

L'ORIENT ET SA MUSIQUE

L'évolution soudaine et rapide des peuples orientaux, en général, et les nombreux problèmes d'ordre intellectuel parallèlement surgis aux transitions sociales brusques et inattendues des collectivités ethniques d'Orient, témoignent une fois de plus combien la valeur éducative de la musique est un élément indispensable au développement général d'une nation et à l'épanouissement du sentiment national de toute collectivité homogène en particulier.

En Orient, le problème de l'enseignement rationnel de la musique, en tant qu'élément éducatif, ne fût guère posé. La conception traditionnelle de la vie sociale à travers des sélections collectives d'une même religion limitait la pratique de la musique aux strictes besoins des rites et des cérémonies des différentes religions. Ainsi la famille, foyer fondamental de toute nation, vivait presque en marge de l'éducation nationale. Cependant, de nos jours, dans maintes contrées du Proche-Orient, malgré la transition d'un état social à un autre, voire d'une manière de concevoir la collectivité à une autre, la musique n'a pas encore, dans le domaine pédagogique, la place qu'elle mérite. Les autorités préposées à l'éducation générale dans les différents pays d'Orient ne sont nullement réfractaires à l'introduction définitive de la musique dans les institutions appropriées. Celles d'Égypte, en particulier, ont même sollicité le concours d'un grand savant allemand, spécialiste en musique dit-on, de renommée mondiale. Les mêmes efforts sont actuellement déployés en Irak, en Perse et en Turquie en vue d'une application de leur propre musique traditionnelle, soit de la musique orientale, aux exigences de la nouvelle vie sociale et nationale. Néanmoins, les résultats sont loin d'atteindre le but, malgré les suggestions des savants étrangers et les efforts de certains musiciens d'Orient. L'état actuel de leur musique vis-à-vis des écoles ne diffère pas de celui des différentes manifestations artistiques qui sont propres à l'art musical. A l'école ainsi qu'au théâtre, les mêmes difficultés surgissent, les mêmes obstacles et les mêmes défaillances aussi.

Dans ce chaos où les éléments mêmes semblent être réfractaires à une marche parallèle au progrès et à l'évolution des autres arts, il y a cependant trois tendances bien distinctes qui méritent l'attention des musiciens et du public en général.

D'aucuns estiment que la musique des peuples du Proche-Orient appartient au passé ; d'autres supposent qu'elle est susceptible d'un nouvel élan pourvu qu'on tienne compte surtout des petits intervalles de quart de ton qui lui sont propres ; enfin, d'autres encore, envisageant le problème de la musique orientale sous un aspect à la fois esthétique et technique, présumant qu'elle peut suivre le progrès général de la musique de tous les pays

pourvu qu'elle suive l'évolution esthétique et technique de la vie sociale d'Orient elle-même, ce qui lui permettra d'évoluer son langage jusqu'au niveau atteint par la poésie, la peinture, la sculpture et les belles lettres en général des mêmes pays d'Orient.

Ces trois tendances représentent en quelque sorte les trois directions différentes dans lesquelles travaillent les musiciens d'Orient en même temps que les préoccupations artistiques musicales du public lettré qui a définitivement compris l'importance de la musique dans la vie de l'esprit et du sentiment. Puisqu'il est ainsi, l'évolution s'imposera à l'art des sons aussi, car il est absurde de concevoir l'évolution d'un peuple exclusivement à travers les progrès matériels de telle ou de telle autre activité humaine.

La musique orientale, celle qui est encore en vigueur dans les us et coutumes des peuples orientaux appartient réellement au passé car elle ne satisfait plus les nombreux besoins de l'esprit moderne oriental, elle n'est plus au niveau de la nouvelle vie nationale et, de ce fait, elle appartient à son époque, à celle où la conception de la société à travers des sélections par religion était la seule, l'unique, voire le seul système de gouvernement et d'association humaine. Cette musique qu'on le veuille ou non disparaîtra, à moins que des groupements indigènes ne veuillent la cultiver avec un sens folkloriste et régional, ce qui est probable et utile même. Mais quant à vouloir suivre l'évolution générale des collectivités nationales du Proche-Orient, elle ne le pourra pas.

Ceux qui se rendent à l'évidence d'une telle disparition ont recours à des moyens assez ingénieux, voire la construction de nouveaux instruments de musique capables de reproduire des petits intervalles de quart de ton. Ceci complique davantage le problème sans le résoudre, car même en considérant l'instrument, en général, comme un des facteurs du progrès dans l'art musical, il n'est point le principal et son apport est subordonné au progrès effectif de l'art lui-même, l'instrument ne pouvant reproduire que ce que l'esprit et le sentiment créent au préalable par nombre de facteurs intuitifs. Un instrument de plus ou de moins avec des possibilités techniques discutables ou non, n'y fait rien ou presque rien. Dans le cas de la musique orientale ce n'est pas le nombre des instruments de musique qui compte, mais la qualité de la musique qu'ils sont appelés à traduire et à exprimer.

Mais l'erreur initiale d'une telle conception surgit non pas du besoin d'augmenter la qualité et les possibilités des instruments de musique, mais plutôt du souci de précision dans la reproduction des intervalles infiniment serrés de certains modes orientaux. Or donc, c'est

cette conception erronée des fonctions desdits intervalles qui a fait croire à la réalisation possible et immédiate de certains progrès dans la musique traditionnelle orientale. En effet, le progrès tarde à venir et l'évolution aussi. Il ne pouvait pas en être autrement puisque l'importance attribuée à ces intervalles dépasse les fonctions constitutives qu'ils ont dans les gammes orientales. Qu'il suffise de rappeler ici que ces petits intervalles, appelés *a priori*, quarts de ton, n'ont aucun rôle constitutif dans les modes orientaux et n'occupent, par conséquent, aucun degré important comme celui de tonique, octave de tonique, sensible ou dominante, bien que ces termes empruntés à la musique occidentale aient une correspondance relative dans la musique orientale. En outre, ces intervalles ne sont guère employés que dans un certain nombre de modes et à titre d'agrément mélodique, seulement. Mais il y a encore d'autres considérations infiniment plus importantes sur l'analyse physique et auditive de pareils intervalles.

D'habitude, ceux qui ont dédié leurs efforts à la constitution d'un système musical comprenant les intervalles de quart de ton ont généralement négligé de considérer le fait « auditif » de tels intervalles. Par contre, ils ont démontré la perfection mathématique, discutable elle aussi, du fait « physique » des mêmes intervalles. Or, en musique, ce n'est que la première considération du fait auditif qui intéresse ; l'apparente précision mathématique des sons et des rapports existant entre eux ainsi que les chiffres qui représentent le nombre des vibrations n'intéressent que les physiciens, car le fait en lui-même reste toujours un fait auditif et par conséquent subordonné à l'arbitrage catégorique et exclusif de l'oreille humaine. Or, cet organe modifie les sons et les intervalles par intuition et jamais en connaissance du fait physique des vibrations quels que soient leur nombre et leurs rapports. En d'autres mots, il ne tient pas compte du fait physique mais plutôt du fait auditif. Ceci établi, on comprend aisément les raisons pour lesquelles l'oreille humaine est réfractaire à tout système musical non tempéré, soit non conforme à ses facultés auditives. Mieux vaut, dans ce cas, conserver autant que possible les fonctions d'agrément de ces intervalles plutôt que détruire un système qui est en vigueur partout et qui peut s'adapter au système de la musique orientale. Et c'est bien cette tendance qui domine en Orient, malgré l'opposition sournoise de certaines boutiques à musique et de maints disciples en quête de leçons à quatre sous !

Ceux qui se rallient à cette conception des possibilités de la musique orientale sont nombreux ; on en trouve à Bombay, au Caire, à Alexandrie, à Constantinople, à Tel Aviv et un peu partout en Europe.

Ils reçoivent la musique orientale non pas telle qu'elle est, mais telle qu'elle peut être dans son avenir.

Les principes de cette tendance moderne sont accessibles à tout musicien, car s'ils rejettent l'emploi du quart de ton, qui est en quelque sorte le rempart de la deuxième tendance, ils mettent en valeur tous les détails de la musique traditionnelle d'Orient. Ils pensent avec raison qu'une fois éliminé, le quart de ton, seul obstacle au développement de la musique orientale, celle-ci pourra prendre un essor important et, partant, entrer dans le domaine de l'art musical international avec des caractéristiques fortement empreintes de la musique orientale traditionnelle.

De fait, si on envisage le problème de la musique orientale sous le double aspect esthétique et technique à la fois, on constatera aisément le manque d'équilibre qui existe à l'heure actuelle entre la nouvelle sensibilité des générations vivant sous un régime national et la musique cristallisée des siècles passés. Une lacune existe entre cette sensibilité nouvelle qui naît à la lueur des nouvelles idées et des nouveaux sentiments et de langage pauvre de sens et de moyens par rapport à ce qu'il est appelé à exprimer. Vouloir conserver cette musique telle quelle et renoncer à toute nouvelle infusion de vie et d'énergie par un sentiment qui est bien loin du sujet en question est chose simplement absurde ; autant vaudrait inviter n'importe quel « effendi » à renoncer par esprit de tradition aux avantages de la lumière électrique, du téléphone, de l'automobile, etc. Puisque ce déséquilibre et cette lacune existent, il est nécessaire, voire urgent même, de préparer la voie à une cohésion des différents moyens d'expression d'une nation, en ce cas de la musique aussi. Ici une question vitale s'impose : vers quelle direction esthétique pourra éventuellement être canalisée cette nouvelle infusion de vie ? et la réponse ne peut être que celle-ci : parallèlement à la même direction esthétique des autres arts. Reste à savoir si les procédés qu'on voudra employer pour vivifier un corps débile comme celui de l'art musical d'Orient, seront aptes à combler cette lacune.

En attendant, les résultats obtenus jusqu'ici par les procédés suivants, encouragent ses promoteurs à poursuivre, sans la moindre hésitation la voie qu'ils ont déjà tracée. Quant aux procédés, voilà de quelle manière ils sont employés par les musiciens qui se sont ralliés à cette tendance moderne.

Quiconque a eu le moindre commerce avec la musique de n'importe quel peuple d'Orient, a dû constater que ce genre de musique malgré son expression étrange est somme toute un langage musical composé des mêmes éléments que n'importe quelle autre musique, abstraction faite toutefois de certains intervalles étrangers à la musique occidentale ou tempérée. Autrement dit, celle-là accuse la présence de presque tous les éléments qui composent celle-ci. Ainsi donc on note distinctement une mélodie, un rythme, une tonalité, un mode, une phraséologie, des modulations, des mesures, etc., le tout présenté

sous une forme vivifiée par un mouvement. Seule l'harmonie est absente ; elle n'existe pas, elle n'a jamais existé. Par contre, une personnalité infiniment distincte se détache de l'association de ces éléments. Les sons suivent des lois propres ; les rythmes aussi, engendrés par des mesures inconnues ailleurs et habillés par des sons d'une manière presque toujours conjointe, créent dans l'espace un profil mélodique bien distinct. Voici donc un matériel musical bien net, clair et précis, sur lequel on est définitivement fixé. Cette analyse rationnelle, bien succincte d'ailleurs, indique, avec une certaine précision, le point de départ de toute œuvre qui sera créée avec le même langage et dans le même esprit. Mais il y a pourtant une divergence capitale dans la manière d'évoluer tout en partant du matériel sur lequel on est fixé. Celle-ci consiste dans la manière d'envisager et de traiter sous le double aspect esthétique et technique le matériel traditionnel de la musique orientale. Autrement dit, la capacité exclusivement technique du musicien ne pourra jamais avoir raison des difficultés innombrables, inhérentes à ce genre de création musicale. Une préparation esthétique orientale est absolument indispensable au musicien qui voudra

entreprendre une tâche si difficile et si nécessaire. Cette théorie qui pourtant n'a rien d'axiomatique a été prouvée d'une manière éclatante et à l'insu du jury, lors du concours ouvert par l'Édition Orientale de Musique d'Alexandrie en 1930, qui décerna le prix à M. Fernando Gravina, jeune musicien espagnol, né à Constantinople, et actuellement habitant Madrid, pour sa charmante pièce orientale *A une Danseuse Egyptienne*.

Cet exemple accidentel n'est en quelque sorte que la démonstration matérielle d'un fait que les musiciens de cette troisième tendance n'ignorent nullement. Au reste chacun se conforme au goût personnel dans le choix du genre des formes et des moyens que l'art musical international met à leur disposition. Aucune limite donc dans le domaine technique, mais un respect de l'esthétique orientale et un soin scrupuleux dans l'expression de celle-ci. Voilà fixée l'orientation musicale de cette tendance nouvelle. Elle semble être intimement liée à l'orientation générale de tous les problèmes d'ordre intellectuel parallèlement surgis à l'évolution rapide et soudaine des peuples d'Orient.

Alexandrie, décembre 1931.

A. HEMSI.

Les Musiciens de Charles d'Orléans

Depuis que Claude Debussy a brodé sur quelques vieux textes français des chansons d'un charme pénétrant, plus d'un compositeur, s'avisant qu'il y avait là une mine à exploiter s'est tourné vers nos rimeurs du XV^e et du XVI^e siècles. Parmi eux, à cause sans doute de son tour aimable, un tantinet précieux, de ses rythmes alertes, Charles d'Orléans a été le plus consulté. Récemment encore, ont paru deux suites dont ses œuvres furent le prétexte : quatre chansons à trois voix de Pierre de Bréville, et vingt *Rondeaux* de Michel d'Argœuves.

Tout le monde connaît la jolie verve, la couleur singulière des *Trois chansons* à quatre voix écrites par Claude Debussy. Tout naturellement le compositeur, en réagissant contre la pauvreté modale de l'école classique, se rapprochait des maîtres musiciens de la Renaissance française.

Son style convient donc fort bien aux textes invoqués. C'est pour d'autres mérites qu'on aimera les chœurs à trois voix égales de Pierre de Bréville. Le raffinement de son écriture par delà quelques siècles, rejoint le raffinement du poète. Si chaque partie est écrite avec le souci de ne confier aux voix que des intervalles d'une exécution assez naturelle, leur enchevêtrement est du style le plus rare, le plus cherché, le plus délicatement travaillé. Ce qui, d'ailleurs, ne nuit point à la belle venue des lignes. Le début du rondeau : *En regardant ces belles fleurs* a l'allure la plus juste et la plus simple ; la mélancolie du rondeau sur la vieillesse est exprimée avec une sensibilité sincère ; et l'auteur se reprend à parler un langage franc lorsqu'il s'agit d'orner de notes le poème *Levez ces cuevrechiefs plus haut*.

Ce qui pourtant ne fut pour Pierre de Bréville qu'un divertissement, devint pour Michel d'Argœuves l'objet principal de ses préoccupations musicales. Que l'audition des pièces de Claude Debussy ait donné le branle à son désir, Michel d'Argœuves ne s'en cache point. L'étonnant est justement qu'après avoir connu des pages de si haute maîtrise, un compositeur ait pu en éviter l'influence. Telle est la force de tempérament de Michel d'Argœuves, qu'il a pu donner une élégance tout à fait personnelle à un rondeau déjà mis en musique par Claude Debussy : *Quand j'ay ouy le tabourin*. Ligne vocale, rythme si frappant, modulations franches, tout ici est neuf et sans mélange.

Il n'est point possible en ces quelques lignes de marquer toute l'originalité d'une œuvre aussi longuement mûrie. Michel d'Argœuves sera peut-être l'homme d'un seul recueil ; mais ce recueil est de ceux qui comptent, qui sont parés de qualités assez rares pour défier la mode. L'auteur n'y cède pas. Croyez qu'il est loin en même temps de toute scolastique. Les périodes vocales variées, sensibles, exquises ou vives se déploient sur des accompagnements bien frappés qui ont, eux aussi, leur sens expressif. Des modulations volontairement frustes, non point imitées ni de Debussy ni des gens du XVI^e siècle, donnent à tout cela une particulière saveur. Franchise et simplicité, originalité naturelle et non forcée font le prix de ces vingt rondeaux : je pense qu'on fera aux *Jeunes amoureux nouveaux*, aux *Vendeurs de coquilles* reproduits dans l'album de ce jour, le succès qu'ils méritent.

Tristan KLINGSOR.