

Pertinence et rôle explicites des Maghrébins dans la survie de la pratique musicale.

par Saïd El-Maghrebi* (Mohammedia, Maroc)

Avant-propos

Le parcours de l'expression musicale arabe, si long soit-il, est fondé en partie sur une position intellectuelle visant à légitimer la pratique musicale.

Il faut reconnaître ici l'apport des thèses des penseurs et théologiens qui, en plus de leur production philosophique et théorique, ont contribué à la survie de l'expression musicale arabo musulmane.

En effet, l'activité intellectuelle était destinée, entre autres, à protéger l'acte musical des thèses infondées qui se répandaient à tort et à travers. Les biographes, les penseurs et les philosophes comme al-Kindî, Abû Faraj al-Açfahânî, al-Fârâbî, Avicenne, al-Ûrmawî, Ikhwan aç-çafâ', al-Ghazzalî et al-Hâyk, ne désapprouvaient point la musique. Bien au contraire, leurs prises de position explicites en faveur de sa pratique tout autant que leur compétences musicales l'ont clairement légitimée.

L'objet de cette communication est de montrer que leurs arguments, fondés sur des conceptions tout à la fois musicales et spirituelles et se référant aux théoriciens et praticiens de la musique, ont joué un rôle essentiel. De fait, la musique arabe est non seulement considérée comme un art mais aussi comme une expression spirituelle que nombre de ses notions et concepts ont rendue conforme aux rites musulmans.

Les notions développées dans cette communication, émises, défendues avec conviction par les oulémas au Maghreb et par les musiciens de l'islam en conformité avec le sens implicite des textes du Coran et du Hadith, ont apporté un grand soutien à la pratique musicale arabo-musulmane profane. Elles ont en outre permis aux praticiens de contrecarrer point par point les spéculations oiseuses des contre-courants théologiques qui attaquaient l'acte musical en forçant l'interprétation de quelques textes du Livre (le Coran) alors qu'il ne se prononce pas sur le sujet¹.

La position des penseurs et des oulémas, tout au long de l'histoire de la musique maghrébine et plus précisément marocaine, fut primordiale dans cette entreprise d'alignement de l'expression musicale sur la légitimité comportementale du musulman. À ce titre, elle contribua grandement à sa prospérité.

* Professeur à l'Université Hassan II, Mohammedia, Maroc.

¹ Les quatre disciplines réglementaires de la théologie musulmane ont toutes, plus au moins, prohibé l'acte musical. Abu Hunayfa (767-699), Malik Ibn Anâs (715-795), Al-Imâm Ashâfi'î (767-820) et Ahmed Ibn Hanbal (780-855), cf. al Ghazzalî, *'Ihyâ'ulûm ad-Dîn*, t. VI, p. 201-204, cf. aussi as-Sahrawadi Abdelkâder ben Abdellâh, *Kitâb awârif al-'Ma'ârif*, Beyrouth, éd. Dar al- kitab al-Arabi, p. 188.

Préambule

Aujourd'hui, malgré ce que pourrait nous laisser croire la mode actuelle du chant d'inspiration religieuse, la pratique musicale maghrébine ne souffre, dans toute sa diversité, d'aucune contrainte officielle. Elle le doit à un héritage théologique favorable qui alliait au savoir religieux d'excellentes connaissances musicales. L'apparition d'une tendance intégriste à l'époque Almohade (1147 à 1269), qui se traduit selon Ibn 'Udârî² par un rejet des artistes et de leurs instruments, n'eut en raison de sa brièveté guère d'effet sur la pratique musicale. D'ailleurs, les cercles d'artisans mais aussi les lieux saints et les *zaouïya* se chargèrent de sauvegarder ce qui allait devenir notre patrimoine : la *âla*, le *malhûn* et diverses formes de chants traditionnels. Ainsi les Maghrébins ont-ils pu conforter leur activité musicale et faire admettre sa conformité à leur croyance.

1 - Sources et notions

Précurseur dans ce domaine, al-Kindî (796-873) avait élaboré un système où les rapports des cordes du luth étaient associés « *aux quatre éléments, aux mouvements des astres cosmiques, aux souffles du vent, aux quatre saisons de l'année, aux quatre quarts du mois, aux quatre quarts du jour, aux éléments du corps, aux quatre quarts des dents, aux forces de l'âme et de l'intellect* »³.

Cet élargissement de la doctrine de l'éthos vers des sphères jusqu'alors méconnues rendait l'acte musical arabe compatible avec une époque imprégnée de foi et de piété musulmane. En donnant une orientation spirituelle à une conception de l'éthos alors considérée par la théologie musulmane comme une obscénité de l'ère antéislamique⁴, al-Kindî ouvrait une nouvelle ère : élevée au rang des éléments cosmiques, la musique, exaltée, se voyait conférer ses lettres de noblesse⁵.

Ce travail d'al-Kindî sur la musique représente donc un tournant très important pour la théorie de l'éthos. Dès lors, celle-ci se voit définitivement établie et va longtemps occuper les musiciens arabes soucieux d'aspirations spirituelles. L'univers cosmique tel qu'al-Kindî l'a conçu, parcourra en partie tout l'itinéraire musical maghrébin.

² Ibn 'udârî al-Murrâkoshî, *Bayân almaghrib fi akhbâr mulûk alandalus wa almaghrib*.

³ Al-Kindî, *Ajza' Khubriya fi al-Mûsiqâ*, al-Hafnî Mahmûd, coll. Tûrâthunâ al- Mûsiqâ ; Egypte, dnc, p. 50.

⁴ Cf. note n° 1.

⁵ À un moment guère favorable à ces idées, car, à cette époque, les théoriciens arabes furent plutôt intéressés par le rétablissement de l'échelle acoustique de la musique arabe. À noter cependant que le système cosmogonique emprunte à la théorie des humeurs d'Hippocrate (460-370 environ avant J.-C). Ce dernier considère que la santé du corps et de l'âme réside dans l'équilibre des humeurs (sang, flegme, bile jaune et bile noire) et que toute la maladie provient d'un déséquilibre dans leur rapport. Cette théorie est également pensée au plan métaphysique, dans la mesure où l'organisme humain reproduit à son échelle l'harmonie du cosmos, résultant lui-même de l'équilibre des quatre éléments fondamentaux (terre, air, feu, eau). Ce système sera affiné par Gallien (129-201 environ), et deviendra la base de toute la médecine médiévale, justifiant notamment les différents tempéraments, sanguin, flegmatique, colérique et mélancolique. C'est la doctrine de ces deux philosophes-médecins (Hippocrate et Gallien) qui a été transmise et développée par le biais d'Avicenne, et avant lui, par al-Kindî.

| Cordes de luth | Bamm | Mathlath | Mathnâ | Zîr |
|------------------------------------|---------------------------------------|---|--|--|
| Rythmes | Hazaj ar-ramal al-Khaffif | Taqîl al-Mumtad | Thaqîl Awwal - Thaqîl Thâni | Makhûrî |
| Signes du zodiaque | Capricorne - Verseau - Poissons | Balance - Scorpion - Sagittaire | Bélier - Taureau - Gémeaux | Cancer - Lion - Vierge |
| Éléments cosmiques | Eau | Terre | Air | Feu |
| Vents | Ouest | Nord | Est | Sud |
| Saisons | Hiver | Automne | Printemps | Été |
| Quartiers lunaires | Du 21 ^e au dernier jour | Du 14 ^e au 21 ^e jour | Du 1 ^{er} au 7 ^e jour | du 7 ^e au 14 ^e jour |
| Quartiers du jour | de minuit au lever du soleil | du coucher du soleil à minuit | du lever du soleil à midi | de midi au coucher du soleil |
| Humeurs | Flegme | Atrabile | Sang | Bile |
| Les quatre âges de la vie | Vieillesse | Âge mûr | Enfance | Adolescence |
| Facultés intellectuelles | Masculine (volonté) | Conservation (mémoire) | Fantasque | Imagination |
| Facultés corporelles | Résistance | Préhension | Assimilation | Attraction |
| Fonctions externes sociales | Douceur | Bonté | Intelligence | Courage |

Tableau 1. La notion cosmique d'après al-Kindî, @ S.E.M.

Une fois la musique chargée de spiritualité, en quelque sorte dotée d'une âme, la doctrine de l'éthos devient l'ossature de toute théorie de la musique voire son emblème. Les penseurs arabes ont eu raison d'accorder aux effets des astres et de la musique sur la morale autant d'importance qu'ils en eurent pour ceux de la Grèce antique. Même al-Farâbî (872-950), défenseur par excellence d'une conception acoustique des sons et de l'harmonie, admet la théorie de l'éthos lorsqu'il considère la musique : « *par rapport à notre humeur, nos passions, nos états d'âme. On explique sa relation avec notre caractère tout comme on explique la relation entre les accidents d'un corps matériel et ses divers états physiques...* »⁶.

Avec Avicenne (980-1037)⁷, la théorie de l'éthos s'affine : « *pour procurer du plaisir à l'âme, nous devons donc rechercher ce qui est noble et précieux, et non pas nous contenter de ce qui est juste, de ce qui est possible ou de ce qui est suffisant* »⁸. Il s'y réfère dans son étude des mouvements mélodiques : « *le mouvement [de la mélodie]*

⁶ Al Fârâbî, Kitâb al -Mûsîqâ al-kabîr, (Le grand traité de musique), trad. D'Erlanger (Rodolphe), T. I., Paris librairie Orientaliste Paul Geuthener, 1930, p. 14.

⁷ Avicenne, *Kitâb shifâ*, trad. Rodolphe d'Erlanger, t. II, Paris, Librairie Paul Geuthner, 1935, p. 259.

⁸ Avicenne, op. cit., p. 166.

donne l'impression de la vaillance et de la générosité quand il tend vers l'aigu. Quand il tend vers les notes graves, il dénote le sérieux, la sagesse ou la plainte. Le mouvement descendant suivi d'une ascension comporte des retours et provoque dans l'âme un état de noblesse et de sagesse, exprime la majesté et la puissance, dénote le calme et la grandeur. Le mouvement contraire provoque une mauvaise disposition ; il dénote la rancune et l'angoisse du cœur⁹ ».

Les *Ikhwân aṣ-ṣafa'*¹⁰ (du X^e au XVI^e siècle) renforcèrent la dimension ésotérique de la doctrine d'al-Kindî en dépit des conceptions rationnelles défendues par al-Fârâbî et ses successeurs. Ils revendiquaient à leur tour une dimension spirituelle de la musique, correspondant aux états respectifs des âmes, sans doute pour se protéger et mettre à l'abri une musique alors en péril, mais aussi pour adoucir son impact sur des adeptes plus que jamais repliés sur eux-mêmes, après les époques de grandeur, de prestige et d'unité¹¹.

Les *Ikhwân aṣ-ṣafa'* ont laissé une Épître sur la musique glorifiant les principes cosmiques d'al-Kindî et de ses prédécesseurs grecs.

| Équivalent cosmique | Correspondance Sonore |
|---------------------|--|
| Le feu | La chaleur du feu et son intensité |
| L'air | La mollesse de l'air et sa douceur |
| L'eau | L'humidité de l'eau et sa fraîcheur |
| La terre | La lourdeur de la terre et son épaisseur |

Tableau 2. Les cordes du luth et les humeurs selon les *Ikhwân aṣ-ṣafa'*, @ S.E.M. 1997

Ces principes domineront jusqu'à nos jours, reléguant ainsi tout le savoir théorique physique et acoustique de la musique à un rang inférieur. Le son musical comme « quantité physique » se voit ainsi doté d'une dimension spirituelle :

« Sache que, chaque son possède une modulation, une quantité et une forme spirituelle propres, qui le distingue d'un autre son¹² ». En d'autres termes, la musique devient une entreprise de libération spirituelle visant plus à la transcendance de l'âme qu'au divertissement, et « la matière, qui est le sujet de l'art musical est entièrement faite de substances spirituelles¹³ ».

Cette « substance spirituelle » a marqué de son sceau presque tous les textes et les études théoriques de la musique arabe depuis le X^e siècle jusqu'à nos jours. « Si les significations des notes et des mélodies parviennent jusqu'aux facultés rationnelles de

⁹ Ibid. p. 166.

¹⁰ *Ikhwân aṣ-ṣafa'* (les frères de la pureté) sont une confrérie de pensée isma'élite qui a traversé en partie le parcours de la pensée arabe du X^e au XVI^e siècle. Selon Henri Corbin, les membres de cette confrérie sont Abû Sulaymân Bostî, Muqad-dasî; 'Alî Ibn Ibrâhîm Zanjânî, Mohan, Ibn Ahmed Nahrjû-rî'Awft, cf. Henri Corbin, *Histoire de la Philosophie Islamique*, Paris, Gallimard coll. Idées NRF, 1964, p. 190.

¹¹ Ces époques ont légitimé, en quelque sorte, l'aspect attractif de la musique : 'Alî al -Kâtib, in *La Perfection des connaissances musicales*, trad. Amnon Shiloah, Paris, éd. Paul Geuthner, 1972, p. 70.

¹² *Ikhwân aṣ-ṣafâ*, "Risâlat fî al-Musîqâ" (Épître sur la musique), in *Revue des Études Islamiques*, année 1964, tard. A. Shiloah, Paris Paul Geuthner, 1965, p. 135.

¹³ *Ikhwân*, op. cit., p. 126.

l'âme par le chemin de l'ouïe et si les traces des significations des notes et des mélodies s'impriment dans l'âme, on pourra renoncer à leur existence, comme l'on renonce à ce qui est écrit sur des tablettes, une fois que les significations de ce qui est écrit sont comprises et gravées dans la mémoire¹⁴».

Il nous semble nécessaire de tenir compte de ce critère essentiel, parfois négligé par les musicologues¹⁵, pour comprendre la musique arabe dont le parcours a été très différent de celui de la musique classique occidentale.

Les *Ikhwân aṣ-ṣafa'* ont ainsi instauré un esprit mystique qui a profondément marqué l'expression musicale arabe. Leur atout fut une connaissance approfondie de la théorie musicale grecque, à partir de laquelle ils fondèrent leur système musical avec ses dimensions expressive mais aussi thérapeutique. «*Parmi les mélodies, certaines stimulent les âmes, d'autres donnent du courage. Il en existe aussi certaines qui ont la vertu d'apaiser la fièvre de la colère, de dissiper les haines, d'amener à la conciliation et de faire gagner l'amitié et l'amour; d'autres ont le pouvoir de transporter les âmes d'un état à un autre et de transformer leurs caractères en les faisant passer d'un extrême à l'autre¹⁶».*

2- Approbation maghrébine

Si le premier souci de quelques philosophes et théoriciens arabes du Moyen Âge, tels al-Farâbî et Al Urmâwî (m. 1284) fut l'élaboration d'une théorie musicale arabe fondée sur des principes acoustiques et mathématiques, les théoriciens marocains de la *nûba* ont eu plutôt recours à des considérations relevant de la métaphysique, voire du mysticisme, s'appuyant sur les notions philosophiques d'al-Kindî et des *Ikhwân aṣ-ṣafa'*.

Cependant, si la théorie de l'éthos semble séduire les théoriciens marocains, la production marocaine se conforme peu à ses principes. Les Marocains se sont contentés de reprendre quelques paramètres allant dans le sens recherché par les musiciens praticiens ou par les mélomanes avertis : peu de spéculations cosmiques et beaucoup de littérature spirituelle justifiée en partie par un contexte qui les met sur la défensive ; ils privilégient donc l'aspect social et moral de la musique (optique religieuse) à l'élargissement des principes cosmiques (éthos) proposé par al-Kindî. Réduite à son aspect moral, la doctrine de l'éthos s'est vue amputée de la plupart de ses paramètres.

Héritiers de la théorie de l'éthos, les théoriciens marocains l'utilisent pour orienter leurs interprétations des éléments constitutifs de la *nûba*¹⁷. C'est pourquoi les *tubû'* (modes mélodiques) ne peuvent être expliqués sans qu'on ait recours à la doctrine ésotérique de l'éthos. Les modes et l'ensemble des *nûba* n'ont de signification que dans cette perspective génératrice des deux facultés de réception de la musique :

¹⁴ Ikhwân, op. cit., p. 159. Remarque : c'est peut-être une des raisons qui expliquent l'absence de la notation graphique de la musique arabe favorisant l'ouïe, l'audition et la spiritualité.

¹⁵ Pour les rares études au sujet de la spiritualité en rapport avec la musique, cf. Jean During, *Musique et Extase*, Paris, Albin Michel, 1988, 282 p.

¹⁶ Ikwân, op. cit., p. 130.

¹⁷ La *nûba* marocaine a hérité d'une synthèse regroupant un dispositif modal bien défini (les vingt-cinq modes de la *nûba* recensés par al-Hâyk), un style bâti sur des suites (*ṣan'a*) et une forme structurée sur des préludes successifs: 1. *Bughya*, 2. *Mshâliya*, 3. *Tushiya* avec une trame de cinq formules rythmiques, (*mayâstne*). Ces trois parties constituent l'essentiel de la *âla*, le répertoire classique arabo-andalou marocain.

l'appréciation et le rejet. Le *tab'* (litt. *humeur*) est le vecteur essentiel de toute la production théorique relative à la *nûba*. Il existe deux significations du terme *tab'* : celui-ci peut désigner soit les modes mélodiques maghrébo andalous (plur. *tubû'*), soit l'éthos (plur. *tibâ'*) (*tempérament* ou *humeur*).

Les chroniqueurs andalous rapportent par ailleurs que Abu Al-Hassan 'Alî ben Nâfi' surnommé Ziryâb (789-857) accordait son luth en fonction des correspondances cosmiques¹⁸ et ceci, dans la perspective d'installer cet usage original en Occident musulman. Si sa procédure d'accord du '*ûd* a des affinités avec celle d'al-Kindî¹⁹, elle brise cependant la quadrature symbolique proposée par ce dernier en passant de quatre à cinq cordes, la cinquième se plaçant au milieu et symbolisant l'âme, dont l'équivalent cosmique est la vie et la couleur, le rouge foncé.

| Les cordes | Leurs symboliques | Équivalence cosmique | Tempéraments Humains |
|-----------------|-------------------|----------------------|----------------------|
| Zîr | Jaune | Feu | Bile |
| Al-Mathnâ | Rouge | Air | Sang |
| Corde de Ziryâb | Rouge foncé | Vie | Âme |
| al-Matlath | Blanc | Eau | Flegme |
| al-Bamm | Noir | Terre | Atrabile |

Tableau 3. le système des humeurs selon Ziryâb, @ S.E.M. 1997.

La formulation de Ziryâb laisse entendre qu'il voulait faire agir la musique dans l'espace de la vie, synonyme des sentiments profanes, afin de diversifier la thématique et la flexibilité de l'acte musical :

Les musiciens maghrébins ont par la suite adopté cette conception ainsi que l'héritage qui en découle. Les idées de Ziryâb ainsi que celles d'al-Kindî et des *Ikhwân aṣ-ṣafa'* furent souvent reprises par les théoriciens marocains de la *nûba*.

Dans cette chronologie, le personnage le plus important et l'initiateur d'une tradition locale dans le domaine de la théorie musicale est : 'Abd el Wâhad Ben Ahmed al-Wansharîsî (1478-1548), né dans une famille marocaine connue pour son goût de la culture et des arts. Il fut assassiné à Fès à l'âge de 70 ans.

Al-Wansharîsî est reconnu comme un des piliers de l'histoire théorique de la *nûba*. Son épître intitulée *Risâlat fi at-Tabâ'i wa at Tubû'* (épître sur les humeurs et les modes) fut reprise par la plupart des théoriciens de la *nûba* et élargie afin de servir les découvertes du « mouvement de restauration » de celle-ci comme c'est le cas de Mohammed Ben 'Alî al-Wajdî dit al-Ghammâd (né en 1623). Parfois, on s'en servait aussi pour infirmer ou confirmer quelques principes fondamentaux de la *nûba* comme ce fut le cas chez al-Bû'îçâmî (m. 1693), Ahadrî (XVII^e), ou encore al-Hâyk (1799).

¹⁸ La notion de l'éthos ainsi que ses rapports cosmiques chez Ziryâb sont rapportés par al-Maqqarî, *Nafh al-Tib* (l'arôme du parfum), t. II, p. 88-116.

¹⁹ Al-Kindî. op. cit., p. 50-51.

L'épître d'al-Wansharîsî se présente sous forme d'un poème de vingt-deux hémistiches :

*Les humeurs dont est fait ce monde sont quatre,
 additionne-les avec ceux qui leur ressemblent.
 La première de ces humeurs est la bile noire et la terre est son tempérament,
 avec le froid et la sécheresse, l'espace lui est réservé.
 Et le flegme est au tempérament de l'eau, doux et froid,
 et le tempérament du plaisir et de la chaleur le suit.
 Et la bile jaune est au tempérament du feu, sa chaleur brûle,
 à cause de la sécheresse décernée par le Plus Haut.
 La mélodie du Dhîl et ses dérivés, font bouger,
 par sa psalmodie, les joues de la bile noire.
 Soit attentif à la mélodie des modes al-'Irâq et Raml ad-Dhîl,
 et si tu es d'une sensibilité élevée ajoutes y le Raçd.
 Et pour le flegme et son Içbahân,
 al-Hijâz, al-Haççâr et Zûrkand dans leur éclat.
 Plus brillant encore al-'Ushshâq réservé pour le chant,
 cinq dérivés qui font allégeance.
 Al -Maya, le beau, a ému les plus sensuelles,
 ar-Raçd, ar-Raml et al Husayn plaisent.
 Et la bile jaune réclame al-Mazmûm, le mieux approprié de ses dérivés,
 Gharîba al-husayn qui le complète.
 Et rajoute le mode Gharîba al-Muharrara,
 mode fondamental sans dérivé.
 Prie et salue sans cesse le Créateur.*

(traduit de l'arabe par Saïd el-Maghrebi).

Le mouvement de restauration de la *nûba* fut déclenché à partir de cette épître qui suscita beaucoup d'enthousiasme chez les musiciens et chez les théoriciens marocains. En premier lieu cette épître réduisait le champ expressif du système symbolique des sphères célestes d'al-Kindî. On y constate la disparition des signes du zodiaque, des quatre directions du vent, des saisons, des quartiers lunaires, des quartiers du jour, des quatre âges de la vie, des facultés intellectuelles, des facultés corporelles et des fonctions externes sociales. Il ne reste des notions d'al-Kindî que les éléments cosmiques, les humeurs et les saisons. Ces trois éléments furent repris par presque tous les théoriciens postérieurs à al-Wansharîsî :

| Humeurs | | Éléments cosmiques | Saisons | |
|------------|----------|--------------------|---------|------------|
| As-Sawda' | Flegme | La terre | Froid | Sécheresse |
| Al-Bulghûm | Atrabile | L'eau | Humide | Froid |
| Ad-Damm | Sang | L'air | Chaleur | ? |
| Aç-Çafra' | Bile | Le feu | Chaleur | Sécheresse |

Tableau 4. Le système cosmique selon Al-Wansharîsî, © SEM, 1997.

Dans presque tous les textes, introductions et préfaces en faveur d'une restauration du répertoire de la *nûba*, les praticiens-théoriciens manifestent le souci de sauvegarder son aspect spirituel. C'est notamment le cas de Abu al-'Abbas Ahmed ben Mohammed ben al-'Arbî Ahadrî, issu d'une famille andalouse, né à Marrakech et qui vécut au XVIII^e siècle. Son manuscrit intitulé *Dîwân al Amdâh an-Nabawiya wa dhikr an- Naghamât wa at-Tubû wa bayânu ta'lifhâ bi at-Tabâi' al- Arba'a* (recueil d'éloges prophétiques, ses mélodies et ses modes, et la démonstration de leurs accords avec les quatre humeurs) contient une introduction et un répertoire des *nûba* religieuses (*al-Mawlidiyât*).

L'œuvre de Mohammed Ben al-Husayn d'al-Hâyk, publiée en 1799, constitue la référence de la *nûba* andalouse marocaine²⁰. Il s'agit d'un recueil (*kunnash*) du répertoire poétique de la *nûba* précédé, comme c'était alors l'usage, d'une introduction en trois chapitres :

1. La licéité du *samâ'* et ses fondements.
2. Ses avantages et ses lois.
3. Ses dérivés et ses règles.

Al-Hâyk a procédé à la justification du chant et de l'audition musicale en étudiant la parole du prophète. Rappelant les prescriptions et les opinions favorables à cette pratique du point de vue religieux, il renoue un débat sur la légitimité de la musique dans les sociétés musulmanes au regard des préceptes religieux qui avait été à son apogée aux XII^e et XIII^e siècles avec Abû Hâmid al-Ghazâlî (m. 1111) à Bagdad²¹ et Ibn ad-Darrâj as-Sabtî (m. 1294) au Maroc²².

Relevant ensuite les bienfaits de l'audition sur le corps et sur l'âme, il revalorise le genre musical spirituel *as-samâ'* : « *tout peut lasser le corps sauf as-samâ'*. *Celui-ci ne fatigue ni le corps ni ses membres, car il est prairie de l'âme, printemps du cœur, consolation du dépressif, affabilité pour le solitaire et le viatique du voyageur. Les belles voix ont un impact sur le corps et l'aide à se ressaisir. Les docteurs clairvoyants, disait al-Hayk, ont souligné qu'une belle voix gagne le corps, et coule dans les veines, ce qui purifie le sang, fait voltiger les âmes, relaxe les cœurs et enthousiasme les membres du corps* ».

²⁰ Il existe à nos jours cinq manuscrits du *kunnâsh* d'al-Hâyk:

– *Kunnâsh Mohammed al-Husayn al-Hâyk at-Titwânî al-Andalousi*, édition lithographique, 1907.

– *Muskhtaçar Majmû at al-Hâyk*, établi par le Vizîr al-jâm'î, 1885.

– *Majmû' al-Aghânî al-Mûsîqîya al-Andalusîya al-Ma'rûfa Vu al Hayk*, établi par Mohammed ben al-Hadj Ahmed ad-Duk-kâlî surnommé «Bahbfî Mbîrikû», 1935, 182 p.

– *Majmu'azjâl wa tawâshih wa ash'ar al-Musîqâ al-Andalousîya al Maghribîya al Ma'rûfa bil al-Hayk*, établi par Mohammed ben Mançûr Abdellatif, Bibliothèque Générale de Rabat sous le n° 27/1977, 476 p.

– Touîmy (al-hadj Driss Benjalûn), *At-Turâth al-Mûsîqî al-Maghribî-Dirâsa li Makhtût al-Hayk*, éd. Ne, INC DNC, 367 p.

Voir aussi les différentes versions d'Al-Hâyk recensées par A. Shiloah, *The theory of music in arabic writings (c. 900-1900). Descriptive catalogue of manuscripts in libraries of Europe and the USA*, Munchen, RISM, 1979, p. 119-123, et Farmer, *The sources of Arabian Music*, Scotland, issued privately by the author, 1940, p. 60.

²¹ Abu Hâmid al-Ghazzâlî, *Ihyû'ulûm ad-Dîn* (la renaissance des sciences religieuses), t. V, annexe, Beyrouth, Liban, éd. Dar An Nadwa al-Jadîda.

²² Ibn ad-Darrâj as-Sabtî, *Al-lmtâ'wa al-lntifâ'bimas'alat samâ'as-sattni*, étab. par Ben Shaqrûn Mohammed, éd Matba'at al-Andalus, Kénitra, dnc, 200 p., cf. Georges Farmer, op.cit. p. 230.

Nulle chose, créée par Dieu, n'a autant d'impact sur les cœurs et ne captive autant les cerveaux qu'une belle voix, surtout quand elle est portée par un beau visage. Il n'est pas légitime pour un musulman de reprocher le chant aux passionnés car cette passion vient de la tendresse, de la bonté de l'âme et de la sobriété de l'esprit. Ce chant n'est désavoué que par les caractères odieux et les malades mentaux inspirés par un poème de Muhammad al-Çâbbâgh :

*Celui qui ne s'enthousiasme pas pour la bonté du samâ',
il a le cœur aveuglé aussi bien que la vue.
Alors que les gens du discernement, ceux du Hijâz
l'ont tous autorisé et ne l'ont pas désavoué.
Le prophète de Dieu disait :
« agrémentez! » par vos voix le livre purifié !
Et si je suis fasciné par al-samâ' et sa douceur,
il me suffit de suivre l'exemple du généreux Ibn Ja'far.
Une belle voix est un plus qui embellit l'homme,
la mélodie d'al Oarîd raffinée en sera vénérée.
Et quiconque critique l'audition,
est rendu aveugle par l'ignorance nébuleuse
Les soufis par plaisir l'ont aimé passionnément,
pour qu'il stimule le plaisir ardent quand il est enflammé.
Et les flûtes ont orné, par les lamentations,
les psaumes du prophète David, à chaque rassemblement.
Et Dieu révèle aux âmes soulagées
par la musique, un secret dissimulé.*

(traduit de l'arabe par Saïd el-Maghrebi).

Il précise que dans certaines interprétations du Verset coranique (sourate 35, verset):
«*Il (Dieu) gratifie d'un surplus les créatures, comme Il veut...*», on y apprend qu'il est bien fait allusion ici à la voix gracieuse par laquelle on parvient à s'emparer des bienfaits de la vie d'ici-bas et de celle de l'au-delà. Car les mélodies stimulent les bons comportements tels que la loyauté, la consolidation des liens familiaux, le respect de ce qui dépend de la vie personnelle des gens et la répugnance aux péchés. Et il arrive que l'homme pleure en se rappelant ses péchés, ce qui a pour effet d'adoucir son cœur ».

Al-Hâyk rend d'abord à l'acte musical toute sa splendeur et sa sérénité. Il attribue à l'expérience musicale maghrébine aussi bien que marocaine, la *nûba*, une parure associant les différents types d'expression musicale dans lesquels s'incorporent le spirituel et le profane, et donne ainsi une suite au corpus conceptuel de l'éthos moyenâgeux, qui a pu, malgré tout, résister à l'épreuve du temps en s'imposant comme une des propriétés essentielles de la création.

En s'appuyant sur les vertus de ce que peut représenter le sens symbolique et spirituel de l'expression musicale, al-Hâyk éclaire les vraies sources de l'art, face à la rationalité excessive qui a, plus ou moins, décimé l'espace dans lequel l'âme jouissait de sa plénitude, et de ses vibrations spirituelles et par delà conforte l'acte musical dans son grand éclat lumineux face à ceux qui nourrissent de sombres desseins.