

## LA MUSIQUE ARABE

SES RAPPORTS AVEC LA MUSIQUE GRECQUE ET LE CHANT GRÉGORIEN.

Historia, quoquo modo scripta, placet.

(V. les nos 31, 32, 33, 34, 35 et 36 de la *Revue Africaine*)

### RÉSUMÉ. — CONCLUSION.

Il me faut, maintenant, indiquer les conséquences à tirer de cette étude de la musique arabe comparée à la musique grecque et au chant grégorien.

Résumons d'abord l'ensemble des faits avancés, la conclusion en découlera naturellement.

Nous avons vu qu'à l'origine de tous les peuples, la première loi a été formulée en chansons. Selon Strabon, dire et chanter était la même chose.

La classification des sons apparaît avec Orphée et Mercure. Jusque-là, les sons n'étaient pas régularisés; on n'avait pas établi la distance fixe entre un premier son et un second; le système n'existait pas, et cette découverte parut si merveilleuse qu'on l'attribua aux Dieux.

Le système est indiqué par la lyre d'Orphée ou par celle de Mercure. La longueur ou la grosseur des cordes donne une succession de sons fixes imitée bientôt dans les instruments à vent par la gradation des tuyaux de la flûte de Pan.

C'est là le point de départ développé peu-à-peu et formulé d'une façon plus complète dans le système de Pythagore, en raison et par suite du développement même du sens auditif.

Le système de Pythagore n'admet pas plus de quatre sons pour le principe, mais il les reproduit toujours par série de quatre dans l'étendue des sons perceptibles produits par les voix ou par les

instruments. De là vient le changement de point de départ pour chaque tétracorde, bien que la position des demi-tons soit maintenue régulièrement entre les deux mêmes sons.

Nous n'avons rien eu à mentionner des Romains, car chez eux le culte des arts ne s'est développé qu'à la fin de la République. Il fallait donc chercher ailleurs qu'à Rome les destinées et les progrès des arts et de la musique en particulier. C'est ainsi que nous avons passé des Grecs aux Chrétiens, du tétracorde de Pythagore au tétracorde de Saint-Grégoire, pour arriver à l'hexacorde de Gui d'Arezzo.

J'ai indiqué le rôle d'Augustin et surtout celui de Boèce dans cette période. Le système des sons simultanés devait paraître alors incompatible avec la mélodie basée sur les tétracordes. Aussi, est-ce bien le système de Pythagore, pur de tout alliage, qui passe aux Arabes en même temps qu'il devient la base de la réforme faite dans le chant religieux par Saint-Grégoire. « Mais, dit M. Villemain dans le *Tableau de la littérature au moyen-âge*, de même que la langue latine se modifiait au contact de la prononciation des Barbares, la musique dut perdre ses intonations les plus douces. »

C'est ainsi qu'en Europe le plain chant, et avec lui la musique profane, ne conservent que le genre diatonique. Quant aux genres chromatique et enharmonique, on en trouvera peut-être quelques vestiges chez les peuples d'Asie et d'Afrique.

« N'est-ce pas par les ordres d'Haroun-el-Rachid et de son fils Mamoun que furent faites, d'après les écrits des philosophes grecs, hébreux et syriens, la plupart des traductions dont la connaissance devint si précieuse aux chrétiens, et pourrait-on nier l'influence puissante que les Arabes ont exercée sur les chrétiens jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, soit par la force des armes, soit par celle de l'intelligence? » (1)

D'après Ginguéné et Sismondi, la littérature provençale est une perpétuelle imitation de la littérature arabe. Si la musique des chrétiens a apporté en Europe la littérature arabe-hébraïque, l'invasion arabe double l'action de ce moyen à l'aide de la *gaye-science*, la science des Trouvères et des Troubadours.

« Qu'étaient les Troubadours? (2) Des hommes de guerre, pour la plupart, quelques-uns des seigneurs de châteaux; d'autres des

---

(1) Delécluze. — *Dante et la Poésie amoureuse*.

(2) Villemain. — *Tableau de la littérature du moyen-âge*.

gens d'esprit du temps, qui, animés par leur nature musicale de méridionaux, favorisés par cette langue sonore et métallique, et redisant avec verve la pensée populaire, tour à tour attaquaient ou célébraient dans leurs chansons les seigneurs du voisinage..... »

« Le troubadour faisait des vers et souvent les chantait lui-même ; mais il était suivi d'un ou deux jongleurs qui avaient pour mission spéciale de chanter et de réciter des histoires de chevalerie. »

« Girard de Calacron, dans une pièce de vers où il donne les préceptes de son art, recommande d'abord de savoir bien *trouver*, bien rimer, bien parler et proposer hardiment un *jeu-parti* (1). En outre, dit-il, il faut bien jouer du tambour et des cymbales, faire retentir la symphonie, jeter des petites pommes et les retenir adroitement sur la pointe d'un couteau ; imiter le chant du rossignol, faire des tours avec des corbeilles, simuler l'attaque des châteaux et traverser en sautant quatre cerceaux, jouer de la citale et de la mandore, manier la manicarde et la guitare, jouer de la harpe et bien accorder la gigue pour égayer l'air du psaltérion. »

Souvent cependant, le trouvère, qui devait savoir tant de choses, ne savait pas même écrire, et les paroles comme la musique de ses chansons se transmettaient à l'audition. De là, la nécessité d'une poésie courte et qui dut bientôt être divisée en couplets avec un refrain distinct. Fauriel en donne un exemple dans le *Récit en vers de la croisade contre les hérétiques albigeois*, qui contient l'indication suivante : *Seigneurs, cette chanson est faite de la même manière que celle d'Antioche, et pareillement versifiée, et se dit sur le même air pour qui sait la dire.*

Ce fait vient à l'appui de l'opinion de M. Villemain lorsqu'il dit : « J'imagine que les chants arabes et espagnols avaient pu donner, par la musique même, le type de cette poésie provençale si rigoureusement asservie dans ses mètres. »

On voit par là que, si à cette époque dire et chanter n'était plus la même chose, la poésie était cependant encore inséparable de la musique, qui réglait la mesure des vers.

La musique, avec ses tentatives d'harmonie connues sous le nom

---

(1) On entendait par *jeu-parti* une chanson improvisée par deux voix alternant en forme de demande et de réponse. C'était en petit le double chœur chantant la strophe et l'antistrophe.

de *Discant*, donnait naissance au *Discort*, pièce de vers qui réunissait un peu de toutes les langues, italien, provençal, français, gascon, espagnol, etc.

Est-il besoin d'ajouter que les croisades, renouvelant constamment les relations des Européens avec les Maures, établissent un échange continu dans la langue et les connaissances scientifiques et littéraires des deux races?

Mais, tandis que les Maures restaient stationnaires, les peuples d'Occident, après s'être assimilé les connaissances des Orientaux, les développaient dans un autre sens, et nous avons vu comment le système musical fut singulièrement modifié et agrandi par la découverte de Gui d'Arezzo. Dès lors, la musique, se faisant calme et grave en Occident pour développer plus à l'aise le principe harmonique, abandonnait aux Musulmans la glose et les enjolivements qu'ils ont conservés.

Les chanteurs arabes doivent encore savoir une grande partie de ce qu'on exigeait du Trouvère, et si on ne retrouve pas chez tous les talents spéciaux qui semblaient être réservés aux jongleurs, on comprendra comment ce personnage a pu être remplacé dans les fêtes mauresques par un bouffon d'un autre genre qu'il suffira de nommer; je veux dire Garagous, le polichinelle indigène, dont les grosses plaisanteries sont toujours si bien accueillies de la population musulmane.

## II

Disons, maintenant, quelles conséquences nous tirerons de cette étude de la musique arabe, examinée dans ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien.

Jusqu'au quatorzième siècle, on s'est servi de douze gammes différentes, chacune de ces gammes donnant à la mélodie un caractère particulier.

A dater du quatorzième siècle, on a abandonné ces gammes pour n'en conserver qu'une comme base du système harmonique. Plus tard, on en a repris une seconde, la gamme mineure, qui n'existe qu'à l'état de dérivé de la première, et ne peut, harmoniquement parlant, marcher sans elle.

Ainsi, antérieurement au quatorzième siècle de Jésus-Christ, la musique n'est que mélodie, mais cette mélodie se développe dans douze gammes ou modes d'un caractère différent.

Au moment où surgit l'élément harmonique formulé dans le système d'hexacorde de Gui d'Arezzo, on abandonne ces douze gammes ; puis, lorsque déjà l'harmonie a agrandi son action, et sans doute aussi par suite de la découverte de la note sensible, c'est-à-dire vers le dix-septième siècle, on reprend une seconde gamme, un second mode dont la mélodie a un caractère spécial, nécessitant une harmonie spéciale aussi.

Or, ces deux gammes, qui correspondent à nos modes *majeur* et *mineur*, ayant fait partie des modes du système méthodique usité antérieurement au quatorzième siècle, n'est-on pas en droit de penser que, dans les dix autres modes abandonnés à la même époque, il y a à prendre, sinon tout, au moins quelque chose, et que ce quelque chose aiderait au développement de notre système harmonique ?

Pour nous, il n'y a pas là le moindre doute, et cependant, au moment de terminer ce travail, nous nous demandons si les sympathies qu'il a éveillées chez quelques personnes trouveront un écho dans le monde musical. Nous nous rappelons les sarcasmes qui ont accueilli les Meybomius et les Burette dans leurs essais de musique grecque ; et, sans nous abriter derrière une fausse et inutile modestie, nous avouons n'avoir pas l'espoir de faire partager à nos lecteurs la conviction qui nous anime.

Sans doute, on nous aura déjà dit que les effets de la musique arabe sont connus et qu'on a pu les juger notamment dans *le Désert* de M. Félicien David.

Nous dirons, nous, que c'est là une erreur très-grande. M. David a fait le contraire de ce que nous demandons ; il a modifié la mélodie arabe pour lui appliquer notre système harmonique, renouvelant ainsi pour son œuvre ce qu'on fait tous les jours avec le plainchant.

Nous voudrions, au contraire, qu'on appliquât un système harmonique approprié à la gamme de chaque mode, sans altérer le caractère de la mélodie. Là, croyons-nous, est la source d'une nouvelle richesse harmonique, dont l'emploi pourrait se combiner avec celles que nous avons déjà.

De même que le mode mineur a une harmonie spéciale, il faut en adapter une à chacun des modes que nous signalons.

Un travail dans ce sens aurait pour résultat immédiat de ramener le plainchant à sa vraie voie, et ferait cesser la confusion apportée dans le chant religieux par le mélange du principe mélodique, qui

est la base du système de Saint-Grégoire, et du principe harmonique auquel on veut le plier et qui n'arrive qu'à le défigurer (1).

Quant à l'application d'un semblable système à notre musique profane actuelle, nous ne saurions en affirmer la possibilité, le temps et l'expérience pouvant seuls démontrer jusqu'à quel point les ressources de la mélodie antique, alliée à une harmonie spéciale, seraient compatibles avec nos habitudes musicales.

Quoi qu'il en soit, nous pensons qu'il y a dans notre travail quelques points d'histoire, je dirais presque d'archéologie musicale, qui peuvent offrir quelque intérêt; et, si l'on vient nous dire que le tétracorde de Pythagore et l'hexacorde de Gui d'Arezzo ne renouvelleront pas chez nous la querelle des Gluckistes et des Piccinistes, nous n'en dirons pas moins que l'étude du passé donne souvent le vrai du présent et permet de conjecturer l'avenir.

SALVATOR DANIEL.



---

(1) Je ne peux, à ce sujet, que renvoyer le lecteur aux précieuses indications données par Niedermeyer, dans son livre de *l'Harmonie appliquée au plainchant*.