

Université de Nantes

Licence 3 de philosophie

Année universitaire : 2012-2013

Etude des articles de Hans MERSMANN, Helmuth PLESSNER et Gustav BECKING

Travail présenté par Charline LOIRAT dans le cadre d'un séminaire de phénoménologie de la
musique sous la direction de Patrick LANG.

Lors d'un colloque en 1925 à Berlin, il y eut des conférences « sur la phénoménologie de la musique » (*Zur Phänomenologie der Musik*) et celles-ci ont été retranscrites dans une revue qui se nommait *Revue d'esthétique et de science générale des arts (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft)*. Nous allons étudier trois articles issus de trois conférences qui ont eu lieu lors de ce colloque. Le premier sera celui de MERSMANN, le deuxième celui de PLESSNER et le dernier celui de BECKING.

I Hans MERSMANN

Hans MERSMANN est né en 1891 à Potsdam et mort en 1971 à Cologne. Ce fut un musicologue allemand mais qui a été compositeur et romancier, et cela va se ressentir dans l'article que nous allons étudier qui s'intitule, « Zur Phänomenologie der Musik (sur la phénoménologie de la musique) », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Revue d'esthétique et de science générale des arts), vol. XIX, n° 1-4, Stuttgart, Ferdinand Enke, 1925, pp. 372-388) car cet article de phénoménologie n'oublie pas les aspects pratiques de la musique. Il veut étudier une œuvre d'art en particulier c'est-à-dire des œuvres musicales singulières. Ce n'est pas un traité purement théorique.

MERSMANN fut professeur à l'université technique (*Technische Hochschule*) de Berlin de 1926 à 1933. Il dirigea aussi de 1924 à 1933 la revue *Melos*. Comme il était favorable à la musique nouvelle, au moment de la prise de pouvoir par les nazis, il a été relevé de toutes ses fonctions en 1933/1934. Puis de 1947 à 1957, il fut le directeur du conservatoire supérieur (*Hochschule für Musik*) de Cologne.

Le but de MERSMANN est de circonscrire systématiquement les différentes voies d'analyse des œuvres musicales qui s'éloignent de considérations d'interprétation incertaines telles que les références affectives qui sont extra-musicales, et de mettre au jour les points de départ, les limites et les buts de cette nouvelle méthode. Dans ce dessein, il va délimiter le domaine à partir de la périphérie de cette nouvelle méthode c'est-à-dire définir la position et l'objet d'une esthétique phénoménologique de la musique puis préciser l'essentiel c'est-à-dire l'esthétique de la forme : c'est ce que nous verrons dans l'application d'une phénoménologie de la musique.

- 1/ La position
- 2/ L'objet
- 3/ L'application

1 La position

La position est difficile à définir car les avis divergent sur les questions esthétiques. Mais dans l'esthétique musicale, deux attitudes contraires se repèrent, une attitude psychologique et une attitude phénoménologique. Ce dualisme lui apparaît comme un donné qui montre l'évolution de l'esthétique musicale actuelle et donc ce n'est pas une opposition de méthodes mais de visions du monde différentes.

De ces deux attitudes, MERSMANN disqualifie l'approche psychologique de la musique pour trois raisons :

- la phénoménologie rejette la dimension psychologique dans l'esthétique par son caractère non objectif et extramusical.
- par rapport à la spécificité de l'objet dont on s'occupe, l'approche psychologique se trouve limitée et l'objet s'ouvre à d'autres approches comme en témoigne la théorie des représentations de RIEMANN.
- il y a des contradictions entre les formulations théoriques des esthéticiens et les mises en œuvre pratiques de leurs analyses.

Si l'on considère ce dernier point, cela donne l'exigence que l'on doit attendre de la phénoménologie, à savoir, élaborer un principe de la contemplation et l'appliquer à la totalité des phénomènes. Par conséquent, la phénoménologie doit considérer l'œuvre d'art comme phénomène et détacher cette contemplation de la relation au moi c'est-à-dire à celui qui contemple, qui a une valeur subjective, pour atteindre une objectivité maximale.

Par la suite, MERSMANN va renoncer à examiner le rapport de la phénoménologie pure à son application à l'esthétique musicale pour deux raisons :

- la possibilité d'un travail exact est plus difficile dans les recherches appliquées que dans la phénoménologie pure.
- les tentatives de ce genre ont échoué car elles n'ont pas produit de résultats féconds.

De plus cela fait s'intéresser les auteurs à des questions subsidiaires qui empêchent le traitement de questions plus fondamentales sur le sujet, à savoir l'étude de l'œuvre d'art elle-même.

Ainsi, il faut se concentrer en premier lieu sur l'œuvre d'art. *Et donc, il faut retenir que son objectif est de produire des réflexions d'esthétique musicale appliquée.*

2 L'objet

L'objet de la contemplation est l'œuvre d'art. En premier lieu, MERSMANN veut examiner les présupposés en matière de physiologie des sons, à savoir :

- la mélodie, l'harmonie et la rythmique
- la dynamique, l'agogique, et le timbre.

L'agogique (du grec $\alpha\gamma\omega\gamma\acute{\eta}$ = conduite, direction) consiste à conduire la succession de notes d'une manière libre lors de l'interprétation d'un morceau de musique par opposition à une exécution exacte et stricte du rythme. C'est la façon dont « on mène » les sons.

Cela inclut qu'on s'intéresse aux fondements d'une esthétique de la forme et du contenu. Cela engendre le problème du style qui élargit le champ de l'étude, qui ne peut plus se limiter simplement à considérer les forces dans une œuvre particulière. Il faudra également considérer l'œuvre d'art historiquement.

MERSMANN va spécifier d'abord l'objet dont il est question : l'œuvre d'art est un organisme c'est-à-dire « se présente comme unité de nombreuses forces entrelacées et mutuellement conditionnées¹ ». Ce qui implique une analyse de ces forces détachées les unes les autres. Mais cette tendance s'accompagne d'un oubli de considérer ces forces comme s'influençant les unes des autres et ainsi on perd l'unité organique des forces. C'est le reproche que fait MERSMANN aux théories musicales. Quand on parle d'organisme, il faut penser à la hiérarchie des organes, au fait qu'il y a des éléments intégrés dans un élément plus grand, un englobement, une dynamique, une unité. Les parties s'influencent les unes les autres, ne peuvent pas servir sans les autres pour certaines. Il ne faut pas oublier la dimension de croissance et de multiplication selon des lois propres, ce que MERSMANN nommera les lois qui régissent ces forces.

Par la suite il va illustrer le fait que l'œuvre est un organisme par un exemple qui est la cadence harmonique, qui repose sur l'équilibre entre les forces mélodiques, harmoniques et rythmiques dont l'une conditionne l'autre. Ce processus de tension peut s'étendre et permettre le développement d'une tension plus générale car ces tensions mêlées à d'autres éléments de tension par dynamisme entre elles, peuvent donner une tension générale qui peut s'étendre à l'œuvre entière. C'est ainsi qu'entre la succession des sons do-ré-do et la sonate en trois mouvements, il n'y a de différence que de degré et non de nature. Il donne un autre exemple qui est un développement harmonique apparaissant comme évolution d'une force centrale qui est la tonique originaire : « Les phénomènes élémentaires de l'œuvre d'art reposent sur une suite

¹ MERSMANN, H. : « Sur la phénoménologie de la musique », trad. P. Lang, in : *Annales de phénoménologie* n°11 (2012), p. 300

continue de tels processus de tension qui tous s'interpénètrent dans les dimensions les plus variées². »

Contrairement à la théorie traditionnelle, la phénoménologie ne se contente pas d'enregistrer les phénomènes perceptibles en surface ; elle ne s'en tient pas au visible, mais remonte à sa source. Car il faut interpréter ce matériau, par exemple regarder si celui-ci produit une impression de tension, observer pourquoi ce matériau apparaît c'est-à-dire voir les lois qui régissent ce matériau et suivre l'évolution de ces forces qui ne restent pas à l'état stable, qui vivent. Il en résulte aussi le parcours évolutif de ces forces. Pour la méthode on retient donc ces trois phases :

- la question des forces,
- les lois qui régissent ces forces,
- l'évolution de ces forces.

Ensuite, l'auteur va entrer plus dans les détails et procéder à une analyse plus concrète en suivant la méthode qu'il vient de nous délivrer, à savoir : partir des dimensions les plus simples pour aller vers les plus complexes. Par exemple, à partir de l'intervalle, on peut en dégager des faits élémentaires mélodiques, harmoniques et rythmiques.

MERSMANN commence par quelques mots sur ce que peut être l'analyse du contenu d'une œuvre musicale. A partir des processus élémentaires simples, on peut établir les forces tectoniques c'est-à-dire des forces plus larges, plus englobantes. Par exemple, à partir de considérations sur les concrétions mélodiques, apparaît l'opposition entre la ligne et la mélodie. Le contenu se perçoit dans la somme des forces tectoniques. Ce contenu peut être marqué par l'incidence de relations subjectives et objectives. Une relation objective relie l'œuvre d'art à un programme, un texte. Une relation subjective relie l'œuvre à son créateur. A ce moment-là, la phénoménologie s'appuie non seulement sur la méthode mais aussi sur le vocabulaire psychologique, mais d'une façon adaptée à l'essence de la musique. Mais même quand il est question des moments subjectifs de l'œuvre d'art, il s'agit de l'objet et non du spectateur.

Par la suite, MERSMANN choisit de ne pas s'attarder sur la dimension du contenu d'une œuvre musicale mais plutôt sur la dimension formelle. Cet examen formel et stylistique doit s'élargir et aller dans la direction historique et morphologique, ce qui donnerait une analyse plus unifiée comme l'objectif qu'il s'était fixé.

² *Ibidem.*

3 L'application

On va voir par la suite l'application d'une approche phénoménologique au domaine restreint de la forme. Le but de MERSMANN est de *situer les différentes formes musicales par rapport à l'opposition entre ligne et motif et leur devenir: déroulement ou développement*. Toute mélodie ou presque a une double source : la ligne et le motif, car « une musique purement linéaire est tout aussi rare qu'une musique purement motivique³ ». Mais comme on l'a dit, une même mélodie comporte souvent une dimension de ligne et de motif. Il est rare qu'un morceau de musique soit tout l'un ou tout l'autre. Le déroulement se caractérise plutôt par les formes à refrain, c'est-à-dire retour de l'identique. Certaines formes sont plus ou moins facilement classables dans l'une et dans l'autre. Le motif et la ligne sont ce à partir de quoi dérivent les autres formes. Le motif et la ligne sont des éléments de la forme qui sont tous deux indivisibles, qui sont plus idée que phénomène.

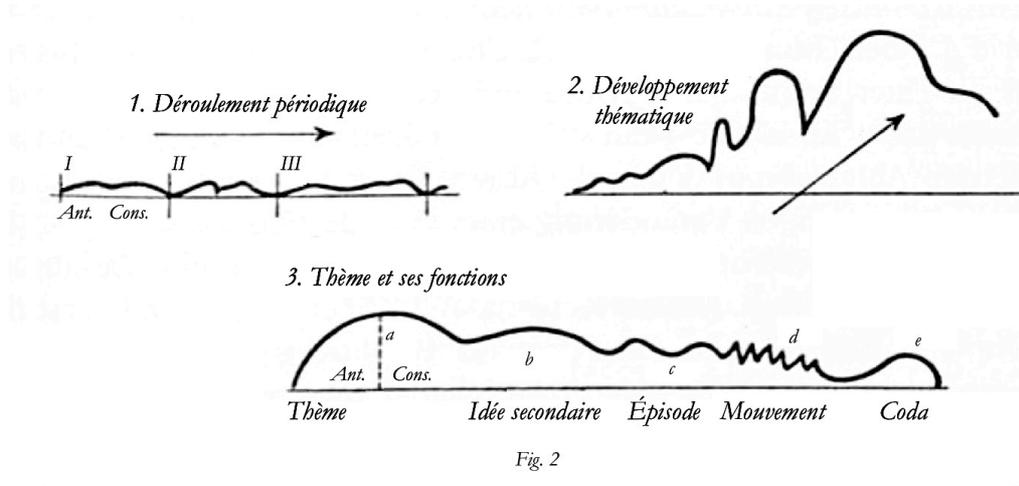
La ligne	Le motif
- Etre, état et présent	- Devenir, volonté, avenir
- Force passive	- Force active
- Accomplie à chaque instant de son être	- Inaccompli en tant que phénomène
- Non dotée d'une force propulsive	- Doté d'une force propulsive
- Floraison	- Germe

L'opposition de forces se retrouve dans le couple *période et thème* car la ligne s'agrège en période et le motif s'agrège en thème c'est-à-dire en unité formelle. Ce qui est commun à la période et au thème est leur divisibilité et ils revêtent un caractère d'opposition achevé. La ligne est quelque chose qui se suffit à soi-même mais non le motif. La naissance d'une mélodie est toujours duale, c'est-à-dire revêt une dimension linéaire et motivique. Mais il y en a qui sont plutôt motiviques et d'autres plutôt linéaires. Le motif se construit plutôt de manière accordique c'est-à-dire par les notes de l'arpège. Les lignes sont construites par conjonction. Mais ces deux groupes ne sont pas tout à fait séparés en tant que forces tectoniques c'est-à-dire entremêlement de forces qui se conditionnent mutuellement. Le motif appartient aussi à la période et non seulement à la ligne et la ligne appartient aussi au thème. Où se situe la forme sonate ? Elle est produite plutôt par le thème.

³ *Ibid.*, p. 304.

La période	Le thème
- déploiement du motif en ligne ou concentration de la ligne en motif	- opposition entre force linéaire et motivique → conflit (l'antécédent motivique et le conséquent linéaire s'affrontent)
- liaison logique d'une tension formelle d'intensité limitée	- tension formelle unique, d'intensité et de force propulsive illimitées
- accomplissement de la volonté de forme	- exigence d'une volonté de forme et non pas expression accomplie d'une volonté de forme
- est achevée en elle-même	- est inachevé, tend à l'achèvement
- à une période succèdent d'autres périodes	- à un thème succèdent des idées secondaires et non pas un second thème mais des fonctions du thème.
- repose sur une succession de parties formelles indépendantes et coordonnées	- repose sur une relation de parties formelles non indépendantes, subordonnées à la force centrale d'un thème.

Schémas



L'opposition entre période et thème conduit à l'opposition entre déroulement et développement. Ligne, période et déroulement sont des différences graduelles au même titre que motif, thème et développement.

A/ Le déroulement :

Puisque le déroulement qui dérive de la période est une succession de parties, ce schéma est anti-musical dans la mesure où il *ne prend pas en compte les caractéristiques spécifiques de la musique qui vient de se dérouler pour former la suite du morceau.* (En effet, toutes successions seraient admises et n'auraient pas le caractère unifié que demande une œuvre

musicale.) Il repose sur une relation entre les parties (par ex. ABA ou ABABA etc.). Elles sont les formes lied, rondo, menuet, sérénade etc. Un type de déroulement peut être désigné par le terme d'altération qui transforme les périodes et donc conduit à la variation.

B/ Le développement :

Le déroulement commence à donner des signes de développement à partir du moment où la musique aspire au dépassement des tensions. Dès lors, ce n'est plus un problème de succession comme pour le déroulement. Il repose sur une relation de parties formelles non indépendantes, subordonnées à la force centrale d'un thème. Le développement et le déroulement ont une origine commune, un ancêtre commun qui fait qu'à partir du déroulement ont crû des formes de développement. Mais deux types de relation de forces peuvent être envisagés, ce qui donne deux types de développement :

- développement d'une force ou développement central
- développement d'une opposition de forces.

Développement central	Développement d'une opposition de forces
- Développement d'une force qui à partir d'une origine germinale parvient à un plein développement. Le conflit réside dans le thème lui-même et non pas dans l'opposition de thèmes.	- Développement d'un conflit de forces. Au départ, c'était une opposition entre deux tonalités. Mais avec le temps, cette opposition se fit entre deux thèmes harmoniques qui s'unifièrent au même niveau harmonique lors de la réexposition. Comme la tonalité est changée, ce n'est pas vraiment une réexposition. MERSMANN parlera alors de résolution.
- Fugue, prélude, ouverture, poème symphonique	- Forme cyclique, notamment la forme-sonate

Les symboles les plus puissants de développement centraux sont le prélude et la fugue. Les graphiques sont devenus pour MERSMANN un instrument d'analyse important. Ils sont d'autant plus représentatifs de la physionomie de l'œuvre particulière que le développement illustré contient moins de composantes de forces. Les réflexions qu'il a faites dépassent les problèmes formels. La plus puissante des forces conditionnantes est le contenu. Ainsi on retrouve l'unité de l'œuvre d'art qui ne se voit pas sans la dimension du contenu. Ces graphiques sont plus approximatifs afin qu'ils conviennent à plusieurs œuvres particulières et donc sont regroupés dans des types.

Schémas :

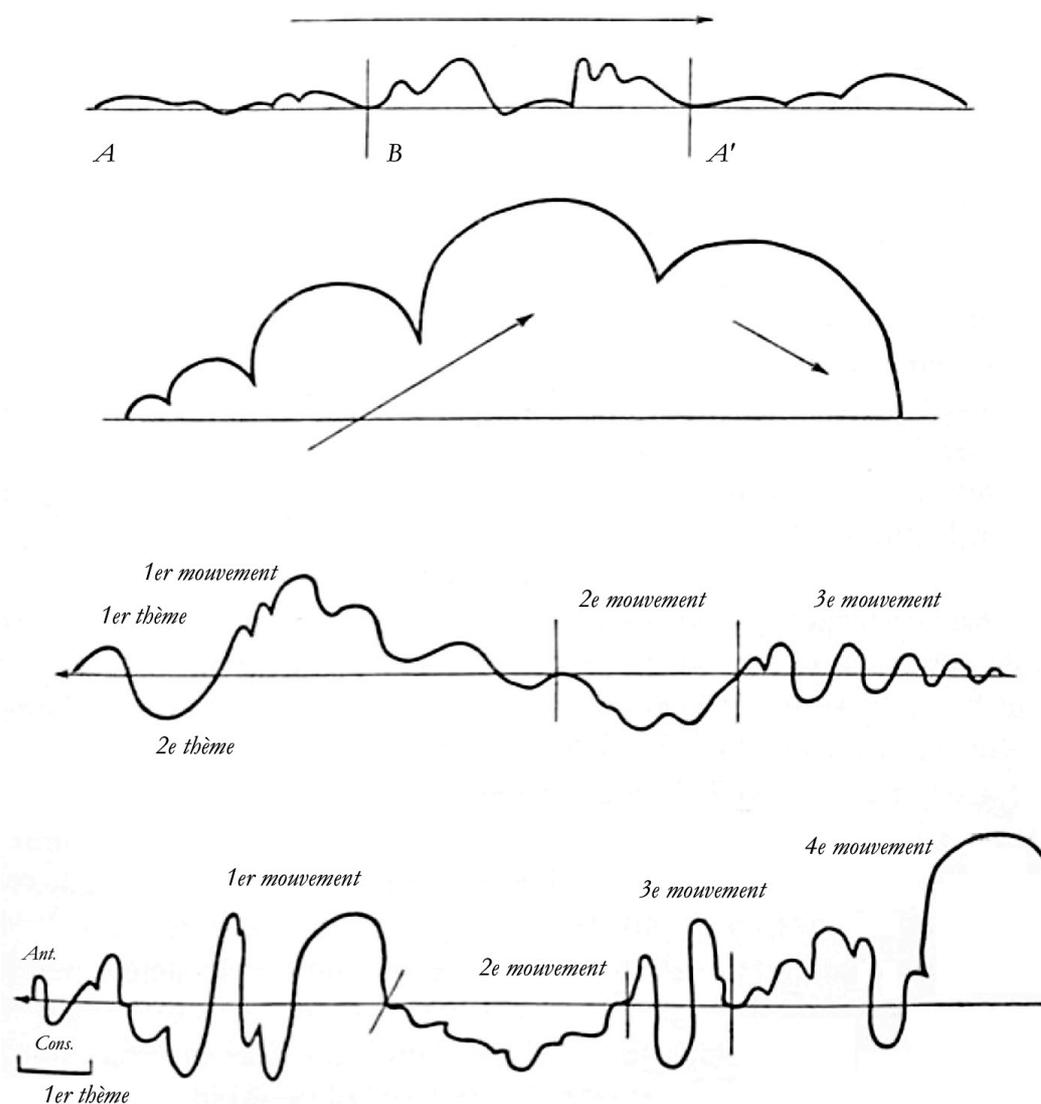


Fig. 3

1° Un lied en trois parties :

La première et la troisième partie sont des périodes indépendantes. Cette musique porte plus sur la dimension de déroulement que de développement car elle porte déjà la marque de la succession ABA'.

2° Type d'un prélude de Bach :

La croissance de la courbe traduit un développement harmonique ou polyphonique. Elle représente le développement central.

3° Une sonate à trois mouvements :

On assiste au développement d'un conflit entre les thèmes 1 et 2. Elle représente le type de développement, à savoir le développement par opposition de forces. Après l'exposition des deux thèmes, on assiste à la somme des oppositions entre les forces. Le deuxième mouvement énumère la somme des contres forces c'est-à-dire le thème 2 transformé. Dans le troisième mouvement, l'opposition est renouvelée mais de façon oscillante.

4° Une symphonie en quatre mouvements :

Le conflit dans le thème est tout de suite développé après celui-ci. Le second mouvement détend le conflit. Le troisième mouvement donne une nouvelle tournure grâce à un contraste bref. Dans le quatrième mouvement, les énergies accumulées auparavant font éruption dans cette courbe finale qu'on peut voir représentée.

On peut observer par ces exemples que la tension est représentée par la hauteur que peut prendre la courbe et les oppositions par le contraste que peut prendre la courbe c'est-à-dire en dessous ou au-dessus des axes des ordonnées. Ces courbes représentent des types de musique mais ce type de schémas peut aussi se faire sur une œuvre particulière. Ainsi, on visualise mieux, on peut comprendre la structure formelle d'un morceau de musique. On peut classer les œuvres particulières entre elles par la mise en évidence des structures communes de certains morceaux, structures qui sont, à proprement parler, des principes dynamiques (de déroulement ou de développement).

II Helmuth PLESSNER

C'est un philosophe et sociologue allemand qui a étudié la phénoménologie. Il est né en 1892 à Wiesbaden et mort en 1985 à Göttingen. Il fait des études en zoologie et en philosophie. Par la suite, il enseigne la philosophie à l'université de Cologne. En 1933, il est contraint d'émigrer et va en Turquie puis obtient une chaire de sociologie à l'université de Groningue (Pays-Bas), mais il sera démis de ses fonctions par l'occupation allemande des Pays-Bas. En 1951, il retourne en Allemagne où il enseigne la philosophie et la sociologie à l'université de Göttingen jusqu'en 1963. Il publie activement jusqu'en 1975. L'ensemble de ses travaux a pour objectif de fonder la philosophie anthropologique dont il est l'un des représentants comme Max Scheler.

1 La caractéristique propre au son

PLESSNER commence par nous dire que la phénoménologie de la musique dans un premier temps devrait se demander comment la musique pure en général est possible. C'est-à-dire se demander si l'objet dont on veut faire l'analyse phénoménologique est possible. Ainsi on ne partira pas de présupposés qui lanceraient l'analyse dans un flux d'erreurs. Cette question se réduit à des considérations sur les caractéristiques des sons, à savoir l'arrangement de sons symbolisant des significations psychiques et spirituelles. Celles-ci sont immédiates et directes, sans rapport à autre chose qu'elles-mêmes comme par exemple un texte ou autre. Seule la matière acoustique sans faire référence à autre chose peut produire un sens. Cette caractéristique du son est d'autant plus étonnante que cette considération n'existe pas pour les autres sens. Par conséquent, même si cet *analogon* de la musique a été tenté à maintes reprises, celui-ci n'est pas possible dans la mesure où la musique ne présente aucune valeur d'image, ne renvoie pas à quelque chose d'autre qu'elle-même pour agir sur le psychisme, pour avoir du sens c'est-à-dire rendre joyeux, mélancolique, en colère etc. L'erreur de cette tentative d'*analogon* faite par les expressionnistes était non pas dans le fait d'occulter les caractéristiques spécifiques musicales de la musique mais d'appliquer ces caractéristiques de manière impropre aux autres sens. En effet les images qui ne représentent rien sont capables de nous faire avoir des impressions agréables ou désagréables mais pas un sens particulier comme dans la musique qui nous fait ressentir de la colère, de la joie etc. Cela s'explique par le fait que les images dépendent de médiateurs pour rendre compte du sens visé c'est-à-dire qu'elles sont obligées de représenter autre chose, de renvoyer à autre chose pour nous faire ressentir un sentiment particulier, par exemple nous faire penser à une situation émotionnelle que l'on vit. Cette position privilégiée d'une musique qui fait sens sans rapport à autre chose qu'elle-même est due au caractère immédiatement sensible de l'assemblage des sons.

2 Structure d'essence d'une donnée optique et acoustique

Nous allons voir en détail la structure d'essence d'une donnée optique et acoustique qui montrera plus précisément leurs différences :

- La première est une qualité plane, un *datum* donné en extension.
- La seconde est une qualité volumineuse en raison de sa nature d'expansion.

La qualité volumineuse comporte deux aspects :

- La spatialité qui consiste en des relations des sons à des positions qui peuvent être déterminées en haut ou en bas.

- La capacité d'expansion qui permet que les sons soient soumis à une volonté d'expression déterminée de manière immédiate.

3 Conséquences de cette structure d'essence

C'est ainsi qu'un accord peut s'évanouir dans le temps ou être relevé par les accords suivants d'où la nécessité d'un mouvement de succession des sons dans la musique et donc d'un déroulement dans le temps, ce qui n'est pas le cas des données visuelles qui sont statiques. C'est cette qualité volumineuse de la musique qui fait que l'on parle en musique d'assonances et de dissonances perçues immédiatement à la différence des couleurs criantes qui ne vont pas ensemble, car contrairement à ces dernières, les sons sonnent ensemble d'eux-mêmes. Et ils « tendent donc d'eux-mêmes vers des résolutions déterminées s'ils sont en conflit entre eux⁴ ». Dans deux couleurs criantes, c'est la proximité des deux couleurs à côté qui fait que nous les trouvons criantes. Il n'y a pas quelque chose de tout de suite perceptible comme criant. Dans un son dissonant, on ne perçoit pas les deux notes qui l'une à côté de l'autre ne vont pas. La dissonance se fait tout de suite entendre comme s'il n'y avait qu'un son désagréable. Ce n'est pas deux sons qui ne vont pas l'un avec l'autre, c'est un son qu'on entend qui ne va pas. C'est le résultat de ces deux sons sonnante ensemble qui est tout de suite perceptible comme dissonant. On n'a pas besoin d'identifier les deux notes correspondantes à cette dissonance comme ce serait le cas pour identifier que deux couleurs sont criantes. Dans la dissonance, ce n'est pas un son qui ne va pas avec l'autre, ce sont les deux sons additionnés qui donnent une impression de dissonance ; or pour les couleurs, une fois mélangées, on ne perçoit plus le rouge et le bleu, ce qui dans la musique est possible si l'on compare les deux sons à deux couleurs. En musique, quand deux sons se perçoivent simultanément, on peut percevoir chacun des deux sons (le rouge et le bleu) plus un nouveau son qui résulte de la proximité de ces deux sons (violet) or pour la couleur, il n'est pas possible de voir le bleu et le rouge quand le bleu et le rouge fusionnent, si on voit le violet on ne peut plus voir le bleu et le rouge et si on voit le bleu et le rouge, on ne voit pas le violet.

En raison de cela, dans un déroulement rythmique réglé, nous observons une tendance vers une direction particulière alors que dans le domaine optique nous ne la percevons pas ou seulement si cela renvoie à des objets déterminés qui se déroulent c'est-à-dire que cela fasse mention d'un état de fait qui motive la succession. Mais la musique n'a pas besoin de cette connexion objectale pour que le déroulement du temps soit motivé, qu'il y ait un caractère

⁴ PLESSNER, H. : « Sur la phénoménologie de la musique (co-exposé) », trad. P. Lang, in : *Annales de phénoménologie* n°11 (2012), p. 315

d'attente. Cette motivation du déroulement du temps permet de justifier le pourquoi de l'utilisation de tel emploi musical à tel instant comme tel rythme. Ainsi nous pouvons justifier l'approche phénoménologique de la musique car cela permet de dire qu'on peut trouver ce qui fait que la musique motive une suite et telle suite, ce qui fait que telle chose dans la musique appelle telle autre chose et ainsi donner une cohérence aux œuvres artistiques musicales, une justification de cette unité que représente l'œuvre musicale.

Ainsi à la question : comment la musique pure est elle possible ?, la réponse est de dire que cette discipline de la phénoménologie montre que « les sons peuvent fonctionner comme des porteurs immédiats de symboles⁵ », si la musique n'a besoin de rien d'autre qu'elle pour être porteuse de sens, la musique absolue est possible.

III Gustav BECKING

Gustav BECKING naît en 1894 et meurt en 1945. Il est musicologue allemand. Il a étudié la musique aux universités de Leipzig, Heidelberg et Berlin. Il a eu son doctorat en 1920 alors âgé de 26 ans à Leipzig. À partir de 1930, il a enseigné l'histoire de la musique à l'université Karl-Ferdinand à Prague, il était membre du conseil de l'Académie allemande de musique et d'art dramatique ainsi que directeur du département de musique. Il s'intéresse à la manière dont la musique influe sur le comportement humain. Il a étudié Hugo Riemann. Il est l'auteur des célèbres « courbes de Becking » qui sont des diagrammes qui traduisent la manière dont la musique se conduit. Il a classé ces courbes en trois catégories dans lesquelles tous les compositeurs pouvaient être classés.

1 Les travaux sur la phénoménologie

Les travaux de la nouvelle discipline qu'est la phénoménologie se tournent exclusivement vers l'avenir et non vers le passé. Mais pour BECKING, il faut juger de la phénoménologie non pas sur les nouvelles tâches qu'elle doit accomplir mais sur celles qui ont déjà été accomplies par elle car nous disposons du recul nécessaire pour pouvoir la juger, et c'est ce qu'il va faire en étudiant les différents points de vue adoptés sur la question, particulièrement en phénoménologie de la musique car la méthode phénoménologique est appliquée depuis un certain temps surtout en ce qui concerne la musique et donc a permis de nombreuses approches. En effet, en cherchant l'essence et le sens de la musique, « dans une

⁵ *Ibid.*, p. 316.

proximité maximale du vécu, des relations phénoménologiques se manifestent⁶ ». Sinon la fausseté se manifeste en ces matières. Effectivement, la musique est spécifique dans le sens que dès que l'on veut l'approcher scientifiquement, elle demeure proche de l'analyse phénoménologique.

2 Etude de la conception de MERSMANN

Pour MERSMANN, les concepts théoriques riemanniens sont très peu utiles à la pratique en raison de la fragilité de son soubassement. Mais ce fait, pour BECKING, est dû à l'idéal musical circonscrit du point de vue historique et donc éloigné de la pratique. Ce que BECKING reproche à MERSMANN, c'est de dire que tout ce qui a été fait en matière de musicologie avant lui n'était pas bien, que ce soit en matière d'esthétique générale ou dans les stimulations particulières, et qu'il faut presque faire table rase du passé et avancer une nouvelle méthode c'est-à-dire la phénoménologie musicale appliquée. Pour lui, il faut tenir compte de ce qui a été fait avant pour avancer. En effet, le bénéfice des travaux sur la musicologie est le fait d'avoir procédé depuis longtemps phénoménologiquement. Cela nous donne ainsi une idée assez précise de ce qu'est la phénoménologie. BECKING va donc analyser les différentes approches phénoménologiques et les critiquer (au sens kantien).

3 Etude de la conception de PLESSNER

De façon négative, les développements de PLESSNER sur l'esthésiologie de la musique ont pour résultat de rendre compte du fait que « direction et sens de la continuation sont immanents aux sons musicaux⁷ » et qu'ainsi cela rend impropre l'utilisation des concepts non immanents à la musique pour rendre compte de la forme musicale. Tombent ainsi sous le coup les explications poétisantes que MERSMANN déplorait aussi comme procédés non objectifs et non scientifiques et aussi par exemple l'emploi de mots comme « lutte des thèmes » qui représentent la direction des sons pour rendre compte de la structure, de la forme musicale, d'une œuvre particulière, ce que par contre utilise MERSMANN. Positivement, le procédé de PLESSNER « conduit à la saisie de ces forces immanentes qui, en vérité, propulsent le morceau de musique⁸ ». Ces forces musicales propulsives se manifestent de façon variée, non pas au sein d'une œuvre musicale particulière, mais de genres particuliers qui donnent naissance au style et permettent d'adopter un point de vue plus général. Ce qui peut donner les considérations

⁶ BECKING, G. : « Sur la phénoménologie de la musique (co-exposé) », trad. P. Lang, in : *Annales de phénoménologie* n°11 (2012) p. 317

⁷ *Ibid.*, p. 318.

⁸ *Ibid.*

suivantes. La force propulsive d'un morceau de Bach reste à pression constante. La dynamique est alimentée progressivement par quelque chose d'extérieur à la volonté du compositeur. Bach ne fait que suivre le mouvement, se laisse porter par le courant général, c'est ce que BECKING appelle un principe objectif. Or cela ennuie les auditeurs du XVIII^e siècle qui vont considérer comme principe actif les battements rythmiques qui sont créés par le compositeur consciemment. Le compositeur imprime sa marque, prend les rênes du morceau, ne le laisse pas agir par ses propres forces internes mais incruste lui-même les forces qu'il veut mettre dans le morceau. C'est ce que BECKING appelle un principe subjectif c'est-à-dire avec une dynamique immanente opposée au principe objectif de la musique de Bach.

IV Ce qu'il faut retenir de ces études

Il est possible que par les propos précédents, BECKING insinue que MERSMANN ne fait pas de différences entre résultat objectif et résultat éloigné des erreurs. Ce n'est pas parce qu'un résultat est sans erreur qu'il est objectif comme on peut le voir avec ce que BECKING entend par objectif. Tout résultat objectif, qui est à prendre dans le sens plus véridique car sans erreur, n'est pas applicable pour tout domaine. En effet, ce n'est pas parce que les résultats concernant la musique ne sont pas scientifiques au sens strict du terme qu'ils ne sont pas rigoureux et propres à de bonnes explications et tout à fait adéquats au sujet qu'ils traitent car ces résultats peuvent être contrôlés et supervisés et l'erreur peut être décelée en ces matières car nous avons des possibilités de vérification. De plus, ces résultats peuvent être rattachés, liés à d'autres théories musicales de connexion pas absolument musicales comme la prise en compte d'une époque, l'image d'un maître. En effet ces théories musicales pas absolument musicales peuvent participer à la plus ou moins grande cohérence de ces résultats et contribuer à la vérification de la validité de ces théories.

Conclusion

On peut voir que la phénoménologie de MERSMANN va dans le sens de décrire une œuvre en particulier. De leur étude, il dégage des points communs qui permettent de définir des styles qu'il resitue dans une époque. Ce qu'il faut retenir de MERSMANN est son attachement à ne pas seulement définir tous les aspects d'une chose mais aussi les classer dans une unité. PLESSNER quant à lui, place plutôt sa phénoménologie dans l'analyse du son, dans ce qui fait que le sens

acoustique est spécifique, particulier par rapport aux autres sens pouvant donner une orientation phénoménologique pratique pour étudier les œuvres particulières. BECKING, lui, montre ce qu'il y a à prendre dans les phénoménologies faites antérieurement puis en dégage ses propres analyses.