

LE ROLE DES FACTEURS CULTURELS COMME LIEN ENTRE
LA MENTALITE ISLAMIQUE ET LA PENSEE
LULLIENNE: L'EXEMPLE DE LA MUSIQUE.

Dans l'étude d'une pensée élevée, comme celle de Lull, le problème essentiel est celui de la spécificité de l'organisation des idées, non celui de leur origine. Les chercheurs qui s'en sont tenus au problème des emprunts par Lull de telle ou telle idée à tel ou tel courant, qu'il soit de la philosophie chrétienne ou de la pensée musulmane, ont fait oeuvre utile, mais seulement de détail. La tâche urgente, actuellement, est de faire la synthèse de leurs résultats pour déterminer *la façon dont Lull a compris* les mouvements dans lesquels il cherchait à s'insérer ou sur lesquels il tentait d'agir.

Si du côté du Christianisme occidental les recherches semblent maintenant suffisamment poussées pour que l'on puisse penser qu'un spécialiste de l'oeuvre lullienne serait d'ores et déjà en mesure de faire cette synthèse, il n'en est pas de même pour les autres composantes de l'univers dans lequel le Bienheureux a agi: Christianisme oriental, Judaïsme et surtout Islam.

Nous voudrions, dans cette note, sans entrer dans le détail de recherches nécessairement longues que nous poursuivons par ailleurs, montrer par un exemple comment le problème des emprunts est inséparable de celui du *climat* intellectuel et émotif dans lequel ces emprunts ont été faits.

Lull est né et s'est formé dans une île encore peuplée de musulmans, mais qui avaient perdu leur liberté et dont, par suite, la civilisation était à la fois très mutilée et très dépréciée aux yeux des vainqueurs. Comment dans ces conditions a-t-il pu la connaître? Les contacts personnels, les leçons de son esclave ne sont pas suffisants. Ils peuvent expliquer les connaissances que Lull a eu de l'Islam, non le *désir* de posséder ces connaissances. La charité du prédicateur ne suffit pas car l'immense majorité des missionnaires de cette époque ignoraient tout des croyances de leurs interlocuteurs et de leur civilisation, et le petit nombre qui était passé par les fameuses "Ecoles de langues" des Dominicains et des Franciscains en avaient retiré exclusivement des connaissances d'ordre intellectuel.

Lull est absolument le seul qui ait poussé le désir de se faire comprendre jusqu'à adopter *le mode de pensée* religieux de ses interlocuteurs, en l'occurrence la dialectique du *kalâm*. On pourrait penser

qu'il ne s'agit la que d'un trait de caractère individuel, s'il ne se trouvait pas en même temps que Lull a attaché la plus grande importance à l'*attitude* des musulmans: types de prières, attitudes corporelles, coutumes, etc. Bien plus, lorsqu'il renie officiellement son oeuvre troubadouresque de jeunesse, il en reste néanmoins imprégné, et cependant son évolution poétique vers une transfiguration religieuse de l'amour courtois ne se fait pas dans le sens de ses contemporains occitans, mais dans celui de ses immédiats prédécesseurs musulmans: Shushtarî, notamment, qui reprend les thèmes érotiques d'Ibn Quzmân pour les transfigurer dans un contexte mystique.

Tout ceci ne peut s'expliquer que par l'hypothèse suivante: des l'époque où il était troubadour, Lull a subi une certaine influence du monde musulman. Sa conversion et l'étude délibérée de l'arabe qui l'a suivie n'ont été que l'approfondissement volontaire d'une "sympathie" préexistante. Mais cette sympathie était contrecarrée par l'idéologie de croisade de la *Reconquista* et ne pouvait que rester inconsciente.

Il est impossible d'examiner en détail tous les éléments culturels susceptibles d'informer l'esprit qui ont pu jouer dans cet établissement d'un climat sinon tout à fait commun entre Lull et l'Islam, du moins capable de favoriser les contacts. Il en est pourtant un, privilégié, sur lequel il apparaît utile de s'arrêter. Il s'agit de la musique. Lull a commencé par être un troubadour. Le problème des liens entre la poétique troubadouresque et celle de l'Andalousie est trop complexe et trop sujet à controverse pour que nous puissions en tirer quelque enseignement. Mais l'esprit courtois est lié à la lyrique courtoise, laquelle est fondamentalement oeuvre chantée. Cela est absolument sûr pour la lyrique des troubadours. Cela a de fortes chances d'être pour la lyrique andalouse, et même si certaines ou la plupart des poésies n'étaient pas chantées, comme l'a fait remarquer. E. Garcia Gomez à propos d'Ibn Quzmân, ces oeuvres n'en sont pas moins foncièrement musicales¹. De toute façon on ne peut sous-estimer le fait que dans une civilisation où la notation musicale n'a pas cours, des oeuvres tant d'Ibn Quzman que de Shushtarî aient été cataloguées avec les noms des modes mélodiques (*talhîn*) et des modes rythmiques (*durûb*) dans lesquels elles devaient être jouées².

Ceci nous donne donc le moyen par lequel la pensée mystique d'un Shushtarî a pu être véhiculée. Mais il y a plus. La musique est un point crucial de la culture d'al-Andalus et notamment plusieurs noms importants de la spéculation philosophique y ont été également des théoriciens de la musique: al-Waqqashî et son disciple Abû-l-Salt de Dénia, auteur d'une *Risâla fî-l-Mûsîqî* (Lettre sur la musique) et praticien, dont l'oeuvre fut connue par les Juifs; Ibn Bâdjja (Avempace) surtout, qui aurait jour sur ce point de la même popularité en Islam occidental que Fârâbî en

Orient, et auteur d'un *Kitâb al-Mûsîqî*³. Notons enfin que le penseur qui a joué le plus grand rôle dans la vie des Baléares musulmanes, Ibn Hazm⁴, a pris nettement position, contre un certain courant rigoriste, en faveur du chant accompagné⁵.

Mal posée au début, la question de l'influence arabe sur la musique occidentale s'est clarifiée par la suite. Déjà Ribera⁶, malgré ses excès, avait eu raison de noter trois points importants:

—1) la "singular coincidencia de que los modos rítmicos que los tratadistas europeos del *ars mensurabilis* del siglo XIII exponen en sus libros corresponden casi exactamente con los generos rítmicos del arte oriental, descritos por los tratadistas de Oriente en el siglo IX"⁷;

—2) l'introduction en Europe d'instruments arabes⁸;

—3) l'accroissement du nombre de mots arabes désignant des phénomènes en rapport avec la musique passés dans le langage technique européen soit directement, soit traduits textuellement.

La première thèse a été corroborée par H.G. Farmer⁹, avec des remarques particulièrement intéressantes si l'on songe au privilège accordé au "rythme" ternaire dans la spéculation lullienne, de même que chez les théoriciens musicaux du Moyen-Age, en l'honneur de la Trinité: Fârâbf notamment distingue le rythme égal (*mutasâwî*) et l'excellent (*mutafâḍḍil*) comme les théoriciens européens du XIII^e siècle distingueront rythmes parfait et imparfait. Farmer signale également de possibles passages de rythmes arabes dans la musique occidentale *populaire*. Il souligne enfin¹⁰ que le plus remarquable est la question de la musique mesurée *en elle-même* et rappelle la pratique arabe du contraste entre rythmes employés simultanément par le chanteur et l'accompagnateur.

A ses remarques, Ribera ajoutait le problème tant débattu encore des structures rythmiques propres à chaque genre, que nous laisserons aux spécialistes de l'histoire littéraire. Les éléments sûrs nous apparaissent comme suffisamment nombreux par ailleurs pour pouvoir considérer la musique comme un élément de contact particulièrement favorable:

— du point de vue de la théorie musicale (on sait que des étudiants de l'Europe chrétienne assistaient aux cours de musulmans espagnol¹¹), ce qui est compréhensible puisque des deux côtes la source commune est finalement en Grèce (à travers la musique persane d'un côté, à travers Rome et l'Eglise chrétienne de l'autre);

— du point de vue de la *présentation*, et, par là, de *l'esprit* de l'oeuvre musicale: non seulement le rythme, mais la conception de la mélodie.

Ce dernier point est un problème aussi considérable que celui de l'influence arabe sur la structure poétique troubadouresque. Rappelons les positions prises par les musicologues non arabisants. Marius Schneider soulignait que les manifestations mélismatiques des chansons popu-

lares de certaines régions espagnoles ont des antécédents pré-islamiques. Il rappelait en outre l'origine grecque de la musique arabe¹², remarque qui est affaiblie par celle d'A. Machabey selon laquelle les notations grecques "révelent un chant presque rigoureusement syllabique". Ce dernier auteur préférerait une filière remontant aux fresques de Beni-Hasan, par les incantations gnostiques, l'hymne d'Oxyrhinchos, et Saint Augustin. A la suite de Tiersot, il rappelait le caractère universel de l'ornementique, mais reconnaissait qu'elle était particulièrement développée en territoires ayant subi une influence arabe¹³.

Evitant le dédain un peu trop facile dont avait fait preuve pour sa part Mgr. Anglès, J. Chailley a étayé une position "occidentaliste" par les arguments suivants: la thèse de l'influence arabe est "certainement sérieuse quant aux influences exercées, mais... semble insuffisante comme démonstration d'origine". "Dans tout ceci il s'agit surtout d'études sémantiques, tandis que l'étude musicale, plus précise, oriente plutôt vers une confrontation de formes et de mélodies avec les autres répertoires existants. Pour ce travail, la thèse arabe ne peut fournir que peu de termes de comparaison; ceux-ci par contre sont nombreux et convaincants avec le répertoire latin des *versus* et conduits...". Les chansons des troubadours, "en leurs débuts, seraient en quelque sorte un transfert sur les cadres musicaux et poétiques des *versus* limousins, issus des tropes, d'une poésie personnelle inspirée des exemples de la chanson mauresque — avec en outre une influence passagère de celle-ci sur les formes et l'agencement des rimes"¹⁴. Cet auteur a plus tard précisé les raisons de son choix: "il est bien évident que le rapprochement qui s'impose entre les trouveurs et les tropeurs de *versus* ne saurait porter sur la matière même des sujets traités, mais seulement sur la manière de les traiter. Ici les analogies, tant poétiques que musicales, sont considérables et attestent une influence que l'on ne saurait dénier. Si, bien sur, le *versus* d'église ignore le chant d'amour profane ou se complait la *canço*, les thèmes secondaires ne cessent de converger: évocation du printemps, apostrophes d'actualité, analogies entre la *domna* courtoise et la *domna* celeste qu'évoque, sous le même nom, le *Tu autem* limousin; entre le *joï* des troubadours et le *gaude* si prisé des *versus*"¹⁵.

Cette dernière position nous semble finalement s'accorder sans difficulté avec la position "orientaliste" de H.G. Farmer. Après avoir souligné à propos du problème du *déchant* que dès le III^oh./IX^o siècle, cet art se voit dédier une section entière dans beaucoup de traités arabes de musique, il remarque que, bien sûr, les *melismata* appartiennent à l'ensemble de l'humanité, "yet the fact remains that since this art was a regulated and highly developed study among the Arabs and Moors, such an accomplishment would have had as weighty an influence on western music, as its visual counterpart — the *arabesque* — had in the industrial arts"¹⁶.

Si bien qu'A. Daniélou a pu écrire: "au Moyen-Age, la musique des différents pays du monde n'étaient pas divisée en systèmes incompatibles comme ils le sont devenus plus tard, et elle pouvait, en dépit des différences de style, être comprise d'un pays à un autre... Il semble qu'en Espagne, lorsque Alphonse X le Sage (1221-1284) introduisit l'enseignement musical à l'Université de Salamanque, les points de comparaison étaient nombreux entre l'art chrétien expliqué par Boèce et l'art arabe défini par Avicenne conformément aux théories grecques. On se représente assez mal généralement l'importance, la richesse et la beauté du riche folklore musical que les troubadours colportaient d'un bout à l'autre de l'Europe. Les traces en sont dispersées et se semblent pas avoir été étudiées par un musicien *ayant une connaissance suffisante de la musique modale* pour en saisir toute la variété et la signification"¹⁷.

Ici comme ailleurs, il n'est pas indifférent qu'il y ait eu des gradations. On a pu souligner que la musique arabe "andalouse" était beaucoup plus proche des conceptions occidentales que celle du Moyen-Orient, elle-même proche, tout au moins telle qu'elle nous reste dans la récitation coranique, de celle des origines de l'Islam¹⁸. Elle use en effet d'un système modal différent de celui utilisé en Orient, sans doute sous l'effet d'influences locales¹⁹. C'est cette musique andalouse "typiquement espagnole" qui se diffuse aux VIII^e et XIV^e siècles dans toute l'Afrique du Nord et qui est connue jusqu'en Orient²⁰. En outre "in al-Andalus, music and poetry belonged, not so much to a special class as in the East, but to the people at large Zakariyyâ al-Qazwînî (d. 1283) mentions in his *Athâr al-bilâd* that in Shilb in Portugal almost every inhabitant displayed an interest in literature, and that one could find even ploughmen capable of improvising in verse"²¹.

Quant à l'aspect *religieux* de la musique arabe, A.B.b. al-ʿArabî, qui fut cadî de Seville et qui eut une certaine influence indirecte dans les Baléares, avait défendu la pratique du "concert religieux" contre le fanatisme de certains Almoravides²². Ghazâlî, qui avait été le maître de ce grand personnage de l'Islam andalou, avait pensé de même, mais ce jugement était d'autant plus valable en Occident que la musique andalouse utilisée pour la récitation coranique, tout en étant nettement artistique et raffinée, a su prendre ici l'aspect d'"une mélodie expressive en rapport direct avec la signification des paroles saintes" et "conserve le mérite de n'avoir pas, en s'enrichissant musicalement, perdu ses vertus d'expression religieuses et son sentiment de l'infini"²³. Que cette puissance émotive soit capable d'agir même sur des non-musulmans, voire même sur des non-arabophones, nous n'en voulons pour preuve que ce spectacle qui nous a été donné à Ronda en 1972, de Chrétiens écoutant la récitation du Coran retransmise par la radio du Maroc.

Du côté chrétien aussi des gradations sont visibles. Il est bien possible que le chant liturgique mozarabe, malgré son nom, ait été très

peu modifié à l'époque musulmane, mais on peut rappeler que le rite hispanique procède en partie de Jérusalem et a subi une influence byzantine directe²⁴. Si donc l'ensemble de la liturgie a évolué de la même façon que ses contemporaines grégorienne, gallicane et autres, son origine plus directement orientale pourrait expliquer certains développements isolés qui rappellent très nettement le chemin suivi par la musique maronite par exemple, très proche de la cantilation byzantine au début et quasi syllabique, et devenue par la suite très arabisée²⁵. Il est des cas en effet où le parallélisme est net: on peut en prendre pour exemple la version de Manacor (à 36 Km. au N.E. de Palma de Majorque) du Chant de la Sybille²⁶. Suivant une mode facheuse de valoriser systématiquement les périodes de l'histoire ibérique où la péninsule aurait été elle-même, par opposition à celles où elle a été colonisée par les Romains ou par les Musulmans, certains ont cru trouver dans cette version "un caractère nettement wisigothique"²⁷. Est-ce à cause de son caractère dramatique, caractère reconnu à la musique mozarabe? L'argument serait peu convaincant. F. Pedrell, pourtant peu tenté par la "thèse arabe", mais musicologue scrupuleux, n'hésitait pas à opposer la version de Manacor à celle, vraisemblablement plus ancienne et d'un tout autre caractère, de Marratxi²⁸. De fait, des familiers du rite maronite ne peuvent que se sentir d'emblée très proches de la première.

Le caractère de drame populaire de cette oeuvre peut avoir contribué au maintien de cette version à côté du répertoire religieux issu de l'influence de Saint Martial de Limoges, du répertoire populaire de danses sacrées du genre de celles du "Llibre Vermell" de Montserrat²⁹, enfin du répertoire profane des troubadours. Ce dernier aussi a pu connaître des ajustements suivant la situation géographique: le cas le plus marquant en même temps que significatif, étent donnée l'importance historique du personnage, est celui de Peire Cardenal, qui a été en étroites relations avec la cour d'Aragon. Chez ce représentant notoire de l'idéologie occitane de son temps nous trouvons, dans les trois mélodies qu'on a conservées de lui, "un fond catalan très clair. La forme de *sirventès* de Peire Cardenal fut très appréciée en Catalogne"³⁰. Sans pour autant parler d'un "continuum" entre la sensibilité arabo-musulmane et celle de la civilisation chrétienne méridionale du XIII^e siècle, nous pouvons ainsi marquer des transitions: conception plus esthétique et en même temps plus expressive d'al-Andalus, particulièrement propice à la transmission d'une "stimmung"; divers niveaux d'influence de cette conception artistique sur celle de l'Occident, dont le plus important serait celui de certaines mélodies religieuses populaires; position intermédiaire enfin de la sensibilité musicale catalane entre l'andalousie musulmane et l'Occitanie des troubadours.

Ces quelques notations permettent, malgré leur brièveté, de cerner un élément spirituel d'autant plus important qu'en aucun moment il n'est saisi comme tel par les sujets qu'il informe. D'autres éléments spirituels montreraient peut-être des coupures ou au contraire des contacts encore plus étroits. Ce qui nous paraît important, c'est d'avoir cet indice extérieur aux élaborations intellectuelles, de la continuité qui a pu exister sur ce point entre civilisation musulmane d'une part et civilisation occitano —troubadouresque de l'autre, comme aussi bien entre et souvent à cause de leurs divers aspects respectifs: les diverses formes savantes, les diverses formes populaires. Soulignons en particulier que Mgr Anglès distinguait trois aspects dans la musique des troubadours: "la lírica provençal fue escrita para ser cantada ante la nobleza, ante el pueblo y en los mismos actos del culto sagrado. Si atendemos al hecho de que la nobleza, el pueblo y los mismos fieles estaban acostumbrados... a oír las tonadas del folklore conservadas por tradición oral, muchas de las cuales se aprendían de memoria y retransmitían de generación en generación, es muy natural que las melodías trovadorescas ofrecieran cierta analogía con las tonadas que ellos tanto amaban y recordaban. Se comprende también que los trovadores que más contacto habían tenido con las ceremonias y la vida del culto religioso, acaso sin darse cuenta, escribieran tonadas de carácter más o menos religioso. Ante las melodías del tercer grupo, que tanto se apartan de las del pueblo y de las del templo, siempre he tenido la impresión como si ellas hubieran sido compuestas más en vistas a los intelectuales y hombres cultos, que en vistas al pueblo y a la gente humilde"³¹. Or c'est de caractère de raffinement pour initiés qui domine nettement en Occitanie et en Catalogne, et qui distingue fortement la musique des troubadours de celle de leurs émules du Nord³². Dans cet univers-là les emprunts à une civilisation étrangère particulièrement raffinée ne pouvaient qu'être bienvenus, lors même qu'ils n'étaient pas avoués pour des questions d'idéologie.

Or Lull a manifestement été plongé dans ce milieu ou, graduellement, se faisaient sentir des influences islamiques et où les mêmes effets artistiques agissaient de façons presque semblable sur les sensibilités. Car nous sommes encore avec lui dans une civilisation en grande partie orale. L'écrit favorise les durcissements et souligne les oppositions alors que la parole sert à tourner les obstacles et le chant à communier.

Mais tout ceci est resté très limité lorsque le Bienheureux s'est exprimé dans son oeuvre écrite parce que la conversion l'avait encore plus *refoulé* que n'avaient pu le faire auparavant les conflits idéologiques entre une nation conquérante et une nation conquise. Lorsque Lull parle de la musique dans *l'Art*, c'est comme d'un objet philosophique³³. De même l'idée de l'origine divine de cet art l'empêchait de prendre conscience de la continuité qu'il y avait entre d'une part le *tarab*, l'extase provoquée

par la sensation musicale chez les Arabes, de l'autre le *joy*, le ravissement amoureux lucide des troubadours, et enfin sa propre mystique activiste.

Pourtant, bien que Lull répugne à parler de musique profane, considérée par lui comme favorisant la sensualité, on a encore quelques indices de ce que, dépendant des thèmes et des formes troubadouresques, il dépendait aussi de cette musique: l'explicit du *Desconhort* précise: "canta's en lo so de Berart". En effet, la mélodie du cycle de Bérart était reprise par les troubadours pour certaines de leurs pièces, y compris par les catalans Guerau de Cabrera et Cerveri, et plus tard par Muntaner, et d'une façon générale, le *serventès* occitan adoptait souvent la mélodie d'une chanson antérieure déjà connue³⁴. Lull se rattachait donc par là au courant populaire de musique troubadouresque. Mais il a dû aussi se rattacher au courant "intellectuel" puisque sa poésie était très probablement dans le style du *trobar clus*, forme la plus évoluée de la lyrique méridionale. Aussi n'est-il pas étonnant que même dans ses oeuvres religieuses l'idée de chanter la poésie reparaisse, ainsi pour les *Cent noms de Deu*.³⁵

On peut donc penser qu'à l'époque de sa formation intellectuelle il avait été encore plus sensible au pouvoir communicatif de la musique, celui qui ressort de la description que fait al-Fârâbî de la musique la plus parfaite: "elle agit sur nous comme un poème, mais moins complètement; elle ne joue qu'imparfaitement le rôle de la poésie. Quand on l'adapte à un poème, son effet sera plus puissant et les paroles, à leur tour, seront plus expressives... Il ne peut s'agir alors que de celle qu'exprime la voix humaine. La musique instrumentale possède parfois certaines de ces qualités" ³⁶.

DOMINIQUE URVOY

Notes

- 1) E. García Gomez: *Todo Ibn Guzman*. Gredos, Madrid 1972, 3 vol.
- 2) H.G. Farmer: *The Sources of Arabian Music*. Brill, Leiden 1965, p 42 et 46.
- 3) *Ibid.*, p 41-42. Ibn Bâdjja utilise également ses connaissances musicales dans ses oeuvres philosophiques: le *K. fî-l-Nafs* (Traité de l'âme) et le *Tadbîr al-Mutawahhid* (Régime du solitaire). De même Averroes.
- 4) Cf. notre article: *La vie intellectuelle et spirituelle dans les Baléares musulmanes*. Al-Andalus, (1972) p 87-132.
- 5) Cf. E. Terés: *La epistola sobre el canto con música instrumental de Ibn Ḥazm de Córdoba*. Al-Andalus, (1971), p 203-214.
- 6) Cf. en particulier son *Historia de la Música arabe y su influencia en la española*. (Madrid 1927), où il rassemble tous ses arguments.
- 7) *Ibid.*, p 332.
- 8) De même Farmer, p XV.
- 9) *Op. cit.*, p XVIII-XIX.
- 10) P XXI.
- 11) Attesté par Adélarde de Bath, R. Bacon et al-Ḥidjarî (Farmer, p XXI).
- 12) *A propósito del influjo árabe, ensayo de etnografía musical de la España medieval*. Anuario Musical (Barcelona) 1946, p 38-141.
- 13) *Le bel canto*. Paris 1948, p 9-14.
- 14) *Histoire musicale du Moyen-Age*. Paris 1950, p 99, 123 et 102.
- 15) *L'école musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*. Paris 1960, p 370.
- 16) *Op. cit.*, p XVI.
- 17) *Traité de musicologie comparée*. Hermann, Paris 1959, p 154. C'est nous qui soulignons.
- 18) J. Cantineau et L. Barbès: *La récitation coranique à Damas et à Alger*. Annales de l'Institut d'Etudes Orientales, VI (1942-1947) p 75-80.
- 19) H.G. Farmer: *A History of Arabian Music to the XIIIth century*. Luzac and Co, London. 1967, p 204. Le phénomène peut être mis en relation avec celui de la *khurdja*.
- 20) Cf. Ribera: *op. cit.*, ch IX; Farmer: *History*, p. 206.
- 21) Farmer: *History*, p 188. Cf. p. 198 a propos du *zadjal* et du *muwashshah*, devenus les véhicules les plus généraux pour le chant.
- 22) *Ibid.*, p 195-196.
- 23) Cantineau et Barbès, *op. cit.*, p 89.
- 24) La concile IV de Tolède (633), dans son canon II, montre qu'il y a dès cette époque une liturgie et un chant unifié. Toutefois il faut reconnaître que si on possède des Codex des VIII^e, IX^e et même XIII^e siècles (21 en tout), comme à la disparition du rite mozarabe on n'a pas copié les mélodies, et qu'on n'a plus su transcrire les neumes à sa restauration par Cisneros en 1502, si on peut apprécier le "rythme libre" des oeuvres et parfois leur mode, on ne le peut avec sûreté pour leurs intervalles. Ces mélodies semblent se caractériser par leur "dramatisme" et leur caractère populaire (cf. R. Pla: *Antifonario mozárabe, siglo IX: Colección de música antigua española*, 4; disque Hispavox).
- 25) Cf. L. Hage: *Le chant de l'Eglise Maronite* (Beyrouth, 1972), pour l'étude des données originelles, et les disques: *Al-Quddâs al-Marûnî al-Iḥtîfâlî* (la messe maronite) (réf. LPVDX 116) et *Al-Djum û al-Ḥazîna* (chants du Vendredi Saint interprétés par Fayrûz). (réf. LPDVX 150) pour l'état musical actuel.
- 26) Enregistré par l'Ensemble de Musique Ancienne *Ars Musicae* de Barcelone, sous la direction d'Enric Gispert (Disque *Le Moyen-Age Catalan*, Harmonia Mundi-EDIGSA, HME 10 (051).
- 27) J.M. Lamaña (*ibid.*).

28) *Lírica nacionalizada*, Paris s.d., p 205-210: *Una nueva version del "Canto de la Sibila"*. Le remplacement des paroles latines par une traduction catalane au XIII^e siècle ou au début du XIV^e, soit à l'époque de Lull, n'a rien changé. Par contre J.M. Lamaña lui-même signale que cette oeuvre, diffusée en Catalogne à partir de Ripoll ou elle était connue dès le X^e siècle, fut introduite à Majorque "selon la même version mozarabe (wisigothique) qui circulait en Catalogne, en France et en Italie, toutefois dans un ton un peu modifié pour suivre, plus ou moins, certains chants populaires des îles". Il resterait à apprécier la nature de ces "chants populaires".

29) Cf. disques: *Le Moyen-Age Catalan (op. cit.) et La Música en Cataluña hasta el siglo XIV (Col. Mus. Ant. Esp., 3, Hispavox)*.

30) R. Pla: disque *Monodia Cortesana Medieval (s. XII-XIII) y musica arabigo-andaluzá (s.XIII); Col. Mus. Ant. Esp., 12, Hispavox)*.

31) *El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales. Anuario Musical (Barcelona) 14 (1959) p 8-9.*

32) Cf. H. Davenson: *Les troubadours* (Paris, 1961).

33) *Ars Magna*, X, ch. 99.

34) Cf. M. de Riquer: *Historia de la Literatura catalana* (Barcelona 1964, t.I, p. 328).

35) Cf. R. d'Alòs-Moner: *Ramon Llull: poesies (Els Nostres Classics, Barcelona 19282, p. 138)*.

36) *Kitâb al-Mûsîqû* (trad. R. d'Erlanger) Geuthner, Paris 1930, t.I, p 16.