

Le divin dans la musique

par Marie JAËLL

Paru dans *Le Ménestrel* en 1886, pp. 361-362 puis 391-393

Les anciens étaient, bien plus que nous, pénétrés de la manifestation du divin dans la musique, parce que leur musique, que nous considérons, par un jugement peut-être présomptueux, comme l'enfance de l'art, se résumait en un grand symbolisme à travers lequel sa beauté intrinsèque devenait facilement apparente pour chacun. Son enveloppe organique peu consistante permettait de soulever aisément le voile qui couvrait sa vérité mystérieuse. Par la simplicité de la réalisation pratique de leur art, le privilège des initiés s'étendait sur les masses ; tous pénétraient, sinon dans le sanctuaire, du moins dans le temple, tandis que par sa réalisation pratique l'art, dans sa contexture moderne si complexe, est devenu un édifice aux murailles gigantesques dont le grand nombre est exclu. Si vous êtes né hors des murailles, rien ne peut vous y faire pénétrer.

De nos jours ce dualisme est effrayant dans ses résultats, car la musique vraie n'appartient qu'à ces hommes qu'on appelle *grands musiciens* ; l'art réalisé par eux diffère de l'art réalisé par les autres, comme la vérité, pour celui qui la connaît, diffère de l'erreur. Aussi, pour les grands musiciens, l'erreur semble dans la musique, comme dans la vie sociale, régner partout.

C'est que, pareille à nous-mêmes, la musique a une double identité, puisque sa nature nécessite d'un côté une vérité immuable : — *les œuvres écrites* ; de l'autre, une réalisation changeante : — *les œuvres exécutées*. Il est facile de concevoir combien cette œuvre double atteint rarement son identité.

Pour nous en persuader, il suffit de placer un instant la question dans un autre domaine. Admettons que chacun, plus ou moins, ait appris à faire de la peinture, et que recevant, au moyen d'indications multiples, des descriptions très précises des toiles de nos grands maîtres chacun veuille s'appliquer à les réaliser selon ses capacités. Croyez-vous que le résultat obtenu puisse souvent

donner une idée même approximative des œuvres conçues et réalisées en même temps par les maîtres ? — assurément non. Il en est exactement de même dans la musique ; de sorte qu'un grand musicien seul peut reproduire l'œuvre qu'un grand musicien a créée, comme un grand peintre seul peut reproduire, dans toute sa vérité, l'œuvre qu'un grand peintre a conçue.

Mais nous reprendrons cette thèse tout à l'heure. Voyons d'abord par quelques exemples, combien chez les anciens la pénétration de l'art était intense et profonde, puisqu'à travers toute l'antiquité la musique, considérée comme l'image des mouvements mystérieux des sphères, devenait une synthèse sublime : le symbole de la puissance unitaire du Beau.

En Chine, l'empereur Tuhun (2300 avant J.-C.) disait, en chargeant Quéi de la mission de l'enseignement musical : la musique est l'expression des sensations de l'âme ; si l'âme du musicien est vertueuse, sa musique doit être imprégnée d'une expression si céleste qu'elle mettra les hommes en communication avec les esprits du ciel.

Les annales chinoises n'apportent que le célèbre Fo-Hi était parvenu à faire naître dans son cœur la quiétude et la paix en jouant du kine (instrument à corde), il rendit ensuite, par son jeu, les autres hommes ordonnés et paisibles.

Dans les Indes, l'action miraculeuse de la musique prend des proportions fantastiques : selon les mythes indiens, la musique reconnue d'origine divine pouvait par ses charmes vaincre la nature, les hommes et les dieux eux-mêmes. Suivant le besoin des circonstances, l'on chantait des mélodies différentes auxquelles on attribuait le pouvoir d'éteindre le soleil, de faire apparaître soudainement des nuages, d'attendrir le cœur des juges inclements, ou de faire changer les décisions des dieux. Il existait même des mélodies magiques dont l'usage était interdit, parce qu'on leur attribuait la puissance consumante du feu. Un chanteur, Natk-Gobaul, espérant qu'en se plongeant dans le fleuve Djumna il chanterait impunément ces mélodies, ne put même se soustraire à leur magie : dès qu'il entonna le « raga » incandescent, il fut consumé par le feu.

Chez les Arabes, Hadji-Thalfa, affirme-t-on, enseignait que les esprits obscurcis par la densité des corps se préparent, par la musique, à communiquer avec les esprits transparents qui entourent le trône du Tout-Puissant, parce que les âmes, sous le charme de la musique, aspirent à la contemplation des êtres supérieurs, à la connaissance d'un monde plus pur.

En Égypte, la musique était basée sur des principes si lumineux que Pythagore en a tiré l'origine de ses théories transcendantes, car l'idée triomphante de la musique était unifiée par les Égyptiens à la divinité du feu, et le dieu créateur « Ptah » fut représenté, dans le temple de Dakkeh, jouant la harpe symbolique de l'univers : le « cymbalum mundi ».

Chez les Hébreux, ce sont les notes divines de la harpe de David qui chassent les démons dont Saül est obsédé.

En Grèce, le chanteur Terpander, appelé pour apaiser un soulèvement à Sparte, produisit par ses chants une telle sensation sur ses auditeurs, qu'étant touchés jusqu'aux larmes, l'esprit de conciliation s'empara de ceux qui se persécutaient et que l'ordre fut rétabli. De même, plus tard, lorsque la peste éclata à Sparte, on appela, au milieu de cette calamité publique, le chanteur Thaletas, et on attribua à ses chants la disparition de la maladie.

Dégageant ces faits de leur auréole légendaire, nous trouvons en eux la constatation de la recherche du divin, à travers la musique, telle qu'elle a existé dans toute l'antiquité.

Dans l'art des anciens, quelle était la base de cette manifestation du divin ? Existe-t-elle encore dans l'art moderne, et comment se réalise-t-elle ?

Les peuples anciens, identifiant l'art, non sans des raisons profondes et sages, à l'ordre universel, pénétraient plus que nous l'affinité fondamentale de l'art avec la nature :

L'art étant le symbole du fini étendu à l'incommensurable, l'on concevait plus naturellement et plus grandement son aboutissement : l'infini, le divin ! Non seulement leur enseignement était plus simple et, malgré cette simplicité, plus

vrai que la nôtre; mais leur art même était plus vrai pour tous, cause de cette affirmation consciente qui le liait au Tout. Il devenait ainsi la confirmation de vérités éternelles dont la croyance peut être considérée, en quelque sorte, comme le salut des races humaines.

Si le célèbre Kong-fu-tsé (Confucius) a dit : « Pour savoir si un pays est bien gouverné, il suffit d'écouter sa musique ! » c'est que la beauté de la musique était considérée comme un attribut nécessaire de la sagesse des peuples ; l'art devenait un acte de foi, et en ce temps un homme pouvait dire : « Je connais la musique, donc je connais l'immensité des mondes organisés, l'immensité du mouvement des sphères ! J'écoute de la musique, — donc je me rapproche du divin ! Je crois à la musique, donc je crois aux dieux ! »

Aussi en Grèce, la musique s'appelait-elle « l'art des Muses », et comprenait-elle sous ce nom générique l'enseignement poétique et religieux. Malgré cela, Platon dit : « Nos jeunes gens doivent apprendre le plus facilement possible la musique » et on évitait la difficulté de l'art considérée comme une déviation dans le but qu'il avait à atteindre, en enseignant la musique sur le monocorde (lyre ayant une seule corde). Selon Pythagore, tout étant harmonie et chiffre, on établissait qu' en diminuant la corde de moitié, on produisait l'octave supérieure et le chiffre double des vibrations, comme en diminuant la corde des deux tiers on produisait la quinte, et en la diminuant des trois quarts, la quarte. Les notes consonantes se déduisaient uniquement par chiffres exacts aboutissant à une double synthèse : « l'harmonie des sons confirmée par l'harmonie des chiffres ».

Non seulement leur enseignement, malgré cette précision mathématique, était presque uniquement oral ; mais, la notation musicale écrite existant à peine, l'art ne se communiquait que directement du maître aux élèves, ou du musicien créateur aux exécutants, restant toujours imprégné du fluide rythmique vivant qui est sa force intrinsèque.

Ce peuple, qui avait conçu la pensée de fondre une statuette de Minerve destinée à se maintenir dans un parfait équilibre au milieu de l'air, par l'attraction contraire de deux aimants opposés, avait forcément sondé tous les secrets artistiques, car

l'art musical vrai plane comme la statue de Minerve, rêvée par les Grecs, entre deux aimants opposés : « *Arsis et Thésis* », appelés dans l'art moderne « *le temps faible et le temps fort* » et si Aristote affirme que l'on put saisir le rythme de trois manières différentes par l'ouïe dans le *a mélos*, par la vue dans les mouvements des choses visibles, par le toucher dans les pulsations, c'est que ce peuple avait, dans la science des ondulations rythmiques, un haut degré d'initiation, puisqu'il admettait que la force du rythme était inhérente même aux arts plastiques. Car il ne lui suffisait pas de demander que les statues reproduisissent le rythme mouvementé de la vie, il donnait encore aux stylobates de ses temples les plus splendides une légère inflexion vers le haut, tandis qu'il inclinait faiblement vers la ligne centrale leurs colonnes, pour éviter, par cette irrégularité la justesse froide de la ligne mesurée. Nous retrouvons la même recherche de la définition de l'art musical *vivant* dans les modes où il établissait par le «*tétracorde*» avec une véritable subtilité aérienne, les déductions profondes et mystérieuses des lois de l'harmonie, et dans la définition du rythme où il signalait trois principes distincts ; car aux deux temps rationnels « *Arsis et Thesis* », « *le temps faible et le temps fort* », il joignait le temps irrationnel réalisé dans l'art moderne par le *ritenuto* et l'*accelerando*. On pourrait donc définir ce temps irrationnel en l'appelant tour à tour le *temps lent* et le *temps bref* ; servant d'intermédiaire au temps faible et au temps fort, son action est comparable à celle de la sphère aimantée dans laquelle l'art plane entre « *Arsis et Thésis* ». Ainsi, parce qu'il atteignait avec facilité l'équilibre des contraires, « le point central » défini par Aristote, l'art grec renouvelait la liberté du Beau, qui consiste dans cette contrainte sublime dont nul regard n'a saisi le mobile secret, mais dont nous constatons le fait dans l'horizon étoilé ; et ne reproduisant pas cette liberté sous une forme immobile, comme les arts plastiques, la musique des Grecs planait en affirmant cette liberté du Beau par la contrainte magnétique de la rectitude des lignes toujours renouvelées sans mobile apparent.

Ainsi, le divin non seulement dans l'art musical grec, mais dans l'art de toute l'antiquité, était défini par sa concordance avec le « cosmos ». Sans doute cette concordance, souvent saisissable pour tous, dégageait beaucoup d'hommes des erreurs, en les

rendant plus conscients, plus croyants, plus simples, et contribuait ainsi au perfectionnement esthétique et moral de l'humanité.

Pourquoi notre art ne donne-t-il plus aux hommes la quiétude de ces images gigantesques du passé ? Pourquoi, à travers l'art moderne, ne recherche-t-on plus la contemplation d'un but aussi élevé !

L'art moderne ne pouvant différer de l'art des anciens que par les procédés qui aboutissent à une même vérité, toute différence consiste dans le fait que les procédés anciens mettaient presque à nu cette vérité : le but à atteindre était défini dans le point de départ de l'enseignement. Que n'en est-il ainsi pour nous ?

Peut-être le christianisme, affirmant surtout l'union des hommes entre eux et l'union des hommes avec Dieu, atténuant le lien qui relie l'homme à la nature, a-t-il atténué, de même, le lien qui relie l'homme à l'art ?

L'on serait tenté d'établir cette conclusion lorsque l'enfantement - de l'art moderne, presque exclusivement basé sur des méditations circonscrites à la musique, nous apparaît, depuis le chant grégorien des premiers siècles, si hésitant, si lent, si ténébreux, dans son mouvement progressif, à travers le moyen âge jusqu'à la Renaissance ; où l'art nouveau, enfin conquis était enserré dans des signes précis par la notation musicale ; où l'harmonie moderne, enfin créée, aboutissait à ce sommet limpide et immuable : Palestrina ! S'il a fallu près de dix siècles de recherches obstinées pour préparer l'éclosion de cette beauté, c'est que la conscience artistique obscurcie, voilée, était à la recherche d'une nouvelle boussole. N'est-on pas porté aujourd'hui à conclure que l'apprentissage que l'on fait de la musique n'est qu'une sorte de labyrinthe, dans lequel celui qui n'a pas la conscience divinatrice prédestinée, revit plus vivement les dix siècles de talonnements et d'erreurs, qu'il ne sent la venue bienheureuse de Palestrina !

Mais avant de nous arrêter plus spécialement à cette conquête gigantesque : *l'écriture musicale*, parlons des élus qui étant l'écriture vivante, ont le privilège de la réalisation du divin dans

l'art.

Ce divin peut se manifester sur un instrument, au moyen de la virtuosité acquise par des musiciens tels que Liszt, Joachim, Rubinstein et quelques autres, comme il se manifeste dans l'ensemble des masses chorales et orchestrales dirigées par de certains grands musiciens, incarnant leur art dans les exécutants comme le virtuose l'incarne dans son instrument.

Cet art, éminemment moderne, du chef d'orchestre a conquis une importance si prédominante de nos jours que nous serions amenés à des considérations trop étendues si nous ne nous limitons ici à l'art du virtuose, dans lequel la réalisation pratique et le moteur intellectuel sont encore réunis dans la même personne. Pourtant, il est facile de concevoir combien l'orchestre devient l'instrument le plus sublime, s'il trouve le musicien virtuose qui sait manier son mécanisme, comme Liszt a su manier le mécanisme du piano, car, quoique dans sa carrière d'exécutant il ait souvent eu recours aux moyens excessifs, — c'est du moins la faute dont il s'est toujours accusé plus tard, nul, mieux que lui, n'a su marier la virtuosité suprême avec les secrètes vérités de l'art musical.

Ses sonorités, à l'égal de la lyre d'Orphée, prenaient le caractère de tous les éléments ; l'éther pur et le feu ardent dominaient. Sous ses doigts, le piano devenait un démon ailé qui répandait l'extase ; car, par son jeu, les impressions du moment révélaient les impressions à venir avec une toute-puissance telle que l'auditeur, forcé de deviner la fin des phrases commencées, devenait inconsciemment lucide et se changeait pour ainsi dire en créateur. Quand Liszt jouait une sonate de Beethoven, l'œuvre, l'exécutant et l'auditeur se confondaient, pour ainsi dire ; l'auditeur avait la lucidité du compositeur, et Beethoven aurait pu se croire lui-même l'exécutant. Pour Liszt, toute distinction entre l'œuvre interprétée et l'interprétation disparaissait ; il subissait, plutôt qu'il ne produisait, la manifestation des phénomènes lumineux de son cerveau, magnétiquement réalisés par ses doigts. Car plus l'exécutant est inspiré, plus il se sent environné de cette sphère aimantée du temps irrationnel des Grecs, cette puissance de la divinité agissante et invisible. Si Goethe, dans une de ses poésies profondément panthéistes, a

pu dire : « Un attrait dominant relie le mâle à sa femelle, le même attrait dominant relie l'artiste à son art » il admettait dans toute force créatrice intellectuelle de l'homme une intervention magnétique, un élément aimanté ; Liszt de même que Goethe ne ramenait pas sa force créatrice à lui-même, mais à une volonté plus haute.

Ainsi, me faisant admirer un grand sapin agité par un balancement continu et régulier, il me dit : « Un de mes auditeurs m'interrogea un jour pour me demander une définition du *tempo rubato*. Ayant devant mes yeux un arbre pareil à celui-ci, balancé par le vent, je lui répondis : Regardez cet arbre, c'est le *tempo rubato* ! » — « Il y a toujours beaucoup d'arbres », lui répondis-je, « mais le vent n'y passe pas ». Il sourit affirmativement, sentant que je l'avais compris.

Joachim de même que Liszt le divin, parce que les lois suprêmes s'affirment pleinement dans son jeu lorsque, dégagée de la polyphonie d'un accompagnement d'orchestre, qui semble parfois perdre toute valeur musicale, on entend chanter sa note, qui plane de façon à évoquer dans la pensée le fantôme de l'art grec. Quiconque a su écouter Joachim est convaincu que la force idéale de l'harmonie peut être contenue dans l'enchaînement des notes successives, sans l'attrait des notes simultanées ; car, chez lui, les sons entendus successivement sont dans leurs rapports entre eux d'une simplicité si céleste qu'ils deviennent presque, pour nous, un « mélòs », auquel, involontairement, on joint des vers d'Éschyle ou de Sophocle.

Quant à cet autre élu des Muses, Antoine Rubinstein, personne de nos jours ne sait tirer du clavier, au même degré que lui, la beauté céleste ; malheureusement on voit souvent sombrer et disparaître sa prodigieuse conscience de grand artiste, et l'on constate, vu les proportions gigantesques de ses moyens acquis, qu'alors personne ne ferait surgir du clavier une si gigantesque laideur ! Ces cataclysmes sont pour le musicien ce que l'enfer est pour l'homme pieux. Si, chez le Rubinstein lucide, l'accomplissement des lois suprêmes de l'art crée la force magique de son jeu, son lyrisme sublime, si les ondes sonores, le prestige des gradations, l'élévation de la pensée musicale plongent, par l'équilibre parfait des ondulations rythmiques,

l'auditeur dans une sphère où règne la beauté absolue, — en revanche, dès que ce géant pianistique et musical perd sa force toute-puissante du beau, l'auditeur conscient voit *Arsis* et *Thesis*, et le temps irrationnel rompre leur unité céleste. L'idée submergée est remplacée par une force brutale produisant un chaos, qui est la négation de la beauté parfaite que l'auditeur a contemplée quelque temps avant, sous le charme des émotions les plus pures.

Aussi, plus que partout ailleurs, on peut dans la muse merveilleuse, mais si versatile, de Rubinstein, reconnaître, d'une manière irréfutable, que la vérité de l'art de l'exécution consiste à faire concorder, à travers le temps irrationnel, toute l'étendue des forces contraires d'*Arsis* et de *Thesis* à un but unique ; car c'est la beauté divine que l'artiste inspiré réalise, et que tous les artistes réaliseront aussi longtemps qu'il y aura un art.

Mais la science suprême d'unir ces forces contraires est-elle définie dans l'écriture musicale, de façon que chacun, en apprenant la musique puisse la retrouver et la réaliser ?

Hélas ! *l'écriture musicale*, pareille à la Belle au bois dormant, a besoin, comme elle de l'arrivée du prince Charmant; car l'écriture n'est pas la vie, mais la force qui conserve la vie de l'art. Uniquement lorsqu'on réussit à lui rendre le souffle, qui relie entre eux tous ses signes, l'idée refléurit dans toute sa jeunesse et dans toute son impérissable beauté. Ce rajeunissement dont l'écriture a besoin ne dérive que de l'âme du musicien exécutant.

N'allez donc pas à l'écriture croyant qu'elle vous donnera le germe de l'art, elle resterait toujours morte pour vous ; mais rajeunissez-la par l'art vivant que vous portez dans vos veines ; la musique est au sang du musicien ce que le flux et le reflux est à la mer ; nul ne les a unis, nul ne les sépare ; c'est ainsi que l'artiste peut donner à l'écriture musicale les pulsations de sa vie alors elle lui donnera sa fleur éternelle : *l'image et l'idéal*

L'artiste qui veut chercher l'équivalent de cette force de rajeunissement qu'il porte en lui, n'a qu'à faire un rapprochement entre elle et la force, toujours germante, de la nature ; il verra que le rajeunissement qu'il réalise dans, l'écriture

musicale, le germe le réalise dans la nature, et il trouvera dans chaque image visible de la nature cette même force invisible.

Au crépuscule, les gradations entre la lumière amoindrie et l'ombre croissante constituent un double courant, qui le fascineront irrésistiblement par un charme profond, et lui révéleront le mouvement du rythme unitaire des vibrations muettes et divines de la lumière. Dans le secret majestueux des courbes et des cercles, dessinés par le vol de certains oiseaux, la rectitude des lignes accomplies avec une telle hardiesse lui semblera tracée d'avance par un compas invisible ; elle lui révélera le rythme sous la forme géométrique des lignes. Et, s'il marche à travers une forêt, elle lui enseignera l'infini de la vie du rythme, que l'écriture n'a pu qu'indiquer. Car, pour le musicien, l'esprit de la musique lui parlera dans la forêt lorsque, d'un pas régulier, il va d'arbre en arbre fixant son regard sur l'ensemble de la perspective, il voit se produire un ralentissement indéfinissable dans le mouvement des arbres, à mesure qu'ils sont plus éloignés de lui ; et ce ralentissement, aux gradations merveilleuses et magiques, lui révélera les lacunes qui sont dans les gradations du rythme, définies par l'écriture.

Comment renfermer tous les degrés qui forment le rythme infini, dans cette forêt, entre les quelques échelons qui séparent la quadruple croche de la ronde, ou du point d'orgue ? C'est alors que le musicien constate que c'est le rythme infini des arbres de cette forêt; qui est l'image visible, vraie, du rythme contenu dans la musique. En effet, ce n'est qu'en divisant, par la pensée, ce que l'écriture ne peut plus diviser, que le musicien réalise la vérité de l'art. Par ce moyen seul le rythme touche, en lui, à cette somme d'intensité qui lui fait atteindre la puissance communicatrice artistique. Cette puissance consiste, pour chaque note réalisée, dans le lien qui l'unit à la note qui précède, et à la note qui suit. Cette vérité synthétique constitue, grandie dans des proportions colossales, la magie atteinte par le grand artiste, l'Unité le Divin.

Mais comment plonger dans ces infinis sans s'égarer ? Comment trouver les liens qui, parcourant l'ensemble, peuvent servir de guides ?

Il faut revenir de l'immensité de l'art à la simplicité de l'art,

comme on revient de l'universalité des chiffres à la simplicité des chiffres. Peu importe qu'on dise comme en Chine : « Un est le principe, dix est l'accomplissement ; les cinq premiers chiffres sont créateurs, les autres sont créés », ou bien, qu'on dise avec les Grecs : « Tous les nombres ne sont que la reproduction du nombre dix. Le chiffre dix est issu du chiffre un qui est l'origine de toute chose ». Les deux affirmations font constater que pour l'immensité du résultat final il faut la simplicité des causes premières ; et cette simplicité des causes premières est dans l'art, comme elle est dans les chiffres.

Le grand artiste est, par toute son organisation, par l'activité de ses éléments vitaux; un type parfait dans lequel le mécanisme humain atteint la plénitude de ses jeux ; mais cet être parfait, qui est forcément un être créateur ne réalisera sa force créatrice qu'après avoir fait concorder ses aspirations artistiques individuelles avec les principes primordiaux de son art ; et c'est sur la base de ces principes primordiaux fixés dans toutes les consciences, qu'il fera remonter les autres hommes à l'immensité de l'art.

Ainsi, en enseignant la musique on ne doit avoir recours qu'aux moyens les plus simples ; car à vrai dire la vérité consiste à semer l'art ; le chêne est dans le gland ; l'épi est dans le grain de blé ; donnant, en quelque sorte, le germe de l'art à chacun, chacun, selon ses moyens le fera pousser, fleurir, fructifier.

L'art doit être vrai, mais il doit être libre ; ce n'est qu'en réunissant ces deux conditions qu'il sera divin.

Marie JAËLL