

Licence de Philosophie 3^e année
2014/2015

L'être vivant de la musique

Étude sur la philosophie de la musique de Wilhelm Furtwängler
à partir de l'ouvrage *Musique et Verbe*

Alexandre HOURI

Dans le cadre du séminaire de Philosophie de la musique
« Phénoménologie de la musique »
dirigé par M. Patrick LANG

SOMMAIRE

Introduction.....	3
1- L'unité essentielle de la musique.....	4
§ 1- La musique, transcendance des sons.....	4
§ 2- La conscience musicale, conscience unificatrice.....	5
2- La vie, principe de l'unité.....	6
§ 3- L'œuvre musicale, un organisme vivant.....	6
§ 4- La vie, mise en forme du chaos.....	7
§ 5- Le mystère de l'essence.....	8
3- La souveraineté de Bach.....	9
§ 6- Bach et la vie.....	10
§ 7- Bach et Beethoven.....	10
Conclusion : À propos de l'interprétation.....	11
Bibliographie.....	13

Introduction

La réflexion de Wilhelm FURTWÄNGLER démarre avec les problèmes que posent les œuvres musicales qui voient le jour dans la première moitié du XX^e siècle. Il assiste alors à l'engouement qui se manifeste en Europe autour de la musique atonale, dont le principal représentant est Arnold SCHÖNBERG, et de la musique bruitiste dont les bases sont posées par Luigi RUSSOLO en 1913 dans son manifeste *L'art des bruits*. Pour Furtwängler ces musiques posent un problème : les compositeurs sentent comme un devoir d'être le plus original, d'être le plus révolutionnaire possible. Ils veulent créer des concepts qui donnent le ton de la modernité, ils ne composent plus pour le public mais pour affirmer un avenir novateur de la musique. Il faut être « progressiste » à tout prix, au détriment même de la musique. Le compositeur doit être le garant de l'idéologie contemporaine. Ainsi on ne fait plus de la musique pour satisfaire un public mais pour satisfaire un concept préalablement exposé. La musique se plonge dans le chaos en oubliant que ce dernier n'a d'intérêt et n'est exploitable pleinement qu'à travers une mise en relation avec son opposé, la « *ratio* ».

« La musique d'une époque est un phénomène de création – non une affaire d'idéologie. La première chose à faire, celle qui prime sur tout, c'est de créer de la musique. C'est ensuite seulement que doivent apparaître les énoncés techniques qui, pour avoir un sens, doivent être étroitement associés à la réalité, en être le miroir. S'il n'en est pas ainsi, s'ils s'éloignent de la réalité, ils perdent aussitôt leur valeur. »¹

Le musicien ne s'adresse plus directement au public ; celui-ci doit passer par une idéologie, par un programme, afin de comprendre l'œuvre. Mais la musique est fondée sur la relation directe entre le compositeur et son public ; il faut instaurer un partage, une réciprocité. La musique doit aboutir à une communion, à une union qui dépasse les individualités. Ce que tente d'expliquer FURTWÄNGLER, c'est que si l'on perd cette union, on perd le contact avec l'homme, avec la nature, avec Dieu. Nous allons voir que dans sa philosophie de la musique, il est question d'union, de communion, de transcendance et de vie à l'intérieur même de l'œuvre musicale. Si les rapports entre le compositeur et le public doivent être de l'ordre d'une communion, c'est parce que l'essence même de la musique est une unité transcendante, un reflet de la nature.

¹Furtwängler, *Musique et Verbe*, p. 37.

1- L'unité essentielle de la musique

§ 1- La musique, transcendance des sons

Nous abordons la pensée de FURTWÄENGLER sous l'angle de la phénoménologie, il nous en faut donc pour commencer une définition : « La phénoménologie, c'est l'étude des essences »². Une essence, c'est aussi et surtout une unité, une entité simple qui forme un tout et dont on ne peut rien retrancher. C'est donc à l'essence de la musique que nous allons nous intéresser à travers les écrits de FURTWÄENGLER, à cet élément simple, ce vécu unique qui donne l'être de la musique. Cette essence de la musique ne nous est pas offerte dans n'importe quel phénomène sonore, elle nous sera révélée lorsque les sons se seront unis d'une certaine manière pour permettre à notre conscience le vécu musical. Nous nous intéresserons donc aux conditions de possibilité du vécu musical, vécu qui permet de faire l'expérience de la musique, de son essence.

Il y a « quelque chose », dira ultérieurement CELIBIDACHE, qui peut devenir musique. Ce quelque chose, c'est le son. Il est certain que l'essence de la musique ne peut nous être dévoilée sans des sons. Le son est donc la matière première de la musique. Cependant, en eux-mêmes, ces sons ne valent rien, du moins ils ne valent pas musique. Pour que le vécu musical devienne possible lors de l'écoute de sons, le musicien ou le compositeur va devoir transcender les sons, ou plutôt, créer une transcendance, faire vivre dans les sons une unité supérieure à leur simple succession. C'est cette unité supérieure qui permet lors de l'écoute d'affirmer : ceci est de la musique. Cette transcendance ne peut se résumer à l'ensemble des sons agencés d'une certaine manière ; certes l'agencement sera une des conditions nécessaires de cette unité supérieure, mais celle-ci est au-delà ; lorsqu'il y a musique, les sons jaillissent de l'unité du vécu musical. Dans cette unité, cette entité simple, nous pouvons accéder à l'essence de la musique ; si l'unité vécue n'intègre pas la multiplicité des sonorités, alors nous ne sommes pas en présence de musique, nous sommes seulement en présence de sons. Cette unité que nous pouvons appeler l'être de la musique en est à la fois le principe et la fin : elle traverse l'œuvre musicale tout en étant elle-même ce vers quoi tendent les sons pour devenir musique.

²Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Avant-propos.

Pour accéder à cette essence, nous devons passer par l'écoute, elle est le seul chemin possible. Lors de l'écoute, les sons vont atteindre notre conscience, la transcendance va s'effectuer dans la conscience, elle se réalisera à l'intérieur même de celle-ci. Car c'est notre conscience qui fait l'expérience de l'essence musicale.

§ 2- La conscience musicale, conscience unificatrice

Notre conscience est une conscience unificatrice : les sons sont unifiés lors de l'écoute. Le vécu musical consistera en ce processus d'unification qui porte en lui l'essence musicale. En effet, l'activité de la conscience consiste en une saisie de cette transcendance. Elle est un effort, car l'écoute doit être intense. « Pour bien écouter la musique, il faut deux choses : de la musicalité (c'est un don), et une ardeur vitale assez soutenue organiquement pour recevoir les grands courants de passion et de vie chaleureuse qui se dégagent des chefs-d'œuvre. L'une sans l'autre ne saurait suffire. Mais il est rare de les trouver réunies. »³ Il faut vivre la musique pour pouvoir réellement l'écouter. La conscience sera d'une part active en tant qu'elle est unificatrice, et passive en tant qu'elle se voit recevoir l'essence musicale : c'est la musique qui va se présenter à elle. Son activité est d'ailleurs dans le simple but de trouver le repos, la passivité qu'elle a perdus lors du début de l'écoute, lorsque son activité unificatrice s'est mise en marche. P. LANG explique clairement ce moment du vécu musical : « C'est donc parce que la conscience a été arrachée au repos qu'elle éprouve le besoin d'y retourner. Mais c'est précisément parce qu'elle est engagée dans des relations musicales que la seule voie de retour possible vers le repos consiste à suivre l'évolution de ces relations. »⁴ P. LANG introduit ici un point essentiel. C'est dans le suivi des relations qu'entretiennent les sons entre eux, dans le parcours du développement de ces sons à l'intérieur d'un processus musical que la conscience unifie, que la conscience vit la musique. Cela nous montre que la conscience n'est pas seul arbitre de cette unification. Elle va devoir dans son activité se soumettre aux relations internes à l'œuvre, à la « loi » immanente de l'œuvre. « Ce que l'on discerne tout de suite et avant tout chez Beethoven, et qui a plus d'efficacité que chez aucun, est ce que j'aimerais appeler « la loi ». Il tend comme nul autre ne le fait vers ce qui est naturellement conforme à la « loi », vers le « définitif » – d'où l'extraordinaire clarté qui caractérise sa musique. »⁵ C'est bien la nécessité intrinsèque de ces relations qui va permettre à la conscience de transcender. Et si

³Furtwängler, *Musique et Verbe*, p. 69.

⁴Lang, « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », in *Annales de phénoménologie* n°7 (2008), p.

⁵Furtwängler, *Musique et Verbe*, p. 86.

une telle transcendance est possible c'est que les sons répondent à une Loi. C'est le rôle du compositeur de se plier à ces lois qui permettent à l'œuvre de se déployer pleinement. Les sons sont soumis au tribunal de la conscience unificatrice qui elle-même se voit soumise à la nécessité immanente des relations entre les sons.

Nous allons donc voir que pour que la conscience puisse accéder à l'essence musicale, c'est la vie qui doit se manifester dans les relations entre les sons. Notre écoute doit être vivante, nous devons vivre l'œuvre musicale, mais pour vivre cette œuvre il faut qu'elle-même soit une œuvre vivante. Pour qu'il y ait vécu musical il faut que les sons vivent.

2- La vie, principe de l'unité

§ 3- L'œuvre musicale, un organisme vivant

Pour qu'il y ait musique, il faut qu'il y ait vie. Quel est l'ingrédient qui va donner sa vie à l'œuvre musicale ? Comment le musicien va-t-il insuffler la vie dans son œuvre ? Il nous faut tout d'abord une définition de la vie. Nous la trouvons chez LAMARCK : « La vie, considérée dans tout corps qui la possède, résulte uniquement des relations qui existent entre les trois objets suivants ; savoir : les parties contenant et dans un état approprié de ce corps ; les fluides contenus qui y sont en mouvement ; et la cause excitatrice des mouvements et des changements qui s'y opèrent. »⁶ Nous pouvons faire une analogie entre ces trois éléments d'un corps vivant et trois propriétés d'une œuvre musicale. Les parties contenant, à savoir le corps et les organes, nous pouvons les référer à la structure d'une œuvre, à son architecture. Les fluides seront les sons, les notes. Et la cause excitatrice ce sera le musicien et/ou le chef d'orchestre. La vie dans une œuvre musicale sera le résultat des relations entre l'architecture, les notes et leur exécution. Il y aura interpénétration entre ces trois éléments, ils vont se fondre les uns dans les autres pour ne former qu'une seule chose, un élément simple qui prendra vie. Aussi, la vie est une évolution, un déploiement : interagissant entre eux, se contrôlant les uns les autres, la forme, les sons et leur exécution vont créer des tensions qui feront vivre l'œuvre. Ce développement doit se trouver concentré dans le premier instant. De la première note doit nécessairement découler la seconde et ainsi de suite. L'œuvre doit se déplier, le compositeur doit enlever chaque pli pour l'étaler. Une œuvre musicale est une

⁶Lamarck, *Philosophie zoologique*, p. 137.

cause immanente, elle ne sort pas d'elle-même, se déploie à l'intérieur d'elle-même. « On ne peut rien faire qu'on ne porte auparavant en soi-même »⁷. L'œuvre suit sa légalité interne. Le compositeur doit vivre cette légalité interne à l'œuvre d'art, il doit créer en suivant l'autonomie de l'œuvre. Le choix des notes va s'imposer à lui et la structure du morceau va être le cadre dans lequel peut se développer la succession des notes. Il y a une interdépendance entre l'architecture du morceau et les sons qui prennent place dans ce corps. FURTWÄENGLER voit dans BEETHOVEN un exemple remarquable de musique : « Il n'y a pas d'œuvre dans laquelle la synthèse se soit plus naturellement réalisée entre l'élément purement structural et l'élément mélodique, le « tendre » et le « dur », dont seul l'effet simultané aboutit à la création d'un organisme vivant »⁸.

§ 4- La vie, mise en forme du chaos

C'est en effet une synthèse qui s'effectue entre l'architecture et les sons. Cette synthèse est semblable à une lutte : nous pouvons bien sur penser à la lutte entre Apollon et Dionysos, grand thème de l'esthétique nietzschéenne qui eut sûrement une influence sur la pensée de FURTWÄENGLER. Ce sera donc une lutte entre le « dur » et le « tendre », entre le stable et le chaotique, entre l'être et le devenir. La musique doit se déployer, elle doit évoluer, mais elle ne doit pas changer. Pour que les sons puissent évoluer, le musicien doit soumettre cet élan de vie dionysiaque à une forme. Cette forme est nécessaire à l'œuvre, elle lui permet de vivre, de croître. Il n'y a qu'une forme par œuvre, les séquences, les motifs, les phrases ne peuvent avoir qu'une seule disposition pour exprimer au mieux la vie de l'œuvre et son développement. C'est l'architecture de l'œuvre qui lui donnera son identité. « La forme artistique signifie proprement la possibilité d'envoûter et de conjurer le chaos, elle lui donne un nom, elle l'enchaîne. »⁹ Cette forme qui enchaîne l'œuvre, qui lui est propre et qui lui donne son identité, est une « forme-empreinte », une forme « marquée », comme marquée d'un sceau. Prenons pour illustrer ceci une comparaison avec la vie d'un être humain. Un homme grandit, se développe, William est d'abord un enfant puis un adolescent et enfin un adulte. Il n'est pas le même à tous les moments de sa vie, et cependant il est toujours William. On peut donc dire qu'il y a une forme marquée William à l'intérieur de laquelle il peut se développer. Cette forme est la condition de possibilité de la vie, elle guide le chaos. La forme

⁷Furtwängler, *Musique et Verbe*, p. 80 (citation de Goethe).

⁸Furtwängler, *Musique et Verbe*, p. 87.

⁹Furtwängler, *Musique et Verbe*, p. 88.

de l'œuvre musicale fournit à celle-ci un cadre stable et adéquat dans lequel les sons peuvent se déployer et changer, devenir, tout en restant eux-mêmes. L'architecture d'un morceau doit tenir en elle la vie des sons, elle doit les guider dans leur développement. La forme permet d'exprimer au mieux la nécessité entre chaque note, chaque phrase, chaque motif. Elle est le lieu des tensions, des résolutions, de toutes les variations d'intensité qui ne peuvent être pleinement elles-mêmes que dans le lieu qui leur est propre. Prenons un nouvel exemple pour ne pas quitter l'analogie avec un être vivant. La coda est le lieu d'un relâchement, d'un épuisement où la musique exhale ses derniers souffles de vie, c'est l'intensité finale. Gilles DELEUZE compare, avec raison nous semble-t-il, la coda à la fatigue d'un être humain en fin de journée ou bien même en fin de vie. La coda est donc l'ultime vibration de la vie qui s'est épuisée dans l'œuvre entière. Nous pouvons ainsi remarquer que la forme permet d'exprimer la vie elle-même que les sons portent en leur sein. Le compositeur doit exploiter toutes les tensions internes à l'œuvre et doit épuiser la totalité de la vie, il doit déplier l'œuvre entièrement sans en oublier une seule partie, sinon, nous n'aurions pas affaire à une œuvre qui se meurt dans sa dernière note et qui donc n'aurait pas été réellement vivante. On ne peut rester dans l'attente d'une intensité finale lorsqu'une œuvre se termine, cela signifierait une erreur dans la composition ou bien dans l'exécution.

§ 5- *Le mystère de l'essence*

Nous devons maintenant parler du mystère de la musique et de la difficulté qu'il y a à discourir sur l'essence de la musique. « Il est impossible de vouloir exposer l'essence même de la musique beethovenienne sans risquer de tomber aussitôt dans un ton d'extase. »¹⁰ FURTWÄENGLER rapporte ici des mots de Wagner à propos de Beethoven mais il en est de même pour l'essence de la musique en général, nous pouvons même nous risquer à dire que l'essence de la musique beethovenienne c'est l'essence de la musique en général. Il n'y a qu'une seule essence de la musique, elle se dévoile rarement, nous avons finalement peu à faire avec de la musique. Les efforts pour écouter attentivement ne sont pas permis à tout le monde, les œuvres qui se déploient dans une autonomie parfaite ne courent pas les salles de concerts, et outre que l'essence de la musique est rare, même si elle se présente à nous, il est impossible de la traduire. Lorsque nous avons recouru à la définition de la vie de Lamarck, nous n'avons pas réellement défini l'essence de la vie. L'essence de la vie, même si nous

¹⁰Furtwängler, *Musique et Verbe*, p. 79.

pouvons en faire l'expérience en tant que nous sommes des êtres vivants, nous ne pouvons l'exprimer par le verbe. L'essence de la musique est donc impossible à définir, mais la description des phénomènes de conscience permettant l'accès à ce vécu musical nous en approche au plus près, du moins il nous permet d'apprendre à écouter. « Le mystère que la musique nous transmet n'est pas l'inexprimable stérilisant de la mort mais l'inexprimable fécond de la vie, de la liberté et de l'amour ; plus brièvement : le mystère musical n'est pas l'indicible, mais l'ineffable. »¹¹ La distinction faite ici par Vladimir JANKÉLÉVITCH est cruciale : l'indicible est inexprimable en tant qu'il n'y a rien à exprimer. L'ineffable est l'inexprimable en tant que la nature même de l'objet considéré ne permet pas l'expression, il y a trop : ce n'est pas par manque de contenu qu'on ne peut exprimer la musique mais par trop-plein. L'essence de la musique est telle que lorsque nous en faisons l'expérience, nous faisons l'expérience d'une essence non symbolique, qu'on ne peut traduire que par un seul mot : musique. Nous pouvons pour le terme « musique » penser à ce que dit Pascal à propos du mot « temps », qu'il est un mot primitif impossible à définir. La musique vit avec l'homme depuis qu'il existe, « en tout cas, presque aussi loin que l'on puisse remonter dans la préhistoire humaine, on y rencontre la Musique »¹². Ainsi cette unité transcendante, cette essence de la musique restera un mystère, mais ce mystère n'est pas anormal dans la pensée de FURTWÄENGLER pour qui « nous pouvons assurément ressentir l'effet sur nous par cette « forme empreinte » mais nous ne pouvons pas dire pourquoi et comment les différents éléments, se rejoignant et sonnante ensemble, atteignent une si puissante unité »¹³.

Pour finir, nous pouvons résumer poétiquement la pensée de FURTWÄENGLER par cette maxime de CIORAN : « Si l'âme n'existait pas, la musique l'aurait créée. »¹⁴

3- La souveraineté de Bach

« Il apparaît comme l'Homère de la musique, dont la lumière resplendit au ciel de l'harmonie européenne et dont, jusqu'à présent, la souveraineté reste totale. » C'est en ces termes que FURTWÄENGLER clôt un article sur Bach, datant de 1951.

¹¹Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 145.

¹²Rebatet, *Une histoire de la musique*, p. 15.

¹³Furtwängler, *Musique et Verbe*, p. 111.

¹⁴Il faut ici entendre âme au sens d'un principe vital ultime.

§ 6- *Bach et la vie*

La musique de Bach reste un idéal pour FURTWÄNGLER. Il reste LE grand compositeur européen ; son influence se fait encore ressentir de nos jours et sa musique fut actuelle en toutes époques. Bach, c'est l'éternité en musique, « il est celui qui trône sur les nuages et que nul ne peut atteindre ». Évidemment Bach répond au critère de vie organique nécessaire à la création d'une œuvre musicale. Dans sa musique réside un parfait équilibre entre tous les éléments, les œuvres se déploient dans une profonde sérénité, l'articulation entre chaque note, chaque thème, se fait d'une manière si évidente, propre à la rigueur nécessaire à la vie. Les œuvres se développent dans leur plus stricte légalité, les plus petits détails sont soignés et l'ont ressent avec une égale intensité la nécessité intrinsèque à l'œuvre lorsqu'on la prend dans son ensemble et lorsqu'on se penche sur les détails les plus infimes. Exactement à la façon d'un corps vivant, il y a comme une infinité de rouages enchevêtrés les uns aux autres qui nous « offre un exemple de sûreté « biologique » et de force naturelle, comme on n'en rencontre pas d'autre dans la musique »¹⁵. Son œuvre reste à l'intérieur d'elle-même et se déploie à la façon d'une cause immanente. « Chaque morceau est conduit à sa fin dernière conformément à la même loi qui a présidé à son début ; ou, mieux, il crée lui-même son propre chemin, il va de lui-même jusqu'à son terme. »¹⁶ Bach est un parfait exemple en ce qui concerne la légalité interne de l'œuvre d'art. Il crée une autonomie, une vie régie par ses propres principes qui se déploient dans un calme parfait et une sûreté inébranlable.

§ 7- *Bach et Beethoven*

Bach et Beethoven sont deux exemples de créateurs qui parviennent à faire vivre leurs œuvres, à donner vie aux sons d'une manière inégalable. « Chez BACH comme chez BEETHOVEN il existe le pouvoir de faire naître, à l'extérieur d'eux-mêmes, un « tout » qui soit une réalité indépendante de son créateur »¹⁷. Chez les deux musiciens, l'alliance du « subjectif » et de « l'objectif » se fait parfaitement. Malgré ce qu'on en dit habituellement, BEETHOVEN n'est pas le musicien subjectif par excellence ; on retrouve le « subjectif » chez Bach tout autant que chez BEETHOVEN mais d'une manière différente. Chez BEETHOVEN le subjectif se trouve au

15 Furtwängler, *Musique et Verbe*, p. 150.

16 Furtwängler, *Musique et Verbe*, p. 152.

17 Furtwängler, *Musique et Verbe*, p. 151.

fondement de l'œuvre, il est l'élan spontané, primitif, qui vient directement du fond du musicien. Ensuite, Beethoven « développe objectivement ces inventions et ces thèmes, avec une rectitude stricte et sans faiblesse »¹⁸. Chez BACH le subjectif survit tout au long de l'œuvre et s'allie avec l'objectif pour articuler le développement du morceau, les contrastes sont moins présents.

Conclusion : À propos de l'interprétation

Nous avons pensé qu'il fallait terminer avec la notion d'interprétation qui à elle seule permet de cerner ce que c'est que la phénoménologie de la musique. En effet nous pouvons dire que le point de départ de la phénoménologie de la musique, c'est la négation du concept d'interprétation, idée trop vague, qui n'a pas de réelle signification dans le domaine musical. FURTWÄENGLER se bat contre l'idée d'interprétation, il écrit à une époque où l'on loue les interprétations « subjectives » comme des marques de courage et d'originalité, et les interprétations « objectives » comme des marques de respect à l'égard de la partition. Mais il n'est pas question pour FURTWÄENGLER de suivre la partition, ni de faire tourner le morceau dans une direction qui n'est pas la sienne pour plus de fantaisie. En effet, il n'y a pas d'interprétation. Il est simplement impossible d'interpréter une œuvre, nous avons dit qu'une œuvre possède sa légalité propre, son développement propre qui lui donne son identité, qui lui donne sa vie. Le chef d'orchestre doit suivre les relations entre les sons, s'y abandonner et vivre à l'intérieur d'elles le déroulement des tensions et des résolutions. Le chef d'orchestre doit se plier à l'œuvre comme le fait le compositeur, mais pas exactement de la même manière : il doit tout reconstituer. Son travail consiste en une étude quasi infinie de l'œuvre pour en cerner chaque détail, pour comprendre la moindre relation entre l'architecture du morceau et son déroulement mélodique et harmonique. C'est une « vision » que doit avoir le chef d'orchestre, une « vision » de l'ensemble de l'œuvre musicale ; pour cela, il doit vivre l'œuvre à son tour et transmettre cette vie au public. Le chef d'orchestre « doit, pour ainsi dire, prendre du recul et non, comme le créateur, aller de l'avant : il doit, s'opposant à la marche naturelle de tout ce qui est vie, aller de l'extérieur à l'intérieur (non plus, comme le créateur, de l'intérieur vers l'extérieur). Ce n'est plus l'improvisation, c'est-à-dire une floraison naturelle, qui lui montre son chemin – mais une lecture et un difficile regroupement de détails déjà fixés. Alors que, pour le créateur, comme dans tout processus organique, ces

¹⁸ Furtwängler *Musique et Verbe*, p. 151.

détails se soumettent librement à la vision de l'ensemble et reçoivent de cette vision leur logique et leur vie propre, l'exécutant doit laborieusement reconstituer, à partir de ces mêmes détails, la vision d'ensemble qui avait conduit le créateur. C'est dans cette différence de position et de travail que repose le problème de l'interprétation. »¹⁹ Cependant, dit ailleurs FURTWÄENGLER, d'un ton critique à l'égard de ses collègues, « il y a peu de chefs qui ne se contentent pas d'exécuter à la lettre, ou de s'exprimer eux-mêmes, et qui de façon objective, peuvent servir l'œuvre et la présenter dans sa vérité formelle »²⁰.

¹⁹Furtwängler, *Musique et Verbe*, p. 186.

²⁰Furtwängler, *Musique et Verbe*, p. 64.

Bibliographie

Wilhelm Furtwängler, *Musique et verbe*, Albin Michel, 1963.

Lucien Rebatet, *Une Histoire de la musique*, Robert Laffont, 1969.

Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Seuil, 1983.

Patrick Lang, « Introduction à la phénoménologie du vécu musical », in *Annales de phénoménologie* n°7, 2008.

Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Poche, 2013.