Mais la plus grande surprise est offerte par l'examen du thème principal : il est caractérisé, dans chacun des mouvements, par

1. une ligne mélodique simple qui s'articule autour de la tierce, de la quinte et de la tonique; elle est obligatoirement accompagnée de sa tierce (conduite parallèle en tierces en tonalité majeure),
2. l'utilisation des flûtes, hautbois et cors dans cette même mélodie, et aussi
3. le point d'orgue dans la basse ou dans les cors ou dans une phrase ultérieure,
4. et la pulsation dansante ternaire. Tous ces constituants évoquent la musique de cornemuse. Il s'agit, dirait-on, du topique « du pastoral » simple ou primaire.

FIGURE 1

Stylèmes (a. - e.). Thème principal « pastoral »

Andante

Flauto

Oboe

Fagotti

Cori in Sol

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

a. K.111 Sinfonia en Ré/ II 1771

Andante grazioso

Flauto I, II

Oboe I, II

Cori I, II in Ré/D

Violino I

Violino II

Viola I, II

Violoncello e Basso

b. K.297 Sinfonia en Ré majeur « de Paris » II° mouvement 1778

Andante grazioso

Flauto I, II
Oboe I, II
Corno I, II in Ré/D
Violino I
Violino II
Viola I, II
Violoncello e Basso

This image shows a page of a musical score for the second movement of Mozart's Concerto for Flute or Clarinet in D major. The tempo is marked 'Andante grazioso'. The score includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Horns I and II in D, Violin I and II, Viola I and II, and Cello and Bass. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the flute/clarinet part supported by the strings.

c. K.314 Concerto pour hautbois ou flûte en Ré majeur
II^e mouvement 1777

Andante

Fl. I, II
Ob. I, II
Fag. I, II
Cor. I, II
Cor. III, IV
Viol. I
Viol. II
Vi. III
Vcl. e B.

This image shows a page of a musical score for the second movement of Mozart's Symphony in G major. The tempo is marked 'Andante'. The score includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Bassoon I and II, Horns I, II, III, and IV, Violin I and II, Viola III, and Cello and Bass. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the flute part supported by the strings.

d. Sinfonia en Sol majeur II^e mouvement 1779



e. K.504 Symphonie « Prague » II^e mouvement 1786

D'autres éléments apparaissent presque obligatoirement en accompagnant ce premier thème simple : les motifs dits de « la marche », apparentés à la figure rhétorico-musicale représentant la marche dans la musique baroque.¹ Ce motif de la marche se présente comme un élément de cadence ou de transition ou de thème dans presque toutes les œuvres évoquées.

FIGURE 2

Stylèmes (f-): motif de la marche



f) K.297 Thème 2 Mesures 23-24

1. Voir à ce sujet l'article « Musikalische-Rhetorische Figuren », dans le *Dictionnaire* de Riemann, ou l'article correspondant dans le Grove, ou encore (Michels : 1988, 114) reproduit dans l'exemple 3C ci-dessus.

Figures musicales-rhétoriques (Mozart, K. 318). The score consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system shows the vocal line and piano accompaniment with more complex piano textures. A small inset at the bottom left shows a rhythmic pattern.

g) Figures musicales-rhétoriques (Michels : 1988, 114)

Exemples de motifs et de rythmes tirés des cantates de Bach, d'après Albert Schweitzer

<p>Motif de la marche (BWV 159)</p>	<p>Motif du tumulte (BWV 80)</p>
<p>Motif de la terreur (BWV 705)</p>	<p>Motif de la joie (BWV 83)</p>
<p>Motif de la douleur (BWV 62)</p>	<p>Motif des gémissements (BWV 13)</p>
<p>Rythme solennel</p>	<p>Rythme de la courtoisie</p>

h) K.318 Transition de la réexposition Mesures 172-177

A musical score for a cadence in K.314, measures 40-44. The score is arranged in two systems. The first system contains ten staves: five for the upper strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses) and five for the lower strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). The second system contains five staves: a Solo part, a Solo part, a Solo part, a Solo part, and a Solo part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.' and 'p'. The tempo marking 'Allegretto' is visible at the top.

i) K.314 Cadence Mesures 40-44

A musical score for a cadence in K.504, measures 9-12. The score is arranged in two systems. The first system contains five staves: Flute 1, Flute 2, Flute 3, Clarinet, and Bassoon. The second system contains five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The tempo marking 'Allegretto' is visible at the top.

j) K.504 Cadence du T1 Mesures 9-12

L'autre élément constant est une figure (ou un geste) qui dessine un pentacorde descendant de la quinte jusqu'à la tonique. En général, il s'agit d'un geste de « déclaration » qui affirme la nouvelle tonalité de la dominante ou, éventuellement, le début de la transition.

FIGURE 3

Stylèmes (k-m) « Geste descendant »



k) K.297 Thème 3 Mesures 35-44



l) K.314 Transition Mesures 18-24



m) K.504 Transition Mesures 19-25

D'autres éléments récurrents et concomitants avec le premier sujet sont :

* les formules dites « galantes », c'est-à-dire les motifs chromatiques organisés en question-réponse ;

FIGURE 4

Stylèmes (n - p) « Style galant »



n) K.314 Mesures 23-27



o) K. 314 Mesures 19-23



p) K.318 Mesures 131-138

* les tournures dites « du style sensible » (« *Empfindsamkeit* »): l'alternance subite en tonalité majeure et mineure (ou en sens inverse) du même segment;

* un autre élément qui accompagne presque obligatoirement ce dernier est la cadence des inflexions chromatiques, présentées souvent en tonalité mineure (une formule de plainte, de lamentation qui s'arrête toujours sur un degré de septième ou de dominante, laissant la phrase ouverte pour anticiper une réponse, une détente).

En ce qui concerne l'organisation de ces éléments, leur fonction varie, pour la plupart d'entre eux, entre celle d'un élément thématique ou celle d'un élément cadentiel ou d'un élément de transition. La seule fonction qui se situe à peu près au même endroit dans les mouvements étudiés est la formule d'alternance de *maggiore-minore* d'un même motif. Elle se trouve dans la transition de K.314, K.318, et dans la cadence de transition de K.504. Tandis qu'elle joue un autre rôle important dans K.297: elle constitue le conséquent de la période du Thème 2 (*maggiore-minore* dans l'exposition et *minore-maggiore* dans la réexposition). Indépendamment des fonctions locales, le principe d'organisation globale semble coïncider, également, dans chacune des œuvres. Presque toutes ces macro-formes correspondent à une forme « Andante » sans développement (la succession d'une exposition et d'une réexposition), en suivant les règles d'une sonate bipartite. Le principe de rondo caché est également un trait structurel commun (à l'exception toujours de K.504), car le thème principal est réitéré à la fin de chaque mouvement. Le K.318. est presque une forme rondo, car ce qui serait la partie du développement utilise le T1. Le K.111 est une forme très simple ABA à un seul thème et avec une modulation à la dominante au milieu (B). Le K.314 et le K.297 ont de vraies exposition et réexposition sans développement.

Pour conclure : les quatre premières œuvres – selon l'ordre chronologique – ne révèlent rien d'exceptionnel, rien de « choquant », rien de personnel en ce qui concerne l'organisation interne des stylèmes évoqués, si ce n'est le jeu presque innocent avec le style sensible, avec le détournement dans le ton mineur et la volonté soulignée de confirmer le thème principal « pastoral » à la fin des mouvements. À part ces deux caractéristiques, l'enchaînement des stylèmes semble accidentel, occasionnel, leur succession n'est apparemment régie que par des règles de rapports tonaux, par les alternances des niveaux de tonique / dominante, etc.

Par contre, la symphonie « Prague » présente une structure, une concaténation qui dépasse de loin les autres dans deux domaines, à deux niveaux même – tout en utilisant les mêmes types d'éléments, les mêmes stylèmes.

Dans l'exposition et la réexposition il existe un équilibre très net, très consciemment dosé entre le thème pastoral (le thème « d'équilibre », thème typiquement classique) et les sections en tonalité mineure apportant le déséquilibre, la « sensibilité » (la mélancolie, la douleur, l'affect contraire du « pastoral », etc.) : voir les seize mesures au milieu de l'exposition et de la réexposition, formées autour de l'idée musicale du « pont », écrite en mi mineur-Si bémol majeur, resp. dans la réexposition : en la mineur-Mi bémol majeur; pour les passages mineure.²

Deuxièmement, ce déséquilibre ne fait que préparer, qu'anticiper le drame et la tension qui explosera dans le développement. Tout semble se diriger vers le noeud formé au milieu de cette section médiane, tout en suivant les règles du schéma discursif passionnel décrit par Greimas et par Fontanille dans la *Sémiotique des passions* (1991).

En parlant de la « programmation discursive » du sujet passionné (1991, 85), Greimas et Fontanille affirment que « la syntaxe passionnelle ne se comporte pas différemment de la syntaxe pragmatique ou cognitive; elle prend la forme de programmes narratifs où un opérateur pathémique transforme des états pathémiques » (1991, 54).

« Les structures élémentaires de la signification parviennent à réconcilier un principe d'évolution, grâce à une syntaxe dialectisante et une forme catégorielle de la totalité » (1991, 42). « Le mode d'engendrement des structures élémentaires de la signification vaut également pour la description d'un sujet affecté par la passion. Une catégorie peut être examinée au travers la composition des contradictions, des contrariétés et des implications, tout en faisant éclater la catégorie en plusieurs termes » (1991, 42).³

En ce qui concerne ce modèle élémentaire de la signification et de la transformation, on peut détecter sa présence dans le développement de ce deuxième mouvement de K.504.

2. Voir également la fin de la cadence du T2.

3. Pour l'explication du fonctionnement en musique de la structure élémentaire de la signification qu'est le carré sémiotique, voir (Grabocz: 1994 et 1996) sur d'autres mouvements de Mozart et de Beethoven.

FIGURE 5 : Tableau de l'exposition
 MOZART : K.504/II Andante-Exposition

T ₁	cad.	pont	cad ₁	cad ₂	T ₂ (inversion de T ₁)	cad.	T ₃ (clôture)
1-8	9-18	19-25	26-29	30-34	35-44	45-54	55-58
Sol Maj.	Sol Maj.	mi min./ Si ^b Maj. (!)	ré min.	ré : VII	Ré Maj.	Ré Maj.	Ré Maj.
justesse équilibre ("pastoral")	[pas de marche (neutre)]	geste : exclamation de douleur, désespoir	peur, tremblement	→ [tension augmentée]	équilibre ("pastoral")	[rhétorique- neutre : question-réponse]	équilibre [gestes d'adieu]

$s_1 \xrightarrow{\quad} s_2 \xrightarrow{\quad} s_1 \xrightarrow{\quad}$

FIGURE 6 : Tableau de développement
 MOZART : K.504/II Andante-Développement

MOZART : K. 504/II Andante/Développement

T ₃	T ₁	cad.	T ₁ minore	cad.	T ₁ minore	cad. du T ₁ variée	cad. du pont variée
59-63 modulation : si min. → Do Maj.	64-71 Do Maj.	72-73 mod.	74-77 ré min.	78-79 mod.	80-83 mi min.	84-89 modulation dans des tonalités mineures (ré, sol, do) ; tutti ; développement contrapuntique de la "marche"	90-93 Sol : V ^b
équilibre, calme	justesse, équilibre		douleur, tristesse	→	douleur, tristesse	exclamations, désespoir, gestes	"consolation" (apaisement de la tension précédente)

$s_1 \xrightarrow{\quad} \bar{s}_1 \xrightarrow{\quad} s_2 \xrightarrow{\quad} \bar{s}_2$

L'apparition de la version *minore* du thème principal dans le développement représente la négation (non-S1, notée S1 sous barre dans les tableaux). Elle amène la présupposition et l'arrivée d'un nouveau terme (S2) qui avait été préparé lors de l'exposition (pont: sujet S2). Ce nouveau thème est celui des gestes exclamatoires, leurs accumulations créant le point culminant tragique à la fin du développement.

La négation de ce dernier (non-S2) amène la modification de la situation initiale: les thèmes, les sujets musicaux importants se présentent dans une orchestration tutti qui renforce les caractéristiques du « pastoral », et en partie celles du minore. En outre, la *codetta* – à l'aide des pas de marche – « ouvre » vers un horizon éthéré dans les toutes dernières mesures du

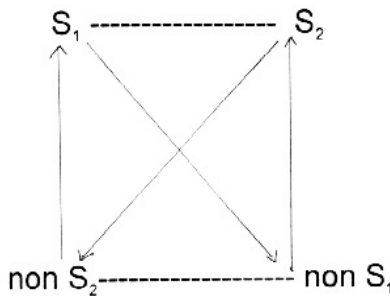
mouvement : le registre aigu renforcé équivaut à un caractère d'équilibre réaffirmé à la fin de l'œuvre.

FIGURE 7
MOZART : K.504. Symphonie « Prague »
II^e mouvement : andante

MOZART : K. 504/II Andante/Réexposition

T ₁	cad.	pont	cad ₁	cad ₂	T ₂ (inversion de T ₁)	cad.	T ₃	codetta
94-97	98-105	106-113	114-117	118-121	122-131	132-141	142-145	146-148
Sol Maj.	Sol + Modul.	la min. Mi ^b Maj.[I]	sol min. : V ⁷	sol min. : V ⁷	Sol Maj.	Sol Maj. min.	Sol Maj.	Sol Maj.
équilibre, justesse	[pas de marche]	désespoir, geste	peur, tremblement	tension augmentée	équilibre ("pastoral")	[rhétorique- neutre : question-réponse]	équilibre [gestes d'adieu]	→
S ₁ → S ₂		→ S ₁			→			
* orchestration tutti (= modifiée)					* orchestration tutti (modifiée)			* coda : renforcement de T3 (voir

FIGURE 8a
Schéma global de l'articulation des affects :
structure élémentaire de la signification ou carré sémiotique



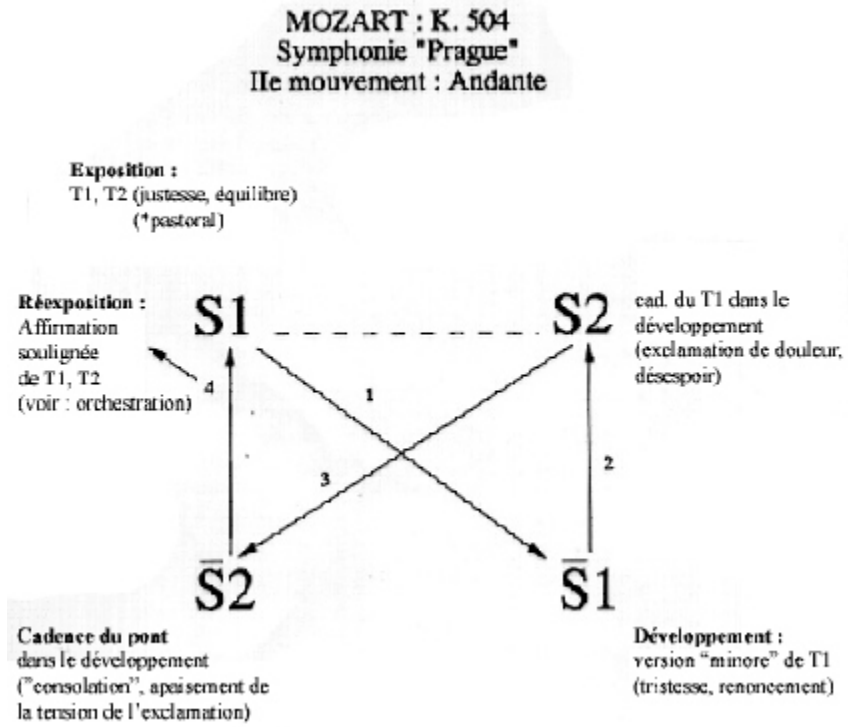
S1 ----> non S1 = relation de contradiction (négation)

S1 ----> S2 = relation de contrariété (présupposition)

non S1 ----> S2 = relation de complémentarité (assertion, implication)

FIGURE 8b

MOZART : K.504. Symphonie « Prague » II^e mouvement : andante



L'organisation du drame, d'une narration focalisée serait donc cette fois-ci prouvée de manière univoque. Tous les éléments de l'exposition et de la réexposition servent un seul but : la construction et la « déconstruction » d'un noeud dramatique très important au coeur du mouvement.

C'est en ce sens, et en sachant que ce type d'organisation est également présent dans le mouvement lent de la symphonie « Linz » (K.425) et dans ceux des trois dernières symphonies de Mozart, qu'on pense que le schéma discursif passionnel (avec sa structure élémentaire de la signification) aide à saisir et à distinguer la constellation spécifique des stylèmes dans le dernier style symphonique de Mozart.

Bibliographie

- GRABOCZ, Marta (1994). « Application de certaines règles de la sémantique structurale de A. J. Greimas à l'approche analytique de la forme sonate. Analyse du premier mouvement de la Sonate Op. 2, N° 3 en Ut majeur de Beethoven », dans *Analyse musicale et perception*, Paris : Université de Paris-Sorbonne, Coll. « Conférences et séminaires », 1, 122-142.
- (1996). « Introduction à l'analyse narratologique de la forme sonate du 18e siècle : le premier mouvement de la Symphonie K.338 de Mozart », dans *Musurgia. Analyse et pratique musicales*, 3 : 1, 73-84.
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Jacques FONTANILLE (1991). *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris : Seuil.
- HATTEN, Robert (1994). *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington : Indiana University Press.
- MATTHESON, J. (1739). *Der vollkommene Kapellmeister*. Hamburg.
- MEEÛS, N. (1995). « Quelques réflexions sur la sémiotique musicale à l'écoute et à la lecture de Georges Molinié », dans *Musique et Style. Méthodes et concepts*. Paris : Université de Paris-Sorbonne – Séminaire post-doctoral interdisciplinaire, Coll. « Conférences et séminaires », n° 3.
- MICHELS, Ulrich (1988). *Guide illustré de la musique*. Paris : Fayard.
- MOLINIÉ, Georges (1994). « Le style en sémiostylistique », dans *Qu'est-ce que le style?*, sous la direction de G. Molinié et P. Cahné. Paris : Presses universitaires de France.
- (1995). « Musique et style », dans *Musique et Style. Méthodes et concepts*. Paris : Université de Paris-Sorbonne – Séminaire post-doctoral interdisciplinaire, Coll. « Conférences et séminaires », n° 3.
- SHAPIRO, M. (1983). *The Sense of Grammar*. Bloomington : Indiana University Press.
- SZABOLCSI, B. (1969). *History of Melody*. Budapest.
- (1975). *Musica Mundana*. Budapest : Hungaroton [coffret de huit disques avec livret].