

LA MUSIQUE JUIVE DANS L'ESPAGNE MÉDIÉVALE

HIGINIO ANGLÈS, *Rome-Barcelone*

La permanence de communautés juives pendant tant de siècles en Espagne, dès l'époque de l'Ancien Testament et surtout après la destruction du Temple de Jérusalem par Titus en l'an 70 de l'ère chrétienne et après les persécutions d'Adrien (en 135) et jusqu'en 1492, doit être considérée comme une bénédiction pour l'art musical péninsulaire. L'histoire et l'épigraphie nous montrent combien nombreux furent les Juifs installés sur le littoral espagnol de la Méditerranée et aux Baléares. Les villes de Tarragone, Tolède, Illiberis (Elvire) près de Grenade abritaient, selon les historiens du moyen âge, une très importante population juive. Et puisque les Juifs séjournèrent dans la péninsule ibérique durant tant de siècles, il n'est pas difficile d'imaginer que le chant traditionnel des Juifs péninsulaires s'appropriâ et élaborâ, à mesure que le temps passait, de nombreux éléments de l'art indigène espagnol. Il est d'ailleurs intéressant de rappeler que Kurt Huber, de Munich, a pu prouver que la chanson et la danse populaire grecque s'étaient conservées aux deux extrémités de la Méditerranée, à savoir dans les pays balkaniques et en Espagne.

1. *Le byzantinisme pré-arabique et mozarabique en Espagne (Ve-IXe siècles)*
Pour mieux comprendre la culture musicale des Juifs espagnols, il faut rappeler que les divers peuples primitifs établis dans la péninsule ibérique ont laissé de nombreux sédiments orientaux dans l'art, dans la chanson populaire traditionnelle et dans la danse hispanique.

Le Concile d'Elvire, en 300-303 interdit les mariages entre Juifs et Chrétiens. Cela n'empêcha cependant pas les Juifs de participer quelquefois, et jusqu'au VIe siècle, à l'une ou l'autre des cérémonies religieuses chrétiennes ou à certains actes liturgiques. Il y avait donc, avant l'invasion arabe, des échanges entre Juifs et Chrétiens dans le domaine musical.¹

¹ Cf. F. Baer, *Die Juden im christlichen Spanien*, Berlin, 1929-1936; voir *Sefarad*, 1 (1941): 232 seq. et 390 sqq. J. M. Millás Vallicrosa donne un aperçu de l'éd. hébraïque de l'ouvrage de Baer (Tel-Aviv, 1945) dans *Sefarad*, 5 (1945): 417-440. Voir aussi H. Anglès, *La música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio (= Cantigas)*, III, 1 (Barcelona, 1958), pp. 38 sqq.

Il n'est pas inutile de rappeler que l'Eglise primitive a hérité de la Synagogue elle-même la manière de chanter les psaumes. Elle a d'ailleurs continué à chanter selon la forme hébraïque, tout en créant, au cours des siècles, de nouvelles mélodies. Il est curieux de noter le texte de Prudence, poète espagnol, mort après 504, qui écrit dans son *Apotheosis* (vv. 151-152), sur le cantique des trois jeunes gens dans la fournaise, *Benedicite*:²

Carmina sanctorum resonant jam sola virorum
Concentu triplici regem laudantia coeli.

Les mots *concentu triplici* expriment l'idée, d'après Prudence, que les trois enfants de Babylone auraient chanté un hymne "à trois voix", c'est-à-dire, polyphonique. On sait que Prudence avait de bonnes connaissances musicales, comme en font foi ses écrits. L'expression qu'il emploie dans notre passage signifie donc qu'il connaissait déjà, à son époque, la pratique de la polyphonie sacrée à trois voix. Si Prudence la connaissait, les Juifs d'Espagne devaient également la connaître.

Grégoire le Grand écrit dans sa lettre *ad Johannem, episcopum Siracusanum*: "Nam ut alleluia hic diceretur, de Hierosolymitarum Ecclesia ex B. Hieronymi traditione, tempore beatae memoriae Damasi Papae traditur tractum".³ Isidore de Séville affirme exactement la même chose en rappelant la pratique liturgique de son temps: "Alleluia canere, canticum est Hebraeorum".⁴ Cela prouve qu'Isidore de Séville était convaincu de l'apport juif à la liturgie chrétienne dans l'Espagne visigothique.

Comme nous le dirons plus loin, les Juifs de la péninsule ont beaucoup aidé, pendant la domination arabe, au développement de la culture musulmane, et en poésie, ils ont imité la technique et les modalités de la littérature arabe. Donc, pour étudier la culture musicale des Juifs espagnols, il est nécessaire de connaître la culture musicale des Arabes péninsulaires. Mais il faut également se souvenir qu'avant les Arabes, l'Espagne fut le centre d'une haute culture, et cela dès les IV^e-VII^e siècles, et que, par cette voie, le byzantinisme pré-arabique a influencé considérablement l'art, la liturgie et la musique sacrée de l'Eglise espagnole.

La législation visigothique n'a pas tardé à imposer des lois et à promulguer des défenses de tout genre contre les Juifs. Ces lois ne furent pas toujours appliquées, mais elles rapprochèrent davantage les Juifs des Romains d'Espagne. Le roi Sisebut inaugura en 612 une période de persécutions contre les Juifs. Tandis que les Visigoths les persécutaient, seule la noblesse espagnole essayait de les protéger. Il n'est donc pas étonnant que les Juifs se soient réjouis de la

² *PL*, LIX, col. 933.

³ *PL*, LXXVII, col. 956.

⁴ *De ecclesiasticis officiis*, I, cap. 13 (*PL*, LXXXIII, col. 750).

chute de la monarchie visigothique et aient prêté main forte aux envahisseurs arabes. D'où leur grande influence auprès de diverses cours arabes d'Andalousie, et en particulier à la cour du Calife Abd al-Rahman III et de quelques Taifas de Grenade. Aux siècles suivants, les rois de Castille et d'Aragon firent montre d'estime envers les Juifs; la culture scientifique et artistique de ces derniers était tenue, comme nous le verrons, en haute considération dans les cours des rois chrétiens.

L'on discute beaucoup aujourd'hui de l'ancienneté du répertoire liturgique romain et de sa notation neumatique, et il est intéressant de noter qu'avant l'invasion arabe, notre péninsule avait déjà un *Ordo* et un répertoire liturgique musical complet, et que pendant la période qui suivit l'année 711 les Mozarabes ont ajouté relativement peu de chose à l'ancien répertoire. En ce qui concerne la partie musicale de ce répertoire sacré, les Mozarabes se sont limités à copier les livres hispaniques existants avec les neumes qui s'y trouvaient. Tous les spécialistes s'accordent actuellement pour affirmer que la notation visigothique mozarabe des manuscrits de Tolède est la plus ancienne forme de notation latine conservée en Europe. Le fait que dans la liturgie et dans la notation musicale visigothique-mozarabe figurent tant d'éléments de la liturgie et de la notation orientale-byzantine, est une preuve d'ancienneté vénérable de la notation hispanique, surtout si nous avons présent à l'esprit que les échanges culturels et les relations des rois et de l'Eglise de Tolède avec Byzance étaient une caractéristique des temps antérieurs à l'époque mozarabe; nous ne savons presque rien, par contre, des relations de l'Eglise péninsulaire avec Byzance pendant la domination arabe.⁵

2. *La culture musicale et la poésie hébraïque dans l'Espagne médiévale (900-1400)*

On a beaucoup étudié à présent la contribution hébraïque aux sciences, à la poésie et au *Romancero* de l'Espagne ancienne, mais, sauf quelques savants étrangers tels que A. Z. Idelsohn, Eric Werner, Isaiah Sonne, Hanoeh Avenary, etc., on a négligé en Espagne l'étude approfondie de la musique juive péninsulaire des temps anciens. Le manque de monuments artistiques pouvant refléter une image fidèle de ce que fut cette musique hébraïque en Espagne, explique le fait que personne n'ait encore osé étudier à fond cette question. C'est une chose bien connue et historiquement établie que, malgré tant de persécutions et de destructions supportées par les Juifs de notre péninsule, malgré la perte de tant de livres et malgré tant de vicissitudes, on trouve que les Juifs espagnols ont beaucoup cultivé l'art musical. Les notes que nous présentons aujourd'hui, sous forme d'humble introduction à ce problème,

⁵ H. Anglès, *Cantigas*, III, 1, pp. 13 sqq.

seront développées par d'autres chercheurs qui, avec le temps, auront sûrement la bonne fortune de découvrir quelque chose du trésor musical actuellement inconnu.

Les historiens de la science, de la philosophie et de la littérature hébraïque espagnole, connaissent des personnages très cultivés parmi les Juifs péninsulaires, principalement depuis le IXe siècle. Dans le domaine scientifique les Juifs ont collaboré avec les Musulmans et ils ont donné une grande impulsion aux lettres, que ce soit en grammaire, en histoire ou, surtout, en poésie.

Pour le sujet qui nous occupe, il est particulièrement intéressant de constater la floraison d'une poésie religieuse hébraïque de caractère hymnodique entre 900 et 1400. Cette poésie était remplie de messianisme, de sujets bibliques et de philosophie néo-platonicienne. Elle commence avec le califat de Cordoue à l'époque d'Abd al-Rahman III (912-961) et d'Al-Ḥakam II (961-972), arrive à son apogée au XIe siècle et pendant la première moitié du XIIe siècle, et se poursuit jusqu'au XIVe siècle, début de la décadence.⁶

On peut constater, grâce aux études du Professeur J. M. Millás de l'Université de Barcelone, que, dans la littérature hébraïque conservée dans notre péninsule, une place importante est dévolue à la poésie sacrée. La poésie hébraïque strophique (du genre des *muwaššahāt*) sacrée et profane se présente comme une imitation de la poésie arabe, puisqu'elle en assimile la technique du mètre, de la rime et de la strophe. La poésie populaire des Arabes d'Andalousie était lyrique, de caractère collectif et accompagnée de musique. Il est certain que les Juifs aussi ont mis en musique leurs chants sacrés et profanes.⁷

Bien que nous n'ayons conservé aucune copie des mélodies typiques de la synagogue espagnole du moyen âge, nous pouvons avoir aujourd'hui, grâce aux recherches d'Idelsohn et de Werner, une idée plus ou moins précise de ces mélodies. Les Arabes, comme les Juifs, avaient une préférence certaine pour la musique modale ou récitative. Les types de versification et de musique arabes furent peu à peu introduits dans la vie sociale des Juifs et aussi dans le culte synagogal. A partir du Xe siècle, on trouve des poésies hébraïques en métrique arabe, chantées sur des mélodies arabes dans la synagogue. Tout de suite, également, la musique rythmique entre dans la liturgie synagogale. D'après Idelsohn ce fut sur des mélodies arabes qu'on commença à chanter les poèmes hébraïques composés sur le mètre arabe. Peu à peu, les chants rythmiques prirent la première place dans la vie sociale des Juifs, comme dans la synagogue elle-même.⁸

⁶ M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, I (Santander, 1946), pp. 356 sqq.

⁷ J. M. Millás Vallicrosa, *La poesía sagrada hebraico-española*, Madrid, 1940; idem, "La tradición del estrofismo bíblico", dans *Sefarad*, 1 (1941): 61.

⁸ A. Z. Idelsohn, *Jewish Music in its Historical Development*, New York, 1929 (2e éd. 1944).

Des autorités juives telles que Haï Gaon, Isaac Alfasi et Jehuda de Barcelone s'élevèrent contre cette nouvelle orientation, au début du XI^e siècle; ils se montrèrent opposés à la pratique de la poésie chantée sur de la musique arabe dans la synagogue. Au XII^e siècle, le philosophe Maïmonides s'y opposait lui aussi. Eric Werner, dans sa magnifique étude, "The Doxology in Synagogue and Church; A Liturgical Musical Study", observe, en parlant de l'Halléluyah et de son *Jubilus* dans la liturgie romaine, que cet usage de "songs without words" devait également avoir été populaire depuis longtemps dans la synagogue médiévale, puisque Salomon ben Adret s'y opposa âprement dans un responsum adressé en 1305, à la communauté de la ville d'Huesca en Espagne.⁹

3. Le chant populaire médiéval chez les Juifs de la péninsule

Pour mieux comprendre le chant populaire des Juifs espagnols, il faut se souvenir que la population se composait de trois groupes: Chrétiens, Juifs et Arabes, avec leurs églises, leurs synagogues et leurs mosquées. Nous avons un témoin précieux dans la *Chronica Adefonsi Imperatoris*, qui se réfère à Alphonse VII, roi de Castille et de Léon (1126–1157). A l'occasion de son entrée triomphale à Tolède, après la victoire d'Aurelia en 1137, les chroniqueurs écrivent:

Omnes principes christianorum, sarracenorum et judaeorum, et tota plebs civitatis longe a civitate exierunt obviam, et cum tympanis et cytharis et psalteriis et omni genere musicorum, unusquisque eorum secundum linguam suam, laudantes et glorificantes Deum quia prosperabat omnes actus Imperatoris.¹⁰

Nous voyons donc comment le chant populaire des chrétiens, des Sarrasins et des Juifs, chacun dans sa langue, était en certaines circonstances une chose courante et très naturelle dans l'Espagne médiévale.

Nous ne savons rien sur les caractéristiques du *funebre carmen quod vulgo defunctis cantari solet*, ni sur l'*irreligiosa consuetudo*, qui avait lieu durant les vigiles des fêtes, quand les gens de la foule "qui debent officia divina attendere, saltationibus et turpibus invilant canticis", pratiques que le III^e Concile de Tolède (587)¹¹ a condamnées, à une époque où les Juifs pouvaient communiquer tranquillement avec les chrétiens et les Visigoths, dans les diverses villes de la péninsule. Nous savons aussi que, plus tard, les jongleurs se sont introduits dans l'Eglise et que *propter abusum histrionum* l'orgue était au XIII^e siècle, en Espagne, l'unique instrument de musique admis dans la

⁹ HUCA, 19 (1946): 327.

¹⁰ E. Florez, *España sagrada*, XXI (Madrid, 1766), p. 379.

¹¹ F. A. González, *Collectio canonum ecclesiae hispaniae* (Madrid, 1808), p. 354. J. Tejada y Ramiro, *Collección de cánones y concilios de la Iglesia Española*, II (Madrid, 1850), p. 249.

Il est intéressant d'observer que le Pape Léon IV (847–855) a été encore obligé de condamner la "carmina diabolica, quae nocturnis horis super mortuos vulgus facere solet".

liturgie.¹² Il y avait, malgré tout, des chrétiens qui appréciaient beaucoup les musiques juive et arabe, même dans le temple pendant les offices divins. Le Concile de Valladolid de 1322 émit le canon suivant :

De judaeis et sarracenis... Infideles vero, quoscumque ad vigiliis istas adducere seu tenere aut procurare, quod tumultum ibi facient suis vocibus vel quibuslibet instrumentis, execrabilis reputantes, statuimus quod quicumque circa infideles dumtaxat contra praemissa fecerit... viventes quidem ab ingressu arceantur ecclesiae, et morientes ecclesiastica careant sepultura.¹³

Millás a pu démontrer comment, à la différence de la poésie hébraïque espagnole profane, dans laquelle on trouve le panégyrique, la satire et l'élégie, la poésie sacrée a conservé fidèlement les formes d'inspiration et d'expression typiquement bibliques et midrashiques.¹⁴ Un chroniqueur du XVe siècle nous apprend à propos des chants d'élégie et de lamentation pratiqués aujourd'hui encore par les sefardim, que, en 1458, à l'occasion de la mort d'Alphonse le Magnanime, roi d'Aragon et de Naples, qui s'était montré généreux et compréhensif envers les Juifs, furent célébrés dans la ville de Cervera (Catalogne) deux grands actes commémoratifs: le matin, par les chrétiens dans l'église, l'après-midi, par les Juifs sur la place publique, où six rabbins chantèrent devant le catafalque, tandis que les femmes juives pleuraient et exécutaient des chants de circonstance, des lamentations, etc.¹⁵

4. Quelques noms connus de musiciens juifs espagnols (IXe–XVe siècles)

La musique hébraïque dans l'Espagne médiévale nous pose divers problèmes dont l'étude est très importante pour ce qui nous occupe. Mais auparavant, nous voulons présenter quelques notes historiques sur les noms de quelques musiciens juifs. Ces notes suppléeront un peu au manque de documentation dont nous souffrons jusqu'ici :

(a) Quand le célèbre musicien arabe Ziryāb, chassé de Bagdad par Harun al-Rašid, arriva à la cour andalouse d'Abd al-Rahman II en 822, ce fut le musicien juif Al-Manšūr al-Yahūdī qui le reçut à Algésiras.¹⁶

(b) A l'époque des rois Taifas, lors d'une fête célébrée à Tolède par Al-

¹² Johannes Aegidius Zamorensis, *Ars Musica*: "... et hoc solo musico instrumento [organo] utitur Ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis, et in hymnis propter abusum histrionum, ejectis aliis communiter instrumentis" (GS, II, p. 388b).

¹³ J. Tejada y Ramiro, (voir ci-dessus, n. 11), III (Madrid 1851), p. 500.

¹⁴ J. M. Millás Vallicrosa, *La poesía sagrada* (voir ci-dessus, n. 7), p. 30.

¹⁵ A. Durán y Sanpere, *Discursos de entrada*, Real Academia de Buenas Letras (Barcelona, 1924), p. 27.

¹⁶ R. Dozy, *Histoire des Musulmans d'Espagne*, nouv. éd., I (Leyde, 1932), p. 311; Millás Vallicrosa, *La poesía sagrada*, p. 23.

Manun, un israélite nommé Dani, qui dirigeait l'orchestre, étonna tous les invités présents.¹⁷

(c) Comme nous le dirons plus loin, divers philosophes juifs de l'Espagne médiévale écrivirent également sur la théorie musicale: il suffit de rappeler ici les noms de Maïmonides (XIIe siècle), Šem-Ṭob ben Joseph ibn Falaquera (XIIIe siècle), Abraham ben Isaac (XIVe siècle) etc. Le poète hébreu Abraham ibn Ezra (né vers l'an 1092 à Tudela, et non pas à Tolède comme on le croyait jusqu'ici), vécut de nombreuses années à Cordoue, et partit ensuite pour l'Italie, la France etc. Il est mort en 1167. Il semble avoir été le premier à employer le terme hébraïque *'erek... han-neginôt* dans le sens de *numerus musicae*, que Gersonide (= Magister Leo Hebreus, 1288–1344, à ne pas confondre avec un autre Leo Hebreus, philosophe espagnol du XVe siècle) peu familiarisé avec la terminologie latine, aurait traduit par *numerus harmonicus* dans son traité latin *De Numeris Harmonicis*.¹⁸

(d) A Tortose, les Juifs étaient obligés de prendre pour leur mariage les jongleurs et les chanteuses que la ville leur imposait. Le roi Alphonse Ier d'Aragon, ami des Juifs, signe en 1180, le décret suivant:

Inter cetera mando et in perpetuum constituo, quod numquam de cetero aliquis vestrum major aut minor, dives aut pauper, joculatorem vel cantatricem, cum nuptias fecerit, habere vel illis dare suum avere. Qui, etsi spontaneus... cum uxorem duxerit, joculatorem aut cantatricem susceperit, nihil aliud ei dare cogatur, nisi quantum ei qui nupserit, libuerit.¹⁹

(e) Le Juif Ismaël, ménestrel *de la rota*, figure ainsi que sa femme comme jongleur avec appointements du roi Sancho IV de Castille, en 1293–1294, en compagnie de quinze jongleurs maures et de treize chrétiennes. Les registres de la chancellerie du roi donnent le nom d'un Juif qui faisait partie de la chapelle musicale.²⁰

(f) Pendant le règne de Jaime II, à Barcelone, en 1315, nous trouvons le nom de "Barzalay judeum joculatorem", tué pendant une discussion par "Jahudanum del Calvo".²¹

(g) Bonafas et son fils Sento (ou Jento), jongleurs juifs de Pampelune, reçurent du roi Charles II (1349–1387) diverses maisons et autres donations.²²

¹⁷ H. Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au XIe siècle* (Paris, 1937), p. 382.

¹⁸ E. Werner, "The Mathematical Foundation of Philippe de Vitry's *Ars Nova*", dans *JAMS*, 9 (1956): 130; E. Werner et I. Sonne, "The Philosophy and Theory of Music in *Judaeo-Arabic Literature*", dans *HUCA*, 16 (1941): 250 et 17 (1943): 564 sqq.

¹⁹ Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón (= *ACA*), Alphonsus I, doc. 299; cf. H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona, 1935), pp. 325 seq.

²⁰ R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid, 1957), p. 386.

²¹ R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 140, n. 3.

²² R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 140; F. Baer, *op. cit.*, I, p. 975; F. Idoate, *Rincones de la Historia de Navarra*, col. III (Pamplona, 1966), pp. 445, 447.

(h) Le 31 janvier 1346, Pierre IV (III) d'Aragon ordonne de verser "gracioso-
samente centum solidos" à Abraham et à son "companyó, jueus, juglars del
noble en Blasco d'Alagó".²³

(i) Août 1352: "Juceff Axivuil, juheu de Borja" jouait "un esturment de
ploma appellat *viola*, anant per lo cami de la ciutat de Oscha tro a Saragossa"
pour faire plaisir au prince infant Jean.²⁴

(j) Le roi Pierre IV (III) d'Aragon, décréta en 1382:

Tenore presentium concedimus tibi Johanno Baruch, judeo, ministrerio illustris
Sibille, Regine Aragonum, consortis nostre carissime, quod si forte vivente
Gemila, nunc uxore tua, contingere te ducere aliam uxorem, in quantum tibi
per legem hebraicam provisum est... sis inde... perpetuo absolutus.²⁵

(k) Le 27 février 1387, Jacob Boniach, originaire de Montpellier, "judeus
Barchinone", signe un contrat de vente avec Mosse Alphaquim, "judeo Per-
piniani" de passage à Barcelone, et lui remet "quondam librum *cantorem*
(= *cantorum*?) ad usum et consuetudinem Perpiniani". Le document notarial
permet de déduire que ce livre contenait des chants avec texte hébreu et des
rubriques en catalan.²⁶

(l) A l'occasion des fêtes du couronnement de Ferdinand Ier, roi d'Aragon
(Saragosse 1412), beaucoup de Juifs aidèrent à rehausser l'éclat de cet événement
par leur musique instrumentale ou vocale. Ce même roi Ferdinand (mort le
2 avril 1416) comptait parmi ses musiciens un certain Abrae Violant, Juif lui
aussi, qui passa après sa mort au service de son fils Alphonse le Magnanime.
En 1415, le roi Ferdinand d'Aragon donne à son "ministrer" Abram Violant
"67 florins y mig d'or" pour aller en France perfectionner son art.²⁷

(m) Le Juif Sasson, *ménestrel de laut*, était au service du roi Jean Ier (1391)
et du roi Martin Ier d'Aragon et de Ferdinand Ier, en 1398-1413, et en 1418
il était au service d'Alphonse le Magnanime.²⁸

(n) Le 14 mai 1430, Alphonse le Magnanime, roi d'Aragon, intervint à
la prière du roi de Navarre, Jean Ier, en faveur de "Jayme de Gracia"
ménestrel du dit roi de Navarre, dans son procès avec les Juifs Abenpessat
et Samuel Jaba de Saragosse.²⁹

²³ Le référence à cette source a été malheureusement égarée.

²⁴ ACA, Real Patrimonio, Reg. 566, fol. 39b.

²⁵ ACA, Reg. 939, fol. 255b.

²⁶ J. M. Madurell, "Encuadernadores y librerros judíos y conversos", dans *Sefarad*, 22
(1961): 309.

²⁷ ACA, Reg. 2415, fol. 63; voir H. Anglès, "Spanien in der Musikgeschichte des 15.
Jahrhunderts", dans *Festschrift für Johannes Vincke* (Madrid, 1962-1963), p. 347.

²⁸ ACA, Real Patrimonio, Reg. 319, ff. 112b, 130b; Reg. 836, fol. 61.

²⁹ ACA, Reg. 2580, fol. 40b; voir H. Anglès, "La musica en la corte real de Aragón y de
Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo", dans *Cuadernos de trabajos de
la Escuela Española de Historia y de Arqueología en Roma*, 11 (1961): 109.

(o) En 1432, ce même roi Alphonse ordonna de verser à Symento Falconi, Juif de Messine “iiii onzes, xxiii tarins de Sicilia” pour le paiement de quatre trompettes italiennes destinées au service de la cour.³⁰

(p) En 1433, le même roi encore commanda de payer une somme à Falconi, Juif de Messine, pour une trompette de ménestrel.³¹

(q) Comme type de jongleur ambulant, chanteur de “romans”, nous pouvons rappeler le nom de Jean de Valladolid, ou Jean le Poète, Juif converti, fils du crieur public de Valladolid. Son nom figure à la cour de Jean II de Castille vers 1453, puis à celle d’Aragon et de Navarre. Ce personnage vécut longtemps en Italie, d’abord à Ferrare auprès du marquis d’Este (1458), plus tard à Mantoue, d’où il passa à Milan auprès du duc Sforza. Il fut connu en Italie sous le nom de “Zohan, poète de langue castillane”.³²

(r) Les registres des Juifs d’Avila, entre 1475 et 1492, portent le nom d’un certain “Abraham Abenacay”, chantre de l’*Aljama* des Juifs, lequel occupait une des maisons du monastère de San Millán. La plus grande partie de la population d’Avila à cette époque était juive.³³

5. *Le problème de la musique des jarýas romans dans les muwaššahs arabes et hébraïques (Xe–XIIe siècles)*

L’illustre hébraïsant Millás découvrit en 1946, dans la poésie juive espagnole, un exemple de chanson en langue vulgaire et en caractères hébraïques, une *jarýa* (= *jarchya*), la plus ancienne d’Espagne.³⁴ Cette découverte a encouragé les arabisants et hébraïsants à pousser leurs recherches dans le répertoire de la poésie arabe et hébraïque d’Espagne, en vue d’éclairer le problème des *muwaššahāt* et des *jarýas*. En 1948, le Professeur S. M. Stern étudia “Les vers finaux en espagnol dans les *muwaššahāt* hispano-hébraïques”³⁵ en présentant vingt chansons qui furent étudiées ultérieurement par un hébraïsant espagnol, le Professeur F. Cantera de l’Université de Madrid.³⁶ S. M. Stern donnait également une riche documentation sur ce thème dans son livre *Les chansons mozarabes*.³⁷ La *muwaššah*, qui fit son apparition à la fin du IXe ou au début du Xe siècle, est une poésie destinée à accompagner une *jarýa*

³⁰ ACA, Real Patrimonio, Reg. 422, fol. 122b.

³¹ ACA, Real Patrimonio, Reg. 422, fol. 137; voir H. Anglès, “La música en la corte real de Aragón...” (voir ci-dessus, n. 29), p. 127.

³² R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca...* (voir ci-dessus, n. 20), pp. 398 sqq.

³³ Pilar León Tello, “La judería de Avila bajo los Reyes Católicos”, dans *Sefarad*, 13 (1963): 46.

³⁴ J. M. Millás Vallicrosa, “Sobre los más antiguos versos en lengua castellana”, dans *Sefarad*, 6 (1946): 362–371.

³⁵ *Al-Andalús*, 13 (1948), pp. 299–343.

³⁶ *Sefarad*, 9 (1949): 197 sqq.

³⁷ Palerme, 1949.

romane, et formant la conclusion et le sommet de la *muwaššah*. Celle-ci est formée de cinq ou six strophes en arabe classique ou en hébreu, et elle se termine par une *jarýa* romane préexistante et absolument étrangère à la composition; en ce sens, la *jarýa* offre une certaine analogie avec le refrain français de la poésie lyrique française médiévale.

Le savant arabisant espagnol Emile Garcia Gomez, qui a étudié à fond le problème de ces *jarýas*, a pu en recueillir plus d'une cinquantaine.³⁸

L'importance de ces pièces est considérable pour la connaissance de la chanson populaire indigène de l'Espagne mozarabe des Xe et XIe siècles; elle est encore plus importante, à un autre point de vue, car il est ainsi prouvé que la poésie lyrique espagnole est beaucoup plus ancienne que la première poésie provençale de Guillaume de Poitiers (1071–1127). Cette chanson péninsulaire, sauvée de l'oubli dans la poésie hébraïque et arabe de l'Espagne, pourra peut-être nous démontrer un jour que ce ne sont pas les Arabes qui ont renouvelé la chanson mozarabe traditionnelle de la péninsule ibérique, mais au contraire, que ce fut cette chanson indigène du pays occupé, qui a donné aux conquérants l'occasion de chanter d'une façon typiquement espagnole. Ceci est confirmé par le grand théoricien espagnol du XVIe siècle, Salinas, qui nous a retransmis un fragment d'une mélodie du *jarýa* avec deux textes, l'un arabe, l'autre castillan, et qui nous affirme que cette mélodie était auparavant chantée par les Arabes. Cette mélodie copiée par Salinas, est typiquement espagnole; nous n'y trouvons aucun caractère arabe ou oriental.

Les thèmes de ces *jarýas* rappellent beaucoup les *Cantigas d'Amigo* galiciens-portugais du XIIe siècle. Nous sommes convaincus, par conséquent, que les mélodies de ces *jarýas* devaient être semblables aux mélodies que nous connaissons du troubadour galicien du XIIIe siècle, Martin Codax, mélodies qui dégagent une saveur populaire d'une délicatesse et d'un goût incomparables.³⁹

Parmi les soixante et une *muwaššahāt* connues jusqu'à ce jour, trente-neuf furent écrites par des poètes arabes et vingt-deux par des poètes juifs. On connaît quelques poètes juifs auteurs de *jarýas*, parmi eux Jehudah hal-Levi qui écrivit entre 1090 et 1140, Moïse ibn Ezra de Grenade (XIIe siècle), Abraham ibn Ezra (XIIe siècle), etc. La majorité des *jarýas* retrouvées sont, comme nous l'avons dit, de vraies "cantares de amigo". Beaucoup ont été écrites par des musulmans, qui parlaient la langue de la population mozarabe; d'autres furent écrites dans le dialecte hispanique propre aux Juifs espagnols. Menéndez Pidal préfère les appeler, plutôt que "jarýas mozárabes", "jarýas

³⁸ Sur ce problème, voir en particulier les études de Garcia Gómez et Menéndez Pidal, citées par H. Anglès, *Cantigas*, III, p. 435.

³⁹ Sur les *Cantigas d'Amigo* voir H. Anglès, *Cantigas*, III, 2, pp. 444 sqq. et "Parte Musical", Sección IV.

andalouses” ou “d’Andalousie”.⁴⁰ On peut ainsi constater que, dès le XIe siècle, les poètes juifs imitaient sur ce point les Arabes. Ce même savant prévoit que les découvertes les plus intéressantes en cette matière seront sans doute faites lorsqu’on étudiera les poètes juifs, qui choisirent d’écrire leurs *jarÿas* en langue romane, langage qui leur était plus familier.⁴¹

Notre illustre ami Hanoch Avenary, qui a étudié le vieux chant hispano-arabe *Kalbi, Kalbi, Kalbi aravi*, déjà connu de Juan Ruiz, archiprêtre de Hita au XIVe siècle, et que Salinas transcrivit en partie avec la musique, suppose que ce chant a été également exécuté par les Juifs. Salinas, en parlant du mètre pentasyllabique, composé de crétiques et de trochées, écrit:⁴²

In quorum continuatione duo tempora silentur, aut voce supplentur, ut apparet in hoc Hispano; *Rey don Alonso* ex cretico et trocheo composito, cujus cantus et saltatio apud nostrates in usu frequentissima solebant a Mauris, ut reor, accepta, nam verbis etiam arabicis canitur: *Calui, ui calui, Calui arai*. Cantus autem talis est:



Rey don A- lon-so, Rey, mi Se- nor
 Cal-vi vi cal-vi Cal vi a-ra - vi

Le spécialiste bien connu de la littérature arabe en Espagne, Garcia Gómez, après avoir étudié ce texte, reconnaît qu’il s’agit, comme nous l’avons indiqué, d’une *jarÿa*. En étudiant également le texte castillan *Rey don Alonso — Rey mi Señor*, comparé au texte complet publié par E. Torner, Garcia Gómez affirme qu’il s’agit d’un souvenir de la *muwaššah* arabe.⁴³ Nous pouvons ajouter, en tous cas, que le fragment mélodique transcrit par Salinas, n’a rien de commun avec la musique arabe ou orientale. Bien mieux, il rappelle les mélodies populaires typiques de Castille.⁴⁴ Nous pouvons affirmer la même chose des mélodies populaires utilisées par les Juifs d’Espagne. En cela, les Juifs étaient beaucoup plus proches du peuple au milieu duquel ils vivaient,

⁴⁰ “Cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina-vulgar”, dans *Boletín de la Real Academia Española*, 31 (1951): 187-270; idem, “La primitiva lírica europea; estado actual del problema”, dans *Revista de Filología Española*, 43 (1961): 279-356, où il est question de poètes hébreux auteurs de *jarÿas*.

⁴¹ Cf. E. Garcia Gómez, “La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica”, dans *Al-Andalus*, 21 (1956): 303-338.

⁴² F. Salinas, *De musica* (Salamanca, 1577), p. 339; H. Avenary, “Etudes sur le cancionero judéo-espagnol du XVIe et XVIIe siècles”, dans *Sefarad*, 20 (1960): 377-394.

⁴³ E. Garcia Gómez, “La canción famosa “Calvi vi Calvi / Calvi aravi”, dans *Al-Andalus*, 21 (1956): 1-18 et 215-216.

⁴⁴ H. Anglès, *Cantigas*, III, 2, pp. 440 seq.

que les Arabes, vainqueurs et maîtres du pays. Ce fait nous explique également pourquoi les Juifs séfarades ont si bien conservé la vieille chanson typique de Castille.

6. *Le chant hébraïque dans la littérature espagnole*

Si une recherche était faite dans les oeuvres poétiques et les différents écrits espagnols du moyen âge, on établirait sans doute des faits intéressants concernant la musique juive de l'Espagne ancienne. Nous nous limiterons à relever ici les quelques faits suivants. Ramon Vidal de Besalú (1160–1210?) fut un troubadour de Catalogne qui écrivait en provençal. Dans son *Razós de trobar* (Art poétique) il remarque, dans le but de souligner la pratique universelle et spontanée du chant populaire, que tout le monde chante, tant les nobles que les gens simples, les clercs et les laïcs, “*totas genz, Cristianas, Juiveas e Sarrazinas meton totz jorns entendimen en trobar et en cantar*”.⁴⁵

Les jongleurs juifs, à la cour royale de Castille, étaient bien moins nombreux que les jongleurs chrétiens et arabes. Cependant, Juan Riuz, archiprêtre de Hita (XIV^e siècle) mentionne les chanteuses juives avec les chanteuses arabes. Et le même poète, dans son *Libro de Buen Amor* (vv. 470–471 et 1513), écrivit :

Despues fiz' muchas cantigas de dança e troteras,
para judios e moros e para entenderas,
e para estrumentos, de comunales maneras:
el canto que non sabes, óyle a cantaderas.^{45*}

Dans les *Cantiques de Sainte Marie* d'Alphonse le Sage (1251–1284), on trouve relatés des faits historiques et légendaires, qui ont pour héros des personnages juifs. Nous nous limiterons ici à indiquer la *Cantiga 107*, où l'on rappelle le cas de la célèbre Juive Marisaldos, l'héroïne de Ségovie.⁴⁶

7. *Les “Cantigas de Santa Maria” du roi Alphonse le Sage et les musiciens juifs*

L'histoire de la musique arabe et de la musique hébraïque de l'Espagne médiévale nous posent d'autres problèmes relatifs à ce répertoire. On sait que ce roi castillan, pour la réalisation de son grand plan de culture espagnole, s'est servi de la collaboration de Juifs dans les écoles de Tolède, Séville et Murcie. Dans le répertoire des *Cantigas* il y a de nombreuses pièces sur des thèmes arabes, et d'autres — onze seulement — sur des thèmes juifs. Nous avons cherché si la musique de ces pièces nous rappelait des mélodies orientales des Arabes ou des Juifs péninsulaires; mais le résultat a été négatif.

Le roi Alphonse a voulu que les Juifs prennent part à l'exécution de ces

⁴⁵ P. Meyer, dans *Romania*, 6 (1877): 344 seq.

^{45*} Ed. J. Ducanin, Toulouse, 1901.

⁴⁶ F. Fita, dans *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 9 (1886): 372 sqq.

cantiques à la Vierge, à côté des autres musiciens arabes et chrétiens. Comme nous l'avons fait valoir dans notre livre, *La Música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio*,⁴⁷ la notation musicale de la cour du roi Alphonse nous a servi à démontrer qu'au XIII^e siècle il y avait deux sortes de notation mesurées en Europe: l'une, traditionnelle, plus ancienne, pratiquée en partie par les troubadours provençaux, les trouvères français, les copistes des *laudi* italiennes et aussi, dans les divers centres musicaux d'Espagne; et l'autre, mesurée-modale, inventée par l'Ecole de Notre-Dame de Paris pour la musique polyphonique. Les musicologues et romanistes modernes qui n'avaient pas reconnu l'existence de ces deux notations, avaient cru que le rythme modal, c'est-à-dire le rythme ternaire de la polyphonie, pouvait servir également pour la transcription de la monodie de la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles. En conséquence, les mélodies des troubadours et trouvères selon l'interprétation modale, étaient généralement monotones, et à part quelques mélodies syllabiques, manquaient de beauté. Nous avons essayé récemment de transcrire beaucoup de mélodies médiévales sur le modèle de la notation des *Cantigas* du roi Alphonse, en suivant fidèlement la notation — considérée jusqu'ici comme une notation carrée, non mesurée — que nous trouvons chez les chansonniers provençaux, français et italiens; or nous pouvons affirmer que ces mélodies, ainsi restituées, respirent une noblesse et une saveur populaire jamais constatées jusqu'ici.^{47*}

Il est fort possible que dans ce répertoire musical des *Cantigas* se soient conservées quelques mélodies autrefois chantées par les Juifs espagnols. Il paraît aussi naturel de penser que les musiciens arabes et juifs se sont bornés à exécuter ces pièces en l'honneur de la Vierge, mais qu'ils n'ont jamais pris part à la composition de leurs textes. Le problème de la notation espagnole du XIII^e siècle et des copistes de la cour castillane est certainement un cas exceptionnel en Europe. Qui furent ces musiciens espagnols si bons techniciens de la notation mesurée? N'est-il pas possible que les musiciens arabes et juifs aient aidé les chrétiens à fixer cette notation si développée et si caractéristique de l'Espagne médiévale?

8. *Ce qu'il nous reste de la musique des Juifs espagnols*

(a) *Auteurs juifs de théorie musicale*

Si nous n'avons conservé par écrit aucune mélodie complète des Arabes espagnols, nous avons gardé divers traités arabes sur la musique; par contre, ne furent conservés que très peu de textes de théorie musicale dûs à des Juifs

⁴⁷ III, 2, pp. 129 sqq.

^{47*} Cf. H. Anglès, "El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales", dans *Anuario Musical*, 14 (1959): 3-23, et 15 (1960): 3-20.

espagnols. La théorie musicale, dans la philosophie juive médiévale de Maïmonides (né à Cordoue 1135, mort à Fostât 1204), d'Abraham ben Isaac de Grenade (ca. 1400), etc. a été étudiée par E. Werner et I. Sonne.⁴⁸ Nous nous bornons ici à signaler un fragment intitulé: "Secuntur quedam pauca de musica et de musicatoribus dicta per Samuelem Judeum, Rabbi Synagogis, oriendum de civitate Morochorum ad Isaac Rabbi Sinagoge in civitate Subiulmeta eiusdem regni".

Menéndez Pelayo a reproduit ce texte, copié au début du XIXe siècle par E. Villeneuve, et il a noté que le dominicain Alfonso de Buenhombre avait, au XIVE siècle, traduit cette lettre en latin.⁴⁹

(b) *Le chant sacré des synagogues espagnoles*

Nous n'avons rien conservé par écrit du chant sacré pratiqué dans les synagogues péninsulaires du moyen âge. La magnifique floraison de la poésie sacrée des Juifs espagnols du IXe au XIVE siècles et l'existence des bibles juives en langue espagnole⁵⁰ témoignent que, en plus du chant traditionnel de la synagogue orientale, il y eut dans notre péninsule des compositeurs et des chanteurs juifs qui se sont chargés d'enrichir le patrimoine musical du chant monodique synagogal. Nous en avons une preuve dans la tradition orale conservée chez les sefardim.

(c) *Le "Cante jondo" d'Andalousie*

Quand nous avons seulement des données historiques sur la musique médiévale d'un pays ou d'une race, sans connaître d'exemple de musique pratique conservée par écrit, il reste toujours une ultime ressource: l'étude de la musique populaire conservée par la tradition orale, dans le folklore de ce pays, de cette race. L'écrivain Maxime Joseph Kahn, qui a vécu plusieurs années en Espagne afin d'étudier les vestiges de la culture et de la musique juive, a publié en 1930 un article intitulé: "Cante jondo y cantares sinagogales".⁵¹ Il y affirme que les Juifs espagnols ont appelé *Cantiques flammands* les mélodies religieuses que leurs frères émigrés en Hollande et en Flandre, après l'expulsion de 1492, chantaient dans leur culte synagogal. Il écrit: "Ce que, aujourd'hui, on appelle *Cante jondo* fut, chez les Juifs, le chant solennel. Le *Cante jondo* a des analogies très visibles avec le chant synagogal."

⁴⁸ E. Werner et I. Sonne, "The Philosophy and Theory of Music in Judaeo-Arabic Literature", dans *HUCA*, 16 (1941): 251-319 et 17 (1943): 511-573.

⁴⁹ M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, I (Santander, 1946), Apéndice VI, p. 526; l'épître de Samuel Maroccanus, souvent imprimée depuis le XVe siècle, est sûrement un faux (cf. *CB*, cols. 2436-2451), mais l'on ignore si l'auteur fut un Juif converti ou un Chrétien d'origine.

⁵⁰ J. Llamas, "Nueva biblia medieval judía", dans *Sefarad*, 9 (1949): 60 sqq.

⁵¹ Medina Azara (= Maximo José Kahn), dans *Revista de Occidente*, año 8, no. 88 (Madrid, 1930): 53-84.

M. Kahn trouve qu'en Andalousie on a conservé trois formes qui rappellent beaucoup le chant de la synagogue : ce sont la *saeta*, le *fandango* et la *seguidilla gitana*. Malgré tout mon respect, je dois dire que l'appréciation de M. Kahn n'est pas exacte. L'Andalousie a eu, dans les temps anciens, un chant populaire semblable à celui des autres provinces espagnoles ; à cause de leur ancienneté, ces chants andalous avaient peut-être une couleur propre, et présentaient des caractéristiques plus belles que celles des chants des autres régions de la péninsule. Mais nous ne savons rien sur l'origine du *Cante jondo*. C'est une tristesse pour nous de constater que, comme en Aragon, la *jota* s'est imposée partout pendant le XIXe siècle et a supplanté le chant traditionnel, de même en Andalousie l'influence du *Cante jondo* a été néfaste pour le chant populaire authentiquement traditionnel.⁵²

Je suis convaincu, que le jour où un spécialiste fera des recherches sur le chant populaire traditionnel dans les diverses provinces d'Espagne — principalement sur les mélodies plus ou moins mélismatiques chantées durant les travaux à la campagne — il y trouvera des éléments typiques du chant de la synagogue, beaucoup plus que dans le *cante jondo*.

(d) *Polyphonie conservée avec des textes hébraïques*

En 1929, j'ai fait état de la composition à trois voix, commençant avec un texte hébraïque *Cados, cados Adonay*, conservée à Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. fr. 4379. Cette composition fait partie du fragment d'un manuscrit provenant de la Colombine de Séville, acheté par la Bibliothèque Nationale de Paris en 1884. En 1941, j'ai de nouveau parlé de cette composition;⁵³ puis, vers 1945, le collectionneur juif-américain, M. Jacob Michael m'a prié de lui fournir des détails sur cette pièce et m'a demandé s'il serait possible de trouver d'autres compositions semblables en Espagne. En 1950 et 1951, comme j'avais reçu des photographies de la Bibliothèque Nationale de Paris, j'ai pu confronter les fragments de Paris avec le "Chansonnier français" de Séville, et j'ai constaté que c'étaient là des fragments d'un seul et même manuscrit.⁵⁴ Presque en même temps, mon distingué ami Dragan Plamenac publia une description magistrale, plus scientifique, du "Chansonnier français", grâce aux bons services de la

⁵² M. García Matos, "Cante flamenco; algunos de sus presuntos orígenes", dans *Anuario Musical*, 5 (1950): 97-120.

⁵³ H. Anglès, "El Chansonnier français de la Colombina de Sevilla", dans *Estudis Universitaris Catalans*, 14 (1929): 227-258; idem, *La musica en la corte de los reyes católicos*, I (1941), p. 118.

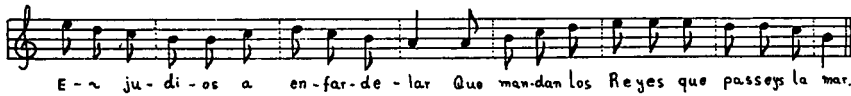
⁵⁴ H. Anglès, *Cancionero musical de Palacio*, II (= Monumentos de la Música Española, 10), Barcelona, 1951.

Biblioteca Central (a. Biblioteca de Catalunya), qui lui fit parvenir les photos de Séville qu'il a pu compléter avec les fragments de Paris.⁵⁵

Cette composition a été publiée en 1954 par E. Werner, qui y releva des ressemblances avec la musique des Juifs espagnols.⁵⁶ En 1951, j'ai indiqué que mon ami Otto Ursprung de Munich m'avait fait remarquer, en 1929, que dans les drames et mystères liturgiques médiévaux, il y a parfois des textes en hébreu qui rappellent ceux du ms. de Séville. Cependant, le caractère de la musique de cette pièce à trois voix est très différent du chant pratiqué dans les drames et mystères liturgiques du moyen âge.⁵⁷

(e) *Le chant des Sefardim*

Au sujet du chant populaire, dans le sens de chant de la foule, en usage parmi les sefardim, il est intéressant de rappeler le fait que lorsque les Juifs furent expulsés d'Espagne en 1492, "les rabbins encourageaient et incitaient les femmes et les jeunes gens à chanter en s'accompagnant d'instruments à percussion, afin que le peuple éprouve une certaine joie, au moins par le moyen des chants".⁵⁸ Nous pouvons en déduire que les Juifs espagnols, pour chanter des "romances" ou d'autres chansons, s'accompagnaient parfois d'instruments à percussion. D'autre part, le théoricien castillan bien connu, Francisco Salinas, l'un des premiers, au XVI^e siècle, en Europe, à s'intéresser à l'étude de l'ethnographie musicale comparée, nous a conservé une chanson, texte et musique "quae cum ab Hispanis Judaei fuerunt exterminati, vulgo canebatur qui talis est",⁵⁹



et il ajoute que "ad cuius thema missam Joannes Ancheta, tunc non incelebris symphoneta, composuit". C'est sans succès que nous cherchons depuis des années à mettre la main sur cette messe.

La chanson populaire conservée dans les diverses régions d'Espagne, nous démontre que les Juifs de la péninsule ont su assimiler les mélodies traditionnelles du pays, beaucoup mieux peut-être, que les Musulmans. C'est un fait bien connu: depuis l'expulsion de 1492, les Juifs espagnols se sont dispersés dans les pays méditerranéens, en Europe et en Afrique du Nord, ainsi que

⁵⁵ D. Plamenac, "A Reconstruction of the French Chansonier in the Biblioteca Colombina. Seville, dans *MQ*, 37 (1951): 501-542 et 38 (1952): 85-117, 245-277.

⁵⁶ E. Werner, "The Oldest Sources of Synagogal Chant", dans *PAAJR*, 16 (1947): 225-232.

⁵⁷ H. Anglès, *Cancionero musical de Palacio*, II, p. 20.

⁵⁸ A. Bernáldez, *Historia de los Reyes Católicos*, I (Sevilla, 1869), p. 349.

⁵⁹ F. Salinas, *De musica* (Salamanca, 1577), liber VI, cap. 7, p. 312.

dans d'autres pays y compris l'Amérique. Quand les Sefardim furent expulsés d'Espagne, ils ont emporté avec eux une culture, élaborée pendant des siècles, de vie commune avec les chrétiens et les arabes de notre péninsule; le *Romancero* et les chansons des Sefardim en fournissent les preuves les plus éclatantes. Il est indéniable que, dans le fond du répertoire sefarade, recueilli et publié jusqu'ici, spécialement le chant religieux et celui des *romances* — malgré les influences subies dans les nouvelles patries d'adoption — il s'est conservé un substratum musical ibérique toujours parfaitement reconnaissable.

A ce sujet, qui a été étudié par de plus autorisés que moi, je me bornerai de rappeler les travaux de R. Menéndez Pidal, qui a étudié magistralement le texte des romances castillanes conservées par les communautés sefarades.⁶⁰ Sur ce point, il est intéressant de rappeler la romance juive de Tanger recueillie par Menéndez Pidal, où l'on décrit la réception faite à la fille des Rois Catholiques au Portugal à l'occasion de son mariage avec le roi Manuel:

Ya me salen a encontrar tres leyes a maravilla: los cristianos con sus cruces,
los moros a la morisca, los judios con vihuelas, que la ciudad se estremecia.⁶¹

Enfin, je voudrais signaler que les mélodies juives espagnoles du Maroc, publiées par M. L. de Ortega⁶² et principalement par A. de Larrea,⁶³ n'ont rien de commun avec la chanson populaire orientale et sont très semblables aux autres chansons de la péninsule. Par contre, les trente mélodies recueillies à Smyrne, à Salonique, etc. et publiées par A. Hemsî,⁶⁴ et les dix autres éditées par le P. José Antonio de San Sebastian⁶⁵ ont une couleur beaucoup plus orientale que les précédentes. La chanson *Bendicho su nombre* publiée par A. Hemsî⁶⁶ est un véritable joyau et peut servir de modèle parfait de ce qu'a dû être le chant populaire sacré de la synagogue espagnole.

⁶⁰ Henry V. Besso, "Don Ramon Menéndez Pidal and the 'Romancero Sefardi'" (bibliographie complète), dans *Sefarad*, 21 (1961): 343-374.

⁶¹ R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca* (voir ci-dessus, n. 20), p. 98.

⁶² Cf. son *Los Hebreos en Marruecos*, Madrid, 1929.

⁶³ *Cancionero Judío nel Norte de Marruecos*, 3 vol., Madrid, 1952-1954.

⁶⁴ *Coplas Sefardies* (Chansons Judéo-Espagnoles), séries 1-5, Alexandrie, ca. 1932-1938.

⁶⁵ *Canciones Sefardies*, San Sebastián, 1941.

⁶⁶ *Coplas Sefardies*, 4e série (ca. 1935), no. 21; cf. A. Hemsî, "Permanencias de España en la liturgia sefardi", dans *Sefarad*, 20 (1960): 148 sqq.

YUVAL

STUDIES OF
THE JEWISH MUSIC RESEARCH CENTRE

Edited by

ISRAËL ADLER

in collaboration with

HANOCH AVENARY AND BATHJA BAYER

JERUSALEM, 1968

AT THE MAGNES PRESS, THE HEBREW UNIVERSITY

ABBREVIATIONS

(N.B.: The special abbreviations and sigla used by N. Allony are listed at the end of his article.)

<i>AHw</i>	W. von Soden, <i>Akkadisches Handwörterbuch</i> , Wiesbaden, 1959 →
<i>AL</i>	M. Steinschneider, <i>Die arabische Literatur der Juden</i> , Frankfurt a.M., 1902
<i>AMl</i>	<i>Acta Musicologica</i>
<i>b</i>	Babylonian Talmud
<i>CAD</i>	<i>The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago</i> , Chicago, 1956 →
<i>CB</i>	M. Steinschneider, <i>Catalogus librorum Hebraeorum in bibliotheca Bodleiana</i> , Berlin, 1852–1860
<i>CS</i>	E. de Coussemaker, ed., <i>Scriptores de musica medii aevi...</i> , Paris, 1864–1876
<i>DTO</i>	<i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i>
<i>Elssfeldt</i>	O. Elssfeldt, <i>The Old Testament — An Introduction</i> (tr. from the 3rd German edition by P. R. Ackroyd), Oxford, 1965
<i>Enc. Mus. Fasquelle</i>	<i>Encyclopédie de la musique</i> , Paris, Fasquelle, 1958–1961
<i>Erlanger</i>	R. d'Erlanger, <i>La musique arabe</i> , Paris, 1930–1949
<i>Farmer, Gen. Fragm.</i>	H. G. Farmer, <i>The Oriental Musical Influence and Jewish Genizah Fragments on Music</i> , London, 1964; repr. of two art. from <i>Glasgow University Oriental Society, Transactions</i> , 19 (1963): 1–15 (“The Oriental Musical Influence” = pp. 7–21 of repr.); 52–62 (“Jewish Genizah Fragments on Music” = pp. 22–32 of repr.)
<i>GS</i>	M. Gerbert, ed., <i>Scriptores ecclesiastici de musica...</i> , Sankt Blasien, 1784
<i>HOM</i>	A. Z. Idelsohn, <i>Hebräisch-orientalischer Melodienschatz</i> , Leipzig–Berlin–Jerusalem, 1914–1932
<i>HU</i>	M. Steinschneider, <i>Die hebräischen Übersetzungen des Mittelalters</i> , Berlin, 1893
<i>HUCA</i>	<i>Hebrew Union College Annual</i>
<i>IMS</i>	International Musicological Society
<i>IQ</i>	<i>Islamic Quarterly</i>
<i>JA</i>	<i>Journal Asiatique</i>
<i>JAMS</i>	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
<i>JIFMC</i>	<i>Journal of the International Folk Music Council</i>
<i>JMT</i>	<i>Journal of Musical Theory</i>
<i>JQR</i>	<i>Jewish Quarterly Review</i>
<i>KS</i>	<i>Kirjath Sepher</i>
<i>m</i>	Mishnah

<i>MD</i>	<i>Musica Disciplina</i>
<i>MGG</i>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , Kassel, 1949 →
<i>MGWJ</i>	<i>Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums</i>
<i>MQ</i>	<i>Musical Quarterly</i>
<i>NOHM</i>	<i>New Oxford History of Music</i> , London, 1955 →
<i>PAAJR</i>	<i>Proceedings of the American Academy for Jewish Research</i>
<i>PL</i>	<i>Patrologia Latina</i> (ed. Migne)
<i>1Q</i>	Dead Sea Scrolls, Qumran Cave 1
<i>1QH</i>	“Thanksgiving Scroll”
<i>1QM</i>	“War Scroll”
<i>1QS</i>	“Manual of Discipline”
<i>REI</i>	<i>Revue des Etudes Islamiques</i>
<i>REJ</i>	<i>Revue des Etudes Juives</i>
Riemann, <i>Hbd. Mg.</i>	H. Riemann, <i>Handbuch der Musikgeschichte</i> , Leipzig, 1919–1922
Riemann, <i>ML</i>	H. Riemann, <i>Musik-Lexikon</i> (quoted edition indicated by exponent)
<i>RM</i>	<i>Revue de Musicologie</i>
<i>RQ</i>	<i>Revue de Qumran</i>
<i>SIMG</i>	<i>Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft</i>
Steinschneider, <i>Cat.</i> Berlin	M. Steinschneider, <i>Verzeichnis der hebräischen Handschriften [der Königlichen Bibliothek zu Berlin]</i> , Berlin, 1878–1897
<i>VT</i>	<i>Vetus Testamentum</i>
<i>y</i>	Jerusalem Talmud
<i>ZAW</i>	<i>Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft</i>
<i>ZDMG</i>	<i>Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft</i>
<i>ZfMW</i>	<i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i>
<i>ZGJD</i>	<i>Zeitschrift für die Geschichte der Juden in Deutschland</i>