

## A LA RECHERCHE DU *TONUS PEREGRINUS* DANS LA TRADITION MUSICALE JUIVE

· AVIGDOR HERZOG et ANDRÉ HAJDU, *Jérusalem*

En 1934 Eric Werner attira pour la première fois l'attention sur la parenté entre certains chants juifs de la Pâque et des chants du répertoire grégorien, notamment la mélodie du *Tonus Peregrinus*.<sup>1</sup> Il confronta cette mélodie avec deux chants de Pâque, l'un de tradition sefarade orientale,<sup>2</sup> l'autre de tradition ashkenaze.<sup>3</sup> Il revint par la suite, dans plusieurs de ses travaux, aux rapports du *Tonus Peregrinus* avec des chants juifs.<sup>4</sup> Dans son livre fondamental sur les rapports du chant liturgique juif et chrétien, *The Sacred Bridge*, E. Werner compare une version du *Tonus Peregrinus*<sup>5</sup> avec des cantillations bibliques juives (voir nos exemples 1a, b, c, d). Szabolcsi, dans son chapitre sur le chant grégorien,<sup>6</sup> cite deux mélodies qu'il appelle *Tonus Peregrinus* juif (voir nos exemples 2a, b). La première (Exemple 2a), est une psalmodie en usage,

<sup>1</sup> Cf. E. Werner, "Pessach und seine Lieder...", dans *Jüdische Rundschau* (April 5, 1934): 27-28. Plusieurs auteurs ont avant E. Werner, attribué une origine hébraïque au *Tonus Peregrinus* que d'autres lui ont dénié. Voir, par exemple, P. Wagner, *Einführung in die Gregorianischen Melodien...*, III (Leipzig, 1921), p. 108, n. 3: "Ausführlich handelt über ihn [T.P.] Vivell in der *Revue du chant Grégorien...* Viele seiner Angaben sind indessen irrig... Es ist eine phantastische Behauptung, dass der Tonus Peregrinus aus der Synagoge stamme..." C'est E. Werner qui a eu le mérite de porter ce débat sur le terrain de la musicologie comparée.

<sup>2</sup> *Mah ništannah*, d'après Idelsohn, *HOM*, IV, p. 153.

<sup>3</sup> *Be-se'f yišra'el*, d'après un ms. de Yekel Singer, cf. E. Werner *The Sacred Bridge* (New York, 1959), p. 430, n. 30; dans l'article de 1934, l'auteur attribue cette mélodie à une tradition commune aux Juifs lithuaniens et sefarades.

<sup>4</sup> "Preliminary Notes for a Comparative Study of Catholic and Jewish Musical Punctuation", in *HUCA*, 15 (1940): 347; "The Common Ground in the Chant of Church and Synagogue", in *Actes du Congrès International de Musique Sacrée* (Rome, 1950), p. 134; *The Sacred Bridge* (New York 1959), pp. 419, 430, n. 30, pp. 466, 485 notes 21-22, p. 502; "The tunes of the Haggadah", in *Studies in Bibliography and Booklore*, 7 (Cincinnati, 1965), p. 60.

<sup>5</sup> E. Werner, comme les auteurs qui l'ont suivi, compare les mélodies juives à la version la plus connue du *Tonus Peregrinus* (voir par exemple, *Liber Usualis*, éd. Paris 1964, p. 196). Il existe cependant de nombreuses autres versions auxquelles nous nous référerons dans notre étude.

<sup>6</sup> B. Szabolcsi, *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie* (Budapest, 1959), pp. 35 et 47 (voir Exemple 11 et 13 dans la note 7).

de nos jours encore, chez les Juifs ashkenazes d'Europe Centrale; la seconde (Exemple 2b), semble être une *qinah* (lamentation) pour le deuil du 9 Av.<sup>7</sup>

Les ressemblances, relevées entre le *Tonus Peregrinus* chrétien et les mélodies juives, n'ont pas convaincu, semble-t-il, tous les musicologues (voir note 1). Maróthy, par exemple, écrit: "Il n'est pas impossible que le Tonus Peregrinus — qui est d'après E. Werner 'la formule psalmodique la plus ancienne peut-être' — soit d'origine hébraïque. La mélodie hébraïque a pu être transmise aux provinces latines par le truchement de la pratique hellénistique... Un argument en faveur de l'origine hébraïque est que E. Werner a retrouvé ce type de mélodie dans la pratique vocale juive. Ceci n'est pourtant pas une preuve absolue en soi, car il n'est pas exclu que la transmission se soit effectuée dans le sens inverse au cours des siècles postérieurs. Toutefois, les formes tetrachordiques de ce type présentent les traits caractéristiques de la musique hébraïque."<sup>8</sup>

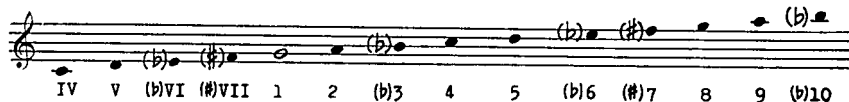
Après une brève étude des exemples musicaux versés à ce dossier par nos prédécesseurs, nous tenterons d'élargir la documentation relative à notre sujet par l'analyse d'exemples plus nombreux tirés de différentes traditions orales juives.<sup>9</sup>

Des cinq mélodies juives apportées par Szabolcsi et Werner la plus proche de la forme usuelle du T.P. est celle de *Be-se't yišra'el* (Exemple 1b). Les quatre autres mélodies peuvent être classées en deux groupes. Le premier (Exemple 1d et 2b) est caractérisé par la montée à 7 dans le premier membre, montée que l'on trouve également dans certaines variantes du T.P. à formule initiale 5-7-5 (au lieu de la formule initiale usuelle 5-b6-5).<sup>10</sup> Le second

<sup>7</sup> Dans un article précédent, "About Five-Tone-Scales in the Early Hebrew Melodies", dans *Ignace Goldziher Memorial Volume*, Part I (Budapest, 1948), pp. 309-313, Szabolcsi a publié ces deux mélodies en les appelant "The Hebrew Original of the Gregorian *Tonus Peregrinus*".

<sup>8</sup> J. Maróthy, "Az európai népdal születése" (The Birth of European Folksong) dans *Zenatudományi Tanulmányok*, VI, *Kodály Zoltán 75. születésnapjára* (Budapest, 1957), pp. 608-609.

<sup>9</sup> Nous désignerons dorénavant le *Tonus Peregrinus* par l'abréviation T.P. Nos exemples musicaux seront ramenés à la finale *sol* en désignant les degrés supérieurs à la finale par des chiffres arabes et les degrés inférieurs à la finale par des chiffres romains, conformément à la méthode de l'école hongroise d'ethnomusicologie, basée sur celle d'Ilmari Krohn:



<sup>10</sup> L'élévation de la note supérieure d'une formule mélodique, de l'ordre d'un demi-ton, ou d'un ton entier (comme ici), est considérée comme caractéristique des variantes germaniques du plain chant, voir P. Wagner, *op. cit.*, II, pp. 443-448, et les études citées par D. Johnner, *Wort und Ton im Choral*<sup>2</sup> (Leipzig, 1953), pp. 104-117, qui cite également (p. 106, n. 1) comme exemple de cette élévation de la note supérieure, la forme "germanique" du T.P.,

groupe comprend les mélodies de l'Exemple 1c et 2a, dont le premier membre se termine sur 4. Notons que cette différence assez fondamentale d'avec la version usuelle du T.P. (césure sur b3),<sup>11</sup> n'a pas arrêté Werner et Szabolcsi dans leurs tentatives de rapprochement. Le fait que les comparaisons effectuées par Werner et Szabolcsi soient basées sur un nombre d'exemples aussi limité, diminue quelque peu leur portée, car on peut objecter qu'il ne s'agit que de ressemblances fortuites. Quoi qu'il en soit, ces cinq exemples ne permettent pas d'affirmer que nous sommes en présence d'un type de mélodie enraciné dans le patrimoine musical juif.

Nous devons, pour élargir notre champ de documentation, faire appel à de multiples exemples tirés de différentes traditions juives, et suivant les méthodes de l'ethnomusicologie. Nous nous exposons ici à des difficultés propres à cette méthode, et en premier lieu à cette particularité bien connue de la musique ethnique que l'on n'y peut guère fixer une forme cristallisée de la mélodie, car les variations d'une même mélodie ont une légitimité égale. Des versions très différentes sur le papier peuvent paraître identiques aux yeux de l'interprète populaire. Ajoutons, que dans le monde du Moyen Orient, auquel la pratique synagogale se rattache par de nombreux côtés, cette variabilité ne s'applique pas seulement au contenu du schéma fixe d'une mélodie entière mais, comme nous le verrons, va jusqu'à permettre un jeu presque libre des divers motifs composant la mélodie. Aussi, nous pouvons nous attendre à rencontrer des variantes telles, que le musicologue, habitué aux comparaisons de mélodies entières, sera tenté de les rejeter comme lointaines ou injustifiées. Mais ces variantes ne sont guère plus lointaines que celles effectuées par un musicien oriental lors de la répétition d'une même mélodie. Pour mettre en relief ce caractère de variabilité, tentons d'emblée une expérience avec une mélodie que nous considérons — malgré les difficultés apparentes de comparaison — comme le prototype de ce que l'on devrait appeler le T.P. juif: *Al naharôt bavel* de Mossoul (voir Exemple 3).

Voici un schéma analytique des neuf strophes de cette mélodie. Les lettres majuscules, A–D, désignent les incises principales; les lettres minuscules entre

employée par Bach; voir par exemple, la cantate n° 10 de la *BGA*, 1, pp. 277 sqq. (Schmieder, *BWV*, n° 10, pp. 12–13), les chorals nos 70 et 71 de la *BGA*, 39, p. 212 (Schmieder, *BWV*, n° 323–324, p. 317). Cette forme du T.P. apparaît dans les traités d'origine allemande à partir de la fin du XIVe ou du début du XVe siècle, voir par exemple l'Anonyme XI, *CS*, III, 457b–458a, où cette variante du T.P. est également employée pour le *Magnificat* (cf. P. Wagner, *op. cit.*, III, p. 108, n. 3); G. Rhaw, *Enchiridion... Faksimile-Nachdruck* (de l'éd. 1538, éd. H. Albrecht), Kassel–Basel, 1951 (= *Documenta musicologica*, 1), cahier [G]<sup>8</sup>, verso.

<sup>11</sup> Selon W. Apel, *Gregorian Chant* (Bloomington, c. 1958), pp. 212–213, les traits distinctifs du T.P. seraient les formules spéciales d'intonation et de terminaison, plutôt que les deux teneurs et la césure médiane.

crochets, x-y, désignent les éléments mineurs, ne formant pas d'incises indépendantes.

I	[x <sup>1</sup> ]	A <sup>1</sup>	A <sup>2</sup>	B <sup>1</sup>
II	[x <sup>2</sup> ]	A <sup>1</sup>	C <sup>1</sup>	[y <sup>1</sup> ] B <sup>1</sup>
III	C <sup>1</sup>	[x <sup>1</sup> ]	A <sup>1</sup>	A <sup>1</sup> [y <sup>2</sup> ] B <sup>1</sup>
IV	C <sup>1</sup>	A <sup>1</sup>	A <sup>3</sup>	[y <sup>2</sup> ] B <sup>1</sup>
V	C <sup>2</sup>	A <sup>4</sup>		[y <sup>2</sup> ] B <sup>1</sup>
VI	C <sup>1</sup>	A <sup>4</sup>	D (=C <sup>3</sup> )	[y <sup>2</sup> ] B <sup>2</sup>
VII	C <sup>2</sup>	A <sup>1</sup>	CA	[y <sup>1</sup> ] B <sup>1</sup>
VIII	[x <sup>1</sup> ]	A <sup>1</sup>	CA	[y <sup>2</sup> ] B <sup>1</sup>
IX	[x <sup>2</sup> ]	A <sup>1</sup>	A <sup>1</sup>	[y <sup>2</sup> ] B <sup>1</sup>

A: incise commençant par une note tenue ou répétée sur 5, s'achève par la formule descendante b6-4-b3;

B: formule de terminaison partant de 4;

C: incise partant de 7, se poursuit par une note tenue ou répétée sur 5, descend jusqu'à b3, en évitant généralement b6;

CA: combinaison du départ de C (sur 7) et de la formule terminale de A (remontée sur b6).

D: incise apparentée à C avec la différence qu'elle atteint 8 (probablement pour souligner le mot *a'aleh* = "je monterai");

[x]: petit motif d'introduction, précédant A, construit sur 5-4-b3;

[y]: formule de pont avec note centrale b3, relie B à l'incise précédente;

N.B. Dans l'exemple 3 nous avons désigné les variantes diverses de chaque incise par des lettres chiffrées différemment (A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup> etc.). Dans les exemples suivants — où ces incises prennent des formes souvent très différentes ne se conformant pas exactement aux définitions ci-dessus — nous avons désigné ces incises par des lettres non chiffrées (A, B etc.).

Ce schéma analytique nous montre l'extrême richesse de combinaison des éléments formels. Même sans prendre en considération les éléments mineurs, cet exemple nous offre presque autant de permutations d'incises principales qu'il y a de strophes. Bien qu'à première vue la forme de cette mélodie nous paraisse assez éloignée de celle d'une psalmodie chrétienne — puisque l'on n'y trouve pas la division nette en deux membres, ayant chacun son initium, son teneur et sa formule de terminaison — il n'est pas difficile d'y retrouver toutes les parties constitutives du T.P. Pour commencer par la fin: B représente la seconde teneur, condensée en une note allongée introduisant la formule de terminaison du T.P. La première formule de terminaison du T.P. (descendant à b3) se retrouve à la fin de A ainsi qu'à la fin de C. La première teneur du T.P. est représentée par une note tenue ou répétée dans A et C. On retrouve les traces des formules d'initium du T.P. (5-b6-5 et 5-7-5) dans A vers le milieu et dans C vers le début.

Par comparaison avec le T.P. une disproportion nous frappe: au premier membre de celui-ci correspondent dans notre mélodie une ou deux incises très développées; au second membre une incise réduite à une formule de terminaison. La plupart des strophes comportent aussi des formules sans rapport avec le T.P.; voir la formule d'initium [x] et la formule de pont [y].

Le fait que notre *'al naharôt bavel* comme les mélodies citées par Werner (Exemple 1d) et Szabolcsi (Exemple 2b) soient des lamentations du 9 Av, peut suggérer un lien entre l'atmosphère de ce jour de deuil et ce type de mélodies. Nous trouvons également parmi les autres chants du 9 Av du recueil d'Idelsohn (*HOM*) quelques mélodies de ce type<sup>12</sup> (voir nos exemples 4, 5, 6, 7).

Les remarques que nous avons faites au sujet du *'al naharôt bavel* s'appliquent généralement à ces mélodies. Nous ne pouvons cependant pas affirmer que notre type de mélodie soit exclusivement attaché à la période du 9 Av. A une autre période de l'année, vers les grandes fêtes du Nouvel An et du Grand Pardon, l'atmosphère est en quelque sorte proche de celle du 9 Av. Dans les *selîhôt* (*piyyûtîm* [= poésies religieuses] de pénitence) chantées pendant cette période, nous retrouvons également ce type de mélodies. L'air du *piyyût el meleḵ yôšev* qui occupe une place importante dans la liturgie des *selîhôt*, sera amené dans nos exemples 8 et 9 où, selon la tradition sefearade, il est précédé du *piyyût ševeṭ yehûdah*, chanté sur le même air.<sup>13</sup>

Un autre texte important de la liturgie des *selîhôt* est le *piyyût 'anenû*. Une mélodie très ornementée, chantée sur ce texte, et provenant de Turquie, présente un phénomène notable (Exemple 10). Dans les airs vus jusqu'ici la cadence principale régulière était sur b3. Seules certaines strophes exceptionnelles avaient leur césure sur d'autres degrés, comme par exemple sur 4 ou 5 (voir aussi note 14). Dans cet *'anenû*, la cadence principale régulière est sur 4. La question se pose: est-ce encore le même type de mélodie? Les exemples donnés par Szabolcsi, Werner et Apel, démontrent que pour eux cette différence n'est pas fondamentale. Sans exclure l'hypothèse de l'existence d'un type musical distinct avec cadence médiane sur 4, nous proposons une explication du processus de clivage de ce type de mélodies en groupes b3 et 4. Examinons la mélodie d'Idelsohn citée partiellement par E. Werner (notre Exemple 1c) que l'on trouvera en entier à notre Exemple 11. Dans les strophes 2 et 4 la césure selon la mélodie et selon le texte est clairement sur 4 (après les mots *šemô* et *koah*). Dans les strophes 1 et 3 où le verset se subdivise en trois parties — il y a une certaine ambivalence entre césures permises par le texte et celles exigées par

<sup>12</sup> Pendant la période du 9 Av, on intercale dans la prière des textes particuliers, principalement des *qinôt*, les lamentations de Jérémie et certains Psaumes, dont *'al naharôt bavel* (Ps 137). Dans certaines traditions, ces Psaumes sont chantés sur d'autres airs que pendant le reste de l'année.

<sup>13</sup> *HOM*, IV, pp. 146–157, n° 90.

la mélodie. Dans la cinquième strophe, la coïncidence entre la césure mélodique sur b3, et la césure du texte est évidente. Nous voyons combien la frontière entre les types de cadence sur b3 et sur 4, peut devenir incertaine, même au sein d'une même mélodie. Cette oscillation n'est pas due seulement à la longueur inégale du texte, mais surtout à cette tendance particulière de l'interprétation traditionnelle juive, qui consiste à éviter la coïncidence entre les césures de la mélodie et les césures du texte afin de ne pas donner un sentiment de "fin" avant la fin du morceau entier.<sup>14</sup> Ce phénomène explique comment la note du second teneur, sur 4, a pu devenir la note finale du premier membre, réduisant l'ancienne cadence sur b3 à une modeste note dans la formule de terminaison, note que nous retrouvons d'ailleurs dans la plupart des chants de cadence sur 4.<sup>15</sup>

Il semble, d'après ce que nous avons dit jusqu'ici, que notre type de mélodie se soit cristallisé autour des textes de deuil et de pénitence (9 Av, *selihôt*). Rappelons cependant que Werner basait ses premières tentatives de rapprochement avec le T.P. sur une mélodie de *be-se't yisra'el* (Ps 114 = 113 de la Vulgate) chantée le soir du Seder (veille de la Pâque) et que, dans la tradition romaine, le T.P. apparaît principalement avec la version latine de ce Psaume (*In exitu Israel*). Mais l'exemple de Werner semble être un cas isolé chez les Juifs ashkenazes et nous n'avons pas connaissance de son emploi avec d'autres textes de la liturgie pascale de la tradition ashkenaze. Par contre, une mélodie très proche du T.P., et chantée à la même occasion, sur les mêmes paroles, est très répandue chez les Juifs de l'île de Djerba. On trouvera deux versions dans nos exemples 13 et 14.

A première vue, ces chants diffèrent essentiellement de notre type de mélodie. En les regardant de plus près, nous remarquons que cette divergence ne porte cependant que sur deux endroits; mais comme il s'agit de cadences — sur 4 et sur 2 au lieu de cadences sur b3 et sur 1 — la divergence paraît plus importante. Nous avons dit plus haut que la cadence médiane sur 4 remplaçait fréquemment la cadence sur b3 dans le cadre de notre type de mélodie. Pour comprendre la cadence finale exceptionnellement sur 2, au lieu de sur 1, nous devons rappeler le phénomène déjà signalé plus haut: l'élision de la cadence musicale aux endroits (fin de versets et de strophes) où une césure naturelle

<sup>14</sup> Cette tendance, nous la retrouvons également dans notre Exemple 10 (*'anenû*) qui présente deux matières musicales différentes. Ces deux matières au lieu d'être séparées par une cadence, sont enchaînées directement par une formule de pont. La mélodie de *yigdal* (Exemple 12) présente ce même phénomène d'élision de la cadence mélodique.

<sup>15</sup> Il serait malaisé d'expliquer d'une autre manière la présence de b3 dans la cadence sur 4, vu que généralement la formule de terminaison ne touche pas les régions inférieures à la note finale.

s'imposerait. Le fait que le chanteur réserve la cadence sur 1 pour la fin de toute la pièce, prouve qu'il sent les cadences des fins de strophes sur 2, *ouvertes*.

Nous avons noté qu'à part le Psaume *be-se't yisra'el* chanté à la veillée du Seder, le type T.P. n'apparaît pas dans la liturgie pascale juive. Nous trouvons par contre, chez les Juifs ashkenazes, de nombreuses mélodies de ce type, mais sur d'autres textes de Psaumes, chantés toute l'année. Ces mélodies ont toutes la cadence médiane sur 4. Parmi les mélodies citées plus haut, celles de Szabolcsi (Exemple 2b) et de Werner (Exemple 1c) appartiennent à cette catégorie. On retrouve également ce type de mélodie sur des textes de poésies religieuses et lors de l'enseignement de textes sacrés au *heder*<sup>16</sup> (voir nos exemples 15, 16 et 17a-b).

Il nous semble pouvoir distinguer deux groupes principaux dans le cadre de notre type: le premier comprend des mélodies du 9 Av et des *selihôt* avec cadence médiane sur b3, le second, des airs de lecture (Psaumes et *piyyûtîm* autres que ceux employés pour le 9 Av et la période des *selihôt*, enseignement au *heder*) avec cadence médiane sur 4. Le fait que le type b3, présent dans les traditions juives les plus éloignées — du Kurdistan jusqu'au Maroc, en passant par l'Europe, c'est à dire dans une bande horizontale dont le foyer se situe au Moyen Orient<sup>17</sup> — semble partout affecté aux périodes du 9 Av et des *selihôt*, plaide en faveur de cette division. Par contre, le type 4, dont l'aire de rayonnement est plus restreinte (Europe Centrale, où il est très répandu, et l'île de Djerba), ne semble pas être lié à une période spécifique, mais apparaît en des occasions aussi diverses que la veillée du Seder, la fête de *simhat tôrah* et la lecture du Psaume du Jour; notons que dans tous ces cas, il s'agit d'airs de lecture de poésies religieuses non métriques.

On trouve cependant des exemples qui vont à l'encontre de notre tentative de faire coïncider la division en deux types musicaux avec leur affection fonctionnelle. Ainsi, dans les communautés ashkenazes où les *Lamentations de Jérémie* sont du type b3, les *qinôt* sont du type 4; dans les communautés de Turquie, la *selihah* "el meleḵ yošev" est du type b3, tandis que la *selihah* "anenû" est du type 4.

Nous pouvons distinguer à l'intérieur de chacun de ces groupes (b3 et 4), des formations très diverses dues au retrécissement et à l'élargissement, aussi bien de l'ambitus que de la forme. Nous sommes enclins à voir là un indice

<sup>16</sup> Voir sur le recours au chant au *heder* (= école élémentaire traditionnelle), A. Herzog, *The Intonation of the Pentateuch in the Heder of Tunis* (Tel Aviv, 1963), pp. 6-7.

<sup>17</sup> Voir notre Exemple 3, Mossoul; Exemple 5, Alep; Exemple 4, Iraq; Exemple 6 et 7, "Sefarade" (Balkans); exemples 2b et 1d (Europe). En outre, voir les *qinôt* du 9 Av publiées par Idelsohn, *HOM*, V, p. 98, n° 256 (Maroc) et celle publiée par M. J. Benharoche-Baralia, *Chants hébraïques traditionnels* (Biarritz, 1961), p. 94, n° 121 (Sefarade).

de ce que notre type de mélodie est profondément et depuis longtemps enraciné dans la tradition juive.

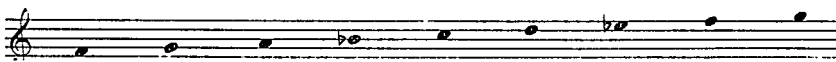
Nos exemples 18 et 19 sont deux Psaumes qui illustrent le cas d'un ambitus ne dépassant guère la quinte. Il est intéressant de noter que dans ces deux Psaumes la seconde teneur est sur b3 et non sur 4. Il nous semble qu'il s'agit ici d'un phénomène d'assimilation semblable à celui que nous avons constaté plus haut, mais en sens inverse: de même que l'attraction de la note 4 de la seconde teneur avait fait dévier la cadence médiane de b3 à 4, c'est ici la cadence médiane sur b3 qui a pu faire dévier la teneur du second membre de 4 à b3.

Pour illustrer les cas d'élargissement de l'ambitus, nous renvoyons à nos exemples 2, 3, 10, 16, 17a, 17b, 9 et 15. Les six premiers exemples atteignent l'octave, les deux derniers descendent jusqu'à VII. Dans certains chants sabbatiques de tradition ashkenaze, nous trouvons — outre l'élargissement de l'ambitus plus accentué encore que dans les exemples précédents — un élargissement de la forme. Le chant sabbatique de notre Exemple 20 se présente sous la forme de 4 incises bien articulées<sup>18</sup>; probablement sous l'influence du texte (quatrain rimé) les deux teneurs et les deux formules de terminaison sont devenues ici des incises indépendantes, mais conservent le squelette original de la psalmodie.

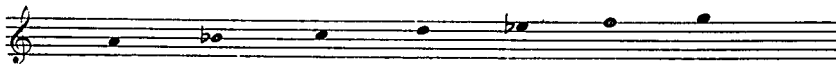
Une autre transformation radicale de la forme peut être observée dans les *qînôl* de tradition ashkenaze, où tout le contenu mélodique original de la psalmodie est concentré en une seule incise, l'incise finale, incrustée dans une mélodie différente qui constitue une sorte de rappel de l'atmosphère de lamentation et de deuil (voir notre Exemple 21).

Tentons à présent de dégager les caractères communs aux mélodies étudiées jusqu'ici.

Toutes les mélodies se meuvent à l'intérieur de l'échelle suivante:



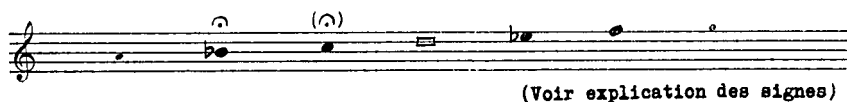
la première partie de la mélodie couvre la région:



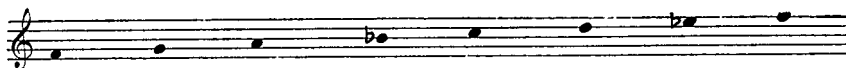
<sup>18</sup> En dehors de ce chant domestique pour le Sabbat, on retrouve de nombreux autres exemples dans la liturgie sabbatique, comme le chant de la prière "El Adon" dans l'office du matin (voir *HOM*, VIII, p. 16, n° 56). Signalons qu'une variante lointaine de notre Exemple 20 sur ce même texte, qui a été publié par W. Wiora, *Europäischer Volksgesang* (*Das Musikwerk*), (Cologne, 1952) n° 54c, d'après Idelsohn (*HOM*, IX, p. 11, n° 30), n'appartient pas à proprement parler au type de mélodie que nous traitons ici, étant donné que sa troisième césure est sur VII, tandis que dans notre type cette césure est sur 4.



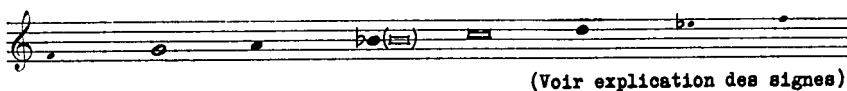
son schéma fonctionnel est :



la seconde partie couvre la région :



son schéma fonctionnel est :



La statistique de la fréquence des intervalles mélodiques dans l'ensemble de nos exemples démontre une tendance de descente générale. Elle permet également de dégager certaines lignes de force mélodiques que nous exprimons ici à l'aide du tableau suivant :

Premier membre

Second membre

Explication des signes:  $\circ$  = Ton final.  $\square$  = Teneur.  $\frown$  = Césure.  $\cdot$  = Note secondaire.

$\blacktriangleright$  = Intervalle mélodique très fréquent.  $\blacktriangleright$  = Intervalle mélodique fréquent.

$\rightarrow$  = Intervalle mélodique moins fréquent.

Dans le tableau ci-dessus sont analysés les intervalles mélodiques en distinguant ceux qui figurent dans le premier membre de la mélodie de ceux qui figurent dans le second membre.

Ces intervalles sont désignés par des flèches dont la largeur est proportionnelle à la fréquence d'apparition de l'intervalle (voir explication des signes).

Par intervalle, nous entendons ici non seulement celui qui sépare deux notes voisines dans la mélodie, mais également celui qui sépare deux extrémités d'un segment mélodique non-courbé, montant ou descendant.

Les astérisques désignent les intervalles figurant dans la version usuelle du Tonus Peregrinus.

On peut distinguer dans ces mélodies des éléments de caractère statique et de caractère dynamique. L'élément statique est exprimé par le schéma fonctionnel. L'élément dynamique est constitué par les motifs avec lesquels l'interprète populaire construit sa mélodie autour de bornes fixes. La prosodie libre du texte et les tendances ornementales, propres au monde du Moyen Orient, contribuent à favoriser l'élément dynamique au détriment de l'élément statique et à produire des formes extrêmement diversifiées.

Les motifs peuvent se répéter (généralement de manière variée), s'inter-changer et se combiner entre eux. Ils peuvent, en outre, quitter la partie de mélodie à laquelle ils sont originellement liés, et se déplacer vers d'autres parties. Ce phénomène se produit généralement en sens unique: déplacement d'un motif de la première partie vers la seconde partie, d'où: élargissement de l'ambitus vers le haut dans la seconde partie.

Nous pouvons distinguer à l'intérieur de notre type de mélodie deux groupes d'après leur cadence médiane: d'une part les mélodies sur b3, affectées au 9 Av et à la période des *selihôt*; d'autre part, les mélodies sur 4, affectées à des lectures diverses. Nous avons vu cependant que certains exemples n'entraient pas dans cet essai de classification.

Comme nous l'avons dit plus haut, notre intention n'était pas de faire une étude sur le T.P. chrétien, ni d'en dresser l'inventaire dans les différentes traditions musicales,<sup>19</sup> ni de nous hasarder dans le domaine des hypothèses historiques, à savoir: quand, comment et dans quel sens une éventuelle transmission a pu avoir lieu. Notre but était seulement de baser sur une plus large documentation les conclusions de E. Werner et de B. Szabolcsi, qui ont attiré l'attention sur les rapports entre les deux domaines et de souligner à quel point ce type musical est enraciné dans les traditions musicales juives les plus différentes. Nous avons, en outre, tenté de mettre en lumière certains principes formateurs de la musique ethnique juive en général.

<sup>19</sup> Notons seulement quelques apparitions de ce type de mélodie en dehors du patrimoine juif et liturgique romain: le chant bulgare вино пият петдесет юнака, disque Balkanton 137A, n° 2; le tropaire pascal de rite byzantin *christos anesti* (en version arabe) enregistré par L. Levi dans l'Eglise Melchite de Haifa le 26 mars 1967 et conservé à la Phonothèque nationale de Jérusalem (Y 530, nos 1-2); les mélodies populaires hongroises relevées par B. Szabolcsi, *Bausteine...*, p. 47, n. 7.

Avigdor Herzog et André Hajdu  
 A LA RECHERCHE DU TONUS PEREGRINUS  
 DANS LA TRADITION MUSICALE JUIVE

1. Tableau comparatif extrait de E. Werner, *The Sacred Bridge*, p. 419, Ex. 24

**Psalm 113 Vulgate**

a.  *In e-xi-tu Is-ra-el de Ae-gyp-to Do-mus Ya-cob de po-pu-la-bar-ba-ro.*

**Psalm 114 Lithuanian Jews**

b.  *B' tzeih Yis-ra-el mi-mitz-ra-yim, beth Ya' a kov me-'am lo-az :*

**Psalm 29**

c.  *Miz-mor l'-da-vid. Ha-vu la-do-nai b'-nay e-lim, Ha-vu la-do-nai ka-vod va 'oz :*

**Lament. 5: 1-2 Ashkenazic**

d.  *Ze-chor a-do-nai me-ha-ya la-nu, hab-bi-ta ur-e eth her-pa-the-nu.*

2. Deux exemples

extraits de B. Szabolcsi, *Bausteine...*, pp. 35 (Ex. 11a) et 47 (Ex. 13)

a)



b)





P. N.: Y. 892, 3 (coll. A. Herzog)

J=72 (J=144)  $A^2$  J=66 J=96  $B^1$   
 fam ja'jav-nu gamba-xi-nu be-zox-re-nu et tsi-jon  
 $C^1$  J=50  $y^1$  J=70  $B^1$   
 ta-li- nu ki-n'o-ro-te-nu  
 $A^1$  J=69 (J=138)  $y^2$  J=100  $B^1$   
 fi-ru la-nu mi-fir tsi-jon  
 $A^3$  J=88 J=100  $y^2$  J=76  $B^1$   
 sal ad-mat ne-xar  
 $y^1$  J=66  $y^1$  J=104  $B^1$   
 ti-kah je-mi-ni  
 $D (=C^3)$  J=56 J=72 (J=144) J=56 (J=112)  $y^2$  J=76 (J=152)  $B^2$   
 lo a-a-le et je-ru-fa-la-jim al roj-sim-hati  
 $CA$  J=69 (J=138) J=92 (J=184)  $B^1$   
 haomrim sar-ru sa-ru sad haj-so ba  
 $CA$  J=96 (J=112)  $y^2$  J=76 (J=152)  $B^1$  J=63  
 re-je-je-fa-lem lex et ge-mu lex je-ga-malt la-nu  
 $A^1$  J=92 J=112  $y^2$  J=100 J=88  $B^1$   
 zel so-la-la-jix el ha-s'a-las

Enregistré à Jérusalem, le 9.6.1955, de la bouche d'Eliyyahû Barazani (45 ans), né à Mossul, vivant en Israël depuis 30 ans. Transcription: A. Herzog.

## 4. °Al naharôt bavel (Ps 137, 1-6). Iraq

D'après *HOM*, II, p. 111, no. 95

[1] 'Al na-hă-rôt ba-bel šam ja-šab-nu gamba-hi-nu bē-zoh-rê-nu et sij-jôn.

[2] 'Al 'ă-ra-bim bē-tô-ha ta-li-nu kin-nô-rô-tê-nu.

[3] Ki šam šē-ê-lu-nu šô-bē-nu dib-rē šir wē-tô-la-je-nu sim-ha ši-ru la-nu miš-šir sij-jôn.

[4] Êh na-šir et šir 'ă-dô-naj 'al ad-mat nê-ħar.

[5] Im eš-ka-hêh jē-ru-ša-la-jim tiš-kah jē-mi-ni.

[6] tid-baq lē-šô-mi lē-ħik ki im lô ez-kē-rê-ħi im lô a-š-le et jē-ru-ša-la jim'al rôš mi-hati.

Explication des signes: ○ = Ton final, ◻ = Teneur, ⊙ = Césure.

## 5. °Al naharôt bavel (Ps 137, 1-5). Syrie, Alep

D'après *HOM*, IV, p. 178, no. 172

[1] 'Al na-hă-rôt ba-bel šam ja-šab-nu gamba-hi-nu bē-zoh-rê-nu et sij-jôn.

[2] 'Al 'ă-ra-bim bē-tô-ha ta-li-nu kin-nô-rô-tê-nu,

[3] ki šam sē.ê - lu - nu šo - be - nu dib - rē šir wē - to - la - le - nu sim - ha, šī - ru - la - nu miš - šir sij - jôn.

[4] eḥ na - šir eṭ šir š - do - naj 'al ad - maṭ nē - har.

[5] im eš - ka - hēḥ je - ru - ša - la - - - jim tiš - kah jē - mi - ni. etc.

6. *Mizmôr le-asaf* (Ps 79, 1-4). "Oriental Sephardim"

D'après *HOM*, IV, p. 171, no. 145

[1] Miz - mor lē - a - saf, eš - lo - him ba - u go - jim bē - na - hă - la - te - ha,

ti - mē - u eṭ he - hal qod - šē - ha, sa - mu eṭ jē - ru - ša - la - jim lē - 'ij - jim.

[2] na - tē - nu eṭ niv - lat 'ă - va - de - - - ha ma - 'ă -

hal lē - 'of haš - ša - ma - jim bē - sar hă - si - de - ha lē - haj - to a - reš.

[3] ša - fē - hu da - mam kē - ma - - - jim sē - vi - vot jē - ru - ša - la - jim wē - en qo - ver.

7. *Zekor adônay* (Lam 5, 1-2 et 13). "Oriental Sephardim"D'après *HOM*, IV, p. 169, no. 138

[1] Zê-hor &-do-naj me ha-ja la-nu, hab-bi-ta ur-e-ët herpa-te-nu

[2] na-hă-la-te-nu ne-hef-ha lë-za-rim ba-te-nu lë-noh-rim

[13] ba-hu-rim lë-hon na-sa-u un'-a-rim ba-'eş ka-ša-lu. etc.

8. *Ševet yehûdah* (début). "Oriental Sephardim"D'après *HOM*, IV, p. 156, no. 89

[1] Še-veṭ jê-hu-da bē-do-ħaq uv-ša-ar hă-jîš-ag ar-je baj-ja-'ar.

[2] Mę-qa-wim ję-šu'at-ħa a-vol u-va-nim, ha-'a-ni-jim wę-ħa-ęv-jo-nim.

9. *El meleḳ yôšev* (début). "Oriental Sephardim"D'après *HOM*, IV, p. 156-157, no. 90

[1] El me-leḳ jo-šev 'al kis-se ra-hă-mim u-mit-na-heg ba-hă-si-dut,

[2] mo-hel 'a-wo-not 'am-mo, ma-'a-vir ri-šon ri-šon [3] mar-be sę-li.



A . . . . . x . . . . . 3 AB . . . . . i . . . . . 5  
 - ha la - hã - ta - im um.hil.la lap.po - sê-'im, [4] 'o - se sê.da.qa 'im kôl ba.sar  
 A . . . . . x . . . . . 3 AB . . . . . i . . . . . 5  
 wa - ru ah, lo hê.ra.'a - tam la.hem go.mel, [5] el ho.re.ta lo.mar mid.dot sê.  
 A . . . . . x . . . . . C . . . . . B . . . . . i . . . . . 4  
 - loš 'es.re zê.hor la - nu haj.jom bē.rít sê.loš 'es.re, [6] kê.mo sê.ho.dá.ta kē.  
 i . . . . . 4 . . . . . 4 . . . . . 4 CB . . . . . 1  
 - 'a - naw miq.qe - - - dem wê.hen ka.tuv bē.to.ra.tah,

10. °Anenû (début). Turquie, Izmir

P. N.: Y. 802, 8 (coll. A. Herzog)

J-126 . . . . . 5 . . . . . 3 . . . . . 3 . . . . . 3 . . . . . CA . . . . . 4  
 [1] a - ne - nu a - vi - - - nu a - ne - - - nu  
 . . . . . x . . . . . 3 . . . . . 3 . . . . . 3 . . . . . C . . . . . 5  
 [2] sa - ne - - - nu bo - re - - - nu  
 B . . . . . i . . . . . 5 . . . . . 5  
 sa - ne - - - nu [3] sa - ne - nu go - a - le - - -  
 . . . . . CA . . . . . 4 . . . . . 3 . . . . . 3 . . . . . 3 . . . . .  
 - nu a - ne - - - nu [4] sa - ne - nu do - re -

- je - nu sa - ne nu

[5] sa - ne - nu ho - d' ve - ha - da' a - ne

nu

Enregistré à Jérusalem, le 12.12.1963, de la bouche de Mošeh Vital (64 ans), né à Magnesia (près d'Izmir), vivant en Israël depuis 23 ans. Transcription: A. Herzog.

### 11. Mizmôr le-Dawid (Ps 29, 1-5). "Oriental Sephardim"

D'après *HOM*, IV, p. 140, no. 40

[1] Miz-mor le-da-wid, ha-vu la-do-naj be-ne e-lim, ha-vu la-do-naj ka-vod wa'oz.

[2] Ha-vu la-do-naj ke-vod she-mo, hiš-ta-ha-vu la-do-naj be-had-rat qo-des.

[3] Qol a-do-naj 'al ha-ma-jim, el ha-ka-vod hir'im, a-do-naj 'al ma-jim rab.

[4] Qol a-do-naj bak-ko-ah, qol a-do-naj be-ha-dar.

[5] Qol a-do-naj so-ver a-ra-zim waj-sab-ber a-do-naj et ar-ze ha-le-va-non etc.

12. *Yigdal* (début et fin). Tunisie, Ile de Djerba

P. N.: Y. 756, 8 (coll. A. Herzog)

**J=54**

[1] <sup>11</sup>Y-dal e- lo-<sup>(sic)</sup>im haj we-ji-ta — bah nam-sa we-e-n et el me-si — u — to [2] e-  
 - had we-e-n ja - hi<sup>d</sup> ke-ji-hu — do ne-se - la<sup>m</sup>we-ya<sup>m</sup>e-n so<sup>f</sup> le-ah - du — to [3] en  
 lo de-mit<sup>a</sup>(sic)gu<sup>f</sup> we-e- no — gu<sup>f</sup> lo na - ro<sup>e</sup>-law qe-du-<sup>f</sup> a — to [4] qa<sup>d</sup> -  
 - mo<sup>a</sup> le-xol da - ba<sup>r</sup> 'a-je<sup>t</sup> na<sup>p</sup> — ra ri - jo<sup>n</sup> — we-en'e-ji<sup>t</sup> le-'e- - ji — to  
 [13] me-tim je - ha - je el be-o<sup>v</sup> ha<sup>j</sup> — do ba- rux a - de ad jem tē-hi - la — to.

Enregistré à Jérusalem, le 6.12.1955, de la bouche de Şefanyah Haddad (21 ans), né à Djerba, vivant en Israël depuis 1 an. Transcription: A. Herzog.

13. *Be-še't yisra'el* (Ps 114, 1-3 et 8). Tunisie, Ile de Djerba

P. N.: Y. 752, 7 (coll. A. Herzog)

[1] b<sup>a</sup> - tsot jis - ra - el <sup>mf</sup> - mis - 'a - jaem bot ja - a - qo<sup>v</sup> me-am — lo - ez —  
 [2] aj - ta je - 'u - da le-kod-fo jis - 'a - el mam-je - lo - ta —  
 [3] va<sup>m</sup> — a — vā-ja-nos — je<sup>t</sup> - den e - sio<sup>v</sup> le - a - ho<sup>r</sup> —

[8] 'a - of - xi ha - su' za - ya ma - jim ha - la - mi lã - maj - no ma - ji.

Enregistré à Jérusalem, le 12.9.1955, de la bouche de Şefanyah Haddad (21 ans), né à Djerba, vivant en Israël depuis 1 an. Transcription: A. Herzog (publication intégrale dans *Renanôt*, 9 [1961], pp. 10-12).

14. *Be-se't yisra'el* (Ps 114, 1-3 et 8). Tunisie, Ile de Djerba

P. N.: Y. 752, 6 (coll. A. Herzog)

[1] be - se't iis - ra - el mi - mis - ra - jam bat ja - 'a - qov me - am' lo - e'

[2] ha' - ta je - hu - da le - qod - jo jis - ra - el m' - m - jo - lo - ta'

[3] - jam ra we - jae - nos - jer - den ji - so' le - a - ho'

[8] 'a - ho' - xi ha - su' za - ya ma - jem ha - la - mi le - maj - no ma - ji.

Enregistré à Jérusalem, le 12.9.1955, de la bouche de Yişhaq Didi (27 ans), né à Djerba, vivant en Israël depuis 7 ans. Transcription: A. Herzog (publication intégrale dans *Renanôt*, 9 [1961], pp. 10-12).

15. *Meķasseh šamayim* (début). Tunisie, Ile de Djerba

P. N.: Y. 750, 19 (coll. A. Herzog)

[1] me - xa - se' ja - 'a - jem be - a - vi u - 'al - bi - je' w' - a - xa - li' (sic) æe -

- ma-rim a - le ho<sup>k</sup> wa - ue - f<sup>m</sup> ° - sau-xa<sup>t</sup>ov(sic)pe - ta<sup>h</sup> na le - ha -  
 - ha j<sup>t</sup> bo kol ne - fo - he<sup>+</sup> ne - ja<sup>m</sup> ma - f<sup>iv</sup> ha - ro - ah o<sup>+</sup> - mo - id  
 a ge - f<sup>m</sup> [2] ze<sup>+</sup> - le - xa je - se - be<sup>+</sup> - ro<sup>a</sup> wa - e<sup>+</sup> - sot ha - s<sup>v</sup> a<sup>d</sup> qe -  
 (sic)  
 - sot ha - dam vaß - he<sup>+</sup> - ma we - xol je - so<sup>+</sup> - ue a - ia - go<sup>(t)</sup>  
 ma<sup>-</sup>fi<sup>ß</sup> a - jo - a<sup>t</sup> le - a - to qe - so<sup>+</sup> - sot we - fo - le - a<sup>t</sup> ma - je<sup>m</sup> sal pe - ne ho - sot  
 (sic)

Enregistré à Berekyah (près d'Ashkelon), le 19.9.1955, de la bouche de Raḥamim Ḥay Ḥawita hak-Kohen (54 ans) né à Djerba, vivant en Israël depuis 3 ans. Transcription: A. Herzog (publication intégrale dans *Renanôt*, 8 [1960], pp. 6-8).

16. *Me-rešūt* (début). Tradition ashkenaze

D'après A. Baer, *Der practische Vorbeter*, Frankfurt a.M. (1901), p. 208, no. 928, "1. W[eise]"

[1] Me - r' schus ho - el hagg<sup>o</sup> dol hagg<sup>ib</sup> bor w'han<sup>no</sup> ro u - mer' schus mip pos u. mipp'ni.  
 - nim j' ko - roh. [2] U - mer' schus san hed rin hakk' doschoh w'habb'ru.  
 - roh u - mer' schus ro sche j' schi - wos wa a lu - fe so - roh.

## 17. Cantillation d'enfants dans le Heder

## A. Traduction et explication en yiddish du commentaire de Raši sur Gn 48, 7 (début). Hongrie

P. N.: Y. 716, 13 (coll. A. Herzog)

v a - a - ni xolj ix bin dix mæt - ri - aex mit majn kē - vi - re - o - ber  
 mit majn mit da'n mi - ter rū - xl hāb aex ruft a - zōj ge - tin vi - zoj de en ba -  
 - vo - i ven ix bin [gelki - men mi - pa - dn a - rom fin pa - dn a - rom mē] - sū iz o<sup>x</sup>  
 mir ge - ftor - bn mē - sū u - laj iz o<sup>x</sup> mir g<sup>e</sup> - ftor - bn ru - xel ru - xēel ba -  
 - e - retš ka - na - an in dem land kē - na - an ba - dē - rex ojf dem ve'g

Enregistré à Jérusalem, le 8.7.1957, de la bouche de Pinhas Davidovitch (30 ans), né à Miskolc (Hongrie), vivant en Israël depuis 8 ans. Transcription: A. Herzog.

## B. Traduction et explication en yiddish de Cant 1, 1 (début). Pologne, environs de Lublin

D'après Y. Shtern, *Kheyder and Beys-medresh*, in *Yivo Bleter*, 31-32 (1948): 57

גע האָט לך - בי - ה - מה - של וואָס זאָגט גע דאָס גען - זאָג - גע - לע - אַ פון רים - שיר - ה - זאָג - גע - אַ שיר  
 זאָג - גע - דער - אַו - אַן גען - זאָג - גע - לע - אַ פון סער - גרע - און סער - בע - און נער - שע - ווען - גע - איז - גען - זונ -

לִיקַן הַיִּי אֶמְנָן שִׁים - ד - ק - ד - ש - קוּ אֵינִי זֹאנָג - גַּע דָּאָס לִיקַן - הַיִּי ד - ש - קוּ  
 אֶמְנָן זֹנֵן - גַּע הָאָס זֹאנָג - גַּע דְּעַר - אֶמְנָן זֹנֵן - גַּע הָאָס זֹאנָג - גַּע דְּעַר - אֶמְנָן  
 מ - בֵּן רַר - שׁוּ - מֵ אֶ כְּס - ח בֵּן כְּס - ח אֶ לֶךְ - מ בֵּן לֶךְ - מ אֶ בֵּיא - וּ בֵּיא - וּ  
 וּאָס זֹאנָג - גַּע דָּאָס וּאָס שַׁר - אֶ דִּיק - צ בֵּן דִּיק - צ אֶ רַר - שׁוּ -  
 וּאָס הוּא רִיךְ - בֵּן גָּאָט צוּ מַה - שְׁלֵ - גַּע דְּעַר - אֶמְנָן זֹנֵן - גַּע הָאָס לֶךְ - מֵ ה - מַה - שְׁלֵ  
 יֵינִי אֵינוֹ וְעַל - בְּעַר - גַּאֵן דְּעַר מִן לֹם - שׁ דְּעַר לֹ - שׁ לֹם - פֶּש - ה - שׁ לֶךְ - מֵ מִבְּטֵן - מַה - שְׁלֵ רַגְמֵן - וּאָס מַה - שְׁלֵ הַיִּסְט

18. *Mizmôr šîr ḥanukat hab-bayit* (Ps 30, 1-4). "Bokharian Jews"

D'après *HOM*, III, p. 58, no. 145

[1] Miz - mûr šîr ḥă - nu - kat ha - ba - jit l'ê do wid. [2] a - rû - mim ho a - dû - noj ki di - li - to - ni  
 wê - lû si - mah - to uj - waj li [3] a - dû - noj ê - lû - haj šî - wa - ti e - l'ê - ho wa - tir. po - e - ni.  
 [4] a - dû - noj ḥê - ê - li - to miš - ūl naf - šî hi - ji - to - ni mi - jor - di wûr. etc.

19. *Ranenû şaddîqîm* (Ps 33, 1-3). "Bokharian Jews"D'après *HOM*, III, p. 59, no. 148

[1] Ra - nę - nu tsa - di - Kim ba - dũ - noj laj - šo - rim no - wo tě - hi - lo.

[2] hũ - du la - dũ - noj bę - hi - nũr bę - ne - wěł o - sũr za - mę - ru lũ.

[3] ŝi - ru lũ ŝi - rę ho - doš he - ti - wu na - ge - nę bit - ru - o. etc.

20. *Kol meqaddeš ševi'i* (début). Tradition ashkenazeD'après *HOM*, IX, p. 11, no. 31a

[1] Kol me - ka - desh she - vi - i ko - ro - uy lo, kol sho - mer sha - bos ka -

- dos me - cha - le - lo. s'cho - ro har - be me - od al pi fo - o - lo,

ish al mach - ne - hu ve - ish al dig - lo. [2] o - ha - ve a - do - noy ham

- cha - kim be - vin - yan a - ri - el be - vin - yan a - ri - el, be -



- yom ha-sha-bos si-su ve-sim-chu kim-kab-le ma-tan ma-tan nach-li-el,  
 gam se-u ye-de-chem ko-desh ve-i-me-ru lo-el: bo-  
 -ruch a-do-ny a-sher no-san-me-nu-choh le-a-mo-yis-ro-el.

Musical markings: *A<sub>4</sub>*, *B*, *A*, *A<sub>4</sub>*, *CAB*, *B*.

21. *Be-lél zeh* (début). Tradition ashkenaze. Pologne

D'après A. Baer, *Der praktische Vorbeter*, Frankfurt a. M. (1901), p. 61, no. 204, "P[olnische] W[eise]"

Andante con moto.

[1] B' lel seh jiw-k' jun w' je-li-lu bo-naj b'  
 lel seh cho-rew bes kod'schi w' nis-r' fu ar-mo-naj w'  
 chol bes jis-ro-el je-he gu wi-go-naj w' jiw'-  
 -ku es hass're-foh a-scher so-raf a-do-noj.

Musical markings: *3*, *6*, *5*, *A<sub>4</sub>*, *B*.

Ebenso weiter.

# 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>