

LE NIGGÛN MERÛN

Description d'un patrimoine instrumental juif

André Hajdu, Jérusalem

Le terme contenu dans le titre sert, en Israël, à désigner un répertoire instrumental jouant un rôle considérable au cours des réjouissances de communautés religieuses: mariages, pèlerinages, etc. ... Les airs de ce répertoire se distinguent assez nettement des airs de danse de structure simple qui sont partie courante de ces assemblées et qui accompagnent généralement une *ronde* collective. Ils sont aussi bien joués par les musiciens que chantés par le public et comportent le plus souvent des paroles. Les airs qui font l'objet de notre étude sont d'une structure musicale plus complexe et ne comportent pas de paroles. Ils sont joués par les musiciens sans accompagnement de chant public, ou exécutés vocalement en solo; ils accompagnent enfin une danse individuelle, bien différente de la ronde hassidique habituelle.

Dans le répertoire des *klezmer*¹ américains, apparaît un genre parallèle appelé *Bulgare* ou *Terkishe* qui, à notre avis, constitue un répertoire-soeur du *niggûn-Merôn* d'Israël. Outre quelques airs communs, presque toutes les caractéristiques du *niggûn-Merôn* se retrouvent dans ces "*Bulgare*" américains dont un grand nombre a été enregistré en disque de 78 tours par les *klezmer* Dave Tarras, Naftali Brandwein², etc. ... Le répertoire israélien paraît moins important: environ 20-25 airs, qui n'ont pas encore fait l'objet

Les exemples musicaux notés sont groupés à la fin de l'article. Les enregistrements qui accompagnent l'article sont joints au livre.

¹ *Klezmer* (de l'hébreu *kli-zêmer*, instruments de musique) nom donné aux musiciens dans les communautés juives d'Europe Orientale et d'Amérique.

² Le lecteur intéressé par les "*bulgares*" américains trouvera un abondant matériel dans les archives des disques Columbia. En voici quelques uns particulièrement proches de l'esprit de notre répertoire méronien. Columbia 8135-F, E-1396, 77659-A, 1135-AB, 65856, 65867, 78043-AB, 73008-A, 73895-AB, A-13013, E-7874, V-9091-AB, V-9088-AB, F-8010-AB, 25-5054-AB, E-7780, V-9000-AB, E-3881, I-4020-AB, V-9036-AB. Ces disques se retrouvent à la Phonothèque Nationale de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Jérusalem, également dans la collection de M. Yaacov Michael. Voici un choix du matériel publié (partitions): *Kammen International Danse Folio*, ed. Kammen, New York 1924. *International Hebrew Wedding Music* (Kostakowsky), The Hebrew International Music Publications, 1916. *Romanian Volach* by Abe Schwartz, ed. Schenker, New York 1921.

d'enregistrements commerciaux. Nous avons été les premiers à enregistrer systématiquement le répertoire des assemblées où le *niggun Merôn* apparaît notamment: quatre pèlerinages à Méron pour la fête de *lag ba-'ômer*³ et au septième jour du mois d'Adar⁴; deux mariages (l'un de *hasidîm* de Bretzlav^{4a}, l'autre sans caractère particulier) et trois festivités de *simḥat bet haš-šoevah*⁵ à Jérusalem pendant la demi-fête de *soukkot*. En dehors de ces enregistrements "en fonction" nous avons enregistré des conversations avec quelques informateurs éminents, dont A. Ségal, *klezmer*, M. Shafer, pèlerin méronien assidu, trois jeunes *hasidîm* de Bretzlav et les frères Zilber de Tibériade, remarquables connaisseurs de la vie musicale des communautés hassidiques⁶.

Le choix de ces festivités peut paraître fortuit au lecteur. Ils ont cependant un dénominateur commun: leur caractère relativement profane. On les désigne communément par le mot *semahôt* — (réjouissances). L'on peut, en effet, tracer une ligne de démarcation assez nette entre le répertoire d'un groupe hassidique, lié à un évènement liturgique (fêtes, *šabbât*), et celui des assemblées que nous avons mentionnées, fréquentées par un public plus mélangé: *hasidîm* d'appartenance diverse et non-*hasidîm*. Le premier répertoire comporte des chants appartenant au cadre de la prière ou du repas shabbatique (*tisch*, *se'uddah šelišit*, *melawweh malkah*⁷) et ayant une affectation fonctionnelle parti-

³ On compte sept semaines de Pâque à la fête de *šavu'ôt*. Cette période est appelée 'omer (gerbes) à cause de l'offrande de gerbes qui avait lieu le jour de *šavu'ôt*. Le 33ème jour du compte de l'omer, (*lag ba-'omer*) est un jour de festivités et de réjouissances populaires liées à la mémoire de Rabbi Šim'on Bar-Yohay (IIe siècle de notre ère) dont la tombe supposée se trouve à Méron.

⁴ Jour de la naissance et de la mort de Moïse, selon la tradition.

^{4a} Bretzlav: branche hassidique d'Ukraine fondée vers 1800 par Rabbi Naḥman de Bretzlav.

⁵ *Simḥat bet haš-šoevah*: Réjouissances organisées tous les soirs pendant la semaine de *soukkôt* (fête des Tabernacles) dans les quartiers religieux de Jérusalem. L'origine de ces festivités remonte à l'époque du 2ème Temple où l'on avait l'habitude de puiser l'eau à la source du Šiloah et de l'amener au temple pour en asperger les autels.

Une description de la *bet haš-šoevah* se trouve dans le traité talmudique "soukkah".

⁶ Abraham Ségal, 60 ans, originaire de Safed, vit actuellement à Haïfa. Il est le plus ancien *klezmer* et le reconnu des communautés traditionnelles en Israël. Haïm Shafer, 68 ans vit à Bney Beraq, et a fait le pèlerinage à Méron pendant plus de trente ans. Dov Rubinstein, Abraham Eckstein et Daniel Bergstein, tous trois de la branche de Bretzlav, avaient moins de 20 ans au moment où nous les avons enregistrés. Ils excellent dans l'interprétation vocale des airs méroniens. Michael Zilber, 30 ans et Elḥanan Zilber, 22 ans vivent à Jérusalem. Ils descendent d'une famille vivant depuis huit générations à Tibériade. Ils appartiennent à la branche hassidique Slonim et participent au pèlerinage de Méron. Michael Zilber connaît bien la littérature écrite sur l'histoire des communautés en Israël.

⁷ "*Tisch*", coûtume hassidique consistant à se réunir, autour d'une table (*tisch*), dans la nuit de *šabbat* en présence du chef spirituel (*rebe*). *se'udah šelišit*, dernier des trois repas rituels qui ont lieu le *šabbat*: soir, matin, après-midi. *melaweh malkah*, litt. "accompagnement de la reine", repases l'honneur de la sortie du *šabbât*. Ces réunions se tiennent générale-

culière. Le répertoire musical des assemblées sert à divertir ou à accompagner la danse sans remplir une fonction plus précise. Le pèlerinage à Méron comporte bien une partie "fonctionnelle" (c'est-à-dire se déroulant selon un ordre musical déterminé) comme certains airs de mariage liés à un moment fixe de la fête — cependant le gros du répertoire de toutes ces assemblées est constitué d'airs sans affectation spéciale.

Une autre caractéristique de ces assemblées est que le répertoire musical qui y apparaît n'appartient pas à un groupe particulier mais constitue un patrimoine commun que nous pourrions appeler *pan-hassidique*, bien qu'il appartienne en fait à un groupe plus large qu'un simple brassage de *hasidim*. Il est à noter que c'est précisément dans les trois villes où vit une grande communauté *mitnagged* — Jérusalem, Safed, Tibériade — que ces réjouissances sont le plus profondément enracinées. Il semble que ce soit ces communautés auxquelles s'ajoutèrent peu à peu des groupes hassidiques s'établissant dans le pays ne pouvant s'affirmer comme groupes particuliers, qui constituent la base ethnique de ces assemblées. L'une des communautés les plus anciennes, celle de Tibériade, est devenue en grande partie *hassidique*, en s'affiliant à la branche *Slonim*⁸. Nous verrons que c'est justement cette communauté qui selon les témoignages, fournit les airs les plus anciens au répertoire des *klezmer*.

Après avoir souligné le point commun de ces *semaḥôt*, voyons maintenant ce qui les différencie. La présence des *klezmer* caractérise les pèlerinages à Méron, les mariages en dehors de Jérusalem et les festivités de *simḥat bet haš-šoevah* à Jérusalem. Dans les réunions moins importantes, comme les *bar mišwot*, *siyyumey masseket*, *ševa' beraḳôt*⁹, etc., ainsi qu'aux mariages traditionnels à Jérusalem on n'entend pas de *klezmer*. Le répertoire des réunions sans *klezmer* est peu complexe; il est dominé par ces chants de danse à caractère vocal qui accompagnent la ronde hassidique. Des airs de caractère instrumental y apparaissent plus rarement, sauf aux mariages hiérosolymitains où une exécution vocale de *niggun merôn* est de mise. Cette exception peut être expliquée par la contradiction de deux principes — d'une part, la tradition veut que l'on ne joue pas d'instruments de musique à Jérusalem en dehors des demi-fêtes de *sukkôt*¹⁰ — d'autre part, le caractère du mariage traditionnel

ment dans le synagogue et donnent lieu à un programme musical déterminé.

⁸ Slonim: branche hassidique originaire de Russie blanche, née au début du XIXe siècle.

⁹ Il s'agit de réunions organisées par les juifs religieux dans les occasions suivantes: a) *bar-mišwah*, en l'honneur de la première lecture de la *Tora*, par un garçon de 13 ans. b) *siyyumey masseket*, fin de l'étude d'un traité talmudique c) *ševa' beraḳôt* en l'honneur des mariés pendant toute la semaine suivant le mariage.

¹⁰ Fête des Tabernacles. La période allant du deuxième au septième jour est appelée demi-fête (*ḥôl ham-mô'êd*).

exigerait que le répertoire comprenne (comme ceux en dehors de Jérusalem) nombre de morceaux instrumentaux. D'où le compromis: une imitation vocale des instruments, devenue si caractéristique chez certains Hiérosolymitains.

Dans les assemblées où les *klezmer* apparaissent, le répertoire est généralement plus varié. En effet, ces derniers par leur statut semi-professionnel, sont aussi aptes à promouvoir l'introduction de morceaux nouveaux, ou d'innovations techniques — que de conserver les airs les plus anciens. Presque tout *klezmer* d'Israël — qu'il mérite cette appellation traditionnelle ou non — connaît ce répertoire large qui s'étend des chansonnettes grecques jusqu'aux anciens airs de Méron, en passant par les rondes hassidiques simples. Pourtant, selon le lieu et la composition du public, ce répertoire prend des aspects bien différents. Devant un public peu exigeant en matière de tradition, ils n'incluent qu'exceptionnellement des airs anciens. Ce n'est que devant un public composé de "Méroniens" — comme l'un de nos informateurs a désigné le milieu particulier, amateur, connaisseur et propagateur des airs de Méron — que les musiciens les jouent, poussés, non seulement par le goût des auditeurs, mais aussi par leur danse qui exige ces airs. Notons cependant une nette tendance "revivaliste" des jeunes *klezmer* qui incluent de plus en plus des airs de Méron dans leur répertoire et les jouent même dans un milieu où personne ne connaît ces airs. Quant aux assemblées comportant des moments "fonctionnels": danse de la mariée, arrivée du marié dans les mariages traditionnels, processions d'"*Abus haşer*" et de *Yoħanân has-sandlâr*, danse de *ħalaqeh*¹¹ dans le pèlerinage à Méron — le *klezmer* est obligé de se conformer à une tradition musicale précise qui exige un air particulier pour chacun de ces moments. La plupart de ces airs "fonctionnels" appartient précisément à la catégorie musicale qui nous intéresse, ce qui nous amène à examiner plus en détail le déroulement du pèlerinage méronien et ses rapports avec notre répertoire musical. Le lecteur trouvera ailleurs de ce pèlerinage une description et un historique¹². Nous n'en résumons que l'essentiel pour la compréhension de ses aspects musicaux.

¹¹ *ħalaqeh*. Mot arabe signifiant coupe de cheveux. Selon une coũtume très ancienne observée dans certaines communautés sépharades et hassidiques, on ne coupait les cheveux des enfants qu'à l'âge de trois ans. C'est à l'occasion du pèlerinage de *lag ba-'ômer* à Méron qu'on a l'habitude de leur couper pour la première fois. A cette occasion, les hassidim dansent, la danse de *ħalaqeh*, les enfants sur l'épaule.

¹² La description des festivités de *lag ba-'ômer* et de ses coũtumes ainsi qu'une importante bibliographie sur ce sujet se trouve réunie dans un livre qui fournira d'amples détails aux lecteurs intéressés. Il s'agit de la réédition moderne du livre *massa' Merôn* (Voyage à Méron) de Rabbi Ménaħem Mendel Ravin. Le livre original, paru en 1889, relate le pèlerinage de l'auteur à Méron et comporte une description des festivités. L'édition moderne par Bezalel Landoï (Jérusalem 1966) comporte en outre une série d'articles décrivant ces festivités telles qu'elles se déroulent à l'heure actuelle. Nous ne pouvons que renvoyer le lecteur à ce livre.

Méron est le lieu, situé à quelques kilomètres à l'aval de Safed, où la tradition situe la tombe de Rabbi Šim'on bar Yoḥây. Il y a plusieurs siècles que s'est créée la tradition sépharade de se rendre annuellement en pèlerinage à cette tombe reconstituée. Peu à peu, certains groupes hassidiques se sont joints à ce pèlerinage, se déroulant à la date de *lag ba-'ômer*. C'est à ces groupes hassidiques, et plus particulièrement au Rav Berele Tsfasser¹³ que l'on doit la reconstitution d'une autre tombe, celle de Yoḥanân has-sandlâr, non loin de la tombe de Šim'on Bar Yoḥây. La montée à cette tombe figure désormais au programme des *hasidîm* se rendant au pèlerinage de Méron. Il y a une vingtaine d'années, lorsque la guerre empêchait le pèlerinage de Méron le jour de *lag ba-'ômer*, les pèlerins s'y sont rendus le 7 du mois d'Adar (anniversaire de la naissance et de la mort de Moïse) — depuis cette date les pèlerins, surtout les *hasidîm*, montent deux fois par an à Méron. A l'heure actuelle, où des foules immenses affluent tous les ans à Méron, à *lag ba-'ômer*, le caractère général du pèlerinage diffère peu de celui d'un immense carnaval avec défilé incessant de juifs orientaux devant la tombe de Bar Yoḥay. Dans ces communautés — même les plus archaïques — l'on ne trouve pas de programme rituel proprement dit — ils campent simplement un jour ou deux, aux environs de la tombe et chantent de la musique judéo-arabe. En dehors de quelques chants universellement répandus, comme *we-'amarta ko lehây* ou *Bar Yoḥay nimšahtah, ašreka* ils n'ont pas de chants, de danse ou de musique spéciale à Méron. Le groupe hassidique de Karlin a, de même, un programme à soi dont le répertoire est composé, outre les deux airs mentionnés, de chants de danse très élémentaires, exécutés de manière antiphonale avec un débordement peu ordinaire, chants dont l'origine sépharade, voir arabe est manifeste. Soulignons que les *Karlin* sont actuellement une source bien plus fidèle pour ces airs orientaux que les Juifs orientaux eux-mêmes, ce qui semble indiquer que le répertoire traditionnel de l'ancien pèlerinage survit davantage chez les *Karlin* que chez les Juifs orientaux qui l'ont probablement fondé. Quant au reste des participants non-sépharades du pèlerinage, ils sont ceux-là mêmes que notre informateur désignait par le nom "Méroniens" — assemblage de *hasidîm* et de *miṭnagdîm* venus des trois villes — auquel s'ajoutent — d'année en année, davantage — d'élèves de *yešivôt*. Ce sont eux qui se groupent autour du *klezmer*, eux qui renchérisent sur les mélodies, eux qui dansent, suivent les musiciens de leurs processions, s'assoient autour de la tombe de Yoḥanân has-sandlâr — aussi constituent-ils le groupe au programme le mieux organisé et le plus fonctionnel.

La première étape de ce programme est le départ de la cour de Abou (*Abus ḥašer*) à Safed, l'après-midi de la veille de *lag ba-'ômer*, et consistant

¹³ Voir *Encyclopédie Tidhar*, Tome XIV, Rabbi Dov Mordechai Zilberman 1908-1957.

en une procession montée sur des chariots avec le livre de la *Torah*, en direction de Méron. De cette procession qu'accompagnent traditionnellement les *klezmer*, on ne fait plus qu'un rappel symbolique, en raison du nombre des voitures et des mesures de police qu'elles entraînent. On fait actuellement quelques centaines de mètres à Safed, puis tout le monde monte en voiture et se rend à Méron. Voici le reste du programme rituel des *Méroniens*: Le soir, danses collectives et individuelles dans la cour du bâtiment élevé sur la tombe de Bar Yoḥây. La nuit, allumage des cierges de *lag ba-ômer* et procession à la tombe de Yoḥanân has-sandlâr, puis feux de camp devant la tombe avec chants et musique (solo de clarinette). Le matin, très tôt, la *ḥalaqeh*: traditionnelle coupe de cheveux des enfants de trois ans, dans la cour, accompagnée de danses collectives et individuelles, les enfants sur l'épaule. Ce n'est que pendant la *ḥalaqeh* que les *ḥassidîm* de Karlin se joignent aux "Méroniens" pour participer à la danse. Les airs de *ḥalaqeh* sont purement vocaux, aussi les *klezmer* ont-ils l'habitude d'arriver seulement à la fin de la danse de *ḥalaqeh* en forme de procession.

Quant au petit pèlerinage du 7 Adar, il ne fait apparaître aucun aspect nouveau par rapport à celui de *lag ba-ômer*. Ses participants sont *ḥasidîm* et *Méroniens*, et son programme comporte danses dans la cour le soir et montée à la tombe de Yoḥanân has-sandlâr, la nuit.

En examinant le programme musical du pèlerinage de *lag ba-ômer*, nous y trouvons des airs fixes mais aussi des airs non liés au pèlerinage. Les deux processions — celle de la sortie de la cour de la maison Abou et celle de la montée à la tombe de Yoḥanân has-sandlâr, ont chacune leur airs propres, appelés respectivement *Abus ḥašer* (voir T. I, 14a, b et D. A 2)^{13a} et *Yoḥanân has-sandlâr*, (T. I, 1 et 2; T. II, 11; D, A. 4) même lorsqu'ils sont joués en dehors du contexte méronien. Ces airs sont tous instrumentaux et appartiennent à la catégorie musicale que nous tenterons de circonscrire sous le nom de *niggûn Merôn*. Deux autres moments importants, le feu de camp auprès de la tombe de Yoḥanân has-sandlâr et la *ḥalaqeh* sont accompagnés d'un répertoire musical bien différent. Le premier a des airs de rythme lent, chantés ou joués par un *klezmer* solitaire, vieux airs hassidiques, *kol nidrey*, *aqdamuṣ*¹⁴. Les airs de *ḥalaqeh* sont de caractère vocal, ils semblent anciens, quelques uns d'origine orientale.

Quant aux rassemblements du soir et du matin où les *klezmer*, encouragés par des enchères, jouent un programme varié, ils ne diffèrent que par leur

^{13a} Nous adoptons le sigle T. pour désigner les tableaux comparatifs, et le sigle D suivi de A ou B désignant les deux faces du disque.

¹⁴ "Kol nidrey". Texte liturgique chanté à l'entrée du jour de *kippar* (Jour du Grand Pardon) sa mélodie est universellement répandue dans les communautés ashkenazes. "Aqdamuth" poésie liturgique que l'on chante le matin de la fête de *šavu'ôt*.

intensité d'autres rassemblements en dehors de Méron. A Méron, comme ailleurs, c'est généralement vers la fin de la soirée, lorsque le public est déjà dans l'ambiance, et un peu lassé des rondes, que les *klezmer* commencent à entonner des airs plus particuliers. Ces airs, liés avec la danse individuelle, demandent plus d'intimité. En effet, s'il y a trop de monde, l'usage des haut-parleurs devient inévitable, ce qui alourdit le contact entre chanteurs, danseurs et musiciens. Dans ces conditions, on peut exécuter des airs simples répétés invariablement dans la cohue des rondes collectives, mais non les airs complexes qui accompagnent la danse individuelle. Le rythme plus subtil de celle-ci exige que le musicien joue "sous le pied" du danseur tout en lui imposant de fréquents changements de tempo — ce qui n'est concevable que s'il le voit de près. Tous ces facteurs font que le programme musical de ces rassemblements se compose de deux parties : la première consacrée à la danse collective, accompagnée par le jeu bruyant mais quelque peu passif des musiciens qui essaient de suivre les changements d'airs imposés par le public, et la seconde où une élite de danseurs se produit, entourée du cercle des connaisseurs qui les encourage par ses cris et ses applaudissements rythmés.

Le fait que c'est à Méron que notre répertoire particulier reçoit une fonction précise — et qu'il doit son nom vernaculaire à ce lieu — établit un lien intime entre le pèlerinage et ce répertoire. On sera tenté — sinon de situer à Méron la formation du genre musical — de voir, du moins, dans la fonction qu'il remplit au cours de ce pèlerinage sa fonction originelle. Nos premiers informateurs, originaires de Jérusalem, expliquaient en effet le nom de *niggûn Merôn* dans ce sens et nous avons partagé cette vue, avant de rencontrer Michael Zilber, informateur originaire de Tibériade. Or, Michael Zilber, son frère Elhanan et plus tard le *klezmer* Abraham Segal affirment unanimement que bien avant d'apparaître au programme du pèlerinage de Méron, ces *niggunîm* figuraient déjà au répertoire des *klezmer* des villes de Safed et de Tibériade. Quant aux airs qui semblaient les plus enracinés à Méron, comme liés aux processions et à d'autres moments rituels du pèlerinage, ils sont — selon ces témoignages — précisément ceux qui avaient également une fonction dans les mariages célébrés dans ces deux villes. Ainsi les airs de procession — de rythme de marche lente — avaient été — selon l'expression de Segal — des "gosse-nig'n" (chant de rue). Ces chants accompagnaient la procession traditionnelle à la maison de la future mariée, la veille du mariage. D'autres airs n'ayant actuellement d'autre fonction que d'accompagner la danse, avaient, dans ces mariages, une affection plus précise : tel air devait être joué avant la *houppah*¹⁵, tel autre pour l'arrivée du marié, etc. Le souvenir de cette fonction, aujourd'hui disparue, subsiste parfois dans le nom du *niggûn*.

¹⁵ *houppah*. Dais nuptial sous lequel on place le couple au moment de la bénédiction du mariage.

Or, si nous admettons que les airs accompagnant les processions méroniennes ne sont, en fait, que des transfuges d'un répertoire nuptial, il ne nous reste, au fond, que peu de *niggûn Merôn* propres au pèlerinage. Le répertoire du feu de camp se compose d'airs non-dansés que personne ne songe à appeler *niggûn Merôn*. Quant aux airs de *halaqeh*, le seul répertoire qui semble désormais lié à *lag ba-'ômer* — ce sont des chants de danse de structure plus simple, d'origine orientale, et sans caractère instrumental.

Si nous acceptons ces témoignages — et nous ne voyons guère de raisons de les réfuter — il nous reste à expliquer pourquoi ce répertoire est désigné par le nom de "*niggûn Merôn*" alors qu'il appartient à un fonds plus ancien. Michael Zilber, interrogé par nous, l'explique ainsi: "Je suppose que la raison la plus simple est que, chez les gens de Jérusalem, il n'y a pas de *klezmer* dans les mariages... alors ces juifs n'avaient qu'une seule occasion d'entendre les *klezmer*: à Méron. Ces airs, ils ne les ont jamais entendus aux mariages (car il n'avaient pas encore cette habitude de prendre l'autobus ou le taxi pour aller aux mariages d'une autre ville et rentrer dans la nuit) — venir à Tibériade cela aurait pris alors trois jours — pour Méron, ils ont fait l'effort et, ainsi, ils ont entendu ces airs à Méron seule". Il est un fait, c'est que les gens de Tibériade et de Safed, en raison de leur proximité, participaient depuis plus longtemps que ceux de Jérusalem à ces pèlerinages, car ces derniers n'y viennent en grand nombre que depuis peu de temps. Aussi, comme ils l'admettent d'ailleurs eux-mêmes, sont-ils moins versés dans la musique de Méron. Certains groupes hassidiques, dont la participation au pèlerinage de Méron remonte à plus loin (comme les *hasidim* de Bretzlav) adoptèrent les airs méroniens, mais de manière quelque peu déformée. Quant aux *klezmer* de Jérusalem, ils n'ont appris le répertoire méronien que durant les dix dernières années.

Si nous adoptons la version de Michael Zilber, confirmée d'ailleurs par d'autres témoignages, les choses se passèrent à peu près ainsi: Les communautés de Safed et de Tibériade furent les premières à participer à ce pèlerinage, jusque là essentiellement sépharade. Le répertoire de musique de danse joué par les *klezmer* au cours de ce pèlerinage, est essentiellement le leur. Les Hiérosolymitains n'avaient pas de répertoire instrumental proprement dit, sauf peut-être quelques *niggunim* empruntés aux communautés orientales de Jérusalem. Venus à Méron, ils y déversèrent en partie leur répertoire hassidique d'Europe Centrale et adoptèrent la musique instrumentale, qu'ils y entendaient et l'intégrèrent à leur répertoire. Quoi qu'il en soit, il est certain que les gens de Safed et de Tibériade sont une source plus fidèle, tant sur le plan musical qu'au point de vue informations, pour la connaissance du *niggûn Merôn* que les gens de Jérusalem.

Plus encore que la fonction, la question de la transmission du *niggûn Merôn*

mérite une attention toute spéciale. Comme il s'agit d'un répertoire essentiellement instrumental, l'on pourrait s'attendre à ce qu'il soit transmis d'une génération à l'autre par le truchement d'une classe de musiciens (comme c'est l'usage chez d'autres peuples). Or, il s'avère d'après l'observation des faits et les réponses des informateurs que les non-musiciens avaient un rôle au moins aussi grand dans la transmission des airs que les *klezmer* eux-mêmes. Seul Abraham Segal déclare avoir appris ses *niggunim* d'autres *klezmer* plus anciens. Tous les autres *klezmer* ont appris la presque totalité de leurs airs de la bouche de gens qui les leur ont chantés. De même, la plupart des airs méroniens dont nous avons scruté les origines sont attribués à tel ancien qui l'a appris aux *klezmer* d'alors. C'est ainsi que l'on parle du *niggûn Welenstein*, d'après un ancien de ce nom qui aurait appris cet air aux *klezmer*. Il semble donc que le milieu particulier que nous avons, d'après Michael Zilber, désigné par le nom de "Méroniens" et qui se recrutait auparavant parmi la population des villes de Safed et de Tibériade — participait et participe activement à la transmission des airs. Nous avons pu enregistrer à Méron un jeune homme dictant son air au clarinettiste, qui essayait, tant bien que mal, de le répéter sur son instrument.

Il convient de distinguer la situation telle qu'elle se présente actuellement de celle qui prévalait au temps de la jeunesse d'Abraham Segal. Nous assistons actuellement à une diffusion rapide et désordonnée du répertoire ayant appartenu, semble-t-il, à des communautés plus homogènes et plus fermées. Durant les dix dernières années, non seulement, des centaines d'élèves de *yešivot* et d'autres nouveaux venus à Méron ont appris les airs méroniens, créant ainsi une véritable "nouvelle vague" de ceux-ci, mais tout un peloton de jeunes *klezmer* est apparu (orchestre de Šlomo Jelovsky à Jérusalem, "Orchestre de Méron" à Beney Beraq, Moše Berlin à Tel-Aviv, etc.) auquel le métier traditionnel (jeu, style, répertoire, situation sociale) n'a pas été transmis. Ces musiciens, qui captèrent ces éléments par-ci par-là et d'une manière souvent rudimentaire, ne méritent d'ailleurs pas tout à fait le nom de *klezmer*, dans l'acception traditionnelle du mot. Nous n'avons en fait, en Israël, qu'un seul *klezmer* en la personne d'Abraham Segal, 60 ans, vivant à Haifa et originaire de Safed. Il a appris le métier de "*klineter*" (clarinettiste) d'un autre *klezmer* et a acquis le répertoire en tenant la percussion dans les orchestres de son enfance. Son jeu, qui est d'ailleurs le seul à conserver toutes les particularités du style méronien, reste également pur d'innovations techniques si nombreuses chez les plus jeunes. Bien que déclinant (en raison de son âge et de sa santé) il est toujours considéré par les musiciens plus jeunes comme "le père des *klezmer*". Cependant, le lien qui semble relier Segal avec ses maîtres ne le relie pas avec la génération actuelle. S'il accepte maintenant de jouer dans des formations plus grandes, c'est qu'il s'est résigné au fait que celles-ci ont de toutes façons

appris le répertoire, mais ce n'est pas lui qui le leur a appris. Ce n'est que M. Berlin (Mūsa) qui peut être considéré comme l'élève de Ségal, vu qu'il joue en sa compagnie à Méron — toutefois ce qu'il tient de lui est plutôt observé ou capté qu'appris.

De façon générale, depuis les temps anciens jusqu'il y a quelques années, l'instrument mélodique utilisé quasi exclusivement par les *klezmer* était la clarinette. Il y a une dizaine d'années l'accordéon amorçait l'élargissement dont nous sommes actuellement témoins: trompettes, saxophones, puis tout récemment guitare électrique et orgue Hammond ont fait leur intrusion dans les formations classiques. L'accordéon, lui, a un rôle plutôt harmonique, voire rythmique, il ne devient mélodique qu'en l'absence de clarinette. Quant à la percussion, une évolution parallèle a eu lieu: ce ne sont qu'Abraham Segal et ses batteurs qui maintiennent la formation originelle: un petit tambour sans cordes, complété par la grosse caisse et les cymbales. Les autres utilisent la percussion de jazz, soit en l'adaptant quelque peu au style traditionnel, soit en contradiction avec lui. Nous n'avons que quelques témoignages contradictoires sur la présence du violon dans les formations anciennes.

La formation originelle clarinette-tambour devient rare, nous trouvons plus souvent deux clarinettes (à Méron parfois trois ou quatre), un accordéon et deux ou trois percussionnistes. Les dernières formations apparues cette année sont calquées sur celles de musique légère (que ces mêmes orchestres jouent aussi occasionnellement). Les formations sont assez fixes: on invite un groupe moyennant une somme variant entre 50 et 70 livres par musicien. Ce n'est qu'à Méron que l'on entend une équipe sélectionnée de *klezmer*, ce qui cause quelques contradictions stylistiques. La coutume ancienne, qui voulait que les musiciens, au lieu d'honoraires fixés d'avance fussent payés par les participants qui commandaient chacun son *niggûn* aux enchères, n'est conservée qu'à Méron.

Nous devons parler en quelques lignes du rapport entre les airs de Méron et la danse individuelle. Ce rapport est suffisamment intime pour qu'il nous serve de critère pour déterminer si un air est "méronien" ou non. En effet, il n'existe pratiquement aucun air méronien accompagnant une simple ronde collective. Seule la *debka* (dont un des airs appartient à notre catégorie)¹⁶ est dansée par un groupe — cependant cette danse, par son tempo, ses pas et ses figures chorégraphiques — n'appartient pas aux rondes des danses hassidiques. Inversement, il n'y a guère de danses individuelles accompagnées d'un air autre que du genre *niggûn Merôn*, sauf peut-être "*berogez-tanz*" qui est dansé sur un couplet roumain, et une danse assez typiquement méro-

¹⁶ "*Debka*", danse traditionnelle druze dont les formes et les pas (sinon la musique) sont passés dans le répertoire israélien séculaire ainsi que dans le répertoire hassidique.

nienne exécutée sur les sons d'un banal tango, importé de Grèce, désigné sous le nom de "*niggûn yevani*" (air grec).

La danse individuelle est caractérisée par la torsion fréquente du tronc, mouvements de la tête et du corps renversés en arrière jusqu'à la position horizontale, usage des bâtons, bouteilles, etc. Certaines danses (*berogez-tanz*, *volachl*)¹⁷ ont un caractère descriptif. Dans la première, l'on se bat pour la possession d'un billet de banque et l'un des danseurs finit par faire tomber l'autre. Dans le "*volachl*" ou "*tehiyyat ham-metim*" (D, B 5), qui fait suite d'habitude à la danse "*berogez*", le premier danseur tente de faire ressusciter par ses mouvements ondulés et incantatoires celui qui fait le mort, jusqu'à ce qu'ils dansent ensemble la *horah* finale. Cet accouplement de danses lentes et rapides existe en dehors de la danse de "ressurrection des morts". On a l'habitude d'accoler une danse à rythme de marche lente (les mêmes airs qui servent d'airs de procession à Méron) — à une *horah* vive.

Des recherches sur la danse ont été faites par M. Zwi Friedlander, qui a filmé à Méron de nombreuses séquences. Cependant, tant qu'il n'existe pas d'enregistrement synchronisé avec le filmage des danses, nous ne sommes pas à même d'entreprendre des recherches parallèles qui seront certainement d'un grand intérêt.

Après cette introduction, dont le but était de circonscrire le *niggûn Mērôn* dans ses différents aspects et d'éclairer sa fonction dans la vie musicale des communautés auxquelles il est propre, tentons d'examiner les critères, qui nous ont conduits à déterminer si tel air fait ou non partie de notre patrimoine. Précisons qu'il s'agit là d'une des démarches les plus délicates de la recherche sur le *niggûn Merôn*, car tout parti pris du chercheur peut fausser l'aspect de son étude. En effet, s'il se base exclusivement sur les dires de ses informateurs, quitte à subir leurs contradictions, il risque de se trouver devant un matériel non homogène et indéfinissable sur le plan analytique. S'il tente de former ses propres critères, dégagés de l'étude de son matériel, prenant par là une attitude de réserve à l'égard des données fournies par ses informateurs, il aura vite fait de décrire une réalité déjà filtrée et en quelque sorte créée par lui-même. Il doit donc, pour éviter ces écueils, naviguer entre les deux attitudes, soumettant chaque cas à un double examen, tentant d'intégrer les informations reçues aux critères intrinsèques du matériel. Les contradictions n'existant d'ailleurs que pour une partie du matériel, la majorité des airs désignés par les informateurs comme *niggûn Merôn* présentent assez de traits particuliers communs pour être intégrés dans un même type musical. Les difficultés com-

¹⁷ "*Berogez-tanz*" (*berogez* = fâché) décrit une scène de dispute entre deux personnes. "*Volachl*" (valaque) nom donné à une mélodie roumaine de forme *dotna-hora* sur laquelle on danse la *tehiyyat ham-metim* (résurrection des morts).

mencent lorsqu'un air, que son caractère musical ne prédestine pas à figurer dans ce patrimoine, est néanmoins appelé méronien par les informateurs, ou quand au contraire d'autres, qui du point de vue musical pourraient y figurer, ne sont pas reconnus comme tels. Autre source de difficultés: les témoignages eux-mêmes ne sont pas toujours unanimes: tel air appelé méronien par les gens de Jérusalem n'est pas reconnu tel par les informateurs originaires de Safed et de Tibériade, plus sévères en ce qui concerne les limites du genre. Les plus anciens d'entre eux, comme le *klezmer* Abraham Segal sont même réticents vis-à-vis du terme *niggûn Merôn* et parlent des *niggunîm* qui "viennent des anciens *klezmer*" entendant par là le même répertoire.

Certaines remarques des informateurs (notamment des frères Zilber) montrent une nette tendance à considérer le *niggûn Merôn*, non comme un patrimoine mais comme un style. Un air qu'Elhanan Zilber a capté quelque part (d'un disque, pense-t-il) et qu'il a complété dans l'esprit des airs méroniens, sonne, dans son interprétation, comme un véritable *niggûn Merôn*. Son frère Michael commente ce fait en affirmant qu'on peut faire de tout air un *niggûn Merôn*, si on l'interprète d'une certaine manière. A l'appui de cette affirmation, E. Zilber me chanta un air puisé dans le répertoire de *lag ba-ômer*, de style vocal simple mais en l'interprétant avec les figurations propres aux airs méroniens: le résultat, de l'avis des deux frères, approchait du *niggûn Merôn*. Cependant, cette vision des choses ne correspond pas à l'avis général. Les informateurs et les frères Zilber eux-mêmes tranchent catégoriquement la question de savoir si un *niggûn* est méronien ou non, et ceci selon des critères non stylistiques. Si nous ne craignons pas d'embarrasser le lecteur, nous proposerions trois termes différents pour restituer fidèlement la complexité des critères:

- (a) *niggûn Merôn*: air que la majorité de nos informateurs les mieux renseignés appellent par ce nom.
- (b) type méronien: air de caractère instrumental, présentant un certain nombre de caractéristiques musicales.
- (c) style méronien: interprétation instrumentale ou vocale spécifique.

Un air peut être appelé *niggûn Merôn* sans présenter les caractéristiques du type méronien ou sans être interprété dans le style méronien. Il existe également des airs de type méronien que nos informateurs ne reconnaissent pas comme *niggûn Merôn* et que nous avons, pour cette raison, classés dans la catégorie des airs apparentés. Nous y avons classé également quelques *niggunîm* qui par leur fonction d'airs de danse individuelle se rapprochent de notre patrimoine. Cependant, la grande majorité des airs que nous décrivons au cours des pages suivantes présentent à la fois les caractères typologiques et stylistiques, que nous avons encore à définir.

La plupart des airs méroniens portent des noms. Certains sont fixes et

généralement reconnus, d'autres utilisés par une partie seulement des informateurs. Ils peuvent être spécifiques — ne désignant qu'un seul *niggûn* — ou généraux, c'est-à-dire applicables à plusieurs airs. Ils indiquent parfois la personne à la mémoire de laquelle l'air est attaché (*niggûn Shafer* T. II, 10; *niggûn Wellenstein* D, A 3) ou les circonstances dans lesquelles le *niggûn* apparaît d'habitude: ainsi "*Abus Haşer*" (T. I, 14a, b et D, A 2) indique qu'il s'agit là d'un air de la procession initiale du pèlerinage. "*Yohanân hasandlar*" (T I, 1, 2; T II, 11; D, A 4) rappelle la procession nocturne. Certains nous indiquent la provenance supposée du *niggûn* ("*an arabisch* [T II, 12], *niggûn druze* [T II, 12], *niggûn turc* [T I, 5, D, B 4], *Volachl* D, B 5) d'autres portent encore le nom vernaculaire étranger: *doina* (T II, 22a, b et D, B 5) *debka* (T II, 23 et D, 15), qui trahit leur provenance.

La plupart des informateurs soulignent que l'usage des noms est une tradition assez récente (dix dernières années). Ils expliquent par la nécessité l'adoption des noms. Dans les assemblées anciennes, plus intimes, il suffisait de chanter au *klezmer* l'air que l'on voulait entendre, alors que dans la cohue actuelle, on doit crier les noms pour se faire entendre. La fluctuation des noms corrobore cette information: il n'y a guère d'air en effet qui ne reçoive occasionnellement plusieurs noms, ni de noms qui ne couvrent plusieurs airs différents.

Mentionnons encore un cas particulier, qui a été la source de certains noms. Un vieil érudit de Jérusalem, M. Méir Cohen, a essayé d'appliquer des textes puisés dans les Ecritures et dans leurs commentaires à plusieurs airs de Méron. Quoique les chants ainsi composés ne se soient pas répandus, des bribes de ces textes se sont néanmoins conservés dans la conscience des gens: quelques airs méroniens sont encore désignés par les versets initiaux appliqués par Méir Cohen; ainsi "*ahad 'asar sammemanim* (les 11 critères; T I, 9)" ou "*Rabbi Me'ir omêr* (Rabbi Me'ir dit"; A 1, ex. mus. 1) textes puisés dans la *mişnah*.

Les difficultés que nous rencontrons pour déterminer le nom ou le statut méronien d'un air donné réapparaissent lorsque nous tentons de déterminer ses limites exactes. Comme il s'agit d'un répertoire instrumental, nous devons tenir compte du fait qu'aucun musicien accompagnant la danse dans un bal ou un mariage ne s'arrête de jouer après chaque air mais enchaîne de la façon la plus organique possible une série d'airs appropriés. Il ne se repose qu'au bout d'une série de trois ou six airs dont le jumelage est le plus souvent instantané et arbitraire. Ce phénomène universel existe également chez les *klezmer* jouant dans les réjouissances susdites et plus particulièrement pour les danses collectives de forme simple. Quant aux airs méroniens, plus individualisés, ils nécessitent moins et permettent moins ces jumelages arbitraires. Il n'est cependant pas rare qu'ils entrent en association avec d'autres airs de danse ou entre eux. Il serait erroné d'y voir une association organique et ce n'est qu'après un certain nombre de cas que l'on peut déclarer telle association

fixe. D'un autre côté, l'informateur, lorsqu'il est interrogé sur ces associations, a tendance à déclarer toute association arbitraire, même dans les cas où la statistique prouve que deux ou trois airs apparaissent toujours ensemble. Certains informateurs venant des milieux hassidiques de Jérusalem, où l'on a l'habitude d'imiter vocalement les *klezmer* absents, créent eux-mêmes des associations parfaitement réussies, non seulement pour la danse mais aussi au cours des séances avec le chercheur. Ils ne reproduisent cependant pas de façon identique ces associations et admettent qu'il s'agit d'airs différents.

Nous avons numéroté les airs méroniens selon leur tendance à l'association. Les mélodies, qui apparaissent toujours seules ou dont les associations n'ont qu'un caractère fortuit ont été classées de I à XI. De XII à XVIII, nous avons classé les airs dont le jumelage est contesté par une partie des informateurs. Quant aux airs qui composent des couples ou des suites incontestées, nous les avons classés de XIX à XXVII.

Nous avons souligné tout au long des pages précédentes le caractère instrumental du *niggûn Merôn*, au point d'en faire l'un de ses critères distinctifs principaux. Comme il s'agit d'un répertoire joué le plus souvent instrumentalement, le lecteur a pu prendre cette affirmation pour une simple tautologie. En vérité, le problème est plus complexe. En effet, même un phénomène vocal reçoit un caractère instrumental lorsqu'il est joué instrumentalement. Aussi le fait que nos *niggûnim* soient ornements d'une manière particulièrement riche — il n'y a guère de note qui ne reçoive son mordant, sa trille, son appoggiature, — ne prouve pas en soi l'origine instrumentale de ces airs: il peut s'agir d'une simple transposition d'un phénomène vocal. Il est plus significatif que, même chantés, ces airs conservent ce caractère à un point tel que leur exécution chantée constitue un véritable tour de force vocal. Certes, l'interprétation vocale habituelle a ses ornements propres souvent aussi nombreux que les ornements instrumentaux. Ce ne sont pourtant pas eux que l'on trouve dans les airs de Méron mais des figures de double-croches rapides, cascades, gammes, signaux de cor, etc. (voir T I, 14a et 22b). Une formule revient souvent: celle où un ensemble de croche pointillée double-croche (avec son ornement intérieur qui le complète en quatre double-croches) descend en cascades rapides (voir T II, no. 11). De telles formules sont chantables seulement par les interprètes entraînés car elles exigent une technique assez particulière. Ces interprètes usent du reste d'autres artifices pour obtenir une ressemblance avec le timbre des instruments — ils chantent souvent dans le registre aigu voire en fausset. Certains vibratos d'Elhanân Zilber rappellent nettement le son d'un instrument à vent. Il est d'ailleurs conscient de ce "masque vocal", nos conversations enregistrées l'attestent.

Non seulement le style d'interprétation des airs, mais leur structure musicale aussi trahit leur inspiration instrumentale. A l'exception d'un ou deux airs,

rappelle le style du tambourinage acrobatique et irrégulier de nos premiers informateurs, il existe un véritable fossé entre leurs styles. Les frères Zilber ont catégoriquement condamné ce style acrobatique, en lui reprochant notamment d'employer des rythmes rapides pour des mélodies lentes, des rythmes à trois-temps pour des airs à quatre temps, etc. La création de ce style peut être expliquée — comme d'autres caractéristiques du style hiérosolymitain — par leur manque de contact suivi avec Méron et ses *klezmer*, et par le manque d'instruments. Les véritables instruments de percussion rendent une précision que les objets accessoires ne permettent point — aussi les interprètes peu familiers avec le style des *klezmer* ne cherchent-ils qu'à donner l'impression de la percussion en noyant l'air sous une acrobatie digitale aussi imprécise que facile. Nous pouvons donc considérer ce style comme une sorte d'excroissance du style méronien. Même constatation pour les batteurs d'orchestres plus jeunes : leurs rythmes sont bien moins simples que ceux du vieux *klezmer* qui se contente de quelques schémas, mais dont les nuances sont aussi nombreuses qu'inimitables. De même, dans le jeu de clarinette, le style de Segal est moins ornémenté que celui de Mûsâ par exemple ou que celui de Jelovsky. La fréquence des ornements n'est donc pas forcément un signe d'authenticité ou d'archaïsme — elle peut s'expliquer par l'incertitude stylistique, par la difficulté de faire sortir de la clarinette des notes "droites" (non ornementées) et aussi par un goût pour l'exotisme. Notons que ces différences de style entre *klarineter* sont insignifiantes en comparaison de celles qui les séparent d'un joueur de clarinette classique. Peter Sokolov, musicien de jazz américain, qui est aussi *klezmer* à l'occasion, nous a expliqué cette différence de timbre par le fait que les *klezmer* apprennent à jouer de l'instrument seuls, sans respecter les règles du jeu classique qui consiste à tenir les lèvres immobiles. Ce que nous percevons comme style klezmerique, est en fait le résultat d'une technique buccale défectueuse que l'on retrouve, valorisée, dans le jeu des clarinettes de jazz. La comparaison entre le style des *klezmer* israéliens et celui des *klezmer* d'Amérique (Dave Tarras, Naphtali Brandwein) montre des différences non moins considérables. Ces derniers sont de grands virtuoses, familiarisés avec les acquisitions techniques américaines, mais qui conservent les caractéristiques de la manière roumaine. Les *klezmer* israéliens sont plus proches de leurs confrères arabes et turcs ; l'on retrouve dans leur jeu le reflet du timbre strident des double-clarinettes.

Abstraction faite de ces nombreux éléments stylistiques se prêtant difficilement à une analyse, regardons maintenant les aspects du *niggûn Merôn* qui permettent une telle démarche. Les airs que nous avons finalement classés dans cette catégorie, en suivant essentiellement la classification propre aux informateurs présentent une certaine unité sur le plan de la forme, de l'échelle et au niveau des tournures mélodiques employées. Cette unité pourrait être plus

frappante si nous avons voulu omettre certains airs qui n'entrent pas dans le "type méronien", mais cela enlèverait précisément leur valeur à nos conclusions, basées spécialement sur la concordance des données ethnographiques et musicales. Il nous reste, même ainsi, une image assez homogène pour convaincre le lecteur qu'il se trouve en présence d'un type musical bien particulier.

Ainsi, au niveau de la forme, trouvons-nous que plus de la moitié des airs méroniens présentent un moule commun. Onze airs méroniens sont composés de trois phrases de huit mesures (2/4) répétées avec une formule terminale différente à la manière de la période. Un air n'a que deux phrases, un autre en a quatre. Deux autres airs qui se composent de quatre phrases se raccourcissent dans la 2ème ou 3ème phrase. Ainsi, plus de la moitié des airs méroniens est construite selon ce principe périodique, avec structure tripartite (à l'occasion quadripartite). Cette forme existe également en dehors du patrimoine méronien, parmi les chants de danses hassidiques. Elle y est cependant moins prédominante et son contenu musical est bien différent (tournures, caractère, tempo, danse, échelles, etc. ...).

Le lecteur trouvera dans le tableau I des 15 airs méroniens périodiques qui, sans être variants les uns des autres, présentent une grande ressemblance formelle. Il peut également y trouver une certaine unité au niveau des formules. Un coup d'oeil sur la courbe mélodique des airs nous fait remarquer d'autres points communs. Presque tous les airs atteignent leur apogée à la seconde phrase qui est toujours plus haute que la première. La troisième phrase commence généralement au registre médian et tourne autour de quelques notes de pivot.

Quatre airs ont une structure formelle toute différente (voir tableau II). Ils ne sont pas conçus par unités de huit mesures, mais basés sur la succession libre d'unités de 2 mesures qui peuvent composer des phrases de quatre, six, huit, dix mesures. Leur ressemblance consiste en une forme qui tient du rondeau de Couperin, comportant, un refrain avec deux ou trois épisodes. Quoique leur longueur soit loin d'être égale, nous avons néanmoins tenté de les écrire les uns sous les autres pour faire ressortir la ressemblance de leur structure formelle.

Les airs 19, 21, sont attachés à des airs de danse rapide. Le 21 est une *doïna* roumaine de rythme non-mesuré d'une *horah* finale (22). Les informateurs appellent l'ensemble *tehiyyat ham-metîm* (résurrection de morts) d'après la danse. La première partie est appelée *Volachl* ou *Doïna* (D, B 5), la seconde *hora* (T I, 22 b). L'air 19 est partiellement non mesuré, sa *hora* (20) est composée de deux motifs répétés (voir D, A 1 et ex. mus. 1).

Les autres airs du répertoire qui n'entrent pas dans ces catégories présentent un caractère vocal. Bien qu'ils n'appartiennent pas en fait au type musical méronien, nous les avons classés dans ce répertoire à cause de leur lien avec le pèlerinage.

L'unité n'est pas moins manifeste au niveau des échelles musicales. Celles qui comportent une seconde augmentée dominent dans plus de la moitié des *niggûn Merôn*. Cet intervalle se trouve de préférence entre le second et le troisième degré (3, 6, 8, 14a, 18, 22a) ou entre le troisième et le quatrième (1, 4, 9, 11, 21, 22a). Cela apparaît également, mais dans une gamme plus complexe, dans les airs 16, 19, 20.

Les airs 5 et 22b présentent une structure assez répandue dans les pays balkaniques, celle où un pentachorde majeur alterne avec un pentachorde mineur au quatrième degré élevé. Dans ces airs l'alternance fait partie de la structure même de l'échelle, aussi se produit-elle à l'intérieur d'une même phrase musicale. Les airs 4, 9, 11, 18 sont construits selon la même alternance avec la différence que les deux pentachordes contrastés apparaissent dans des phrases différentes; certaines phrases sont entièrement majeures ou myxolidiennes, d'autres dans la gamme à seconde augmentée.

Quant aux airs qui ne comportent pas d'intervalle de seconde augmentée il en est de majeurs (12) ou de proches aux majeurs (13), de mineur naturel (14, 15, 17 et aussi 10 avec second degré parfois abaissé, de "dorien" (7, 23) ou mineur sans sexte (2).

Dans nos tableaux comparatifs nous avons transposé les airs en *ré* fondamental, à l'exception de certains airs dont l'échelle comportait une seconde augmentée. Pour ceux-là, la nécessité de placer l'intervalle caractéristique toujours entre *fa* et *sol*, primait celle de transposer sur une fondamentale commune. En agissant ainsi nous avons obtenu une meilleure image sur l'unité sous-jacente de la matière musicale des airs, voilée souvent par d'apparentes différences d'échelle. Ainsi par exemple, la comparaison des mesures 7 et 8 des airs 1 et 8 montre leur proche parenté, malgré leur finale différente (*ré* dans 1, *mi* dans 8). De même les quatre premières mesures de la dernière phrase des airs 5, 6, 9 sont de conception voisine; s'ils étaient transposés sur la même fondamentale, cette ressemblance serait bien moins visible. En effet, tout en se terminant sur trois notes différentes, ces airs ne continuent pas moins à se mouvoir dans les mêmes régions de cette échelle "absolue" semblable à celle des modes d'église médiévales, construits dans un système unique.

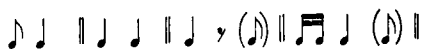
Nous avons encore moins besoin d'insister sur l'unité du répertoire méronien sur le plan du rythme. Les airs rapides sont dominés par des combinaisons de croches, double-croches et croches pointées. En mesures impaires apparaissent des schémas tels que: ex. mus. 4a à la clôture des phrases plutôt: ex. mus. 4b. Les airs de tempo lent 1, 2, 3, 5, 11, montrent plus de complexité rythmique sans pour autant être très éloignés des airs rapides. Il n'y a que les airs de rythme libre qui soient de conception essentiellement différente, (19, 21) de même que les airs dont nous avons déjà souligné le caractère vocal (4, 16).

Il convient, après avoir souligné les traits communs du répertoire, de rappeler

4a.



4b.



ses traits divergents d'avec d'autres répertoires hassidiques. Nous avons déjà tenté plus haut d'en donner un résumé lorsque nous avons parlé du caractère instrumental des airs. Sur certains plans, cette divergence n'est que d'ordre statistique: les échelles énumérées se retrouvent, par exemple, dans le répertoire des chants de danse hassidique, voire dans la *hazzanût* ou le *noussah tefillah*¹⁸. Cependant, la fréquence des échelles à seconde augmentée est bien moindre dans les chants de danse hassidiques simples; en échange, les structures de mineur naturel y sont bien plus fréquentes que dans le répertoire méronien. De même, les rythmes basés sur les double-croches et sur les ensembles: croche-pointée-double-croche, sont rares en dehors du répertoire méronien où les rythmes basés sur la succession de croches, caractéristique au chant de danse hassidique, sont en minorité.

Nous avons essayé au cours des pages précédentes, de faire ressortir les traits caractéristiques du *niggûn Merôn* par rapport au répertoire des airs de danse hassidiques qui en constituent en quelque sorte le cadre ethnographique. Cette comparaison démontrait que le *niggûn Merôn*, par son caractère instrumental, par ses tournures et par sa conception rythmique et formelle, constituait un corps étranger au sein du répertoire hassidique. Tentons à présent la comparaison avec d'autres répertoires instrumentaux, juifs ou non, en vue d'éclaircir, sinon les origines, du moins les parentés possibles, de notre patrimoine. Précisons cependant que le but de cet article, n'est nullement d'établir la filiation ou reconstituer les origines du *niggûn Merôn*. Ceci est l'objet d'une recherche bien plus complexe qui ne peut être que préfigurée ici.

Nous avons, au début de cet article, mentionné l'existence d'un genre instrumental dans le répertoire des *klezmer* américains. Monsieur Peter Sokolov, *klezmer* newyorkais, qui nous a conduit sur la trace de ce genre le désignait par le nom de "bulgare". L'examen d'un grand nombre de disques de 78 tours dans la collection "Jakob Michael"¹⁹, déposée à la Phonotèque Nationale de l'Université Hébraïque, montre un répertoire assez distinct, comportant un

¹⁸ *Hazzanût*, style vocal orné utilisé par les *hazzanim* qui conduisent la prière dans les synagogues de rite ashkenaze. *Noussah tefillah*, on appelle ainsi le squelette mélodique de la prière, schéma permettant des variations individuelles notables selon les chanteurs.

¹⁹ C'est la collection faite par Yaacov Michael, mécène juif américain qui réunit une très grande quantité de musique juive vocale ou instrumentale. Voir aussi ci-dessus, n. 2.

nombre plus important d'airs que le répertoire méronien, d'un caractère instrumental encore plus accusé. Ces disques, dont la fidélité ethnographique est surprenante pour l'époque, donnent une image excellente du style instrumental juif en Amérique. On ne saurait cependant s'en servir comme matériel de recherche sans en connaître les bases ethniques. M. Sokolov affirme que ces "bulgares" étaient très en vogue chez les *klezmer* d'Amérique avant ce qu'il qualifiait d'"invasion de la musique hassidique". Avant la guerre, dit-il, on ne jouait guère d'airs hassidiques dans les mariages et le "bulgares" étaient les principaux morceaux d'attraction. Monsieur Sokolov affirme encore que ce genre de musique appartenait bien plus aux milieux *miṭnagged* qu'aux *ḥasidîm*. Vu le caractère de ce répertoire, les noms des *niggunîm* (où les mots *bulgare*, *doîna*, *terkîshe*, etc.... dominent) il ne saurait s'agir ici de *miṭnaggedim* du Lithuanie mais seulement de milieux balkaniques.

Arrivés à ce point, nous pouvons méditer sur le fait que les communautés de Safed et de Tibériade étaient originellement non-hassidiques. En dehors des milieux de *Reisin-Kolel*²⁰, qui sont devenus par la suite le noyau de la communauté hassidique "slonimienne" à Tibériade, il existait, selon Michael Zilber, deux communautés non-hassidiques l'une *rumenische* (roumaine) l'autre *kirische* désignant la branche hongroise de la monarchie austro-hongroise.

Nous pouvons aisément nous convaincre de la parenté étroite des deux patrimoines en regardant un exemple de "bulgare" américain (ex. mus. 5, 6).

Puisque les "bulgares" nous ont conduit sur la piste balkanique, tentons d'envisager les parentés balkaniques possibles du *niggûn Merôn*. Si le nom "bulgare" n'apparaît pas en Israël, le nom *niggûn turc*, *doîna*, *volachl*, sont présents. Remarquons que précisément les airs désignés par ces noms sont également présents dans le répertoire américain. Bien que nous n'ayons pas assez de matériel balkanique pour effectuer une recherche comparative systématique, les publications roumaines et turques que nous avons parcourues montrent que l'on peut attendre de ces comparaisons des résultats importants²¹.

²⁰ *Reisin-Kolel*. Michael Zilber appelle ainsi les milieux pré-hassidiques qui ont vécu à Tibériade. *Kolel*: maison d'étude pour hommes mariés.

²¹ Voici quelques indications pour ceux qui seront intéressés à rechercher les origines roumaines du répertoire méronien:

A. Variantes du *niggûn Volachl* (nos numéros 21, 22) DB 5: C. Zamfir-Victoria Dosios-Elisabeta Moldoneanu-Nestor, 132 *Cîntece si jocuri din Năsăud* (Bucarest 1958), no. 33, p. 74; V. D. Nicolescu-Const. Gh. Prichici, *Cîntece si jocuri populare din Modova* ([Bucarest] 1963), no. 2, p. 26 et no. 17, p. 49; *Vechi cîntece de viteji*, ed. Institute de Folclor [Bucarest, s.d.], pp. 117, 122, 125, 129.

B. Ressemblances motiviques: T. Brediceanu, 170 *Melodii populare romînesti din Maramures* [Bucarest, s.d.], no. 122, p. 160, proches du début de notre *niggûn* no. 7; *Cîntece si jocuri populare din Moldova*, éd. cit., no. 3, p. 30, proches de notre *niggun* no. 15d.

Pour ce qui est du matériel turc, l'examen de publications de musique instrumentale indique une grande ressemblance de conception, de tournures, de rythmes et de modes.²² Les différences sont également notables: les mesures complexes (9/4) et l'emploi systématique des intervalles neutres (demi bemol, demi dièse) manquent totalement dans le répertoire méronien. Ceci n'exclut pas pour autant la possibilité d'emprunts, car les airs turcs proviennent, selon tous les signes, d'un répertoire de musique savante et il n'est point sûr que dans l'exécution populaire ces intervalles et ces rythmes soient aussi systématiquement reconduits. D'autre part, ces caractéristiques ont pu disparaître au cours de l'emprunt des airs par les *klezmer* juifs, car rien dans la musique juive ne prédisposait à l'intégration de ces éléments assez étrangers à la musicalité juive.

Non seulement le chercheur, mais aussi ses informateurs s'interrogent sur l'origine des airs méroniens. Recueillir ces témoignages a une valeur certaine pour la recherche, en ce qu'ils complètent les comparaisons purement musicales, si dangereuses dans l'ethnomusicologie. Michael Zilber donne plus que des informations, il y ajoute aussi le fruit d'une réflexion: "Il y a deux sources pour les airs méroniens, l'une arabo-druze... et une autre source: il y a 50, 60 ans, à la fin du règne turc, il y avait une famine dans le pays, L'on sait que de nombreuses personnes quittèrent le pays, et ce pour deux raisons: d'abord il y eût tout simplement la famine et ils voulaient se nourrir au loin, deuxièmement à cause de l'armée turque qui appelait tout citoyen de Palestine. Seuls ceux qui avaient une autre nationalité par un consulat pouvaient s'en tirer. Beaucoup de juifs partirent alors; nombreux sont ceux qui sont allés en Amérique. Une autre partie gagna la Roumanie et la Hongrie, mais ils revinrent et une partie des airs de Méron sont d'origine tzigane, ainsi par exemple "*tehiyyat ham-metim*" est une *doïna*, on l'appelle *Volachl*. J'ai

C. Style instrumental, forme tri- et quadripartite périodique: *Antologie folclorica din Tinutul Pădurenilor (Hunedoara)* (Bucarest 1959), no. 138, p. 133; Anton Pann, *Cîntece de lume*, ed. Gh. Ciobanu [Bucarest, s.d.], no. 55, p. 161; no. 64, p. 170; no. 66, p. 172; no. 68, p. 174; A. Bucsan, *Jocuri din Ardealul de sud* ([Bucarest] 1957), pp. 48 et 69.

D. Tournures, formules de fanfares et de cascades descendantes: A. Bucsan, *Jocuri din Ardealul de sud*, p. 63; 132 *Cîntece si jocuri din Năsăud*, ed. cit., no. 80, p. 137; 170 *Melodii populare romînesti din Maramures*, ed. cit., no. 122, p. 160; no. 123, p. 161; no. 131, p. 181; no. 133, p. 182, no. 161, p. 195; *Cîntece si jocuri populare din Moldava*; Gh. Ciobanu-V. D. Nicolescu, 200 *Cîntece si doine* [Bucarest 1962], no. 120, p. 127; Anton Pann, *Cîntece de lume* ed. cit., no. 34, p. 138; no. 150, p. 179.

E. Echelles: *Cîntece si jocuri populare din Moldava*, ed. cit., no. 105, p. 125; no. 132, p. 152; no. 140, p. 163; *Vechi cîntece de Viteji*, ed. cit., p. 57.

²² L'on trouve des airs assez proches du style méronien dans deux brochures de Udi Arsak *Sōznak fasle* Istanbul 1922 p. 17, 20, 21, 32, 34, 35 et *Rast fasle* Istanbul 1920 p. 1, 3, aussi bien que dans le livre de Haydar Samal "Mehter Musikise" (Musique militaire) Istanbul 1961 p. 214, 225, 227, 228.

entendu parler par exemple d'un juif, il me semble qu'il s'appelait Rev Avraham Wellenstein. Il était de Metoula. Il est allé, il y a environ 50 ans en Roumanie. Il avait un don pour la musique, il a capté des airs et lorsqu'il est revenu, il les a chanté une ou deux fois et les *klezmer* les ont appris et c'est devenu *niggûn Merôn*." — A ma question de savoir si la plupart des airs méroniens ne seraient pas plutôt captés en Europe et apportés, par les communautés juifs Zilber a répondu catégoriquement qu'en Europe les hassidim n'ont pas du tout de musique de ce genre.

Nous avons vu que Michael Zilber envisageait l'origine arabo-druze de certains airs. Monsieur Sokolov qui a écouté le matériel israélien trouvait également que nombre d'airs lui semblaient arabes — ou du moins pas semblables aux Bulgares. Il trouvait également le style de jeu (timbres, rythmes de percussion) très arabisé. La possibilité d'emprunts arabo-druzes est confirmée par les noms *an Arabisch*, *niggûn druzi*, *debka*, etc. ...²³ Les communautés juives de Safed et de Tibériade ont été en effet bien trop proches de l'entourage arabe pour ne pas être influencées par sa musique. Les juifs de ces villes parlaient l'arabe, on y chantait même des airs en langue arabe. Dans les répertoires vocaux juifs on trouve des airs dont l'origine arabe peut être démontrée. Michael Zilber parle dans ces termes, de la possibilité d'emprunts arabes: "Avant tout, on habitait dans le voisinage. Comme aujourd'hui où beaucoup de gens apprennent les airs de la radio, en ces temps sans radio, il en entendaient de temps en temps de la bouche des arabes. Il y en avait qui avaient un sens musical particulier, ils étaient "*ugeleigt*", doués pour capter des airs; ils allaient aux champs pour entendre chanter un berger arabe ou druze". A ma question de savoir s'il y avait une tendance à capter des airs, il répondait: "Certainement! Des passages, des *variations*, des tournures ont pu être intégrées dans le *havay* (litt.: dans l'ambiance), mais on a pris des chants entiers, alors c'est sûr qu'il y avait là une intention particulière de capter ces mélodies".

Michael Zilber se souvient qu'il y a quelques années les druzes venaient au pèlerinage de Méron et dansaient leur *debka*. Il qualifie la *debka* actuelle des hassidim de "pauvre imitation". Ceci est confirmé par les témoignages de

²³ L'abondance des noms vernaculaires qui semblent indiquer une origine tantôt roumaine, tantôt bulgare ou turque, tantôt serbe ou ukrainienne des airs ne doit pas confondre le lecteur. En regardant le matériel rassemblé sous ces noms divers on remarque qu'il s'agit bien d'un patrimoine instrumental pan-balkanique. Ce patrimoine, qui constitue certainement une couche plus récente des musiques balkaniques, était, selon tous les signes, partout en vogue dans l'Est européen dès le XVIII^e siècle. Il est nettement distinct des patrimoines vocaux nationaux. Vukanovic qui l'appelle "hora-style" en souligne également le caractère pan-balkanique. Nous-mêmes, dans un article de l'Encyclopédie Fasquelles (Musique Tsigane), envisagions la possibilité d'un style instrumental est-européen qui serait à l'origine des styles instrumentaux hongrois (*verbunkos*) et roumains.

Monsieur Haïm Shafer: "Pour *lag ba-'omer*, il y avait aussi des Arabes. Ils étaient avec les ânes qu'ils avaient amenés; ils sont venus et ils ont dansé eux aussi... à côté: des *debka*. L'orchestre qui était avec nous ce jour-là a appris cette *debka*.

Malgré ces témoignages assez unanimes, nous ne sommes en mesure de démontrer l'origine arabe ou druze d'aucun air méronien. Si la danse de *debka* est sûrement druze, sa musique, telle qu'elle est jouée actuellement, est bien éloignée de la musique druze. Trois des quatre airs de *debka* proviennent d'un répertoire israélien pseudo-folklorique, inspiré peut-être par la musique originelle de la *debka*, quant au quatrième air (T I, 23 et D, A 5) il provient selon Abraham Ségal des juifs de Bouchara et, selon Haïm Shafer, de juifs irakiens. Il est à remarquer qu'à part cet air de *debka*, seul l'air *hayozen* (T I, 8) est attribué aux juifs orientaux. Autant l'origine étrangère des airs est admise, autant la possibilité d'apport juif sépharade est contestée. Remarquons également que l'emprunt d'airs turcs n'est pas non plus envisagé "car ils étaient chantés par des *terkische zingers* (chanteuses turques) et pour cette raison bannis par les *hassidim* (M. Zilber). Un des airs (T I, 5 et D, B 4) s'appelle cependant *niggûn turki* et une de ses variantes se retrouve dans le répertoire américain où des airs appelés turcs sont d'ailleurs fréquents. Seul un informateur d'occasion Monsieur Havatzelet, originaire de Safed affirmait que les airs de Méron proviennent des orchestres de l'empire ottoman.

Quoi qu'il en soit, la filiation du *niggûn Merôn* aussi bien que celle du "bulgare" américain reste à faire. Nous avons vu le caractère contradictoire des témoignages, en combien de directions les fils de la ressemblance nous conduisaient. Nous manquons de données historiques pour situer non seulement les mouvements de migration mais aussi leur contenu ethnique. Nous manquons enfin de données musicales permettant un travail systématique. Comment pourrions-nous établir des hypothèses concernant la genèse du genre? Même la question fondamentale reste sans réponse, à savoir si notre répertoire constitue un héritage apporté en Israël par quelque communauté, enrichi et transformé au contact du Moyen-Orient, ou bien s'il est né en Israël du brassage d'éléments proche-orientaux ou apportés d'Europe par des individus? Si la première réponse est la vraie, nous devons pouvoir situer la communauté juive d'Europe qui a créé ce genre (même si cette création a eu lieu par emprunt d'un patrimoine étranger), et suivre la transmission du répertoire en direction d'Amérique et d'Israël. Il nous restera alors à expliquer l'unité remarquable du répertoire israélien, dans lequel éléments proche-orientaux et balkaniques ne forment pas deux couches mais bien une seule. Si la deuxième réponse est la vraie, nous devons expliquer la parenté du répertoire israélien avec celui d'Amérique, parenté qui ne saurait être fortuite. Car, si le genre est essentiellement composé d'éléments proche-orientaux, comment un réper-

toire qui n'a pas eu à subir d'influences proche-orientales peut-il en être aussi ressemblant? Et s'il est, comme pense Michael Zilber, composé essentiellement d'airs balkaniques apportés par des individus et intégré par une communauté déjà formée, comment croire que les manifestations les plus traditionnelles de cette communauté soient basées sur l'apport de quelques transfuges? Nous pourrions à la rigueur supposer l'existence d'une classe de musiciens transférant cette musique d'Europe en Amérique et en Israël, mais il reste que ces musiciens devaient être, avant le transfert, au service d'une communauté, ce qui nous renvoie à notre première supposition.

Une fois ces grandes questions résolues, l'on pourra affronter les autres problèmes non moins importants, quand, où, comment les emprunts ont eu lieu, comment ont-ils constitué un répertoire distinct, quel est l'apport spécifiquement juif, etc. Une fois élucidés, ce que nous pourrions appeler les mystères du *niggûn Merôn*, ils éclaireront nombre d'aspects fondamentaux de l'ethnomusicologie juive.

INFORMATIONS CONCERNANT LES EXEMPLES MUSICAUX

Tableau I: Tableau de 15 airs de Méron, en forme périodique.

Tableau II: Tableau de 4 airs de Méron, en forme de rondo.

Les airs sont transcrits en notation schématique, référant à plusieurs enregistrements de chaque air.

Exemple 1: *Niggûn Rabbi Me'ir omer* (en notation intégrale) voir référence disque face A, no. 1.

Exemple 2: *Niggûn Abus Haşer* (en notation intégrale) voir référence disque face A, no. 2.

Exemple 3: Voir texte.

Exemple 4: Voir texte.

Exemple 5: *Terkische Yalle-Veyuve Tanz* Disques His Master's Voice, Victor 75895/17.

Exemple 6: *Turkishh National Tanz* Disques Columbia E/139/c.

INFORMATIONS CONCERNANT LE DISQUE

Face A, No. 1: "*Niggûn Rabbi Me'ir omer*"; 19-20 de nos numéros, archives de la Phonotèque Yc 91/11ab, enregistré à Méron en Avril 1968 à l'occasion du pèlerinage de lag ba'omer: le soir, dans la cour du bâtiment élevé sur la tombe de R. Şim'on bar-Yohay. Orchestre Moshé Berlin (Moussa), Brazevsky, Aharon Heshin (clarinettes), Avraham Segal (percussion).

Face A, No. 2: *Niggûn Abus Haşer* (cour d'Abou), 14a-14b de nos numéros, Arch. Phonot. Y a 93/3, enregistré dans la *yeşivah* des *hasidey "Bretzlav"* à Beney-Beraq en Janvier 1967. Interprètes: Daniel Bergstein (20 ans), Abraham Eckstein (18 ans), Dov Yoshuor Rubinstein (18 ans). Percussion: le couvercle du magnétophone.

Face A, No. 3: *Niggûn Wellenstein*, notre numéro 16, Archives Phonot. Y c 61/12, enregistré à Méron le 6/3/1968, à l'occasion du pèlerinage du 7 Adar. Danses dans la cour du bâtiment. Orchestre: 2 clarinettes: Moshé Berlin et 2 percussionnistes: Avraham Ségal (caisse claire) Bronstein (grosse caisse, cymbales).

Face A, No. 4: *Niggûn Yoĥanân has-sandler II*, notre numéro 11; Arch. Phonot. Y c 109, enregistré au cours d'une interview avec MM. Michael et Elĥanan Zilber (30 et 22 ans) *hasidey Slonim*, originaires de Tibériade. Chanté par Elĥanan Silber, accompagné en voix de fausset par son petit frère de 15 ans.

Face A, No. 5: *Niggûn Debka*. 1er mouvement. Notre numéro 23, Arch. Phonot. Y 564/6, enregistré à Méron le 20/3/1967 à l'occasion du pèlerinage du 7 Adar. Danses à l'intérieur du bâtiment. Orchestre: Moshé Berlin et Aharon Heshin (clarinettes)..... (percussion).

Face B, No. 1: Notre numéro 7, *Niggûn be-lo šem* Arch. Phonot. Y c 87, enregistré au cours d'une interview avec MM; Michael et Elĥanan Zilber, chanté par Elĥanan Zilber.

Face B, No. 2: *Niggûn Yoĥanân has-sandler I*, notre numéro 2, Arch. Phonot. Y a 118/2, enregistré à Méron le 20/3/1967. Nuit. Montée en procession vers la tombe de Yoĥanân has-sandler. L'orchestre participe à la procession. Orchestre: Abraham Segal (60 ans) (clarinette), (accordéon) Bronstein (percussion.)

Face B, No. 3: *Niggûn Shafer*, notre numéro 10, Arch. Phonot. Y c 105, enregistré à Jérusalem en Septembre 1968 à l'occasion des festivités de *Simĥat Torah* sur une estrade construite place de Şabbat un orchestre comportant trompette, clarinette, (saxophone), guitare électrique, percussion, L'orchestre siège à Beney-Beraq et s'appelle Orchestre de Méron,

Face B, No. 4: *Niggûn Turc*, notre numéro 5, Arch. Phon. Y a 95/b enregistré à la *Yešiva* des *Hasidey* "Breslav" à Beney-Beraq, en Janvier 1967. Interprètes: Daniel Bergstein (20 ans), Dov Yoshoua Rubinstein (18 ans) chanteurs et Avraham Eckstein (18 ans) percussion sur le couvercle du magnétophone.

Face B, No. 5: *Niggûn Volachl* ou Résurrection des Morts, nos numéros 21-22, Arch. Phon. Y 566/2, enregistré Méron, le 20/3/1967, à l'occasion du pèlerinage du 7 Adar. On dansait à l'intérieur du bâtiment la danse de la résurrection des Morts. Orchestre Mošé Berlin et Aharon Heshin (clarinettes) et (percussion).

Tableau I, 1

The musical score consists of 14 staves, each with a unique tempo marking and performance instruction:

- Staff 1: $J = 120 - 132$, marked with a first ending bracket (1.) and a second ending bracket (2.).
- Staff 2: $J = 92 - 116$.
- Staff 5: $J = 126 - 132$.
- Staff 6: $J = 132 - 130$.
- Staff 7: $J = 132 - 138$.
- Staff 8: $J = 126 - 132$.
- Staff 9: $J = 144 - 148$.
- Staff 14a: $J = 144 - 152$.
- Staff 14b: $J = 144 - 148$.
- Staff 15a: $J = 138 - 144$.
- Staff 15c: $J = 168$.
- Staff 15d: $J = 150 - 164$.
- Staff 18: $J = 138 - 144$.
- Staff 22a: $J = 100 - 164$.
- Staff 22b: $J = 138 - 144$.

Tableau I, 2

This musical score, titled "Tableau I, 2" by André Hajdu, is a complex orchestral or chamber work. It consists of 15 staves of music, each with a unique label: 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 14a, 14b, 15a, 15c, 15d, 18, 22, and 22b. The notation is primarily in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section concludes with a first ending (marked "1.") and a second ending (marked "2."). The second section also features a first ending and a second ending. A "Fine" marking is present at the end of the second section, specifically above the 22 staff. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of rests. The overall texture is dense and rhythmic.

Tableau I, 4

This musical score consists of 14 staves, numbered 1 through 22b. Staves 1 through 9 are empty. Staves 14a and 14b contain musical notation with a double bar line and first and second endings. Staves 15a, 15b, and 15c are empty. Staff 15d contains musical notation. Staff 18 contains musical notation with a slur over the first three measures. Staves 22a and 22b are empty. The notation includes treble clefs, stems, beams, and various note values.

Tableau II, 1

10 *Refrain* ♩ = 148 - 152

10

10 *1 couplet*
(suite) ♩ = 108 - 132

11 ♩ = 138 - 152

12 ♩ = 126 - 156

23a

10

11

12

23a

10

11

12

23a

Tableau II, 2

Refrain

10.

11

12

23a

10

11

12

23a

10

11

12

23a

2 couplet

10

11

12

23a

Tableau II, 3

10
11
12
23a

The first system of music consists of four staves. Staves 10, 11, and 12 are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Staff 10 contains measures 10, 11, and 12. Staff 11 contains measures 10, 11, and 12. Staff 12 contains measures 10, 11, and 12. Staff 23a is in bass clef and contains measures 23a, 23b, and 23c. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

10
11
12
23a

The second system of music consists of four staves. Staves 10, 11, and 12 are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Staff 10 contains measures 10, 11, and 12. Staff 11 contains measures 10, 11, and 12. Staff 12 contains measures 10, 11, and 12. Staff 23a is in bass clef and contains measures 23a, 23b, and 23c. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

refrain

10
11
12
23a

The third system of music is labeled as a refrain and consists of four staves. Staves 10, 11, and 12 are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Staff 10 contains measures 10, 11, and 12. Staff 11 contains measures 10, 11, and 12. Staff 12 contains measures 10, 11, and 12. Staff 23a is in bass clef and contains measures 23a, 23b, and 23c. The refrain features a distinct melodic motif.

10
11
12
23a

The fourth system of music consists of four staves. Staves 10, 11, and 12 are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Staff 10 contains measures 10, 11, and 12. Staff 11 contains measures 10, 11, and 12. Staff 12 contains measures 10, 11, and 12. Staff 23a is in bass clef and contains measures 23a, 23b, and 23c. The music concludes with a final melodic phrase.

Tableau II, 4



10
11
12
23a

This system contains four staves of music. The top staff (10) has a single note. The second staff (11) has a single note. The third staff (12) and fourth staff (23a) contain a melodic line with various intervals and accidentals.



3 couplet
10
11
12
23a

This system is labeled "3 couplet" and contains four staves. The top staff (10) has a complex melodic line with many notes. The second staff (11) has a line with several long horizontal lines, possibly indicating rests or specific articulation. The third staff (12) and fourth staff (23a) continue the melodic line.



10
11
12
23a

This system contains four staves. The top staff (10) has a complex melodic line. The second staff (11) has a line with several long horizontal lines. The third staff (12) and fourth staff (23a) continue the melodic line.



refrain
10
11
12
23a

This system is labeled "refrain" and contains four staves. The top staff (10) has a melodic line. The second staff (11) has a line with several long horizontal lines. The third staff (12) and fourth staff (23a) continue the melodic line.

Ex. I, 1

Niguni

Clarinet I
Tambour
Clarinet II

$\text{♩} = 112$ $\text{♩} = 116$

crist.

Cl. I
Tamb.
Cl. II

$\text{♩} = 112$

Cl. I
Tamb.
Cl. II

$\text{♩} = 116$

Cl. I
Tamb.
Cl. II

$\text{♩} = 120$

(tr.) (tr.)

6 5

Cl. I
Tamb.
Cl. II

$\text{♩} = 116$

Cl. I
Tamb.
Cl. II

$\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 126$

6 5

Ex. I, 2

Cl. I

Tamb.

Cl. II

Nigun II

Cl. I

Tamb.

Cl. II

$\text{♩} = 134$

Cl. I

Tamb.

Cl. II

Cl. I

Tamb.

Cl. II

Cl. I

Tamb.

Cl. II

Cl. I

Tamb.

Cl. II

$\text{♩} = 134$

reprise de nigun I

Ex. II, 1

Niggun I

J = 148 fredonné

J = 152

J = 144

J = 148

J = 160

J = 152

J = 160

J = 150 *J = 160*

1

2

fredonné

applaudissement

coups plus graves

tambourinage sur le

couvercle du magnétophone

tambourinage

coups plus graves

Ex. II, 2

J=156

tambourinage

(9/16)

Nigun II

tambourinage

objet de son plus aigu frappé

The musical score consists of two staves, labeled 1 and 2, across eight systems. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 9/16. The tempo is marked *J=156*. The first system includes the instruction *tambourinage*. The second system has a *(9/16)* marking above the first staff. The sixth system is titled *Nigun II*. The seventh system includes *tambourinage* and *objet de son plus aigu frappé*. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Ex. II, 3

1 5
2
3 *objet aigu*
objet creux

1
2
3 *un autre objet son plus creux*

1
2
3

1
2
3 (b)

1
2
3

1
2
3

1
2
3

Niggun III
1
2
3

1 etc.
2
3 (b)

Ex. V

Clarinet
Percussion

$\text{♩} = 80$

$\text{♩} = 90$ (A)

simile ...

$\text{♩} = 86$ (B)

$\text{♩} = 90$ (C)

$\text{♩} = 84$ (D)

puis reprise de A B D

Ex. VI

Clarinet

The musical score for Clarinet, Ex. VI, consists of five staves of music. The first staff is marked with a circled 'A' and a tempo of $\text{♩} = 98$. The second staff is marked with a circled 'B' and a tempo of $\text{♩} = 98$. The third staff has a tempo of $\text{♩} = 98$ and includes a five-measure rest. The fourth staff is marked with a tempo of $\text{♩} = 104$. The fifth staff is marked with a tempo of $\text{♩} = 104$. The music is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

YUVAL

STUDIES OF
THE JEWISH MUSIC RESEARCH CENTRE

Edited by

AMNON SHILOAH

in collaboration with

BATHJA BAYER

VOLUME II

JERUSALEM, 1971

AT THE MAGNES PRESS, THE HEBREW UNIVERSITY