

LE PLAISIR MUSICAL CHEZ L'EUROPÉEN ET CHEZ L'ARABE

La musique arabe est une des formes de la musique orientale.

Les Marocains, longtemps à l'abri de toute influence européenne, ont su conserver précieusement les traditions artistiques de l'Islam, lesquelles remontent pour la plupart à l'époque des grands Califes abbassides..

Si le génie de l'Orient, avec toutes ses richesses, a pénétré le Maghreb, il s'y est en quelque sorte cristallisé : en particulier la musique y a peu évolué : les Marocains n'ont cessé de goûter ces symphonies andalouses, qu'ils composèrent à l'apogée de leur civilisation, au cours de leur occupation de l'Espagne. C'est là leur musique classique.

Les rapports entre la musique marocaine et l'art décoratif *hispano-mauresque* sont faciles à pressentir; et je ne vois aucun avantage technique à les préciser ici.

Toutefois, le lecteur voudra bien imaginer un moment le cadre des concerts arabes... les fines dentelures des luths et les vocalises indéfiniment variés qui fleurissent les cantilènes se plaisent dans le décor où vivent ces rêveurs.

Voici à Fèz, dans la salle des fêtes d'un palais, quelques musiciens réunis à l'occasion de réjouissances familiales.

La mosaïque du sol a disparu sous les riches tonalités des tapis de Rabat, et leurs dessins libérés de toute flore se répètent pour le seul jeu de subtiles modulations, sans rien figurer du réel.

Par places, des velours aux contrastes discrets et tranquilles lambrissent les murs, les embellissent de colonnes et d'arcades factices, dont les lignes évoquent les portiques harmonieux des temples de l'Islam.

De-ci, de-là, pendent des écharpes étincelantes et des ceinture lourdement brochées d'or; sur les portières, des doigts agiles ont brodé les bordures touffues d'où les soies s'élancent en rameaux plus aérés. Les répliques de ces motifs sont éparpillés, semble-t-il, sur les coussins qui jonchent les tapis et les divans.

Sur les étagères parsemées de petites touches chatoyantes, les cuivres luisent au milieu des reflets bleutés des faïences.

L'espace entier est rempli par la décoration; les lignes aux entrelacs sans fin se régénèrent d'elles-mêmes, n'évoquant aucun sentiment précis, n'appelant que de nouveaux retours, de nouvelles nuances.

Partout, à travers une savante polygonie et un chromatisme raffiné, s'épanouissent les imaginations et les caprices des artisans.

Les musiciens marocains ont su conserver sans défaillance pendant des siècles tout l'enthousiasme, toute la sensibilité vibrante de leurs ancêtres andalous; leurs âmes sont encore imprégnées des mélodies si finement ornées qui, autrefois, enchantèrent les jardins et les palais de Grenade et de Séville.

Tous les arts n'ont-ils pas été créés pour perpétuer quelques moments d'éphémère bonheur en la certitude d'une infinité d'heures délicieuses (1)?

A ces concerts, pourquoi ne goûterions-nous pas aussi?

Ce rapprochement ne sera inspiré d'aucun snobisme; s'il peut être provoqué par la sympathie que nous éprouvons pour nos amis marocains, il doit aussi se baser sur la valeur de leur art.

Je vais donc confronter leur langage musical avec le

(1) Cf. Paul Valéry : *Propos sur la poésie*, page 20. Le mot « heure » a ici une signification particulière; la musique andalouse se composait primitivement de 24 *noubet*, chaque *nouba* se rapportant à une heure du jour ou de la nuit.

nôtre. Avec le nôtre, qui est actuellement à l'avant-garde du mouvement musical européen.

Pour nous rapprocher, la Musique me rassure plus que le langage des hommes et les jeux des idées, et les théories souvent trompeuses des sociologues.

Chaque sensibilité, chaque intelligence répond selon sa nature propre à l'appel de la Musique; chacun de ces échos a son individualité, mais ce n'est qu'un écho.

Les chants des violons et des flûtes, ceux des hommes partout traduisent la même œuvre. Son rayonnement — ses lois sont secrètes — éclaire malgré nous nos intelligences et nos cœurs.

MONOPHONIE, POLYPHONIE

La musique européenne est polyphonique.

Les instruments dessinent des parties distinctes, les confrontent, et nous, nous les assemblons à la recherche de consonances agréables ou d'émouvantes dissonances; la flatterie de l'accord se superpose à celle de la mélodie.

L'harmonie est toujours le cadre créateur; c'est aussi souvent l'objet même du musicien.

Au contraire, dans les concerts des Orientaux, rien ne consonne, rien ne dissonne : tous les instruments, toutes les voix chantent à l'unisson ou à l'octave.

Cette différence entre les deux musiques est bien connue; elle est fondamentale. Je crains que, de ce fait, certains sous-estiment par trop la musique orientale; je les entends dire :

Les musiciens arabes, négligeant toute étude harmonique, n'ont pas su régénérer leur art, ni l'enrichir; en se refusant à admettre la simultanété de parties distinctes, ils restent inhabiles à faire ressortir les affinités des sons, et leurs contrastes. Ce sont les accords qui donnent du relief à l'orchestre et au chant lui-même; les mélodies orientales ne sont soutenues par aucun accompagnement, c'est une grave lacune.

Dès maintenant, je me vois obligé de montrer combien ce jugement est superficiel.

L'harmonisation des thèmes orientaux est-elle possible? Elle a tenté bien des musiciens européens, mais n'a donné jusqu'ici que de médiocres résultats. Ou bien on doit déformer légèrement la mélodie pour la plier aux accords de nos gammes, ou bien on la laisse intacte; tout accompagnement donne alors une impression de dureté, et le thème semble entravé par des notes insolites. De tout cela, les raisons restent obscures.

D'autres diront : Les Arabes n'ont pas voulu mettre un accompagnement à leur mélodie; encore faudrait-il expliquer cette répugnance à tout accord; des oreilles si fines, capables de saisir les plus délicates inflexions mélodiques, ne peuvent donc supporter aucun accord, même le plus consonant?

En tout cas, le fait est là : l'Oriental assemble les sons linéairement; l'Européen construit de la musique à plusieurs dimensions.

Est-ce pour développer le jeu des idées musicales, leurs enlacements, leurs luttes; ou bien, au contraire, l'Européen ne cherche-t-il pas surtout à enrichir la mélodie qu'une seule gamme suscite, à ajouter l'agrément de l'accord à une musique mélodiquement plus pauvre?

La mélodie orientale est libérée de toute discipline harmonique; ses notes ne sont esclaves d'aucun accord; ses inflexions peuvent marquer les plus fines ténuités d'un chromatisme raffiné. Est-ce un bien? est-ce un mal?

Mais, diront certains, notre mélodie européenne elle aussi peut être rendue indépendante de l'harmonie : il suffit de simplifier ou de supprimer l'accompagnement... — Réflexion bien puérile! Notre mélodie, de par sa structure même, nécessite une décoration harmonique; bien plus, elle contient en puissance les principaux accords de sa gamme, ou si vous préférez, ces accords sont le cadre dans lequel le musicien note sa pensée. Ce cadre il faut le laisser.

Max d'Olonne a dit : « Un chant *bien fait* ne comporte qu'une seule harmonisation naturelle et nous ne pouvons le séparer de ce qu'il sous-entend par lui-même. »

Le plus simple de tous les accords, l'accord parfait,

constitue quelquefois le premier jet de l'inspiration de nos grands génies musicaux (2).

L'Européen apprécie donc les notes dans leurs intervalles harmoniques, même si elles sont émises successivement. Et cela est fort curieux.

J.-J. Rousseau a dit : « Il m'est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre harmonie n'est qu'une invention barbare et gothique, dont nous ne nous fussions jamais avisés si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'art et de la musique vraiment naturelle. »

Certes, il exagérait; et depuis, il y a eu Beethoven et Debussy; les merveilles de leurs œuvres ne pouvaient être devinées par Rousseau.

Si la musique harmonique est un produit de notre esprit plus qu'une offrande de la nature, cependant elle s'adresse à notre sensibilité autant qu'à notre intelligence et nous procure de fortes émotions.

On ne peut contester que la Musique ne se soit enrichie par l'adjonction de l'harmonie à la mélodie; mais elle a dû en même temps se priver de l'usage des modes des Orientaux et des intervalles si tenus de leur gamme chromatique; en fin de compte, le plaisir musical y a-t-il gagné?

On peut dire de la mélodie orientale ce que M. Charles Koechlin a dit du Grégorien :

Il nous révèle fort à propos qu'un morceau de musique existe sans accompagnement, et tel quel, dégage une réelle, une grande beauté; cela sans qu'on ait besoin de lui sous-entendre aucun accompagnement. Je crois possible une résurrection de la *monodie* ou tout au moins d'une musique dont l'inspiration ne serait que mélodique.

Les modes orientaux et l'utilisation d'intervalles plus petits qu'un demi-ton donneraient à cet art mélodique des ressources insoupçonnées.

Comme vous le voyez, l'opposition fondamentale entre

(2) Exemples : l'Allegro de la 23^e sonate de Beethoven, la chevauchée des Walkyries, etc.

les deux musiques, bien simple à énoncer, nous place devant de véritables énigmes. Je ne chercherai pas à les résoudre, mais plutôt à vous rendre curieux de ces problèmes si originaux et si complexes.

Une autre différence essentielle entre les deux musiques est dans le rythme. Le rythme est à la base de la musique arabe. Un Marocain, invité à jouer sur son luth, se met d'abord à la recherche d'un rythme : par la trépidation de ses pieds ou par des battements de mains, il s'applique physiquement à y entrer.

LE RYTHME

La Musique, a dit André Suarez, est du temps qui se fait oublier.

Pour effacer la monotonie de la mesure, le rythme entre en jeu. Il ponctue la succession des notes, il s'amuse à grouper les croches et les noires selon sa fantaisie.

Certes, la vie de la mélodie, son sens musical, se trouvent surtout dans le contour mélodique lui-même. Mais il y a aussi le rythme, lequel ordonne la suite des sons, la rend cohérente et intelligible.

Observons que le Français moyen retient d'autant plus facilement un air qu'il est mieux rythmé; c'est là la raison du succès de beaucoup de chansons populaires de France.

La scansion de la mélodie est à l'origine même de la Musique. Elle commença en se pliant aux mètres prosodiques, et ses premiers rythmes s'apparentent aux iambes et aux trochées.

Dans l'Europe du XIX^e siècle, l'inverse est advenu; le musicien écrit d'abord sa mélodie, puis la passe au librettiste : quelquefois celui-ci y applique des paroles bien puériles : et sur ces vers de mirliton, le rythme porte à faux, et d'une façon ridicule.

Bien souvent le rythme n'est pas dans la mélodie; il pourra apparaître alors dans l'accompagnement.

Et cela de différentes façons :

Il peut simplement renforcer les temps forts de la mesure; on entend un, deux, ou bien un, deux, trois. Cela est bien lourd et vulgaire, et semble s'opposer à la souplesse et à l'agilité de la phrase musicale.

On peut aussi introduire un dessin rythmique un peu plus spirituel dans une partie d'accompagnement.

Un exemple typique nous est fourni dans *Faust* par la sérénade de Méphisto; l'air lui-même, aux notes à durées égales, n'est pas rythmé; mais de la guitare s'échappe un dessin rythmique très attrayant.

Ainsi, tout au moins dans notre « répertoire classé », la notion du rythme est bien confuse et son emploi ne semble soumis à aucune règle.

Tantôt c'est la mélodie qui est rythmée, plus ou moins; tantôt le dessin rythmique est sur une partie d'accompagnement. Enfin, quelquefois il n'y en a nulle part.

Le renforcement des temps forts de la mesure constitue souvent la seule cadence; et c'est une conception bien enfantine du rythme.

Le rythme tel qu'on l'entend communément me paraît aussi loin du rythme à venir que le carré ou le triangle le sont de la savante polygonie des rosaces de l'Alhambra et de l'Alcazar.

Mais déjà la danse quitte le bond à deux ou à trois temps pour des figures plus complexes. Les langueurs frémissantes et les secousses brusques des danses nouvelles sont des essais à pénétrer dans ce monde séduisant des rythmes inconnus (3).

L'Ecole française moderne va vers un nouvel ordonnancement du rythme.

Les Marocains ont du rythme une conception précise et fort originale. Sa place dans l'orchestre et son rôle sont intéressants à observer.

Le rythme est frappé d'une façon continue par des instruments spéciaux. Il est formé par un ensemble de battements plus ou moins forts, séparés par des intervalles de temps inégaux.

(3) André Suarez : *Danse et Musique*, « Revue musicale », 1^{er} décembre 1921.

Pour plus de précision encore, il faut parler de coups sourds et de coups secs.

Au Maroc les battements rythmiques sont obtenus avec le *târr* ou la *darbouka*. Le *târr* est un tambourin dont le cercle est muni de petites cymbales; le coup sourd se frappe sur la peau du tambourin et le sec sur le cercle de bois, qui agite les cymbalettes.

La *darbouka* est une sorte de vase dont le fond a été remplacé par une peau de chèvre (4).

A défaut d'instrument, l'amateur désirant suivre l'orchestre frappe sur son genou ou sur sa cuisse; la main ouverte claque les coups secs, la main fermée donne les coups sourds.

Il y a aussi des coups demi-sourds, frappés moins fort, et des coups demi-secs, plus légers que les secs.

Avec ces battements plus ou moins forts, séparés par des intervalles plus ou moins longs, on constitue les formules rythmiques les plus variées.

Les célèbres philosophes-musiciens El Farabi et Avicenne, ainsi que l'érudit Safi Ed Din ont établi la théorie des rythmes avec un luxe de chiffres et de formules tout à fait oriental. Les nombreuses périodes rythmiques qu'ils indiquent, dont plusieurs se rattachent aux métriques des Grecs, ont été établies sur des bases scientifiques. Si la pratique a réduit le nombre de ces rythmes, par contre le goût marqué des Arabes pour ce que j'appellerai les « embellissements par surcharges » a entraîné de nombreuses modifications aux rythmes primitifs : plusieurs se sont par cela même évanouis, tandis que de nouveaux ont vu le jour.

Je me bornerai ici à quelques réflexions d'ordre général :

La période rythmique (appelée *daur* par les Marocains) se répète indéfiniment, sans variante d'un bout à l'autre

(4) En Algérie, les coups sourds sont appelés *toums* et les coups secs *teks*.

Dans les orchestres algériens, les *toums* et les *teks* sont battus sur deux petits tambours hémisphériques; le tambour des *toums* est mouillé légèrement, celui des *teks* est chauffé sur un brasier.

du morceau de musique; cette uniformité du rythme est une caractéristique de la musique orientale.

Le rythme est donc déterminé par sa période. Ce cycle est en fait une pensée musicale embryonnaire, qui a son genre, sa teneur et son étendue.

Les battements sourds sont les battements fondamentaux; c'est leur nombre et leurs intervalles qui définissent le cycle. Ou plus exactement leur nombre et les rapports de leurs intervalles. Car le même cycle peut être battu à une cadence plus ou moins rapide.

Le plus souvent, les battement légers peuvent être considérés comme des ornements rythmiques qui remplissent les vides; leur nombre peut varier avec la fantaisie du joueur de tambourin.

Par contre, dans certains cas, les coups secs sont des éléments essentiels du dessin rythmique; c'est ainsi que si un coup sourd est suivi ou précédé immédiatement d'un coup sec, celui-ci prend une importance spéciale : il souligne le coup sourd, le redouble presque.

Dans la musique marocaine, il ne faut pas chercher de cadence binaire ou ternaire; car ces cadences impliquent des battements séparés par des intervalles *égaux*. Or dans le cycle rythmique, les intervalles entre les battements sourds sont *toujours inégaux*.

Aux premières auditions, la musique marocaine nous donne une impression de monotonie. Il faut le reconnaître sincèrement.

Ce n'est pas l'uniformité du rythme, le retour perpétuel de son cycle, qui en est cause. Est-ce que la valse est monotone parce qu'on y entend continuellement : un, deux, trois — un, deux, trois? Et pourtant ce rythme est bien enfantin, si on le compare aux dessins si variés du *târr*.

Dans la musique marocaine, le rythme est à la fois délivré de la mesure et délivré de la mélodie.

Il circule alerte et gracieux; l'Arabe semble attiré par ses retours obsédants qui trouvent un écho dans son être physique. Mais son imagination reste libre pour se joindre à la mélodie, et celle-ci évolue dans un autre domaine sonore.

Précisons encore un autre point : lorsque le rythme est obtenu par un instrument donnant des sons et non des bruits, cela ne va pas sans quelques inconvénients.

Il faut en effet harmoniser les notes du rythme avec celles de la mélodie, ou bien mettre ce rythme sur la mélodie; dans les deux cas, la mélodie dépend du rythme, ce qui peut nuire parfois à son sens musical.

Les Arabes ne veulent pas de cette solution et produisent le rythme au moyen d'instruments à percussion.

Ce rythme indépendant s'oppose à la phrase sonore qui se déroule librement au-dessus; et cela constitue un des plus grands charmes de la musique marocaine.

Un effet analogue se retrouve dans certains morceaux de notre musique contemporaine, comme par exemple dans le « Boléro » de Maurice Ravel; le rythme, comme la mélodie, y sont d'une allure orientale très captivante.

LE CHROMATISME ET LES MODES DES ORIENTAUX

Le berger répète tout le jour sur la flûte sa mélodie de quelques notes, — elle contient sa joie tout entière. Ailleurs, le soir venu, pour oublier leur pénible labeur, les paysans s'appliquent à retrouver les vieilles chansons de leurs ancêtres.

Tous sont à la recherche des intervalles et des modes les plus mélodieux, et partout l'inspiration se replace instinctivement dans l'une des gammes sorties des calculs de Pythagore.

Ces gammes semblent *mesurer* les sensations musicales de l'homme. N'est-il pas admirable que les premières mesures des premiers physiciens se soient appliquées justement au domaine des sensations musicales?

La mélodie orientale qui va des chants des chameliers de l'Arabie aux *noubet* de Grenade et aux cantilènes égyptiennes, n'échappe pas aux disciplines des gammes et des modes.

Cette soumission de la pensée musicale à des lois mathématiques est fort curieuse à observer. Elle résulte év-

demment de ce fait que l'effet mélodique est produit uniquement par des sensations d'intervalles sonores; et ces intervalles se traduisent précisément par des chiffres.

En réalité, la discipline mélodique s'applique à deux fins.

Elle fixe le chromatisme des sons. Puis, il faut choisir dans cette échelle chromatique très étendue des gammes plus restreintes, dont les notes seront susceptibles d'être arrangées en lignes mélodiques.

Les plus grands savants de l'Islam, Al Farabi, Avicenne et Safi Ed Din, ont établi sur des bases scientifiques la théorie des rapports musicaux; poursuivant l'œuvre des Pythagoriciens, ils ont essayé de constituer une musique homogène, combien plus riche et plus pénétrante que les musiques grecque et grégorienne.

Leurs études ont abouti à imaginer un très grand nombre d'intervalles musicaux; les Arabes du xi^e siècle prétendaient avoir à leur disposition 37 intervalles plus petits que notre ton majeur, lequel sépare les deux premières notes de notre gamme (5).

Toutefois Safi El Din lui-même a établi une liste d'intervalles formant une échelle chromatique moins copieuse; elle donne environ 40 intervalles à l'octave, au lieu des 12 de notre gamme chromatique. C'est déjà beaucoup.

Pour se rendre compte de l'usage pratique de ces intervalles, il y a un moyen : chercher à observer le jeu même des musiciens; autrement dit, déterminer les places habituelles des doigts du joueur de luth, par exemple.

Cette étude fut entreprise par les érudits précités; elle était facilitée par ce fait que le luth portait autrefois sur son manche des ligatures fixes indiquant les touches les plus usitées. Primitivement, la position du doigt du milieu était seule facultative, ce qui donne déjà de la variété dans les intervalles; mais comme cela ne suffisait pas, on nota trois places supplémentaires pour l'index.

(5) Il semble difficile d'admettre sérieusement une pareille abondance. Ces rapports étranges semblent les produits de théoriciens en chambre et de la manie mathématique des Arabes. Et cependant beaucoup d'érudits ont cru fermement à leur existence.

Partant de ces considérations, quelques auteurs ont admis que la gamme chromatique procède par quarts de ton et par tiers de ton. Le ton majeur serait divisé en quatre parties, le ton mineur et le demi-ton en trois.

En réalité, la gamme chromatique des Arabes n'a rien de commun avec une sorte de tempérament qui partagerait le ton en quatre ou trois parties égales. Elle a bien 24 intervalles (6), mais ces intervalles ne sont pas toujours des tons coupés en 4 ou 3.

Ce qu'il y a de certain, c'est que les Arabes disposaient d'une gamme chromatique très raffinée, aux intervalles plus petits que le demi-ton, et que ces intervalles si ténus sont encore employés de nos jours par les Egyptiens et par les Marocains.

Comment le musicien choisira-t-il ses notes dans ce registre si varié? Autrement dit, quels sont les modes?

Les Grecs se servaient de quinze modes : les tons d'église constituant le plain-chant du moyen âge formaient huit modes pris parmi ceux des Grecs; notre mode majeur correspond à l'ionien et notre mineur à l'hypodorien.

Les Orientaux paraissent avoir procédé comme les Grecs pour la détermination de leurs modes; ils ont divisé l'octave en deux parties, appelées *diwans*. Dans chaque *diwan* en intercalant deux notes, on construit une « modulation » de quatre sons, et il y a bien des manières de le faire.

C'est en combinant ces *diwans* si variés que Safi El Din obtint les modes orientaux. Leur nombre dépassait la centaine.

De tout cela, qu'est-il resté dans la musique marocaine?

Les ancêtres de nos Fasi se servaient en Andalousie de 24 modes et ont composé 24 *noubet*, chacune construite sur un mode différent.

La tradition orale n'a pu conserver tous ces modes. Les défaillances de mémoire et aussi la tendance à confondre deux tonalités voisines ont entraîné la disparition de la moitié environ de ces modes.

(6) Certains auteurs n'indiquent que 17 intervalles.

Au Maroc, onze modes seulement sont connus des meilleurs maîtres de musique.

Sans insister sur cette théorie des modes, je voudrais cependant en préciser quelques points.

Dans la musique européenne, on peut jouer la gamme majeure en partant de n'importe quelle note, ce qui entraîne toutefois une légère déformation.

Chez les Orientaux, il n'en est pas ainsi : la gamme *ôchaq* ne peut se jouer qu'en commençant par un *ré*, ou par un *la*. De fait on ne pourra pas chanter un air en *ôchaq* en prenant comme point de départ un *mi* au lieu d'un *ré*.

Tandis qu'on pourra jouer « Au clair de la Lune » en prenant comme point de départ n'importe quelle note.

Vous me direz : C'est un avantage, et c'est beaucoup plus simple. — Oui, mais cela ne va pas sans quelque inconvénient. Si on joue « Au clair de la Lune » en commençant par *sol*, on n'a pas tout à fait le même air que si on commence par *do*. Les oreilles des Orientaux sont sensibles à cette déformation, pourtant si légère.

Autre différence entre les deux musiques :

Les intervalles musicaux des Arabes sont des intervalles mélodiques; les nôtres sont des intervalles harmoniques, séparant — ou plutôt associant — deux notes émises simultanément. Or ces deux sortes d'intervalles ne sont pas les mêmes.

Un *mi* joué après un *do* par un violoncelliste exercé n'est pas tout à fait le même qu'un *mi* joué en même temps qu'un *do*. De récentes observations l'ont démontré.

La fine oreille de l'Arabe a de la peine à s'acclimater à notre musique, qui est essentiellement harmonique.

Quelle idée se font les musiciens marocains de leurs modes?

Les modes sont déterminés par leur tonique et les intervalles employés. Pour rechercher dans quel mode un morceau est écrit, les Marocains le comparent non à telle ou telle gamme, mais à un ou deux contours mélodiques de quelques notes, contours de mode connu.

Il est curieux de constater que souvent chacun de ces

deux contours est pris sur un *diwan* différent. Si la théorie des *diwans* est oubliée, sa trace se retrouve dans leur instinct musical.

En outre deux modes peuvent différer simplement par la façon d'accentuer certaines notes, ou par la façon de faire précéder d'une note déterminée la tonique qui termine généralement le morceau.

En résumé, nous pouvons admettre que les Marocains disposent d'un chromatisme raffiné et hypersensible; ils utilisent des intervalles mélodiques différents des nôtres, et parmi ceux-ci des quarts ou des tiers de tons.

Leurs modes, analogues à ceux établis par Safi El Din et El Farabi, subsistent au nombre d'une douzaine.

Pour prendre du plaisir à la musique marocaine, pour pouvoir en saisir toutes les finesses, il faut donc habituer nos oreilles à ces intervalles mélodiques si ténus, et à ces gammes de l'Orient si différentes des nôtres.

Le plain-chant de l'Eglise catholique utilise encore les modes du moyen âge, dérivés des modes grecs. Bien des mélodies de Ravel et d'Honegger sont écrites sur des modes orientaux.

Mais la révolte de nos musiciens modernes contre une discipline harmonique trop rigide a abouti aussi à des entreprises d'un tout autre genre, à la polytonalité et à l'atonalité.

Je crois d'ailleurs que la polytonalité permet une harmonisation originale des mélodies orientales, les accords du ton, même les plus consonants, donnant souvent une impression de dureté qui les rend inadmissibles.

Dans plusieurs passages des « Lamentations de Guilboa » du *Roi David* d'Honegger, l'accompagnement est d'une tonalité différente de celle de la mélodie, et celle-ci évolue nettement dans un mode oriental.

LA MÉLODIE MAROCAINE

La mélodie marocaine est construite sur un thème simple, bien dessiné et d'un sentiment totalement insoupçonné.

Certaines de ces phrases mélodiques peuvent être appréciées par les Européens, même à travers la déformation du piano. En voici un exemple fort curieux, tiré d'une *nouba* andalouse du XI^e siècle :



La musique marocaine connaît donc le motif bien dessiné; elle connaît aussi l'importance de sa répétition.

La répétition, considérée comme une faiblesse du style littéraire, est le moyen le plus puissant de l'art musical, comme de l'Architecture.

Dans l'allégo d'une sonate de Beethoven, le même motif se retrouve vingt ou trente fois, je n'exagère pas.

Le développement d'une idée musicale se fait donc par répétition; et cela est naturel. L'idée paraît dans sa forme originelle, puis un deuxième motif s'apparente avec elle, lui répond; et voici le sujet qui revient, puis un contour accessoire. C'est la succession ininterrompue des thèmes principaux et secondaires et de leurs réponses, qui fait valoir le sujet principal, qui met en relief sa structure mélodique.

On peut dire que la façon de réaliser ces répétitions constitue le style musical.

Le motif peut revenir dans toute sa pureté ou plus ou moins modifié. Dans ces répétitions du motif, les Orientaux se délectent de nuances; nuances en modulant, nuances sur le rythme, nuances de contours aussi. Tout cela est facilité par la richesse de leurs gammes.

Une des caractéristiques de la musique marocaine est la façon dont le rythme est superposé à la mélodie.

Tantôt le motif s'accorde avec le rythme, les mêmes notes revenant sur les battements forts. Tantôt la mélodie se délivre du rythme et évolue librement au-dessus des bruissements du tambourin.

La musique arabe, particulièrement la musique classique, nous montre une composition fort bien ordonnée, avec un sujet, un contre-sujet, et leurs réponses.

Comme dans nos sonates, il y a un enchaînement méthodique des pensées musicales, il y a de la symétrie et de l'ordre, en un mot un véritable art.

Ce n'est donc pas dans la facture qu'il faut rechercher les obscurités de la musique orientale. Je les vois plutôt dans le thème mélodique lui-même et dans sa façon ornementale.

Le thème réduit à ses notes fondamentales est difficile à retenir. Cela ne saurait nous surprendre, puisqu'il est écrit sur des modes bien différents des nôtres, puisqu'il utilise des quarts de tons auxquels nos oreilles ne sont pas habituées, et enfin puisqu'il est indépendant du cycle rythmique.

Le dessin mélodique ne se fixant pas commodément dans notre cerveau, comment comprendre la suite, où il se confronte avec des motifs accessoires et des réponses?

D'autre part, certaines façons ornementales des Marocains nous déroutent aux premières auditions.

Je n'incrimine nullement la richesse de cette ornementation : leurs vocalises font valoir l'étonnante variété de leurs gammes; quant à leurs trémolos et leurs trilles, ils ne sont pas plus nombreux que ceux des morceaux de notre répertoire.

Non, ce qui peut choquer nos habitudes, c'est l'apparition au milieu de la mélodie de notes groupées suivant des formules insolites. Certains de ces groupes de notes rappellent les neumes du moyen âge et les groupes de la liturgie occidentale.

Une tendance très nette de l'ornementation musicale des Orientaux est de vouloir tout remplir. En musique, l'Arabe a horreur du vide, a dit Rouanet. Il n'y a ni pause, ni silence; tous les intervalles sont comblés; l'activité de l'imagination ne s'arrête pas.

Tandis qu'une période de retour au calme prépare presque toujours la fin de nos œuvres, et... le moment d'applaudir, par contre bien souvent le public européen ne

voit pas de conclusion dans les dernières notes de la mélodie orientale.

Le rêve s'évanouit, on retourne sans transition aux tristesses de la vie (7).

En résumé, notre accommodement à la mélodie marocaine est rendu difficile par ses modes différents des nôtres, accessoirement par certains ornements contraires à notre goût.

LA MUSIQUE ANDALOUSE

C'est au cours de leur occupation de l'Espagne que les Arabes ont fixé définitivement les formes de leur musique, où se retrouvent d'ailleurs les théories conçues par les illustres savants de l'Islam, contemporains des grands Califes.

Le répertoire de la musique andalouse, qui est la musique arabe classique, est rassemblée en un certain nombre de *noubet*.

Une *nouba* est un ensemble de morceaux joués par un orchestre assez important, comprenant en général 8 luths, 4 violons, 2 rebabs, un târr et une darbouka.

Sauf dans certains passages, ces musiciens chantent en même temps qu'ils jouent. Toutes les parties instrumentales ou vocales sont à l'unisson ou à l'octave.

Précisons le rôle de chaque instrument dans l'orchestre. Le luth ou *aoûd* est l'instrument préféré des Arabes, en raison de son timbre cristallin et de son jeu facile; il détaille avec finesse leurs pensées musicales, faites surtout de réparties alertes, et de petits contours s'ajoutant à d'autres. Il donne à la *nouba* un aspect sonore un peu

(7) Voir quelques formules chères aux Marocains :

Le trait montant d'une mélodie est le plus souvent pur, dégagé de toutes floritures; par contre, celles-ci apparaissent presque toujours dans les traits descendants.

La prolongation d'une note du temps faible au temps fort est très employée par les Arabes, et cela donne à leur mélodie une expression où je trouve à la fois de l'indécision et de la tendresse.

Autre formule favorite : dans les repos ou légers arrêts sur la tonique, cette tonique est presque toujours précédée de la note sensible, voisine d'un demi-ton.

sautillant qui se marie bien avec les bruissements des cymbalettes du tambourin.

Les violons remplissent en quelque sorte les vides, et donnent de la fluidité à la masse sonore; mais la voix des luths, les fines dentelures de leur jeu doivent toujours transparaître.

Le *rebab* a un timbre sympathique et mystérieux; c'est un instrument très difficile à jouer; aussi ne peut-il se livrer à aucune fioriture. Le *rebab* se contente de la mélodie toute nue (8).

Nous avons déjà parlé du *târr*; c'est le directeur de l'orchestre. Tout circule à travers la cascade de ses battements. On le renforce généralement par une *darbouka*.

Tels sont les principes d'orchestration des Marocains, principes bien simples en apparence, mais d'application assez délicate.

Le but à atteindre, c'est de bien mettre en relief les dessins du luth et les chants, à travers les bruissements du *târr*, tout en renforçant la masse sonore par les violons.

Une *nouba* est une suite de chansons toutes écrites sur le même mode, dans la même tonalité.

Chaque *nouba* est divisée en cinq parties; chacune de ces parties est écrite sur le même cycle rythmique et forme un tout complet, bien ordonné.

Au début, une sorte de prélude d'orchestre: les musiciens semblent improviser sur les notes principales du mode choisi; ils cherchent à préciser leurs idées encore obscures: le thème prend naissance.

Ce prélude n'est pas rythmé, mais il définit nettement la tonalité, et il contient en puissance les dessins mélodiques. Il est suivi de l'ouverture proprement dite, où le *târr* entre en action, définissant le rythme.

Après, viennent un certain nombre de chansons appelées *cenaâ*, jouées et chantées sur ce même rythme. Toutefois, celui-ci, assez lent dans les premières *cenaâ*, va en

(8) C'est un analyseur du contour mélodique; écoutons-le avec attention, en prenant garde toutefois qu'en raison du peu d'étendue de sa tessiture, il ne peut quelquefois atteindre toutes les notes du thème.

s'accéléraient progressivement jusqu'aux dernières, qui sont jouées à une cadence très rapide.

C'est sur la chanson, sur la *cenaâ*, que repose l'édifice mélodique et rythmique de la *nouba*. Voici, d'après M. Chottin, l'éminent musicologue qui dirige à Rabat le conservatoire de musique arabe, l'analyse d'une *cenaâ* :

Sur tous les mètres de la poésie classique arabe, des formes musicales servaient à scander les vers; ces airs-types étaient les mélodies des mètres (9). A ces airs-types, les musiciens arabes d'Andalousie ont ajouté des ornements rythmiques et mélodiques et ont constitué une *cenaâ*, c'est-à-dire, en arabe, une œuvre d'art. Pour constituer la *nouba* de l'Aurore par exemple, les compositeurs andalous ont choisi dans les poésies de la période classique des strophes où il est question de l'Aurore et ils ont fait de tout cela une riche mosaïque, une sorte de frise musicale.

Mais cette strophe de deux ou quatre vers serait vite expédiée si on n'y intercalait pas des vocalises de liaison qui constituent aux yeux des indigènes le caractère principal et distinctif de ce genre; ces notes hors du texte de la poésie sont chantées sur des syllabes convenues, analogues à nos « *tra, la, la, lère* » : les Arabes emploient les syllabes *ya la lan*, ou *ha na na nan*.

On admet que les musiciens de l'Andalousie ont composé 24 *noubet*; ce nombre coïncide avec celui des modes dont se servait à cette époque la musique orientale. Et de fait, chaque *nouba* assemble des chansons écrites dans le même mode.

Mais l'absence de toute écriture musicale et les défaillances de la tradition orale ont amené de la confusion et plusieurs *noubet* ont été détruites. Il n'en reste guère aujourd'hui qu'une douzaine.

Au Maroc, cette désagrégation des *noubet* avait frappé les musiciens de Fez et de Tétouan, et sous le règne de

(9) « Il est possible que primitivement, la musique se réduisit à cela. Encore maintenant dans les écoles et les zaouïas, on chante des poèmes édifants où la part de la musique est strictement limitée aux exigences de la prosodie; où chaque note de la mélodie compte pour une syllabe. »

Moulay Sliman, à la fin du XVIII^e siècle, ils avaient essayé par une laborieuse compilation de restaurer cette musique andalouse; ils rassemblèrent ainsi onze *noubet* qui encore de nos jours sont restées à peu près complètes.

LE PLAISIR MUSICAL

La Musique est l'art de penser avec des sons, a-t-on dit. Le plaisir musical ne serait donc qu'une pure jouissance intellectuelle.

Par contre, les romantiques prétendent y trouver — ou y mettre — l'expression de leurs sentiments ou de leurs passions, et aussi le reflet des splendeurs de la Nature. La Musique toucherait l'homme tout entier, atteignant toutes les fibres de son cœur, même les moins nobles.

Pourquoi lever cette antinomie? diront certains. Il n'y a qu'à admettre plusieurs notes de musique : celles de Bach et de Beethoven, et de l'autre côté celles de la *Tétralogie*, et de Debussy, et aussi celles de *Faust* et de *Manon*, sans oublier les chansons de Montmartre.

Cette classification, même avec des sous-titres multipliés, est bien superficielle.

Tous les grands romantiques se sont formés à l'étude des classiques; on ne peut comprendre Wagner que si on a longtemps écouté Beethoven : et même dans les œuvres de musique légère on retrouve la trace des classiques.

Les romantiques répondent à cela : Il est vrai qu'ils furent nos maîtres et que leur étude est nécessaire. Mais la discipline classique est en passe de devenir formule. Si la Musique, ainsi que toute construction de l'esprit, s'élève selon des règles, elle se doit de s'offrir comme une effusion de l'âme, et d'agir sur la sensibilité humaine.

Les néo-classiques ne sont pas de cet avis; notre Ecole Française moderne voit dans la Musique le seul art qui, venant de l'émotion, peut aller vers un discours libre de toute entrave sentimentale. Telle la plante qui, sortie de l'humus, s'élève et brode les arabesques de ses fleurs célestes.

Résumons ainsi les deux thèses :

Beethoven a dit que la Musique est une révélation plus haute que la science et la philosophie, et aussi dans une lettre à Goethe : « Mon plus vif désir n'est nullement de produire chez l'auditeur un état d'émotion plus ou moins trouble, mais de toucher son intelligence et d'être compris par lui. »

Les romantiques disent : « La Musique est le langage des émotions; elle reflète les passions humaines. C'est l'émotion qui la fait naître, c'est à la sensibilité qu'elle s'adresse. »

Wagner, le plus grand des romantiques, a exprimé tous les élans, toutes les inquiétudes du cœur humain, toutes les splendeurs de la nature. Ses leitmotive forment un vaste panorama où sont représentés, ou tout au moins symbolisés, les sentiments et les choses les plus diverses. Il y a les thèmes de la vengeance, de la souffrance; il y a ceux des murmures de la forêt et de l'oiseau; il y a aussi ceux des dessins ténébreux et du désir de voyager.

Wagner voulait que la Musique ne fût qu'une des faces de son œuvre, le drame lyrique, fait aussi de Poésie et d'action dramatique. Le son, le geste, le chant.

Le plus sage dans cette controverse éternelle est d'admettre que le plaisir musical est complexe; l'intelligence pure y participe, la sensibilité aussi.

La part de la sensibilité est plus ou moins grande, selon l'œuvre et surtout selon le public. L'analyse de ces deux portions du régal auditif est presque impossible à entreprendre.

Le plaisir intellectuel, comment le dépeindre avec des mots? Ce serait retomber dans le romantisme le plus faux que de parler de mélodies gracieuses ou mélancoliques, ou de sombres accords.

Ces adjectifs seront-ils employés pour décrire l'effet pathétique de la Musique? On risque bien des erreurs d'interprétation... et des indiscretions.

D'ailleurs, si la Musique émeut, c'est à sa façon, et cette façon est surnaturelle. — Surnaturelle, — et j'em-

ploie ici ce mot avec toute sa précision : l'émotion musicale se distingue des autres émotions humaines, qui nous envahissent à son appel. Bien plus, son élan, ses nuances, ses limites transforment notre sensibilité : tous nos sentiments se transfigurent dans un monde irréel, où la Musique est le seul langage compréhensible. On abaisse la valeur de la musique romantique en décrivant ses effets, à renfort de littérature.

Au commencement du deuxième acte de *Tristan et Ysolde*, les deux amants enfin réunis se jettent dans les bras l'un de l'autre; ils se taisent, c'est l'orchestre qui, pendant plusieurs minutes, exprime l'élan de leur passion. Musique magnifique, plus expressive que les paroles qui auraient pu sortir des lèvres des deux héros.

Tout en renonçant à dépeindre plus en détail les divers aspects du plaisir musical, je voudrais préciser un point très intéressant; de quelle façon notre intelligence s'y prend-elle pour pénétrer la Musique? Comment arrivons-nous à penser Musique?

Écoutons l'andante de la 5^e symphonie de Beethoven. Voici la mélodie du violoncelle : dès les premières notes, l'attention s'organise pour accueillir la pensée musicale; instinctivement nous cherchons à développer nous-même cet exposé, à prévoir les contours suivants; nous présentons leurs nuances et leurs timbres. Et voici qu'après quelque interlude, les violons font revivre l'idée sous une forme modifiée : tantôt satisfaisant notre attente, tantôt la prolongeant, tantôt encore ouvrant de nouveaux horizons à notre imagination.

Attente satisfaite ou reportée, ou attente surpassée. Tels sont les caractères du plaisir de l'intelligence, du penser musical.

On les retrouve à l'audition de toute musique.

Observons encore que l'homme de la rue apprécie d'autant mieux un air qu'il le peut retenir facilement, et le retrouver au lendemain du concert.

Pour le primaire, comme pour le musicien supérieur, comprendre c'est pouvoir créer à nouveau. On n'arrive à bien saisir une phrase musicale qu'en la pensant soi-

même dans une seconde création; ce qui, ne va pas sans quelque tâtonnement.

Si nous parlions aussi des tendances de la nouvelle Ecole Française, du « retour à Bach ».

Les néo-classiques conçoivent une musique essentiellement objective, libérée de toute expression extra-musicale.

La mélodie n'est pas une formule évocatoire; c'est une pensée sonore ayant son allure, ses nuances, ses limites. Il en est de même des mouvements d'accords. Ce qui caractérise aussi la nouvelle école, c'est la richesse de ses tonalités et de ses ornements, ainsi que la variété de ses rythmes.

On va vers une musique ni classique, ni romantique; c'est celle des décorations sonores; de nouvelles disciplines se forment.

En exagérant quelque peu, nous dirons que cette musique est à la fois pure et sensuelle.

Pure, car la mélodie n'est plus un symbole, ni une évocation, ni un concept, c'est une pure courbe sonore. Sensuelle, puisqu'elle cherche à rester attachée au seul plaisir de l'oreille.

C'est une musique impolluée, c'est peut-être une vierge stérile (10).

A travers cette esquisse panoramique de la Musique, pourrions-nous deviner les caractères spécifiques du plaisir qu'éprouve l'Arabe à l'écoute de sa musique? L'interroger?... L'observer?

En général il écoute silencieux et recueilli; son plaisir ne se manifeste pas extérieurement.

Nous pouvons cependant noter ses préférences; certains morceaux, certaines tournures sont plus goûtés que d'autres. Et aussi, nous pouvons lire le texte des poésies que la musique arabe a voulu illustrer.

A première vue, la classerons-nous romantique à voir ces chansons parler d'amour, de ramages et de grenadiers en fleur? Méfions-nous, ne jugeons pas trop vite.

(10) Cf. André Cœuroy : *Panorama de la Musique contemporaine.*

Il faut considérer d'abord que le Marocain est très musicien : il a une oreille d'une finesse extrême; on n'entend jamais jouer faux dans un orchestre improvisé d'une vingtaine de musiciens. Il se délecte des sons les plus variés et les plus doux; les notes cristallines qui tombent du luth se mêlent à de plus fluides sonorités et aux bruissements légers du *târr*. Plus que nous, l'Arabe se régale du festin musical; jouissance objective, musique attachée au plaisir de l'oreille, à la caresse de l'oreille. Non seulement toute dissonance brise son plaisir, mais il ne peut supporter aucun accord, pas même la tierce, ni la quinte.

Par contre, les intervalles mélodiques les plus tenus le charment; il est captivé par les vocalises de ses chanteurs, par les modulations si fines des *mouals* et des *qeçaïd*.

Son intelligence prend aussi sa part au plaisir musical, pas tout à fait comme la nôtre. Je crois que pour lui la répétition du motif est en elle-même un plaisir intellectuel, et aussi les nuances infinies dont elle est l'occasion; nuances plus légères que celles de notre musique, mais aussi plus nombreuses.

Chez nous, la compréhension résulte souvent de la confrontation de deux thèmes; thèmes apparentés certes, mais assez différents.

En exagérant, on peut dire que la musique arabe conduit toujours à l'attente satisfaite, à l'enchantement.

En paraphrasant saint Augustin, je dirai : A certains moments, la voix des chanteurs éclate sans prononcer de paroles, si bien qu'elle trahit son bonheur en même temps qu'elle paraît manquer de termes; c'est ainsi que les vocalises et certains ornements de leurs chants se font sur des syllabes ne faisant plus partie de mots, — *y a la lan* — *y a la lan*. Les néo-classiques diraient : Le musicien échappe au poète, au sentiment, et nous contraint à un art nouveau, à sentir sans le secours des mots.

Oh! puissance des trilles et des vocalises! Charme du chromatisme si délicat des mélodies! Quels sont les sentiments qui naissent dans l'âme marocaine à l'appel des luths et des violons?

L'Arabe est très contemplatif, — formule commode, — mais sommes-nous capables d'analyser cette pénétration de l'Arabe dans la Nature; d'y deviner les parts du rêve, de l'admiration, de la foi?

La Musique est une face de l'Univers; elle gît au fond de chacun de nous; nous faisons écho aux chants des violons et des hommes, c'est nous qui la jouons, la pensons.

Cette contemplation de la Musique peut être gênée par les ébranlements moraux qui l'accompagnent, qui résonnent on ne sait d'où. Notre agrément se trouble et se déforme aux accents d'accords empreints de tristesse, de souffrance ou de doute. La musique marocaine évite ces feintes trop sombres. Est-ce pour cela que nous la trouvons monotone?

Si les romantiques me demandent quels sentiments exprime cette musique, je leur répondrai : la joie, la beauté, la douceur, l'amour, la béatitude et surtout la foi. Rarement la tristesse, jamais le malheur, ni la mort, ni le doute.

Leur musique évoque une nature heureuse et riante; je ne vois pas d'ombre, je ne vois pas de souffrance dans cette création de rêveurs et de croyants.

Nous voici au matin, dans un riant jardin, enclos délicieux que les arbres entourent.

Le jasmin y brode un tissu en se mêlant aux fleurs rouges des grenadiers.

Parmi les branches, entendez ce vacarme, tandis que s'agitent des essaims d'oiseaux.

Ils Le glorifient en leur brillant ramage; puis ils quittent leurs nids.

Applaudissant avec ses ailes, la tourterelle élève un hymne à l'Unique, au Tout-Puissant.

Peut-être notre sensibilité s'accommodera un jour à ces modes orientaux qui nous sont encore étranges; peut-être serons-nous bientôt charmés par ces tonalités si riches, par ces dessins rythmiques si variés. Nous arrive-

rions alors à mieux pénétrer le sens musical de l'Orient, et à goûter en toute objectivité aux finesses de son art.

Monotone la musique marocaine? Non, elle ne l'est pas.

Combien nuancées et délicates sont les émotions de joie et d'amour et d'enthousiasme qu'elle illustre. La gamme de ces émotions, si elle est restreinte, est d'un chromatisme aussi tenu que celui des *noubet* marocaines. L'Infini se découvre dans la finesse des détails, aussi bien que dans l'étendue.

Faut-il conclure que notre pessimisme, notre inquiétude intellectuelle, resteront les seuls obstacles à la compréhension de leur musique?

Essayons de nous imprégner de cette atmosphère suave, de ces rayons d'espoir, de cette musique de jubilation.

Puisse-t-elle reflleurir chez nous, y broder ses riches mélodies et nos rêves se plaire à son jeu si subtil!

PIERRE FÉLINE.