

La question de savoir si l'aire de diffusion de la polyphonie vocale populaire a également pu inclure l'Afrique du Nord pré-arabe et berbère reste sans réponse. Cela paraît improbable, car il n'existe aucune preuve de sa présence dans cette région. Les questions qui se posent dans ce contexte ne peuvent bien entendu pas être approfondies ici¹.

À partir des enregistrements publiés sur disque qui se trouvent dans des archives existantes², un matériel comparatif adéquat a été compilé sur des cartes (I à IV) dans le but de rendre visibles certaines similitudes stylistiques dans le nord du bassin méditerranéen. La carte I montre la répartition de la polyphonie vocale et pourrait constituer un point de départ pour une recherche spécialisée. Les liens deviennent beaucoup plus tangibles dans le matériel des trois autres cartes.

En fait, certains genres de chants présentent des similitudes stylistiques particulièrement fortes dans la région de la Méditerranée occidentale. Ces divers types de chants sont mentionnés et stylistiquement brièvement esquissés au chapitre II sous A 1-3. Leurs caractéristiques musicales sont décrites plus en détail dans le deuxième volume de notre ouvrage.

Ainsi, l'uniformité relativement forte de la mélodie et du style de chant dans les berceuses (carte II) est frappante. Comme les berceuses et les chants de mort forment une unité stylistique, ces derniers ont également été inclus dans la même carte³.

En outre, les chants de conduite de bœufs, d'ânes et de mules - même ceux associés au labourage et au battage - présentent des similitudes stylistiques frappantes (carte III).

De tous les genres mentionnés jusqu'à présent, nous n'avons pas d'exemples d'Afrique du Nord sur les enregistrements, de sorte qu'une comparaison n'est pas possible.

¹ La littérature sur la question de la polyphonie est encore étonnamment pauvre. Voir la bibliographie de Jaap Kunst, *Ethnomusicologie* (La Haye, 1969) et son « Supplément » (1969), index des sujets : polyphonie. Voir aussi *Musikethnologische Jahreshibliothek Europas*, Bratislava, 4, 1969 : titre 320, et 5, 1970 : titres 24, 350. Werner Danckert pense que les premières formes polyphoniques en Europe étaient d'origine celtique (1939/1970 : 17; 1966 : 63 ff.). Voir également Marius Schneider, « Ist die Mehrstimmigkeit eine Schöpfung der Altrassen? ... Est la polyphonie une création des ethnies? », dans *Acta Musicologica*, 23, 1951 : 40 et suivants - dont la plupart se fondent, il est vrai, sur des hypothèses dépassées depuis longtemps.

² Les productions 76 LP et EP des vingt dernières années - jusqu'en 1975 ont été utilisées dans la mesure où elles m'étaient accessibles. Intentionnellement, seuls les enregistrements sonores ont été pris en compte, car ils permettent de comparer la structure musicale et le style d'interprétation. À partir de là, il est également facile de travailler le matériel disponible dans une abondante littérature.

³ Il n'est guère surprenant que peu d'enregistrements de chants de mort aient été réalisés. Les exemples corses sont tous anciens, mais tellement connus qu'ils ont maintenant le statut de chansons populaires et sont chantés comme tels. En outre, à en juger par les exemples sonores existants, il semble que l'on ait longtemps pensé à tort que les chants de mort étaient littéralement criés d'une voix aiguë et stridente. Évidemment, il existe une distinction fondamentale entre lamentation et gémissement, et ce dernier peut provenir des autres femmes présentes plutôt que des chanteuses de lamentation. Dans les enregistrements de Béla Bartók en Roumanie (carte II : 23-28), le chant n'est accompagné que de pleurs et de sanglots des chanteuses. Mais ici, comme pour le matériel corse, il s'agit d'« enregistrements de studio » réalisés en dehors de l'événement réel. »

Enfin, dans toute la Méditerranée, on rencontre les poèmes chantés sur certains modèles poétiques et mélodiques donnés, souvent des improvisations (carte IV), souvent en deux vers, chacun divisible en deux demi-versets, ou en trois vers, également divisibles, et dont la forme mélodique leur correspond généralement. Dans la majorité des cas, les demi-versets sont octosyllabiques, ce qui donne lieu, dans de larges domaines, à un rythme que nous reconnaissons comme la base de tous les rythmes du chant corse (Laade 1962 : 67 et 100) et dont Marius Schneider (article *MGG* « Espagne », Sp. 1013) relève une certaine corrélation avec le chant espagnol : « Le style archaïque caractéristique, cependant, est ce chant fortement récitatif et par endroits interrompu par des mélismes, dont la transition vers les chants au mètre de base = *croche, croche, croche, noire, blanche* s'avère très fluide ». Comme le montrent les recueils de chants de Bartók de la Roumanie, ce rythme est également l'un des plus courants dans les anciennes chansons de ce pays.

Nous avons saisi dans ces catégories une partie importante de ce que l'on appelle souvent la forme « archaïque », où la différence entre la musique des femmes et celle des hommes est nette.

Les chansons les plus récentes présentent des similitudes de style mélodique et vocal avec le matériel de l'Italie du Nord (Ligurie, Venise, Romagne, Émilie, Toscane) d'une part, et du Sud (restreinte à la Lucanie, surtout la Sicile et la Sardaigne) d'autre part, tandis que le matériel du Latium, des Abruzzes, de la Campanie et des Pouilles présente peu d'analogies avec le matériel corse. Même si cette observation n'est basée que sur un ensemble très limité de documents⁴, elle semble indiquer des relations plus intenses avec certaines régions et plus faibles avec d'autres. La comparaison s'avère compliquée par la coexistence de styles très différents selon les zones, tant dans les régions italiennes qu'en Corse.

Le chant avec une voix claire et naturelle dans la gamme de voix moyenne se retrouve dans toute l'Italie ainsi qu'en Corse. Dans le sud de l'Italie, en Sicile et en Sardaigne, on rencontre également le type chanté d'une voix haute et pressée. On le trouve dans le sud de l'Italie chez les femmes, à côté des berceuses chantées d'une voix normale, en tant que complaintes pathétiques⁵, qui y sont chantées tout à fait de la même manière que les chansons de femmes (chants de mort et berceuses) en Corse. La forte juxtaposition des deux styles dans le sud de l'Italie est illustrée par les exemples n°21 et 22 de Calabre sur le disque Columbia 91A-02025 (anciennement KL 5147) et par de nombreux exemples sur d'autres disques. Les hommes utilisent également les deux styles de chant côte à côte dans le sud de l'Italie, selon le genre de chant présenté dans chaque cas. Dans le contexte actuel

⁴ Surtout les enregistrements de l'excellente production d'Albatros à Milan, ainsi que les documentations des enregistrements par Alan Lomax. Il faut au moins mentionner ici l'une des rares études comparatives (que je n'ai malheureusement pas pu trouver), à savoir : Neretti, « Il canto popolare toscano in relazione a quello sardo, corso e ligure », in *II Telegrafo* » ed. della Corsica, Livorno, 31, juillet 1940.

⁵ Malheureusement, il n'existe pas d'enregistrements de *chants de mort* d'Italie du Sud, de Sicile et de Sardaigne qui permettraient de déterminer si le style de chant est ici le même que dans les berceuses.

en Corse, seuls les hommes utilisent la voix comprimée aiguë, et seulement dans les genres de chants masculins apparemment les plus anciens (chants d'animaux, improvisation poétique, paghjelle).

Les conclusions que l'on peut tirer de ces observations doivent faire l'objet de recherches futures. On ne peut déterminer pour l'instant dans quelle mesure l'influence arabe, peut-être phénicienne ou byzantine en Méditerranée occidentale, et d'autres circonstances ethniques, socioculturelles ou historiques ont un rapport avec le style de chant criard et comprimé dans les registres aigus.

Les observations des cartes donnent toutes sortes de pistes de réflexion. Nous constatons que certains genres de chant aux qualités musicales et poétiques analogues sont repartis dans la Méditerranée occidentale du côté européen (péninsule ibérique, péninsule des Apennins ainsi que les îles intermédiaires) et rayonnent vers la péninsule des Balkans, bien que ces dernières doivent être interprétées⁶.

Lorsque j'ai mis la main, au moment où j'écrivais ce chapitre, sur la cassette pour magnétophone *Antologia del folklore musical de España*, ce qui était déjà advenu quelques fois auparavant, s'est reproduit fréquemment lors de l'écoute : dans le cas de morceaux qui se distinguaient de l'ensemble du matériel par certaines analogies musicales, il était possible de deviner immédiatement s'il s'agissait d'une « berceuse », d'un « chant de travail » ou d'une « poésie », et le nombre d'erreurs était comparativement faible⁷. Pour la plupart des pièces enregistrées dans les listes II-IV, il était plus facile de deviner le genre que (sans tenir compte de la langue) la nationalité ; ce qui est quelque peu contraire à l'expérience et à la coutume.

Mais que cela peut-il signifier, lorsqu'on découvre, dans tout le bassin méditerranéen septentrional (en mettant l'accent sur l'ouest), un tel groupe de chants qui, divisés en trois genres principaux, représentent ensemble une strate uniforme, peut-être plus ancienne, au sein de laquelle chacun des trois genres comportent des caractéristiques analogues dans toute la zone géographique ? On est tenté de la considérer comme une strate de base « archaïque » ou « primitive »⁸, et de nombreux auteurs l'associent directement à l'Antiquité⁹. On peut même penser, au moins dans la Méditerranée occidentale, à une origine berbère-ibérique, ou bien on peut tout faire remonter à une racine celte¹⁰.

⁶ Le tableau s'avère beaucoup plus complexe pour les formes polyphoniques, ce qui soulève, à nouveau, des questions supplémentaires.

⁷ Outre le fait qu'au Portugal, par exemple, la division des ballades entre celles avec une « mélodie de lamentation » et celles avec une « mélodie de chant de travail » (qui étaient en fait chantées pendant les travaux agricoles) est irritante.

⁸ Parce que nous ne connaissons rien de plus « primitif » en Europe.

⁹ Par exemple, Marcaggi et De Croze. En fin de compte, même Dankert (1970 : 291 f.) fait cela.

Le rôle de l'expansion romano-latine pourrait également être envisagé : on pourrait penser qu'au moment de la formation des différentes langues romanes, ce matériel de chant se serait développé avec une uniformité correspondant précisément à l'aire des langues romanes¹¹. Si une langue peut s'affirmer de cette manière, pourquoi pas aussi

¹⁰ Cela est contredit par la totale dissemblance avec les chants celtiques, probablement aussi anciens, provenant d'Irlande, d'Écosse et de Bretagne.

¹¹ Sur cette question, nous avons consulté Günther Wille, *Musica Romana*, Amsterdam, 1967. On y apprend (147 s. 152) que les Romains considéraient le *chant de mort* et la *berceuse* en étroite relation, que l'un sonnait comme l'autre, et que les deux étaient désignés par le terme « *nenia* », soi-disant parce que la mort et le sommeil étaient semblables. Il s'agit d'une explication intellectuelle : notre matériel montre que les deux genres sont largement identiques dans le style musical et constituent ensemble le répertoire musical des femmes, clairement distingué en tant que tel du répertoire et du style des chants d'hommes, mais il n'indique rien de plus. Peut-être qu'à partir de là, malgré les doutes persistants des philologues sur la valeur informative des sources non écrites, transmises oralement, et non immédiatement antiques ou médiévales, une nouvelle idée peut encore être acquise même pour les conditions romaines. Nous trouvons dans les récits romains des chants de mort précisément la même divergence que nous relevons en comparant les descriptions des chants de mort corses avec leur forme sonore : l'idée que les *chants de mort* romains ont pu être à l'origine un « cri » magique adressé au cadavre (l.c. : 66), signifiant ainsi un hurlement (« comme celui du hibou grand-duc en tant qu'oiseau des morts ») plutôt qu'un chant (l.c. : 67), est contredite par la référence à la qualité vocale exceptionnelle des chanteurs de lamentation chez Nonius et Varro (Wille : 66 f.). Wille lui-même envisage la possibilité qu'une lamentation générale (avec instruments) suive le chant funèbre (avec louanges aux morts) exécuté d'une bonne voix par une chanteuse de lamentation (l.c. 67), comme nous le supposons également pour la Corse. Les informations sur les *chants de travail* agricole sont rares chez Wille et ne semblent guère exhaustives (109 s.), puisqu'il parle surtout de chants et de danses de fêtes rurales, qui ne sont pas des chants de travail, et de chants de vigneron. Il ne dit pas un mot sur les chansons qui étaient chantées directement pendant les activités agricoles, autres que la viticulture. Si les sources latines ne rapportent rien de tout cela, il n'est pas nécessaire d'en conclure que de telles choses n'ont pas existé.

Ce que Wille dit de l'*amour de la poésie* et des *concours de poésie* des bergers romains (encore une fois, il ne s'agit que de ceux-là !) (l.c. : 114, 117 f.), pourrait être précisément transposé en Corse, tout comme le fait que la poésie était chantée d'une voix haute et lointaine, car un berger s'adressait en chantant souvent à un autre et l'autre lui répondait de loin. Hilarius de Poitiers (IV^e siècle) a vu comme modèle du *Jubilus* ecclésiastique la manière de chanter des bergers, telle qu'elle a l'habitude de s'exprimer dans un champ solitaire sous la forme d'une question et d'une réponse, dérivation qui revient encore plusieurs fois dans les temps ultérieurs (l.c. : 152) : « *iubilum pastoralis agrestisque vocis sonum nuncupamus, cum in solitudinibus aut respondens aut requirens per significantiam ductae in longum et expressae in nisum sonus vocis auditur* » (cité dans Herm. Abert : *Die Musikanschauung des Mittelalters*, Halle, 1905 : 207 f.). Si les philologues n'étaient pas aussi méfiants (ou incertains !) à l'égard de tout ce qui n'est pas écrit, ils verraient probablement que les chants agricoles (tout seul ou à deux) correspondent tout à fait à cette description et qu'un phénomène, encore documenté aujourd'hui dans la région de la Méditerranée occidentale (voir carte III), peut leur être apparenté, bien qu'il soit séparé par des siècles des sources latines.

Le fait de savoir si les différences des chansons romaines (forme de vers distinctes, mètres différents, absence de rimes (Wille : 150) rendent non pertinentes les autres analogies qui émergent des sources doit rester une question ouverte. Cela doit l'être d'autant plus que les chants dont le style est

les biens musicaux de ceux qui transmettent la langue et la culture ? Toutes ces idées sont contredites par le fait que presque tous les textes des genres de chants mentionnés ici sont rimés de manière strophique, métrique et assonante¹². Or, la rime finale n'existe pas dans la poésie de l'Antiquité européenne : censée s'être développée à partir de la poésie hymnique latine du Moyen Âge, elle apparaît en allemand en 868 (le *Krist* d'Otfrid), et en France seulement au XII^e siècle (*La Chanson de Roland*)¹³. Dès lors, le chant corse viendrait-il de l'arabe¹⁴ ?

façonné par sa fonction, de la même manière que les chansons de travail agri-culturel ou la poésie chantée, peuvent présenter de fortes analogies stylistiques en général et dans le monde. Ainsi, la question de l'origine romaine des pièces des genres figurant dans les cartes II-IV, identifiées dans la région de la Méditerranée occidentale, ne présente qu'un intérêt secondaire, car nous sommes beaucoup plus préoccupé par la question de savoir à quoi peut être directement rattachés les formes documentées avec toutes leurs particularités, c'est-à-dire la forme strophique, la rime ainsi que leur mélodie, qui en est clairement façonnée.

¹² J. B. Trend le confirme pour l'Espagne et le Portugal « Dans les paroles des deux races, la rime suit le principe de l'assonance et constitue un élément plus important que le mètre » [en anglais chez Laade] (« Folk Music, Spanish » in *Grove's Dictionary of Music*, 5^e éd., vol. 3, 1954 : 339). Les chansons à refrain n'existent pas parmi les genres mentionnés ci-dessus.

¹³ Sous le mot-dé « rime », on lit dans la 6^e édition, vol. 16 du *Meyers Konversationslexikon* (Leipzig/Vienne, 1907 : 753) : « La rime manquait dans la littérature classique de l'Antiquité ; à partir de la poésie hymnique latine chrétienne du Moyen Âge, elle a pénétré dans les langues vulgaires. » Ainsi, une fois encore, un élément structurel, un artifice de chant, est censé être né dans l'église.

¹⁴ Nous savons aujourd'hui que des musiciens arabes, juifs et chrétiens jouaient ensemble de la musique dans les cours maures et andalouses, et que des musiciens maures étaient actifs dans les cours chrétiennes d'Espagne, de sorte qu'il existait un flux d'informations ouvert et réciproque. Cette communication était si vivante et s'étendait à toutes les classes sociales que, dans le domaine de la musique et de la poésie, tant le matériel populaire plus simple que les éléments de l'art courtois pouvaient facilement se répandre, même au-delà des frontières politiques (qui sont toujours très artificielles et ne signifient généralement pas un isolement total).

L'émigration mozarabe dans les royaumes de l'Espagne du Nord, qui s'est déroulée à la fin du IX^e siècle, a eu une importance capitale pour la culture [en anglais chez Laade] : « Les nouveaux colons établissaient un lien important entre les sphères culturelles arabo-islamiques et latino-chrétiennes. Les monastères qu'ils ont fondés dans leurs nouvelles patries (à savoir : en Léon et Castille) sont devenus les sièges d'une éducation considérablement supérieure au niveau général qui prévalait à l'époque. Les manuscrits latins, accompagnés d'explications et de commentaires en arabe, qui ont été conservés reflètent les méthodes exactes suivies par ces moines mozarabes. Les thèmes et les formes de la poésie arabe introduits par ce biais et d'autres canaux similaires ont laissé des traces durables dans les poèmes populaires contemporains et la prose littéraire du nord de l'Espagne et du sud de la France. » (Stephan et Nandy Ronart, *Concise Encyclopaedia of Arabic Civilisation, pt. II : The Arab West*, Amsterdam 1966 : 266 f. ; « Le rôle des Morisques ou Mudejars, les musulmans restés dans l'Espagne chrétienne » (*id.* : 267) et la littérature « *Aljamiado* » (*id.* : 268 et surtout 81 f.), - mais ce ne sont que les signes les plus visibles d'une communication qui incluait certainement des cercles beaucoup plus larges et permettait aussi l'échange de biens culturels populaires de ce genre. Pour des informations générales sur ces questions, voir E. Lévi-Provençal, *La civilisation arabe en Espagne*, Le Caire, 1938, et la littérature qui y est citée : *id.* *L'Islam d'Occident*, Paris 1948 ; *id.* *Histoire de l'Espagne musulmane*, Paris 1950/53 ; E. C. Hole *Andalus, Spain under the Muslims*,

Faut-il en conclure que le chant corse et tous les genres de chant de nos tableaux appartenant à la strate « archaïque » n'ont émergé que dans le sillage de la poésie d'art au XII^e siècle et après ? J'ai mentionné l'idée de nombreux historiens de la musique selon laquelle la polyphonie et d'autres phénomènes musicaux sont nés dans l'église et se sont répandus à partir de là¹⁵. Toutefois, au vu de notre carte I, l'inverse serait également concevable,

Londres 1958 ; H. Terrasse, *Islam d'Espagne, une rencontre de l'Orient et de l'Occident*, Paris 1958.

Londres 1958 ; H. Terrasse, *Islam d'Espagne, une rencontre de l'Orient et de l'Occident*, Paris 1958. Sur le roi Alphonse X (dit « le Sage/el Sabio ») et sa promotion des sciences et des arts arabes, sur la dichotomie des sciences, sur la question de l'influence arabe sur la culture espagnole, voir J. B. Trend, *Spain and Portugal* in Sir Thomas Arnold et Alfred Guillaume, *The Legacy of Islam*, Londres, 1931 (nombreuses réimpressions) : 31 ff. *Ibid.* (1 f.). Pour toutes ces questions, voir également *Encyclopédie de l'Islam*.

Pour d'autres ouvrages portant, notamment, sur l'influence arabe, sur la poésie et la musique : Burdach, *Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes*, Sitzungsberichte d. Preuß. Akad. d. Wiss., 1918 ; Julián Ribera y Tarragó, *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*, trois volumes, Madrid 1923-25 ; *id.*, *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la música española*, Madrid 1927 ; *id.* *Disertaciones y opúsculos*, Madrid, 1928 ; *id.*, *a música de las cantigas*, Madrid, 1927 [traduction anglaise : *Music in Ancient Arabia and Spain*, Stanford, Calif. el Sabio, 1929 ; réimprimé à New York en 1970] ; J.B. Trend, « Music of Spanish History to 1600 », 1926 : 16, 29, 62, Appendix, 8, in *Grove's Dictionary of Music*, 3^e ed., I : 66 ; Henry George Farmer, *Historical facts for the Arabian musical influence*, Londres 1930, réédité à Hildesheim - New York 1970 ; H. A. R. Gibb, « Literature », in Sir Thomas Arnold et Alfred Guillaume, *The Legacy of Islam*, Londres 1931 (nombreuses autres éditions) ; Rudolf Erckmann, *Der Einfluss der arabisch-spanischen Kultur auf die Entwicklung des Minnesangs*, Phil. Diss., Giessen 1933 ; Lawrence Ecker, *Arabic, Provençal and German Minnesang*, Diss., Berne 1934 ; A. R. Nykl, *La poésie hispano-arabe et sa relation avec les anciens troubadours provençaux*, Baltimore, 1946 ; Otto Spies, *Der Orient in der deutschen Literatur*, deux volumes, Kevelaer, 1950-51 ; Silvestro Fiore, *Über die Beziehungen zwischen der arabischen und der frühitalienischen Lyrik*, Cologne, 1956 ; Sigrid Hunke, *Allals Sonne über dem Abendland - unser arabisches Erbe* (Fischer Taschenbuch 643), Stuttgart, 1965 : 214, 296 ff. ; H.-I. Marrou, *Les Troubadours*. Sur l'ancienneté et le rôle de la rime finale en arabe, voir C. Brockelmann, *Geschichte d. arabischen Literatur*, 2^e édition, Leipzig, 1909 : 11, 92 ; R. A. Nicholson, *A literary history of the Arabs*, 1907 (nombreuses rééditions) : chapitre 3.

Pour des opinions contraires, voir D. Scheludko, *Beiträge z. Entstehungsgeschichte der altprovenzalischen Literatur*, Archivum Romanicum 12, 1928. Pour des doutes voir de Hans Gerd Tuchel dans la préface de Franz Wellner, *Die Trobadors - Leben und Lieder*, 2^e édition, Bremen, 1966 : xxii f. Marius Schneider fait remonter les analogies musicales à l'origine commune de tous les peuples méditerranéens dans des temps beaucoup plus anciens : « A propósito del influjo arabe », in *Anuario musical del Instituto español de musicología I*, Barcelona, 1946 : 31-141 ; *id.*, *Arabischer Einfluss in Spanien?*, Kongreßbericht d. Gesellschaft f. Musikforschung, Bamberg, 1953, Kassel, 1954 : 175 ff.

SUPPLÉMENT : Sur les interrelations culturelles entre les Maures et les Espagnols, voir Titus Burckhardt, *Moorish Culture in Spain*, Londres, 1972 (allemand : Munich, 1970) ; Jan Read, *Les Maures en Espagne et au Portugal*. L'ouvrage le plus récent sur les théories de l'influence arabe sur la musique européenne au Moyen Âge a été rédigé par Eva Ruth Perkuhn et publié au vol. 26 de *Beiträge zur Sprach- u. Kulturgeschichte des Orients in Walldorf-Hessen*, 1976.

à savoir que les formes polyphoniques ecclésiastiques ont émergé de formes polyphoniques populaires déjà existantes. Mais pour la technique de la rime poétique, cela n'est probablement pas facilement transférable. D'autant plus que, outre les vieilles rimes liées et « contondantes » ou « masculines » (par exemple : « *Baum – Saum* »), des rimes « féminines » (à deux syllabes) ainsi que, ici et là, des rimes entrelacées apparaissent dans notre matériel de chants traditionnels « archaïques »¹⁶. Selon cette hypothèse, le répertoire de chant pourrait-il ne pas être aussi « archaïque » et « primitif » qu'il a été considéré jusqu'à présent ?

La carte III montre clairement que nous avons affaire à un répertoire de chants de peuples qui cultivent le sol : la plupart des chants de travail répertoriés sont des chants de meneurs d'animaux qui sont liés aux activités agricoles. Cependant, ceux qui ne sont pas liés à la culture du sol, par exemple ceux chantés lors de la conduite de bêtes de somme, sont stylistiquement tout à fait similaires à ceux-ci. Les *tribbiere* corses sont également des chants agri-culturels. Ainsi, la culture corse, apparemment si fortement orientée vers le pastoralisme, partage les qualités caractéristiques de ses formes musicales les plus anciennes avec des cultures voisines principalement orientées vers l'agriculture ! Le fait que la culture du sol ait joué un rôle très important dans la « culture pastorale » corse est confirmé ici par des phénomènes musicaux. Danckert (1970 : 291 et suivants ; 299, également note de bas de page) a attribué ces caractéristiques à une ancienne culture de construction du sol, matriarcale, de la Méditerranée. Est-ce là l'explication de l'étonnante uniformité stylistique de la mélodie des chants sur un territoire aussi vaste ? Et cette uniformité va de pair avec les analogies des formes poétiques, par lesquelles la forme mélodique est essentiellement façonnée. Mais comment tout cela est-il lié dans le temps et dans l'histoire, puisque la poésie rimée n'est apparue qu'au Haut Moyen Âge ? Et comment et quand les styles idiosyncrasiques nationaux se sont-ils développés ?¹⁷

¹⁵ Voir la note 3 et les citations de la p.4 dans Wolfgang Laade, *Musikwissenschaft zwischen gestern und morgen*, Berlin, 1976.

¹⁶ En Italie et dans la péninsule ibérique, mais plus rarement en Corse.

¹⁷ Comme je l'ai déjà mentionné, dans les premières chansons profanes qui nous sont parvenues du Moyen Âge, dans la musique des troubadours, des trouvères et des ménestrels, il y a des pièces qui montrent l'influence du chant grégorien et d'autres qui portent clairement le style ethnique local - dans une mélodie de type folksong. Cela signifie que de tels styles locaux existaient déjà aux XII^e et XIII^e siècles. Ils restent également observables dans la musique d'art, du moins dans le chant, dans leur manifestation folklorique jusqu'au début du XVI^e siècle. Parallèlement, il semble y avoir eu une sublimation croissante des caractéristiques ethniques dans la musique artistique. Les caractéristiques nationales semblent s'estomper dans la musique artistique seulement depuis le milieu de notre siècle (mais il faudrait d'abord le vérifier). En partant des caractéristiques typiques des différentes formes de musique folklorique européenne (telles qu'elles sont présentées, par exemple, par Danckert dans *Das europäische Volkslied* [Le chant traditionnel européen] et dans les chapitres consacrés à la musique folklorique du *Grove's Dictionary of Music*), on pourrait donc examiner les caractéristiques ethniques dans la musique d'art européenne à deux niveaux : 1. dans leur rapport immédiat à la musique folklorique jusqu'à environ 1550 ; 2. dans leur forme sublimée dans la musique d'art (séculaire) de 1550 à 1950. Dans ce contexte, deux autres écrits doivent être mentionnés : Hans Joachim Moser, *Die Tonsprachen des Abendlandes*, Berlin, 1960, et Gerald Abraham, *The Tradition of Western Music*, Berkeley/Los Angeles, 1974.

Notre question concernant l'âge des styles ethniques « plus récents » dans la musique folklorique de la région de la Méditerranée occidentale - par opposition à la strate peut-être

Après avoir comparé les matériaux méditerranéens, j'ai soudain commencé à me méfier de tout : peut-être que mon oreille s'était adaptée à la musique, peut-être que j'entendais tout selon un moule. J'ai ensuite puisé dans les chansons traditionnelles et tout aussi anciennes de Hongrie, de Scandinavie, d'Écosse, d'Irlande et d'Angleterre pour les comparer. Et là, il n'y avait plus de similitudes avec les matériaux méditerranéens : d'autres tonalités, d'autres progressions mélodiques, d'autres formes poétiques et structures de vers se présentaient, qui ne permettaient plus aucune comparaison directe¹⁸. Cela s'applique également à d'autres matériaux de chansons provenant de Yougoslavie, de Bulgarie et de Grèce¹⁹. Dans nos cartes, en effet, n'ont été inscrites que des pièces présentant une analogie stylistique frappante dans toutes leurs qualités ; qualités qui seront brièvement exposées au chapitre II et décrites plus en détail dans le prochain volume de cet ouvrage.

Le matériel enregistré, tel que présenté dans les cartes, remet donc en question toutes sortes d'idées existantes et nous confronte à une foule d'interrogations susceptibles d'apporter un nouvel éclairage sur les processus d'histoire de la musique et d'histoire culturelle générale dans la région méditerranéenne. Pour y répondre, il serait certainement nécessaire que des experts - musicologues, historiens, ethnologues, linguistes - de tous ces pays unissent leurs forces pour étudier les problèmes sous tous les angles possibles²⁰.

plus ancienne illustrée dans les cartes II-IV - reste donc sans réponse, puisque, en ce qui concerne les sources écrites, ces styles ethniques sont également déjà démontrables.

¹⁸ Ou tout au plus des comparaisons aussi vagues que celles faites par De Croze (1911 : ch. 8).
¹⁹ Cependant, l'analogie de la berceuse de Chios (planche II, 1) et de certaines récitations épiques de Chypre et de Crète (planches IV, 1-2) avec nos matériaux corses est frappante. Par ailleurs, les exemples basques utilisés pour la comparaison (Columbia 91A-02003) - une berceuse (II, 24) et un dialogue poétique (II, 23) - ne s'intègrent pas stylistiquement dans l'image présentée sur les cartes.

²⁰ De plus, à ce jour, les chercheurs romanistes ne m'ont pas donné les explications de base qui auraient pu m'aider à répondre à certaines questions de ce chapitre.