

ETHNIC FOLKWAYS RECORDS FE 4209

The Hebrew University of Jerusalem
JEWISH MUSIC RESEARCH CENTRE
in collaboration with the Jewish National and
University Library

Executive Board

Jefim Schirmann, Chairman
Israel Adler, Moshe Barasch, Menachem Elon
Shelomo Morag, Reuven Yaron

Director: Israel Adler

SIDE 1

1. A. "Walenstein's Niggún" — Meron tune
B. "Hora" — dance tune
2. *String of Meron tunes* — vocal imitation of in-
strumental music
3. A. "Amar Rabbi Akiva"
B. "Wa'amartem koh le-hay"
— dance tunes for *Lag Ba-ómer*
4. "Turkish" tune — Meron tune
5. "Schaeffer's Niggún" — Meron dance tune
6. *Tune for leading the bridegroom*
7. "Mazltov" — wedding tune
8. "Thies ha-meysim" (Resurrection of the dead) tune

SIDE 2

1. *Slow hora* — instrumental tune
2. "Yearning Tune" of the Habbad Hassidim
3. "Jester's tune" for the *mitsve-tants*
4. *Rejoicing tune to "Lō tevóš"*
5. *Dance tune*
6. *Waltz of the Modzhitz Hassidim*
7. *Mitsve-tants*
8. *Dance tune*

This publication is one of the projects of the Centre which have been made possible
thanks to grants from

The Ministry of Education and Culture, Department of Culture and Arts
The Fannie and Max Targ Research and Publication Fund at the Centre

The Cantors Assembly Research and Publication Fund at the Centre

A group of Friends of the Hebrew University in Italy, headed by Dr. Astorre Mayer, Milano

©1978 FOLKWAYS RECORDS AND SERVICE CORP.
43 W. 61st ST., N.Y.C., U.S.A.

Hassidic Tunes of Dancing & Rejoicing

DESCRIPTIVE NOTES ARE INSIDE POCKET

COVER DESIGN BY RONALD CLYNE

ETHNIC FOLKWAYS RECORDS FE 4209

HASSIDIC TUNES OF DANCING AND REJOICING

FOLKWAYS FE 4209

ETHNIC FOLKWAYS RECORDS FE 4209



Hassidic Tunes of Dancing & Rejoicing

The Hebrew University of Jerusalem, Jewish Music Research Centre, in collaboration with The Jewish National and University Library

Recorded in Israel



FOLKWAYS RECORDS Album No. FE 4209
©1978 by Folkways Records & Service Corp., 43 W. 61st St., NYC, USA 10023

THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM
JEWISH MUSIC RESEARCH CENTRE

in collaboration with

The Jewish National and University Library

ANTHOLOGY OF MUSICAL TRADITIONS IN ISRAEL

✱

HASSIDIC TUNES OF DANCING AND REJOICING

Recordings and Commentaries André Hajdu

Yaacov Mazor

Introduction Yaacov Mazor

Textual Editing Bathja Bayer

Sound Engineer Shimon Fenigstein

Photographs Ricarda Schwerin

Graphic Design Fred Pauker

Coordinator Noah Eitan

English Language Editing Mira Reich

General Editing Israel Adler

Ury Eppstein

Jerusalem 1976





יורקים בטקס ה'חלקה' בחצר קבר ר' שמעון בר יוחאי במירון
Dances at the *halaqah* ceremony in the courtyard of the tomb of Rabbi Simeon bar Yôhay at Meron

The Anthology of Musical Traditions in Israel

The appearance of this first record in the "Anthology of Musical Traditions in Israel" marks a natural stage in the development of the Jewish Music Research Centre. According to its basic aims, the Centre, in cooperation with the Music Department and National Sound Archives of the Jewish National and University Library, fosters the collection, cataloguing, study and publication of sources in manuscripts and printed books, archival material and sound recordings relevant to Jewish musicological research. Thus the Library now houses, apart from a considerable amount of manuscripts and printed sources and a significant collection of research literature, over forty thousand items of sound recordings. The collection relates chiefly to the oral traditions of the various Jewish communities, but due attention has also been given to the traditions of the various Christian and Muslim communities living in the country. The Centre has initiated two series of publications: "Yuval — Studies of the Jewish Music Research Centre" and "Yuval — Monograph Series", which enable the scholars associated with the Centre to present the results of their work both in the field of historical research and in the field of ethnomusicology.

A third project has now been added to these two series: an "Anthology of Musical Traditions in Israel", on records. The aim of this anthology is to offer those engaged in the study of Jewish musical tradition an easier access to a selection of the sources preserved in our Library's sound archives. The anthology is also designed to allow a wider public, non-specialized but interested in the Jewish musical heritage as preserved in its various cultural traditions, to make some acquaintance with the rich material in our collections.

Primarily intended to present the musical traditions of the Jewish people, the anthology will also include, following the collecting policy of the National Sound Archives, records related to the musical cultures of the Christian and Muslim population of Israel, such as the record of Russian-Orthodox prayer chants ("The nuns of Gethsemane") published by the Centre prior to the initiation of the Anthology. (RCA ISZ 1023) This record is devoted to one aspect of Hassidic music, which has been intensively studied during the last years by the editors; André Hajdu and Yaacov Mazor (see their articles in *Yuval — Studies*, vol. II [1971] and vol. III [1974]). Conjointly with the collection, transcription and study of Hassidic melodies, Mr Mazor has also undertaken — in the framework of the Centre's "Inventory of Jewish Music Sources" — the collection and study of music subjects and incidental references to music dispersed in the literature of the Hassidic movement during its early stages. The field of Hassidic music has of course inspired many publications. The work of A. Hajdu and Y. Mazor differs from the publications of most of their predecessors in offering us a serious attempt to carry out the study of Hassidic music by strict methodological criteria, and to confront what is still its cardinal problem — the identification of its components, their sources and their metamorphoses, and the definition of its stylistic individuality. The record which they have produced also differs from the records of Hassidic music found on the market. Here melody and performance appear as they are rendered in their living context, during ceremonies and festive gatherings, and any element of "arranging" and "staging" has been eliminated.

ISRAEL ADLER

Dance and Rejoicing in the Hassidic Tradition

Rejoicing and its important overt expressions — music and dance — have formed part of the basic values of Hassidism since the beginning of the movement in the second half of the 18th century. This was rather an innovation in Jewish culture, going counter to the reservations of the rabbinic attitude regarding music. These were based on various considerations which included the perpetual state of mourning for the destruction of the Temple, the sensual aspects of music which conflict with Israel's mission as a "kingdom of priests and a holy nation" (Ex. 19:6), and an ingrained opposition to foreign cultural influences ("Rejoice not, O Israel, for joy, as other people", Hosea 9:1). Foundations for a change in attitude were laid in the 16th and 17th centuries by the kabbalists of Isaac Luria's school in Safed. They rejected sorrow, regarding it as the tool of the Evil One in his attempts to lead man astray and distract his mind from the worship of God. They maintained that rejoicing had the power to induce the "destruction of the *qelippôt*" (the "husks", symbolizing the power of evil) and promote the process of "*yihüd*" (integration with the upper worlds), and accepted it as the third virtue of the pious, after faith and belief. However, while the Kabbalists considered the physical expression of rejoicing, linked as it was with the pleasures of this world, as an objectionable obstacle to man's rejoicing in his maker — the supreme spiritual joy — Hassidism recognized such rejoicing's right to exist and even stressed its importance in the liberation of man's spiritual element from his innate corporeal element. This liberation leads to the attainment of pure spiritual rejoicing which in turn leads to *devqût* — communion with the Creator.

This concept, although chiefly applicable to the individual, is also relevant to society: the "men of Matter", who are the "body" of the Hassidic community, "should rejoice with food and drink and all kinds of song" in order that absence of "the rejoicing of the body" shall not create sorrow, for sorrow prevents the "men of Form" — the *zaddikim* (the "righteous", the Hassidic leaders) who are the soul of the nation — from "rejoicing in the communion with God" (Jacob Joseph of Polonnoye, d. appr. 1782, *Tôledôt Ya'aqov Yôsef*, Koretz, 1780, fol. 54b). This concept is complemented by a passage which praises "the most excellent rejoicing", that in which the body and the soul participate. It seems that from these two concepts emerged the basis of the positive attitude to human rejoicing in all its forms, individual and collective.

Even in the earliest phases of the Hassidic movement its ideologists turned their attention increasingly to music and dance. The Hassidic tune — the *niggûn* — was considered the expression of those innermost feel-

ings which cannot be put into words, not even the sacred words of prayer. The *niggûn* also helps the *zaddiq* to discover the secrets of man's soul — the evil as well as the righteous — and to attain the longed-for state of communion.

Ordinary people, though far from attaining the virtue of the *zaddiq*, can also profit from the *niggûn*, whether actively, by singing, as a means of spiritual elevation, or passively, by listening. Listening to a *zaddiq* singing *niggûnim*, like listening to Hassidic tales, brings the ordinary man into contact at least with the periphery of the realm of the Sacred, a contact which enables the *zaddiq* to purify that man's soul and raise it to a higher level of existence.

Dance, too, was accorded a place of importance in Hassidic doctrine. Apart from its power to evoke, like music, the rejoicing and enthusiasm necessary in the service of God, it can influence the "processes" of the upper world, and can also raise again the "sacred sparks" (*niẓōzōt*) which have been imprisoned and drawn downwards by the Principle of Evil. Some Hassidic tales also refer to dancing as a religious duty (*miẓvah*) and regard it as possessing medical and magical power. The story is told, for instance, of how the daughter of Rabbi Israel Ba'al Shem Tov, the founder of Hassidism (1698–1760), was rewarded with a son who became one of the famous Hassidic leaders of his generation, Rabbi Barukh of Miedzyborz (1757–1811). She received the blessing of one of the Ba'al Shem Tov's disciples when, his shoes having become worn out while he was dancing on *Simḥat Tôrah* (the holiday of the Rejoicing of the Law), she brought him a new pair so that he might complete the observance of the *miẓvah* of rejoicing. In another story the lame foot of a Hassid is healed when he begins to dance while telling a tale of the dancing of his master, the Ba'al Shem Tov. Many other tales relate how the great *zaddikim* of the early generations endeavoured with all their might to perform the *miẓvah* of dancing on *Simḥat Tôrah*, at weddings and other joyous occasions, and even while ill or mourning the death of one close to them. These examples, whether true or legendary, indicate the significance accorded to dance in Hassidic thinking as one of the important ways of serving God. It may even require returning from the other world, as happened with Rabbi Moshe Leib, the *zaddiq* of Sasov (1745–1807), who did not live to dance at his granddaughter's wedding but appeared there nevertheless in the guise of a dancing bear.

The creators of Hassidic doctrine also attempted to explain the phenomenon of musical acculturation and gave it the status of a religious duty. Rabbi Nahman of Bratslav (1771–1810) advocated the singing of Gentile songs in times of trouble, because this would more surely attract the attention of the Holy One to his children's suffering at the hands of these Gentiles and He would succour them. More typical is the view

maintaining that the presence of sacred melodies in Gentile secular music is one of the results of the constant struggle between the divine powers and the forces of evil. These melodies had been "captured" and "exiled" by the "forces of impurity" and were awaiting redemption. In another interpretation, it is not the melodies which await redemption but the "sparks" hidden within them. Since one of the chief duties of the *zaddiq* is the redemption of the holy sparks and their restitution to their heavenly source, one may understand why *zaddiqim* and their delegates in every generation and in every country hastened to save any melody which had a holy "flavour".

The multitude of Gentile influences discernible in Hassidic music and its variety of styles and forms are the result of this doctrine. Whatever the environment offered might be taken over: Polish and pseudo-French marches, Austro-Hungarian waltzes, Rumanian *doina* melodies, Russian and Ukrainian folk songs, instrumental music of a mixed Rumanian-Balkan style with Turkish and Near Eastern elements, oriental dance songs and also compositions in a distinct cantorial style.

The musical style of each Hassidic community did not simply crystallize under the influence of the surrounding area. Jewish migrations resulting from programs and wars in Europe, and the consolidation process of the Hassidic community itself, affected its demographic makeup and as a result also its musical style. From a small group of believers Hassidism developed into a mass movement; from a sect of uniform ideology it split into groups possessing different and sometimes contradictory ideological patterns. The process of expansion began in the days of Rabbi Dov Baer, the Maggid (preacher) of Miedzyezh (d. 1772), who headed the Hassidic movement after the death of its founder, the Ba'al Shem Tov, in 1760. The Maggid's leading disciples became, in turn, leaders of thousands of Hassidim in their respective regions. After their death the leadership passed to their disciples or descendants. Thus dynasties of *zaddiqim* were founded and their number increased with time.

The Jewish and mediaeval European custom of naming a man after his town was applied to the *zaddiqim* and their succeeding dynasties. *Zaddiqim* and their followers were known thenceforth by the name of the founder's town of origin, even when they were forced to move to another place. A new name might appear when a house was split or when a new one was created by a leader with no particular parentage. Thus, for instance, the *Admôr* (title of *zaddiq*) of the Habbad Hassidim, who now lives in the United States, and his followers are still identified with Lubavich, while the Hassidic community of Boston is presided over by its founder, the Boston *Admôr*. Communities which were not forced to move might also undergo demographic modifications: as the fame of a certain *zaddiq* spread,

Hassidim from remote places would gather around him, and branches of the "house" would be set up in various areas. The musical results of these shifts became more noticeable when cantors, musicians and composers from distant places joined a Hassidic community. Sometimes the stylistic resemblance of the melodies of two "houses" is the result of a single musician's influence on both of them. However, these demographic permutations had no effect when the *Admôr*im themselves composed the tunes of the dynasty, as happened in Modzhitz.

Another factor likely to influence the musical character of a Hassidic community was the "way" or "method" of the *zaddiq*. A *zaddiq* known for his closeness to the people would sometimes encourage the adoption of farmers' and shepherds' songs, while a neighbouring *zaddiq*, who introduced royal mannerisms into his "court", in imitation of his aristocratic Gentile neighbours, would tend to be influenced by the court music of the nobility and by the music of the caserene.

One of the questions confronting Hassidic music research is that of styles specific to a dynasty and styles belonging to more than one dynasty. The Hassidim themselves claim that every community has its own musical character. According to them, the Hassidim of Karlin, Bratslav, Slonim, Gur, Modzhitz and Vizhnits have individual styles, and Hassidim with a musical ear claim even to be able to identify the dynastic affiliation of a melody on first hearing. At present it is possible to enumerate only some characteristics of certain communities: in the singing of the lengthy *tish* (Rabbi's table) melodies of the



ריקוד הברווז: המריבה (צלם: י. מזור)
"Brogez-tants": The quarrel (Photographer: Y. Mazor)

Vizhnits Hassidim one finds various types of polyphony — parallel thirds, canon and imitation, and contrapuntal introduction of motifs by means of ostinato. The short dance tunes of Bratslav and Karlin Hassidim have a simple structure and narrow tonal range. Marches are most often found among the Hassidim of Modzhits and Vizhnits. They and the Hassidim of Gur and Bobov also have long pieces consisting of sections of differing character and metre. The Hassidim of Slonim have a unique style of singing distinguished by a continuous but irregular rise in intonation accompanied by chromaticism, glissandi and undefined intervals.

The melodies (*niggûnim*) presented on this record are of two types — tunes of rejoicing and dance tunes. These occupy an important place, both quantitatively and qualitatively, in all Hassidic communities. Although a wide variety of styles exists in both types, certain basic differences between them are apparent.

The term "tune of rejoicing", in its wide sense, is used here to cover a variety of melodies. Some are called "marches" and "waltzes" by the Hassidim themselves. Others resemble the mazurka, the slow Rumanian hora, or Balkan dance tunes. The term also embraces joyful tunes similar in structure to dance tunes. Some Hassidim refer to these latter as "tunes of rejoicing". Some of these tunes are associated with one text only, others "migrate" from one text to another, but most of them are sung without words.

The function of the tunes of rejoicing (*niggûnê simhah*) is mostly undefined. They may be sung on Shabbat and holidays in the home and in the synagogue, at various joyful occasions, at gatherings of Hassidim and at the Rabbi's festive *tish*. A number of tunes have entered the repertoire of the *klezmerim*, the Jewish entertainment instrumentalists, who also serve the Hassidic community. Only a few, because of their similarity to dance tunes, are performed — at an accelerated tempo — as dance music.

Dance tunes, on the other hand, are only used to accompany dancing, which plays a central role on various occasions, especially *Simhat Tôrah*, the Feast of Water Drawing, the 7th of Adar (the anniversary of Moses' death), *Lag Ba-'ômer*, at weddings and the ceremony of dedicating a new Torah scroll or synagogue — and in certain communities also after the formal prayers on Shabbat and feast days.

The common circle dance, which is the most usual form, is normally accompanied by tunes of a vocal character. When *klezmerim* accompany the dance, they play their own instrumental dance tunes in addition to playing their versions of the vocal *niggûnim* which are sung by the dancers and bystanders. The instrumental tunes mainly serve to accompany the more special or complex dances: the Israeli hora, and various group or solo performance-dances. Some of the tunes are named after the dance itself, such as "Hora",

"Debka", "Šemônah še-razim" (eight who run). The instrumental tunes proper are not associated with any texts, and the same is true of many of the vocal dance tunes which are sung to filler-syllables. As for the others, in most cases each *niggûn* is attached to a specific text. Sometimes, although not frequently, one *niggûn* is sung to several texts.

A characteristic feature of the Hassidic dance and rejoicing tunes is the subordinate role of the text. Very many *niggûnim* have no text at all, and are sung to filler-syllables, although considered as vocal *niggûnim* in every respect. The fillers may be *ay, oy, ya-ba-bam, bom* and the like; it seems that certain syllables and combinations are traditional for certain dynasties, but this phenomenon has not yet been analyzed. When there is a text it is mostly a single verse from the Bible or a sentence from the Talmud or the prayers. Some tunes have titles indicating their relation to a Bible verse or a prayer. It may happen — especially with the Slonim Hassidim — that a textless *niggûn* is considered as "applying" to a certain text, or to an entire prayer, as a kind of musical meditation on its content. Sometimes the opening words only are sung, followed by the singing of filler-syllables.

* * *

The collection presented here was selected from recordings made from 1967 onwards as a project of the Jewish Music Research Centre. A selection limited to a single record obviously cannot represent all the types, styles and dynastic varieties of dance and rejoicing tunes. Style and performance was therefore chosen as the main criterion, the second being variety of type, function and dynasty. Since it was impossible to represent the Hassidic communities systematically, an attempt has been made to furnish at least a survey of the musical, dynastic and regional categories. More than half the items were recorded in the field, during their functional rendition. The rest were recorded in studio sessions with Hassidic performers. All the recordings are preserved at the Music Department and National Sound Archives (NSA) of the Jewish National and University Library in Jerusalem. Two items are copies of recordings from Y. Mazor's collection at the Israel Institute for Sacred Music.

Transcriptions of some of the tunes have appeared in the following publications:

A. Hajdu, "Le Niggûn Merôn; description d'un patrimoine instrumental juif", in *Yuval* (Studies of the Jewish Music Research Centre), 2 (1971): 73-113.

Y. Mazor and A. Hajdu, in collaboration with B. Bayer, "The Hassidic dance-niggûn; a study collection and its classificatory analysis", in *Yuval*, 3 (1974): 136-266.

A. Hajdu and Y. Mazor, *Ôzar ha-hasidut — 101 niggûnê riqqûd*. Jerusalem, Israel Institute for Sacred Music, 1974.



טקס ה'חלוקה': גזית השיער בחצר קבר רבי שמעון בר יוחאי במירון
Halaqah ceremony: Hair cutting in the courtyard of the tomb of Rabbi Simeon bar Yohay at Meron

SIDE 1

1. A. "Walenstein's Niggûn" — Meron tune
- B. "Hora" — dance tune

The Hassidic *niggûnim* of the *Lag Ba-ômer* festivities at Meron can be divided into two main groups: instrumental tunes, chiefly for dancing, but also including processional tunes; and songs that accompany dancing and are also sung at table during those Hassidic common meals which take place only at Meron. "Walenstein's *niggûn*" is an instrumental tune, similar in character to the processional *niggûnim*. It is played at Meron on *Lag Ba-ômer*, and nowadays is chiefly used to accompany solo dances, which at Meron are usually performed in a moderate tempo. It is named after Avraham Elstein, corrupted by the Hassidim to "Walenstein", an Ashkenazi Jew of Beirut who was one of the regular pilgrims to the Meron festival at the beginning of this century. He used to ask the *klezmerim* to play this tune and would often dance to it. The version recorded here is in binary metre; on recordings made in the United States in the early 1920's there is an earlier version in ternary metre, characteristic of the slow Rumanian hora (cf. Side 2, no. 1).

The tune that the *klezmerim* now call "hora" used to be common in eastern Europe. It is heard nowadays on various occasions both in Israel and abroad, and *yesh. a* students are accustomed to dance the Israeli hora to its accompaniment.

These two tunes apparently originated in 19th century Rumanian instrumental folk music. The ensemble of three clarinets — or two, as on this recording — playing heterophonically with ornamentation and a rhythmic accompaniment pattern (Ex. 1) of drum and cymbals, as in the first piece, is characteristic of the "old" style of the *klezmerim*, which is heard only at Meron. (N. B.: For music ex. see Hebrew text.) In this recording, made at the *halaqah* ceremony, which is held at Meron every year on *Lag Ba-ômer*, the two *niggûnim* were played without a break because the audience demanded a "hora" after the first *niggûn*. However, they are not necessarily connected. The *halaqah* rite is the ceremonial first cutting of a boy's hair in his third year, on the morning of *Lag Ba-ômer*.

Recorded at a *halaqah* ceremony, in the courtyard of the tomb of Rabbi Simeon Bar Yohay, Meron, *Lag Ba-ômer*, 16 May 1968.
Moshe ("Musa") Berlin, Binyamin Barzovsky — clarinets; Avraham Segal ("Avreymele Spieler") — drum; anonymous Hassid — cymbals. NSA no. Yc 91/5.

2. String of Meron tunes — vocal imitation of instrumental music.

The first tune in the string is "Abu's Hotser" (Abu's courtyard, in Yiddish). The *klezmerim* begin the ceremony preceding the *Lag Ba-ômer* eve festivities

with the instrumental version of this *niggûn*, played in the courtyard of the Moroccan rabbinical Abu family in Safed. From this courtyard a mingled procession of Ashkenazi and Sephardi Jews, led by the *klezmerim*, sets out, bearing a Torah scroll, to the tomb of Rabbi Simeon bar Yohay in Meron.

The *niggûnim* in this set are instrumental Meron tunes. This sequence is a chance combination — only the first two tunes always appear together.

The tunes of this recording are sung by Jerusalem-born students of the Bratslav Yeshiva in Bene Berak as "mouth-music", imitating instrumental playing and accompanied by drumming on the lid of the recording machine. A ban on the use of all musical instruments other than percussion at weddings is observed to this day in Jerusalem by the orthodox groups in commemoration of the destruction of the Temple. As a substitute they have developed a vocal style, accompanied by drumming, in imitation of clarinet and trumpet.

Recorded at the Bratslav Yeshiva, Bene Berak, 8 January 1967
Daniel Bergstein, Yehôshû'a Dov Rubinstein — singing; Avraham Eckstein — singing and drumming. NSA no. Ya 110/7-10.

3. A. "Amar Rabbi Akiva" ("Rabbi Akiva said: Blessed be you, o Israel") (Mišnah Yômā 8:9) — dance tune for *Lag Ba-ômer*
- B. "Wa-amartem koh le-hay" ("And you shall say, long live Rabbi Simeon bar Yohay") (hymn) — dance tune for *Lag Ba-ômer*

Sung at the *hadlaqah* (lighting of the bonfire), at the *halaqah*, and at the festive meal at Meron.

"Amar Rabbi Akiva": In this tune East European and Sephardic elements are merged. The influence of the latter is felt less in its musical content than in its formal aspect: adaptation of a prose text and its shaping into a responsorial form typical of the Sephardic tunes for *Lag Ba-ômer*. The melody contains proto-pentatonic motifs of a type that exists in the music of Near Eastern and East European communities, and also European modal influences.

Soloist: Rabbi Akiva said, Rabbi Akiva said, 'Happy are you, o Israel'. Group: (same) (2 times)

Soloist: Happy are you, happy are you, happy are you, o Israel. Group: (same) (2 times)

Soloist: Before whom do you purify yourselves and who purifies you? Group: (same) (4 times)

Soloist: Your Father that is in heaven, your Father that is in heaven. Group: (same) (2 times)

Soloist: And says and repeats, God is the hope of Israel. Group: (same) (2 times)

Soloist: As the ritual bath purifies the impure, so does the Holy One Blessed be He purify Israel.

Group: As the ritual bath purifies the impure, so does the Holy One Blessed be He purify Israel.

"Wa-amartem koh le-hay" is one of the most famous Near Eastern *Lag Ba-ômer* hymns, in honour of Rabbi Simeon bar Yohay. In the Near Eastern communities the tune is, however, slightly different from its Hassidic version. The Hassidic version of the melody retains some of the Oriental motifs, as well as the original responsorial structure. In the original Oriental version the solo melody hardly differs from the group refrain. In the Hassidic version the soloist is freer to improvise and the melody sometimes becomes unrecognizable. The Hassidic version is also much faster than the original.

Soloist: Say you all — long may he live, / Our master bar Yohay. / Say you all — long may he live, / Rabbi Simeon the righteous one.

Group: Say you all...

Soloist: Holy Man of God he is, / Blessed is the eye that sees him. / The sage's heart instructs his mouth, / Our master bar Yohay.

Group: Say you all...

Group: Say you all...

Group: Say you all...

Soloist: He was blessed by God's own mouth, / He was holy from the womb, / The light of Upper Galilee — / Our master bar Yohay.

Group: Say you all...

Soloist: Hero and Man of War, / In the commandment of the pure Torah, / Full of knowledge and of wisdom, / Our master bar Yohay.

Group: Say you all...

Soloist: Say you all...

Group: Say you all...

Soloist: He expounded all the hidden things, / With power and with might, / Many grades he did ascend — / Our master bar Yohay.

Group: Say you all...

Soloist: He was hidden in a cave / Because of the edict, / There he studied the secrets of the Torah — / Our master bar Yohay.

Group: Say you all...

In this rendition of both songs a kind of polyphony, called "primitive", is discernible. In the first it is created by the lengthening of notes at the end of a verse by part of the group; in the second song unintentional two-part singing results from the simultaneous singing of two melody versions.

Recorded at the *halaqah* ceremony of the Karlin Hassidim, Meron, *Lag Ba-ômer*, 18 May 1968.
One of the Brizel brothers, a Jerusalem resident, and others — singing. NSA no. Yc 91/22-23.

4. "Turkish" tune — Meron tune

This is one of the most popular tunes performed at the nocturnal ceremony held at the tomb of Rabbi Yōhanan the Shoemaker, following a procession, accompanied by instrumental music, to the site after the *Lag Ba-ōmer* night bonfire has been lighted at Meron. This event takes place without dancing, in an atmosphere of seriousness and communion with God. The ceremony includes prayer tunes such as the *Kol Nidre* tune, *Akdomes* tune and other tunes of a sentimental and melancholy character such as the "Turkish" tune. It is also played at weddings, and in Meron at events including dancing, where it often accompanies solo dances in Middle Eastern style. On such occasions it is taken at a faster tempo.

Some Meron tunes have titles which indicate their Middle Eastern origins, such as "Niggūn Druzi" (a Druze tune), "An Arabisch", "Terkischer niggūn". As far as we know these tunes are not current among the Oriental Jewish communities but were picked up from the non-Jewish environment. According to Hassidic informants, Turkish tunes were adopted under the influence of the Turkish military bands which used to play in the town squares of the country. American *klezmerim* such as Dave Tarras and Naftoli Brandwein play tunes in a similar style, called "Terkische" or "Bulgar". Thus it is possible that Turkish influence had already made itself felt in the Balkan countries during the long period of Ottoman rule.

The tune is sung here by two students of the Bratslav Yeshiva, in imitation of the customary instrumental performance; one of them reproduces the drum accompaniment by beating on the lid of the recording machine (cf. no. 2 above).

Recorded at Bratslav Yeshiva, Bene Berak, 8 January 1967.
Yehōshū'a Dov Rubinstein — singing; Daniel Bergstein — singing and drumming. NSA no. Ya 95/8.

5. "Schaeffer's Niggūn" — Meron dance tune

This instrumental tune is used at weddings and other festivities. It is named after Eliezer Schaeffer, a resident of Haifa who for about thirty years used to ask the *klezmerim* to play this tune while he danced to it at the Meron festivities. Today the *niggūn* accompanies the solo dances and the hora of Yeshiva students.

The tune resembles in structure the pre-classic rondo ("Couperin type") with its three episodes, a form characteristic of many instrumental Meron tunes.

In this recording the instrumental ensemble consists of a clarinet, a modern drum set, a trumpet and an accordion — instead of the ensemble of clarinet and drum which was customary in Israel until the late 1950's. Today the *klezmer* bands use other instruments as well, such as electric guitar, saxophone, and electric organ instead of accordion.

Recorded at Jerusalem, Kikar Ge'ula ("Kikar haš-šabbat"), outgoing of *Simhat Tōrah*, 19 October 1968.
The "Ha-hedva" band: Binyamin Barzevsky — clarinet; Yehuda Freiman — accordion; Šemuel Borenstein — drums; Ze'ev Fenigstein — trumpet. NSA no. Y 813/13.

6. Tune for leading the bridegroom

A tune traditional in Tiberias for conducting the bridegroom to or from the wedding canopy. The Ashkenazi residents of Tiberias used to call these pieces "Gass niggūnim" (street tunes) because they were played while leading the groom through the streets of the town from his home to the place of the wedding ceremony. The tune has the character of a march.

For many years this piece was not in the repertoire of Israeli *klezmerim*. In the 1960's they began to play it again after hearing it performed by Elhanan Silber. Since then it is occasionally played at Meron and at weddings.

Recorded in Jerusalem, at the home of Michael Silber, spring 1968.
Michael and Elhanan Silber, Tiberias-born Slonim Hassidim — singing. NSA no. Yc 109/17.

7. "Mazltov" — wedding tune

In the past this *klezmer* tune was known to Jewish communities throughout Eastern Europe. This *niggūn* is sometimes heard as part of a string of popular instrumental dance tunes deriving from late nineteenth century Southeastern European popular hits. It may figure at various moments of the Hassidic wedding; on this recording it is the introductory tune at the festive meal. In the course of time this tune became symbolic of the Jewish wedding, and acquired the name "Mazltov" (good luck) or "Hosn, Kale, Mazltov" (Bridegroom and bride, good luck!).

Recorded at the wedding of the Rabbi of Lelov's granddaughter, Ramat Gan, 24 August 1972.
"Ha-hedva" band: Binyamin Barzevsky — clarinet; Yehuda Freiman — electric organ; Šemuel Borenstein — drums. NSA no. Yc 400/16.

8. "T'hies ha-meysim" (Resurrection of the dead) tune

This tune is played at Hassidic weddings in Israel and at the *Lag Ba-ōmer* celebration at Meron.

It is one of the two tunes which accompany the Hassidic "Brogez Tants" in its modern version, a pantomime dance of three scenes: a) a quarrel between two young men over money or a bottle of beer, ending in the death of one of them; b) the "murderer" resurrects the "dead"; c) a dance of rejoicing and reconciliation.

The tune which accompanies the first scene (not in-

cluded in this recording) is today called the "Brogez Tants" tune. It was originally performed at Eastern European Jewish weddings, where the dancing used to be accompanied by singing. The dance and its partially improvised text represented the quarrel and reconciliation of the two mothers-in-law. It was performed by two women, or two girls, or two boys. The "Resurrection of the dead" tune accompanies the other two scenes. It consists of two melodies: the first, accompanying the second scene which includes various comic sketches, is a Rumanian doina. The drum plays a tremolo accompaniment and adds dramatic colour to the tragi-comic play. The second melody — which accompanies the third scene — is a dance tune in the style of the Rumanian hora. Other dance tunes are usually added to enable the participants to extend and elaborate the concluding dance of the pantomime. On this recording the tune was not played in its regular function (at weddings and for *Lag Ba-ōmer* dances at Meron), but was performed for the first time at the tomb of Rabbi Yōhanan the Shoemaker on *Lag Ba-ōmer* after midnight. The *klezmerim* found it suitable for this occasion, which demands tunes of a melancholy, prayer-like character.

Recorded at Meron, night of *Lag Ba-ōmer*, 19 May 1973.
Moshe ("Musa") Berlin, Avraham Segal — clarinets, accompanied by side drum. NSA no. Yc 492/22.



ריקוד הברווז: ידירות לפני המריבה (צלם: אריאלי)
"Brogez-tants": Before the quarrel (Photographer: Arieli)

SIDE 2

1. "Slow hora" — instrumental tune

This *niggūn*, which has no defined function, consists of two parts: the first, played at a moderate tempo, is dominated by the rhythms of the slow Rumanian hora (see Ex. 2); the second, in duple metre, is played at the tempo of Hassidic dance tunes. The rhythmic patterns of the slow hora are not found in the tunes of the Israel *klezmerim* but are common in the United States.

This recording is of the first playing of the *niggūn* at Meron, at the nocturnal ceremony beside the tomb of Rabbi Yōhanan the Shoemaker. The *klezmer* Moshe ("Musa") Berlin had learned the tune from an old American record of the 1920's shortly before his appearance at Meron in 1969. Such old records have served as one of the sources of innovation in the *klezmers'* playing in recent years. The Meron celebrants received the *niggūn* enthusiastically, possibly due to the preservation of old Rumanian musical patterns in the memory of those Hassidim who had lived in the Balkans.

Recorded at Meron, at the tomb of Rabbi Yōhanan the Shoemaker, night of *Lag Ba-ōmer*, 5 May 1969.
Moshe ("Musa") Berlin — clarinet, Avraham Segal — drum. NSA no. Yc 138/18.

2. "Yearning tune" of the Habbad Hassidim

The tune is sung at gatherings of the Habbad Hassidim. Many of the Habbad "yearning tunes" belong to the category of "Wallakh" (in the Wallachian style). They are rhapsodic in rhythm, with recitative elements appearing mainly at the end of the phrase, and containing many melismas. This tune, however, has an almost steady triple metre, rhythms reminiscent of the Polish mazurka, and no melismas or recitative elements. Its slow-fast sequence recalls the doina-hora combination common in Rumania, and the rhythm (Ex. 3) shows the influence of the Rumanian slow hora.

Recorded in Jerusalem, 1968.
Rabbi Šemuel Zalmenov — singing, at his home. NSA no. Yc 94/10.

3. "Jester's tune" for the mitsve dance

This tune is heard at Hassidic weddings. The *badhan* (jester), formerly the central figure at Jewish weddings, survives nowadays only in the Hassidic version. Before the ceremony, during the meal and during the ceremonial mitsve dance (see No. 7) after the meal, he sings his rhymes which include not only jokes but also blessings, praises and serious moral pronouncements — all in Yiddish, improvised or read from his handwritten notes. Here the jester invites one

of the guests to dance the mitsve dance to a gay "jesting tune".

The *badhanim* generally use specific tunes or melodic patterns which are known as "jesting tunes". Some of these are slow and melancholic. Others resemble the Hassidic waltz, and a few are from the rejoicing-tune category. Less often, the jester will set his rhymes to a tune taken from some other context.

The tune recorded here is one of those melodies which are used for rhyming improvisations at weddings and parties in Europe, similar to the Russian *častuški* and the German *Schnitzelbank*. Many of these melodies are known to have originally been "popular hits".

1. *We are going to call now in joy and rejoicing / (guests: la la la la...) / a notable relative of the bridegroom / (guests: la la la la...) / to dance a mitsve dance as is proper, / (guests: la la la la...) / the Zatchker Rabbi, may he live, from America / (guests: la la la la...)*

2. *Bridgegroom's relative. God bless you from Zion, (guests: la la la la...) / to joyous celebrations may you always come flying / (guests: la la la la...) / in satisfaction, good luck and good health, / (guests: la la la la...) / say all of you, "He approaches, he approaches." / (guests: la la la la...)*

Recorded at the wedding of the brother of the Rabbi of Kretschnev, Rehovot, 16 June 1971.

Josef Greenwald and guests — singing. NSA no. Yc 314/8.



ריקוד המצוה. גלויה מצולמת מראשית המאה ה-20. הרצאת "יהודיה", ווארשע
"Mitsve-tants". Post card from the beginning of the 20th century, published by "Jehudia", Warsaw

4. Rejoicing tune to "Lō tevōšī"

The singing of the same prayer-text to different melodies on different Sabbaths and feast days is customary in both Sephardi and Ashkenazi synagogues. In the Ashkenazi tradition, the stanzas of the hymn "*Leḡah dōdi*", on Friday evening, are often sung to several consecutive melodies. The Hassidim divide the hymn into two parts, sung to two different tunes. The first tune is usually slow, and the second is usually a *niggūn simḥah* (tune of rejoicing). In most Hassidic communities the second tune begins at the sixth stanza, "*lō tevōšī*" (thou shalt not be ashamed), and in a few at the seventh, "*ve-hayū li-mešissah šōsayik*" (And thy destroyers shall be delivered unto destruction).

The term *niggūn simḥah* (rejoicing tune), in its narrow meaning, applies to tunes which are not themselves dance tunes but are similar to them in character and musical structure. The tempo of these tunes ranges from that of the Hassidic march to that of a dance tune; the influence of both can be felt in the musical structure of the Hassidic rejoicing tunes. The present melody is also of this kind: the introductory rhythm (Ex. 4) is derived from the Hassidic march; the syncope which appears at the end of the verses (Ex. 5), the structure ABCB and the "signal" (Ex. 6) which appears before the third section (C) — are all characteristic of the dance tunes.

Recorded in Jerusalem, 31 October 1969.

Rabbi Mendel Brichto — singing, at his home. NSA no. Yxc 22/11 (copy of Mazor collection, no. 7/104, Israel Institute for Sacred Music).

5. Dance tune

This tune is sung to the common circle dance by Hassidim of various 'dynasties' in the Mea Shearim quarter and its neighbourhoods in Jerusalem. As with a number of other tunes, its origin is a bone of contention between the Karlin and the Slonim Hassidim. The Near-Eastern flavour of the melodic patterns suggests the possibility that the tune was adopted from some oriental source, Arab or Jewish. Such an influence is also recognizable in a number of other tunes of Hassidic communities in Israel, such as Karlin, Slonim and Bratslav.

The tune is presented here in two renditions. The first is sung more slowly than usual by two Slonim Hassidim who are not dancing. The characteristic vocal style of the slow tunes of the Slonim Hassidim is evident, with its shifting intonation, chromaticism and slow glissando. The second performance was recorded during a dance of a heterogeneous crowd of Hassidim.

A. Recorded in Jerusalem, spring 1968.

Michael and Elhanan Silber, Slonim Hassidim, at the home of Michael Silber, NSA no. Yc 109/7.

B. Recorded at a Hassidic wedding. NSA no. Yxc 22/14.

6. Waltz of the Modzhitz Hassidim

This waltz is played and sung on various occasions. The Modzhitz Hassidic community of Poland — an offspring of the Kazimierz community, pronounced Kozmir by the Hassidim — was founded at the end of the nineteenth century. Its *niggūnim* differ in character from those of the "eastern" Hassidic communities — in Russia, the Ukraine and Rumania. Like the tunes of the Gur, Bobov and Alexander communities, the tunes of Modzhitz took shape under the influence of Polish military music and urban popular music. Hence the many Modzhitz waltzes and marches, and the long complex pieces they call "operas".

Hassidic waltz-style tunes are sung at a slower tempo than the Viennese waltz, and numerous ornamental vocal additions modify their dance character. The effect of these changes is also evident in the *klezmer* performance of these waltzes during the wedding meal. Most of the Modzhitz tunes were composed by the *Admōrim* (the leaders of the community) and have achieved considerable popularity with Hassidim of other communities.

Recorded in Jerusalem, 6 February 1967.

Rabbi Avraham Weingarten, a Zanz Hassid — singing, at his home. NSA no. Yxc 22/13 (copy of Mazor collection no. 23/333, Israel Institute for Sacred Music).

7. "Mitsve-tants" at the Jerusalem Wedding

A. "Miš-sōd hakamim" — opening verse

B. "Ya'amod" — invitation to the dancer

C. "Bōrē 'ōlam be-qinyan" — dance tune

The *mitsve-tants* with the bride (dance performed as a religious duty) is not specific to Hassidism but is a traditional feature of the Eastern European Jewish wedding. In many Hassidic societies, however, the *mitsve* dance has been given a status approaching that of a religious ceremony. It takes place in the late evening, after the wedding-meal, in the presence of all the remaining guests, women as well as men. The active participants are few: the bride and bridegroom, their fathers, uncles and other close relatives, and the most honoured of the guests. The *badhan* acts as master of ceremonies, and invites each dancer in turn. The man called out takes the end of a handkerchief or belt, and dances with the bride who holds the other end. After they have danced a couple of rounds the bride retires to her seat and the dancer is joined by several other men who continue in a circle dance.

The invitation to the *mitsve* dance at a "Jerusalem Wedding" differs musically and textually from the usual *badhanūt* (jesting) style (see above, no. 3). In contrast to the variety of melodies drawn upon by the common *badhan*, the Jerusalem *badhan* uses the melodic pattern of the engagement blessings.

He begins with "Ya'amod" (Let him present himself), the formula for calling a man up to the reading of the Torah, and he expresses his improvisatory ability in his invention of flowery and witty appellations.

Jester: "Ya'amod" (let him come forward), ya'amod...

Guests: Ya'amod

Jester: Where bridegrooms stand —

Guests: Ya'amod

Jester: Where young scholars stand —

Guests: Ya'amod

Jester: Where dear young men stand —

Guests: Ya'amod

Jester: Where Hassidic young men —

Guests: Ta'amod (come forward)

Jester (aside): Where can you get them?

Guests: Ta'amod

[sentence unclear in recording]

Jester: Where Hassidim of Kloyznburg stand —

Guests: Ta'amod

Jester: Where learned scholars stand —

Guests: Ta'amod

Jester: Where the God-fearing stand —

Guests: Ta'amod



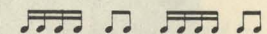
הלחן שבהקלטה זאת הוא מסוג הלחנים ששימשו את החריזה העממית המאולתרת דוגמת ה"צ'סטושקי" הרו-סית וה"שנעלבאנק" הגרמנית. רבים מלחנים אלה — כלחן שבהקלטה הזאת — היו ידועים כלהיטים.

- א. מיר גייען אצונד רופן תור שמחה וששון / (קהל: לה לה לה...)
 א / חשוכו מחותן מצד החתן / (קהל: לה לה לה...)
 מצות ריקודין א גוהעריקע / (קהל: לה לה לה...)
 זוגשקער רבין שליט א פון אמעריקע / (קהל: לה לה לה...)
 ב. מחותן יברכך ה' מצוין / (קהל: לה לה לה...)
 זאלט איר אלעמאל קומען צו פלען / (קהל: לה לה לה...)
 תוך נחת ומול אין געזונטערהייט / (קהל: לה לה לה...)
 שע אים אלע "ער גייט, ער גייט" / (קהל: לה לה לה...)
 א. הבה ונזמין עתה תור שמחה וששון / מחותן חשוב מצד החתן /
 לרקוד ריקוד מצוה כרת וכו' / את הרבי מוציא שליט א /
 מאה"ב.
 ב. מחותן, יברכך ה' מצוין / לשמחות תמיד תזכה להגיע באחורון /
 תוך נחת ומול ובריות טובה / אמרו נא לו כלכם "הנה הוא בא,
 הנה הוא בא".

חתונת אחי הרבי מקרשניף, רחובות, כ"ג בסיון תשל"א, 16.6.1971.
 יוסף גרינוואלד וקהל — זימרה. מס' ההקלטה בפונותיקה הלאומית:
 Yc 314/8.

4 ניגון שמחה ל"לא תבושי"

החלפת הנעימות לאתו טקסט בתפילה, בשבתות וב-
 חגים, היתה נוהג מסורתי בזימרת בית הכנסת בעדות
 האשכנזיות והספרדיות. אולם את הפיוט "לכה דודי"
 שרים האשכנזים בכמה ניגונים רצופים. החסידים מחל-
 קים את הפיוט בין שני ניגונים השונים באופיים: הניגון
 הפותח הנו לרוב ניגון איטי, והניגון השני הוא לרוב ניגון
 שמחה. ברוב הקהילות החסידיות עוברים לניגון השני
 בתחילת הבית השני המתחיל ב"לא תבושי", ובקהילות
 אחדות — בבית השביעי, "והיו למשיסה שוסיר".
 המונח "ניגוני שמחה", במשמעותו המצומצמת, חל על
 ניגונים לא ריקודיים הקרובים באופיים ובמבנם המוסיקלי
 לניגוני הריקוד החסידיים. מהירותם של ניגונים אלו נעה
 בין זו של המארש החסידי לזו של ניגוני הריקוד, ובמר-
 כיבהם המוסיקליים ניכרת השפעת שני הסוגים. את מק-
 צב הפתיחה



(דוגמת תווים מס' 4)

שאב הניגון מן המארש החסידי. הסינקופה



(דוגמת תווים מס' 5)

המופיעה בסופי הפסוקים, המבנה A B C B, וה"סיגנאל"



(דוגמת תווים מס' 6)

המופיע לפני הקטע השלישי (C), אופייניים לניגוני הרי-
 קוד.

ירושלים, י"ז בחשוון תשכ"ט, 31.10.1966. ר' מנדל בריכטא — זימרה,
 בניהו. מס' ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Yc 22/11. (העתק מהק-
 לט המכון הישראלי למוסיקה ותרבות, אוסף מזמר, מס' 7/104).

5 ניגון ריקוד

מושר בשעת ריקוד המעגל החסידי הרגיל, בפי חסידים
 של שושלות שונות, שמרכוז בירושלים בשכונת מאה
 שערים וסביבותיה. כמספר ניגונים אחרים כן גם מקורו
 של הניגון הזה משמש סלע מחלוקת בין חסידי קרלין
 וסלונים בדבר "זכות ראשונים".
 הדפוסים המלווים בעלי הגוון המזרח-תיכוני נותנים
 מקום לשער כי הניגון הגיע אל החסידים ממקור מזרחי
 כלשהו, ערבי או יהודי. גם במספר ניגונים אחרים של
 עדות חסידיות בארץ, כגון קרלין, סלונים וברצל, ניכר
 חותמו של הסגנון המזרח-תיכוני.
 הניגון מובא בשני ביצועים. הראשון, המושר באיטיות
 רבה מן הרגיל, הקלט מפי חסידי סלונים של בשעת
 ריקוד. ניכרת בו השפעת סגנון-השירה האופייני לניגו-
 ניהם האיטיים של חסידי סלונים המצטיין בניידות-האי-
 טונציה, בכרומטיות ובגליסאנדו איטי. הביצוע השני
 הוקלט בשעת ריקוד של קהל מעורב מחסידי שושלות
 שונות.

- א. ירושלים, אביב תשכ"ח 1968. מיכאל ואלחנן זילבר, חסידי סלונים,
 בבית מיכאל זילבר. מס' ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Yc 109/7.
 ב. מס' ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Yc 22/14.

6 ואלס של חסידי מוויץ

מושר ומנוגן בהזדמנויות שונות.
 לחסידות מוויץ הפולנית, שושלת-בת של קו'מיר, שנוס-
 דה בסוף המאה שעברה, ניגונים השונים באופיים מן
 הניגונים של הקהילות החסידיות ה"מזרחיות" — רוסיה,
 אוקראינה, רומניה. בדומה לחסידות גור, בבוב ואלכס-
 נדר התבשר ניגוני מוויץ בהשפעה של המוסיקה הצב-
 אית הפולנית, והמוסיקה הפופולארית העירונית. כתו-
 צאה מכך מרובים בקרב עדה זאת ואלסים, מארשים-
 ויצירות ארוכות ומורכבות הקרויות בפי החסידים "אופ-
 רות".
 ה"ואלסים" החסידיים מושרים בטמפו איטי יותר מן המ-
 קובל בואלסים הוינאיים, והאופי הריקודי של הוואלס
 השתנה בגלל תוספות וקאליות-עטוריות רבות. שינו-
 יים אלה רישומם ניכר גם בביצוע הכליזמרי של הוואלסים
 בסעודת החתונה החסידית.
 ניגוני מוויץ חוברו בעיקר על ידי האדמו"רים וזכו לפו-
 פולריות רבה גם בקרב חסידים משושלות אחרות.

ירושלים, כ"ו בשבט תשכ"ז, 6.2.1967. ר' אברהם ויינגרטין, חסיד
 צאנו — זימרה. בביתו. מס' ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Yc 22/13.
 (העתק מהקלטת המכון הישראלי למוסיקה ותרבות, אוסף מזמר מס'
 23/333).

7 ריקוד המצווה — בחתונה החסידית הירושלמית

- א. "מסוד חכמים" — מבוא
 ב. "יעמוד" — הזמנת הריקוד
 ג. "בורא עולם בקנין" — ניגון ריקוד
 ריקוד המצווה — אירוע מסורתי מרכזי בחתונה היהודית
 במזרח אירופה — קיבל בחסידות מעמד הדומה לטקס
 דתי. הטקס נהוג ברוב הקהילות החסידיות. הוא מתקיים
 בליל החתונה, לאחר סעודת הנישואין, בנוכחות קהל
 גברים ונשים. באופן פעיל משתתפים בו גברים מעטים
 — קרובי משפחה משני הצדדים וכמה נכבדים. את הטקס
 מנהל הברדן המזמין את הנכבדים שבאחרים לרקוד עם
 הכלה בזה אחר זה. האיש המוזמן נוטל קצה של מטפחת,

חגורה או אבנט ורוקד עם הכלה האוחזת בקצה השני.
 לאחר סיבוב או שניים פורשת הכלה למקומה ואל הר-
 קד מצטרפים שאר המשתתפים הממשיכים בריקוד
 המעגל.
 הזמנת הקרואים ל"ריקוד המצווה" ב"חתונה הירושל-
 מית" של חסידי ברצל, קרלין, לעלוב, צאנו וחסיד ר'
 אהרלה שונה בסגנונה המוסיקלי והטקסטואלי מסגנון
 הברדנות הרגיל (ר' לעיל, צד 2 מס' 3). בניגוד למבחר
 הלחנים של הברדן המצוי משתמש הברדן הירושלמי
 בלחן המבוסס על הדגם המלודי של ברכות האירוסין.
 הברדן פותח ב"יעמוד" — דגם טקסטואלי הקלוק מהז-
 מנת העולים לתורה — וכשרון אילתורו מתבטא בהמ-
 צאת תארים וכינויים על דרך ההלצה.

- יחיד: יעמוד, יעמוד, יעמוד, יעמוד, יעמוד / קהל: יעמוד / יחיד: במ'
 יעמוד / יחיד: במקום חתנים, / קהל: יעמוד / יחיד: במ'
 קום בחורים, / קהל: יעמוד / יחיד: במקום טייערע יונגע
 לייט, / קהל: יעמוד / יחיד: חסידישע יונגע לייט, / קהל:
 תעמוד / יחיד: (הצידה) ויא נעמט מאן זיי, / קהל: תע'
 מור / (שורה בלתי ברורה) / יחיד: במקום קלויזנבורגער חסיד
 דים, / קהל: תעמוד / יחיד: במקום תלמידי חכמים, / קהל:
 תעמוד / יחיד: במקום יראי שמים, / קהל: תעמוד / יחיד:
 יעצט גייט מען רופן / א טייערע חתן, / א פיינעם חתן, / א שיי'
 נער חתן, / א זיידנער חתן, / מוריני ורבינו הרב (פלני בן פלד'
 נ) מט זיין אייניגעם כלה מצות ריקדה.

לעתים קרובות מקדים הברדן ל"יעמוד" את קטע החז-
 נות "עקיבא בן מהללאל אומר" (שאינו מופיע בהקלטה)
 ואת הקטע "מסוד חכמים" מתפילת שמונה-עשרה לש-
 ליח ציבור בימים הנוראים, כשהוא משנה את הפסוק
 האחרון של התפילה באופן שיתאים למעמד החתונה.

מסוד חכמים ונבונים / ומלמד דעת מבנים / אפתחה פי בשירה
 ורננים / לשמח חתן-כלה עם מחותנים.

ניגון הריקוד "בורא עולם בקנין" מושר בקהילות חסי-
 דיות רבות. מבנהו דו-חלקי. חלקו הראשון של הניגון
 כמעט וזה ללחן השיר ההונגרי Túri vásár. החלק השני
 של הניגון מופיע כסיפא של השיר Már én többet a föutcán.
 (באנתולוגיה, György Kerényi, ed.: Volkstümliche Lieder, Budapest, 1964, p. 156, 169)

בורא עולם בקנין, השלם, השלם זה הבנין / לה, לה, לה...

בחתונה חסידית, ירושלים, כ"ה באדר א' תשל"ג, 3.3.1970.
 אברהם בורד, חסיד צאנו, וקהל — זימרה. מס' ההקלטה בפונותיקה
 הלאומית: Yc 978/14-16.

8 ניגון ריקוד

מושר ומנוגן בשעת ריקוד המעגל החסידי הרגיל.
 ניגון הריקוד הזה הוא אחד הידועים לניגונים — שמקו-
 רם החסידי אינו ידוע והמושרים בפי קהילות רבות. הני-
 גון בעל אופי וקאל.
 הביצוע שבהקלטה זאת משווה לניגון אופי ארכאי במק-
 צת, בגלל ההרכב — שלושה קלרינטים ותוף — ובשל
 התיפוף בסגנון המזרחי ה"עתיק" (ראה צד א' מס' 1).
 הטרצות המקבילות המופיעות בכמה חלקים הן סממן
 חדש יחסית.

טקס ה"חלקה", מירון, ל"ג בעומר תשכ"ח, 18.5.1968.
 אברהם סגל, משה ברלין, בנימין ברזעבסקי — קלרינטים; אהרון חשין
 — תוף. מס' ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Yc 90/24.

Jester: Now will be called up / A precious bride-
 groom, / A fine bridegroom, / A handsome
 bridegroom, / A "silken" bridegroom, / Our
 teacher and Rabbi (Rabbi N.N.) with his
 own bride / [to carry out] the commandment
 of dancing.

Frequently the *badhan* precedes the "Ya'amod" with
 the cantorial show piece "Akavia ben Mahallalel says"
 (which does not appear on this recording) and "Mis-
 sôd ha'amim", a part of the cantor's "Semôneh 'esreh"
 prayer for the High Holidays, modifying the last verse
 to suit the occasion. This practice is common among
 the Jerusalemite communities of the Bratzlav, Karlin,
 Lelov, Zanz and "Reb Ahrale" Hassidim.

From the councils of sages and scholars, / From
 the teachings of understanding men / I open my
 lips in joyful song / To make glad the bridegroom
 and bride / Together with the in-laws.

The dance tune "Bôrê 'ôlam be-qinyan" (He who
 creates the world as his possession) is sung in many
 Hassidic communities. It is bipartite. The first part is
 almost identical with the melody of the Hungarian
 song "Túri vásár". The second is the concluding part
 of the song "Már én többet a föutcán". (György
 Kerényi, ed., *Volkstümliche Lieder*, Budapest, 1964, p.
 156, 169).

Thou creator of the world as Thy possession, /
 Complete, complete, this house.
 la, la, la...

Recorded at a Hassidic wedding, Jerusalem, 3 March 1970.
 Avraham Bord, a Zanz Hassid, and others — singing. NSA no.
 Y 978/14-16.

8. Dance tune

This tune is played and sung to accompany the
 common Hassidic circle dance.

It is one of the "Welt niggûnim" (niggûnim of "all the
 world") whose Hassidic origins are unknown and
 which are sung in many communities. It is of a vocal
 nature.

The performance on this recording gives the tune a
 somewhat old-fashioned character, because of the
 ensemble — three clarinets and a drum — and the
 "old" oriental style of drumming (see side 1, no. 1).
 The parallel thirds which appear in a few places are
 a relatively modern feature.

Recorded at the *Halaqah* ceremony, Meron, Lag Ba-'ômer, 18
 May 1968.
 Avraham Segal, Moshe Berlin, Binyamin Barzevsky — clarinets;
 Aharon Heshin — drum. NSA no. Yc 90/24.

יחיד: ואמרתם כה לחי וכו'. קהל: ואמרתם כה לחי וכו'. יחיד: דרש כל הנסתר/ בעו ותעצמות/ עלה מעלות רבות/ אדונינו בר יוחאי. קהל: ואמרתם כה לחי וכו'. יחיד: הוחבא בתוך מערה/ מפני הגוייה/ שם למד סתרי תורה/ אדונינו בר יוחאי. קהל: ואמרתם כה לחי וכו'.

בזימרת שני השירים ניתן להבחין בפוליפוניה מן הסוג הנקרא "פרימיטיבית": בשיר הראשון היא נוצרת על ידי הארכת צלילים בסופו פסוקים בפי חלק מן השרים; בשיר השני נוצרת דו-קוליות בלתי מכוונת כתוצאה משירת שתי גירסאות בעת ובעונה אחת.

בטקס "הלכה" של חסידי קרלין, מירון, ל"ג בעומר תשכ"ח, 18.5.1968. אחד האחים בריזל, תושב ירושלים, וקהל — זימרה. מס' ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Yc 91/22-23.

4 ניגון "טורקי" — ניגון מירון

אחד הניגונים המקובלים ביותר במעמד הלילי שליד קבר ר' יוחנן הסנדלר אליו עולים בתהלכה בליווי נגינה לא-חר "הדלקה" שבליל ל"ג בעומר במירון. אירוע זה מת-קיים ללא ריקוד ובאווירה של כובד ראש והתייחסות. משולבים בו ניגוני תפילה כגון ניגון "כל נדרי" וניגון "אקדמות", וניגונים אחרים בעלי אופי סנטימנטלי-מלנ-כולי כניגון ה"טורקי". את הניגון ה"טורקי" מנגנים גם בחתונות ובאירועים הריקודיים שבמירון שם רוקדים, לעתים, לצלילי ריקודי סולו בסגנון מזרח-תיכוני. במק-רים אלה מהירות רבה מן המהירות הרגילה. למספר ניגוני מירון כותרות המרמזות על המקור המז-רח-התיכוני של הניגון, כגון "ניגון דרוזי", "אן עראביש", "טערקישער ניגון". ככל הידוע אין ניגונים אלה מצויים בקרב עדות-המזרח היהודיות אלא נקלטו מן הסביבה הלא-יהודית. חסידים מעידים כי ניגונים טורקיים נקלטו בהשפעת התזמורת הצבאית הטורקית שנהגו להופיע בככרות הערים בארץ. אולם גם כליזמרים אמריקאיים כדב טרס ונפתלי ברנדווין מנגנים ניגונים בסגנון דומה הנקראים "טערקישע" או "בולגאר". ייתכן איפוא שהש-פעה טורקית פעלה גם בארצות הבלקן בהן חיו יהודים שנים רבות תחת השלטון העות'מני. הניגון הוקלט מפי שני תלמידים משיבת ברצלוב בשירת חיקוי לביצוע הכלי המקובל, כשאחד מהם משחזר את ליווי התיפוף בטפוחות על מכסה מכשיר ההקלטה (הש-וה לעיל, מס' 2).

ישיבת ברצלוב, בני ברק, כ"ו בטבת תשכ"ז, 8.1.1967. יהושע דב רובינשטיין — זימרה; דניאל ברגשטיין — זימרה ותיפוף. מס' ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Ya 95/8.

5 ניגון שאפר (שאפר'ס ניגון) — ניגון ריקוד מירוני

ניגון כלי בחתונות ובשמחות אחרות. הניגון נקרא על שם אליעזר שאפר, תושב חיפה, הנוהג להזמין את הניגון אצל הכליזמרים ולרקוד לצליליו בח-גיגות מירון מזה כשלושים שנה. כיום מלווה הניגון את ריקודי הסולו החסידיים ואת ריקודי ההורה של בחורי הישיבות. הניגון דומה במבנהו לרונדו קדם-קלאסי ("רונדו קופ-רן") בעל שלש אפיוזות. מבנה זה הוא אחד האופייניים לניגוני מירון הכליים. בהקלטה זאת כולל הכרח כלרינט, מערכת תופים מודרנית, חצוצרה ואקורדיון — במקום ההרכב של קל-

רינט ותוף, שהיה מקובל בארץ עד סוף שנות החמישים. כיום משתמשות להקות הכליזמרים גם בכלים נוספים כגון גיטרה חשמלית, סאכסופון ואורגן חשמלי במקום אקורדיון.

ירושלים, כבר גאולה ("כבר השבת"), מוצאי שמחת תורה, בהקפות שניות, תשכ"ט, 19.10.1968. בנימין ברוזבסקי — קלרינט; יהודה פריימן — חצוצרה; שמואל בורנשטיין — תופים; זאב פניגשטיין — חצוצרה. מס' ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Yc 813/13.

6 ניגון להובלת החתן

ניגון טברייני עתיק, להובלת החתן אל החופה או ממנה. תושבי טבריה האשכנזים נהגו לכתוב את ניגוני ההובלה בשם "גאס ניגונים" — ניגוני רחוב — הואיל והדרך מבית החתן לחופה הייתה עוברת ברחובות העיר. לניגון אופי של מארש.

במשך שנים רבות לא ניגנו הכליזמרים בארץ את הניגון הזה. באמצע שנות הששים חזרו לנגנו מחדש, אחרי שכליזמרים למדו אותו מפי החסיד אלחנן זילבר. מאז מנגנים אותו מדי פעם במירון ובחתונות.

ירושלים, בית מיכאל זילבר, אביב תשכ"ח (1968). מיכאל ואלחנן זילבר, חסידי סלונים ילידי טבריה — זימרה. מס' ההק-לטה בפונותיקה הלאומית: Yc 109/17.



כליזמר בחתונה חסידיה (צלם: אריאלי)
Klezmer at a Hassidic wedding (Photographer: Arieli)

7 "מזל טוב" — ניגון לחתונה

ניגון כליזמרי שהיה ידוע בעבר בקהילות ישראל ברחבי מרחב אירופה. כיום הוא משתלב לעיתים במרחות כלית של ניגוני ריקוד פופולריים שמקורותיהם בלהיטים האופ-נתיים בסוף המאה התשע-עשרה בארצות דרום-מזרח-אירופה. הניגון יכול להופיע בזמנים שונים במהלך הח-תונה החסידיה. בהקלטה זאת היה זה הניגון הפותח בש-עת הסעודה.

במרוצת הדורות נעשה הניגון סמל של החתונה היהודית, אולי בגלל כינויו "מזל טוב" או "חתן כלה, מזל טוב".

חתונת נכדת הרבי מלעלוב, רמת גן, י"ד באלול תשל"ב, 24.8.1972. תזמורת "החרות": בנימין ברוזבסקי — קלרינט; יהודה פריימן — אורגן; שמואל בורנשטיין — תופים. מס' ההקלטה בפונותיקה הלא-ומית: Yc 400/16.

8 ניגון "תחיית המתים"

מנוגן בחתונה החסידיה בארץ, ובחגיגות ל"ג בעומר במירון, כאחד משני הניגונים המלווים את ה"ברוגו טא-נץ" (ריקוד הברוגו) החסידי בגלגול המודרני. בריקוד-פנטומימה זה שלוש תמונות: א. מריבה בין שני אברכים, על בקבוק בירה או על שטר כסף, המסתיימת במות אחד מהם. ב. ה"רוצח" מקים לתחייה את ה"מת". ג. ריקוד שמחה והתפייסות.

הלחן המלווה את התמונה הראשונה (אינו מופיע בהק-לטה זאת) נקרא כיום ניגון ה"ברוגו טאנץ". מקור הלחן בחתונות יהודיות במזרח אירופה. שם נהגו בעבר לרקוד את ריקוד הברוגו בליווי שירה. הריקוד ומילותיו המאו-לות בחלקן הציגו מריבה והתפייסות בין שתי המחזות-נות. השתתפו בו שתי נשים, שתי ילדות או שני ילדים. את התמונות האחרות מלווה ניגון "תחיית המתים". הני-גון מורכב משני לחנים. הראשון — המלווה את התמונה השנייה בה משובצות סצינות היתוליות — הינו דוינה רומנית. התוף מלווה את הנגינה בטרמולו ומוסיף גוון דרמטי למחזה הטרגי-קומי. הלחן השני — המלווה את התמונה השלישית — הינו ניגון-ריקוד בסגנון ההורה הרומנית. נלווים אליו לרוב ניגוני ריקוד נוספים כדי לאפשר לרקדנים להאריך בריקוד המסיים את הפנטו-מימה.

בהקלטה זאת נוגן הניגון לראשונה שלא בתפקידו המ-קובל בחתונות ובאירועים הריקודיים של ל"ג בעומר במירון: מנגנים אותו כאן ליד קברו של ר' יוחנן הסנדלר אליו עולים בתהלכה בליל ל"ג בעומר לאחר חצות. הני-גון היה בעיני הכליזמרים מתאים למעמד זה בו משולבים ניגונים בעלי נימה תפילתית-מלאנכולית.

מירון, ליל ל"ג בעומר תשל"ג, 19.5.1973. משה ("מוסא") ברלין, אברהם סגל — קלרינט בליווי תוף צד. מס' ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Yc 492/22.

צד 2

1 הורה איטית — ניגון כלי

ניגון זה, אשר אין לו פונקציה מוגדרת, מורכב משני חל-קים: הראשון, מנוגן במהירות מתונה, שולטים המקצ-בים של ההורה האיטית הרומנית;



(דוגמת תווים מס' 2)

החלק השני, שמשקלו זוגי, מנוגן במהירותם של ניגוני הריקוד החסידיים. מקצבי ההורה האיטית אינם מצויים בניגוני הכליזמרים הישראליים, אולם נפוצים בין הכלי-זמרים שבארצות הברית.

היתה זאת נגינתו הראשונה של הניגון במירון, במעמד הלילי שליד קבר ר' יוחנן הסנדלר. הביא אותו למירון הכליזמר משה ("מוסא") ברלין, שלמד אותו זמן-מה לפני הופעתו במירון מתקליט אמריקאי משנות העשרים. תקליטים כאלה משמשים בשנים האחרונות כאחד המ-קורות לחידושים שבנגינת הכליזמרים. חוגגי מירון קיב-לו את הניגון בהתלהבות — תופעה שאולי אפשר להס-בירה בכך שהדפוסים הרומניים העתיקים נשתמרו בתו-עתם של החסידים ילידי ארצות הבלקן ורומניה.

מירון, ליד קבר ר' יוחנן הסנדלר, ליל ל"ג בעומר תשכ"ט, 5.5.1969. משה ("מוסא") ברלין — קלרינט; אברהם סגל — תוף. מס' ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Yc 138/18.

2 "ניגון געגועים" של חסידי חב"ד

באירועים שונים של חסידי חב"ד. רבים מניגוני הגעגועים של חסידי חב"ד נמנים עם ניגוני "ואלאך", על שם אזור ברומניה. הם מצטיינים במפעם חופשי, באלמנטים רציטאטיביים המופיעים לרוב בסופי פסוקים, ובסלסולים מרובים. לניגון הזה, לעומת זאת, יש משקל משולש כמעט קבוע ומקצבים המזכירים את המזורקה הפולנית, ונעדרים ממנו הסלסולים והאלמנטים הרציטאטיביים. מבנהו איטי-מהיר מזכיר את הצירוף דוינה-הורה הנפוץ ברומניה, והמקצב



(דוגמת תווים מס' 3)

מצביע על השפעת ההורה הרומנית האיטית.

ירושלים, תשכ"ח (1968): הרב שמואל זלמנוב — זימרה, בביתו. מס' ההקלטה בפונותיקה הלאומית: Yc 94/10.

3 ניגון בדחנות לריקוד המצווה

בחתונה החסידיה. הבדחן, שהיה דמות מרכזית בחתונה היהודית במזרח אירופה, נותר כיום רק בחתונות חסידיות. בארועי החתו-נה — לפני החופה, בשעת הסעודה ובטקס ריקוד המצווה שלאחר הסעודה — עליו לאלתר בשירה או לשיר מן הכתב חרוזים, שיש בהם לא רק דברי ליצנות אלא גם ברכות, תשבחות ודברי מוסר רציניים, וכל זאת בידיש. בהקלטה זאת מוזמן הבדחן את אחד האורחים לריקוד המצווה (ר' להלן מס' 7) בניגון בדחנות עליו.

הבדחנים משתמשים לרוב בלחנים הידועים כ"ניגוני בד-חנות", בהם איטיים ובעלי אופי מלאנכולי, אחרים קרובים באופיים לואלט החסידי ומיעוטם ניגוני שמחה. לעתים יותר נדירות משתמש הבדחן לחרויו בניגונים הלוקחים מהקשרים אחרים.

איזו שושלת יש לה סגנון מוסיקלי משלה, ולאילו שוש-
לות יש סגנון משותף — זו אחת השאלות המעסיקות
את חוקרי המוסיקה החסידית. החסידים עצמם טוענים
כי לניגוניהן של שושלות שונות יש צביון מוסיקלי מיו-
חד — כגון אצל חסיד קרלין, ברצל, סלונים, מוויז'ץ
וויזניץ. בעלי אוזן מוסיקלית שביניהם מעידים על עצמם
כי הם מסוגלים לזהות בשמיעה ראשונה את שייכותו
השושלתית של ניגון.

אפשר למנות מספר פרטים האופייניים לכמה שושלות:
בזמרים ניגוני "טש" ("ה'שולחן" המנוהל על ידי הרבי)
הארוכים של חסיד וויז'ץ ניכרת פוליפוניה מסוגים
שונים — טרצות מקבילות, קאנונים וחיכוים, והופעה
קונטרפונקטית של מוטיבים בדרך האוסטינאטו. לניגוני
הריקוד הקצרים של חסיד ברצל וקרלין מבנה פשוט
ומנועד צלילים קטן. מארשים חסידים מצויים לרוב בקרב
חסיד מוויז'ץ וויזניץ, ויצירות ארוכות המורכבות מקט-
עים השונים באופיים ובמשקלם מצויות אצלם ואצל חסי-
די גור ובוכוב. לחסיד סלונים סגנון-שירה שאין דומה לו
אצל חסידים של שושלות אחרות. מצייתת אותו אינטונצ-
יה בה חלה עליה מתמדת ובלי רגולריות המלווה בכרו-
מטיות. בגליסאנדו ובמרווחים בלתי מוגדרים.

הניגונים שבתקליט הזה נמנים על שני סוגים — ניגוני
שמחה וניגוני ריקוד, שמקומם נכבד מבחינה איכותית
וכמותית בניגון כל הקהילות החסידיות. שניהם מצויים
מגוון רחב של סגנונות מוסיקליים, אך ההבדל שביניהם
ניכר.

המושג "ניגוני שמחה" במובנו הרחב משמש כאן לציון
לחנים מסוגים שונים. חלקם נקראים בפי החסידים עצמם
"מארשים" ו"ואלסים". הלחנים האחרים הנם מטיפוס
המוזיקה וההורה האיתית הרומנטית וביניהם גם לחני
ריקוד בלקניים. כן כולל המושג ניגונים עליונים הדומים
לניגוני הריקוד במבנם, וחסידים קוראים להם לעתים
"ניגוני שמחה". בין הניגונים יש כאלה הצמודים בקבי-
עות לתקט אטקט אחרים "נורדיים" מטקסט אחד למש-
נה, ורובם מושרים גם ללא טקסט. מנגנום הפונקציו-
נאלי של ניגוני השמחה אינו מוגדר לרוב. שרים אותם
בשבתות ובחגים בבית ובבית הכנסת, בשמחות שונות,
בהתוודעויות-חסידים וב"טש" החגיגי. מספר ניגונים
השתלבו בנגינת הכליזמרים, ומעטים שבהם משמשים
בטמפו מואץ כניגוני ריקוד — בגלל דמיון לניגוני הרי-
קוד.

ניגוני הריקוד, שלא כניגוני השמחה, קשורים באופן בל-
עדי לריקוד. באירועים שונים, במיוחד במשחת תורה,
במשחת בית השואבה, בהילולת ז' באדר (יום מותו של
משה רבנו), בחגיגות ל"ג בעומר, בחתונות ובטקסים
של הכנסת ספר תורה ושל חנוכה בתי כנסת — ואצל
שושלות מספר גם לאחר תפילת שבת ומועד — משמש
הריקוד בתפקיד מרכזי. הניגונים המלווים את ריקוד
המעגל המצוי הינם לרוב ניגונים בעלי אופי ווקאלי.
כאשר מלווים כליזמרים את הריקוד הם מנגנים גם את
הניגונים הווקאליים שבפי הקהל וגם ניגונים כליים מש-
להם. הניגונים הכלייים מלווים בעיקר ריקודים בעלי צביון
מיוחד עליהם נמנים ריקודי מעגל מסובכים, ריקודים
בצעדי ההורה הישראלית וריקודי-מופע של יחיד או
קבוצה. כמה מן הניגונים האלה נקראים על שם הריקוד
(כגון "הורה", "דבקה", "שונה שרצים"). הניגונים
הכלייים אינם קשורים לטקסט כל שהוא. הוא הדין גם
לגבי ניגונים ווקאליים רבים. יתרה מושרים לרוב עם

טקסט יחיד, ורק מעטים מהם מותאמים לעתים לטקסטים
נוספים.

מעמדו הנחות של הטקסט אופייני לניגוני השמחה וה-
ריקוד החסידיים. ניגונים רבים הנם חסרי טקסט. הם
מושרים בהברות-מילוליות כגון אלו, וי, יא-בא-בם,
טא-די-די. נראה כי בשושלות אחדות מצוי מעין דיאלקט
שירי מסורתי המורכב מהברות ומצירופים אופייניים,
אך מידת החוקיות של אלה עדיין לא נחקרה.

הטקסטים של הניגונים הנם לרוב אימרה קצרה או חלק
מפסוק. הארוכים שבהם מורכבים אף משני פסוקים. יש
ומילות-הפסוק משולבות בהברות-המילוליות. מרבית הטקס-
טים שאובים מן התנ"ך, התלמוד או מן התפילה. לכמה
ניגונים יש כותרת המצביעה על קשרם לפסוק או לתפילה.
יש — במיוחד אצל חסיד סלונים — שניגון ללא מלים
נחשב כ"מתייס" אל טקסט מסוים או אל יחידת תפילה
שלמה, בבחינת מדיטציה על התוכן. לעתים מלוות
מילות הפתיחה בלבד, ואחריהן נמשכת השירה בהברות-
מילוליות.

* * *

הניגונים שבתקליט נבחרו מבין הקלטות שנעשו משנת
1967 ואילך במסגרת ה"מרכז לחקר המוסיקה היהודית".
לטק המצטעם בגבולות של תקליט אחד אינו יכול לייצג
את כל הסוגים והסגנונות של ניגוני הריקוד והשמחה.
על כן נבחר סגנון הביצוע כקו מנחה גיוונו של הלקט על ידי
הניגונים, וכקו מנחה שני שימש גיוונו של הלקט על ידי
סוגים שונים, פונקציות ושושלות שונות. מובן שלא היתה
אפשרות לייצג באופן שטיתי את השושלות החסידיות,
אך נעשה מאמץ להציג ניגונים של מספר שושלות חשו-
בות ולהביא דוגמאות להשפעות מוסיקליות שמקורן
באזורים גיאוגרפיים שונים.

למעלה ממחצית הניגונים הקלטו בנסיבות פונקציונא-
ליות, ויתרם — בבתי המבצעים. כל ההקלטות שמורות
באופיין מחלקת המוסיקה והפונטיקה האקדמית שבבית
הספרים הלאומי והאוניברסיטאי בירושלים. שתיים מהן
הנן העתקים מהקלטות מתוך אוסף י. מזור השמור במ-
כון הישראלי למוסיקה דתית בירושלים.
תו-הנגינה של כמה מן הניגונים הופיעו בפרסומים
הבאים:

A. Hajdu, "Le Niggûn Merôn", in Yuval, II (1973), p. 73-
113. Y. Mazar and A. Hajdu, in collaboration with B. Bayer,
"The Hasidic Dance-Niggûn", in Yuval, III (1974), p. 136-266.
א. היידו וי. מזור, אוצר החסידות, 101 ניגוני ריקוד חסי-
דיים, המכון הישראלי למוסיקה דתית, 1974.

ברוך בסעודת חתונה של חסידים. קטע מתוך גליון מצוירת, קראקוב, 1908.
Jester at a Hassidic wedding. Part of an illustrated post card.
Cracow, 1908



צד 1

1 א ניגון "ולנשטיין" — ניגון מירון
ב "הורה" — ניגון-ריקוד

את הניגונים החסידיים שבחגיגות ל"ג בעומר במירון
ניתן לחלק לשתי קבוצות עיקריות: ניגונים כליים שמר-
ביתם ניגוני-ריקוד ומיעוטם ניגוני-תהלוכה; וקבוצה אחר-
רת עליה נמנים שירי ריקוד, המושרים גם ליד השולחן
בסעודות-המצווה החסידיות המתקיימות רק במירון.

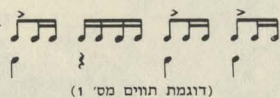
ניגון "ולנשטיין" הוא ניגון כלי המושמע בהילולת ל"ג
בעומר במירון והקרוי באופיו לניגוני תהלוכה. כיום הוא
מלווה בעיקר את ריקודי הסולו, שבמירון מהירותם לרוב
מתונה.

הניגון נקרא על שם אברהם אלשטיין — יהודי אשכנזי
תושב בירות, ששמו נסתרם בפי החסידים — אחד מעולי
הרגל הקבועים להילולת במירון בראשית המאה העש-
רים. שם היה נוהג לדרוש מן הכליזמרים לנגן את הניגון
הזה ולעתים אף רקד לצליליו.

הגירסה שבהקלטה זאת משקלה זוגי. בהקלטות של כלי-
זמרים בארצות הברית משנות-העשרים מצוי הניגון
בגירסה מוקדמת יותר — במשקל משולש האופייני לה-
רה הרומנטית האיתית (השווה צד 2 ניגון 1).

הניגון הנקרא כיום "הורה" בפי הכליזמרים היה נפוץ
במזרח אירופה. כיום הוא מושמע בהודמוניות שונות
בארץ ומחוצה לה, ובהורי הישיבות נוהגים לרקוד לצל-
ליו בצעדי ההורה הישראלית.

מקורם של שני הניגונים, כפי הנראה, במוסיקה העממית
הרומנטית הכלית של המאה התשע-עשרה. ההרכב של
שלושה קלרינטים — או שניים, כבהקלטה הזאת — המנ-
נים בהטרופניה עם עיטורים, ומקצב-הליווי



(דוגמת תווים מס' 1)

שבתוף ובמצלתיים נפרדות, כבהקלטת הניגון הראשון,
אופייניים לסגנון ה"עתיק" של הכליזמרים המושמע רק
במירון.

בהקלטה זאת, שנעשתה בטקס ה"חלקה" שבהילולת ל"ג
בעומר במירון, נוגנו שני הניגונים ברציפות בגלל דרישה
מתוך הקהל לנגן "הורה" אחרי הניגון הראשון — אולם
שני הניגונים אינם מהווים זוג קבוע. ה"חלקה" הוא טקס
של גזיות-השעיר הראשונה לילד המתקיימת תמיד בשנ-
תו השלישית בבוקר החג הזה.

טקס ה"חלקה", בחצר קבר ר' שמעון בר יוחאי, מירון, ל"ג בעומר
תשכ"ח, 16.5.1968.
משה "מוסא" ברלין, בנימין ברובסקי — קלרינטים; אברהם סגל
("אברהם מילע פילר") — תוף; חסיד אלמוני — מצלתיים. מס' הקי-
לטה בפונטיקה הלאומית: Yc 91/5.

2 מחזור ניגוני מירון — חיקי קולי של מוסיקה כלית

הניגון הראשון שבמחזור הוא ניגון "עבריס חצר" (הח-
צר של עבו, ביידיש). בניגון זה, בגירסתו הכלית, פותחים
הכליזמרים את הטקס המקדים את הילולת ל"ג בעומר
בערב החג בחצר משפחת הרבנים המרוקאית עבו בצפת.
מחצר זאת יוצאים ספרדים ואשכנזים יחדיו בתהלוכה

עם ספר תורה, כשהכליזמרים בראשה, אל קבר ר' שמעון
בר יוחאי במירון.

הניגונים שבמחזור נמנים על ניגוני מירון הכליים. צרו-
פם למחזורות-ניגונים אחת הנו מקרי, ורק שני הניגונים
הראשונים מופיעים תמיד יחד.

בהקלטה זאת מושרת המחזור בפי שלשה אברכים ילי-
די-ירושלים משיבת ברצל שבבני ברק. השירה מחקה
את הנגינה הכלית, ומלווה תיפוף על המכסה של מכשיר
ההקלטה. האיטור על נגינה בכלים, מלבד כלי הקשה,
בירושלים בשעת חתונה, נשמר עד היום בעדות החרדיות
בזכר לחורבן. כתחליף נוצר סגנון קולי זה של חיקוי לנ-
גינת הקלרינט והחצוצרה, בליווי תיפוף.

ישיבת ברצל, בני ברק, כ"ו בטבת תשכ"ז, 8.1.1967.
דניאל ברנשטיין, יהושע דב רובינשטיין — זמרה; אברהם אקשטיין —
זימרה ותיפוף. מס' ההקלטה בפונטיקה הלאומית: Ya 110/7-10.

3 א "אמר רבי עקיבא: אשירים ישראל"
ב "ואמרתם כה לחו"

— שירי ריקוד לל"ג בעומר

בהדלקה, ב"חלקה", ובמירון גם בסעודות החגיגות.

"אמר ר' עקיבא". הניגון הזה מושר בשירת מענה המצו-
יה לרוב בשירי ל"ג בעומר של עדות המזרח. השפעה
מזרח-תיכונית ניכרת איפוא יותר במבנה של הלחן —
כלומר בהתאמת הטקסט לשירת מענה — מאשר בתכנים
המוסיקליים. בלחן מצויים מוטיבים פרוטו-פנטאטוניים
שכמותם מצויים בנגימות של עדות המזרח בכלחנים
מזרח-אירופיים. לצדן של השפעות מודאליות מזרח-אי-
רופיות. הטקסט לקוח מתוך משנה יומא, פרק ח' משנה ט'.

יחיד: אמר רבי עקיבא, אמר רבי עקיבא: אשירים ישראל.
קהל: (פעמיים)

יחיד: אשירים, אשירים, אשירים ישראל. קהל: (כניל).
(פעמיים)

יחיד: לפני מי אתם מטהרים ומי מטהר אתכם? קהל: (כניל).
(ארבע פעמים)

יחיד: אביכם שבשמים, אביכם שבשמים. קהל: (כניל).
(פעמיים)

יחיד: ואומר, ואומר: מקוה ישראל ה'. קהל: (כניל).
(פעמיים)

יחיד: מה המקוה מטהר את הטמאים אף הקב"ה מטהר את
ישראל. קהל: (כניל). (פעמיים)

"ואמרתם כה לחו". הטקסט נמנה על הידועים שבפיוטי
ל"ג בעומר. הלחן מקורו בעדות המזרח השרות פיוט זה
בגירסה השונה במקצת מן הגירסה החסידית. בגירסתו
החסידית שומר הלחן על כמה מן המוטיבים המזרחיים
ועל המבנה הרספונטורי המקורי בו שר היחיד בית אחד
והקהל עונה אחריו כפזמון. בעוד בגירסה המזרחית אין
כמעט הבדל בין שירת הסולו לשירת הקהל, הרי בגירסה
החסידית יש לסולן חופש-חלטור, והלחן משתנה בפיו
לעתים עד ללא הכר. החסידים גם שרים את הניגון
במהירות גדולה מזו של הגירסה המקורית.

יחיד: ואמרתם כה לחי אדונינו בר יוחאי, / ואמרתם כה לחי
ר' שמעון צדיקאי. קהל: ואמרתם כה לחי וכו'.

יחיד: איש אלוהים קדוש הוא, / אשרי עין ראתה, / לב חכם
ישכיל פיהו, / אדונינו בר יוחאי. קהל: ואמרתם כה לחי וכו'.

יחיד: ואמרתם כה לחי וכו' קהל: ואמרתם כה לחי וכו'.
יחיד: ברוך הוא מפי עליון, / קדוש הוא מהרין, / מאור גליל
העליון, / אדונינו בר יוחאי. קהל: ואמרתם כה לחי וכו'.

יחיד: גבור ואיש מלחמה / בדת תורת תמימה, / מלא דעת
וחכמה / אדונינו בר יוחאי. קהל: ואמרתם כה לחי וכו'.

האנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל

הופעתו של תקליט ראשון זה ב"אנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל" מהווה שלב טבעי בהתפתחותו של המרכז לחקר המוסיקה היהודית. בהתאם למטרות היסוד של שקד המרכז מאז היווסדו, תוך שיתוף פעולה הדוק עם מחלקת המוסיקה והפונותיקה הלאומית שבבית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי, על איסופם, קיטלוגם, והכשרתם למחקר ולפרסום של מקורות שבכתב יד ובדפוס, חומר ארכיוני והקלטות הנוגעים לחקר המוסיקה היהודית. כך נתקבצו עד כאן בבית הספרים, במקביל לאוסף משמעותי של תוספות בכתב-יד ובדפוס ושל ספרות מחקר רית ענפה, גם למעלה מארבעים אלף פריטי הקלטות. האוסף מתייחס אל המסורות המוסיקליות שבעל-פה של עם ישראל לעדותיו, ועם זאת הוקדשה תשומת לב גם למסורות הנוצריות והמוסלמיות בישראל. כן יום המרכז שתי סידרות פרסומים — "יובל" קובץ מחקרים ו"יון-בל" סידרת מונוגרפיות — המשמשות במה לעבודות המדעיות של חוקרי המרכז הן בתחום ההיסטורי והן בתחום האנתומוסקולוגי.

לשתי סדרות אלו נוספת עתה במה שלישית: ה"אנתולוגיה של מסורות מוסיקה בישראל". מטרתה של אנתולוגיה-תקליטים זו לאפשר לאלה העוסקים בחקר המסורת המוסיקלית בישראל גישה רחבה יותר למידעם של המקורות הגנויים בפונותיקה, וגם לפתוח אשנב לאוצריות אלה בפני ציבור רחב שיש לו ענין במורשת התרבות המוסיקלית היהודית, על מסורותיה השונות. האנתולוגיה מוקדשת בראש ובראשונה למסורות המוסיקליות של העם היהודי על תפוצותיו. עם זאת, בהתאם למדיניות האיסוף של מחלקת המוסיקה והפונותיקה הלאומית שבבית הספרים, ינתן בה גם מקום לתרבויות המוסיקליות של העדות הנוצריות והמוסלמיות החיות בישראל, כגון התקליט "קול תפילה מגת-שמים" (מקהלת הנזירות הרוסיות-אורתודוקסיות) שהוצא לאור על-ידי המרכז לפני יוזום האנתולוגיה. (RCA ISZ 1023)

תקליט זה מוקדש לאחד האספקטים של המוסיקה החסידית, אשר במחקרה עוסקים עורכי התקליט אנדריי היידו ויעקב מזור בשנים האחרונות בשקידה רבה (ר' פרסומיהם בתוך "יובל" — קובץ מחקרים, כרך ב [1971] וכרך ג [1974]). במקביל לאיסופם, תעתיקו ומחקרו של מנגינות החסידים עוסק מר מזור, במסגרת מפעל ה"אינונטאר של מקורות המוסיקה היהודית" של המרכז, גם באיסופם ובמחקרם של נושאי המוסיקה המפורזים במקורות הספרותיים של החסידות בדורותיה הראשונים. רבים הפרסומים שהוקדשו לתחום המוסיקה החסידית. עבודתם של א. היידו ו. מזור נכללת מן הפרסומים של מרבית קודמיהם בכך, שנעשה כאן ניסיון רציני להניח בסיס מדעי איתן לחקר המוסיקה החסידית ולהתמודד עם הבעיה העיקרית של מחקר זה — זיהוי המרכיבים, זיהוי מקורות המרכיבים ותמורותיהם, והגדרת היחיד הסגנוני. גם תוכן התקליט הנוכחי נבדל מזה של התקליטים המצויים של מוסיקה חסידית. כל המנגינות מוגשות כאן בצורתן האותנטית, כפי שמבצעים אותן במסגרת של טכסים וחגיגות, תוך דחיית כל סממן של "עיבוד" ושל "ביום".

השמחה והריקוד אצל החסידים

השמחה ודרכי בטוייה העיקריים — זימרה, נגינה וריקוד — היו בין הערכים הבסיסיים של החסידות למן תחילתה במחצית השנייה של המאה ה-18. היה בכך משום חידוש בתרבות היהודית לעומת ההסתייגות הכללית בגישה הרבנית למוסיקה. הסתייגויות אלו מקורן, בין השאר, באבל על חורבן הבית, באספקטים החושניים של המוסיקה המנוגדים לדרישה מישראל להיות "ממלכת כהנים וגוי קדוש" (שמות י"ט, 6), ובהתנגדות להשפעות תרבותיות זרות ("אל תשמח ישראל אל גיל כעמים", הושע ט', 1).

את הבסיס למפנה ביחסו של היהודי לשמחה הניחו המ-קובלים מבית מדרשו של ר' יצחק לוריא (האר"י) בצפת במאות ה-16 וה-17. הם שללו את העצבון, בהיותו כלי שרת בידי הסיטרא אחרא בניסיונותיו להרחיק את האדם מן הדרך הישרה ולחסיק את דעתו מעבודת האל. הם ציינו את כוחה של השמחה להשפיע על ביטול ה"קלי-פות" — כוחות הרע — ועל תהליכי ה"יחוד" בעולמות העליונים, וקבעו אותה כמידה חיונית לשלישית של האיש הח-סיד, אחרי הבטחון והאמונה. אולם בעוד שהם ראו את השמחה הגשמית, בהיותה קשורה להנאות העולם הזה, כגורם שלילי המעכב את האדם מלהדבק ב"שמחת קו-נו" — היא השמחה הרוחנית העליונה — הכירה החסי-דוּת בזכות קיומה של "שמחת הגוף", ואף הרגישה את חשיבותה בתהליך השיחרור של היסוד הרוחני שבאדם מן היסוד הגשמי הטבוע בו. שחרור זה מביא את החסיד להשתתף בשמחה הרוחנית הטהורה המובילה לדבקות בבורא.

רעיון זה, שעיקרו בתחום הפרט, בא לידי ביטוי גם במי-שור החברתי: "אנשי החומרה", שהם ה"גוף" של החברה החסידית, "ישמחו במאכל ובמשתה ובמיני זמר" כדי שחסרונה של "שמחת הגוף" לא יביא לצער המעכב את "אנשי הצורה" — אלה הצדיקים שהם נשמת האומה — מ"לשמוח בדבקות ה'" (יעקב יוסף מפולנאה, תולדות יעקב יוסף, קאריץ, תק"מ, פרשת כי בתבוא, נ"ד, ע"ב). למעשה הוזה המאמר מאמר הטוען שבבמה של השמחה והחברות, זו ששותפים לה הגוף והנפש גם יחד. דומה כי מיוזגם של שני הרעיונות נולדה הגישה המחייבת את השמחה האנושית על כל גילוייה, ברשות היחיד כברשות הרבים.

כבר בדורות הראשונים נותנים הוגי הדעות החסידיים את דעתם במידה הולכת וגוברת למוסיקה ולריקוד. את הלחן החסיד — ה"נגינה" — מתארים כבטוי לרעשי הלב הכמוסים ביותר שאינם ניתנים להבעה באמצעות המילה, אפילו המילה המקודשת — התפילה. כן משמש הניגון כמכשיר-עזר בידי הצדיק לגילוי צפונותיו של האדם — רשע כבן-תורה — וכאמצעי להשגת הדבקות הנכספת. גם לפשוטי-העם, שאין מעלתם כמעלת הצדיק, יכול הניגון להועיל בין אם בשימוש פעיל, בשיירה, כאמצעי להעלאת הנפש, ובין אם בשימוש סביל — האזנה. האז-נה לניגונים מפי הצדיק, בדומה להאזנה לסיפורי חסידים, כביכול תונת לאיש הפשוט אחיזה בשולי עולם-הקדו-שה — אחיזה המאפשרת את תיקון נשמתו על ידי הצדיק ואת העלאתה למדרגה גבוהה יותר.

גם לריקוד הוקצה מקום נכבד במחשבת החסידית. מלבד היותו מסוגל, כניגון, לעורר את השמחה וההתלהבות הדרושות לעבודת האל, יש בכוחו גם להשפיע ישירות



ערב ל"ג בעומר בצפת. תהלוכת החגים ליד חצר בית עבו
Eve of Lag Ba-omer celebrations in Safed. Procession near
Abu's courtyard

על התרחשויות בעולם העליון ועל העלאת ה"ניצוצות" הקדושים שנשבו על ידי כוחות הסיטרא אחרא. בסיפורי חסידים ניתן למצוא גם התייחסות אל הריקוד כאל מצווה שיש לקיימה וכאל מעשה בעל כוח-השפעה רפואי ומאגי. אחד הסיפורים החסידיים מתאר, למשל, כיצד בתו של ר' ישראל בעל שם טוב, מייסדה של החסידות, זכתה בכך זכר, ר' ברוך מזמינבו (1757—1811), שהיה ברבות הי-מים לאחד המנהיגים החסידיים המפורסמים בדורו. על פי המסופר קיבלה את ברכתו של אחד מתלמידי הבעש"ט, שנעלו נקרה בשעת הריקוד בשמחת תורה, על כי השי-גה לו נעלים חדשות כדי שיוכל להמשיך בריקודו ולקיים במלואה את מצוות השמחה בתורה. בסיפור אחר מת-רפאת רגלו של חסיד חגר שעה שהוא יוצא במחול תוך כדי סיפורו המתאר את ריקודו של רבו הבעש"ט. סיפו-רים אחרים רבים מתארים את גדולי החסידים בדורות הראשונים כשהם משתדלים לקיים את "מצוות הריקוד" בכל אונם ומרצם, בשמחת תורה, בחתונות ובשמחות אחרות, ואפילו על ערש דיו או בהיותם אבילים על מותו של אחד הקרוב להם. על ר' משה ליב, הצדיק מסאטוב (1745—1807) מסופר, אפילו, שירד מגן-העזר והופיע בחתונת נכדתו כשהוא עוטה עור של דוב כדי לרקוד ריקוד מצווה. דוגמאות אלו, בין שהן מתארות מציאות קיימת ובין שהן אגדות, מצביעות על מקומו של הריקוד במחשבת החסידית כאחת הדרכים החשובות של עבו-דת ה'.

מעצבי תורתה של החסידות ניסו גם להסביר את תופעת האקולטורציה במוסיקה ונתנו לה תוקף כלכלי דתי. ר' נחמן מברצלב (1771—1810), למשל, טוען בזכות זימ-רתן של נגינות הגויים בעת צרה. זימרת נגינותיה של אומה המציקה לישראל — אומר רבי נחמן — תמשוך את תשומת לבו של הקדוש ברוך הוא ביתר שאת אל שכלות בניו המתענים תחת שלטונה של אותה אומה, ואז ישיעם. יותר אופיינית ההשקפה המצביעה על מציאותן של מנגינות קדושות במוסיקה של הגויים כאחת התוצ-אות של המאבק המתמיד בין הכוחות האלוהיים לבין כוחות הסיטרא אחרא. מנגינות אלו נפלו, כביכול, בשבי כוחות הטומאה, ומכחות לגאולתן, בירישה אחרת של רעיון זה לא המנגינות הן המצפות לגאולה אלא ה"ניצו-צות" הנגונים בהן. אם נזכור, כי אחד התפקידים המר-כזיים המוטלים על הצדיק הוא גאולתם של הניצוצות הקדושים והשבתם למקורם העליון, גם נבין את נהירתם

של צדיקים ושליחיהם בכל הדורות בחיפוש אחר לחנים ש"ריח" של קדושה עולה מהם, בכל ארצות מושבם. מכאן ריבוי ההשפעות הורות במוסיקה החסידית ומצי-אותם של סגנונות מוסיקליים שונים ורחוקים זה מזה. כריבוי ההשפעות במוסיקה החסידית כן גם ריבויים של סוגים מוסיקליים שונים: מארשים פולניים ופסוידו-צר-פתיים, ואלסים אוסטרו-הונגריים, נעימות "דוינה" רומ-ניות, שירי עם רוסיים ואוקראיניים, מוסיקה כלית בסגנון מעורב רומני-בלקני בתוספת סממנים מזרח-תיכוניים ושירי ריקוד מזרחיים. כן מצויות יצירות בסגנון חזני מובהק.

ניתן היה לצפות כי סגנונה המוסיקלי של קהילה חסידית יתגבש בהשפעת המוסיקה של סביבתה הגיאוגרפית. אולם ההגירות של המוני יהודים עקב פרעות ומלחמות במזרח-אירופה ותהליך התגבשותה של הקהילה החסי-דית עצמה הם שהשפיעו על הרבה מהסגנון, ובתו-צאה מכך — על סגנונה המוסיקלי. מחבורת מאמינים קטנה ואחידה בדפוסים מחשבתה הפכה החסידות לתנו-עה המונית ומפוצלת לחברות בעלות מגמות אידיאולו-גיות שונות ואף נוגדות. תהליך התפשטותה של התנועה החל בימיו של ר' דוב בער, ה"מגיד" המוריש (מת ב-1772), שעמד בראש תנועת החסידות אחרי מות מייסדה, הבעש"ט, בשנת 1760. בחיור תלמידיו של ה"מ-גיד" שהפיצו את תורתו בחייו נעשו, לאחר מותו, מנהי-גים של אלפי חסידים באיזור פולטלם. לאחר מותם עברה המנהיגות לתלמידיהם או לצאצאיהם. כך נוצרו שושלות של "צדיקים" — כפי שנקראו מעתה המנהי-גים — ומספרן הלך וגדל עם השנים.

החסידים אימצו את הנוהל של קריאת אדם על שם עירו, שרווח באירופה בימי הביניים. הצדיקים ושושלותיהם, ואף חסידיהם, נקראו על שם מקום מושבו של מייסד השושלת. בדרך כלל שמרו השושלות על השמות המקו-ריים גם אם נאלץ הצדיק לעזוב את מקום מגוריו. שמות חדשים של שושלות הופיעו כאשר שושלת פלוגית הת-פצלה לשושלות-נבות בגלל ריבוי היוזרים, או בהיווצר שושלת חדשה על ידי מנהיג ללא יחוס אבות. אדמו"ר (כניו ל"צדיק") של חסידיו חב"ד הושב בארה"ב נקרא, למשל, על שם לובביץ. אולם בבוסטון יושב האדמו"ר מבוסטון, שהקים שם קהילה חסידית חדשה.

ההרכב הדמוגרפי של קהילות חסידיות השתנה עקב נדודיהן. אולם גם בקהילה שלא נאלצה לעקור ממקום למקום חלו שינויים דמוגרפיים: כלל שפרסומו של צדיק הלך וגדל, היו נוהרים אליו חסידים ממקומות רחוקים, וסניפים של השושלת הוקמו באזורים שונים. רישמן של התנודות הדמוגרפיות על הסגנון המוסיקלי גבר לאחר חזנים ו"מנגנים" (מלחינים וזמרים) מאזורים מרוחקים הצטרפו לקהילה החסידית ופעלו בתוכה. יש ונוצרה קרבה סגנונית בין ניגוני שתי שושלות כאשר מוסיקאי אחד פעל בשתייהן. אולם שינויים דמוגרפיים מולו לא השפיעו כאשר האדמו"ר עזרם עצמם להחיות את ניגוני השושלת כפי שאירע בחסידות מוויץ.

גירם נוסף שעשוי היה להשפיע על אופיה המוסיקלי של קהילה חסידית היה ה"דרך" או ה"שיטה" החסידית בה בחר הצדיק. צדיק הידוע בעמדותיו היה מעורר לפיקים קליטת ניגוני איכרים ורועי צאן. לעומת זאת חברו, שה-היג ב"חצרו" גינוני-מלכות אותם קלט, כפי הנראה, מש-כניו ה"פריצים" הנוצריים, גם היה נוטה לקבל השפעה דומה ממוסיקת החצר של האצולה והקרקסטים.

האוניברסיטה העברית בירושלים

מרכז לחקר המוסיקה היהודית
בשותף עם בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי

הועד המנהל

חיים שירמן, יו"ר
ישראל אדלר; מנחם אלון; משה ברש
ראובן ירון; שלמה מורג

מנהל המרכז: ישראל אדלר

צד 1

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | א | ניגון "ולנשטיין" — ניגון מירון |
| | ב | "הורה" — ניגון-ריקוד |
| 2 | | מחרוזת ניגוני מירון — חיקוי קולי של מוסיקה כלית |
| | א | "אמר רבי עקיבא: אשריכם ישראל" |
| | ב | "ואמרתם כה לחי" |
| | | — שירי ריקוד לל"ג בעומר |
| 4 | | ניגון "טורקי" — ניגון מירון |
| 5 | | ניגון שאפר (שאפר'ס ניגון) — ניגון ריקוד מירוני |
| 6 | | ניגון להובלת החתן |
| 7 | | "מזל טוב" — ניגון לחתונה |
| 8 | | ניגון "תחית המתים" |

צד 2

- | | | |
|---|--|-----------------------------|
| 1 | | הורה איטית — ניגון כלי |
| 2 | | ניגון געגועים של חסידי חב"ד |
| 3 | | ניגון בדחנות לריקוד המצווה |
| 4 | | ניגון שמחה ל"לא תבושי" |
| 5 | | ניגון ריקוד |
| 6 | | ואלס של חסידי מודיץ |
| 7 | | ריקוד המצווה |
| 8 | | ניגון ריקוד |

פרסום זה נמנה על המפעלים של המרכז שבוצעו בסיועם של

משרד החינוך והתרבות, האגף לתרבות ולאמנויות

קרן פני ומקס טארג למחקרי המרכז ופרסומיו

קרן ה-Cantors Assembly למחקרי המרכז ופרסומיו

קבוצת שוחרי האוניברסיטה העברית באיטליה בראשותו של ד"ר אסטורה מאיר, מילאנו

The Hebrew University of Jerusalem

JEWISH MUSIC RESEARCH CENTRE
in collaboration with the Jewish National and
University Library

Executive Board

Jefim Schirmann, Chairman
Israel Adler, Moshe Barasch, Menachem Elon
Shelomo Morag, Reuven Yaron

Director: Israel Adler

SIDE 1

1. A. "Walenstein's Niggūn" — Meron tune
B. "Hora" — dance tune
2. String of Meron tunes — vocal imitation of instrumental music
3. A. "Amar Rabbi Akiva"
B. "Wa'amartem koh le-hay"
— dance tunes for Lag Ba'ômer
4. "Turkish" tune — Meron tune
5. "Schaeffer's Niggūn" — Meron dance tune
6. Tune for leading the bridegroom
7. "Mazltov" — wedding tune
8. "T'hies ha-meysim" (Resurrection of the dead) tune

SIDE 2

1. Slow hora — instrumental tune
2. "Yearning Tune" of the Habbad Hassidim
3. "Jester's tune" for the mitsve-tants
4. Rejoicing tune to "Lō tevōšī"
5. Dance tune
6. Waltz of the Modzhitz Hassidim
7. Mitsve-tants
8. Dance tune

This publication is one of the projects of the Centre which have been made possible thanks to grants from

The Ministry of Education and Culture, Department of Culture and Arts

The Fannie and Max Targ Research and Publication Fund at the Centre

The Cantors Assembly Research and Publication Fund at the Centre

A group of Friends of the Hebrew University in Italy, headed by Dr. Astorre Mayer, Milano

LITHO IN U.S.A.