

La Musique : La Loi de la boucle divine (Music: The Divine Loop Law)

Ion Gagim*

Abstract: Long-time research on the science of music, especially focusing on the theory and methodology of the musical audition as a distinct activity grounded on its own laws, led the author into finding a peculiar phenomenon. It is about what the development of melodic elements does generate: the starting point of the motif / phrase in almost every musical work emerges into an ascendant axis and, after reaching a climax, it descends, thus creating a kind of loop (curve). The first motif of Bach/Gounod *Ave Maria* is a fine example in this regard. The analysis of more than three hundred musical works, belonging to different forms, genres, styles, etc. of various regions and periods, serve to prove such an assertion. The author coined *the law of the divine loop* to encompassing this phenomenon. An in-depth scrutiny of the objectivity of the stated premise made possible to ascertain the fact that some particular processes are to be discovered within the musical language (beginning with its source element: the sound). Based on this investigation, the author emphasizes the potential of some philosophical, psychological and musicological approaches his supposition opens toward.

Keywords: music, the divine loop law, melody

*Dieu nous a donné la musique, premièrement,
pour monter avec elle dans les hauteurs.*

Friedrich Nietzsche

On entend des affirmations semblables à celle de la *citation* de Fr. Nietzsche du début de cet article à travers l'espace multiséculaire des écrits et des pensées exprimées sur la musique. La musique est le « sublime », la musique et le « ciel », la musique et le « cosmos », la musique et l' « univers », la musique et l' « infini », la musique et l' « éternité », la musique et les « dieux », la musique et « Dieu » etc. –

* Ion Gagim (✉)

Faculty of Education Sciences, Psychology and Arts, “Alecu Russo” State University of Bălți, Republic of Moldova
e-mail: gagim.ion@gmail.com

tous ces « lieux dits », se trouvant « là-haut » – sont des catégories qui font référence au même plan existentiel, celui qui se trouve au-dessus de nous.

Ceci dit, toutes ces expressions sont belles, bien entendu, mais d'où vient ce sentiment et cette « certitude » de l'homme que l'« altitude » appartient à la musique, que son « berceau » demeure absolument là-bas et que, par son pouvoir qui nous amène avec elle, on monte là-haut? Pourquoi une telle association nous vient-elle à l'esprit?

Les lois de la déontologie scientifique - dans le cadre de notre exposé - nous obligent d'apporter une précision, et notamment : tant la définition du phénomène abordé que son argumentation n'est pas expliquée exclusivement du point de vue scientifique, mais « relativement » scientifique (ou « pseudo-scientifique »). Et cela se produit grâce aux raisons suivantes. Les processus, les phénomènes sont produits en musique par la dimension sémantique (dans notre cas, c'est cette approche qui est visée et abordée), par conséquent, par la musicologie, ne peuvent pas s'attribuer le statut et l'argumentation appliquée aux sciences réelles / exactes (où les phénomènes / les processus peuvent être mesurés, expérimentés etc.). La musicologie, dans son fond, n'est pas une science, dans le sens strict du mot – un sens attribué aux sciences positivistes, à la matière. La musique, dans son essence, avec sa mission suprême, fait partie des sciences de l'esprit, la raison pour laquelle la tentative de démontrer « scientifiquement » ce qui se passe en musique, dans sa dimension sémantique, échouera. Métaphoriquement parlant, la musique et la science sont, respectivement, le « feu » et la « glace ». Le feu ne peut pas exister et il ne peut pas être expliqué selon les lois de la glace et vice versa. Sans aucun doute, la notion de « science musicologique » existe et la musicologie est qualifiée comme « science », mais cette affirmation est une convention. De ce point de vue, la musicologie est un domaine « relativement » scientifique. C'est pour cela que pour discuter le phénomène de la *Loi de la boucle divine* et pour présenter son argument, il est indispensable de nous situer au niveau des sciences de l'esprit. De telle manière, on spécifie que dans ce cas on propose une explication *objective* (qui, toutefois, se produit, et cela sera démontré), mais pas *scientifiquement* (au sens strict du mot) de phénomène décrit. (Dans ce contexte, on peut faire un parallèle avec *la Loi de la section divine / proportion de l'or*, présente en art / en musique, qui, par le syntagme en question, ne porte pas non plus un nom scientifique).

Alors, la *Loi de la boucle divine* en musique... Quelles seraient les explications de ce phénomène? On s'est proposé d'identifier certains arguments dans ce sens. Mais pas avant d'ajouter une autre précision importante et notamment : la musique, dans le fond, n'est pas tout simplement des sons / sonorités en tant que telle, elle est le *rapport* entre notre ouïe / conscience et ses sons / ses sonorités. Elle est une *réaction* neuronique, psychophysiologique et psychologique, c'est la *réception* et l'*impression*. La musique ne se trouve pas dans les sons; elle se trouve dans notre conscience. Plus précisément, elle est la *relation* de notre conscience avec les sons (voir, par exemple, Ansermet 1987 [1961]; Gagim 2003).

Alors, toute œuvre musicale (avec certaines exceptions) commence son discours par un « acte cérémonial » au caractère divin sous forme d'une « révérence » devant une destination au-dessus d'elle. Cela arrive soit au niveau de sous-motif, de motif ou de phrase musicale. En écoutant attentivement une œuvre musicale, on observe qu'à un moment donné son motif du départ commence à monter (habituellement, lentement ou par des sauts) vers un point suprême qui l'attire irrésistiblement et vers lequel il tend, après lequel il descend, soit en ligne droite, soit en ondulations. La tournure créée par le motif/ la phrase en espace prend la forme d'une courbe ou une boucle, à la suite de quoi elle suit son chemin. Voici quelques exemples illustrés par des recueils classiques : le premier motif d'*Ave Maria* de Schubert, celui d'*Aria* de la *Suite nr. 3* et de la *Chaconne* de J. S. Bach, celui de *Stabat Mater* de Pergolèse, de *Lacrimosa* et de la *Symphonie nr. 40* ou de la *Petite Sérénade Nocturne* de Mozart, du thème de la *Sonate nr. 14* ou de chacun de trois mouvements de la *Sonate Pathétique* de Beethoven, du thème du *Concert nr. 3* pour le piano de Rachmaninov ou du thème principal, mais aussi du thème secondaire de la *Symphonie nr. 6* de Tchaïkovski, du thème du 3^{ième} mouvement de la *Symphonie nr. 3* de Brahms ou de la pièce musicale *Les Rêves* de l'*Album pour la jeunesse* de Schumann, de *Valse nr. 7 en do dièse mineur* de Chopin, de la romance pour le piano *Les rêves de l'amour* de Liszt ou de la *Polonaise* d'Oginski, de la *Romance* des « illustrations » de Sviridov selon Pouchkine, de la valse *Les voix du printemps* de J. Strauss ou de la danse populaire *Ciuleandra*, de la chanson populaire *Monde, monde, monde sœur* (*Lume, lume, soro lume*) ou de la romance *Les hirondelles s'en vont* etc., pour nous référer, au hasard, aux certains thèmes célèbres de la musique classique, nationale ou de divertissement. Cela peut être observé, en

effet, dans les 103 *Symphonies* de Haydn y inclus, dans les 48 préludes et fugues du *Clavecin bien tempéré* de Bach, aussi dans ses 6 *Concerts de Brandebourg*, dans les 32 sonates pour le piano de Beethoven, dans les 41 symphonies et 27 concertos pour le piano de Mozart, dans les lieds de Schubert et dans ses impromptus, dans les 48 *Chansons sans paroles* de Mendelssohn-Bartholdy, dans les cycles nocturnes ou les valse de Chopin, dans le cycle de cœurs *Liebeslieder Waltzes* de Brahms (NB : on remarque que le phénomène se produit par cycles au complet, pas seulement par œuvres séparées), dans le *Requiem* et dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz, dans le *Requiem* de Schnittke et, en fait, dans toute la musique.

Des centaines d'œuvres que j'ai analysées de ce point de vue, dans leur grande majorité (ou même dans leur absolu), chacune d'entre elles représente, au départ, une sorte de « prière » vers une réalité supérieure, qui suit l'intention prescrite par le compositeur. Mais pas avant avoir fait cette « révérence ». Certainement que le mouvement-boucle lui-même fait partie de leur corpus, celui-ci étant le premier « mot » du message destiné à nous et, par cela, en donnant le ton (d'ordre spirituel) au message au complet. Les thèmes musicaux présentés sont, alors, de nature de ce « geste » primaire de caractère céleste par lequel le discours commence. C'est la raison pour laquelle, probablement, la musique nous imprime un état d'impondérabilité; elle semble, à travers ses sons, nous faire monter en haut. Ce phénomène m'a fasciné. J'ai osé de lui attribuer le statut de loi générale en musique, en le définissant *Loi de la boucle divine*. Elle pourrait être nommée aussi *Loi de la gravitation (grâce) divine*.

Pourtant, une série de questions s'ajoutent. Quelle est la nature de cette attraction de la mélodie vers un certain sommet? Or en écoutant attentivement, souvent on a l'impression que ce ne sont pas les mélodies (la musique) qui montent vers un son suprême, mais que là-haut il existerait déjà un point d'attraction qui les « attachent » / « attrapent », même si pour un bout de temps. « Qui » est-ce qui les appellent là-bas ? « À qui » cette musique offre-t-elle cette révérence? Et qu'est-ce qu'elle possède comme fondement?

Le problème, si on l'aborde en profondeur, est plus complexe et tient, en général, du phénomène de la culmination dans la musique, en fonction de laquelle on se pose les questions qui suivent. Pourquoi la culmination de la musique se trouve sur le plan supérieur de la sonorité d'une pièce musicale et pas sur celui inférieur ou moyen? Pourquoi la mélodie (comme toute autre œuvre musicale, mais aussi la musique, en

générale) a tendance de monter vers le haut et pourquoi c'est surtout dans le sommet de notre conscience auditive et celle affective qu'elle connaît une tension suprême et retrouve sa « satisfaction », son « accomplissement » et sa « bénédiction »? Et si les mélodies sont des créations de l'esprit humain, à cet égard, une autre question se pose : la mélodie, suit-elle son chemin parce qu'il est prescrit par le compositeur pendant le processus de sa composition? C'est-à-dire, ce n'est pas la mélodie (la musique), par sa « loi », qui tend vers le sommet respectif en réalisant son propre rêve adéquatement par le rapport mélodie-musique, mais c'est la conscience humaine. D'où d'autres questions surgissent. Pourquoi notre conscience, tend-elle vers ce sommet? Est-il caché quelque chose de « mystérieux » dans son intérieur qui l'appelle là-haut? Notre conscience, est-elle de nature de ce « quelque chose » vers lequel elle tend et qui a rapport avec son origine et sa nature? On a la tendance de répondre positivement à ces questions. Autrement, comment pourrait-on expliquer cette situation en musique? Dans le même ordre d'idées, on sait que notre conscience réalise cela de façon la plus adéquate spécifiquement dans / par la musique. Cela se produit grâce à sa nature et, plus exactement, à la nature (et à l'origine « cosmique ») du ton musical (illustré plus loin dans notre discours). Dans le ton musical, l'homme trouve, grâce à sa nature harmonique-universelle, la forme expressive la plus adéquate, de l'« accomplissement » de son ego profond, de la réalisation du rêve « divin » – par le renvoi à ses origines, au son fondamental de l'existence.

Ceci dit, en musique, le problème du point culminant n'est pas un phénomène si simple et l'explication de son essence ne se trouve pas à la surface. Le phénomène du point culminant est décisif dans l'art de sons et, respectivement, le phénomène du point culminant devient fondamental dans la compréhension et dans l'explication de cet art. Or, son élimination du langage musical mène inévitablement à la disparition de cet art. Est-ce qu'on peut s'imaginer un motif, une phrase, un thème, une mélodie, une séquence d'une pièce simple ou un mouvement plus développé d'une œuvre ample, aussi bien qu'une pièce musicale au complet ou une œuvre sans le facteur-clé, ça veut dire sans son point culminant? On voit bien que non.

La loi de la boucle (de la grâce) divine... Je l'ai nommée « divine » car ce phénomène est d'origine « céleste » et, comme la célèbre *Loi de la section divine / de la proportion d'or* (celle-ci, de la même origine elle aussi), a un caractère universel, tant dans le rapport avec les

œuvres musicales, avec la musique elle-même, que sous l'aspect supraterrrestre, cosmique-universel. (Voici un fait curieux : souvent, *La loi de la boucle divine* coïncide, en tant qu'œuvre musicale, avec *la loi de la section divine*!).

Opposée à la gravitation, qui se manifeste par l'attraction terrestre des corps vers le sol ou « en bas », on appelle le phénomène décrit plus haut « élégance » (en relation avec l'étymon latin *eligere* = choisir, sélectionner), « grâce », car il exprime le souhait des corps (de la mélodie) de se faire appeler « en haut ». L'« élégance » est le contraire de la « gravitation », c'est une antigravitation; c'est rendre les choses sublimes, c'est leur tendance vers la réalité suprême (divine) qui se trouve en-dessus d'elles. C'est là où la conscience humaine veut s'y rendre. C'est là où la musique veut s'y rendre. C'est la raison pour laquelle l'homme se rend compte de cela de façon naturelle et, idéalement, par le son de la musique. Par conséquent, les expressions « la musique est un art céleste » (ou « la musique est celle qui descend des cieux », « la musique est un art divin » (ou « la musique vient de Dieu »), « Cosmos, Univers, Existence sont de nature musicale » (ou « la musique est l'expression de l'Univers, du Cosmos, de l'Existence ») etc. ne sont pas seulement des métaphores, mais des phénomènes de la réalité objective. Alors, on dispose d'un fondement objectif pour orner la musique de son qualificatif « phénomène divin ».

On rencontre le facteur « altitude » dans l'élément primaire et constructif de la musique – dans le *son* lui-même. Et parmi les quatre paramètres du son musical – *la hauteur, la durée, l'intensité* et *le timbre* – le premier est primordial. En particulier, la hauteur précise de son musical (mesurée en Hz) constitue le facteur essentiel du langage musical, ce qui le différencie des autres langages sonores, comme, par exemple, les sons de la parole qui sont dépourvus d'une hauteur précise. Si, dans notre discours, on prononçait les syllabes selon de hauteurs fixes, la parole se transformerait en chant.

Alors, dans la théorie musicale on applique la notion de « hauteur d'un son musical » (celle-ci présente, et on le répète, sa caractéristique déterminante). Mais, en effet, le son – par sa dimension purement physique – ne possède pas « un haut » et « un bas »! Ce n'est pas un objet qui peut être mesuré en centimètres, mètres ou autre. Par le mot « hauteur » on attribue une association (une métaphore) réalisée par notre conscience. Sinon, il faudrait monter un escalier pour entendre les sons « aigus » et descendre l'oreille vers le plancher pour saisir les sons « graves » (« bas »)! Même en physique, quand le spectre sonore

est centré sur les hautes fréquences on les conçoit comme « aigus » ou, dans le cas contraire, « graves » (« bas »). L'explication est suivante: les sons avec une fréquence plus haute se propage plus loin que les sons avec une fréquence plus basse, y compris le plan vertical de l'espace. Mais le son ne se propage pas seulement verticalement, mais dans tous les sens! Pourquoi alors est-ce qu'on attribue au son seulement la qualification de « hauteur »? La réponse est évidente : la musique, dans notre cerveau, est reliée organiquement à la verticalité. Donc, l'élément déterminant de la musique – la hauteur de la musique, - est associé avec le « haut », avec l' « altitude », même si ce rapport n'est pas autre chose que l'association de notre conscience.

Outre cela, on sait qu'un son musical est une construction complexe : il est construit, dans son intérieur, de plusieurs sons. Il s'agit d'un spectre sonore, constitué de soi-disant les « sons harmoniques » ou les « sons particuliers ». Ces sons se produisent également dans le processus de l'émission du son, en ascendance. C'est la raison pour laquelle on les appelle des « harmoniques supérieures », or, le son musical, comme on le sait, ne produit pas des « harmoniques inférieures ». (Les harmoniques supérieures du *Do*, par exemple, sont – en ascendance, dirigées vers le haut – *Do* à une octave, *Sol*, *Mi*, etc.). De cette manière, à l'intérieur du son musical lui-même (dans sa « vie » intérieure) les processus se produisent également avec une tendance vers « le haut ».

Si on fait référence à l'élément déterminant du langage musical, la *mélodie* (qui, à propos, est générée par la *hauteur* du son), on remarque qu'il s'agit d'un même processus. La mélodie est le « visage » de la musique, elle est son « âme », comme cela a été toujours dit. La mélodie, étymologiquement, a le radical grec *meloidia*, composée de deux radicaux : *melos* = la phrase musicale, ton, mélodie + *oide* (sous forme *atique*, *aoide*) = chanson (d'où : chanter = « rendre suprême », « glorifier » etc.) Par un jeu de mots, on pourrait affirmer que *melos* = mélodie, et *oide* = la manière de chanter ou le caractère du chant – le caractère d' « ode », d' « hymne », de « glorification » etc. Donc, la musique a été conçue par l'homme pour rendre des « éloges », « glorifier », pour « chanter » gloire à l'existence, à l'homme et aux dieux, et *pas* pour « dénigrer », pour « ternir », pour « rabaisser » etc.

On observe la même chose dans d'autres paramètres du langage musical. Par exemple, l'*harmonie* (comme structure fondée sur des accords et comme science de leur enchaînement), où les sons se

« placent » (se succèdent) pour construire l'accord comme un empilement vertical de sons du *bas vers le haut*.

L'analyse d'un autre élément du langage musical – *l'intensité* du son, qui bâtit la *dynamique musicale*, mène au même résultat. L'augmentation de la *dynamique sonore* (du *piano* vers le *forte*, par exemple) déchaîne, synchroniquement, l'augmentation des processus affectifs, du vécu musical, qui atteint le point suprême au moment où l'intensité des sons et leur hauteur atteignent, eux aussi, un point suprême. C'est, en effet, le point culminant (phrase, mouvement, création) dont on a parlé auparavant. Le même processus - du point de vue dynamique - se produit dans le cas de motif musical (étant la plus petite unité structurale et sémantique de la musique). Le motif musical / la phrase musicale est interprété/e en respectant le processus de la *phrase* musicale, qui suppose une augmentation graduelle de l'intensité de chaque nouveau son apparu, le mouvement en atteignant un point culminant pour que, par la suite, revienne (relativement) au point initial. Il s'agit d'une première micro-culmination dynamique dans le contexte général de la création. C'est un processus associé (et similaire) au phénomène qui constitue notre sujet de l'exposé : *La loi de la boucle divine*.

Ni *la durée* (comme une autre propriété) du son ne reste en dehors de sa « participation » au processus général de tendance vers le « haut ». La « durée » signifie « étendu ». Le son musical, dans son état de grâce (conformément à la nature de l'art sonore) est le son qui s' « étend », qui se « propage » en espace, qui « plane », qui « respire largement » etc. Ce n'est pas par hasard que la *chanson* qui contient un caractère « doux », « mélodicité », émission « liée » et « plane » des sons, est considérée le genre premier et le fondateur de la musique. Plus courts et « bondissants » sont les sons (autrement dit, ils gardent la distance sous forme d'intervalles), plus la chanson se rapproche de la danse comme genre (qui est tout à fait un autre art, même si en corrélation avec la musique), et, conséquemment, plus les sons sont longs et « liés », plus ils mènent vers la chanson, la romance, la ballade, la doina etc. Le genre-jumeau de la chanson est l'*air*. Du français « air » est traduit en roumain et signifie *arie* (musicale), mais aussi l'*air*. En même temps, l'air est associé à l'étendu, à l'ampleur, à la largeur. En effet, la musique n'est rien d'autre que de l'air. Qu'est-ce que c'est le son musical? C'est une vibration des particules de l'air. Notre tympan n'est pas provoqué par la corde du piano ou du violon,

mais par l'énergie (la vibration) de la corde respective, d'où le caractère « aérien », « céleste » de la musique.

Quant au quatrième paramètre du son musical, le *timbre*, lui aussi a une tendance générale de monter vers le « haut ». Or qu'est-ce que c'est le timbre d'un son musical si pas sa structure sous forme de nombres et de formes des sons harmoniques qui le composent (ou de leur déficit dans le cas d'un timbre dépourvu de couleur? (rappelons-nous de la notion de son blanc. C'est un son appauvri en harmoniques qui le composent).

Le phénomène présenté se produit aussi sur d'autres plans sonores du discours musical. Par exemple, lorsqu'une structure musicale est bâtie d'un seul son, comme celle du premier sous-motif de *Liebesträum* de Franz Liszt (si on fait une abstraction du son de l'anacrouse, qui, dans le fond, n'exerce que la fonction d'un « arc » qui propulse le motif initial proprement-dit), le dernier son du sous-motif ne s'« éteint » pas, on dirait il aimerait être « soutenu », au plan dynamique, par un léger *crescendo*, même si seulement dans la conscience du pianiste. (Lors d'une interprétation orchestrale de cette pièce musicale, par les cordes, les vents ou par la voix, cela peut se produire réellement). Le même « souhait » peut manifester le dernier son du premier motif de la *Danse hongroise nr.1* de Brahms etc. Un autre exemple peut servir l'expérimentation par l'interprétation du premier motif de la *Sérénade (Standchen)* de Fr. Schubert par le passage de *Ré* (du premier sous-motif *La-Si bémol-La-Ré-La*, mais aussi du deuxième : *Sol-La-Sol-Ré-La*) de la deuxième octave en première octave, on remarque que - par le changement de la direction de la mélodie de l'ascendance vers la descendance - la musique a l'air étouffée, comme si la mélodie manque d'air.

Un autre exemple qui tient du sujet est le phénomène du *refrain* comme partie composante d'une création musicale. Or le refrain, qu'est-ce qu'il représente dans une chanson si non sa partie culminante (en tant que musique aussi bien que texte) – l'apogée du vécu intérieur, de la mobilisation des processus émotifs et d'un esprit « élevé »?

En conclusion, on conforme que toutes les affirmations de cet exposé nous démontrent que la musique, par son esprit général mais aussi par sa nature et ses fonctions de ses éléments constitutifs, tend vers le plan altitudinal de l'existence. De cette manière, *La loi de la boucle (la grâce) divine* apparaît comme un phénomène général en musique qui trouve son explication, au moins, dans les faits démontrés ci-dessus.

Néanmoins, une question d'ordre métaphysique reste encore ouverte : les éléments de la musique, par leur nature, bâtissent-ils, dans leur ensemble, cette gravitation générale de la musique vers les cieux ou la musique, par son origine et sa nature spontanée, a créé elle-même ses propres éléments qui la composent en fonction de sa nature? Qui sait? En musique il n'existe pas de réponses définitives.

REFERENCES:

- Ansermet, Ernest. 1987. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* [1961], eds. J.-Claude Piguet, Rose-Marie Faller-Fauconnet, et al. Neuchâtel: La Baconnière.
- Gagim, Ion. 2003. *Dimensiunea psihologică a muzicii* [*The Psychological Dimension of Music*]. Iași: "Timpul" Publishing House.