

CONTENTS

NON-HEBREW SECTION

PREFACE (English)	VII
PREFACE (French)	IX
ISRAËL ADLER: Fragment hébraïque d'un traité attribué à Marchetto de Padoue	1
HANOCH AVENARY: The Concept of Mode in European Synagogue Chant	11
DALIAH COHEN: The Meaning of the Modal Framework in the Singing of Religious Hymns by Christian Arabs in Israel	23
EDITH GERSON-KIWI: The Music of Kurdistan Jews — a synopsis of their Musical styles	59
ANDRÉ HAJDU: Le Niggûn Merôn	73
AMNON SHILOAH: Qalonimus ben Qalonimus. Ma'amar be-mispar haḥokmôt. Chapitre III, Paragraphe 6 (La Musique).	115
JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE: The Treatise on Music translated into Hebrew by Juda ben Isaac (Paris B.N. Hébr. 1037, 22v-27v)	129
ERIC WERNER: Musical Tradition and its Transmitters between Synagogue and Church	163
ENGLISH SUMMARIES OF THE HEBREW SECTION	181

HEBREW SECTION

PREFACE	י
NEHEMYA ALLONY: Ne'ima (Naḡmah) in Medieval Hebrew Literature — The term <i>mūsīqā</i> in Medieval Hebrew Literature (supplement to the article published in Yuval I)	ט
Index to the term <i>mūsīqā</i>	טז
HEBREW SUMMARIES OF THE NON-HEBREW SECTION	מא

MUSIC EXAMPLES

“Niggûn Merôn” (attached record)

PREFACE

More than three years have passed since the publication of Yuval I by the Jewish Music Research Centre. We hoped that this second volume would appear with less delay but the preparation of this scientific collection demanded more time than we had foreseen.

This new volume contains nine research papers, each one in a different field of research in musicology or ethnomusicology. Some of these papers are related to those of the first volume or are in some way their sequel.

The article: "Musical tradition and its transmitters between Synagogue and Church", which is a historical-musicological study, examines by analytical methods the transfer of Jewish-Hellenistic elements into the Christian liturgy. This article, which ranges very widely over the problem of cultural influences and contacts, may be read together with the extensive commentary, published in this issue, on the music treatise translated by Yehuda ibn Ishaq that appeared in Yuval I. This commentary which described the sources of the treatise and its relations to medieval music theory, may serve as evidence for the cultural contacts between the Jewish and the indigenous society in Southern France of the 14th century. As a further sequel to Yuval I we find here 1) The publication of a second treatise on music (Hebrew manuscript 1037 of Bibliothèque Nationale in Paris). This is a fragment attributed to Marchetto of Padua. 2) A supplement to the research on the term *mūsīqā* in the Hebrew and Jewish-Arabic literature of the Middle Ages, followed by a similar study of the term *ne'imah*. In the same category we publish also the chapter on music of the book "Al-Farabi's inventory of sciences" in the Hebrew translation of Qalonimos b. Qalonimos (13th-14th century). There follow four ethnomusicological studies based on living traditions demonstrating the extreme variety of subjects that attract the attention of scholars. East and West are represented in them, in direct or indirect confrontation. The modal universe is dealt with in two articles: this universe is described through the religious music of two spheres: "The concept of modal in European Synagogue chant" and "The meaning of the modal framework in the singing of Religious hymns by Christian Arabs in Israel.

East and West are indirectly confronted in the repertoire of the "Meron"

chant of the “*Klezmerim*” which is the subject of an extensive monograph analysing the forms of performance, the structure, the tonalities, rhythms and various influences. Another repertoire is depicted in the article “The music of Kurdistan Jews; a synopsis of their musical styles”. The bible cantillation, prayers and epic chants of that ancient tradition demonstrate certain archaic intonations that date back to post-biblical times.

Let us finally point out two innovations in presentation:

- a) the placing of music examples within the respective articles;
- b) the inclusion of a recorded document of the Meron *niggûn*.

This addition is important because of the particular character of music transmitted by oral tradition, which cannot be exactly transcribed in European notation.

We hope that these articles taken as a whole will turn a positive contribution, providing a new impulse to research in Jewish music.

AMNON SHILOAH

PRÉFACE

Plus de trois ans se sont écoulés depuis la publication de Yuval I par le Centre de Recherche de la Musique juive. Nous aurions souhaité faire paraître ce deuxième volume auparavant mais la préparation de ce recueil scientifique a nécessité plus de temps que nous ne le prévoyions. Ce nouveau volume, contient neuf études, chacune dans un domaine différent de recherche, soit musicologique, soit ethnomusicologique. Certaines de ces études sont en relation avec celles du premier volume ou en sont, en quelque sorte, une continuation.

L'article: "la tradition musicale et ses transmetteurs du judaïsme à la chrétienté", qui est une étude de caractère historico-musicologique examine, par des méthodes analytiques, le passage des éléments judéo-helléniques dans la liturgie chrétienne. Cet article, traitant du problème des influences et des contacts culturels sur un plan très large, se place à côté du vaste commentaire, publié maintenant, sur le traité de musique traduit par Yehuda ibn Ishaq et qui avait paru dans Yuval I. Ce commentaire qui expose les sources du traité et ses rapports avec la théorie musicale au Moyen-Age pourrait mettre en évidence les liens culturels entre les sociétés juive et autochtone dans le midi de la France au XIVE siècle. Toujours en continuation avec Yuval I nous trouvons ici 1) la publication d'un second traité de musique (manuscrit hébreu 1037 de la Bibliothèque nationale à Paris). Il s'agit d'un fragment attribué à Marchetto de Padoue. 2) un supplément à l'étude du terme *mūsīqā* dans la littérature hébraïque et judéo-arabe du Moyen Age, lequel est suivi d'une étude analogue sur le terme *ne'imah*. Dans cette même rubrique nous publions également le chapitre sur la musique du livre: "Inventaire des sciences d'al-Fārābī" dans la traduction hébraïque de Qalonimos b. Qalonimos (XIII-XIV s.). Viennent ensuite quatre études ethnomusicologiques basées sur les traditions vivantes et elles aussi accusent l'extrême variété de sujets qui se proposent à l'attention des chercheurs, et où sont évoqués Orient et Occident. L'univers modal est traité dans deux articles: cet univers nous est dessiné à travers les musiques religieuses de deux mondes: "la Notion de mode dans le chant liturgique Askenaz" et "la Signification modale dans l'hymnodie des Arabes Orthodoxes grecs et Catholiques en Israel". L'Orient et l'Occident sont indi-

rectement confrontés dans le répertoire du chant “Méronien” des *Klezmerim* auquel est consacré une large monographie où les formes d’exécution, la structure, les échelles, les rythmes et les diverses influences sont analysés. Enfin, un autre répertoire est étudié dans l’article: “la musique des Juifs Kurdes; aperçu sur leurs styles musicaux”. La cantillation biblique, les prières et les chants épiques de cette tradition ancienne mettent en lumière certaines intonations archaïques remontant à l’époque post-biblique.

Signalons enfin deux nouveautés par rapport au premier volume: a) l’insertion des exemples musicaux à l’intérieur des articles respectifs; b) l’inclusion des documents enregistrés sur les chants de Méron sous forme de disque. Ce complément est important en raison des caractères particuliers des musiques de tradition orale qui ne peuvent être entièrement traduites en notation européenne.

Nous formons le voeu que l’ensemble de ces contributions constituera un apport positif et donnera une impulsion nouvelle aux recherches sur la musique juive.

AMNON SHILOAH

FRAGMENT HEBRAÏQUE D'UN TRAITE ATTRIBUE A MARCHETTO DE PADOUE

ISRAËL ADLER, *Jérusalem*

I. Introduction

Il s'agit du dernier texte d'un recueil de trois textes hébraïques de théorie musicale conservés dans le Ms. Hébreu 1037 de la Bibliothèque nationale de Paris. On trouvera dans le précédent volume de *Yuval* la description détaillée de ce recueil. Il suffira ici de rappeler brièvement que le manuscrit dont les trois parties furent copiées par un scribe italien professionnel après le milieu du XVe siècle, et probablement au milieu du XVIe siècle, comporte — en dehors du texte publié ici — une traduction hébraïque anonyme du traité arabe de musique d'Abī'l Şalt (1068–1134), dont la publication est prévue par notre ami Hanoch Avenary, et une adaptation hébraïque d'un traité anonyme latin que nous avons publiée dans le volume précédent de *Yuval*¹.

Le texte bref que nous publions ici est une traduction hébraïque anonyme de la partie initiale d'un traité en langue italienne, attribué à Marchetto. Ce texte occupe, à la fin du manuscrit, les deux pages du fol. 28a–b (24 lignes à la page) et les sept premières lignes du fol. 29a (dernier fol. du manuscrit), le reste étant laissé en blanc. L'arrêt brusque du manuscrit, au milieu d'un paragraphe, indique que le texte de la *Vorlage* hébraïque de notre scribe avait une suite et qu'il se proposait d'en poursuivre la copie: s'il en avait été autrement — et connaissant le soin remarquable apporté par notre scribe à l'aspect extérieur du manuscrit² — il n'aurait sûrement pas manqué d'ajouter une note explicative, comme il l'a fait au fol. 25b pour expliquer la lacune à la fin du chapitre IV du texte hébraïque de Juda ben Isaac³.

Nous n'avons aucun indice sur l'identité du traducteur hébraïque de notre texte, qu'il faut sans doute distinguer du scribe du manuscrit. Ce n'était sûrement pas Juda ben Isaac: celui-ci manifeste son souci d'"hébraïser" la

¹ I. Adler, "Le traité anonyme du manuscrit Hébreu 1037 de la Bibliothèque nationale de Paris", dans *Yuval, Studies of the Jewish Music Research Centre* (Jérusalem 1968), [t. I], pp. 1–47. Voir aussi l'étude de J. Smits van Waesberghe dans ce volume.

² Voir *idem, ibid.*, dans l'Introduction, p. 4, n. 21.

³ Voir le passage IV, 12 de notre édition, dans *Yuval*, [t. I], p. 33. — Signalons en passant que les raisons établissant que la *Vorlage* de notre scribe pour le texte de Juda ben Isaac n'était pas d'une main italienne (*ibid.*, p. 5) ne sont pas valables en ce qui concerne le texte de Marchetto.

science de la musique en employant les correspondances hébraïques *a(lef)* à *z(ayin)* pour les lettres-notes latines A à G, tandis que dans notre texte nous trouvons la transcription hébraïque phonétique de ces lettres-notes latines⁴. Il s'agit sûrement d'un juif italien dont les dates ne peuvent guère être précisées: le *terminus ad quem* est donné par la date du manuscrit, c'est-à-dire le milieu du XVI^e siècle; le *terminus a quo* est donné par la rédaction originale du texte dans la première moitié du XIV^e siècle, et très probablement postérieure aux environs de 1317–1318, date de la rédaction du *Lucidarium* de Marchetto de Padoue (voir plus loin).

Les *le'azim*, c'est-à-dire les termes non-hébraïques figurant en transcription hébraïque dans notre texte, permettent de déterminer que la langue originale de notre texte était l'italien. A l'exception des termes techniques d'un emploi courant (notamment les noms des intervalles dans les passages 30–34) et de la citation latine du passage 7, tous les *le'azim* représentent des termes italiens⁵.

Voici une brève analyse du contenu de notre texte, suivant la numérotation des passages que nous avons adoptée dans notre édition ci-dessous:

- 1–5 : les 20 notes de la “main guidonienne” (Γ – ee), et les “racines” (poitrine, gorge, tête) de leur émission par la voix humaine;
- 6–7 : “règle” sur la mutation ascendante et descendante;
- 8–11: des clefs;
- 12–15: hexacorde et mutations;
- 16–29: modes authentiques et plagaux;
- 30–34: début de l'exposé des seize intervalles (“conjonctions”).

Notre texte présente donc la partie initiale d'un bref traité de la *musica plana*. L'attribution d'auteur donnée dans notre manuscrit intéressera sûrement les spécialistes, surtout en vue d'une édition critique encore manquante du *Lucidarium*, où l'on retrouve parfois littéralement⁶ presque tous les éléments de notre texte. On sait que les ouvrages authentiques de Marchetto sont, dans l'ordre de leur composition, le *Lucidarium in arte musicae planae*, le *Pomerium in arte musicae mensuratae*, et la *Brevis compilatio in arte musicae mensuratae*⁷.

⁴ Voir ci-dessous le passage 2–3, n. a.

⁵ Voir la traduction française ci-dessous où nous avons rétabli en italiques, la forme originale des *le'azim*.

⁶ Comparer *GS* III, 120a (“De clavi”) avec le contenu des passages 1–5 et 8–11; *GS* III, 90–91 (“De mutatione”) avec le contenu du passage 12–15; *GS* III, 101 etc. (“De tonis”) avec le contenu du passage 16–29; *GS* III, 92b etc. (“De conjunctionibus vocum”) avec le fragment final du texte, 30–34.

⁷ Voir H. Hüsch, in *MGG* VIII (1960), col. 1626–1629, où il faut ajouter à la bibliographie, les travaux de G. Vecchi, in *Quadrivium* I (1956), pp. 153–205 et par ce même auteur l'édition du *Pomerium* dans *CSM* VI (Rome 1961), et R. Monterosso, “Un compendio inedito del ‘Lucidarium’ di Marchetto da Padova”, dans *Studi medievali*, (Spoleto 1966), seria terza, anno VII, fasc. II, pp. 914–931.

Fragment Hébraïque d'un Traité

3

Aucun de ces traités n'est daté, mais d'après les découvertes récentes, le *Lucidarium* daterait de 1317–1318⁸, le *Pomerium* d'entre 1317/1318 et 1326/1327⁹ et la *Brevis compilatio* est sûrement postérieure au *Pomerium* puisqu'elle en est une adaptation résumée. Notre texte représenterait donc, si l'attribution d'auteur est exacte, le témoignage unique de la rédaction par Marchetto d'une sorte de "Brevis compilatio in arte musicae planae", autrement dit d'une adaptation résumée du *Lucidarium* comparable à celle qu'il effectua du *Pomerium*.

Nous laisserons aux spécialistes l'étude de l'authenticité de l'attribution de notre texte à Marchetto. Il suffira de signaler ici, en vue de cette étude, les quelques divergences que nous avons relevé entre le *Lucidarium*, d'après l'édition de Gerbert (*GS III*, 64–121), et notre texte auquel il sera renvoyé en employant le sigle *Héb.* suivi de chiffres arabes qui se réfèrent à la numérotation des passages dans notre édition ci-dessous.

L'énumération des notes de la main guidonienne se présente ainsi dans les deux sources :

<i>Lucidarium</i> (<i>GS III</i> , 120a)	Héb. 1–4
7 graves (A–G)	8 graves (Γ–G)
7 aiguës (a–g)	7 aiguës (a–g)
4 suraiguës (aa–dd) + 1 (ee)	5 suraiguës (aa–ee)

Dans le passage sur les modes authentiques et plagaux on trouve la divergence suivante :

<i>Lucidarium</i> (<i>GS III</i> , 101b)	Héb. 24, 25, 29
4 lettres finales: DEFG	4 "Finali" : DEFG
4 "confinales" : aꝥcd	3 "confinali" : aꝥc

Le texte édité par R. Monterosso (voir n. 7), p. 927, donne également les 4 "confinales" aꝥcd. Signalons aussi les termes employés: *Tonus, tropus, sive modus* (avec essai d'étymologie) dans le *Lucidarium* (*GS III*, 101a); *toni sive modi*, dans le texte édité par R. Monterosso (voir n. 7), p. 927; *toni* dans Héb. 16–29.

L'énumération des 16 "conjonctions" (= intervalles mélodiques) se présente ainsi dans les deux sources :

<i>Lucidarium</i> (<i>GS III</i> , 92b)	Héb. 30
1 Semitonium	"tono"
2 tonus	"semitono"
3 semiditonus	"ditono"
4 ditonus	"semiditono"

⁸ 1310–1318 selon G. Vecchi, voir la note précédente.

⁹ 1321–1326 selon G. Vecchi, voir n. 7.

II. TEXTE ET TRADUCTION

[Paris, B.N., Ms. Hébr. 1037, ff. 28a-29a.]

[פריס, ספריה לאומית, כ"י עברי 1037, דף
א28—א29]

¹ Marchetto a dit: il y a 20 positions — *posizioni* dans leur langue — dans la main. ² Huit parmi elles sont lourdes [= graves] — *gravi* en langue étrangère — et ce sont elles les premières, débutant par *gamma-ut*, et finissant avec *G^a sol re ut*. ³ Sept parmi elles sont aiguës — *acute* en langue étrangère — débutant par *a la mi re* et finissant avec le second *g sol re ut*. ⁴ Cinq parmi elles sont suraiguës — *sopra acute* en langue étrangère — débutant par le second *a la mi re*^a [et allant] jusqu'à la fin de la main^b. ⁵ Les racines de la provenance^a des sons (*qôlôl*) se trouvent en trois endroits chez l'homme: de la poitrine proviennent les lourds [= graves], de la gorge proviennent les aigus, appelés également moyens, et de la tête proviennent les suraigus, appelés *capoccii*.

יאמר מרקיטו: עשרים הנחות, אפוסאציוני בלעז, הם ביד. ישמנה מהם כבדים, גראוי בלעז, והם הראשונים המתחילים מגאמה אוט, ומסימי בגי סול רי אוט. יושבעה מהם צלולים, אקוטי בלעז, ומתחילים מן אה לא מי רי, ומסימי בגי סול רי אוט שני. יוחמשה מהם הם צלולי על הצלולים, סופרי אקוטי בלעז, ומתחילי מן אה לא מי רי שני עד סוף היד. שרשי צמיחת הקולות בשלש מקומות באדם: מן החזה צומחים הכבדים, ומן הגרון צומחים הצלולים, ונקראים אמצעיים גם כן, ומן הראש צומחים העל הצלולים ונקראים קפאצייא.

⁶ Règle: Lorsque l'achèvement sera sur *ut* ou *re* ou *mi*, [la mutation]^a est ascendante — *ascendere* en langue étrangère — et si [elle] s'achève sur *fa* ou *sol* ou *la* [elle] est descendante — *descendere* en langue étrangère. ⁷ Et dans leur langue [on dit:] *ut re mi* [*a*]scendit, *fa sol la* quoque descen[d]it.

ככלל: כשתהיה ההשלמה באוט או ברי או במי, הקולות^a עומדות לעלות, אאשי-נדרי בלעז; ואם ישלמו בפא או בסול או בלא עומדות לרדת, אדשינדרי בלעז. ובלשונם אוט רי מי סקנדיט, פא סול לא קוקוי דסינ[ד]יט.

¹ Fol. 28a, ll. 1-2.

²⁻³ Ll. 2-5. — a) Contrairement à Juda ben Isaac, le traducteur hébraïque de ce texte n'emploie pas de correspondances hébraïques pour les lettres-notes latines A-G, qu'il transcrit phonétiquement ainsi: A=ah, B=bê, C=çê, D=dê, E=ê, F=êf, G=gê.

⁴ Ll. 5-7. — a) C'est à dire: *aa la mi re*. — b) C'est à dire: *ee la mi*.

⁵ Ll. 7-10. — a) Littéralement: croissance.

⁶⁻⁷ Ll. 10-13. — a) Littéralement: les sons (*qôlôl*) sont ascendants. Comparer le texte

⁸ Les sept *fa* qui sont dans la main auraient dû être tous des clefs, mais la coutume s'est répandue de n'en retenir que deux pour jouer — [ce qu'on appelle] *segna figura* en langue étrangère — c'est donc ceux-là seulement que l'on a mis comme clefs.

⁹ Ce sont le *fa* naturel — *de natura*^a — qui est avec *F fa ut*^b et le *fa* de *b quadro*^c, qui est avec *c sol fa ut*^d. ¹⁰ La clef est nécessaire pour savoir par quelle note (*tenû'ah*)—*nota* en langue étrangère — commence le chant, et grâce à elle tu connaîtras les notes (*tenû'ôti*) suivantes. ¹¹ Avec la clef du *b quadro*^a on commence soit par *sol* soit par *fa* soit par *ut*, et avec la clef du *natura*^b on commence soit par *fa* soit par *ut*.

¹² La fin de la descente des notes (*tenû'ôti*) est *ut* et la fin de leur montée est *la*. ¹³ Et puisque parfois, étant descendu jusqu'à *ut*, on a besoin de descendre davantage, ou parfois, étant monté jusqu'à *la*, on a besoin de monter davantage, on a recours pour cela à la mutation^a, c'est à dire au passage d'un [nom de] note (*qôl*) à un autre [nom de] note (*qôl*), [se trouvant] sur une même ligne ou dans un même interligne — ligne [appelée] *linea* [en langue étrangère], interligne [appelé] *spazio* [en langue étrangère]. ¹⁴ *Tonus*, c'est

de cette "règle" avec celui de l'*Ars nova* de Philippe de Vitry, *CSM*, 8, ch. X, 14 (p. 20).

⁸⁻⁹ Ll. 14-17. — a) "de natura" [= de l'hexacorde naturel], ajouté postérieurement au dessus de la ligne. — b) Autrement dit le *F(fa ut)* des graves. — c) C'est à dire de l'hexacorde "dur". — d) Autrement dit le *c(sol fa ut)* des aigus.

¹⁰⁻¹¹ Ll. 18-20. — a) C'est à dire: *c(sol fa ut)* des aigus. — b) C'est à dire: *F(fa ut)* des graves.

¹²⁻¹³ Fol. 28a, l. 20 — fol. 28b, l. 1. — a) Littéralement: changement des [noms des] notes (*qôlôt*).

כל השבעה פא שהם ביד, היה דינם להיות מפתחות אך השנים בלבד פשט המנהג לנגן בם סנאפיגורא בלעז, לכן שמו אותם בלבד מפתחות. ויהם פא הטבעי — דנאטורא^a — אשר עם איף פא אוט, ופא דבי קוואטרו אשר עם צי סול פא אוט. והמפתח צריך כדי לידע באי זו תנועה, נוטה בלעז, מתחיל הנגון ובה תדע התנועות הנמשכות אחריה. ויובמפתח הבי קוואטרו מתחיל או בסול או בפא או באוט, ובמפתח הנאטורא מתחיל או בפא או באוט.

¹² סוף ירידת התנועות היא אוט וסוף עליתם היא לא. וולפי שלפעמים ירד עד אוט ועדיין צריך לרדת יותר או לפעמים עלה עד לא ועדיין צריך לעלות יותר, לכן נתקנו שנויי הקולות והוא ההליכה מקול אל קול אחר בקו אחד בעיגו או בחלק אחד בעיגו — קו ליניאה, חלק ספאציו. ויהטרונוס

la conjonction de deux notes (*qôlôt*) entières, comme *ut-re*, c'est un *tonus*; *re-mi*, *tonus*; *mi-fa*, *semitonus*; *fa-sol*, *tonus*; *sol-la*, *tonus*.¹⁵ Ceci dans leur montée et il en est de même dans leur descente.

¹⁶ Au début les *toni* établis^a dans cet art étaient [au nombre de] quatre. ¹⁷ Et S[aint]^a Grégoire a vu qu'avec la voix humaine — *mundana*^b en langue étrangère — il est très difficile de monter ou de descendre davantage qu'une octave (8 *qôlôt*), c'est pour cela qu'il divisa les quatre premiers et en fit huit. ¹⁸ Quatre parmi eux sont [dits] premiers — *autentici* en langue étrangère — et quatre parmi eux sont [dits] prolongés^a — *piagali*^b en langue étrangère. ¹⁹ Les authentiques sont les 1er, 3e, 5e, 7e et les plagaux sont les 2e, 4e, 6e, 8e. ²⁰ Les authentiques sont authentiques car ils montent jusqu'à l'octave (8 *qôlôt*), et alors ils sont [dits] “parfaits^a d'en haut” — *perfetti de sopra* en langue étrangère. ²¹ S'il [= le mode authentique] monte plus qu'une octave (8 *qôlôt*), il est [dit] “plus que parfait” et si [il monte] moins qu'une octave (8 *qôlôt*) il est [dit] “imparfait”. ²² [Si] on

הוא התחברות שני קולות שלמים יחד, כגון אט רי הוא טונוס, רי מי טונוס, מי פא שימי טונוס, פא סול טונוס, סול לא טונוס.¹⁵ וזה בעליתם וכן בירידתם.

¹⁶ ובראשונה הטוני המונחים במלאכה הזאת היו ארבעה.¹⁷ וראה ע^a גירגורי כי בקול אנושי, מנדאנה^b בלעז, קשה ביותר לעלות או לרדת ח' קולות ויותר לכן חלק הד' הראשונים ועשה מהם שמנה.¹⁸ וארבעה מהם ראשונים, אוטינטיצי בלעז, וארבעה מהם נמשכים, פיאגאלי^b בלעז. ¹⁹ והראשונים הם הא"גה"ז והנמשכים הם הב"דו"ח.²⁰ והראשונים הם ראשונים כי עולים עד ח' קולות ואז הם מוכהקים אמתיים^a בעליונה, פריפטי דסוברא בלעז. ²¹ ואם עלה יותר מח' קולות הוא יותר מאמתי ואם פחות מח' אינו אמתי. ²² ויורדים טונו אחד ואז נקרא אמתי

¹⁶ Ll. 4-5. — a) Littéralement: “posés”.

¹⁷ Ll. 5-7. — a) Chez les juifs italiens le 'ayin est employé comme équivalence de “S” pour l'abréviation de “Saint” (renseignement aimablement communiqué par le Dr. L. Levi). — b) Sic pour *humana* ou *umano* ?

¹⁸ Ll. 7-8. — a) Ou “tirés”, ou “dérivés”; voir aussi le texte de Juda ben Isaac, V, 6-7, note d. — b) *Piagali* pour *plagali*, déformation courante en italien du *nexus* latin “pl” en “pi” (ex.: plus > piu).

¹⁹⁻²⁰ Ll. 8-10. — a) Il faut probablement comprendre l'emploi des deux termes hébraïques *mûvhaqîm* et *amittiyyîm* comme équivalents alternativement au terme italien *perfetti*; ultérieurement (voir le passage 20) seul le terme *amittif* sera retenu comme équivalent de *perfetto*.

²¹⁻²² Ll. 10-13. — a) Suivi, en fin de la ligne du ms., de l'amorce du mot suivant.

THE CONCEPT OF MODE IN EUROPEAN SYNAGOGUE CHANT

An analysis of the *Adošem Malāk Shtejger*HANOCH AVENARY, *Tel Aviv*

When the traditional chant of European (Ashkenazi) synagogues was transcribed in modern notation and compared with contemporary music during the nineteenth century, the special character of certain melodical and formal traits soon became obvious. In particular, some strange modal structures were revealed that differed both from the present and from the past forms of Western music, or appeared to perpetuate some of them in an anachronistic way. To begin with, very summarily they were placed on a par with the Phrygian and Mixolydian ecclesiastical modes¹; more cautiously, Ferdinand Hiller spoke of “tunes that cannot be inserted in our system because of their haphazard semi-tones and augmented Seconds, but nevertheless are not lacking a . . . tonal basis, or how that may be called”.²

The first attempt at a systematic description of the traditional modes of the Ashkenazi synagogues was made by the Viennese cantor Josef Singer³ who initiated the use of the professional term *Shtejger* that was already familiar to his colleagues as a designation of modal genres; this word means in Yiddish “mode, modus, manner” (e.g., *lebens shtejger* = mode of life). Singer still had the impression that a scale of eight notes was sufficient to describe the range of a mode — in accordance with the scholastic opinion concerning Plainsong. In this way, he established three principal *Synagogentonarten*, declaring the remaining modes a blend or mixture of these three, and named the *shtejger* after the initial words of important prayers chanted to them. The next step of relating the singing practice of the East-European synagogue song

¹ H. Weintraub, *Schire Beth Adonai oder Tempelgesänge* (Königsberg 1859), Vorwort, p. 1. — S. Naumbourg, “Etude historique sur la musique des Hébreux”, in his *Agudat Shirim, Recueil de chants religieux et populaires des Israélites* (Paris 1874), p. XIV; scales with augmented Seconds pointed out p. XV–XVI. — Zvi Nisan (Hirsch) Golomb, *Zimrat-Yah* (Wilna 1885), § 10.

² Ferdinand Hiller, *Künstlerleben* (Berlin 1880), p. 295.

³ Josef Singer, *Die Tonarten des traditionellen Synagogengesanges (Steiger); ihr Verhältnis zu den Kirchentönen und den Tonarten der vorchristlichen Musikperiode* (Vienna 1886). abstracts in A. Friedmann, ed., *Dem Andenken Eduard Birnbaums* (Berlin 1922), pp. 90–100.

to order and system was carried out by P. Minkowski⁴. His modes are four in number and are again understood as octave scales; some of them have different intervals in ascent and in descent.

Early in this century, the definition of a *shtejger* was refined by the realization that it need not be bound to repeated octave scales; it may extend over a wider or narrower range than the octave, and individual notes may be lowered or raised according to their position in the first or the second octave. A. Friedmann⁵ was the first to propose such "utilitarian scales" (*Gebrauchsleitern*) for the *shtejger*. As knowledge and understanding of the principles governing the oriental *maqāmāt*, *ragas* and similar phenomena (such as the modes of the neo-Greek church) increased, investigators recognized their resemblance to the structure of the *shtejger*⁶. They started asking whether, besides the specific scale, a certain stock of motives might also belong to the characteristics of the synagogue modes; they even asked if an ethos was connected with them as is the case with the *maqāmāt* and *ragas*. Moreover, it was suggested that a *shtejger* should be defined not by means of an abstract scale, but rather by a formula model demonstrating the most typical movements (motives) within the scalar framework, similar to the practice of the singers of the Orthodox Church⁷. As far as I know, E. Werner⁸ was the first to produce such a formula model as a demonstration of the *shtejger*.

The earlier investigators had been trained synagogue cantors and knew the facts and problems from within. They found it easy to communicate with each other, and it was possible to arrive at a consensus of opinion without working out the theses to the last detail. In particular, they neglected the systematic establishment of the motive-stock of the *shtejger*⁹, relying, instead, upon general impressions that could be taken as self-explanatory by the initiated.

⁴ P. Minkowski, "Hāzanut", in *Ozār Yisrael*, Vol. IV, (New York 1907–1913), p. 263. — Other suggestions came from A. Eisenstadt, *Alt-israelitische liturgische Gesänge* (Berlin 1897), p. I; I. Schwarz, "Ueber Chasonus und Steiger", *Der Jüdische Cantor*, XVI (Bromberg 1894), reprinted Friedmann, *Dem Andenken E. Birnbaums*, ed. cit., pp. 198–206.

⁵ A. Friedmann, *Der synagogale Gesang*² (Berlin 1904), p. 87.

⁶ A. Z. Idelsohn, "Der synagogale Gesang im Lichte der orientalischen Musik", *Israelitisches Familienblatt*, Jahrgang 10 (1913); reprinted A. Friedmann, *Dem Andenken E. Birnbaums*, op. cit., pp. 62–69.

⁷ J. B. Rebours, *Traité de Psaltique* (Paris 1906), pp. 97; 112. — Cf. also Daliah Cohen, "Patterns and frameworks of intonation", *Journal of Music Theory* XIII/1 (1969), pp. 78–85.

⁸ E. Werner, "Jewish music", *Grove's Dictionary of Music and Musicians*⁵, Vol. IV (1954) p. 628. — Idem, "The music of post-Biblical Judaism", *New Oxford History of Music*, Vol. I (1957), p. 320–324.

⁹ An exception: A. Z. Idelsohn, "The Mogen-Ovos-Mode; a Study in Folklore", *HUCA* XIV (1939), pp. 559–574 (formerly as "Der Mogen-Ovos-Steiger; eine folkloristische Studie", *Der Jüdische Kantor*, VII (Hamburg 1933), No. 1, pp. 3–6).

Mode in European Synagogue Chant

13

It has proved impossible, however, to elucidate, or even to ask questions about, melodic structure and particularities of modality without a substantial knowledge of the motives belonging to a certain cycle of chants. This paper undertakes to supply part of the missing links with regard to one of the more important *shtejger*, and to outline the resulting conclusions.

The subject of investigation is the Ashkenazi synagogue mode called *Adošem malaḳ shtejger* after the initial words of Ps. XCIII ("The Lord reigneth"). It may be regarded as the second in significance after the *Ahavah rabbah* mode, but is better suited to an analysis by its more definite limits of application. The following examination of the *Adošem malaḳ* mode is based upon a sample of 30 melodies chosen to represent a cross-section, i.e., with due consideration given to such variables as may influence the distribution of motives: assignment to different liturgical purposes, synagogal or domestic; origin in different countries or provinces; prose or poetical texts; recitative or "melody" character of the tune; different period and authorship of notation.

1. *Tonal Range (Scale)*

The "scale" of the *Adošem malaḳ shtejger* was formerly sometimes called "Mixolydian" because of the diminished Seventh that characterizes it. According to present concepts, its tonal range can be specified as given in Example 1 (the pitch not to be understood as absolute, but merely as convenient for performing most of the melodies).

Ex. 1



The Seventh above the final note is diminished both in ascending and descending movement. Whenever melodies go beyond the octave range, a minor Tenth appears; and if they descend below the final note the subfinal is sharpened a semitone. Thus, a major Third stands opposite a minor Tenth, and the flattened Seventh faces the sharpened tone below the final note.

Points of rest of the melodies ("half-clauses", "semifinals") are located at the Fifth and Third. The Fifth is the most prominent note in most of the melodies — a "dominant" according to the concept of the church modes; in rare cases it may even assume the function of a finalis. On the other hand, the Fourth is a very marginal note and is occasionally passed over; this feature distinguishes the *shtejger* from the ecclesiastical modes with which it has been compared. Some cases of a Fourth sharpened when leading to the Fifth occur, almost exclusively, with one and the same notator (A. Friedmann,

Example 3a; but also with G. Selig¹⁰, in 1777); they may be considered as secondary — probably influenced by the notator’s thinking in the terms of contemporary harmony.

2. *Standard Motives*

The *Adošem malak Shtejger*, as represented by our test specimens, contains a stock of eleven standard motives each of which occurs at least four times, but in the majority of cases more often, in the examined tunes. These motives are of a melodic character with changing rhythmic configurations; but their basic melodic form or “idea” may also be expanded or abbreviated in many ways, as we shall see below. The motives cannot be classified as initial, intermediate and final: only their “preference for a certain function” can be recognized, which does not preclude varying applications. The following Example 2

Ex. 2

Musical notation for eleven motives (A-L) with descriptive text for each:

- A**: Preferred as initial motive
- B**: Often coupled with A
- C**: Follows often A(-B)
- C'**: Follows often A(-B)
- D**: Frequently used as half-clause; follows often A(-B)C.
- E**: Preferred as final clause, but used also as semifinal and even initial motive.
- F**: A continuative phrase
- G**: Half-clause, occasionally final clause.
- H**: A not too frequent, but characteristic motive
- J**: A transitory motive, generally couples with others
- K**: Final and semifinal clause
- (K)**: Intermediate phrase, infrequent in the samples examined
- L**: Intermediate phrase, infrequent in the samples examined

¹⁰ Gottfried Selig, *Der Jude; eine Wochenschrift* (Breslau 1777), Part II 7; III 25.