



HAL
open science

Portrait de la scène publique klezmer dans le contexte parisien actuel: exploration ethnomusicologique du “ revival ” klezmer parisien

Alice Mazen

► To cite this version:

Alice Mazen. Portrait de la scène publique klezmer dans le contexte parisien actuel: exploration ethnomusicologique du “ revival ” klezmer parisien. Musique, musicologie et arts de la scène. Sorbonne Université, 2024. Français. NNT: 2024SORUL071 . tel-04745727

HAL Id: tel-04745727

<https://theses.hal.science/tel-04745727v1>

Submitted on 21 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE 5 : Concepts et langages

Laboratoire de recherche IReMus

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Musique et Musicologie

Présentée et soutenue par :

Alice MAZEN

le 04 juillet 2024

**Portrait de la scène publique klezmer dans le
contexte parisien actuel
Exploration ethnomusicologique du « revival » klezmer
parisien**

Sous la direction de :

M. François PICARD – Professeur émérite, Sorbonne Université

Membres du jury :

Présidente du jury : Mme Sylvie LE BOMIN – Professeure en ethnomusicologie, Sorbonne Université

M. Esteban BUCH – Directeur d'Études, EHESS

M. François PICARD – Professeur émérite, Sorbonne Université

M. Hervé ROTEN – Docteur en ethnomusicologie, directeur de l'Institut Européen des Musiques Juives

M. Olivier TOURNY – Directeur de Recherche, CNRS, IDEAS, MMSH, Aix-Marseille Université

Sommaire

Références des vidéos et audios annexes	5
Introduction : la musique klezmer aujourd'hui, approche et concepts	10
Prélude à la recherche.....	14
1. Brève définition et histoire de la musique klezmer	15
2. Histoire du revival parisien	25
3. Panorama des groupes de musique juive parisiens actuels	30
Chapitre 1 Définition du mot « klezmer », analyses croisées et évolution	58
1. Historique du mot klezmer	59
2. Définition contemporaine du mot « klezmer »	65
3. Conclusion sur la définition du mot « klezmer »	95
Chapitre 2 Quel répertoire klezmer à Paris ?	97
1 Définition du répertoire klezmer	98
2. Méthode d'analyse des répertoires parisiens	115
3. Analyse des répertoires des groupes parisiens	119
4. Conclusion sur le répertoire.....	139
Chapitre 3 Spécificités musicales du style klezmer	141
1. Qu'est-ce qu'un marqueur musical de la musique klezmer ?.....	142
2. Motifs mélodiques caractéristiques	151
3. Formules rythmiques et appuis caractérisant le style klezmer	168
4. Texture : de l'hétérophonie à l'harmonie	174
5. Conclusion sur les caractéristiques musicales : imbrication des paramètres, le rôle de chacun	191
Chapitre 4 Interprétation de la musique klezmer actuelle et démarches musicales.....	194
1 Démarche de conservation par la recherche musicologique	197
2. L'instrumentation, reflet de la démarche musicale	200
3. Démarche d'individualisation musicale par la fusion stylistique à Paris	209
4. Conclusion sur l'interprétation actuelle de la musique klezmer en lien avec la démarche musicale	233
Chapitre 5 Transmission et diffusion de la musique klezmer : démarche et rapport à la communauté juive	236
1. Place de la musique klezmer dans le contexte contemporain et rapport à la communauté juive	237
2. Démarche de transmission de la musique klezmer par l'enseignement	250
3. Des enseignements compartimentés pour transmettre la musique klezmer	264
4. Conclusion sur la transmission et la diffusion de la musique klezmer.....	270
Conclusion.....	273
Annexe 1 Bibliographie	282
Annexe 2 Table des illustrations.....	294
Annexe 3 Répertoires enregistrés des groupes parisiens, corpus d'étude choisi.....	300
Annexe 4 Liste des terrains de recherche effectués	300
Annexe 5 Interviews réalisées par Alice Mazen.....	320
Annexe 6 Partitions et transcriptions	321
Table des matières générale détaillée	336

Références des vidéos et audios annexes

Dossier joint du chapitre 2

01. « Doïna et Hora », DENIS CUNIoT, *Confidentiel Klezmer*, Buda Musique, 2006
02. Hora, lors du workshop de danse de Zev Feldman, Yiddish New York, Etats-Unis, décembre 2019, filmée par Alice Mazen
03. « Yiddish hora », KLEZMER KAOS, *Froggy Kaos*, édition privée, 2011
04. Bulgar, lors du bal de clôture, Yiddish Summer Weimar, Allemagne, août 2019, filmée par Alice Mazen
05. Broyges Tantz, lors du bal de clôture, Yiddish Summer Weimar, Allemagne, août 2019, filmée par Alice Mazen
06. « Mitsve Tentsl & Bughici Freylakhs », GEFILTE SWING, *Klez'n Zazou*, Frémeaux et associés, 2019
07. Sher, lors du stage de danse animé par Alexis Khune et les Klezmorimlekh, Maison de la Culture Yiddish, Paris, 29/11/2014, filmé par Alice Mazen
08. Freylekh, lors du bal d'ouverture, Yiddish New York, Etats-Unis, décembre 2019, filmé par Alice Mazen
09. « Mishigene freylekh », KLEZMER NOVA, *L'Entre-deux*, L'Orient Express Moving Shnorers 532 552, 2012
10. Terkisher, lors d'une Jam session, Yiddish Summer Weimar, Allemagne, août 2019, filmé par Alice Mazen
11. « Terk in Amerika », KLEZELE (TRIO), *Freylekh from Vladivostok*, Intégral, 2009
12. Khosidl, lors du workshop de danse animé par Michael Alpert, Yiddish Summer Weimar, Allemagne, août 2019, filmé par Alice Mazen
13. « Khosidl », SHPILKES, *Zol Zayn*, édition privée, 2014

14. Patsh Tantz, lors d'une Jam session, Yiddish Summer Weimar, Allemagne, août 2019, filmée par Alice Mazen

15. Danse de la bouteille, lors du bal de clôture, Yiddish Summer Weimar, Allemagne, août 2019, filmée par Alice Mazen

Dossier joint du chapitre 3

01. Formules cadentielles des horas dans Henry SAPOZNIK, *The compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987

01.1. « Firn di mekhutonim aheym », Naftule Brandwein

01.2. « Baym rebin in Palestina », Broder Kapelle

01.3. « Der gasn nigun », Kandel's Orchestra

01.4. « Hora mit tsibeles », Naftule Brandwein's Orchestra

01.5. « Kandel's hora », Kandel's Orchestra

01.6. « Nokh a glezl vayn », Dave Tarras

01.7. « Moldavian hora », V. Belufa

02. Formule cadentielle de « Hora Zavoloka », HORSE RADDISH, *Haskalah*, édition privée, 2019

03. « Pickel Fleish Hora », KLEZMER NOVA, *Delicatessen*, Universal 472 790-2, 2003

04. « Hora », Susan Watts, interprétée lors du workshop de compositions animé par Susan Watts, Yiddish New York, Etats-Unis, décembre 2019, enregistrée par Alice Mazen

05. « Gypsy », enregistrement réalisé par Alice Mazen de l'exemple donné Marine Goldwaser lors du workshop intitulé « Variation », RDV Klezmer, Normandie, août 2021

06. « Gypsy », enregistrement réalisé par Alice Mazen du tutti des stagiaires, lors du workshop intitulé « Variation », Rencontres klezmer du Tapis Vert, Normandie, août 2021

07. « Doina » de DAVE TARRAS avec ABE ELLESTEIN'S ORCHESTRA, Klezmer Music, Banner records, 1929

08. « Let's Be Happy », GIORA FEIDMAN, *Yiddish Soul*, World Network, 1993

09. Krekhts vocal, enregistrement réalisé par Alice Mazen lors de la master class de chant yiddish animé par Efim Chorny, Maison de la Culture Yiddish, Paris, le 22/03/15

10. « Simkhes Toyre », BELF ORKESTRA, 1911

11. Jam session, Yiddish Summer Weimar, Allemagne, août 2019, filmée par Alice Mazen

12. Bulgars analysés harmoniquement

12.01. « B minor bulgar », Dave Tarras, dans SAPOZNIK, *The compleat Klezmer*

12.02. « Dovid, shpil es nokh a mol », Dave Tarras, dans SAPOZNIK, *The compleat Klezmer*

12.03. « Der heyser bulgar », Naftule Brandwein's Orchestra, dans SAPOZNIK, *The compleat Klezmer*

12.04. « Kiever bulgar », Kandel's Orchestra, dans SAPOZNIK, *The compleat Klezmer*

12.05. « Kishinever bulgar », Abe Schwartz's Orchestra, dans SAPOZNIK, *The compleat Klezmer*

12.06. « A nakht in Gan Eydn », Kandel's Orchestra, dans SAPOZNIK, *The compleat Klezmer*

12.07. « Odessa bulgar », Abe Schwartz's Orchestra, dans SAPOZNIK, *The compleat Klezmer*

12.08. « Der shtiller bulgar », Kandel's Orchestra, dans SAPOZNIK, *The compleat Klezmer*

12.09. « My mother's delicious rhumba », Susan Watts, enregistré lors du workshop de compositions animé par Susan Watts, Yiddish New York, Etats-Unis, décembre 2019

12.10. « Enfant cowboy », Yom, KIF ORKESTRA, *Kif Orkestra*, édition privée, 2015

12.11. « Lafé », Pierre Wekstein, KLEZMER NOVA, *L'Entre-deux*, L'Orient Express Moving Shnorers 532 552, 2012

12.12. « Latke », Pierre Wekstein, KLEZMER NOVA, *Delicatessen*, Universal 472 790-2, 2003

12.13. « LudiK », Pierre Wekstein, KLEZMER NOVA, *L'Entre-deux*, L'Orient Express Moving Shnorers 532 552, 2012

Dossier joint du chapitre 4

01. « Yossl Yossl », Swing Klezmer, vidéo disponible sur le site internet <https://www.swing-klezmer.fr/>

02. « Veshamerou », CIGARILLOS EN EL SHTRUDDLE, *Somos los Cigarillos*, 2016

03. « Quintessence », KLEZMER NOVA, *L'Entre-deux*, L'Orient Express Moving Shnorers 532 552, 2012

04. « Le Songe », KLEZMER NOVA, *L'Entre-deux*, L'Orient Express Moving Shnorers 532 552, 2012

05. « Kolomeika », Naftule Brandwein, 1927

06. « Kolomeyke », KLEZ'MANNE, *Klez'manne*, édition privée, 2008

07. « Tantz », GEFILTE SWING, *Yidl Mitn Swing*, édition privée, 2012

Dossier joint du chapitre 5

01. Sher au Bal de société des Pletzl Bandit à l'ECUJE le 02/12/19, filmé par Alice Mazen

02. Célébration de Hanoucca, Yiddish New York, 22/12/2019

03. Workshop Frank's Downtown London, Franck London, Yiddish New York le 23/12/2019 : thème chanté, filmé par Alice Mazen

- 04.** Workshop Frank's Downtown London, Franck London, Yiddish New York le 23/12/2019 : thème joué, filmé par Alice Mazen
- 05.** Workshop Fiddle, Jake Shulman, Yiddish New York le 22/12/2019, filmé par un participant au workshop
- 06.** Workshop Fiddle, Jake Shulman, Yiddish New York le 22/12/2019, filmé par un participant au workshop
- 07.** Workshop Ornaments, Alina Bauer, Rencontres Klezmer du Tapis Vert le 25/08/2021, filmé par Alice Mazen
- 08.** Workshop Fiddle, Jake Shulman, Yiddish New York le 22/12/2019, filmé par un participant au workshop
- 09.** Workshop Frank's Downtown London, Franck London, Yiddish New York le 23/12/2019, filmé par Alice Mazen
- 10.** Workshop Accompagnement, Alina Bauer, Rencontres Klezmer du Tapis Vert le 25/08/2021, filmé par Alice Mazen

Introduction : la musique klezmer aujourd'hui, approche et concepts

La musique klezmer, issue d'une riche tradition juive ashkénaze, a traversé les époques et les frontières pour s'épanouir dans le contexte culturel éclectique de Paris. Cette thèse s'attache à explorer la place de la musique klezmer dans le contexte parisien, en mettant l'accent sur sa définition, son adaptation au milieu cosmopolite de la capitale française, les enjeux liés à son interprétation musicale et sa transmission.

Pour amorcer notre étude, il est primordial de clarifier le terme "klezmer", tout en sachant qu'il n'appartient ni à une ethnomusicologue ni à un lexicographe de le définir, mais aux gens eux-mêmes. Étymologiquement, le mot provient de l'hébreu "*kley-zemer*", signifiant littéralement "instruments de musique". Le dictionnaire *American Heritage Dictionary of the English Language* propose ainsi les deux sens : le premier correspondant à la définition contemporaine : « *klezmer* » signifiant « musique klezmer », et le second à la définition apparue en 1595 : « *klezmer* » désignant le musicien :

« *Klezmer* (n. pl. *klez-mo-rim* (*klěz'mə-rēm*))

1. *The traditional music of the Jews of eastern Europe, played by small traveling bands.*

2. *A musician in such a band.*¹

Cependant, le sens de ce mot s'est considérablement élargi au fil du temps pour définir un genre, un répertoire, un style musical. Son utilisation peut aujourd'hui transcender sa définition, et l'analyse des discours et de l'emploi du mot klezmer dans les différents contextes de transmission nous permettra de montrer l'étendue du sens qui lui est donné.

Le rapport au contexte parisien constitue un creuset artistique foisonnant où la musique klezmer a su trouver sa place. Nous examinerons comment la musique klezmer s'est développée à Paris à partir de la fin du 20^e siècle, faisant suite au revival amorcé aux États-Unis dans les années 1970. Nous verrons comment elle s'est adaptée au contexte parisien, mêlant ses caractéristiques musicales retrouvées dans les archives enregistrées en Europe de

¹ *American Heritage Dictionary of the English Language* : <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=klezmer>

l'Est à la fin du 19^e siècle à celles issues de styles musicaux d'origines et d'époques variées, pour s'adapter aux goûts des musiciens et du public.

Nous croiserons l'analyse des discours et l'analyse musicale pour observer la manière dont l'interprétation de la musique klezmer reflète une démarche alliant quête identitaire et appropriation musicale. Au cœur de cette thèse, nous plongerons dans les spécificités de l'interprétation musicale klezmer à Paris, en nous intéressant aux juxtapositions de caractéristiques stylistiques, aux associations de répertoires et à la multiplicité des démarches musicales révélées par les discours des musiciens.

Enfin, la transmission du patrimoine musical klezmer, par une diffusion scénique et enregistrée, mais également par son enseignement, reflète la considération de la musique klezmer, sa place dans le contexte parisien, et son rapport à la communauté juive. Nous mettrons en regard les méthodes de transmission appliquées à Paris, et celles observées dans le contexte international, par le biais des rassemblements yiddish internationaux comme le Yiddish New York (Etats-Unis), le Yiddish Summer Weimar (Allemagne), ou encore les RDV Klezmer (Normandie, France). Nous chercherons à comprendre l'influence qu'ont ces contextes d'enseignement sur l'interprétation de la musique klezmer. De plus, nous nous pencherons sur le rôle joué par les musiciens parisiens dans la préservation et la diffusion de cet héritage musical.

Méthodologie : du plus loin au plus près

Pour appréhender de manière approfondie et nuancée la musique klezmer dans le contexte parisien, cette thèse adopte une méthodologie plurielle et interdisciplinaire, visant à combiner plusieurs approches complémentaires :

- Recherche documentaire : une étude des sources bibliographiques et des archives permettra de retracer l'évolution historique de la musique klezmer, son émergence en Europe de l'Est, son voyage au Etats-Unis puis sa réinvention à Paris, ainsi que les influences et les échanges culturels qui ont façonné ce genre musical.
- Recueil et analyse de discours : l'analyse des discours recueillis par le biais d'entretiens individuels menés avec les musiciens klezmer parisiens et internationaux permettra d'appréhender leur approche de la musique klezmer, leur expérience au sein du contexte parisien, leur démarche personnelle par l'interprétation et la diffusion de

la musique klezmer, et leur vision de la transmission de cet héritage culturel. Les discours, fruits des entretiens individuels mais également écrits par les musiciens pour la promotion de leur musique, viendront compléter le regard musicologique porté à leurs interprétations.

- Analyse musicale : l'analyse des caractéristiques rythmiques, mélodiques, harmoniques d'un répertoire de référence permettra de déterminer ce qui fait l'essence du style klezmer. A partir de ce postulat, l'analyse des enregistrements constituant notre corpus d'étude permettra de mettre en lumière les spécificités interprétatives et les innovations apportées par les musiciens parisiens.
- Observation participante : en assistant à des concerts, des ateliers ou des rassemblements yiddish internationaux, j'ai pu à la fois ressentir ce que vivent les musiciens, mais également me rapprocher de l'objet d'étude en recueillant des témoignages et matériaux constituant le corpus d'étude. L'observation participante favorise une compréhension plus profonde de la pratique et de sa réception.
- Approche ethnomusicologique : dans cette thèse, une approche ethnomusicologique croisant les analyses sociologiques et musicologiques sera adoptée pour étudier la place de la musique klezmer dans et en dehors de la communauté juive, son rôle pour les musiciens et sa contribution à la diversité musicale parisienne.

Corpus : le répertoire des musiciens de Paris

S'inscrivant dans une démarche ethnomusicologique, cette thèse s'appuie sur un corpus d'étude limité dans le temps et dans l'espace. Afin de dresser un portrait de la musique klezmer actuelle à Paris, le corpus se limite aux musiciens encore actifs aujourd'hui à Paris, mais également à l'étranger afin d'offrir une comparaison indispensable pour isoler et déterminer les spécificités parisiennes.

Ambitions : une dynamique en son contexte

En combinant une approche historique, socioculturelle et artistique, cette thèse vise à éclairer la dynamique complexe entre la musique klezmer et le contexte parisien. Elle ambitionne de montrer les multiples démarches dans lesquelles s'inscrivent les musiciens. L'objectif est de mettre en lumière ce qui fait la spécificité de la musique klezmer à Paris, tant au niveau de l'interprétation musicale que de son rapport au contexte et à la communauté juive au sein d'un environnement urbain cosmopolite et dynamique comme celui de Paris.

L'approche sociologique et l'analyse des discours visent à offrir un regard sur ce que pensent les musiciens klezmer aujourd'hui, déconstruisant parfois les écrits musicologiques, en élargissant souvent les définitions pour correspondre au contexte. La mise en regard des discours et du public à qui les musiciens s'adressent révèle des mécanismes sociaux et économiques et offre une approche de la musique klezmer dépassant l'analyse musicale.

En examinant le rapport entre la musique klezmer, les musiciens, et le public, cette étude aspire à nourrir une réflexion approfondie sur la considération de la musique klezmer à Paris aujourd'hui.

Prélude à la recherche

Table des matières du Prélude à la recherche

Prélude à la recherche	14
Table des matières du Prélude à la recherche	15
1. Brève définition et histoire de la musique klezmer	15
1.1 <i>Brève définition de la musique klezmer.....</i>	16
1.2 <i>Bref historique de la musique klezmer, de son origine en Europe de l'est au revival américain.....</i>	17
1.2.1 Naissance des musiciens klezmer	17
1.2.2 L'exil de la communauté juive ashkénaze	19
1.2.3 L'immigration vers New York	20
1.2.4 La seconde guerre mondiale	22
1.2.5 Le Revival américain.....	23
2. Histoire du revival parisien	25
2.1 <i>Une musique klezmer présente mais non identifiée</i>	25
2.2 <i>Revendication de la musique klezmer à Paris</i>	27
3. Panorama des groupes de musique juive parisiens actuels	30
3.1 <i>Les groupes de musique juive professionnels.....</i>	30
3.1.1 Les groupes instrumentaux	30
3.1.1.1 <i>Duo Peylet-Cuniot</i>	30
3.1.1.2 <i>Denis Cuniot</i>	31
3.1.1.3 <i>Kanai Trio</i>	32
3.1.1.4 <i>Klez'manne</i>	33
3.1.1.5 <i>Klezmer Nova (anciennement Orient Express Moving Shnorers)</i>	34
3.1.1.6 <i>Pletzl Bandit.....</i>	35
3.1.1.7 <i>Rappoporchestra.....</i>	36
3.1.1.8 <i>Trio Klezele.....</i>	37
3.1.1.9 <i>Yonguih-Cuniot (Duo)</i>	38
3.1.1.10 <i>YOM.....</i>	39
3.1.2 Les groupes mélangeant musique instrumentale et chanson yiddish	40
3.1.2.1 <i>Ben Zimet.....</i>	40
3.1.2.2 <i>Bratsch.....</i>	41
3.1.2.3 <i>Cigarillos en el Shtruddle</i>	43
3.1.2.4 <i>Gefilte Swing</i>	44
3.1.2.5 <i>Horse Raddish</i>	45
3.1.2.6 <i>Klezmer Kaos.....</i>	46
3.1.2.7 <i>Klunk.....</i>	47
3.1.2.8 <i>Mozaik Klezmer</i>	48
3.1.2.9 <i>Le Petit Mish Mash.....</i>	49
3.1.2.10 <i>Shpilkes.....</i>	50
3.1.2.11 <i>Swing Klezmer</i>	51
3.1.2.12 <i>Yerushe</i>	52
3.2 <i>Les ensembles klezmer amateurs.....</i>	53
3.2.1 <i>Fanfare klezmer d'île de France : Kif Orkestra</i>	53
3.2.2 <i>KKO</i>	55
3.2.3 <i>Les Klezmorimlekh</i>	56
3.2.4 <i>Rebelote Klezmer</i>	57

1. Brève définition et histoire de la musique klezmer

1.1 Brève définition de la musique klezmer

La musique klezmer peut être définie de diverses manières plus ou moins larges. La musique klezmer est définie de façon stricte comme une musique instrumentale accompagnant les moments de vie (mariages, *bar-mitsvah*, *bat-mitsvah*) ou liés aux festivités religieuses (la fête carnavalesque de *Purim*, la célébration de la Torah (*Simhat Torah*)) au sein de la communauté juive d'Europe de l'est : les juifs ashkénazes. Dans un sens commun plus large, la musique klezmer inclue les chansons yiddish et intègre les compositions actuelles plus ou moins liées aux festivités juives ashkénazes.

Outre les raisons sociologiques que l'on étudiera en détail, cet élargissement de la définition peut s'expliquer par le fait que la relation entre musique instrumentale et musique vocale est étroite, avec une fréquente juxtaposition des deux genres, et parfois des interconnexions. En effet, dès le 13^e siècle, les mariages juifs en Europe de l'est étaient animés par un maître de cérémonie, le *badkhn*², qui intégrait à la musique de danse purement instrumentale des improvisations vocales, parfois humoristiques, allant jusqu'à superposer des paroles à la musique klezmer instrumentale. Remarquons qu'à cette période les instruments ne pouvaient pas être ni des clarinettes, ni des violons, il semble même qu'il n'y ait jamais eu d'instrument de musique juif.

« *The characteristic four to five-piece ensemble, consisting of lead violin, contra-violin (sekund), cimbalom (cimbal), bass or cello, and occasionally a flute, seems to have spread from early 17th-century Prague both eastwards and westwards* »³.

La fête carnavalesque de Purim donnait également lieu, dès le 18^e siècle, à des représentations théâtrales, les *purimshpil*, où figuraient musiciens, acteurs et chanteurs⁴ (voir illustration 1 représentant un *purimshpiler* du 18^e siècle). Cette musique klezmer s'inspirait

² *Badkhn* : maître de cérémonie des mariages juifs, poète et comédien. Cyrus Adler, H. G. Enelow et Joseph Jacobs, « Badhan », *Jewish Encyclopedia*, 2002-2021, en ligne <https://jewishencyclopedia.com/articles/2320-badhan>.

³ Walter Zev Feldman, « Klezmer », in Edwin Seroussi et al., « Jewish music », *Grove Music Online*, 2001.

⁴ Jean Baumgarten, « Purim-shpil », *The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, dir. Gershon D. Hundert, New York, YIVO, 2008. <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/purim-shpil> (accessed Nov. 20, 2022).

aussi bien de chants profanes et de danses populaires, que des musiques religieuses comme les *nigunim*⁵ de la communauté religieuse hassidique.



Figure 1 : Purimshpiler, Amsterdam, 1723⁶

La difficulté que les musiciens peuvent rencontrer pour définir la musique klezmer s'explique également par le fait qu'elle intègre depuis sa création des influences multiples, résultat de la mise en contact de la communauté juive ashkénaze avec les différentes cultures qui l'entouraient tout au long de ses déplacements. On peut ainsi dire que la musique klezmer est en évolution constante qui, comme je l'expliquais dans mon mémoire de Master 1 et comme l'affirme Hervé Roten, n'a cessé d'évoluer dans le temps et dans l'espace.

*« Rendre compte aujourd'hui du phénomène klezmer, c'est donc étudier comment un genre musical naît, évolue et se transforme au gré de l'histoire. C'est aussi considérer la musique dans une société donnée et l'interaction inévitable qui existe entre ces deux éléments. »*⁷

1.2 Bref historique de la musique klezmer, de son origine en Europe de l'est au revival américain

1.2.1 Naissance des musiciens klezmer

Alors que les instruments de musique étaient interdits dans les traditions juives depuis la destruction du temple de Jérusalem, à l'exception de l'instrument sonore qu'est le *shofar* (corne) qui marque les prières des fêtes religieuses de *Rosh Hashanah* et de *Yom Kippour* (voir illustration 2 ci-après), ils furent dès le Moyen Âge réintroduits dans les fêtes religieuses

⁵ *Nigun* : en hébreu « mélodie », désigne dans le monde ashkénaze des chants sans paroles sur des airs centonisés, c'est-à-dire des formules faisant partie d'un stock commun. Le *nigun* se différencie de la récitation, de la psalmodie et de la cantillation, ainsi que du chant des poèmes *piyyuṭim*.

⁶ Isaac ben Jacob de Cordoue, ed., *Birqat ha-mazon* (Bénédictions après le repas) et *Sefer haMinhagim* (Le livre des coutumes), Amsterdam, 1723, 32R https://mahj.org/sites/default/files/2022-06/14599_50931_2drt_mahj_800.jpg <http://borzykowski.users.ch/EnglMCKlezmer.htm>

⁷ Hervé Roten, *Le klezmer : musique d'hier et d'aujourd'hui*, <http://www.cfmj.fr>

gaies comme *Purim*, *Khanukah* ou *Simkhat Torah* et rapidement regroupés en petites formations instrumentales que l'on retrouvait dans les *shtetl* (petites villes juives) ashkénazes.



Figure 2 : Gravure sur bois représentant un homme jouant du shofar,
*Mahzor de Prague, collections du Mahj de Paris*⁸

A ce moment là, la communauté juive ashkénaze vivait sur un territoire triangulaire allant de la mer Baltique au nord à la mer Noire à l'est et à la vallée du Rhin à l'ouest, passant par l'actuelle Ukraine et la Pologne. Leurs traditions variaient d'une région à l'autre en s'imprégnant des cultures locales, mais on retrouvait une langue commune à toute la communauté qu'était le yiddish, la « langue des Juifs qui s'appellent eux-mêmes *Jid* », ainsi qu'une musique festive qu'était la musique klezmer. Les moyens de communication étaient donc universels au sein de la communauté ashkénaze et le répertoire également.

Au Moyen-âge, le statut des *klezmorim* (pluriel de *klezmer*, terme définissant le musicien instrumentiste) était inférieur, mais l'utilité qu'ils représentaient leur donnait accès aux cours des nobles, en Europe et au-delà. Ainsi, dès le 13^e siècle, les musiciens juifs collaborent avec les musiciens autochtones, des troubadours provençaux au *Minnesänger* dans les pays d'outre-Rhin en passant par les trouvères du nord de la France.

Mais à partir du 16^e siècle, les instruments qui avaient été réintroduits dans les festivités juives au moyen âge sont à nouveau rejetés à la fois par les autorités civiles et par les autorités religieuses pour qui la musique instrumentale ne correspondait pas à l'éthique juive et déconcentrait la prière. On observe alors un phénomène original à Prague, où la vie musicale était particulièrement intense, où les *klezmorim* jouaient également pour animer les festivités chrétiennes, ou avec des musiciens tziganes, créant une passerelle entre Juifs et les

⁸ https://mahj.org/sites/default/files/2022-06/14599_50903_s0vw_mahj_800.jpg

Nations (les non-Juifs ainsi nommés par les Juifs) : voir illustration 3 représentant les musiciens juifs dans le ghetto de Prague.



Figure 3 : « Zidovští hudci. Praha 1741 »⁹

A la fin du 18^e siècle, trois courants de pensée ont divisé les juifs d'Europe. A l'ouest, les *Maskilim* qui suivaient le mouvement *Haskalah*¹⁰ en prônant l'assimilation socioculturelle. Ceux-là dénigraient le yiddish et les klezmorim. Au nord, les *Misnagdim*¹¹ valorisaient l'étude intellectuelle des textes sacrés. Tandis qu'à l'est, les *Hassidim* exprimaient leur joie de vivre, leur amour de Dieu et des hommes par des expériences collectives mystiques, en s'appuyant sur des chants et des danses. C'est à ce courant que la musique klezmer empruntera ses *nigunim*.¹²

1.2.2 L'exil de la communauté juive ashkénaze

Les pogroms contre les Juifs s'accélérent à partir de l'assassinat du tsar Alexandre II en 1867. Ils furent encouragés par les gouvernements de plusieurs provinces de l'Empire russe. L'antisémitisme s'exacerbe en Allemagne et en Europe de l'est en 1880 et cause au moins cent-cinquante pogromes entre 1881 et 1882. Ces menaces eurent pour conséquence de confiner les Juifs dans des régions ghettos en Pologne, Lituanie, Biélorussie, Ukraine, Galicie

⁹ (Musiciens juifs, Prague, 1741), dans Ignát Herrmann, Josef Telge, Zikmund Winter, ed., Adolf Kašpara, ill., *Pražské ghetto* (Le ghetto de Prague), Prague, Unie, 1902, p. 71

¹⁰ Mouvement des lumières, mené par Moïse Mendelssohn (1729-1786), le grand-père du compositeur Félix Mendelssohn.

¹¹ Mouvement rationaliste mené par Eliah ben Solomon Zalman (1720-1797), le *gaon* (leader) de Vilna.

¹² D'après mon mémoire de Master 2 : *Portrait de la musique klezmer à Paris, de l'anthropologie des musiciens à l'analyse musicale*, sous la direction de François Picard, Sorbonne-Université, 2016 (non publié)

et Moldavie et de leur restreindre l'accès aux grandes villes. Enfermés entre eux, les Juifs n'avaient alors plus accès à certains métiers, ni à l'éducation musicale des conservatoires. Les conséquences sur les musiciens furent importantes avec notamment la mise en place d'un processus de transmission de la musique klezmer de père en fils. C'est à la suite de ces pogroms que l'immigration des juifs commença.

« 3 000 Juifs en 1880 et 7 044 en 1930 s'installèrent en Suède. En 1903, après le pogrom de Kichinev, 2 000 Juifs vinrent au Danemark, mais ces chiffres sont faibles. Le plus grand nombre d'immigrants va s'installer en France (environ 25 000), et en 1914, en Grande Bretagne (300 000). Dans tous les pays, les immigrants optèrent pour les grandes villes, la capitale en règle générale. En 1900, ils sont 8 000 attendant le moment d'embarquer pour l'Amérique à Anvers qui est le principal port d'embarquement.

Une deuxième vague d'immigration en provenance d'Europe centrale et orientale suivit la fin de la Grande Guerre. Les États-Unis puis la Grande-Bretagne se fermèrent à l'immigration, et la France devint le premier pays d'accueil avec 80 000 Juifs venus principalement de Pologne, de Hongrie, de Lettonie, de Lituanie, de Roumanie auxquels s'ajoutent les Juifs séfarades de Turquie ou de Grèce. »¹³

Malgré ces persécutions envers les Juifs dans toute l'Europe de l'est, la culture yiddish se développe fortement à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle, en particulier par le développement du théâtre yiddish et de la musique klezmer. L'immigration incite les Juifs à s'intégrer parmi les musiciens autochtones non juifs, et notamment ceux de la communauté tzigane. La musique klezmer se teinte alors de sonorités polonaises, roumaines, balkaniques ou encore turques.

1.2.3 L'immigration vers New York

Au cours du 19^e siècle, environ quatre millions de juifs ashkénazes migrèrent progressivement d'Europe vers l'Amérique, fuyant les pogroms. Ainsi, selon Stella-Sarah Roy, l'Europe qui comptait près de 90 % de la population juive mondiale à la fin du 19^e siècle n'en compte plus que 27 % à la fin de la seconde guerre mondiale. New York accueille 500 Juifs sur 166 000 habitants en 1825, et 40 000 Juifs sur 805 000 habitants en 1860.

Les juifs ashkénazes, qui avaient subi des difficultés économiques en Europe de l'est, font rapidement leur place à New York et particulièrement dans les quartiers de Manhattan et de Brooklyn, construisant des centaines de synagogues et ouvrant des milliers de commerces.

¹³ Stella-Sarah Roy, *Musiques et traditions ashkénazes*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Les klezmerim s'adaptent à la vie culturelle new-yorkaise en trouvant leur place dans les théâtres, les cafés ou encore les cabarets. D'abord intégrés dans les groupes de jazz, les musiciens klezmer ont rapidement créé leur propre scène pour faire vivre leur musique et le théâtre yiddish en plein essor. Ils créèrent onze théâtres juifs qui permettaient aux musiciens juifs de laisser libre cours à leur imagination, en développant notamment les comédies musicales alliant le yiddish à l'anglais, qui avaient beaucoup de succès. En parallèle, les klezmerim continuaient de jouer une musique plus ancienne, née en Europe de l'est et emportée dans leur mémoire, pour les festivités religieuses ou liées à la vie juive (*bar mitzvah*, *bat mitzvah*, mariages, etc.)

Les klezmerim, peu connus en Europe de l'est, devinrent des célébrités à New York. Parmi eux, les clarinettistes Harry Kandel ¹⁴, Abe Schwartz ¹⁵, Naftule Brandwein ¹⁶ (illustration 4) ou encore Dave Tarras ¹⁷ (illustration 5), qui immigra à New York en 1921. Ce dernier commença par travailler dans une usine de confection, puis il fut engagé comme clarinettiste dans de nombreux orchestres klezmer de New York.



Figure 4: le clarinettiste ukrainien Naftule Brandwein¹⁸

¹⁴ Harry Kandel (1885-1943), clarinettiste et chef d'orchestre américain, l'un des pionniers de la musique klezmer moderne.

¹⁵ Abe Schwartz (1881-1963), clarinettiste roumain. Il se distingua en tant qu'arrangeur et compositeur, mais aussi comme violoniste, pianiste et chef d'orchestre.

¹⁶ Naftule Brandwein (1884 ou 1889-1963), clarinettiste ukrainien. Entre 1922 et 1927, il sort vingt-quatre disques, d'abord en tant que membre de l'orchestre d'Abe Schwartz, puis en tant que soliste.

¹⁷ Dave Tarras (1897- 1989), clarinettiste ukrainien, fils d'un tromboniste klezmer et *badkhn*.

¹⁸ <https://www.mustrad.org.uk/reviews/brandwei.htm>



Figure 5: le clarinettiste ukrainien Dave Tarras¹⁹

Ces migrations massives ont profondément modifié le caractère de la musique klezmer²⁰. L'industrie américaine de la publication des enregistrements sonores s'intéressa dès la fin du 19^e siècle à la musique klezmer et environ 700 cylindres ou disques furent gravés entre 1894 et 1942. Néanmoins, très peu d'enregistrements antérieurs ont été réalisés en Europe de l'est et il reste difficile d'appréhender le lien entre la musique klezmer enregistrée aux États-Unis et ses origines européennes.

1.2.4 La seconde guerre mondiale

Durant la seconde guerre mondiale, l'Europe centrale et orientale fut vidée de ses Juifs par le nazisme. On estime²¹ qu'il y avait 16 763 000 Juifs dans le monde en 1939, dont 10 millions en Europe, et 6 millions de moins après ce qu'Adolf Eichmann appela « la solution finale » (*Die Endlösung der Judenfrage*). La culture yiddish s'effaça en Europe de l'est avec la disparition de la communauté, mais la musique klezmer resta dans les mémoires des klezmerim américains cités plus haut, qui ont durant la seconde guerre mondiale intégré des groupes de jazz.

« [Dave Tarras] commença divers instruments à 9 ans et se mit à la clarinette vers 13 ans. Il enrichit le répertoire par ses compositions. De 1950 à 1970, il ne joua plus, mais il donna des cours au moment du revival. Il ne s'est donc rien passé de 1935 à 1970. La musique klezmer allait atteindre son apogée quand tout a été détruit. [...] En Pologne, avant la guerre, on comptait 7 000 musiciens professionnels, les klezmerim. Il en resta moins de 10 après la guerre, dont Leopold Koslowski. Ce fut un massacre.

¹⁹ <https://www.arts.gov/honors/heritage/dave-tarras>

²⁰ D'après Mark Slobin.

²¹ *Münchener Jüdische Nachrichten*, 5. [18. 2. 55] 5, p. 3. Cité dans *Freiburger Rundbrief*, 29/32, octobre 1955, p. 58.

Les documents qui avaient été collectés ont été détruits. Les musiciens qui étaient aux Etats-Unis depuis 1890 ont soit été intégrés dans des orchestres de jazz, soit n'avaient plus de travail. Il ne restait alors que les enregistrements et les klezmerim ont fini par jouer tous les mêmes morceaux, soit 2 000, 3 000 airs, alors qu'il en existait beaucoup plus à l'origine. De plus, on ne sait pas comment ces musiques étaient jouées dans tel ou tel endroit. »²²

Après la deuxième guerre mondiale et la Shoah durant laquelle la musique klezmer avait été effacée, on assista à une tendance sioniste chez les Juifs Américains souhaitant regarder en avant. La musique israélienne influença les musiciens pour qui la musique klezmer représentait le passé européen. En parallèle, la création de l'État d'Israël en 1948 favorisa la création d'une langue nouvelle, pouvant remplacer le yiddish : l'hébreu moderne. Ainsi, les grands musiciens klezmer comme le clarinettiste Ray Musiker (né en 1927) n'échappèrent pas à cette tendance²³. Il enregistra notamment en 1963 les thèmes israéliens « *Tzena Tzena* », « *Hava Nagila* », « *Hevenu shalom aleykhem* »²⁴.

1.2.5 Le Revival américain

Cependant, on assiste dans les années 1970-1980 aux Etats-Unis à un revival de la musique klezmer, particulièrement étudié récemment par Éléonore Biezunski²⁵, et commenté par Hervé Roten :

« Et par le jeu de quelques pionniers tels le clarinettiste Giora Feidman, Henry Sapoznik (du groupe Kapelye) ou encore Lev Liberman (The Klezmerim), on vit réapparaître une musique qui fut nommée "klezmer" par le même hasard qui fit nommer "celtique" la musique irlandaise. Partie des États-Unis, cette "nouvelle vague" klezmer n'a pas tardé à atteindre l'Europe et Israël. En 1970, le mouvement revivaliste klezmer comptait 3 orchestres aux Etats-Unis ; en 1990, on en dénombrait plus de 50, dont 10 pour la seule agglomération de New York. »²⁶

²² Propos recueillis à partir de la conférence de Denis Cuniot, *A chacun son histoire de la musique klezmer*, disponible sur le site <http://www.deniscuniot.fr/>

²³ Voir <http://borzy.info/MCKlezmer.htm>

²⁴ *Tzena Tzena, Hava Nagila and other Wedding Dances*, Audio Fidelity – AFSD 6114.

²⁵ Éléonore Biezunski, *Creuser les sillons de la musique yiddish : archives sonores du YIVO et revitalisation musicale*, thèse de doctorat de l'Ehess sous la direction de Sylvie-Anne Goldberg, 17 décembre 2021.

²⁶ Hervé Roten, *Le klezmer : musique d'hier et d'aujourd'hui*, <http://www.cfmj.fr>



Figure 6: le clarinettiste argentin Giora Feidman, né en 1936²⁷

Ainsi, dans les années 1970, le revival est dû à des musiciens venus d’horizons variés avec le plus souvent des Juifs à la recherche de leurs racines, mais parfois aussi des non-Juifs et notamment des jazzmen attirés par l’aspect « traditionnel » de la musique klezmer.

Rapidement, ce *revival* américain est arrivé en Europe. Les musiciens amateurs et professionnels s’approprièrent alors cette musique dans une démarche allant de la recherche musicologique permise par le rayonnement des centres d’études, comme le Yivo Institute for Jewish Research à New York, à la réappropriation pour trouver son propre « style klezmer ».

²⁷ <https://www.musicme.com/Giora-Feidman/>

2. Histoire du revival parisien

2.1 Une musique klezmer présente mais non identifiée

Parallèlement au revival de la musique klezmer aux Etats-Unis débuté dans les années 1970, on assiste à un développement de la musique klezmer à Paris à la même période. Le groupe Bratsch participe activement à l'intégration de la musique klezmer sur les scènes musicales parisiennes. Le violoniste du groupe formé en 1972, Bruno Girard, me raconte que la musique klezmer est arrivée à Paris parallèlement au renouveau du yiddish, incitant la communauté à écouter de la musique ashkénaze. Le groupe Bratsch intègre dès ses débuts des sets de « danses juives d'Europe centrale » (par définition musique klezmer) lors de ses concerts dans les cabarets du quartier Pigalle comme celui de l'Etoile de Moscou²⁸. De nombreuses chanteuses russes chantant en russe et en yiddish se produisaient également dans ces cabarets. Si le terme « klezmer » n'était pas encore utilisé pour désigner la musique instrumentale juive ashkénaze, on jouait des thèmes issus d'Europe de l'Est. Bruno Girard dit à ce sujet :

« Il y avait également le vendredi soir des musiciens qui allaient à Pigalle chercher du travail, il y avait les musiciens de bal, des chefs d'orchestre, et certains disaient : moi j'ai un ré mineur, et ça voulait dire un thème klezmer²⁹. »³⁰

Ilan Zaoui, danseur, chorégraphe et créateur de la compagnie de musique et de danse Adama, partage également le sentiment que la musique klezmer est apparue à Paris grâce à l'ouverture de groupes mêlant de la musique tzigane, russe et klezmer et mélangeant parfois les interprétations au sein d'improvisations :

« [Il y a beaucoup de musiciens] qui adorent improviser sur les thèmes, par exemple s'ils sont plutôt musiciens de jazz. Ils triturent, et parfois le thème est à peine reconnaissable. Moi je pense que la musique klezmer authentique c'est un peu comme le jazz : ils prennent des thèmes et improvisent sur une partie. »³¹

²⁸ Premier cabaret parisien, d'abord appelé "A La Belle Meunière".

²⁹ « Ré mineur (faire un gala) ; fréquemment abrégé en *faire un ré mineur*. Hier, j'ai fait un rémineur avec le violon du Raspoutine. Désigne toute affaire juive (mariage, *bar mitzvah*) ou prestation tzigane (fête privée, cabaret), la tonalité de *ré mineur* étant une particularité de ces musiques. Par extension, un *ré mineur* est synonyme de juif. À noter aussi que Jean Stout (pianiste, organiste et choriste), qui, à une certaine époque, travaillait au cabaret Chez Salomé, proposait : "On fait un ré mineur ?..." IL s'agissait en fait de pots-pourris plus ou moins russes, à deux temps, sur lesquels les danseurs faisaient des rondes (rapporté par Raymond Wermelinger, dit "Coolie", contrebassiste et homme de lettres). » Alain Bouchaux, Madeleine Juteau, Didier Roussin, *L'argot des musiciens*, Éditions Climats, 1992, p. 167.

³⁰ Bruno Girard, violoniste et chanteur du groupe parisien Bratsch, entretien avec Alice Mazen réalisé le 03/12/19.

³¹ Ilan Zaoui, musicien et chorégraphe de l'ensemble de musique et danse parisien Adama, entretien avec Alice Mazen réalisé le 18/03/15.

Ainsi, la musique klezmer était présente sur la scène musicale parisienne dès les années 1970 en étant désignée par « musique juive » ou parfois « ré mineur ». Comme l'indiquent Bruno Girard ainsi que Ilan Zaoui, le terme « klezmer » n'était pas encore employé pour désigner la musique juive lors du revival parisien auquel on peut assister dans les années 1970. En effet, le mot « *klezmer* », désignant originellement l'instrument de musique, puis le musicien juif en Europe de l'Est, ne fut utilisé pour désigner la musique klezmer qu'à partir de 1978 aux Etats-Unis avec le concert puis l'album *Jewish Klezmer Music* produit par le musicologue, et entre autres cymbalistes, Zev Feldman et le clarinetiste Andy Statman, disciple de Dave Tarras.

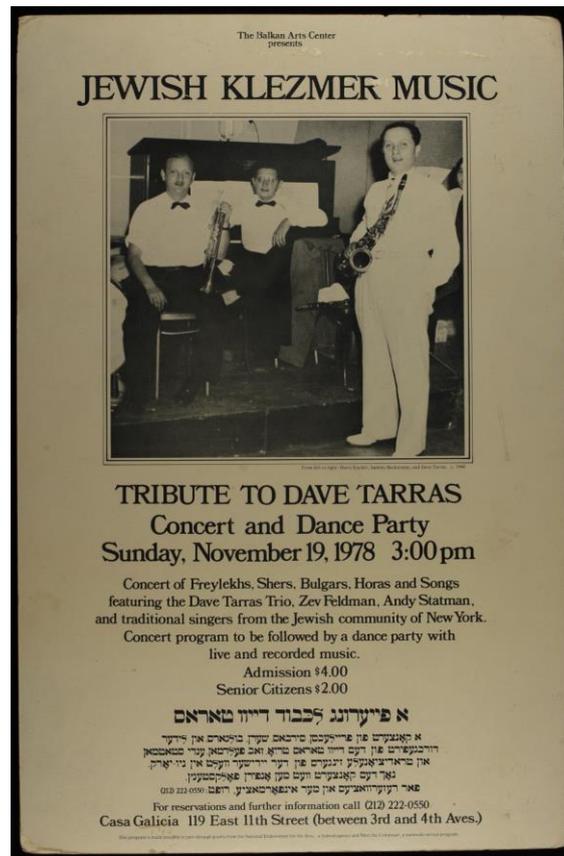


Figure 7: Jewish klezmer music, affiche du concert, NY, 1978

Néanmoins, la musique klezmer était alors souvent déconnectée de la culture juive et mélangée aux musiques tziganes, mélange qui avait déjà lieu en Europe de l'Est dès l'origine de la musique klezmer, et qui participait à son évolution. Bruno Girard raconte :

« À l'école, mon fils était ami avec un petit garçon qui s'appelait Katz et qui était Juif. Mon fils invite son camarade pour aller écouter Bratsch, et ses parent connaissaient le

groupe mais cachaient les disques car ils ne voulaient pas que leur fils écoute cette musique. Peut-être un souci d'intégration. »³²

Les membres du groupe Bratsch ont ainsi participé à la diffusion de la musique klezmer à Paris, certains participant en parallèle à d'autres projets mettant en valeur cette culture, comme le clarinettiste, du groupe Nano Peylet qui rencontra dans la deuxième moitié des années 70 le pianiste et compositeur Denis Cuniot dans des groupes de jazz et d'improvisation, en particulier autour du groupe Lô avec Geneviève Cabannes à la contrebasse, Luc Le Masne au saxo et Pierre Sauvageot à la trompette. Le duo Peylet-Cuniot commença en 1983 et le premier disque *La musique des klezmorim et de leurs descendants* sort chez Atoll Music en 1989, puis un deuxième disque *Musique klezmer d'hier et de demain* sort chez Buda Musique en 1992. Ce n'est qu'en 1993 que Giora Feidman, déjà connu comme une référence, se produit en concert à Paris³³.

2.2 Revendication de la musique klezmer à Paris

Dans les années 80, la rencontre de Lise Gutman et du pianiste et compositeur Denis Cuniot à qui elle enseigne le yiddish sera fructueuse et leur goût commun pour la musique klezmer les amènera à développer la scène klezmer parisienne. Selon Lise Gutman, le premier concert de musique klezmer eut lieu au théâtre du Châtelet en 1982~1983, et il n'y avait avant ça pas de musique klezmer à Paris :

« [les musiciens] montent sur scène, et le son explose. Denis nous dit : "c'est ça", c'était la première fois ! [...] En 1991, je voulais un mariage yiddish mais il n'y avait pas d'orchestre klezmer à Paris. »³⁴

Selon Lise Gutman, le premier à utiliser le mot « klezmer » en France est Denis Cuniot en 1985 avec son album *Musiques des klezmorim et de leurs descendants*³⁵ :

« Denis est parti du postulat que les musiciens klezmer étaient des musiciens itinérants et qu'à l'époque où il vivait, il pouvait transporter son piano avec lui. Il pouvait donc faire du klezmer avec son piano. Il a été le premier à introduire le piano klezmer³⁶. »³⁷

³² Bruno Girard, violoniste et chanteur du groupe parisien Bratsch, entretien avec Alice Mazen réalisé le 03/12/19.

³³ Giora Feidman au Théâtre du Soleil, Cartoucherie de Vincennes, 10, 11, 12 octobre 1993, avec Anthony Falanga à la basse et Stephen Benson à la guitare. <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/agenda-1993/giora-feidman-1993-1081>

³⁴ Lise Gutman, professeure de yiddish et journaliste, entretien avec Alice Mazen réalisé le 26/06/19.

³⁵ CUNIoT-PEYLET (DUO) *Musique des Klezmorim et de leurs descendants*, Buda Records, 1989

³⁶ Denis Cuniot a été le premier à introduire le piano au concert de musique klezmer. Le piano était particulièrement important à travers le piano mécanique, comme l'a montré Éléonore Weill, "Jewish Piano

En 1980 naît l'Association pour l'Etude et la Diffusion de la Culture Yiddish (AEDCY) qui fusionnera en 2002 avec la bibliothèque Medem pour donner naissance à la Maison de la Culture Yiddish.

En 1985, l'AEDCY organise pour la première fois une fête du yiddish sur la place du Marché Sainte-Catherine, dans le 4^e arrondissement de Paris. D'après Lise Gutman, il y avait de la chanson yiddish avec la chanteuse Talila, de la musique klezmer avec le pianiste Denis Cuniot, et de la musique d'Europe de l'Est comprenant seulement quelques morceaux klezmer avec le groupe Bratsch. Cette fête se reproduisit trois années de suite avec un succès grandissant.

En juin 1995, l'AEDCY réorganise une fête yiddish à la Cartoucherie de Vincennes, au Théâtre de l'Epée de Bois dont le directeur est juif séfarade. Pour pallier l'absence de klezmer et répondre à la chanson yiddish déjà représentée, Lise Gutman initie alors la formation d'un groupe réunissant le saxophoniste et compositeur Pierre Wekstein et le pianiste Denis Cuniot : l'Orient Express Moving Shnorers. Pour cette commande, Pierre Wekstein relate avoir fait des relevés de musique « traditionnelle » de plusieurs époques, jouées entre autre par le groupe The Klezmatics, le saxophoniste Mickey Katz, ou encore du clarinetiste Don Byron. A l'époque il y avait encore des locuteurs du yiddish et la fête amena 3 000 personnes. Le concert eut donc beaucoup de succès et continua à se produire, d'abord sous le nom de « Orient Express Moving Shnorers » que Pierre Wekstein glose ainsi :

*« Orient Express car c'est le train qui va d'Europe de l'est à Europe de l'ouest, Moving car c'est une musique qui voyage et aussi qui est émouvante, et Shnorers c'est un terme yiddish pour dire mendiant philosophe un peu pique assiette. »*³⁸

Le groupe prend à partir de 2000 le nom de Klezmer Nova.

Plus tard dans l'histoire du revival parisien, certains lieux ont favorisé la diffusion de la musique klezmer sous l'impulsion des musiciens. Le restaurant-concert Le train de vie a été créé par Claude Berger en 2000 dans le quartier du Marais. Il y proposait un café philosophique, et des soirées concerts où venaient jouer et chanter entre autres l'auteur-

Rolls", les rouleaux de musique juive pour player piano reflètent la vie des immigrants juifs aux Etats-Unis au tournant du XXème siècle, mémoire de master recherche sous la direction de François Picard, Musique et Musicologie, université Paris-Sorbonne, 24 octobre 2011.

³⁷ Lise Gutman, professeure de yiddish et journaliste, entretien avec Alice Mazen réalisé le 26/06/19.

³⁸ Pierre Wekstein, flûtiste, saxophoniste, compositeur et arrangeur du groupe parisien Klezmer Nova, entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/01/19.

compositeur-interprète Jacques Grober, la clarinettiste Claudine Movsessian, la chanteuse Bielka. C'était un lieu très vivant qui ferma ses portes trois ans après son ouverture par faute d'argent, mais Claude Berger rouvra un restaurant « Le train de vie » de 2007 à 2011 dans le quartier du Marais également, rue des Ecouffes.

Au début du 21^e siècle, le café-concert Les Trois Arts, situé au 21 rue des Rigoles dans le 20^e arrondissement de Paris, était également un repère du klezmer. On y trouvait entre autres les *Jam sessions* klezmer organisées par la flûtiste, clarinettiste et enseignante Marthe Desrosières.

3. Panorama des groupes de musique juive parisiens actuels

3.1 Les groupes de musique juive professionnels

3.1.1 Les groupes instrumentaux

3.1.1.1 Duo Peylet-Cuniot

Biographie : Le Duo Cuniot-Peylet a été fondé à Paris en 1983 par le clarinettiste du groupe Bratsch Nano Peylet et le pianiste et compositeur Denis Cuniot. Uniquement instrumental, le duo s'inscrit dans une démarche de recherche musicologique sur la musique klezmer.

Membres : Nano Peylet : clarinette
Denis Cuniot : piano

Discographie : *Musique des Klezmorim et de leurs descendants*, Buda Records, 1989
Musique Klezmer d'hier et de demain, Buda Records 92568-2, 1992
L'amour des niguns, Buda Musique, 2002



Figure 8: photo du Duo Cuniot-Peylet, disponible sur le site Discogs³⁹

³⁹ <https://www.discogs.com/artist/4886111-Duo-Peylet-Cuniot>

3.1.1.2 Denis Cuniot

Biographie :

Denis Cuniot, né en 1953, est un pianiste de formation classique, il a été directeur de conservatoire, musicien de jazz et compositeur, il se revendique comme étant l'un des acteurs du revival klezmer à Paris. Outre ses nombreux projets en duo, et ses participations à des ensembles plus importants, Denis Cuniot se produit et enregistre également en solo, dans une démarche de réappropriation consciente des sonorités klezmer. Son album *Confidentiel Klezmer*⁴⁰ a reçu un "Coup de cœur Musique du monde" de l'Académie Charles-Cros dans la section "Créations".

Discographie : *Perpetuel Klezmer*, Buda Musique, 2012

Confidentiel Klezmer, Buda Musique, 2006



Figure 9: couverture de l'album *Confidentiel Klezmer*, Buda Musique, 2006

⁴⁰ Denis Cuniot, *Confidentiel Klezmer*, Buda Musique, 2006

3.1.1.3 *Kanai Trio*

Biographie : Le Kanai Trio a été fondé en 2016 grâce à la rencontre du violoniste Elie Hackel, du clarinettiste Raphaël Froissart et du pianiste et chanteur Balthazar Ruff. Le nom du groupe fait référence au terme familier « canaille », yiddishisé par les translittération « K » et « ai ».

« Kanai Trio propose une relecture des mélodies traditionnelles d'Europe de l'Est, allant des thèmes yiddish aux danses populaires tziganes, à travers le prisme d'un langage classique dont sont issus ses musiciens. Tour à tour nostalgiques, gaies et rêveuses, ces mélodies folkloriques nous plongent dans l'univers musical du shtetl polonais, du café-concert viennois et de la fête villageoise roumaine. »⁴¹

Membres : Elie Hackel : violon
Raphaël Froissart : clarinette
Balthazar Ruff : piano/voix



Figure 10: photo du groupe Kanai Trio disponible sur leur page Facebook officielle

⁴¹ Description issue de la promotion du concert du Kanai Trio à la Bellevilloise le 6 décembre 2019.

3.1.1.4 Klez'manne

Biographie : Le groupe Klez'manne a été fondé à Paris en 2005 par la clarinettiste et percussionniste Laure Berthaume. A son origine, le groupe comportait une clarinettiste, un tromboniste, et un saxophoniste, puis il a évolué avec l'ajout dans l'ordre d'un pianiste, d'une violoniste, d'un accordéoniste remplaçant le pianiste et enfin d'un contrebassiste. Selon les musiciens,

« le groupe mêle les traditionnels clarinette, violon, accordéon et contrebasse au plus modernes saxophone et batterie. Les musiciens viennent d'horizons différents tels que le jazz, la chanson, le classique ou bien encore la musique traditionnelle, mais partagent tous l'amour de la musique de Naftule Branwein, Dave Tarras, des frères Epstein et de tous les musiciens itinérants, les klezmorims, qui depuis le milieu du XIXème siècle, ont forgé le répertoire de cette musique vibrante et vivante. »⁴²

Le groupe Klez'manne se produit régulièrement en concert, mais également dans le cadre événementiel et particulièrement pour des moments liés à la vie juive comme les mariages, bar-mitsvah et bat-mitsvah.

Membres : Laure Berthaume : clarinette, percussion
Hélène Frissung : violon
Thomas Jurcovich : saxophone baryton, flûte
Philippe Mallard : accordéon
Benjamin Chabert : contrebasse, chant
Grégory Feret : batterie

Discographie : *Klez'manne*, 2010



Figure 11: photo du groupe Klez'manne disponible sur sa page Facebook officiel

⁴² Description du groupe Klez'manne disponible sur son site officiel : klezmanne.wixsite.com

3.1.1.5 Klezmer Nova (anciennement Orient Express Moving Shnorers)

Biographie : Le groupe Klezmer Nova (anciennement Orient Express Moving Shnorers jusqu'en 2000) a été créé en 1995 pour animer la fête yiddish organisée la même année à la Cartoucherie de Vincennes. L'ensemble est dès son origine dirigé par le saxophoniste et arrangeur Pierre Wekstein. Le groupe Klezmer Nova est particulièrement actif à Paris mais également en Europe où il se produit régulièrement. Comme son nom le suggère, le groupe se réapproprie la musique klezmer en la métissant des influences musicales de chacun de ses membres (jazz, world music, musique savante, musiques improvisées, etc.)

Membres : Pierre Wekstein : saxophones, direction musicale
Michael Nick : violon
Thomas Savy : clarinettes
Yann Martin : trompette
Matthias Mahler : trombone
Olivier Hutman : piano
Claude Brisset : basse
Philippe Dallais : batterie

Discographie : Orient Express Moving Shnorers, *Les lendemains de la veille*, Transes Européennes, 1996, rééd. Buda musique, 2000
Orient Express Moving Shnorers, *Klezmer Nova*, Universal 468 422-2, 2001
Klezmer Nova, *Delicatessen*, Universal 472 790-2, 2003
Klezmer Nova, *L'Entre-deux*, L'Orient Express Moving Shnorers 532 552, 2012



Figure 12 photo du groupe Klezmer Nova disponible sur le site <https://toutelaculture.com/musique/jazz/klezmer-nova-quand-le-jazz-est-la/>

3.1.1.6 Pletzl Bandit

Biographie : Le groupe Pletzl Bandit, dont le nom signifie littéralement « le malin » (ou gentil bandit) de la petite place (faisant référence à la place Saint-Paul, au cœur du quartier juif de Paris) est un ensemble parisien instrumental se produisant essentiellement en concert public, parfois dans le cadre de bals, et parfois également dans le cadre événementiel privé.

« A l'image [des] quatre musiciens, leur musique Klezmer vous fera voyager aux sons de danses et de mélodies tantôt gaies, tantôt nostalgiques, sur des rythmes endiablés qui nous emportent et nous enivrent. »⁴³

Membres : Charles Rappoport : violon
Samuel Maquin : clarinette
Gheorghe Ciumasu : accordéon
Henry Perlmen Kis : contrebasse



Figure 13: photo du groupe Pletzl Bandit en promotion de leur concert à la Péniche Anako⁴⁴

⁴³ Description du groupe Pletzl Bandit proposée pour la promotion de ses concerts.

⁴⁴ <https://by-night.fr/paris/soiree/concert-de-pletzl-bandit--603782>

3.1.1.7 Rapporchester

Biographie : Le Rapporchester est l'orchestre de la famille Rappoport⁴⁵. Il se produit régulièrement à Paris mais également en France pour faire connaître l'histoire de leur famille.

« Orchestre à géométrie variable, le Rapporchester est né de séances musicales improvisées entre frères et sœurs, cousins, oncles et grands-parents lors de rassemblements familiaux. Naissances, anniversaires, mariages, enterrements, toutes les occasions sont bonnes pour sortir les instruments, danser au son de la musique russe, des mélodies klezmer et réveiller les racines d'Odessa. En 2016, le Rapporchester est primé au Concours Musical des Familles. Agés de 7 à 74 ans, les musiciens et chanteurs du Rapporchester vous emporteront au rythme de saynètes poétiques et festives, de chants russes et yiddish, dans les ruelles d'Odessa, sur les marches de l'escalier du Potemkine, au bord de la mer noire. »⁴⁶

Membres : Gaïa Chabanier, Léonard Klesta, Jeanne Quinette, Charles Rappoport, Dana Rappoport : violons
Lila Rappoport : flûte
Jules et Simon Peressetchensky : clarinette, violon
Christophe Rappoport : trompette
Vincent Rappoport : trombone
Jacques Rappoport dit Livchine : euphonium
Emma Russo : guitare
Kolia Chabanier : accordéon, cymbalum
Joseph Reynaud : percussions



Figure 14: photo du Rapporchester disponible sur le site de Kisskissbankbank, pour l'appel aux dons dans le cadre de leur tournée à Odessa⁴⁷

⁴⁵ Notons que les rapports entre musique klezmer et ethnologie pourraient faire plonger ici de l'ethnomusicologie à l'ethnologie de la parenté, et retour, puisque le groupe étendu inclut une ethnomusicologue de profession.

⁴⁶ Description issue de la promotion des concerts du groupe:

<https://www.infoconcert.com/artiste/rapporchester-154734/concerts.html?menu=biographie>

⁴⁷ <https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/le-rapporchester-sur-les-traces-de-ses-ancetres>

3.1.1.8 Trio Klezele

Biographie : Le Trio Klezele, dont le nom signifie « petit klez » en yiddish et fait référence au terme « klezmer » qualifiant le musicien, a été fondé à Paris dans les années 2000 suite à la rencontre au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris de trois musiciens encore étudiants : le contrebassiste Rémy Yulzari, le clarinettiste Julien Petit et l'accordéoniste Yannick Lopez⁴⁸.

*« le Trio Klezele [évolue] dans une recherche constante d'authenticité. Leur technique instrumentale est mise au service de tout ce qui fait l'âme de cette musique : l'ornementation si particulière, le mode d'accompagnement, la fantaisie, sans oublier le goût du jeu et de la fête. »*⁴⁹

Membres : Yannick Lopez : accordéon

Julien Petit : clarinette

Rémy Yulzari : contrebasse

Discographie : *Freylekh from Vladivostok*, Intégral, 2009



Figure 15: Photo du groupe Klezele disponible sur la quatrième de couverture de son album

Freylekh from Vladivostok, Intégral, 2009

⁴⁸ Notons que les rapports entre musique klezmer et ethnologie pourraient faire plonger ici de l'ethnomusicologie à l'ethnologie de la parenté.

⁴⁹ Description issue de la pochette de l'album *Freylekh from Vladivostok*, Intégral, 2009.

3.1.1.9 Yomguih-Cuniot (Duo)

Biographie : Le Duo Yomguih-Cuniot a été fondé par le pianiste et compositeur Denis Cuniot et le clarinettiste Yom à Paris en 2000, suite à leur rencontre au sein du groupe klezmer Orient Express Moving Shnorer, aujourd'hui connu sous le nom de Klezmer Nova. S'écartant du répertoire de la musique klezmer, le duo Yomguih-Cuniot se caractérise par ses improvisations, teintées de sonorités yiddish.

Membres : Clarinette : Yom (dit alors Yomguih)

Piano : Denis Cuniot

Discographie : *The Golem on the Moon*, Buda Musique, 2003



Figure 16: photo de Denis Cuniot et Yom utilisée pour la promotion de leur concert sur le site des Bords de Seine ⁵⁰

⁵⁰ <https://www.lesbordsdescenes.fr/wp-content/uploads/cuniot-kuartet-klezmer.pdf>

3.1.1.10 YOM

Biographie : Guillaume Humery, dit Yomguih, dit Yom, est un compositeur et clarinettiste né en 1980 à Paris. Son premier album *New King of Klezmer Clarinet*, Buda Musique, 2008, s'inscrit véritablement dans une continuité historique de la musique klezmer, avec comme principale référence la clarinette de Naftule Brandwein⁵¹. Yom s'est ensuite caractérisé par l'enrichissement des sonorités klezmer par divers styles musicaux, jusqu'à s'éloigner de son style de prédilection auquel son nom est encore attaché, et en ne le revendiquant parfois plus.

« [...] Yom n'a eu de cesse d'explorer nombre d'esthétiques musicales. Du klezmer traditionnel revisité aux musiques électroniques, en passant par le rock, l'americana, la musique classique et contemporaine, sans parler de formes totalement inclassables, cet insatiable touche à tout en quête d'absolu ne perd cependant jamais de vue sa vision de la musique, l'approche de l'âme humaine, un besoin d'universalité et de spiritualité qui le conduisent depuis quelques années à s'inspirer des musiques sacrées pour faire évoluer son langage. »⁵²

Membres : Yom : clarinette, composition
(associé à d'autres membres selon les projets)

Discographie : *The new king of the klezmer clarinet*, Buda Musique, 2008



Figure 17: Photo de Yom disponible sur le site du Journal Du Dimanche⁵³

⁵¹ Clarinettiste klezmer né à Przemyślany, en Autriche-Hongrie et mort en 1963 à New York aux Etats-Unis.

⁵² Extrait de la biographie de Yom disponible sur son site <https://www.yom.fr/>

⁵³ <https://www.lejdd.fr/Culture/le-clarinettiste-yom-en-hyperactivite-pour-ses-dix-ans-de-carriere-3600113>

3.1.2 Les groupes mélangeant musique instrumentale et chanson yiddish

3.1.2.1 Ben Zimet

Biographie :

« Ben Zimet est un chanteur et conteur yiddish, de nationalité canadienne, d'ascendance juive allemande et polonaise, qui vit en France. Avec le pianiste accordéoniste Eddy Schaff⁵⁴, le clarinetriste Teddy Lasry, le violoniste Maurice Delaistier et le contrebassiste Pierre-Yves Sorin, il interprète ses Chants et Contes du Yiddishland dans de nombreux théâtres parisiens. Ben Zimet a enregistré une quinzaine de disques de chants yiddish et de musique, seul ou avec la chanteuse Talila, qui a été sa compagne, les deux plus récents étant *Un Enfant de la Corrèze*⁵⁵, et *Aux Sources du Klezmer* (2015), son *best of*. »⁵⁶

Discographie : *Premiers Chants yiddish*, SFPP, 1973
Ben Zimet aux Bouffes du Nord, Éditions Musicales, 1978
Ben Zimet au Théâtre de la Ville, SFPP, 1981
Yiddishland (Live), 1994
Chants yiddish, Ness Music, 1996
Contes yiddish, Astérios, 1998
Yiddish Café, Talila & Ben Zimet, Ness Music, 2000
Un enfant de la Corrèze, Éditions MLP, 2014
Aux Sources du Klezmer, Éditions MLP, 2015



Figure 18: photo de Ben Zimet et Talila⁵⁷

⁵⁴ Sans doute le seul musicien qui aurait pu se revendiquer comme authentiquement klezmer, puisque musicien né juif en Pologne en 1941. Mais il était un musicien de formation classique, jouant la variété, et se savait très loin de la condition du klezmer. <http://loic-lantoine.wifeo.com/eddy-schaff.php>.

⁵⁵ Armelle Hélot, « *Un enfant de la Corrèze*, Ben Zimet : le temps du souvenir », *Le Figaro*, 13 décembre 2011.

⁵⁶ D'après la page wikipedia de Ben Zimet : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ben_Zimet avec renvoi à <https://fr.wikipedia.org/wiki/Talila>.

⁵⁷ Image disponible sur le site

<https://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=20030108&article=5466333&type=ar>

3.1.2.2 Bratsch

Biographie : Le groupe Bratsch, dont le nom fait référence au *bratsch* roumain (nom donné en allemand au violon alto, dérivé de *viola da braccio*, puis terme utilisé pour caractériser l'accompagnement à contretemps joués *sul tallone*) a été fondé à Paris en 1972 grâce à la rencontre du guitariste et chanteur Dan Gharibian et du violoniste et chanteur Bruno Girard. Leurs passions pour les musiques tziganes, grecque, arménienne pour le premier, et pour le jazz manouche, les musiques yiddish et la musique roumaine pour le deuxième, s'associent et se retrouvent dans l'identité même du groupe.

*« Au fil des années, Bratsch a grandement participé à la renaissance et à la popularité actuelle de la musique tzigane. Une particularité de Bratsch est d'être un pionnier de l'autoproduction musicale. En 1985, avec Joseph Racaille, Bruno Girard cofonde APASACA (Association Pour l'Aide et le Soutien Aux Créateurs Audacieux). [...] Durant ces années, après avoir longuement sillonné la France, le groupe va devenir une référence internationale de la world music. »*⁵⁸

Membres : Bruno Girard : violon, chant
Nano Peylet : clarinette, chant
François Castiello : accordéon, chant (remplace Norbert Abouharham)
Dan Gharibian : guitare, bouzouki, chant
Pierre Jacquet, puis Théo Girard : contrebasse

Discographie : -Albums studio
Musiques de partout, discovale, 1976
J'aime un voyou maman, Le Chant Du Monde, 1980
Notes de voyage, Niglo, 1988
Sans domicile fixe, Niglo, 1990
Transports en commun, Griffes, 1991
Gipsy Music from the Heart of Europe, Network Medien, 1993
Correspondances, Niglo, 1994
Écoute ça chérie, Almaviva Records, 1996
Rien dans les poches, Network Medien, 1998
Plein du monde, Abacaba, Odéon, 2007

⁵⁸ Description disponible sur la page wikipédia du groupe Bratsch [Bratsch \(groupe\) — Wikipédia \(wikipedia.org\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bratsch_(groupe))

Urban Bratsch, Abacaba, World Village, 2011

-Albums live

On a rendez-vous à la Maroquinerie, Niglo, 1999

La vie, la mort, tout ça... en public au théâtre de Mâcon, Niglo, 2001

Ensemble depuis 25 ans... ça s'fête au Cabaret sauvage à Paris, Niglo, 2004

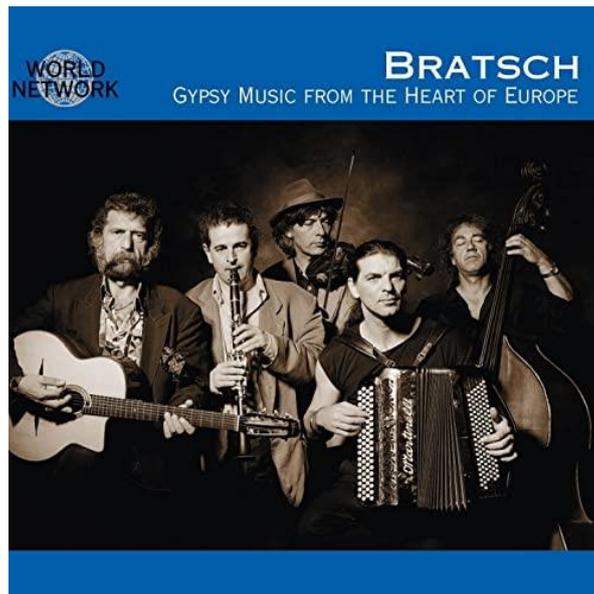


Figure 19: première de couverture de l'album du groupe Bratsch, Gypsy Music from the Heart of Europe, Network Medien, 1993

3.1.2.3 *Cigarillos en el Shtruddle*

Biographie : Le groupe Cigarillos en el Shtruddle, dont le nom fait référence aux *cigarillos* (petits cigares) cubains et au *shtrudel* (gâteau aux fruits) ashkénaze, a été fondé par David Pergament à Paris en 2013, au sein de l'association Jew Salsa créée en 2008. Cette association, formée d'abord pour dispenser des cours de salsa au sein de la communauté juive, a ensuite été sollicitée pour faire danser également des danses yiddish, puis a rapidement pris de l'ampleur. L'association existe maintenant à Paris, Lyon, Marseille et New York et a des ambitions de se multiplier dans d'autres endroits.

Membres : David Pergament: direction, arrangements, piano, voix
Jorge Coco Tejos Del Valle, Rachel Sberro : voix
Maï Mismetti : flûte, voix
Charles Rappoport : violon
Marine Goldwaser : clarinette
Robin Ducruet, Stéphane Montigny : trombone
Anthony Hocquard : congas
Thibaut Chipot : batterie, timbales
Mathieu Crouzet : basse

Discographie : *When Klezmer Meets Salsa*, 2013
Somos los Cigarillos, 2016



Figure 20: Photo du groupe Cigarillos en el Shtruddle, pour la promotion de son concert sur le site internet du *New Morning*⁵⁹

⁵⁹ <https://www.newmorning.com/tags/489-cigarillos-en-el-shtruddle.html>

3.1.2.4 Gefilte Swing

Biographie : Le groupe Gefilte Swing, dont le nom fait référence à la célèbre recette du *gefilte fish* (carpe farcie à la manière ashkénaze), a été formé en 1999 à Paris par le clarinettiste, saxophoniste, arrangeur et archiviste Alexandre Litwak. A sa création, le groupe comportait un clarinettiste, une chanteuse, un tromboniste, une guitariste et un contrebassiste, puis les musiciens ont changé et un tubiste ainsi qu'un accordéoniste ont été intégrés à l'ensemble.

Alexandre Litwak raconte la création du groupe ainsi :

« Vers mes 29 ans, c'est un tubiste de New Orleans qui m'a dit que le klezmer était en vogue. Je me suis alors retrouvé avec un guitariste, une chanteuse, un batteur et un clarinettiste. A cette époque, je n'avais pas le phrasé klezmer et aucune connaissance véritable sur ces musiques. Et puis je me suis dit que le klezmer n'était pas si éloigné du jazz et on a appelé le groupe Gefilte Swing. »⁶⁰

Membres : Alexandre Litwak : direction, arrangements, clarinette et saxophone
Muriel Hirshman : chant (pour certains morceaux)
Laurent Vassort : trompette
Pascal Fabry : tuba
Wilfried Touati : accordéon
Clément Moreau : batterie

Discographie *Nouvelles recettes*, édition privée, 2006
:
Yidl Mitn Swing, édition privée, 2012
Klez'n Zazou, Frémeaux et associés, 2019



Figure 21: photo du groupe Gefilte Swing disponible sur leur site internet officiel⁶¹

⁶⁰ Alexandre Litwak, clarinettiste, arrangeur et directeur du groupe parisien Gefilte Swing, entretien avec Alice Mazen réalisé le 15/05/15.

⁶¹ <https://www.gefilte-swing.fr/>

3.1.2.5 Horse Raddish

Biographie : Le groupe Horse Raddish, dont le nom en anglais signifie « raifort » (condiment présent dans la cuisine ashkénaze), a été créé à Paris en 2011 par le clarinettiste, flûtiste et arrangeur Michel Schick.

Le groupe Horse Raddish se définit lui-même ainsi :

« En ces temps où le dissemblable effraie, où le lointain ailleurs n'éveille plus de désirs, nous, Horse Raddish, nous repaissons – OUI – de goûter goulûment la musique nomade de ces peuples parias. Tantôt mélancolique, tantôt endiablée, riche de leurs brassages d'histoire, d'amour et de traditions mêlées. Venez tenter le voyage... »⁶²

Membres : Michel Schick : clarinette, flûte, arrangements
Cédric Chatelain : flûte, saxophone
Alexandre Leitaó : accordéon
Michel Taïeb : guitare et chant
Simon Clavel : batterie
François Puyalto : basse
Loïck Lantoine : invité exceptionnel au chant pour certains projets

Discographie : *Electric Klezmer*, Believe, Ignatub, 2014
Haskalah, 2019



Figure 22: photo du groupe Horse Raddish lors de son concert au bar Les Disquaires, le 4 décembre 2015

⁶² Description du groupe Horse Raddish issue de son site internet officiel <https://horse-raddish.com/>

3.1.2.6 Klezmer Kaos

Biographie : Le groupe Klezmer Kaos a été fondé à Paris en 2007 par la clarinettiste et chanteuse islandaise Heida Björg Jóhannsdóttir .

« [Il] puise son inspiration première du klezmer, tradition musicale ashkénaze, à laquelle se mêlent diverses influences allant du rock, au jazz, passant aussi par le folklore islandais [...]. Ce mélange d'influences auquel s'ajoutent les compositions des musiciens est la touche qui caractérise Klezmer Kaos. Tous issus d'un univers et de formations différentes, ils participent au brassage musical de leurs compositions. »⁶³

Le groupe Klezmer Kaos a été finaliste du concours Amsterdam Jewish Music Festival en 2008.

Membres : Heida Björg Jóhannsdóttir : chant et clarinette
Charles Rappoport : violon, mandoline
Pierre Polvèche : accordéon, composition
Sylvain Plommet : contrebasse, basse électrique
Laurent Lacoult : batterie, percussions

Discographie : *Froggy Kaos*, édition privée, 2011



Figure 23: Photo du groupe Klezmer Kaos, en promotion de son concert au Festival de jazz de Serres

⁶³ Eliane Azoulay, description du groupe Klezmer Kaos issue de la pochette de l'album *Froggy Kaos*, édition privée, 2011.

3.1.2.7 Klunk

Biographie : Le groupe Klunk, dont le nom est la contraction de « klezmer » et « punk », a été fondé par le pianiste, chanteur et archiviste Jean Gabriel Davis à Paris dans les années 2000.

« KLUNK reprend les musiques et chansons du répertoire yiddish dans un style rock / punk / métal. Ce répertoire c'est celui du peuple juif qui vivait en Europe pendant près de dix siècles. KLUNK chante en yiddish pour faire résonner cette langue assassinée, et participe de ce fait à la lutte contre toutes les discriminations, assimilations et destructions culturelles. KLUNK chante des chants révolutionnaires écrits au tournant du 20e siècle et partage ces valeurs de liberté, d'égalité, d'émancipation. »⁶⁴

Membres : Jean Gabriel Davis: voix, piano

Béné : violon

Julien : guitare, contre chant

Nathan : guitare

Roman : basse, contre chant

Fab : percussions

Discographie : *⌧K*, édition privée, 2017



Figure 24: Photo du groupe Klunk disponible sur son site internet officiel⁶⁵

⁶⁴ Description du groupe Klunk disponible sur la pochette de l'album *⌧K*, édition privée, 2017.

⁶⁵ <http://klunk.fr/>

3.1.2.8 Mozaïk Klezmer

Biographie : Le groupe Mozaïk Klezmer a été fondé à Paris en 2011 par la chanteuse et clarinettiste Yaël Morciano.

« Ce groupe puise son inspiration dans la musique klezmer, tradition musicale juive ashkénaze, à laquelle se mêlent diverses influences telles que les musiques judéo-espagnoles et judéo-arabes. Le répertoire traditionnel du groupe évoque un retour aux sources où peuvent fusionner la sensibilité de chacun des musiciens. Les musiciens issus d'univers éclectiques font voyager leur public d'un pays à l'autre au gré de morceaux soigneusement choisis qui retracent l'histoire et la culture de peuples nomades. »⁶⁶

Membres : Yaël Morciano : chant / clarinette
Charles Rappoport : violon
Sylvain Plommet : contrebasse
Gheorghe Ciumasu : accordéon
Nicolas Derolin : percussions



Figure 25: Photo du groupe Mozaïk Klezmer proposée pour la promotion de son concert à la péniche Demoiselle⁶⁷

⁶⁶ Description issue de la promotion du concert de Mozaïk Klezmer à la péniche Demoiselle le 24 octobre 2019.

⁶⁷ <https://www.peniche-demoiselle.com/evenements/syncopa-uno-en-concert/>

3.1.2.9 Le Petit Mish Mash

Biographie :

Le Petit Mish Mash (ce qui signifie mélange⁶⁸, méli-mélo en anglais ; c'est aussi un plat bulgare) est un ensemble parisien regroupant trois musiciens, d'origines roumaines, moldaves et françaises.

« Réunis autour des musiques klezmer et tziganes, les trois musiciens font dialoguer leurs cultures musicales pour s'atteler à une lecture inédite de ces répertoires ancestraux, et développent une interprétation selon laquelle la recherche d'authenticité s'allie aux ressources de l'imaginaire.

*Les danses roumaines aux rythmes endiablés répondent aux anciennes mélodies klezmer transfigurées ; de cette mise en miroir découle une invitation au voyage musical à travers des paysages sonores revisités. »*⁶⁹

Le groupe se produit essentiellement en concert, et encadre également des workshops lors de rassemblements yiddish, ou encore des ateliers de musique klezmer au Centre Medem.

Membres : Adrian Iordan : accordéon
Mihai Trestian : cymbalum
Marine Goldwaser : clarinette

Discographie : *Avant c'était mieux*, Mish-Mash et compagnie, 2019



Figure 26: photo du groupe Le Petit Mish Mash en concert au New Morning⁷⁰

⁶⁸ Abel Boyer, *Nouveau dictionnaire françois-anglois et anglois-françois*, Paris, Panckoucke, 1785, vol. 2, p. 335.

⁶⁹ Description disponible sur le site de l'IEMJ : <https://www.iemj.org/le-petit-mish-mash/>

⁷⁰ Images disponible sur le site <https://latelierdemarcel.com/project/le-petit-mish-mash-en-concert-au-new-morning/>

3.1.2.10 Shpilkes

Biographie : Le groupe Shpilkes, dont le nom signifie « aiguille » en yiddish, a été fondé sous l'initiative de la chanteuse, violoniste et ethnomusicologue Eléonore Biezunski à Paris en 2010.

« Il puise dans un répertoire original et méconnu des mélodies juives d'Europe de l'Est. De fil en aiguille, de reprises en retouches, Shpilkes rafistole l'étoffe d'une musique populaire, à danser, à rire, à boire et à pleurer, agençant les pièces, pas toutes rapportées, d'une culture qui ne finit pas de se réinventer. Porté par la voix expressive et authentique d'Eléonore Biezunski, le groupe invite à un voyage dansant et poétique à travers l'Europe centrale et orientale... »⁷¹

Membres : Marine Goldwaser : clarinette, flûtes,
Eléonore Biezunski : violon, chant
Charles Rappoport : violon, mandoline
Piotr Odrekhivskyy : accordéon
Sylvain Plommet : contrebasse
Nils Wekstein⁷² : batterie, percussions

Discographie : *Zol Zayn*, édition privée, 2014



Figure 27: Photo du groupe Shpilkes disponible sur le site officiel d'Eléonore Biezunski, (c) Valentin Russo⁷³

⁷¹ Description du groupe Shpilkes proposée par Hélène Engel sur le site de l'Institut Européen des Musiques Juives <https://www.iemj.org/>

⁷² Notons que les rapports entre musique klezmer et ethnologie pourraient faire plonger ici de l'ethnomusicologie à l'ethnologie de la parenté.

⁷³ <https://www.eleonorebiezunski.com/>

3.1.2.11 Swing Klezmer

Biographie : Le groupe Swing klezmer est un groupe instrumental parisien fondé et dirigé par le violoniste David Amsellem, se produisant essentiellement pour des événements privés (mariages, *bar-mistvah*, *bat-mitsvah*, *brit milah*, fêtes juives, etc.)

« Issus de la scène jazz swing parisienne, ces musiciens sont aussi à l'aise dans le répertoire swing de Django Reinhardt que dans les horotes ou autres freilaks que l'on trouve dans la musique klezmer. [Le groupe Swing Klezmer] saura donc trouver par l'étendue de son répertoire instrumental les airs yiddish, russes, klezmers ou tziganes pour ambiancer votre événement. »⁷⁴

Membres : David Amsellem : violon et direction du groupe

Frank Seguy : clarinette

François Hégron : guitare

Marc Bizzini : accordéon

Pierre Frisque : contrebasse



Figure 28: Photo du groupe Swing klezmer disponible sur sa page Facebook officielle⁷⁵

⁷⁴ Description du groupe Swing Klezmer issue de leur site internet officiel <https://www.swing-klezmer.fr>

⁷⁵ <https://www.facebook.com/swingklezmer>

3.1.2.12 Yerushe

Biographie : Le projet Yerushe, dont le nom signifie « héritage » en hébreu, a été fondé par la violoniste, chanteuse et ethnomusicologue Eléonore Biezunski à Paris en 2016, pour enregistrer l'album du même nom.

« Ce projet [...] puise son répertoire dans les tiroirs des collections de folklore yiddish (Ruth Rubin, Moshe Beregovski, Zusman Kisselgof), et donne à entendre des perles méconnues ou oubliées, chacune charriant son lot d'histoires et d'Histoire, d'expériences vécues, de combats, d'espoirs... »⁷⁶

Membres : Eléonore Biezunski : chant et violon
Stephen Harrison : contrebasse et banjo
Piotr Odrekhivskyy : accordéon
Michel Schick : clarinettes, flûte traversière et ukulele
Laurent d'Aumale : chant
Marine Goldwaser : flûte et caval
Michel Taïeb : banjo et percussions

Invités : Rémy Yulzari : contrebasse

Discographie : *Yerushe*, Editions de l'IEMJ, 2016



Figure 29: photo du projet Yerushe, disponible sur le site internet officielle d'Eléonore Biezunski⁷⁷

⁷⁶ Description issue de la pochette de l'album *Yerushe*, Editions de l'IEMJ, 2016.

⁷⁷ <https://www.eleonorebiezunski.com/>

3.2 Les ensembles klezmer amateurs

3.2.1 Fanfare klezmer d'île de France : Kif Orkestra

Biographie : La fanfare Kif Orkestra a été créée à Paris en 2005 par le pianiste klezmer et compositeur Denis Cuniot. Il l'a d'abord codirigée avec le trompettiste klezmer du groupe Klezmer Nova, Yan Martin. La fanfare a réuni des musiciens connaissant les encadrants de la fanfare et des musiciens de Marcoussis (Essonne), ville où répétait la fanfare et dont Cuniot était directeur du conservatoire. La fanfare a ensuite été dirigée par le saxophoniste du groupe Klezmer Nova, Pierre Wekstein, le clarinettiste klezmer Guillaume Humery (connu sous le nom de scène « Yom ») et enfin par le tromboniste Benoît Giffard. La fanfare était à l'origine un ensemble pédagogique dépendant de la MJC de Ris Orangis, puis est devenue autonome avec un statut d'association sous l'impulsion de Yom.

La fanfare se définit ainsi :

« Kif Orkestra a vécu des rencontres incroyables avec des chefs exceptionnels qui lui ont offert leur sensibilité, leurs créations et leurs émotions, lui transmettant l'âme de cette musique et l'ouvrant ainsi vers d'autres horizons. Avec son répertoire mariant traditionnel et modernité, Kif Orkestra vous offre ses histoires musicales, ses voyages, ses origines, et tout le bonheur de les partager avec vous... »⁷⁸

Membres : Véronique Chesnais et Anne Turret : flûtes traversières
Carole Césaire et Renée Vieillescazes : violons
Anne-Catherine Huraut : vièle à roue
Jean-Marc Bouchy, Henri Derman, Delphine Olivier, Christophe Pouilles : clarinettes
Paul Amsallem, Jean-Lou Cochon, Bernard Delforge : saxophones sopranos
Annie Humbert, Joëlle Levy, Pascal Thomas : saxophones altos
Nicolas Salmon, Franck Adam : trompettes
Maurice Viktorovitch, Elodie Levaray, Jennifer Daude : saxophones ténors

⁷⁸ Description de la Fanfare Kif Orkestra disponible sur leur site <https://www.kiforkestra.com/>

Jérôme Fournier : trombone

Anne-Marie Blondel et Claire Dixmier : accordéons

Discographie : *Kif Orkestra*, autre éditeur, 2015



Figure 30: Photo de la Fanfare Kif Orkestra disponible sur le site internet de la ville de Fresnes⁷⁹

⁷⁹ <https://www.fresnes94.fr/evenements/fete-de-la-ferme-de-cottinville-grand-banquet-klezmer/#gallery-id-34061>

3.2.2 KKO

Biographie : Le KKO dont le nom complet varie et correspond actuellement à « Katrina Klezmer Orkestra » est un ensemble amateur à visée pédagogique fondé par le musicologue, chef d'orchestre et contrebassiste Alain Gourdeau en 2010.

« Collectif d'une vingtaine de musiciens, le KKO se réunit autour du répertoire des danses qui animent les festivités juives en Europe de l'Est depuis le 15e siècle. Influencé par les premiers enregistrements des maîtres du klezmer (Dave Tarras, Abe Schwartz, Naftule Brandwein...), par ceux qui ont renouvelé le genre (David Krakauer, Amsterdam Klezmer Band...) ou l'ont mixé avec d'autres influences (Socalled, Abraham Inc...), le KKO rend hommage aux racines de la musique klezmer tout en s'autorisant quelques incursions vers des musiques cousines (jazz, funk, New Orleans...), pour délivrer une musique brute, énergique et festive »⁸⁰

Membres : Alain Gourdeau : encadrement pédagogique, direction, contrebasse
Musiciens/élèves : la constitution des groupes varie en fonction des inscrits et peut aller de 20 à 30 musiciens.



Figure 31: photo du groupe KKO pour la promotion de leurs concerts sur la page facebook officielle du groupe ⁸¹

⁸⁰ Description du groupe KKO proposée pour la promotion de leur concert à La Marbrerie, à Montreuil, le 16 septembre 2021.

⁸¹ <https://www.facebook.com/KKOklezmer>

3.2.3 Les Klezmorimlekh

Biographie : Les Klezmorimlekh est un ensemble instrumental à visée pédagogique encadré par la flûtiste et clarinettiste Marthe Desrosières et ouvert aux instrumentistes à partir de 13 ans ayant trois ans de pratique instrumentale. On retrouve deux groupes de niveaux : le groupe Do pour les plus débutants, et le groupe Ré pour les avancés.

Cet atelier pédagogique fait partie de l'offre de la Maison de la Culture Yiddish, une structure associative fondée en 1929 au sein du mouvement socialiste juif du Bund (Union générale des travailleurs juifs de Lituanie, de Pologne et de Russie) qui s'attache à conserver et diffuser la langue et la culture yiddish laïquement, par le biais de cours réguliers, de manifestations occasionnelles, d'exposition, ou encore la mise à disposition du public d'une bibliothèque de 30 000 ouvrages.

Membres : Marthe Desrosières : encadrement pédagogique, direction, flûte traversière et clarinette

Musiciens/élèves: la constitution des groupes varie en fonction des inscrits et peut rassembler par exemple deux violons, quatre clarinettes, un violoncelle, deux flûtes, une clarinette basse, un trombone, un accordéon, une balalaïka et une guitare.



Figure 32: photo de l'ensemble Klezmorimlekh, groupe Ré, prise lors d'une fête de Pourim et disponible sur le site internet de la Maison de la Culture Yiddish ⁸²

⁸² <https://cours.yiddish.paris/les-klezmorimlekh/>

3.2.4 Rebelote Klezmer

Biographie : Le Rebelote klezmer est un ensemble amateur à visée pédagogique, ouvert aux musiciens ayant au moins quatre ans de pratique instrumentale. Il tire son nom du fait de l'interruption puis de la recréation récente de l'ensemble.

Le Rebelote klezmer est l'un des ensembles de pratique collective proposé au centre de pratique musicale Musique Ensemble dans le XX^e arrondissement de Paris. Ce centre de pratique musicale propose divers cours d'instruments individuels et d'ateliers collectifs en revendiquant la volonté de décloisonner les répertoires musicaux, « classiques », « traditionnels » et « populaires ».

Membres : Charles Rappoport, encadrement pédagogique, direction, violon
Musiciens/élèves : la constitution des groupes varie en fonction des inscrits et peut comporter par exemple cinq violonistes, trois clarinettes, deux saxophonistes, un trompettiste, un accordéoniste et trois flûtistes.



Figure 33: Photo du groupe Rebelote Klezmer, disponible sur la page internet de l'association Musique Ensemble⁸³

⁸³ <https://www.musique-ensemble.com/>

Chapitre 1

Définition du mot « klezmer », analyses croisées et évolution

Table des matières du Chapitre 1

Chapitre 1 Définition du mot « klezmer », analyses croisées et évolution.....	58
Table des matières du Chapitre 1	59
1. Historique du mot klezmer.....	59
1.1 Etymologie.....	60
1.2 Evolution de la définition jusqu'à aujourd'hui	61
2. Définition contemporaine du mot « klezmer »	65
2.1. Définition contemporaine du mot « klezmer » dans la littérature musicologique.....	66
2.2. Utilisation du mot « klezmer » pour la promotion des groupes parisiens.....	69
2.2.1 Utilisation du mot « klezmer » dans sa définition restreinte.....	70
2.2.2 Utilisation du mot « klezmer » dans sa définition élargie.....	73
2.2.2.1 Le mot « klezmer » englobant les compositions contemporaines	74
2.2.2.2 Le mot « klezmer » englobant le genre de la chanson yiddish.....	75
2.3. Définition du mot « klezmer » dans les discours	78
2.3.1 Définitions de « klezmer » dans les discours des musiciens parisiens	78
2.3.1.1 Définition du klezmer par ses caractéristiques musicales	79
2.3.1.2 La place des compositions contemporaines dans la musique klezmer	81
2.3.1.3 Le rapport du klezmer à l'histoire et au judaïsme : le yikhes.....	83
2.3.1.4 La place du chant yiddish dans le klezmer	86
2.3.2 Définitions du klezmer dans les rassemblements internationaux	89
2.3.2.1 Diffusion d'une « vérité »	90
2.3.2.2 Subjectivité de la définition.....	92
3. Conclusion sur la définition du mot « klezmer »	95
3.1 « Le klezmer » : qualificatif, genre ou style ?	95
3.2 Comment est définie la musique klezmer ?.....	95

1. Historique du mot klezmer

Le terme actuel « klezmer » n'apparaît pour qualifier la musique que l'on connaît — ou que l'on cherche à connaître — sous ce nom qu'en 1978 : « Jewish Klezmer Music », lors du concert new-yorkais dédié à Dave Tarras par Andy Statman et Zev Feldman le 19 novembre et du disque qui s'ensuivit⁸⁴. « Jewish » ici montre non pas qu'il aurait pu y avoir une musique klezmer non-juive, mais bien que « klezmer » ne signifiait encore rien pour la plupart.

Le mot « klezmer » revêt aujourd'hui diverses significations. On observera dans ce chapitre deux prismes justifiant des utilisations multiples du mot « klezmer ». Le premier étant temporel, nous observerons que, de sa signification étymologique à aujourd'hui, le terme « klezmer » ne désigne pas le même objet. Le deuxième étant contextuel, la définition varie selon le cadre de son utilisation et la démarche de celui ou celle qui l'emploie.

1.1 Etymologie

Pour comprendre la signification originelle du mot « klezmer », il est intéressant d'observer son étymologie. Le yiddish « *klezmer* » קלעזמער provient de la contraction des deux mots hébreux « *kley* » (véhicule, instrument) et « *zemer* » (chant, mélodie). Sa signification littéraire est donc « véhicule de la mélodie », ou « instrument de musique ». En lettre hébraïques, le mot klezmer s'écrit ainsi :



Figure 34: "Klezmer" en lettres hébraïques⁸⁵

Ainsi, le mot « *klezmer* » désigne à son origine l'instrument de musique. Le sens évoluera pour désigner le musicien klezmer, lui-même étant « véhicule de la mélodie » de génération en génération. Selon le clarinettiste Giora Feidman⁸⁶, « klezmer » signifie dans ce sens « outil

⁸⁴ Éléonore Biezunski, *Creuser les sillons de la musique yiddish : archives sonores du YIVO et revitalisation musicale*, thèse en études juives sous la direction de Sylvie-Anne Goldberg, EHESS, 17 décembre 2021, p. 130.

⁸⁵ <https://borzy.info/MCKlezmer.htm>

⁸⁶ Giora Feidman (1936-) est un clarinettiste klezmer argentin, dont le style est caractérisé par l'association de jazz, de soul et de musique classique. D'après la page wikipedia de Giora Feidman.

de transmission ». Pour Gheorghe Ciomasu⁸⁷, « klezmer » est un synonyme du mot roumain « *lăutari* », musiciens traditionnels de Roumanie et de Moldavie. Le terme « *lăutari* » correspond lui-même à l'allemand, au tchèque, à l'albanais, au hollandais *muzikant* ou encore en hollandais *speelman*, et au français « ménestrel ».

Aujourd'hui, l'étymologie du mot « klezmer » est souvent connue des musiciens. Néanmoins, les mots « *kley* » et « *zemer* » pouvant avoir plusieurs traductions, chacun l'interprète différemment. Ainsi, la traduction étymologique « instrument du chant » ouvre pour certains le genre de la musique klezmer à la chanson yiddish, qui pourra alors intégrer le répertoire. D'autres, au contraire, interprètent la traduction étymologique comme désignant uniquement la musique instrumentale, ce qui correspond davantage aux définitions musicologiques de la musique klezmer que nous verrons ci-après.

1.2 Evolution de la définition jusqu'à aujourd'hui

La définition du mot « klezmer » ne doit pas être observée qu'à travers son étymologie, mais principalement à travers son utilisation. Si le mot « klezmer » désigne à l'origine l'instrument de musique, « *letsonim* » désigne le musicien. On retrouve le mot *letsonim* dans le *Talmud*, en rapport avec la musique profane : « le violon joué par le *lezim* ». ⁸⁸

Selon le musicien et ethnomusicologue Zev Feldman⁸⁹, le mot « klezmer » désigne pour la première fois le musicien plutôt que l'instrument dans un manuscrit écrit à Cracovie en 1595, découvert dans la *genizah* de la synagogue Ben Ezra du Caire⁹⁰ et conservé au Trinity College de Cambridge.⁹¹ Néanmoins, comme le précise Isaac Rivkind dans son compte rendu de l'ouvrage de Joachim Stutschewsky⁹², les termes *klezmorim* et *letsonim* cohabitaient au 17^e siècle et pouvaient s'interchanger dans les communautés juives

⁸⁷ Gheorghe Ciomasu est un accordéoniste klezmer parisien d'origine moldave.

⁸⁸ Peter Gradenwitz, *L'histoire de la musique d'Israël*, Kassel, Bärenreiter, 1961, p. 88.

⁸⁹ Walter Zev Feldman, « What's in a Name? The Word Klezmer and Jewish Professional Musicians », *Klezmer: Music, History, and Memory*, ch. 2, New York, Oxford Academic, 2016.

⁹⁰ La *guenizah* est un cimetière de livres situé dans une synagogue, où les manuscrits ou imprimés susceptibles d'invoquer le nom de Dieu sont accumulés en attendant de pouvoir être incinérés selon le rituel décrit par la *halakha*. La *guenizah* de la synagogue Ben Ezra du vieux Caire, fondée en 882 recueille 200 000 manuscrits juifs datant de 870 à 1880.

⁹¹ D'après Michel Borzykowski : <http://borzy.info/>

⁹² Joachim Stutschewsky, *Ha-Klezmorim: Toldotehem, orah.-hayehem, v'yezirotehem* [Klezmorim: Histoire, folklore, compositions], Jerusalem, Bialik Institute, 1959.

allemandes et polonaises, même si « *letsonim* » avait la connotation d’amuseurs, voir de clowns.⁹³

Jusqu’aux années 1930 en Europe et aux Etats-Unis, « klezmer » qualifie un musicien instrumentiste juif ashkénaze, allant de mariage en fêtes juives pour jouer des thèmes de danse aux origines diverses.

Pourtant, on observe que les musiciens eux même ne se revendiquaient pas klezmer. L’Orchestre roumain de Belf (en russe « Румынскій оркестръ » *Rumynskiy orkestr*) était un ensemble de musique juive de l’Empire russe qui enregistra de nombreux albums sous le label Syrena Record entre 1911 et 1914. Voir image (figure 35) de l’un des disques enregistré par l’orchestre Belf :



Figure 35: Couverture du disque de l’orchestre roumain de Belf, vers 1912⁹⁴

Aujourd’hui réédité dans de nombreuses compilations, leur musique est qualifiée de « klezmer » jusque dans l’intitulé des albums : *La musique klezmer (1910-1927) : musique instrumentale yiddish ancienne* (Folklyric, 1983), *Pionniers klezmer : enregistrements européens et américains, 1905-1952* (Rounder Records, 1993), *Yikhes (Lineage): early klezmer recordings, 1911-1939, from the collection of Prof. Martin Schwartz* (Trikont, 1995), *Klezmer music: early Yiddish instrumental music, 1908-1927* (Arhoolie, 1997).

Néanmoins, aucun de leurs albums enregistrés au début du 20^e siècle ne fait apparaître le terme « klezmer ». Les musiciens du groupe Belf Orchestra, probablement originaires du

⁹³ Isaac Rivkind, *kélyzémáryim : pereq mēšwlēdwł há ‘ománwł há ‘amámíył : bēqreł wēłwsepeł pirēqéy hāwá, / Klezmerim: Perek be-toldot ha-omanut ha-'amamit (Klezmerim : un chapitre dans l’histoire des arts populaires)*, Futuro Press, 1960.

⁹⁴ Image disponible sur la page wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/Belf%27s_Romanian_Orchestra

sud ouest de l'Ukraine, ne se qualifiaient pas non plus de « klezmer » ou de « Juifs », mais plutôt de roumains comme on l'observe dans le nom de leur ensemble : « L'orchestre roumain de Belf ». Le qualificatif de « roumain » devant signifier juif pour les Russes. L'Orchestre Roumain de Belf a été qualifié de klezmer a posteriori. Le mot « klezmer » était en effet auparavant péjoratif, désignant des musiciens n'ayant pas appris à lire la musique et jouant « d'oreille ». Il qualifiait un musicien qui ne connaissait pas les règles de la musique et jouait selon son inspiration.⁹⁵

Et pour les personnes ayant connu cette période, le mot « klezmer » a conservé son aspect péjoratif. La journaliste et professeure de yiddish à Paris Lise Gutmann me relate la réponse de sa grand-mère lorsqu'elle lui a demandé si elle aimait la musique klezmer :

*« Elle me dit : “les klezmerim ? Ce sont des musiciens de rien du tout !” ».*⁹⁶

Pourtant, comme l'explique l'ethnomusicologue Zev Feldman, « klezmer » fait allusion à une notion d'hérédité et de professionnalisme due à la permission qu'avaient les musiciens de faire partie de la Hevra Kaddisha, société religieuse faisant office de pompes funèbres.⁹⁷ Souvent considérés comme des musiciens sans formation parce qu'ils n'avaient pas accès au conservatoire, ils recevaient pourtant un enseignement musical de père en fils. Bien qu'ils étaient également qualifiés de non professionnels parce qu'ils étaient souvent obligés d'avoir une seconde activité pour subsister, leur travail de musicien était bien rémunéré.

Aujourd'hui, le mot « klezmer » est devenu élogieux pour le musicien et certains l'utilisent encore pour désigner le musicien plutôt que la musique. Gheorghe Ciumasu, accordéoniste klezmer à Paris, dit à ce propos :

*« C'est le klezmer qui joue de la musique, mais ce n'est pas la musique qui est klezmer. »*⁹⁸

Après avoir longtemps désigné le musicien, « klezmer » est aujourd'hui utilisé comme qualificatif de la musique jouée par ces mêmes musiciens, puis par d'autres. En effet, le terme « *klezmerishe musik* » est validé en 1938 par le musicologue Moshe Beregovski⁹⁹ dans son

⁹⁵ Michel Borzykovski, <https://borzy.info/MCKlezmer.htm>

⁹⁶ Lise Gutmann, professeure de yiddish et journaliste, entretien avec Alice Mazen réalisé le 26/06/19.

⁹⁷ Zev Feldman, *Klezmer, Music, History, and Memory*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 88.

⁹⁸ Gheorghe Ciumasu, accordéoniste d'origine moldave, jouant avec les groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaik Klezmer, etc. , entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/06/19.

⁹⁹ Moshe Beregovski (1892-1961) était un ethnomusicologue russe, spécialiste des musiques des juifs ashkénazes.

ouvrage *Yiddische Instrumentalishe Folksmuzik*. D'abord utilisé comme adjectif : « musique klezmer », il devient ensuite un nom à part entière, et dans le langage courant, il est possible de dire que l'on joue « du klezmer ». Dans ce sens nouveau, il désigne la musique juive ashkénaze, jouée depuis le moyen-âge en d'Europe de l'est pour faire danser et animer les fêtes juives et les mariages. Aujourd'hui, cette définition s'élargit et désigne également certains genres voisins et contemporains. Selon Alan Bern, musicien et directeur du Yiddish Summer Weimar, il est nécessaire, pour que la définition d'un mot évolue, que toute une communauté se mette à l'employer dans ce nouveau sens.

Outre l'évolution de la définition, on peut admettre que plusieurs définitions du mot « klezmer » se côtoient à un temps donné. Selon Alan Bern :

« Le mot « klezmer » a émergé dans les années 1970 – 1990 et a été utilisé par la communauté mondiale de manière différente que la définition académique de la même période. [...] On peut dire qu'il y a plusieurs définitions pour un mot. »¹⁰⁰

Ainsi, lorsque la nouvelle définition est acquise par ceux qui pratiquent la musique klezmer, le sens évolue par son utilisation descriptive, et finira par être validée par la littérature prescriptive.¹⁰¹

¹⁰⁰ Alan Bern, compositeur, pianiste, accordéoniste, enseignant et directeur du Yiddish Summer Weimar, entretien avec Alice Mazen réalisé le 16/08/2019, traduit de l'anglais.

¹⁰¹ Alan Bern, compositeur, pianiste, accordéoniste, enseignant et directeur du Yiddish Summer Weimar, entretien avec Alice Mazen réalisé le 16/08/2019, traduit de l'anglais.

2. Définition contemporaine du mot « klezmer »

Si la définition du mot « klezmer » a évolué pour désigner aujourd'hui un genre de musique, le terme est encore employé de manière différente selon ce que le musicien définit lui-même comme étant klezmer, mais également selon le contexte et le message que l'on veut adresser à l'auditeur. Par ses multiples utilisations actuelles et par son évolution, la définition actuelle du mot « klezmer » fait débat. On peut se demander si la définition tient compte davantage des critères musicaux, culturels, historiques ou encore contextuels. A ce propos, l'ethnomusicologue américain Joshua Horowitz souligne la complexité de définir ce qui est juif ou non :

« Tu connais la définition de Curt Sachs : la musique juive est la musique jouée par les juifs, pour les juifs, comme les juifs¹⁰² [Musik, gespielt von Juden, für Juden, als Juden¹⁰³]. C'est fou ! Faudrait-il faire un test génétique pour trouver cela ? Mais il y a aussi une autre problématique : qui est juif ? C'est une chose génétique ? "Pour" les juifs, est-ce que ça signifie que l'audience doit être complètement juive ? Trois juifs dans le public ? Combien de juifs ? "Comme" un juif, est-ce que ça signifie que tu es habillé en juif ? Je ne sais pas s'il était conscient de tout ça lorsqu'il a fait sa définition, mais elle est utilisée aujourd'hui. »¹⁰⁴

Si ce discours rappelle le critère de l'identité culturelle pour définir le klezmer, il pose la question de la définition de l'identité culturelle.

Pour comprendre la multiplicité de la définition du mot « klezmer », nous observerons dans un premier temps les définitions établies par la littérature musicologique, puis celles induites par l'utilisation du mot « klezmer » au sein de la scène klezmer musicale parisienne. Nous analyserons alors l'utilisation du mot « klezmer » dans les descriptifs d'albums enregistrés par les groupes parisiens, ainsi que dans les discours des musiciens.

¹⁰² La traduction est fautive, « *als Juden* » signifie « en tant que Juifs ».

¹⁰³ Curt Sachs, communication au Congrès mondial de Musiques juive, Sorbonne, 1957. « Jewish music is that music which is made by Jews, for Jews, as Jews ». Bathja Bayer, « Music. Introduction », *Encyclopaedia Judaica*, New York, Keter/Macmillan, 1971-1973, vol. 12, p. 555. Second edition, vol. 14, 2014, p. 637. Sachs est cité en anglais par Eric Werner, *Contributions to a Historical Study of Jewish Music*, New York, Ktav Pub. House, 1976.

¹⁰⁴ Joshua Horowitz, ethnomusicologue, accordéoniste, compositeur, enseignant américain, entretien avec Alice Mazen réalisé le 11/08/2019, traduit de l'anglais.

2.1. Définition contemporaine du mot « klezmer » dans la littérature musicologique

Selon Alan Bern, la définition de la musique klezmer était assez large au moment du revival en 1970, puis s'est fixée de manière académique par les écrits scientifiques de Zev Feldman, Joël Rubin, ou encore Hankus Netski.¹⁰⁵

On retrouve aujourd'hui deux utilisations du mot « klezmer ». Le dictionnaire *American Heritage Dictionary of the English Language* propose ainsi les deux sens : le premier correspondant à la définition contemporaine : « klezmer » signifiant « musique klezmer », et le second à la définition apparue en 1595 : « klezmer » désignant le musicien :

« *Klezmer* (n. pl. *klez-mo-rim* (*klěz'mə-rēm*))

1. *The traditional music of the Jews of eastern Europe, played by small traveling bands.*

2. *A musician in such a band.* ”¹⁰⁶

Mais comme le souligne Zev Feldman, le mot « klezmer » est entré dans le langage commun principalement dans le sens « *klezmer music* » en anglais, allemand, hébreu moderne, et de nombreuses langues à partir des années 1980 et c'est donc ce sens que nous analyserons ci-après :

« *In colloquial American English, klezmer (sometimes shortened to klez) often refers to a musical genre, not to a professional musician performing it.* ”¹⁰⁷

Dans la plupart des définitions musicologiques, le terme « musique klezmer », parfois raccourci en « klezmer », se réfère à son passé en Europe de l'Est, et définit la musique klezmer par rapport à son origine. Pour le clarinettiste et ethnomusicologue américain Joël Rubin :

« *Klezmer is the celebratory instrumental music that developed in the Jewish communities of eastern Europe over the course of centuries and was performed especially at weddings. Brought to North America in the immigration wave in the late*

¹⁰⁵ Alan Bern, compositeur, pianiste, accordéoniste, enseignant et directeur du Yiddish Summer Weimar, entretien avec Alice Mazon réalisé le 16/08/2019, traduit de l'anglais.

¹⁰⁶ *American Heritage Dictionary of the English Language* : <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=klezmer>

¹⁰⁷ « Dans le langage anglais familier, klezmer (parfois raccourci en klez) désigne souvent un genre musical, plutôt qu'un musicien professionnel jouant cette musique » Walter Zev Feldman, *Klezmer, Music, History, and Memory*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 86.

nineteenth century, klezmer thrived and developed in the Yiddish-speaking communities of New York and other cities during the period 1880-1950. »¹⁰⁸

Pour l'ethnomusicologue et directeur de l'Institut Européen des Musiques juives Hervé Roten :

« Le klezmer est une musique instrumentale de fête qui était autrefois pratiquée dans les communautés juives d'Europe de l'Est lors de l'accompagnement des mariages ou de festivités religieuses joyeuses, telles la fête carnavalesque de Pourim, la célébration de la Torah (Simhat Torah) ou encore l'inauguration d'une nouvelle synagogue. »¹⁰⁹

Tandis que les dictionnaires et encyclopédies définissent le mot « klezmer » ainsi :

« Musique traditionnelle, vocale et instrumentale, des Juifs d'Europe centrale et orientale, dont le style a influencé certains courants du jazz. » (Larousse)¹¹⁰

« Se dit d'un style de musique traditionnelle juive d'Europe centrale et orientale. » (Le Robert)¹¹¹

« Le terme « klezmer » dérive de l'hébreu kli zemer qui signifie littéralement "instruments du chant". Il désigne, à l'origine, une musique instrumentale jouée dans les communautés juives d'Europe de l'Est lors des mariages, des cérémonies officielles et de certaines fêtes religieuses où la pratique instrumentale est tolérée par les autorités rabbiniques. » (Roten, Universalis)¹¹²

Ainsi, l'ensemble de ces définitions, qu'elles soient issues d'écrits musicologiques ou de dictionnaires et encyclopédies générales, définissent le mot « klezmer » uniquement dans le sens contemporain de « musique klezmer ». De plus, elles évoquent une musique klezmer en Europe de l'Est, ce qui sous-entend que nous parlons de la musique présente avant l'immigration juive aux Etats-Unis et la shoah, bien qu'Hervé Roten précise :

« Rendre compte aujourd'hui du phénomène klezmer, c'est donc étudier comment un genre musical naît, évolue et se transforme au gré de l'histoire. C'est aussi considérer la musique dans une société donnée et l'interaction inévitable qui existe entre ces deux éléments. »¹¹³

¹⁰⁸ « Le klezmer est la musique instrumentale festive qui s'est développée dans les communautés juives d'Europe de l'Est au cours des siècles et a été jouée en particulier lors des mariages. Apporté en Amérique du Nord lors de la vague d'immigration à la fin du XIXe siècle, le klezmer a prospéré et s'est développé dans les communautés de langue yiddish de New York et d'autres villes au cours de la période 1880-1950. » Joel E. Rubin, *New York Klezmer in the Early Twentieth Century: The Music of Naftule Brandwein and Dave Tarras*, Woodbridge, Suffolk / Rochester, NY, Boydell and Brewer / University of Rochester Press, 2020, abstract.

¹⁰⁹ Hervé Roten, *Le klezmer : musique d'hier et d'aujourd'hui*, <https://www.iemj.org/>

¹¹⁰ Dictionnaire en ligne Larousse, <https://www.larousse.fr/>

¹¹¹ Dictionnaire en ligne Le Robert <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/klezmer>

¹¹² Hervé Roten, « Klezmer », *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr> (dernière date citée 2005).

¹¹³ <https://www.iemj.org/le-klezmer-musique-dhier-et-daujourd'hui/>

Ainsi, nous pouvons interroger la place de la musique klezmer actuelle, et notamment des compositions contemporaines affiliées au genre klezmer.

De plus, les définitions proposées apportent une grande importance au contexte : communautés juives d'Europe de l'Est, fêtes religieuses, mariages, etc. Que devient alors la musique klezmer lorsqu'elle n'est plus pratiquée dans ces contextes qui en font pourtant la définition ?

Enfin, on observe d'ores et déjà certaines contradictions entre ces définitions : le *dictionnaire Larousse* admet la musique vocale tandis que l'ethnomusicologue Hervé Roten parle de musique instrumentale. On pourra alors interroger la place du chant dans la définition du mot « klezmer », et notamment dans son emploi en langage courant en France.

Ces trois questionnements soulevés par l'analyse des définitions musicologiques sont centraux pour définir le genre de la musique klezmer. Ils seront abordés en détail dans la suite de cette thèse, et mis en regard des discours des musiciens interviewés à Paris et dans les rassemblements internationaux.

En effet, on observera une utilisation élargie du mot « klezmer », souvent justifiée par le contexte, commercial ou promotionnel. L'ethnomusicologue Mark Slobin explique l'élargissement de l'utilisation de mot « klezmer », et donc de sa définition, par des effets sociaux qu'il estime être propres aux États-Unis :

“What we now routinely call klezmer in the United States—“Do you play klezmer?” “There’s a new klezmer album out”—is a truly American construct in three ways: the word sidesteps aesthetic and political issues, it standardizes a music system as a brand name, and it overrides history in the cause of contemporary coherence. Record bin marketing and labeling has come to klezmer only very recently; the term was not used in earlier social and commercial contexts. History lurks behind much of contemporary klezmer, even while the past is recreated in the service of present-day interests. The word klezmer comes from Yiddish and denoted a professional instrumentalist who earned a living playing for celebrations in the far-flung communities of a multimillion Jewish population that existed in eastern Europe until 1939. Klezmer music is a term coined in English around 1980 in the United States to define a bounded repertoire and playing style, mostly based on the 78 rpm recordings of earlier decades. Like many American terms, this adjectival use expanded widely to cover more and more domains, and then broke through to become a convenient, all-encompassing abstract noun.”¹¹⁴

¹¹⁴ « Ce que nous appelons aujourd'hui couramment le klezmer aux États-Unis : “Jouez-vous du klezmer ?” “Il y a un nouvel album klezmer” - est une construction vraiment américaine de trois manières : le mot esquivé les enjeux esthétiques et politiques, il standardise un système de musique en tant que nom de marque, et il remplace

Ce discours tenu aux Etats-Unis met en avant le critère culturel et social pour définir la musique klezmer. L'influence du contexte sur la définition se vérifie également en France par l'analyse des discours et leur mise en regard du contexte, comme nous le verrons ci-après.

2.2. Utilisation du mot « klezmer » pour la promotion des groupes parisiens

Les notions de prescriptif et descriptif définissent la complémentarité de deux points de vue. Un musicien comme Alan Bern¹¹⁵ sait qu'en linguistique¹¹⁶ on peut distinguer la méthode prescriptive et la méthode descriptive. La méthode prescriptive décide de ce qui est juste ou faux, de l'évolution correcte ou incorrecte d'une langue. Elle donne la marche à suivre. En musique, selon Charles Seeger¹¹⁷, la notation prescriptive correspond ainsi à la partition écrite pour être jouée.

En ethnographie descriptive, comme en linguistique, on étudie le mot tel qu'il est employé par l'objet de l'étude : on s'intéresse donc au terme « klezmer » employé par le musicien lui-même.

« Le choix d'une perspective descriptive permet à l'analyste de ne pas partager le même "objet du débat" (Sitri 2003) que le locuteur dont il étudie les propos. Si on peut considérer l'analyse qu'il produit comme une prise de position, du moins ne porte-t-elle pas sur la même question que celle sur laquelle les débatteurs se positionnent. »¹¹⁸

l'histoire au profit de la cohérence contemporaine. La commercialisation et l'étiquetage des bacs d'enregistrement n'a concerné le klezmer que très récemment ; le terme n'était pas utilisé dans contextes sociaux et commerciaux antérieurs. L'histoire se cache derrière le klezmer contemporain, même si le passé est recréé au service des intérêts actuels. Le mot « klezmer » vient du yiddish et définit un instrumentiste professionnel qui gagnait sa vie en jouant pour les fêtes dans les communautés éloignées d'une population juive de plusieurs millions qui existait en Europe de l'Est jusqu'en 1939. "Klezmer music" est un terme inventé en anglais vers 1980 aux États-Unis pour définir un répertoire et style de jeu, principalement basés sur les enregistrements 78 tours de décennies antérieures. Comme beaucoup de termes américains, cet usage d'adjectif s'est élargi largement pour couvrir de plus en plus de domaines, puis a percé pour devenir un nom abstrait pratique et englobant. » Mark Slobin, *American Klezmer, its roots and offshoots*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 1.

¹¹⁵ Alan Bern, compositeur, pianiste, accordéoniste, enseignant et directeur du Yiddish Summer Weimar, entretien avec Alice Mazen réalisé le 16/08/2019, traduit de l'anglais.

¹¹⁶ Voir par exemple « Les linguistes prennent conscience de la tâche qui leur incombe : étudier et décrire par une technique adéquate la réalité linguistique actuelle, ne mêler aucun présupposé théorique ou historique à la description. » Emile Benvéniste, « Coup d'œil sur le développement de la linguistique, *Comptes-Rendus de l'Académie des Inscriptions et belles lettres*, 106-2, Paris, Klincksieck, 1963, p. 369-380 (371), repris *Problème de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines, 1966, rééd. « Tel », 1976, vol. 1, p. 20. Gerald Nelson, « Description and prescription », Alex Barber, & Robert Stainton (dir.), *Concise Encyclopedia of Philosophy of Language and Linguistics*, Oxford, Elsevier, 2010, p. 146-151.

¹¹⁷ Charles Seeger, « Prescriptive and Descriptive Music-Writing », *The Musical Quarterly*, Vol. 44, No. 2, Oxford University Press, 1958.

¹¹⁸ Marianne Doury, « Positionnement descriptif, positionnement normatif, positionnement militant », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 2013, faisant référence à Frédérique Sitri, *L'objet*

C'est donc dans une démarche descriptive que nous analyserons le sens du mot « klezmer » tel qu'il est utilisé par les musiciens klezmer à Paris. Nous ne chercherons pas à donner une nouvelle définition prescriptive du mot « klezmer », qui viendrait contredire les écrits prescriptifs cités dans la partie 2.1 de ce chapitre, mais à analyser les emplois du mot « klezmer », ce qu'il définit, ce qu'il englobe, et enfin les raisons de son emploi en lien avec le contexte.

Nous commencerons par analyser l'utilisation du mot « klezmer » dans les pochettes d'albums des groupes klezmer parisiens, puis nous verrons de quelle manière il est défini dans les discours des musiciens eux-mêmes. Le corpus des groupes et musiciens parisiens en activité actuellement englobe les musiciens jouant du klezmer tel que défini dans la littérature musicologique contemporaine (voir partie 1.2 de ce chapitre) ainsi que les groupes se revendiquant klezmer. Ce corpus a été présenté dans la partie « Prélude à la recherche ».

2.2.1 Utilisation du mot « klezmer » dans sa définition restreinte

Pour appréhender l'évolution en cours de la définition du mot « klezmer », on observera la manière dont il est utilisé par les musiciens dans le cadre de leur promotion. On tâchera de regarder où se trouve le mot « klezmer » et de comprendre pourquoi il est employé, et dans quel sens. Lorsque l'appartenance au klezmer est revendiquée dans la description d'un album proposée par l'artiste (le plus souvent dans le livret ou sur le site internet) elle sera mise en regard du contenu de l'album.

Lorsque le mot « klezmer » est utilisé pour revendiquer une musique correspondant aux définitions musicologiques, et donc aux définitions prescriptives, on peut dire qu'il est employé dans sa définition « restreinte », en opposition aux définitions élargies qui engloberont plusieurs sous-genres. Il définit donc une musique instrumentale de fête jouée dans les communautés juives d'Europe de l'Est avant la shoah, et exclut le chant yiddish et les compositions contemporaines. Pour reconnaître ce répertoire, nous nous baserons notamment sur le répertoire constitué par Moshe Beregovski entre 1917 et 1946 (plus de 2000 enregistrements sur 700 cylindres de cire lors de ses expéditions à Kiev, Odessa, Nikolaev,

du débat. La construction des objets de discours dans des situations argumentatives orales, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.

Dnepropetrovsk, Zaporozh'e, et Vinnitsa, ainsi qu'en Galicie, et publiés dans une anthologie en cinq volumes¹¹⁹). Ce répertoire est compilé dans l'anthologie illustrée ci-après :

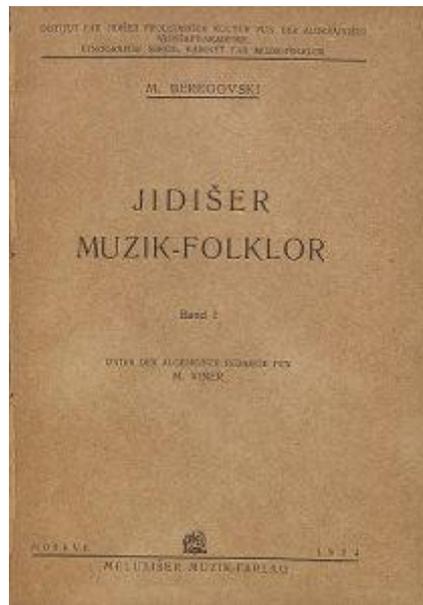


Figure 36: Couverture du deuxième volume de l'anthologie constituée par Moshe Beregovski, volume 2 : Jidišer Muzik-Folklor (*Folklore musical juif*¹²⁰), Moscou, Meluxišer Muzik-farlag, 1938¹²¹

Il est rare que les albums enregistrés par les groupes klezmer parisiens ne comportent que de la musique klezmer au sens restreint, mais l'utilisation du mot « klezmer » pour présenter l'album reste cohérente si une majorité des morceaux enregistrés appartiennent au répertoire klezmer, les musiciens se voulant libres d'ajouter des morceaux issus d'autres répertoires selon leur inspiration.

Ainsi, le groupe parisien Klez'manne se revendique klezmer sur son site internet. S'ils se produisent parfois en concert, ils font également perdurer le contexte originel de la musique klezmer en jouant pour des événements familiaux liés à la vie juive (mariages, *bar-mitsva*, *bat-mitsva*). Le groupe enregistre l'album *Klez'manne* en le présentant ainsi dans le livret d'accompagnement :

« Les mélodies yiddish, tziganes ou russes, les rythmes des Balkans et de l'orient, voilà toute l'énergie et la sensibilité de la musique klezmer, celle des fêtes des juifs

¹¹⁹ D'après le site de l'Institut Européen des Musiques Juives : <https://www.iemj.org/beregovski-moisei-iakovlevich-1892-1961/>

¹²⁰ Rappelons que « *jidišer* » ou « *yiddish* » signifie en langue yiddish « juif » et non « yiddish ».

¹²¹ Image disponible sur le site de l'Institut Européen des Musiques Juives <https://www.iemj.org/beregovski-moisei-iakovlevich-1892-1961/>

*d'Europe de l'Est. Reprenez tout cela à la sauce américaine des années 40 et Klez'manne est là ! »*¹²²

Cette description annonce un répertoire klezmer. L'album qui y correspond comporte treize morceaux issus du répertoire d'Europe de l'Est, et une chanson yiddish interprétée instrumentalement. Hormis cette exception, le mot « klezmer » est donc utilisé dans sa définition prescriptive.

Le Trio Klezele enregistre lui aussi un album intitulé *Freylekh from Vladivostok* comportant principalement un répertoire correspondant à la définition restreinte du klezmer, avec seulement sept morceaux issus d'autres répertoires sur les vingt-trois de l'album. Le groupe et l'album sont annoncés ainsi dans le livret :

*« Klezele (littéralement en yiddish "petit klez") est né d'une passion commune pour la musique klezmer (musique des juifs d'Europe de l'Est). Après un long travail au contact des plus grands noms du klezmer, ces trois jeunes musiciens — issus du CNSM de Paris —, évoluent dans une recherche constante d'authenticité. Leur technique instrumentale est mise au service de tout ce qui fait l'âme de cette musique : l'ornementation si particulière, le mode d'accompagnement, la fantaisie, sans oublier le goût du jeu et de la fête. »*¹²³

Cette description annonce une démarche musicologique pour une recherche « d'authenticité », expliquant le peu de libertés prises par les musiciens dans la constitution du répertoire de l'album. Le groupe se revendique d'un klezmer « authentique », jusque dans son nom. Malgré cela, le contexte dans lequel se produit le groupe Klezele s'écarte de ceux cités dans la définition restreinte de la musique klezmer, puisqu'ils se produisent exclusivement en concert. Cette contradiction observée entre la revendication d'une démarche « authentique », et les contextes de production du groupe Klezele peu « authentiques » peut être expliquée soit par une démarche consciente et commerciale, soit pas un élargissement de la définition de la musique klezmer, dont le contexte peut devenir celui du concert.

Si pour ces groupes le terme « klezmer » semble être utilisé dans une définition restreinte au niveau du répertoire et de l'interprétation, le sens est obligatoirement élargi au niveau des contextes. La musique klezmer — par définition jouée en Europe de l'Est à l'occasion des fêtes de la vie juive — est ici réappropriée par la scène musicale parisienne. On

¹²² Klez'manne, *Klez'manne*, édition privée, 2008.

¹²³ Klezele (Trio), *Freylekh from Vladivostok*, Intégral, 2009.

peut néanmoins admettre que la musique transporte avec elle son passé et respecte ainsi la définition académique, quel que soit le contexte où elle est retransmise.

2.2.2 Utilisation du mot « klezmer » dans sa définition élargie

Si certains groupes parisiens comme Klez'manne et Klezele cités en exemple (liste non exhaustive) emploient le mot « klezmer » dans une définition restreinte correspondant aux définitions musicologiques prescriptives, la plupart des utilisations du mot « klezmer » apparaissent aujourd'hui à Paris dans une définition élargie. L'analyse de ces emplois au regard des répertoires proposés et des contextes de jeu nous permettra d'appréhender une définition descriptive élargie du mot « klezmer », mais aussi de comprendre, à l'aide des discours, les raisons de ces élargissements, qu'ils soient ou non conscients.

Dans leurs descriptions d'albums, certains groupes font directement référence au répertoire de danses klezmer, telles que celles collectées par Moshe Beregovski. Le groupe Cigarillos en el Shtruddle enregistre deux albums décrits ainsi :

Album Somos los cigarillos : « *Ce second volet pousse la fusion des Cigarillos à un stade plus avancé : les "Sher", "Bulgar" et "Freylekhs" de l'univers Klezmer, côtoient désormais des "Danzon", "Timba" et "Salsa Dura". Et si certains morceaux fleurissent avec la "Cumbia", d'autres baignent pleinement dans une spiritualité afro-cubaine, où l'énergie transcendante du "Nigun" est sublimée par les sonorités envoûtantes des tambours Batá.* »¹²⁴

Album When Klezmer meet salsa : « *Une fusion étonnante qui a pour cœur le Klezmer et les rythmes "Bulgars", mais qui ne s'interdit pas quelques envolées judéo-espagnoles, ni quelques emprunts au répertoire féerique de Disney !* »¹²⁵

Les descriptions évoquent des types de danse constituant le répertoire klezmer : sher, freylekh et bulgar, les musiciens exhibent une connaissance approfondie de ce qui constitue le répertoire klezmer. Pourtant, la majorité des morceaux de ces albums sont issus du répertoire de la chanson yiddish et ne présentent ni les rythmiques, ni les structures caractéristiques des danses. Si on ne peut réellement parler d'élargissement de la définition, le terme « klezmer » est utilisé dans ce contexte pour signifier autre chose : un rapport au judaïsme et à l'histoire de cette culture, qui parle à l'auditeur.

¹²⁴ Cigarillos en el Shtruddle, *Somos los Cigarillos*, 2016.

¹²⁵ Cigarillos en el Shtruddle, *When Klezmer Meets Salsa*, 2013.

2.2.2.1 Le mot « klezmer » englobant les compositions contemporaines

L'élargissement le plus évident de la définition du mot « klezmer » concerne les compositions contemporaines. Dans la continuité des klezmorim d'Europe de l'Est, qui déjà composaient des morceaux au gré de leur inspiration, les klezmorim contemporains composent leur propre répertoire. Les discours revendiquent une identité klezmer à ces compositions contemporaines.

Si la définition restreinte limite le corpus de la musique klezmer aux danses qui étaient jouées en Europe jusqu'à la shoah, et donc plus ou moins au répertoire, déjà très conséquent, collecté par Moshe Beregovski, le mot « klezmer » va alors naturellement s'élargir.

On observera la description de trois albums comportant principalement des compositions contemporaines. Le premier, enregistré par le pianiste et compositeur Denis Cuniot sous le nom de *Confidentiel klezmer*, est décrit comme étant une appropriation du genre klezmer.

« Il y a 25 ans, je suis devenu ce vieil enfant qui prend ces thèmes et les imagine plusieurs heures par jour. Mes visites de plus en plus intenses dans ce répertoire sont devenues mon inspiration, ma création, ma nécessité. Le Klezmer est ma parole musicale : je dis la vie et l'homme, l'avant et l'après. Les poètes yiddish et les Klezmorims sont en moi, plus forts que moi. Trop forts que moi comme disent les Africains.

*Ma matière sonore dit mon corps, mon âme et l'histoire tragique. Elle exprime ma substance... Je dédie ce disque, mes confidences, à tous les poètes et musiciens du monde Yiddish et Klezmer. »*¹²⁶

Dans cette description, Denis Cuniot va à l'encontre de la définition prescriptive : le klezmer n'est plus seulement une musique transmise oralement en d'Europe de l'Est, mais il se l'approprie et la compose à Paris. Ainsi, quatre morceaux de l'album sont des compositions personnelles, englobées par le mot « klezmer » présent dans le titre même de l'album.

Dans un second album intitulé *Râga Klezmer*, Denis Cuniot propose une composition unique à la manière d'un râga indien, mais empreint de sonorités klezmer, qu'il décrit ainsi :

« Mais c'est aussi justement pour cela que j'ai éprouvé le besoin de resituer/restituer toute cette musique, tous ces chants, dans ce qu'ils portent d'histoire, de sensibilité, d'âme, de yiddishkayt [judéité], dans leur spiritualité, dans leur univers européen,

¹²⁶ Denis Cuniot, *Confidentiel Klezmer*, Buda Musique, 2006.

dans leur authenticité. Et de présenter une forme longue pour cela, un Râga Klezmer de 6 à 8 h... »¹²⁷

Le terme « Râga Klezmer » devient alors un nouveau genre, comme un sous-genre du râga ou du klezmer, mêlant les deux.

Le troisième exemple d'élargissement du mot « klezmer » aux compositions contemporaines est flagrant dans l'album du groupe Klezmer Nova intitulé *Entre Deux*, comportant exclusivement des compositions du saxophoniste, compositeur et directeur de groupe, Pierre Wekstein. L'album est décrit ainsi :

« La musique klezmer s'est toujours nourrie des apports musicaux des régions où vivaient les musiciens klezmer. Poursuivant cette tradition, Pierre Wekstein, après 4 ans passés dans l'île de la Réunion, revient avec de nouvelles compositions pour Klezmer Nova. Sans oublier les racines du Klezmer, ce répertoire de Klezmer Nova s'appuie aussi sur des rythmiques inédites dans cette musique. »¹²⁸

Outre le nom du groupe, Klezmer Nova, faisant référence à la musique klezmer, la description de l'album explicite l'appropriation du klezmer comme un genre dans lequel s'intègrent des compositions empruntant des sonorités de Maloya réunionnais. Pierre Wekstein revendique dans ses interviews composer de la musique klezmer dont il est imprégné même s'il s'autorise des libertés stylistiques.

À travers ces trois exemples, nous pouvons affirmer que la définition descriptive du mot « klezmer » tend à englober les compositions contemporaines. Cette évolution naturelle montre simplement que le genre est vivant, et que la définition descriptive n'enferme pas la musique klezmer dans une époque, comme le fait la définition prescriptive.

2.2.2.2 Le mot « klezmer » englobant le genre de la chanson yiddish

Outre son évolution directement liée à la temporalité, le mot « klezmer » s'élargit vers des genres voisins comme celui de la chanson yiddish. Genre à part entière, la chanson yiddish est un texte en yiddish mis en musique, interprété par un chanteur ou une chanteuse accompagné d'un ou plusieurs instruments. Ses caractéristiques rythmiques, harmoniques et mélodiques sont proches de celles de la musique klezmer qui seront définies dans le chapitre 3.

¹²⁷ Denis Cuniot, *Râga Klezmer*, Buda Musique, 2015.

¹²⁸ Klezmer Nova, *L'Entre-deux*, L'Orient Express Moving Shnorers 532 552, 2012.

C'est par leur cohabitation, notamment lors des célébrations religieuses, que la musique instrumentale et le chant sont très proches. Le rabbin et hazzan Michel Liebermann racontait en effet¹²⁹ qu'à l'examen de recrutement pour le poste de kantor, le candidat devait chanter une chanson à la communauté, et la faire pleurer ; pour cela, rien de mieux que « A yiddishe mame ». La musique klezmer, pour danser, et la chanson yiddish, pour être écoutée, vont croiser leurs répertoires. L'analyse des descriptifs d'albums parisiens nous permet d'observer à quel moment le genre de la chanson yiddish ne prête plus seulement son répertoire à la musique instrumentale klezmer, mais intègre le genre à part entière.

Le groupe parisien Gefilte Swing est représentatif de cette démarche. Ayant la volonté de faire vivre la musique klezmer héritée du revival américain, le groupe intègre dès son origine une chanteuse. Leurs trois albums comportent une part à peu près égale de musique klezmer instrumentale (issue du répertoire d'Europe de l'Est et transmise par les Etats-Unis), et de chansons yiddish. Si le terme « chanson yiddish » est évoqué dans leurs descriptions, ces albums se revendiquent avant tout klezmer dans leur globalité, englobant ainsi le genre de la chanson yiddish dans celui du klezmer (voir analyse précise du répertoire partie 3.2.2.1 du Chapitre 2)

Enfin, le groupe KLUNK, dont le nom résulte de la contraction des mots « klezmer » et « punk », affirme dans la description de son album *זק* ne proposer que de la chanson yiddish, ce qui, au sens académique, sera vrai.

« KLUNK reprend les musiques et chansons du répertoire yiddish dans un style rock / punk / métal. Ce répertoire c'est celui du peuple juif qui vivait en Europe pendant près de dix siècles. KLUNK chante en yiddish pour faire résonner cette langue assassinée, et participe de ce fait à la lutte contre toutes les discriminations, assimilations et destructions culturelles. KLUNK chante des chants révolutionnaires écrits au tournant du 20^e siècle et partage ces valeurs de liberté, d'égalité, d'émancipation. »¹³⁰

Dans cette description, on assiste à l'utilisation du mot « klezmer » comme outil de communication, choix esthétique ou encore référence à un passé. Le descriptif de l'album n'annonce pas de musique klezmer, mais le nom du groupe y fait une référence directe pour toucher un certain public. Le chanteur et pianiste du groupe KLUNK, Jean-Gabriel Davis, est conscient de la distinction entre chanson yiddish et musique klezmer et apporte un clin d'œil discret avec le nom KLUNK.

¹²⁹ François Picard, « Musiques juives », *Le Rythme et la Raison*, Programme Musical de France-Culture, du lundi 20 au vendredi 24 septembre 1993, émission 1/5.

¹³⁰ Klunk, *זק*, édition privée, 2017.

L'élargissement de la définition du mot « klezmer » vers la chanson yiddish a lieu en même temps que le changement de contextes dans lesquels les groupes parisiens se produisent. La musique instrumentale soutenant originellement la danse s'installe dans les salles de concerts et s'écoute davantage. De nombreux groupes parisiens ayant émergé en version instrumentale ajoutent progressivement des chanteurs ou chanteuses, comme le groupe Horse Raddish ou les Gefilte Swing. Ils conservent néanmoins leur « identité » de groupe klezmer, jouant du klezmer, faisant ainsi évoluer la définition descriptive du mot.

Pour conclure, l'analyse de l'utilisation du mot « klezmer » dans le cadre de la promotion d'un groupe ou d'un album permet d'appréhender les décalages entre la définition prescriptive du mot, et ce qu'il désigne dans ces contextes.

Le terme peut tout d'abord être utilisé de manière décalée dans un but commercial. Les musiciens, conscients qu'ils ne jouent pas du klezmer au sens académique, emploient le mot pour s'adresser à un certain public, à la recherche d'une « authenticité ». On note également qu'avec le mot « klezmer », la référence au judaïsme est seulement sous-entendue et peut passer inaperçue, afin de s'adresser à un public large, en dehors de la communauté.

Dans d'autres cas, le mot « klezmer » est utilisé dans une définition élargie, comportant des genres voisins comme la chanson yiddish, des genres hybrides (chansons yiddish jouées instrumentalement) ou encore des compositions actuelles revendiquées klezmer. Même si cet élargissement est conscient, les musiciens l'assument et font alors évoluer la définition descriptive. Ces élargissements seront étudiés par l'analyse des discours dans la partie 2.3 de ce chapitre.

Ainsi, le terme « klezmer » peut-être utilisé de différentes manières et pour différentes raisons : soit avec la définition correspondant à celle des musicologues, soit dans une définition élargie, volontairement ou non, ou encore dans une démarche consciente liée au contexte : le terme « klezmer » parle au public. Enfin, on peut justifier l'utilisation du terme « klezmer » par le fait qu'il ne présente pas directement le lien à la culture juive.

2.3. Définition du mot « klezmer » dans les discours

Comme le définit Marcel Mauss¹³¹, c'est l'individu qui donne sens à sa pratique, et non le chercheur. Pour donner une définition descriptive du mot « klezmer » aujourd'hui, il faut se baser sur ce que les musiciens eux-mêmes considèrent comme klezmer. J'ai alors interrogé plusieurs musiciens et leurs discours m'ont permis de soulever plusieurs interrogations concernant l'identité de la musique klezmer.

L'analyse de ces discours devra prendre en compte le contexte, le sujet, et l'observateur. Il faudra penser à qui s'exprime, auprès de qui, et dans quel contexte. Comme le dit Marcel Mauss :

« Le principe et la fin de la sociologie, c'est d'apercevoir le groupe entier et son comportement tout entier. »¹³²

Nous aurons également en tête que les enjeux des discours recueillis outrepassent la pratique musicale, ils sont également économiques, culturels et religieux, sociaux. La pratique de la musique klezmer se rapproche du fait social total défini par Marcel Mauss :

« Tous ces phénomènes sont à la fois juridiques, économiques, religieux, esthétiques, morphologiques. »¹³³

Même s'ils sont moins présents que dans les discours de promotion des concerts ou des enregistrements, ces enjeux constituent un filtre au discours. Le sujet interviewé peut ainsi employer le mot « klezmer » de manière différente selon les enjeux qui s'appliquent dans le contexte donné.

2.3.1 Définitions de « klezmer » dans les discours des musiciens parisiens

Afin d'observer les différences que le sens du mot « klezmer » peut présenter selon la zone géographique, et pour mettre en valeur ce qui caractérise la définition descriptive du mot à Paris, nous commencerons par analyser les discours des musiciens parisiens, que nous mettrons ensuite en regard des discours recueillis en Allemagne et aux Etats Unis.

¹³¹ Marcel Mauss, *Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* In *Sociologie et Anthropologie*, PUF, Collection Quadrige, 1973, 149-279 p.

¹³² Marcel Mauss, *ibid.*, p. 154.

¹³³ Marcel Mauss, *ibid.*, p. 151.

Le mot « klezmer » est défini par les musiciens selon quatre aspects : les caractéristiques musicales, le rapport au judaïsme, la place du chant, et le répertoire (avec indirectement la place des compositions contemporaines). Observons ici ces quatre axes afin d'analyser leur importance et la place qu'ils tiennent individuellement dans la définition du mot « klezmer », ainsi que la manière dont ils se complètent.

2.3.1.1 Définition du klezmer par ses caractéristiques musicales

Bien qu'elles n'apparaissent à aucun moment dans les définitions musicologiques évoquées dans la partie 2.1 de ce chapitre, ou encore dans les discours de promotion des concerts ou des albums, les caractéristiques musicales constituent l'élément principal pour définir le klezmer. En effet, si elles ne sont pas présentes dans les définitions prescriptives, les caractéristiques musicales sont évoquées dans la majorité des réponses des musiciens parisiens à la question : « qu'est-ce que la musique klezmer ». Cela peut s'expliquer par la proximité de cette question à une autre : « qu'est-ce qui caractérise la musique klezmer ».

Les musiciens interrogés estiment que, plus que le répertoire, c'est l'interprétation et les caractéristiques musicales qui permettent d'identifier un morceau klezmer. Les éléments musicaux caractéristiques de la musique klezmer sont : les échelles harmoniques, les rythmes, les formules mélodiques, les ornements.

Le clarinettiste et arrangeur du groupe Gefilte Swing, Alexandre Litwak, explique que lorsqu'il joue le thème de Sidney Bechet *Petite Fleur*, il est capable de l'interpréter dans un style tango, antillais, etc. Pour lui, c'est la même chose avec le klezmer :

« En quoi la musique klezmer des années 30 serait-elle plus authentique que celle d'aujourd'hui ? Elle ne l'est pas. La musique klezmer n'arrête pas d'évoluer, et c'est son noyau qui la rend klezmer. Ce noyau est constitué des ornements, des formes mélodiques, des formes rythmiques. Quand elle aura trop évolué, ça ne sera plus de la musique klezmer car il y aura une déperdition du noyau. »¹³⁴

Alexandre Litwak considère alors le klezmer comme un style musical défini par des caractéristiques musicales, et ne limite pas la musique klezmer à son origine. Pour illustrer son propos, on peut observer plusieurs arrangements faits pour le groupe Gefilte Swing, mélangeant une partie au moins du noyau *klezmer*, et un élément au moins issu d'un autre style musical. Dernièrement, Alexandre Litwak a arrangé un thème de Duke Ellington : *Black*

¹³⁴ Alexandre Litwak, clarinettiste, arrangeur et directeur du groupe parisien Gefilte Swing, entretien avec Alice Mazen réalisé le 26/02/2016.

and Tan Fantasy. Il a transformé la mesure en passant d'un quatre temps à un trois temps par le raccourcissement des notes afin de transformer le morceau en hora roumaine¹³⁵. Il a aussi arrangé *Take the a train* de Duke Ellington en turkish¹³⁶. Il considère que cela devient du klezmer puisqu'il y a au moins un élément du noyau klezmer, ici le rythme.

Bien que strictement musicales, ces caractéristiques rythmiques, harmoniques, mélodiques ou ornementales se sont construites par le contexte de jeu. Comme l'explique le violoniste parisien Charles Rappoport, le jeu « à l'oreille » et la transmission orale offrent une certaine liberté, notamment dans la structure du morceau :

« Quand on joue d'oreille, on va faire des petites introductions ou une manière de finir les morceaux qui deviennent des codes. »¹³⁷

Le contexte va alors influencer la durée du morceau ou encore le rythme, pour adapter la musique aux danseurs.

« Selon le type de rythme, on peut finir le morceau à n'importe quel moment car il faut être habitué à s'adapter à ce qu'il se passe dans la soirée. Si c'est très écrit, ça perd son sens car c'est moins adaptable au contexte. »¹³⁸

L'harmonie aussi, transmise par oralité, sera fluctuante et dépendante de la formation musicale et des codes de celui qui interprète le morceau. Le contexte de transmission a alors une influence directe sur la « couleur » de la musique klezmer :

« Quand on écoute les enregistrements des archives, on entend plein d' "erreurs" car ils harmonisent d'oreille, mais finalement ça fait partie du truc, il ne faut pas chercher à faire quelque chose de trop parfait. »¹³⁹

Ainsi, la définition de la musique klezmer par ses caractéristiques musicales offre une ouverture par rapport aux définitions académiques limitant la musique klezmer à celle qui était jouée en Europe de l'Est avant la rupture de la shoah. On détermine alors la musique klezmer par son style plus que par le contexte qui l'entoure, ce qui ouvre la voie vers les compositions actuelles. Pour Laure Berthaume, clarinettiste du groupe Klez'manne :

¹³⁵ Danse klezmer à trois temps.

¹³⁶ Danse klezmer basée sur un rythme proche de celui de la Habanera.

¹³⁷ Charles Rappoport, violoniste des groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaïk Klezmer, Klezmer Kaos, etc., et professeur de musique klezmer à Musique Ensemble, entretien avec Alice Mazen réalisé en décembre 2018.

¹³⁸ Charles Rappoport, violoniste des groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaïk Klezmer, Klezmer Kaos, etc., et professeur de musique klezmer à Musique Ensemble, entretien avec Alice Mazen réalisé en décembre 2018.

¹³⁹ Charles Rappoport, décembre 2018.

« On peut composer du klezmer. Ce qui fait l'essence, ce sont les modes (mais on retrouve les mêmes modes dans d'autres musique), la façon de jouer avec les ornements. Le krekhts¹⁴⁰ au violon et à la clarinette est vraiment caractéristique. La clarinette est toujours triste mais dans une musique gaie. Les deux associés font un beau mélange. Moi je n'ai rien contre l'évolution du klezmer et je pense que c'est bien qu'il évolue pour perdurer. »¹⁴¹

Parmi les témoignages recueillis auprès des musiciens parisiens, une grande majorité revendique, comme Laure Berthaume, une définition de la musique klezmer basée sur des critères musicaux. Cette définition de la musique klezmer comme un style plutôt que comme un genre que l'on ouvre le répertoire klezmer aux compositions contemporaines, comme nous le verrons ci-après.

2.3.1.2 La place des compositions contemporaines dans la musique klezmer

C'est en analysant les critères qui font d'une composition contemporaine de la musique klezmer que l'on peut établir les caractéristiques musicales définissant le klezmer. De nombreux musiciens parisiens actuels acceptent l'intégration des compositions contemporaines dans le répertoire klezmer, à condition qu'elles respectent ces critères musicaux. Le violoniste parisien Charles Rappoport dit ainsi :

« Je pense que le répertoire évolue et c'est l'utilisation des codes qui fait rentrer dans le klezmer. Actuellement, il y a des musiciens qui composent et je considère que c'est du klezmer. Par exemple, Emil Kroiter est un musicien juif qui a immigré en Israël et il compose des musiques qui associent des éléments moldaves et klezmer grâce au respect des rythmiques particulières et des codes. »¹⁴²

Le batteur du groupe Gefilte Swing, Clément Moreau, partage également cette définition :

« Au niveau des thèmes, le groupe Macadam, dont je fais partie, fait des compositions dont les thèmes sonnent vraiment klezmer. Ce qui fait qu'une composition devient klezmer, c'est le phrasé et la gamme [sic pour mode]. Tous les morceaux sont en [mode de] ré. »¹⁴³

Tout comme le pianiste du groupe Cigarillos en el Shtruddle, David Pergament :

¹⁴⁰ Le « krekhts », du mot yiddish « *krekhtsn* » signifiant « gémissement », « sanglots », est un ornement réputé issu du chant synagogal.

¹⁴¹ Laure Berthaume, clarinettiste et arrangeuse du groupe parisien Klez'manne, entretien avec Alice Mazen réalisé le 30/06/19.

¹⁴² Charles Rappoport, violoniste des groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaïk Klezmer, Klezmer Kaos, etc., et professeur de musique klezmer à Musique Ensemble, entretien avec Alice Mazen réalisé en décembre 2018.

¹⁴³ Alexandre Litvak, clarinettiste, arrangeur et directeur du groupe parisien Gefilte Swing, entretien avec Alice Mazen réalisé le 15/05/15.

« Il y a des morceaux très klezmer qui ont seulement 30 ans. Il y a donc des choses créées aujourd'hui qui rentrent dans le canon de ce qui est klezmer et qui seront considérées comme klezmer. »¹⁴⁴

Par l'intégration des compositions contemporaines dans le répertoire klezmer, l'ensemble de ces discours vont à l'encontre de la définition prescriptive qui définit la musique klezmer selon son contexte et son origine : l'Europe de l'Est.

Si les compositions contemporaines n'intègrent pas la définition prescriptive de la musique klezmer, les musiciens actuels rappellent que ce répertoire a été composé à une époque, et que, la musique klezmer étant vivante, son répertoire continue de s'enrichir. Le contrebassiste Rémy Yulzari dit à ce propos :

« Si ça comprend tout [les éléments caractéristiques de la musique klezmer], là ça peut être klezmer, et les morceaux ont bien été composés un jour. »¹⁴⁵

La définition du klezmer actuel intègre alors certains critères musicaux caractéristiques, qui, s'ils sont respectés, permettent aux compositions contemporaines d'être considérées comme klezmer. Néanmoins, ces critères musicaux peuvent eux aussi évoluer et subir les influences d'autres styles musicaux. Pour les musiciens, il est alors nécessaire que le musicien, même s'il fait évoluer les codes, connaisse suffisamment les caractéristiques de la musique klezmer, et se sente inspiré :

« Je pense qu'à partir du moment où tu te sens inspiré, tu peux dire "klezmer", et ça veut simplement dire musique. Moi j'avais composé un petit thème et je lui ai donné un nom en yiddish car je l'ai fait en suivant quelques caractéristiques : un A rythmique, un B plus mélodique, et un C à nouveau un peu rythmique.[...] Savoir si c'est du klezmer ou pas du klezmer, c'est comme savoir si c'est de la musique ou non. J'ai une vision assez ouverte et je ne serais pas légitime pour juger. »¹⁴⁶

Ce discours met en avant un critère subjectif permettant de définir la musique klezmer : l'inspiration. Néanmoins, on pourra nuancer ces propos puisque certains musiciens, comme le clarinetiste de la Fanfare KIF Maurice Victorovitch distinguent l'interprétation klezmer et le répertoire klezmer dans la définition même du mot « klezmer ».

¹⁴⁴ David Pergament, pianiste, chanteur et arrangeur du groupe parisien Cigarillos en el Shtruddle, entretien avec Alice Mazen réalisé le 14/05/19.

¹⁴⁵ Rémy Yulzari, contrebassiste et compositeur du groupe Azaféa et professeur de musique klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le 12/12/19.

¹⁴⁶ Benjamin Chabert, contrebassiste et chanteur des groupes parisiens Marx Sisters et Klez'manne, entretien avec Alice Mazen réalisé le 17/06/19.

« [Yom est] un très grand clarinettiste, et par ailleurs il a tout compris de la musique klezmer et quoi qu'il fasse ça sonne YOM et YOM sonne klezmer. Donc j'aurais tendance à dire que l'interprétation de YOM est klezmer, mais ses morceaux ne le sont pas. [...] Effectivement, il y a des chansons, des mélodies qui sont très simples mais certaines sont de fausses vieilles mélodies qui datent en fait des années 1950-1960, donc on en fabrique du klezmer. Tout ce qu'on va jouer dans la fanfare, avec la rythmique, les harmonies, ça va devenir du klezmer. »¹⁴⁷

Comme le suggère ce discours, il est envisageable de faire cohabiter deux définitions du mot klezmer. Il s'agit alors de distinguer le style klezmer correspondant à une interprétation et le genre klezmer incluant un répertoire.

Enfin, contrairement aux définitions académiques qui accordent plus d'importance à l'origine géographique et culturelle de la musique klezmer qu'à ses caractéristiques musicales, le respect de ces codes peut surpasser l'origine du compositeur dans les définitions proposées par les musiciens parisiens actuels :

« Si les codes sont là, ça reste du klezmer, et l'origine du compositeur, juif ou non, n'a pas vraiment d'importance. Si les musiciens comprennent la culture ou si les chanteurs chantent le yiddish correctement, il n'y a pas d'imposture. [...] Il faut savoir ce qu'on joue, et pour cela, il faut apprendre. »¹⁴⁸

2.3.1.3 Le rapport du klezmer à l'histoire et au judaïsme : le yikhes

Les musiciens actuels parisiens reconnaissent universellement que la musique klezmer est celle des Juifs ashkénazes, comme l'indique la définition prescriptive. Le pianiste et musicologue Denis Cuniot affirme :

« La musique klezmer est la musique des gens parlant le yiddish. »

Cette affirmation vient en contradiction avec l'intégration de compositions actuelles produites par des musiciens ne parlant pas forcément yiddish, ou n'habitant pas en Europe de l'Est. Mais la musique klezmer actuelle est en effet considérée par les musiciens comme le fruit d'un héritage : elle provient d'une lignée appelée « yikhes » en yiddish. Cette lignée peut-être représentée par un arbre généalogique, comme celui du Bal Shem, voir illustration ci-après. Cette notion est particulièrement forte dans la culture ashkénaze et le sentiment de yikhes est probablement renforcé par les persécutions subies par la communauté.

¹⁴⁷ Maurice Victorovitch, clarinettiste à la fanfare KIF, entretien avec Alice Mazen réalisé le 16/01/19.

¹⁴⁸ Charles Rappoport, violoniste des groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaïk Klezmer, Klezmer Kaos, etc., et professeur de musique klezmer à Musique Ensemble, entretien avec Alice Mazen réalisé en décembre 2018.

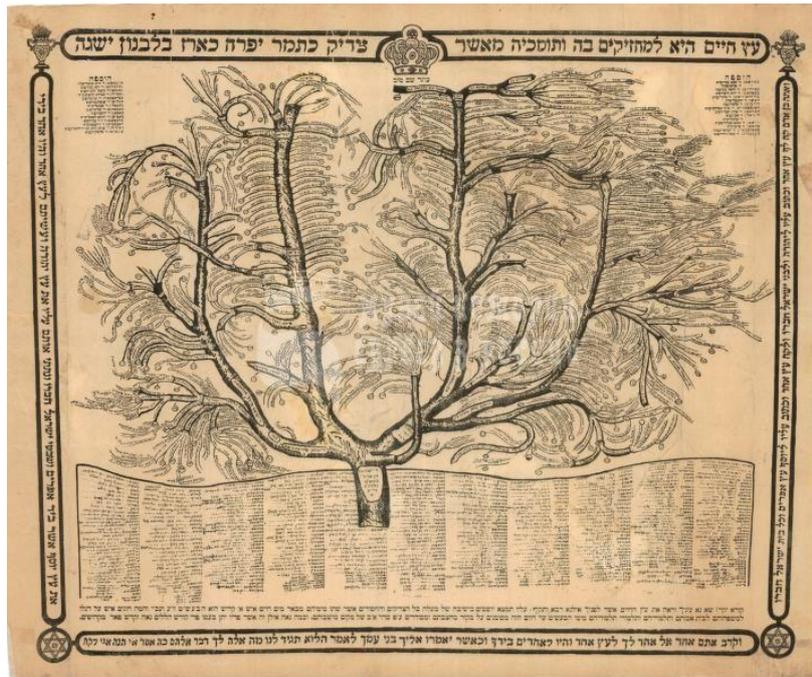


Figure 37: Bal Shem Yikhes : arbre généalogique yiddish symbolisant le yikhes¹⁴⁹

Néanmoins, le rapport à la communauté juive contemporaine est à nuancer. On peut admettre qu’une musique klezmer, par définition juive, puisse être jouée par des musiciens non juifs tout en restant klezmer. Pour certains musiciens comme le violoniste Charles Rappoport, si le musicien n’a pas de *yikhes*, il doit néanmoins s’intéresser à la culture yiddish et la comprendre pour que sa musique soit klezmer :

« Le mot “klezmer” [est] devenu un étiquetage qui qualifie un style et ça a eu un effet sur la musique en la sortant du cadre purement communautaire. Elle a alors pu se diffuser et être jouée aussi par des musiciens non-juifs, comme il y en a beaucoup en Allemagne. Le nom lui a donné une identité propre. A Paris, il n’y a souvent qu’un musicien juif dans les groupes de musique klezmer.

[...] Il y a une subjectivité dans la définition de ce qui est klezmer. Moi je dois sentir un rapport à une culture yiddish, à un répertoire. »¹⁵⁰

Comme pour la notion d’inspiration, la notion d’interêt pour la culture juive évoquée par Charles Rappoport apporte une subjectivité à la définition de la musique klezmer.

En étant désignée autrement que par le terme « musique juive », la musique klezmer devient en quelque sorte transportable, et peut sortir du cadre communautaire tout en

¹⁴⁹ https://programme.yiddish.paris/?tribe_events=yidish-oyf-der-tsung-en-presentiel-genealogie-en-yiddish

¹⁵⁰ Charles Rappoport, violoniste des groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaïk Klezmer, Klezmer Kaos, etc., et professeur de musique klezmer à Musique Ensemble, entretien avec Alice Mazen réalisé en décembre 2018.

conservant son genre. L'accordéoniste parisien et originaire de Moldavie Gheorghe Ciomasu explique en effet avoir d'abord connu cette musique en Moldavie, sous le nom de « musique juive ». En arrivant à Paris, il l'a redécouverte sous le nom de « klezmer » et jouée par des musiciens Juifs et non-Juifs:

« [En rencontrant des musiciens klezmer à Paris], j'ai vu que dans la musique klezmer il y avait des musiques d'Europe de l'Est que je jouais déjà à ma manière [lorsque je jouais en Moldavie], mais en jouant avec eux qui étaient Français juifs, ça donnait une autre couleur. On joue aussi d'autres airs qui viennent d'autres pays qui sont caractéristiques de culture juive.

[...] Je pense qu'il n'y a pas besoin d'être juif pour comprendre, pour jouer cette musique et pour être en relation avec les juifs. »¹⁵¹

La pratique de la musique klezmer par des musiciens non-juifs est pour lui un moyen de la faire perdurer, tout comme, dans l'autre sens, les musiciens juifs ont fait perdurer la musique moldave :

« Je pense que la musique moldave est en train de mourir car elle est en train d'être russifiée. Cette musique est donc ressuscitée grâce aux Juifs moldaves qui interprétaient la musique moldave et qui allaient chercher des archives d'enregistrements des lautare. »¹⁵²

Ainsi, la musique klezmer se définit également selon un critère relativement subjectif : le *yikhes*, qui ne correspond pas réellement à une origine culturelle mais plutôt à un intérêt et à une compréhension de celle-ci. Pour le pianiste David Pergament, le klezmer est lié à un état d'esprit ouvert et non à celui de « certains milieux juifs plus fermés, même si leur musique klezmer reprend les critères du klezmer. »¹⁵³ (Sous entendu : les caractéristiques musicales)

¹⁵¹ Gheorghe Ciomasu, accordéoniste d'origine moldave, jouant avec les groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaik Klezmer, etc., entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/06/19.

¹⁵² Gheorghe Ciomasu, accordéoniste d'origine moldave, jouant avec les groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaik Klezmer, etc. , entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/06/19.

¹⁵³ David Pergament, pianiste, chanteur et arrangeur du groupe parisien Cigarillos en el Shtruddle, entretien avec Alice Mazen réalisé le 14/05/19.

2.3.1.4 La place du chant yiddish dans le klezmer

La place du chant yiddish dans la musique klezmer fait débat au sein des discours. Comme évoqué dans la partie 2.2.2.2 de ce chapitre, l'intégration du chant yiddish dans la définition du klezmer s'explique par la relation étroite entre les deux genres voisins que sont la musique klezmer et le chant yiddish, entretenue dans le théâtre yiddish ou les films muets :

« Il y a un lien entre le klezmer, même si on dit que c'est instrumental, et la chanson yiddish. La chanson yiddish vient surtout du théâtre yiddish, des opérettes. Mais l'essor du klezmer à Paris est lié au renouveau de la langue yiddish et donc à la chanson. »¹⁵⁴

« Sur les fonds sonores d'avant-guerre, on peut trouver parfois des interventions klezmer qui supportent le chant. »¹⁵⁵

Mais également par l'interprétation multiple de l'étymologie du mot « klezmer », qui peut être traduit par « instrument du chant », et amène donc parfois à une considération du mot « klezmer » intégrant le chant :

« C'est lié puisque "klezmer" signifie instrument de chant. »¹⁵⁶

L'analyse des écrits de promotion des concerts et des albums des groupes parisiens nous a amenée à conclure que l'élargissement du genre klezmer à celui du chant yiddish était lié au contexte : le mot klezmer est utilisé pour faciliter la communication auprès des spectateurs, ou toucher un public plus large. Les musiciens, connaissant souvent la définition prescriptive, ne laissent en effet aucune place au chant yiddish dans la musique klezmer, purement instrumentale et supportant la danse, comme le violoniste Charles Rappoport ou la guitariste du groupe Marx Sisters, Mano Siri :

« J'ai aussi une formation [entendre « un groupe »] purement instrumentale, « Pletzl bandits », car je trouve important qu'il y ait des groupes instrumentaux puisque la musique klezmer est instrumentale. [...] Je pense qu'il y a une distinction entre la chanson yiddish et la musique instrumentale. »¹⁵⁷

¹⁵⁴ Ilan Zaoui, musicien et chorégraphe de l'ensemble de musique et danse parisien Adama, entretien avec Alice Mazen réalisé le 18/03/15.

¹⁵⁵ Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosaïk Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le en novembre 2018.

¹⁵⁶ Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosaïk Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le en novembre 2018.

¹⁵⁷ Charles Rappoport, violoniste des groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaïk Klezmer, Klezmer Kaos, etc., et professeur de musique klezmer à Musique Ensemble, entretien avec Alice Mazen réalisé en décembre 2018.

« Klezmer vient de “klez” qui, en hébreu, veut dire instrument, et klezmer veut donc dire musique instrumentale que l’on jouait dans les fêtes et les mariages. »¹⁵⁸

Néanmoins, il est aujourd’hui fréquent que les définitions de la musique klezmer et du chant yiddish se mélangent dans les discours. Pour la chanteuse de groupe Mosaïk Klezmer, Yaël Morciano, la musique klezmer est un style instrumental mais elle n’est pas un genre instrumental. Le klezmer peut donc être présent dans différents genres, dont un genre hybride dans lequel le chant yiddish se superpose à la musique klezmer. Les genres se juxtaposent tout en restant distincts :

« On peut adapter les textes yiddish sur de la musique klezmer ou sur d’autres sortes de musique comme de la musique classique. Que ce soit vocal ou instrumental, c’est l’interprétation qui fait que c’est de la chanson yiddish ou de la musique klezmer. »¹⁵⁹

La professeure de yiddish Lise Gutman emploie également le mot « klezmer » dans ce sens :

« Il y a beaucoup de chansons françaises [avec] du klezmer dedans, « Le chemin de papa » (Joe Dassin), « Brooklyn by the sea » (Mort Shuman), sont des chansons klezmer. Elles sont sorties en français mais étaient yiddish et accompagnées par du klezmer. »¹⁶⁰

Tout comme le pianiste et chanteur David Pergament qui explique que le chant yiddish peut se superposer au klezmer, ou même devenir klezmer s’il est joué instrumentalement :

« La mélodie [d’une chanson yiddish] peut être très klezmer aussi, se jouer de façon instrumentale. L’inverse est possible aussi, il peut y avoir des musiques klezmer avec un chanteur qui se rajoute dessus. »¹⁶¹

Dans ces discours, le mot klezmer désigne une musique séparable et associable à d’autres : un morceau peut superposer « du » klezmer et d’autres genres. On ne peut alors plus vraiment parler de genre, mais la définition dépasse celle d’un style qui se limiterait aux caractéristiques musicales.

Enfin, l’utilisation de plus en plus large justifiée par des raisons souvent contextuelles entraîne un élargissement du mot « klezmer » à la musique vocale, qu’il englobe alors sans plus aucune distinction interne. Le mot « klezmer » dans sa définition prescriptive et

¹⁵⁸ Mano Siri, guitariste et banjoïste du groupe Marx Sisters, entretien avec Alice Mazen réalisé le 10/05/19.

¹⁵⁹ Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosaïk Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé en novembre 2018.

¹⁶⁰ Lise Gutman, professeure de yiddish et journaliste, entretien avec Alice Mazen réalisé le 26/06/19.

¹⁶¹ David Pergament, pianiste, chanteur et arrangeur du groupe parisien Cigarillos en el Shtruddle, entretien avec Alice Mazen réalisé le 14/05/19.

académique strictement instrumentale est alors de moins en moins employé dans le langage courant. Le chanteur et pianiste du groupe Cigarillos en el Shtruddle, David Pergament, évoque l'intégration du chant klezmer dans la musique klezmer avec l'exemple de la chanson yiddish *Ale Brider* (Tous les frères) :

« Je pense que la chanson Ale brider est aujourd'hui rentrée dans le klezmer. Il n'y a pas un groupe klezmer qui ne joue pas Ale Brider aujourd'hui. »¹⁶²

Cet élargissement s'explique également par l'intégration de plus en plus fréquente de chanteurs ou chanteuses aux groupes de musique klezmer. Pour le batteur du groupe Gefilte Swing, Clément Moreau, les genres voisins comme le chant yiddish deviennent klezmer lorsqu'ils sont pratiqués par un groupe se revendiquant klezmer, comme les Gefilte Swing :

« J'associe le klezmer au chant car dans les Gefilte Swing il y a du chant. Donc je n'ai jamais conçu la musique klezmer autrement qu'avec du chant. Moi je pense que maintenant une chanson yiddish c'est du klezmer, un chant hébreu aussi car tout s'est mélangé. Même la musique israélienne rentre dans le répertoire klezmer car tu la joues obligatoirement dans les mariages. »¹⁶³

Denis Cuniot, qui se revendique comme un musicien klezmer, et a publié plusieurs disques se référant explicitement à cette appellation, s'est récemment interrogé publiquement (Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, 23 mai 2023) si ce qu'il jouait n'était pas, plutôt que du klezmer, du yiddish instrumental, du yiddish sans paroles.

Pour conclure, on observe aujourd'hui à Paris différentes utilisations du mot « klezmer », parfois au sein d'un même groupe où les musiciens ne seront pas d'accord. La définition prescriptive est souvent, mais pas obligatoirement, connue des musiciens, qui emploient le terme dans une définition élargie, consciemment ou non, mais souvent pour des raisons liées au contexte. Cet élargissement est permis par la considération de la musique klezmer comme une musique vivante, qui a le droit d'évoluer, et dont la définition suivra cette évolution.

¹⁶² David Pergament, pianiste, chanteur et arrangeur du groupe parisien Cigarillos en el Shtruddle, entretien avec Alice Mazen réalisé le 14/05/19.

¹⁶³ Clément Moreau, batteur du groupe parisien Gefilte Swing, entretien avec Alice Mazen réalisé le 12/05/19.

2.3.2 Définitions du klezmer dans les rassemblements internationaux

Pour comprendre ce qui fait la spécificité de la musique klezmer à Paris jusque dans sa définition, il faut observer comment elle est appréhendée dans le reste du monde. Les rassemblements yiddish internationaux jouent aujourd'hui un rôle primordial dans la transmission de la musique klezmer, mais également dans sa pratique et son évolution.

Le premier de ces rassemblements appelé « Klezkamp » a été fondé à l'initiative du musicien, producteur et musicologue Henry Sapoznik¹⁶⁴ à New York et perdura de 1985 à 2015. Ces organisations, qui prennent la forme de stages de quelques semaines, se sont multipliées après le revival de la musique klezmer, notamment en Allemagne, en Angleterre, au Canada, aux Etats-Unis et en France.



Figure 38: Affiche publicitaire du KlezKamp 2009 à Madison, Wisconsin¹⁶⁵

Les recherches de terrains que j'ai effectuées dans les rassemblements yiddish internationaux du Yiddish Summer Weimar en juillet 2019, Yiddish New York en décembre

¹⁶⁴ Henry "Hank" Sapoznik, né en 1953, à Brooklyn, New York, est un auteur américain, producteur de disques et de radio et interprète de musique yiddish et américaine.

¹⁶⁵ Image disponible sur le site de l'université de Wisconsin-Madison <https://news.wisc.edu/artist-celebrates-yiddish-music-with-klezkamp/>

2019, et au RDV Klezmer en Normandie en août 2019, 2020 et 2021, m'ont permis de récolter des discours diffusés par les enseignants, aussi bien au cours des workshops qu'à l'occasion d'interviews que j'ai menées en privé. Nous analyserons les définitions proposées par les musicologues et les musiciens dans le cadre de ces rassemblements et mettrons en évidence leurs particularités grâce à une mise en perspective vis-à-vis des discours parisiens analysés dans la partie 2.3.1 de ce chapitre.

2.3.2.1 Diffusion d'une « vérité »

Contrairement à la scène klezmer parisienne où les musiciens s'approprient une musique klezmer vivante qu'ils font évoluer, les klezkamp ont une démarche de conservation. Ainsi, les enseignants présents dans ces rassemblements transmettent leurs connaissances acquises souvent par leurs propres recherches historiques. S'inscrivant dans cette démarche musicologique, les discours ont donc mission de construire et de diffuser une définition prescriptive, et par conséquent restreinte.

Tout d'abord, la distinction entre musique klezmer et chant yiddish est claire dans les rassemblements internationaux. Le directeur du Yiddish Summer Weimar, Alan Bern, oppose ainsi le musicien professionnel, qui est obligatoirement instrumentiste, aux cantors dans les synagogues. Il répond au débat sur la professionnalisation du musicien klezmer, dont le métier, pour lui, est d'animer les mariages. Néanmoins, il contredit certaines définitions limitant la musique klezmer à la musique de danse :

« Ce n'est pas correct de dire, comme certaines personnes le font, qu'ils jouaient seulement pour la danse, il jouent pour d'autres aspects de la vie. »¹⁶⁶

De plus, la notion de tradition est interrogée dans les rassemblements, rejoignant la question du *yikhes* évoquée précédemment :

« Combien de générations ont transmis pour que ça soit traditionnel ? La définition normale de traditionnel c'est "avoir été passé de familles en familles à l'intérieur d'une culture à travers les générations" ». ¹⁶⁷

¹⁶⁶ Alan Bern, compositeur, pianiste, accordéoniste, enseignant et directeur du Yiddish Summer Weimar, entretien avec Alice Mazon réalisé le 16/08/2019, traduit de l'anglais.

¹⁶⁷ Joshua Horowitz, ethnomusicologue, accordéoniste, compositeur, enseignant américain, entretien avec Alice Mazon réalisé le 11/08/2019, traduit de l'anglais.

En faisant remarquer que les musiques qualifiées de « traditionnelles » ont été composées à un moment donné, on permet aux compositions actuelles d'être qualifiées de « traditionnelles » également. Pour Joshua Horowitz,

« La définition la plus facile de traditionnel est peut-être ce que les gens pensent être traditionnel. »¹⁶⁸

Dans cette démarche, les rassemblements yiddish internationaux favorisent la composition de nouveaux morceaux et leur inclusion dans le répertoire klezmer, donc dans la définition du genre klezmer. En effet, le Yiddish New York proposait en 2019 un workshop animé par la compositrice et trompettiste Susan Watts, entièrement dédié aux compositions klezmer contemporaines. Le RDV Klezmer en Normandie a également choisi de dédier la session 2021 aux compositions actuelles et notamment celles des professeurs présents : le clarinetiste Jérôme Bloch, le trompettiste Frank London, et les violonistes Nicolas Cottenie et Amit Weisberger. Ces compositions furent mises à l'honneur lors du concert des enseignants.

Enfin, les rassemblements internationaux s'inscrivant dans une démarche de recherche, de conservation et de transmission de la culture yiddish, les participants sont particulièrement sensibles au rapport qu'à la musique klezmer au judaïsme. Lors du Yiddish Summer Weimar, Joshua Horowitz s'interroge sur les raisons qui poussent les musiciens à vouloir systématiquement savoir si une musique est juive ou non. A la question « est-ce que c'est juif ? », il aime répondre « pourquoi est-ce important pour vous de savoir cela ? ». Pour lui, ce besoin de rapport au judaïsme est une signature du klezmer et surpasse les autres éléments qui peuvent en faire la définition, comme les caractéristiques musicales :

« Il y a un besoin de rapport au judaïsme, et je trouve que ce besoin est plus important que la définition. [...] Si on a besoin qu'une chose soit juive, on va trouver qu'elle l'est. »¹⁶⁹

Le critère culturel revendiqué par Joshua Horowitz, et qui rejoint celui du « yikhes », reste subjectif et rend difficile la catégorisation du répertoire klezmer.

¹⁶⁸ Joshua Horowitz, ethnomusicologue, accordéoniste, compositeur, enseignant américain, entretien avec Alice Mazon réalisé le 11/08/2019, traduit de l'anglais.

¹⁶⁹ Joshua Horowitz, ethnomusicologue, accordéoniste, compositeur, enseignant américain, entretien avec Alice Mazon réalisé le 11/08/2019, traduit de l'anglais.

2.3.2.2 *Subjectivité de la définition*

Les définitions de la musique klezmer diffusées par les rassemblements yiddish internationaux ont valeur de prescription et se rapprochent des définitions musicologiques, parfois écrites par les mêmes musicologues que ceux qui interviennent dans les workshops de ces rassemblements.

Pourtant, en parallèle des discours proposés dans les workshops comme un « enseignement de la vérité », les enseignants livrent lors des interviews en privé une vision plus ouverte de la définition du mot « klezmer ». Conscients de la coexistence des contextes dans lesquels la musique est conservée d'un côté, et évolue de l'autre, ils reconnaissent l'évolution du mot « klezmer » et l'existence d'une définition descriptive qui résulte de l'appropriation de la musique klezmer par les musiciens contemporains. Néanmoins, les musicologues mettent en garde ces musiciens contre la méconnaissance des définitions prescriptives :

« Si tu commentes la tradition, et c'est très important de critiquer la tradition, tu dois connaître la tradition. Ça peut être dangereux car tu peux te perdre dans la tradition et devenir conservateur, alors que la finalité est la créativité, tu dois être créatif et faire évoluer la tradition. Et la connexion à la tradition ne doit pas être conservatrice. »¹⁷⁰

Par son discours, Alan Bern met en garde, mais ajoute également un critère subjectif et nécessaire pour, selon lui, s'approprier la musique klezmer : il faut connaître les archives pour se permettre de les faire évoluer.

Bien que s'inscrivant dans une recherche, les rassemblements internationaux font vivre la musique klezmer aujourd'hui. Les musiciens doivent donc s'approprier la musique klezmer pour en faire la leur, et cette personnalisation sera la définition du klezmer contemporain. Alan Bern s'exprime à ce sujet :

« Pour moi, la musique doit être l'expression de ma vie. Et ça doit sonner bien pour moi parce que c'est ma vie ; si je reproduis la musique d'un autre musicien c'est une falsification car ce n'est pas ma vie, je n'y étais pas. On dit quelque chose de notre vie

¹⁷⁰ Alan Bern, compositeur, pianiste, accordéoniste, enseignant et directeur du Yiddish Summer Weimar, entretien avec Alice Mazen réalisé le 16/08/2019, traduit de l'anglais.

à travers la musique, pour un public, on dit “écoutez-moi”, c’est une part de moi, je suis impliqué dans ma vie. »¹⁷¹

Pour Alan Bern, le *yikhes*, l’origine, fait bien partie de la définition du mot « klezmer ». Pour autant, la musique klezmer transporte son passé dans le présent :

« On peut dire que la musique klezmer aujourd’hui est un héritage historique, avec une évolution. Mais pas une évolution linéaire. [...] C’est comme l’océan, une vague arrive, glisse, une autre arrive et glisse à nouveau. Mon expérience avec la musique klezmer est exactement comme ça. Il y a un mouvement vers l’avant, et qui retourne en arrière, vers l’avant et encore vers l’arrière. »

De plus, même si le chant n’a pas sa place dans la définition académique de la musique klezmer, les musicologues reconnaissent l’inclusion du chant yiddish dans le langage courant, et donc l’élargissement du genre de la musique klezmer.

Pour Alan Bern, cet élargissement venait du fait que les musiciens du revival n’avaient pas de formation universitaire (et ne connaissaient donc pas la définition prescriptive) :

« Dans les années 70, il y a eu le revival de la musique klezmer par la génération qui n’avait en général pas de bagages universitaire.¹⁷² [...] La plupart du temps, les klezmer band avaient un chanteur. Donc la définition académique du klezmer dans les années 70 devait forcément inclure le chant et cela a été accepté par toute la communauté. »¹⁷³

La définition descriptive, découlant de l’utilisation du terme par les musiciens, devient alors pour Alan Bern la définition prescriptive :

« Ce n’était pas un usage individuel, mais un usage social donc que nous devons accepter. Donc à partir de la fin des années 70, la musique vocale est intégrée dans la définition du klezmer et à partir de là, il y a soit le choix d’accepter le changement, soit de rester sur la définition universitaire. Je ne suis pas là pour dire qui a raison ou tort. Je dis qu’il y a deux positions. »¹⁷⁴

Ainsi, les musicologues sont conscients de la subjectivité de la définition musicologique du mot « klezmer », des élargissements qui peuvent avoir lieu au sein du contexte contemporain.

¹⁷¹ Alan Bern, compositeur, pianiste, accordéoniste, enseignant et directeur du Yiddish Summer Weimar, entretien avec Alice Mazen réalisé le 16/08/2019, traduit de l’anglais.

¹⁷² Un point de vue personnel, selon lequel les musiciens des années 1970 n’avaient qu’une formation instrumentale et pas théorique, et qui laisse penser que les musiciens actuels sont davantage musicologues

¹⁷³ Alan Bern, compositeur, pianiste, accordéoniste, enseignant et directeur du Yiddish Summer Weimar, entretien avec Alice Mazen réalisé le 16/08/2019, traduit de l’anglais.

¹⁷⁴ Alan Bern, compositeur, pianiste, accordéoniste, enseignant et directeur du Yiddish Summer Weimar, entretien avec Alice Mazen réalisé le 16/08/2019, traduit de l’anglais.

Cette subjectivité s'explique par l'utilisation récente du mot « klezmer » pour désigner une musique qui a refait surface au moment du revival.

« Ben Mendelssohn, de Grande Bretagne, un ami, était assis à table et a décidé comment on pouvait promouvoir cette musique dans les magasins de disque en rendant cela plus marketing. Il y avait plusieurs termes, il y avait la tropical music, la beat music, ou d'autres termes qu'ils avaient à considérer pour les faire rentrer dans la world music¹⁷⁵. Et le problème de base était : comment faire survivre cette world music en incluant les différents genres tout en entrant dans un nombre restreint de catégories pour correspondre aux magasins de disques. »¹⁷⁶

Le mot « klezmer » s'est ainsi démocratisé et son sens s'est élargi, non seulement par l'absorption d'autres styles musicaux par la musique klezmer, mais également pour des raisons commerciales, pour diffuser plus largement cette musique.

¹⁷⁵ Pour la même histoire, mais appliquée au mot « world music », voir François Picard, « Vers une anthropologie musicale. World Music, une approche critique », communication présentée à l'occasion des Journées d'études de la Société Française d'Ethnomusicologie, juin 1993. Article publié dans *Ecouter voir* n° 62, février 1997, p. 18-21. Repris « Le point de vue critique de l'anthropologie musicale », Jean Durning (dir.), *La musique à l'esprit, enjeux éthiques du phénomène musical*, Paris, L'Harmattan, « Éthique en Contextes », 2008, p. 115-122.

¹⁷⁶ Joshua Horowitz, ethnomusicologue, accordéoniste, compositeur, enseignant américain, entretien avec Alice Mazon réalisé le 11/08/2019, traduit de l'anglais.

3. Conclusion sur la définition du mot « klezmer »

3.1 « *Le klezmer* » : *qualificatif, genre ou style ?*

Après avoir signifié « instrument de musique », puis avoir désigné un musicien, le mot « klezmer » a été utilisé comme qualificatif d'une musique. On parle alors de musique klezmer, parfois raccourci en « le » klezmer.

Les définitions académiques établissent un ensemble de règles encadrant ce qu'est la musique klezmer, comprenant l'origine culturelle et spatiale, ainsi que la fonction. La musique klezmer désigne ainsi un genre de musique, jouée autrefois dans les communautés juives ashkénaze, ayant pour fonction d'animer les festivités religieuses ou liées à la vie juive.

Les définitions données par les musiciens parisiens actuels sortent pourtant de ce cadre. En s'appropriant le terme « klezmer », son sens s'élargit pour admettre les compositions actuelles et les contextes de pratique adaptés à la vie contemporaine parisienne (concerts publics). « Le klezmer » est alors défini davantage par ses caractéristiques musicales que par son origine et son contexte. Les musiciens revendiquent alors des fusions : des morceaux non klezmer sont joués « en klezmer » ou « à la klezmer ». Par cette évolution, le qualificatif « klezmer » ne définit plus un genre mais un style musical, c'est-à-dire « l'ensemble des traits distinctifs qui caractérisent un compositeur, une école, une œuvre, une forme, un genre, un instrument, une époque »¹⁷⁷, mais aussi un courant esthétique, une manière d'interpréter, un mode de jeu instrumental, des rythmes caractéristiques, une texture harmonique, des motifs et des échelles mélodiques.

3.2 *Comment est définie la musique klezmer ?*

Si l'on admet que la musique klezmer est un genre, celui-ci est défini par la combinaison de deux critères :

- Le premier est l'ensemble des éléments musicaux : formation instrumentale, rythmes, échelles harmoniques, formules mélodiques et ornements, ou encore structures globales du morceau.
- Le deuxième est le rapport au judaïsme et plus généralement au contexte.

Selon la considération du musicien, le premier critère peut suffire à rendre une musique klezmer, pour d'autres, il faudra la combinaison des deux. On observe alors une

¹⁷⁷ Danièle Pistone, « Style », Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 1976, p. 963.

grande diversité de définitions, certaines englobant le chant yiddish ou les compositions contemporaines, et d'autres se référant à un répertoire nommé klezmer par les musicologues.

Comme nous avons pu l'observer à travers les discours, la définition descriptive évolue en même temps que les changements de contextes dans lesquels s'inscrit la musique klezmer. Elle influence alors les musicologues qui tiennent compte de cette évolution en l'admettant progressivement comme définition prescriptive. Il est alors difficile de séparer ces deux concepts.

Pour comprendre la souplesse de cette définition, il est important de comprendre que le terme musique klezmer est apparu en même temps que la renaissance, le « *revival* », de cette musique aux Etats-Unis. La professeure de yiddish Lise Gutmann parle alors de « musique klezmer réinventée »¹⁷⁸.

Enfin, les caractéristiques musicales de la musique klezmer n'ont pas toujours été celles que l'on reconnaît aujourd'hui, et il existe même à New York un groupe jouant une musique klezmer selon une interprétation historiquement informée, donc avec violons, mais aussi flûte traversière en bois et cornet. De plus, la musique klezmer a, dès son origine, puisé ses caractéristiques dans les musiques voisines, comme la musique tzigane, les musiques d'Europe de l'Est ou le jazz. Aujourd'hui, les musiciens parisiens aiment fusionner la musique klezmer à d'autres styles musicaux, qui, progressivement, la feront évoluer. Si la définition de la musique klezmer est basée sur des caractéristiques musicales observées à un moment donné de l'évolution de la musique klezmer, la définition de la musique klezmer évoluera en même temps que l'évolution de l'interprétation.

¹⁷⁸ Lise Gutman, professeure de yiddish et journaliste, entretien avec Alice Mazen réalisé le 26/06/19.

Chapitre 2

Quel répertoire klezmer à Paris ?

Table des matières du Chapitre 2

Chapitre 2 Quel répertoire klezmer à Paris ?	97
Table des matières du Chapitre 2	98
1 Définition du répertoire klezmer	98
1.1 <i>Origine du répertoire</i>	99
1.2 <i>Distinction des catégories de répertoires</i>	99
1.3 <i>Quelques danses et autres sous-genres du répertoire klezmer</i>	103
1.3.1 <i>La doina</i>	104
1.3.2 <i>La hora</i>	104
1.3.3 <i>Le bulgar</i>	106
1.3.4 <i>Les mitzve tanz</i>	107
1.3.5 <i>Le sher</i>	108
1.3.6 <i>Le freylekhs</i>	110
1.3.7 <i>Le terkisher</i>	111
1.3.8 <i>Le khosidl</i>	111
1.3.9 <i>La patsh tanz</i>	112
1.3.10 <i>La flash tanz</i>	113
2. Méthode d'analyse des répertoires parisiens	115
2.1 <i>Choix du corpus parisien à analyser</i>	115
2.1.1 <i>Nature des groupes sélectionnés</i>	115
2.1.2 <i>Cadre spatio-temporel de la recherche</i>	115
2.2 <i>Méthode de classification retenue</i>	117
3. Analyse des répertoires des groupes parisiens	119
3.1 <i>Le répertoire de concert et son rapport au contexte</i>	119
3.1.1 <i>Un répertoire klezmer au sens musicologique</i>	119
3.1.1.1 <i>Un répertoire klezmer strict pour les ensembles pédagogiques klezmer</i>	119
3.1.1.2 <i>Un répertoire klezmer strict pour quelques groupes parisiens</i>	121
3.1.2 <i>Un répertoire klezmer élargie par les raisons liées au contexte</i>	122
3.1.2.1 <i>Une juxtaposition de répertoires dans les bals yiddish</i>	122
3.1.2.2 <i>Une juxtaposition de répertoires pour s'adapter au public</i>	123
3.2 <i>Le répertoire enregistré et son rapport aux discours</i>	127
3.2.1 <i>Une part de répertoire klezmer au sens strict</i>	130
3.2.2 <i>Répartition des catégories de répertoires dans les albums klezmer</i>	131
3.2.2.1 <i>Un répertoire klezmer au sens élargi, incluant chansons yiddish et compositions contemporaines</i>	132
3.2.2.2 <i>Une juxtaposition de répertoires sous le nom klezmer</i>	136
4. Conclusion sur le répertoire	139

1 Définition du répertoire klezmer

La question du répertoire klezmer est étroitement liée à celle de la définition du mot « klezmer », sur laquelle nous avons discuté dans le chapitre 1. En fonction de sa définition, le répertoire klezmer peut être plus ou moins étendu. Ce chapitre ne cherchera donc pas à définir précisément le répertoire klezmer mais plutôt à montrer celui qui est aujourd'hui englobé par le mot klezmer, à mettre en évidence son évolution et à justifier l'élargissement du répertoire klezmer ou de la juxtaposition de plusieurs répertoires sous le mot « klezmer » par l'analyse des discours.

1.1 Origine du répertoire

Le répertoire klezmer s'enrichissant au fil de son interprétation, on ne peut définir une seule origine au répertoire actuel. Néanmoins, pour certains musiciens, la filiation du répertoire a pour vocation de perpétuer une culture, une identité. En effet, nombreux sont les musiciens klezmer qui jouent cette musique dans une quête identitaire :

*« Pour ma part, j'avais envie de me rapprocher de ma culture et c'est quelque chose qui me charge, qui me fait quelque chose. C'est un choix musical mais aussi un choix de vie. »*¹⁷⁹

Cette quête identitaire peut trouver une réponse dans la conservation d'un répertoire, mais peut également se traduire par la transmission d'une « tradition musicale », détachée d'un répertoire. Ainsi, des musiciens klezmer actuels souhaitent se rapprocher de leur culture en composant un nouveau répertoire klezmer, comme Pierre Wekstein, saxophoniste du groupe parisien Klezmer Nova, qui compose de la musique klezmer pour son groupe tout en s'inscrivant dans une démarche de conservation culturelle.

1.2 Distinction des catégories de répertoires

Le répertoire klezmer peut être catégorisé selon son origine, son utilisation, et son inscription dans une culture. Selon le musicien et ethnomusicologue Zev Feldman¹⁸⁰, nous pouvons

¹⁷⁹ Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosāik Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé en novembre 2018.

¹⁸⁰ Walter Zev Feldman, *Klezmer, Music, History, and Memory*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 232.

distinguer quatre catégories au sein du répertoire. Les formes les plus juives sont appelées par lui « *Core repertoire* » et « *Transitional repertoire* » tandis que les formes importées de l'extérieur et intégrées sont regroupées dans les « *Co-Territorial repertoire* » et « *Cosmopolitan repertoire* ». Ces catégories sont définies par Zev Feldman ainsi :

Le « *Cosmopolitan repertoire* » est un ensemble de danses récentes originaires d'Europe de l'Est et d'Europe centrale jouées aussi bien pour les Juifs que pour les non-Juifs. Ce répertoire est reconnu comme étant étranger à la communauté juive et, à l'exception de la valse, les musiciens juifs ne composèrent pas dans le style de ce répertoire. Ce répertoire était néanmoins largement intégré dans celui des klezmerim quand ils devaient jouer pour un public non juif.

Le « *Co-Territorial repertoire* » est un ensemble de danses régionales non juives jouées pour un public non juif, ou rarement pour un public juif limité à la région dont sont originaires les danses. Ce répertoire est proche du *Cosmopolitan repertoire* bien qu'il intègre encore moins le répertoire yiddish.

Le « *Core repertoire* » est un répertoire créé exclusivement par les klezmerim et joué principalement pour les Juifs, à l'occasion des rituels ou des mariages, ou encore pour faire danser. Il porte des terminaisons essentiellement yiddish : *freylekhs*, *redl*, *zogekhts*, etc. Mais peut exceptionnellement porter des noms non yiddish comme « *dobriden* » ou « *dobranotsh* ». Pour Zev Feldman, ce répertoire est entièrement instrumental et n'est pas uniquement défini par sa fonction dans les mariages juifs, mais principalement par ses caractéristiques musicales.

Le répertoire recueilli par Moshe Beregovski peut être considéré comme un point de départ non exhaustif du « *core repertoire* » et se divise en deux catégories. La première catégorie regroupe les danses : *freylekhs*, *skotshne*, *sher*, *redl*, *karakhod*, *hopke*, *khosid*, *patsh tants*, *shtok*, *shushter*, *broyges tants*, *Lomir Zikh Iberbeten*, et *ange*. La deuxième catégorie regroupe les genres non dansés : *dobriden*, *dobranotsh*, *mazltov*, *kale bazetsn*, *freylekhs tsu der khupe*, *freylekhs fun der khupe*, *skotshne*, *ahavo rabbo*, *khsos*, *doyne*, *taxim*, *lekhayim*, *nign*, *gas nign*, *a gute nakht*, *zay gezunt*.

Enfin, le « *Transitional repertoire* » reflète la réalité du répertoire klezmer connu entre la fin du 19^e siècle et le milieu du 20^e siècle en Galicie, Ukraine et Moldavie. Cette catégorie regroupe les genres dansés *volikh*, *hora*, *zhok*, *sirba*, *ange*, *hongra*, *londre*, *bulgar*, et

les genres non dansés, principalement la *doina*. Le *Transitional repertoire* reflète les interconnexions entre les musiques occidentales, grecques, turques, juives, moldaves, tatar.

Pour expliquer cette dernière catégorie, le musicien et directeur du Yiddish Summer Weimar, Alan Bern, propose une analogie entre le *Transitional repertoire* et le gospel :

« Parfois, le même chant est chanté pour une église où l'audience est composée de Blancs et pour une église composée de Noirs, et il va être interprété de manière différente. C'est une analogie avec les musiciens de Moldavie, qui devaient jouer la même pièce de manière différente pour une audience juive et non juive. Le chant, la mélodie est la même mais les codes sont différents. »¹⁸¹

Ces catégories élaborées par Zev Feldman nous offrent une référence du répertoire considéré comme klezmer, selon la définition prescriptive du mot klezmer, comme évoqué dans le chapitre 1. On observe qu'elles se basent autant sur l'origine que sur l'utilisation, et sont poreuses. Leur origine temporelle est elle aussi définie, et présentée au passé. Ainsi, le répertoire divisé dans ces quatre catégories est un répertoire de référence pour les musiciens, perçu comme « historique ».

Néanmoins, le répertoire klezmer évolue rapidement. Joshua Horowitz évoque dans son interview une catégorisation en pyramide, allant du répertoire évoluant le plus lentement vers celui évoluant le plus rapidement :

Il y a une pyramide de promiscuité : qu'est-ce qui, dans une musique, va changer, qu'est-ce qui va être constant ?¹⁸²

Le premier niveau est le chant et autres vocalisations de la synagogue, le deuxième la musique paraliturgique et autres vocalisations (*piyyutim*, chants de shabbat, *nigunim*). Vient ensuite la musique de la maison (les chants yiddish) qui évolue un peu plus rapidement, les chants du cycle de la vie (pour les fêtes comme hanoukka, la musique de mariage), puis la musique du théâtre yiddish, et enfin la musique klezmer, qui est donc celle qui, selon Joshua Horowitz, évolue le plus rapidement car elle a été particulièrement influencée par l'extérieur.

¹⁸¹ Alan Bern, compositeur, pianiste, accordéoniste, enseignant et directeur du Yiddish Summer Weimar, entretien avec Alice Mazon réalisé le 16/08/2019, traduit de l'anglais.

¹⁸² Joshua Horowitz, ethnomusicologue, accordéoniste, compositeur, enseignant américain, entretien avec Alice Mazon réalisé le 11/08/2019, traduit de l'anglais.

Ces répertoires ne sont pas cloisonnés, et la musique synagogale peut emprunter à la musique klezmer ou au chant yiddish. Pour Joshua Horowitz, les chants yiddish peuvent même être intégrés à la musique klezmer :

« Les hassidim rendaient un nigun « sacré » en prenant une source non juive qu'ils faisaient devenir juive. C'est un processus inconscient. Lorsqu'on chante des chansons populaires non juives avec un texte hébreu ou yiddish, ou bien sur « dai dai dai », ça peut devenir juif. Il y a par exemple un chant français utilisé à yom kipour. Mais si on chante consciemment un répertoire non juif, c'est un problème pour celui qui veut définir si c'est juif. Le contexte est important pour rendre quelque chose juif. »¹⁸³

Selon cette théorie, c'est le contexte qui détermine le répertoire et qui permet de faire rentrer un morceau dans le répertoire juif. On retrouve ici la contradiction soulevée par la définition du klezmer basée sur l'origine du musicien et le contexte, alors que les compositions actuelles sorties du contexte prescrit pas la définition du mot klezmer sont incluses dans le répertoire klezmer.

Néanmoins, si on définit le répertoire klezmer selon son contexte, comme celui des mariages juifs d'Europe de l'Est, devons-nous considérer que l'ensemble des musiques jouées dans ce contexte est klezmer ? Pour le musicien fondateur du Yiddish Summer Weimar, Alan Bern, la musique klezmer est la musique que les klezmerim jouent pour les Juifs. Il compare cela aux musiciens de mariage aujourd'hui aux USA :

« Si je suis musiciens juif aux USA, je joue de la musique juive si les invités sont Juifs, si je suis en Indiana, je joue de la musique de l'Indiana, la musique locale des Indiens natifs, et de la musique du Massachusetts donc la musique des voisins, et je joue de la musique populaire, Justin Biber par exemple. »¹⁸⁴

Dans cette citation, c'est l'identité du musicien qui contribue à la définition du répertoire. Ainsi, pour définir le répertoire klezmer, il est nécessaire d'observer qui joue, pour qui, dans quelle intention et dans quel contexte. Des répertoires différents peuvent se juxtaposer dans un même contexte et être joués par les mêmes musiciens, mais avec une intention différente. Cette juxtaposition peut progressivement faire passer des morceaux d'un répertoire vers un autre et être assimilés pour former le *Transitional Repertoire*.

¹⁸³ Joshua Horowitz, ethnomusicologue, accordéoniste, compositeur, enseignant américain, entretien avec Alice Mazen réalisé le 11/08/2019, traduit de l'anglais.

¹⁸⁴ Alan Bern, compositeur, pianiste, accordéoniste, enseignant et directeur du Yiddish Summer Weimar, entretien avec Alice Mazen réalisé le 16/08/2019, traduit de l'anglais.

Le violoniste Bruno Girard souligne l'existence d'un croisement de répertoire klezmer et tzigane dans les cabarets russes de Paris à la fin du 20^e siècle :

« Il y avait toujours un mélange de tziganes et de juifs dans les deux répertoires, comme avant en Europe de l'Est. Il y avait donc aussi des croisements de répertoire, des musiques juives passaient dans le répertoire tzigane et inversement. [...] Donc c'était intégré dans les musiques de cabaret russes qui étaient très florissantes à l'époque. »

Si l'on considère l'ensemble des paramètres proposés par les musiciens pour identifier ce qui appartient au répertoire klezmer, est aussi difficile de définir précisément le répertoire que le mot klezmer. Une musique klezmer sortie de son contexte, ou jouée par un non-Juif, reste-t-elle klezmer ? Néanmoins, l'analyse des discours est révélatrice de ce que les musiciens eux-mêmes considèrent comme klezmer, et donc ce qui appartient au répertoire klezmer.

1.3 Quelques danses et autres sous-genres du répertoire klezmer¹⁸⁵

Depuis le 16^e siècle, le répertoire des festivités juives ashkénazes était essentiellement constitué de danses. A l'image du reste du répertoire, ces danses étaient cosmopolites et comportaient de nombreux éléments du folklore non juif.

« Cependant, les Juifs utilisaient un langage corporel qui les différenciait des non juifs pratiquant les mêmes danses, en particulier par les mouvements des bras et des mains, ainsi que par le jeu de jambes chez les jeunes hommes. »¹⁸⁶

Au cours des mariages, le *badkhn* ou des danseurs pouvaient être invités à danser en solo des danses spectaculaires, mais la plupart étaient des danses de groupe visant à honorer la mariée, les invités, ou à mimer des sentiments. La danse, tout comme la parole du *badkhn*, servait à relier les familles et les générations entre elles, entretenant ainsi l'unité de la communauté. Nous pouvons regarder de manière individuelle les caractéristiques des principales danses considérées aujourd'hui comme appartenant au répertoire klezmer, associant les quatre catégories proposées par Zev Feldman. Le corpus parisien analysé est consultable en Annexe 3, et a servi de support au calcul de pourcentage d'une danse donnée dans le répertoire des groupes parisiens.

¹⁸⁵ D'après mon mémoire de Master 2, *Portrait de la musique klezmer à Paris, de l'anthropologie des musiciens à l'analyse musicale*, 2016

¹⁸⁶ Michel Borzykowski, *Danses Yiddish, Klezmer, Ashkénaze, ou du Shtetl*, <http://borzykowski.users.ch/>

1.3.1 La doina

La doina est un morceau particulièrement propice à exprimer des sentiments de tristesse et de joie alternés. Le musicien soliste (le plus souvent clarinette ou violon) improvise de façon libre sur une grille d'accords et les changements d'harmonies sont indiqués d'un léger signe entre le soliste et l'accompagnateur (instrument polyphonique comme l'accordéon ou le piano). Son rythme non mesuré rend la doina propice à intégrer de nombreux ornements. La doina est jouée en prélude ("*forshpil*") avant les danses, principalement au moment du repas de noces. Elle est liée à la suite de danses par un bref interlude rythmé ("*tsushpil*") annonçant le changement de tempo.

Le terme *doină* viendrait du sanskrit *dhan*¹⁸⁷ : il est commun à la musique tzigane et à la musique klezmer. Selon Bela Bartok, la doina « *provient de certains types mélodiques persans et arabes* »¹⁸⁸.

Aujourd'hui, la doina est beaucoup pratiquée par les musiciens klezmer, particulièrement dans les rassemblements internationaux où elle sert de support à l'enseignement de la technique instrumentale, son tempo libre laissant la place à de nombreuses ornements. Néanmoins, ce genre se fait rare dans le répertoire parisien. Moins adapté à des contextes bruyants que les danses, il met en valeur la technique instrumentale du musicien soliste. On en retrouve deux dans le répertoire parisien analysé (voir partie 2 de ce chapitre), ce qui représente 2 % des morceaux klezmer enregistrés : « Doina et Hora », composé par Mihail Viteazul et Léon Schwartz et interprété par le pianiste Denis Cuniot dans l'album *Confidentiel klezmer*¹⁸⁹ (voir page 1 du dossier annexe) et « Rumania Doina » enregistré par le Trio Klezele dans l'album *Freylekh from Vladivostok*. La doina ne représente qu'une petite part du répertoire enregistré aujourd'hui par les musiciens klezmer parisiens.

1.3.2 La hora

La hora "lente" ou "roumaine" est une danse lente à trois temps légèrement irréguliers. Le premier temps est piqué, alors que le troisième est accentué et allongé. On l'appelle aussi la

¹⁸⁷ Bogdan Petriceicu Hașdeu, « Doina : originea poeziei populare la români », *Columna lui Traian*, 1882, p. 397-406 / B. [Bogdan] Petriceicu Hașdeu, *Din Istoria Limbei Române*, Bucarest, Tipografia Academiei Române, 1883, p. 12-22.

¹⁸⁸ Bela Bartok, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, Princeton University Press, 1976.

¹⁸⁹ Denis Cuniot, *Confidentiel Klezmer*, Buda Musique, 2006.

danse du boiteux. Selon Speranța Rădulescu¹⁹⁰, la hora est une danse roumaine très ancienne, différente des *hore* balkaniques. Mais le mot hora est également employé dans le sud et l'est de la Roumanie pour désigner toute danse dominicale villageoise.

Elle se danse en cercle avec des pas généralement lents et feutrés, permettant à tous d'y participer et lui donnant un caractère spirituel. Le danseur doit donner la sensation d'être léger. La danse en rond donne un statut égal à tous les participants. C'est l'air sur lequel on ramène les beaux-parents. J'ai pu observer différentes manières de danser la hora au cours des rassemblements yiddish. La plus courante est celle enseignée par Zev Feldman, dont le cycle des pas se répète tous les huit temps. Nous pouvons en observer un exemple filmé lors du workshop de danse proposé par Zev Feldman au rassemblement international Yiddish New York¹⁹¹ (voir page 2 du dossier annexe). D'autres chorégraphies, moins répétitives, sont enseignées notamment par le musicien et musicologue Michael Alpert au Yiddish Summer Weimar mais sont moins pratiquées car elles laissent plus de libertés. Si cette danse est parmi celles les plus enseignées dans les workshops, elle peut aussi être dansée lors des jam sessions ou des bals klezmer. Il faut bien distinguer cette hora "roumaine" de la hora israélienne rapide.

Ce genre est très souvent joué dans les bals klezmer mais il est peu enregistré par les musiciens parisiens, probablement car il est lent et peu entraînant. On en retrouve quatre dans les albums analysés des groupes parisiens (voir partie 2 de ce chapitre) : « Doina Hora » issue de l'album *Confidentiel klezmer* enregistré par Denis Cuniot, « Yiddish Hora » issu de l'album *Froggy Kaos*, enregistré par le groupe Klezmer Kaos (voir page 3 du dossier annexe), « A glezele vayn », enregistré par la Fanfare Klezmer KIF, et « Tantz Yidelekh » enregistré par le groupe Klez'manne. La hora ne représente ainsi que 4 % des morceaux klezmer enregistrés par les groupes parisiens, parmi les albums analysés (voir partie 2 de ce chapitre).

¹⁹⁰ Speranța Rădulescu, « Glossaire », traduction française Micaela Slăvescu, en collaboration avec Isabelle Schulte-Tenckhoff et Laurent Aubert, dans Chanteuses, chanteurs et musiciens de villages, enregistrés et publiés par Constantin Brăiloiu et ses collaborateurs, *Roumanie: musique de villages*, édité par Laurent Aubert et l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques de Bucarest, Genève, Archives internationales de musique populaire AIMP IX-XI, livret et coffret au format 30 cm contenant trois CD VDE CD-537/539, 1988, p. 10 et 12.

¹⁹¹ Vidéo réalisée par Alice Mazen au Yiddish New York le 26 décembre 2019.

1.3.3 Le bulgar

Le bulgar s'enchaîne généralement après la hora lente. Il s'agit d'une danse rapide qui n'a probablement rien à voir avec la Bulgarie, puisque les juifs bulgares étaient séfarades¹⁹². Elle est apparue en Roumanie et au sud de l'Ukraine à la fin du 19^e siècle, puis fut exportée aux États-Unis où elle devint extrêmement populaire dans les années 1920-1930.

Le bulgar se danse en cercle, en ligne, ou en couple, sur un rythme proche du freylekhs, mais plus lent. Les danseurs se tiennent par les épaules afin d'assurer une stabilité et font des pas d'un côté et de l'autre, mais toujours plus marqués d'un côté pour que le cercle tourne. Les pas se répètent par cycle de six pulsations et se décalent donc par rapport à la musique, structurée sur huit pulsations, ce qui donne à cette danse simple un caractère complexe avec des tensions. Cette danse simple laisse la place à quelques variations libres, qui doivent suivre la structure globale du morceau et correspondre au caractère de chaque partie : des pas plus sautés pour les parties au caractère dynamique et des pas plus statiques pour les parties au caractère plus calme par exemple. Cette danse est par ailleurs la plus souvent dansée dans les bals klezmer, son pas étant répétitif et son caractère énergique. On peut observer un bulgar dansé au bal de clôture du Yiddish Summer Weimar (voir page 4 du dossier annexe et photo ci-après). Les danseurs adaptent alors parfois les pas du bulgar sur d'autres genres musicaux, comme le freylekh.



Figure 39: bulgar, bal de clôture du Yiddish Summer Weimar, août 2019, photo Alice Mazen

Aujourd'hui, le bulgar est très souvent enregistré par les groupes de musique klezmer. Parmi les albums analysés, on retrouve des bulgars dans tous les albums comportant majoritairement

¹⁹² Voir par exemple <https://encyclopedia.ushmm.org/content/fr/article/sephardi-jews-during-the-holocaust>.

des morceaux klezmer. Ainsi, le bulgar représente 14 % des morceaux klezmer enregistrés par les groupes parisiens, parmi les albums analysés (voir partie 2 de ce chapitre). C'est même le seul genre que l'on retrouve plusieurs fois dans un même album. On retrouve par exemple trois bulgars dans l'album *Freylekh from Vladivostok* enregistré par le Trio Klezele ou encore dans l'album *Klezmer Nova* du groupe Orient express moving shnorers ainsi que dans l'album *Klez'manne* du groupe du même nom.

1.3.4 Les *mitzve tantz*

Au cours des mariages, une importante partie du rituel consiste en des danses honorant la mariée, les parents, les invités, etc. Cette suite de danses est un rite de réunification de la famille avec Dieu, elle rappelle le devoir de transmission d'une génération à l'autre. Elle participe symboliquement au passage des époux à un statut nouveau. Le *badkhn* joue le rôle de passeur dans cette transformation, participant à la continuité de la communauté. Les *mitzve tantz* (de l'hébreu *mitzvah* « célébration ») visent essentiellement à honorer la mariée qui est appelée à danser avec différentes personnes avant de pouvoir danser avec son époux. Afin d'éviter le contact physique, un mouchoir (*tikhele*) est placé entre la mariée et les danseurs masculins (voir photo ci-après, où l'on voit le *tikhele* utilisé au bal de clôture du Yiddish Summer Weimar), et celle-ci doit baisser les yeux afin de ne pas établir de contact oculaire (potentiellement troublant).



Figure 40: danse avec tikhele à l'occasion du bal de clôture du Yiddish Summer Weimar, août 2019, photo Alice Mazen

Parmi les *mitsve tantz*, les *broyges tantz* (danse de la colère) et *sholem tantz* (danse de la réconciliation) honorent les deux belles-mères qui s'expriment en mimant leurs problèmes relationnels. Une des femmes joue l'offensée pendant que l'autre tente de l'amadouer dans la *broyges tantz*, puis elles se réconcilient dans la *sholem tantz*, soulevant la joie du public. Cette danse est dansée devant les mariés et leur transmet une leçon: si des problèmes devaient survenir dans la vie du couple, celui-ci aurait pour tâche de les résoudre. Nous pouvons observer l'enchaînement d'une *broyges tantz* et d'une *sholem tantz* dansées par les mères des mariés, lors du mariage célébré au rassemblement Yiddish Summer Weimar en août 2019 (voir page 5 du dossier annexe et photo ci-après).



Figure 41: Broyges tantz effectuée par les mères des mariés à l'occasion du mariage célébré au Yiddish Summer Weimar, août 2019, photo Alice Mazen

Principalement destinées au mariage et prenant tout leur intérêt lorsqu'elles soutiennent la danse, les *mitsve tantz* sont ainsi peu enregistrées par les musiciens parisiens aujourd'hui. On en retrouve néanmoins un exemple dans l'album *Klez'n Zazou* enregistré par le groupe Gefilte Swing, intitulé « Mitsve Tentsl & Bughici Freylakhs » (voir page 6 du dossier annexe)

1.3.5. Le sher

Le sher est une danse de bergers, qui se danse en couple. Le sher est originaire d'Allemagne. La musique est très proche de celle du freylekhs, avec une mesure à deux temps binaires sur un tempo moyen à rapide. Le mot « sher » signifiant « ciseaux », cette danse a donné naissance à plusieurs explications étymologiques, mais il semblerait que son nom fasse allusion aux figures qu'effectuent les danseurs en se croisant. Le terme peut aussi se référer au fait que le *sher* était la danse traditionnelle des barbiers ou des tailleurs, ou encore à la

cérémonie rituelle de la coupe des cheveux de la fiancée avant ses noces. On reconnaît un sher à sa structure caractéristique constituée de quatre parties de seize temps chacune. Néanmoins, lorsqu'il est enregistré, il n'est pas rare que les parties soient écourtées, les reprises supprimées, et que la structure ne convienne ainsi plus à la danse.

La danse débute par une « promenade » en cercle puis en couple, puis les couples exécutent des figures semblables à celles du quadrille russe (voir photo ci-après), après quoi chaque danseur invite successivement les quatre partenaires féminines du groupe à danser avec lui au centre du cercle. A la fin, le groupe répète la promenade en cercle. Les nombreux thèmes intitulés « sher » sont généralement formés de plusieurs sections juxtaposées, la durée du morceau devant être suffisante pour ne pas interrompre la danse.



Figure 42: Figure du quadrille dans un Sher effectué par les danseurs du workshop de danse encadré par Steve Weintraub au Yiddish Summer Weimar, août 2019, photo Alice Mazon

Le sher étant l'une des danses les plus complexes, il se retrouve davantage dans les rassemblements internationaux, où les participants connaissent les danses, que dans les concerts ou les enregistrements des groupes parisiens où le sher ne représente que 3 % des morceaux klezmer enregistrés, parmi les albums analysés (voir partie 2 de ce chapitre). Néanmoins, il est enseigné lors des bals organisés avec un maître de danse, comme celui de l'atelier Lomir Tantz à la Maison de la Culture Yiddish le 29 novembre 2014 (voir page 7 du dossier annexe). On y retrouve les quatre étapes: la danse commence par une promenade en cercle, puis une promenade en couple à partir de 25 s. A partir de 47 s, les figures en quadrille commencent, puis un danseur invite successivement les quatre partenaires féminines du groupe à partir de 1 min et 33 s. Enfin, la promenade en ronde reprend à 2 min et 12 s. Dans cet enregistrement, les danseurs sont accompagnés par l'ensemble pédagogique les Klezmorimlekh.

1.3.6 Le freylekhs

Le freylekhs (« joyeux » en yiddish) est un morceau à deux temps binaires. Sans grandes spécificités, on peut facilement le confondre avec d'autres genres. Il s'agit d'une danse en cercle, vive, joyeuse et empreinte de spiritualité. Elle se caractérise par de longues marches: en se tenant par les mains (éventuellement par les épaules), on marche de seize pas vers la droite, puis autant vers la gauche. On marche ensuite vers le centre du cercle en levant les bras et on recule. Ces figures sont répétées jusqu'à ce que le meneur décide de changer de figure. Il peut alors initier des figures collectives comme le « serpent », ou le « passage de l'aiguille » que nous pouvons observer dans le sher effectué à l'occasion du bal de bienvenu du rassemblement Yiddish New York en décembre 2019 (voir page 8 du dossier annexe). N'importe quel danseur peut à tout moment effectuer des exhibitions spectaculaires, varier les pas, tantôt traînants, tantôt chassés, ou assortis de coups de talons, laissant une grande place à l'improvisation (voir photo ci-après). Parfois, une pièce lyrique dans un esprit joyeux est aussi qualifiée de freylekhs.



Figure 43: figure spectaculaire effectuée au milieu d'un freylekh : trois personnes en font tourner trois autres, dont les pieds sont posés dans un plat tournant. Bal de bienvenue au Yiddish New York, décembre 2019, photo prise par Alice Mazen..

Le genre du freylekhs est très fréquent dans le répertoire des musiciens actuels, que ce soit dans les rassemblements internationaux ou à Paris, en concert ou enregistré. Parfois difficile à identifier puisque ses caractéristiques se retrouvent dans d'autres genres, on peut néanmoins noter que 13 % des morceaux klezmer enregistrés par les groupes parisiens parmi les albums analysés portent le nom de « freylekhs », ainsi que des compositions contemporaines comme « Mishigene freylekh » enregistré par le groupe Klezmer Nova dans l'album *L'entre deux*

(voir page 9 du dossier annexe) qui présente les caractéristiques du freylekhs mais aussi le rythme du bulgar.

1.3.7 Le terkisher

Le terkisher (« turc » en yiddish) est une danse hassidique. On ne sait pas si le terkisher était véritablement dansé en Europe de l'est, il semble être devenu populaire aux États-Unis dans la première moitié du 20^e siècle, grâce à Naftule Brandwein, Dave Tarras, etc. Ses pas varient d'un danseur à l'autre, chacun suivant ce qui lui a été transmis lors des rassemblements yiddish internationaux. Nous pouvons observer le pas transmis par Steve Weintraub lors du workshop de danse au Yiddish Summer Weimar en août 2019, et pratiqué ensuite par les stagiaires dans les jams sessions nocturnes dans les rues de Weimar (voir page 10 du dossier annexe).

Le terkisher est souvent joué dans les bals klezmer, mais peu enregistré par les musiciens parisiens. On retrouve néanmoins deux exemples : « Terk in America » (Naftule Brandwein) enregistré par le Trio Klezele dans l'album *Freylekh from Vladivostok* (voir page 11 du dossier annexe) et « Turkish Yale V'yonve tanz » enregistré par le groupe Klez'manne dans l'album du même nom. On retrouve dans ces enregistrements le rythme très caractéristique cité plus haut.

1.3.8 Le khosidl

Le khosidl est une danse appartenant au répertoire klezmer et non au répertoire hassidique¹⁹³, mais qui s'inspire de ce dernier. On y retrouve le caractère spirituel des chants hassidiques, et la puissance expressive des nigunim.

Le khosidl peut se danser de deux manières : seul ou en cercle. Dans sa version seule, la danse est légère et laisse place à l'expression des sentiments par des gestes des bras, comme nous pouvons l'observer lors du workshop de danse proposé par Michael Alpert au Yiddish Summer Weimar en août 2019 (voir page 12 du dossier annexe et photo ci-après).

¹⁹³ Répertoire hassidique : musique religieuse vocale pratiquée par le courant hassidique, principalement constituée de *nigunim*.



Figure 44: *khosidl* enseigné par Zev Feldman au Yiddish New York, décembre 2019, photo Alice Mazen

En cercle, la danse du *khosidl* est appuyée, les danseurs, penchés en avant, frappent le pied gauche sur le sol puis reculent sur le pied droit, suivant alors les appuis de la musique. On retrouve dans cette danse la transe dans laquelle entrent les hassidim en prière. La danse accélère alors jusqu'à atteindre un état quasi-extatique.

Le *khosidl* est très présent dans les bals klezmer, et apprécié pour son pouvoir expressif, mais il l'est aussi dans le répertoire enregistré par les musiciens klezmer parisiens et représente environ 5 % du répertoire klezmer enregistré (parmi les albums analysés, voir partie 2 de ce chapitre), comme le morceau « *Khosidl* » enregistré par le groupe *Shpilkes* dans l'album *Zol Zayn* (voir page 13 du dossier annexe), dans lequel on ressent les appuis forts et expressifs.

1.3.9 La *patsh tantz*

La *patsh tantz* (danse frappée) est une contre-danse de couple mixte en cercle des Juifs polonais. Outre la caractéristique chorégraphique des mains ou des pieds frappés, la *patsh tantz* se danse en cercle alternant homme et femme, le cercle d'hommes tournant dans un sens et celui des femmes dans l'autre, ce qui produit un changement de couple à chaque répétition du morceau. La *patsh tantz* doit alors durer suffisamment longtemps pour que chaque femme puisse danser avec chaque homme, et les musiciens adaptent la longueur du morceau au nombre de danseurs. Pour comprendre ce phénomène, nous pouvons observer la *patsh tantz* dansée par les participants au rassemblement Yiddish Summer Weimar en août 2019, lors d'une jam session nocturne (voir page 14 du dossier annexe).

Assez complexe par sa chorégraphie, mais très répétitive musicalement, la *patsh tantz* trouve sa place dans les bals des rassemblements internationaux où les participants sont initiés

à la danse, mais se retrouve très rarement en concert ou dans les enregistrements des groupes parisiens.

1.3.10 La flash tantz

La *flash tantz* ne possède pas de caractéristiques musicales particulières. Un thème peut être composé avec l'ambition d'être une *flash tantz* et a pour objectif de mettre en valeur les talents d'un danseur. Les invités d'un mariage ashkénaze peuvent payer les klezmorim pour s'exprimer en solo dans une danse comique ou virtuose.

La plus connue des chorégraphies est celle de la danse de la bouteille : les danseurs dansent avec une bouteille sur la tête afin de prouver que l'alcool n'a pas d'effet sur eux. Et pour mieux mettre en valeur leur agilité, certains danseurs allaient même parfois jusqu'à danser pieds nus sur un miroir. Nous pouvons observer l'agilité des danseurs exécutant la danse de la bouteille au rassemblement Yiddish Summer Weimar en août 2019 (voir page 15 du dossier annexe). Ces danseurs se sont exercés lors du workshop de danse encadré par Steve Weintraub et exécutent leur danse en l'honneur des mariés qui les regardent (voir photo ci-après).



Figure 45: danse de la bouteille effectuée en l'honneur des mariés par les danseurs du workshop de danse encadré par Steve Weintraub, à l'occasion du mariage célébré au Yiddish Summer Weimar, août 2019, photo Alice Mazen.

Directement liées à la danse, les *flash tantz* sont très peu enregistrées, et réservées aux contextes dans lesquels les danseurs ont préparé une chorégraphie. On retrouve ainsi la *flash tantz* dans les mariages mais aussi dans certains spectacles comme la comédie musicale *Un*

violon sur le toit (*Fiddler on the Roof*, de Joseph Stein, paroles de Sheldon Harnick, musique de Jerry Bock, 1964), d'après une histoire de Sholem Aleykhem.

Aux mariages, on dansait également la *betlers tantz*, la danse des mendiants, la *sirba* (danse roumaine "à la façon serbe" en couple ou en ligne)¹⁹⁴, la *boyker tantz*, la *koylitch tantz* (danse de souhait d'abondance, avec pain blanc *challah* [*hallah*] appelé *koylitch* quand il est natté, et sel, qui symbolise le vœu que le jeune couple ne manque jamais de nourriture)¹⁹⁵, la *mazl tov tantz* (vigoureuse danse en cercle exécutée par des hommes), le *besem tantz* (danse du balais, où le balai représentait un cheval ou un mousqueton), la danse de la mort, le *kazatchok* ou *kutzatsky* (danse de cosaques), la *mekhutonim tantz* (danse des beaux-parents), la *hongas*, etc. D'autres styles musicaux modernes ont aussi été occasionnellement empruntés: gavotte, quadrille, valse, polka (2/4), mazurka (3/4), fox-trot, ragtime, samba, rock 'n' roll, etc.

¹⁹⁴ <http://borzy.info/MCKlezmer.htm>.

¹⁹⁵ <https://www.yiddishdance.com/dance-descriptions.htm>. Nathan Vizonsky, « Evolution of Jewish Folk Dance », *The Chicago Jewish Forum*, 13/1, Fall 1954, p. 45-50, repris dans https://socalfolkdance.org/articles/evolution_of_jewish_folk_dance_vizonsky.htm.

2. Méthode d'analyse des répertoires parisiens

L'analyse du répertoire des groupes klezmer parisiens qui sera exposée dans la partie 3 de ce chapitre offre des résultats éclairants, à condition de connaître les choix qui ont été faits en amont de ces analyses et de prendre en compte les biais d'observation. J'exposerai donc dans cette partie le choix du corpus à analyser ainsi que la méthode de classification retenue.

2.1 Choix du corpus parisien à analyser

2.1.1 Nature des groupes sélectionnés

Le mot klezmer pouvant donner lieu à plusieurs définitions, comme nous avons pu le voir dans le chapitre 2, les analyses de répertoires se sont portées sur les groupes revendiquant eux-mêmes le fait de jouer du klezmer. Cette revendication est visible dans leur description, comme le groupe Cigarillos en el Shtruddle qui se décrit ainsi lors de la promotion de leur concert au New Morning en 2018 :

« Cigarillos en el Shtruddle est le premier groupe français qui tente l'expérience du mélange détonant des musiques latines et Klezmer, à l'image de ce qui se pratiquait aux USA dans les années 50 et 60. »¹⁹⁶

Mais elle peut parfois également se trouver dans le nom du groupe, comme Klez'manne, Trio Klezele, Klezmer Kaos, Klunk, Mosaïk Klezmer, Swing Klezmer, la Fanfare klezmer d'Île de France : Kif Orkestra, Les Klezmorimlekh ou enfin le Rebelote Klezmer.

Le parti pris de sélectionner les groupes revendiquant eux-mêmes de jouer de la musique klezmer (mais pas obligatoirement d'être des klezmorim pour autant) nous permettra également de comprendre quelles peuvent être les utilisations du mot klezmer aujourd'hui. Ainsi, l'analyse des répertoires proposés sous le nom de klezmer viendra étayer les réflexions sur le sens du mot klezmer, abordées dans le chapitre 2.

2.1.2 Cadre spatio-temporel de la recherche

Afin de montrer les particularités de la scène musicale parisienne actuelle, j'ai sélectionné les groupes se produisant exclusivement ou essentiellement en région parisienne, et étant encore actifs au moment de mes recherches, des années 2017 à 2023. Une exception est faite pour les

¹⁹⁶ <https://www.newmorning.com/20180402-4147-cigarillos-en-el-shtruddle.html>

ensembles formés spécialement pour un projet, qui ne se produisent plus ensemble, mais dont les musiciens sont toujours actifs. C'est le cas du Duo Cuniot-Peylet, du Trio Klezele, du duo Yomguih-Cuniot, des projets Shpilkes et Yerushe qui entrent dans le corpus d'analyse. Ainsi, les groupes n'étant plus actifs aujourd'hui n'entrent pas dans le corpus puisqu'ils ne reflètent pas la réalité de la scène musicale au moment de mes recherches, celle-ci évoluant très rapidement.

Le corpus choisi pour l'analyse des répertoires pratiqués actuellement à Paris est donc pratiquement exhaustif selon les critères cités plus haut, et il est constitué de :

- Dix groupes instrumentaux : le Duo Cuniot-Peylet, Denis Cuniot, le Kanai Trio, Klez'manne, Klezmer Nova (anciennement Orient Express Moving Shnorers), les Pletzl Bandit, le Rappoporchestra, le Trio Klezele, le Duo Yomguih-Cuniot et YOM.
- Douze groupes mêlant musique instrumentale et chant yiddish : les Cigarillos en el Shtruddle, les Gefilte Swing, Horse Raddish, Klezmer Kaos, Klunk, Mozaïk Klezmer, Le Petit Mish-Mash, Shpilkes, Swing Klezmer et Yerushe.
- Quatre ensembles à visée pédagogique : la Fanfare klezmer d'Île-de-France : Kif Orkestra, le KKO, Les Klezmorimlekh, le Rebelote Klezmer.

Les descriptions de chacun de ces musiciens ou groupes de musiciens sont disponibles dans le Prélude à la recherche.

Enfin, le répertoire sera analysé différemment selon le contexte dans lequel il apparaît. Seront observés séparément les répertoires des concerts ou des bals, et ceux des albums enregistrés. Dans le premier cas, le contexte sera analysé pour comprendre son influence sur le répertoire. Dans le deuxième, les descriptions des albums et les discours seront placés en regard du répertoire pour mettre en évidence des concordances et des discordances, comprendre les choix de répertoire et les raisons de l'utilisation du mot klezmer. Le contexte des concerts par visioconférence durant la pandémie de Covid 19 ayant été peu développé à Paris, il ne sera pas inclus dans le corpus d'analyse.

2.2 Méthode de classification retenue

Comme cela a été détaillé par Zev Feldman (voir partie 1.2 de ce chapitre) la musique klezmer est extrêmement composite. Dès son origine en Europe de l'Est, la musique klezmer intègre des répertoires voisins, comme ceux des musiques tziganes, ou encore des répertoires territoriaux. Progressivement, elle a emprunté les *niggunim* au répertoire hassidique, des mélodies populaires juives ou non-juives (issues des répertoires des musiciens avec lesquels les klezmorim ont été en contact au cours de l'histoire), des musiques de danses profanes et des musiques synagogales.

Au 20^e siècle, le répertoire est partiellement oublié, mais gardé dans les mémoires de quelques musiciens ayant immigré aux Etats-Unis (voir Prélude à la recherche), ainsi que par les travaux d'ethnomusicologues comme Moshe Beregovski, qui récolte entre 1917 et 1946 plus de 2 000 enregistrements sur 700 cylindres de cire lors de ses expéditions à Kiev, Odessa, Nikolaev, Dnepropetrovsk, Zaporozh'e, et Vinnitsa, ainsi qu'en Galicie, et les publie dans une anthologie en cinq volumes. Par son évolution constante et ses origines diverses, le répertoire klezmer est difficile à définir.

Aujourd'hui, vient s'ajouter à cela une difficulté supplémentaire pour définir ce qu'est la musique klezmer, avec une définition du mot variable, en constante évolution, et désignant un genre plus ou moins large. A partir des discours des musiciens, j'ai déterminé quatre catégories pouvant appartenir au répertoire klezmer, en fonction de la considération du mot klezmer par les musiciens. Du plus restreint au plus large, ces catégories sont :

- Le répertoire klezmer strict, ou au sens prescriptif du mot klezmer (voir chapitre 1), est défini par ce que les musicologues comme Zev Feldman considèrent comme klezmer. Il correspond à un répertoire joué par des klezmorim depuis suffisamment longtemps, ayant été enregistré comme étant klezmer, et comportant un noyau musical caractéristique. Ce noyau est composé de certaines rythmiques (*bulgar, freylekhs*, etc.), de figures mélodiques simples (arpèges, notes répétées, etc.), et d'ornements considérés comme issus du chant synagogal (*krekhits*, glissandi, etc.).
- Le répertoire des compositions des musiciens parisiens, revendiquées comme étant klezmer par les compositeurs eux-mêmes.

- Le répertoire de la chanson yiddish, constitué de chansons dont on connaît ou non le nom du compositeur, mais qui sont transmises largement dans la communauté yiddish. Cette catégorie exclut les compositions des musiciens parisiens.

- Le répertoire hybride, à mi-chemin entre la musique klezmer et la chanson yiddish, constitué de chansons yiddish appartenant au répertoire précédent, mais jouées instrumentalement, se rapprochant ainsi d'un genre klezmer.

Le corpus analysé ne se restreint néanmoins pas à ces quatre catégories, puisque les musiciens juxtaposent également d'autres répertoires au répertoire klezmer. Nous distinguerons :

- Le répertoire israélien.

- Les répertoires minoritaires restant que nous classerons dans une catégorie « autre ».

Ainsi, l'analyse de la constitution des répertoires parisiens actuels nous éclairera sur la considération de ce qui appartient au répertoire klezmer pour les musiciens actuels, et de ce qui s'y juxtapose. Le répertoire ayant toujours été composite, nous pourrions nous demander à partir de quand un morceau, ou même un genre, intègre la musique klezmer.

3. Analyse des répertoires des groupes parisiens

Les musiciens parisiens actuels revendiquant jouer de la musique klezmer s'inscrivent dans des démarches multiples. Si certains groupes privilégient le jeu en direct par le biais de concerts public ou privés, d'autres se concentrent davantage sur l'enregistrement. L'analyse des répertoires en fonction de la démarche pourra alors révéler des éléments influant le choix du répertoire, aussi bien dans un processus de causalité que de corrélation. Ainsi, nous commencerons par analyser les répertoires de concerts, puis ceux des enregistrements. Pour les groupes pratiquant aussi bien les concerts publics que les enregistrements, nous nous baserons plutôt sur le répertoire de ces derniers, qui sont assez précisément représentatifs du répertoire de concert.

Nous catégoriserons le répertoire de notre corpus selon les six catégories détaillées dans la partie 2.2 de ce chapitre tout en étudiant les discours associés à ce répertoire (interview, promotion ou introductions de concerts, livrets d'albums, etc.). Cette mise en relation du répertoire et des discours nous permettra de comprendre ce qui, pour les musiciens klezmer, appartient au répertoire klezmer, ainsi que ce qui y est juxtaposé, et pourquoi.

3.1 Le répertoire de concert et son rapport au contexte

3.1.1 Un répertoire klezmer au sens musicologique

Le répertoire de concert peut embrasser les six catégories de répertoires. Néanmoins, certains contextes vont favoriser la première catégorie, correspondant à la musique klezmer au sens le plus strict ou prescriptif, c'est-à-dire un répertoire instrumental étant transmis depuis suffisamment longtemps pour être considéré par les musiciens comme « traditionnel ». Ainsi, les ensembles pédagogiques et quelques ensemble professionnels favorisent cette catégorie de répertoire, et nous chercherons à en déterminer les raisons.

3.1.1.1 Un répertoire klezmer strict pour les ensembles pédagogiques klezmer

Dans le cadre des ensembles pédagogiques de musique klezmer à Paris, le choix du répertoire est directement lié aux enjeux. L'objectif des ateliers de musique klezmer étant de poursuivre la transmission d'un répertoire, il est cohérent de retrouver principalement un répertoire klezmer au sens strict.

Ainsi, l'orchestre-atelier Les Klezmorimlekh pratique un répertoire klezmer constitué de danses. Il peut alors animer des cours de danses, comme celui proposé le 29 novembre 2014 à la Maison de la Culture Yiddish. Dans ce cadre, l'orchestre a joué cinq danses : le freylekhs, la hora roumaine, la patsh tantz, et le sher. La spécialiste des danses yiddish Danielle Bailly, présente comme maîtresse de danse, utilisait ce répertoire pour enseigner les danses aux participants de l'atelier, mais aussi expliquer la signification des gestes. De manière plus générale, outre la fonction d'atelier, les Klezmorimlekh ont une activité essentiellement liée aux festivités, ce qui renforce le choix d'un répertoire constitué de danses.

Tout comme Les Klezmorimlekh, l'orchestre-atelier Rebelote Klezmer présente un répertoire essentiellement constitué de danses et de morceaux intégrés au répertoire klezmer strict comme les *nigunim*. Lors de la répétition à laquelle j'assiste en 2019, l'ensemble travaille le *nigun* numéroté 29 par Moshe Beregovski, *Di goldene khasene*, une hora, une *honga*, le *Rebbes nigun*, et le *terkish* « *Der yiddish soldat* ». C'est naturellement ce répertoire que l'orchestre propose pour son concert au Grand Breguet (Paris), le 10 avril 2019 (voir photo ci-après). Une seule chanson yiddish est intégrée à ce concert et fait donc exception dans le répertoire du groupe.



Figure 46: Concert du Rebelote Klezmer au Grand Breguet le 10/04/19, photo Alice Mazen

Enfin, l'orchestre pédagogique du KKO s'inscrit particulièrement dans une démarche de transmission et pratique donc un répertoire constitué de danses que le contrebassiste, enseignant et encadrant de l'orchestre qualifie d'« authentique » : le répertoire des musiciens des années 1930 immigrés à New York. Pour Alain Gourdeau :

« *Il faut connaître les danses et les modes du klezmer pour jouer* »¹⁹⁷

C'est dans cet objectif de transmission que l'encadrant de l'orchestre privilégie un répertoire historique plutôt des compositions contemporaines. Le concert du KKO à la Marbrerie est annoncé ainsi :

« *Mi-atelier, mi-collectif, le Kathrina Klezmer Orchestra réunit une trentaine d'instrumentistes déchaînés, amateurs de tous horizons, sous la direction du clarinettiste Alain Gourdeau. Fidèle aux racines de la musique klezmer (celle des juifs de l'Europe de l'Est) et de son répertoire originellement destiné à faire danser à l'occasion des mariages, bar mitzvah et autres événements festifs qui émaillent la vie du shtetl ("village" en Yiddish), l'ensemble oeuvre à faire vibrer sans compromission le groove ancestral des Freylekh, Turkish et autres Hora.* »¹⁹⁸

L'annonce du concert du KKO nous permet d'analyser leur démarche : c'est dans l'interprétation de thèmes klezmer issus des archives d'Europe de l'Est que l'orchestre prend des libertés (voir chapitre 3).

Ainsi, bien que le KKO se produise en dehors de la communauté juive (bars parisiens, salle de la Marbrerie) et s'adresse à un public assez jeune, sa démarche s'inscrit dans une chaîne de transmission d'un répertoire klezmer au sens strict et le programme de leurs concerts est constitué exclusivement de danses : *bulgars, shers, freylekhs, broyges tantz, valeses, kolomeykes, et sirbas*. Et même si le public et les musiciens ne sont principalement pas juifs, le rapport aux danses est conscient et la compréhension de ce répertoire est encouragée par l'encadrant Alain Gourdeau.

3.1.1.2 Un répertoire klezmer strict pour quelques groupes parisiens

Bien que très minoritaires, certains musiciens parisiens comme le groupe Klez'manne (dont nous aborderons le répertoire en détail dans la partie 3.2 de ce chapitre) et l'ensemble Rapporchestra se concentrent également sur un répertoire klezmer au sens strict en concert.

En effet, la démarche du Rapporchestra s'inscrit avant tout dans une volonté de retrouver la musique d'un passé et de la faire revivre, loin cependant des démarches de la HIP (Historically Informed Performance)¹⁹⁹. La mise en scène de leur concert au Centre Medem²⁰⁰ le 12 janvier 2020 montre une identité familiale et met en valeur leur origine ukrainienne avec

¹⁹⁷ Alain Gourdeau, contrebassiste et chef d'orchestre, entretien réalisé par Alice Mazon à l'occasion du concert du KKO à la Marbrerie en 2019.

¹⁹⁸ Description du concert du KKO à la Marbrerie de Montreuil, proposée sur la page facebook du groupe.

¹⁹⁹ <https://thefluteexaminer.com/adriane-greenbaum-interview/>

²⁰⁰ Le Centre Medem est une association pour la diffusion de la culture yiddish, basée à Paris.

des récits de famille et une distribution de gâteau selon la recette de leur grand-mère, et de vodka. Le choix du contexte n'est pas non plus laissé au hasard puisque le groupe se produit dans un lieu communautaire, issu du mouvement juif socialiste bundiste. Le répertoire est particulièrement apprécié par le public, déjà initié à la musique klezmer.

Néanmoins, ces quelques exemples de groupes pratiquant exclusivement un répertoire klezmer au sens strict en concert font exception dans la scène musicale klezmer parisienne. Cette première catégorie de répertoire étant principalement constituée de danses, elle est peu adaptée aux contextes des concerts comme ils sont pratiqués à Paris : souvent assis dans une salle de spectacle, ou bien dans un bar avec peu d'espace ; mais aussi au public qui ne connaît souvent pas les danses.

3.1.2 Un répertoire klezmer élargi par les raisons liées au contexte

Afin de s'adapter davantage au public et aux contextes de pratiques actuelles, mais aussi pour correspondre aux goûts parfois éclectiques des musiciens où à leur envie d'innover, le répertoire klezmer est donc très majoritairement élargi à d'autres répertoires, comme le répertoire hybride, la chanson yiddish, ou les compositions contemporaines.

3.1.2.1 Une juxtaposition de répertoires dans les bals yiddish

Même si ce contexte est plus fréquemment présent dans les rassemblements yiddish internationaux, certains ensembles klezmer parisiens comme les Pletzl Bandit, l'ensemble pédagogique Rebelote klezmer, ou les Marx Sisters, organisent occasionnellement des bals klezmer, toujours animés par une maîtresse de danse. En plus des bals organisés spontanément, un bal est organisé chaque année à Paris pour célébrer la fête de Pourim²⁰¹.

Le contexte des bals exigeant un répertoire précis et adapté aux danses yiddish, il n'est pas surprenant d'y retrouver majoritairement des morceaux appartenant à la catégorie du répertoire klezmer strict. Le 2 décembre 2019, le groupe Pletzl Bandit a proposé un Bal de Société à l'ECUJE²⁰² avec le soutien de l'association Yiddish Pour Tous. Le bal est encadré par la spécialiste des danses yiddish Hélène Domergue qui annonce au début du bal que l'on

²⁰¹ Pourim est une fête carnavalesque ayant lieu au début du printemps et célébrant le *Livre d'Esther*.

²⁰² Espace Culturel et Universitaire Juif d'Europe, association pour la promotion de la culture juive et de l'enseignement universitaire basée à Paris.

va apprendre d'abord des danses klezmer, puis des danses de salon : on apprend un *freylekh*, puis une hora. Viennent ensuite deux danses israéliennes que visiblement tout le monde connaît par les mariages, puis un tango, un cha cha cha, et un twist. Ici, le groupe instrumental Pletzl Bandit, qui pratique habituellement un répertoire klezmer strict, s'adapte au public et à la demande en variant son répertoire, tout en étant conscient de cette juxtaposition.

Le groupe Marx Sisters propose lui aussi des bals réguliers, animés par les maîtresses de danse Hélène Domergue ou Amélie Gayard. Le groupe présentant trois chanteuses permanentes, il leur faut alors adapter le bal à leur répertoire. Le rythme de certaines chansons yiddish étant proches des rythmes caractéristiques des danses klezmer, les danseurs s'adaptent à leur répertoire constitué principalement de chansons yiddish. On observe une assimilation du répertoire de chansons yiddish au genre klezmer par le groupe Marx Sisters, qui invite à danser sur les chansons yiddish.

On note que ces juxtapositions de répertoires dans les bals yiddish parisiens ne se retrouvent pas dans les bals des rassemblements yiddish internationaux, où les enjeux liés au public ne sont pas les mêmes, puisque les participants viennent spécifiquement pratiquer la musique klezmer. Ainsi, le répertoire joué dans ces contextes est un répertoire klezmer au sens strict.

3.1.2.2 Une juxtaposition de répertoires pour s'adapter au public

Dans le contexte du concert, qu'il soit privé ou public, on observe pratiquement systématiquement (sauf exception mentionnée dans la partie 3.1.1) une juxtaposition de répertoires.

Plusieurs groupes parisiens exercent une activité privée à la demande à l'occasion des moments importants de la vie juive (mariages, bar mitsvah, bat mitsvah), remplaçant la musique klezmer dans son contexte d'origine. Pourtant, les exigences des commanditaires obligent souvent les musiciens à juxtaposer des répertoires.

Pour les mariages, ce sont le plus souvent des thèmes israéliens (répertoire hébraïque) qui sont commandités et plus particulièrement la hora israélienne, un sous-genre à deux temps, joyeux, dont la chorégraphie est simple :

« Pour la hora, il n'y a qu'un pas: saute saute, gauche droite saute saute. Une hora a un rythme précis, ce sont des thèmes festifs (« Hava Nagila », « Maazel Tiv », etc.) où

les gens peuvent faire n'importe quoi. Dans les fêtes privées, immanquablement il y aura une série de horot²⁰³, et tout le monde se lève car c'est la seule danse qu'ils connaissent. »²⁰⁴

Pour le public, ce répertoire israélien est effectivement étroitement lié aux mariages, même s'ils sont de culture ashkénaze, probablement parce qu'il correspond davantage aux goûts actuels, comme l'indiquent les musiciens spécialisés dans l'évènementiel à destination de la communauté juive parisienne :

« Le répertoire klezmer ne correspondait pas tout à fait à mon projet car il me fallait de la musique plus festive, qui se trouve davantage dans le répertoire israélien : les horot, etc. »²⁰⁵

C'est ainsi que l'on trouve un mélange de quatre répertoires dans le répertoire du groupe Swing Klezmer, groupe parisien formé initialement pour répondre à une demande évènementielle :

- le jazz manouche : morceaux de Django Reinhardt par exemple.
- la musique tzigane et d'Europe de l'Est : « I found a new baby », « Csardas » de Monti, « Boublitchki », « Si Hora », etc.
- la musique juive : *horot* israéliens, « Mazel Tov », musiques du *Violon sur le toit*, etc.)
- la chanson yiddish : « Bei mir bistu shein » (devenue en anglais « Bei mir bist du schön »), « Joseph Joseph »²⁰⁶ etc.

Ces quatre influences se mélangent aussi dans l'interprétation des thèmes.

Toujours dans le contexte évènementiel, le chorégraphe et musicien Ilan Zaoui explique qu'il intègre un répertoire israélien pour répondre à une demande, et qu'aujourd'hui les thèmes des *horot* sont assimilés à la musique klezmer. On observe effectivement cette demande de manière récurrente :

²⁰³ Pluriel en hébreu moderne de « hora ».

²⁰⁴ Ilan Zaoui, musicien et chorégraphe de l'ensemble de musique et danse parisien Adama, entretien avec Alice Mazen réalisé le 18/03/15.

²⁰⁵ David Amsellem, violoniste du groupe parisien évènementiel Swing klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le 02/02/2016.

²⁰⁶ Chanson des Andrew Sisters adaptée par Sammy Cahn, et Saul Chaplin, 1938, de la chanson yiddish « Oh, Yossel, Yossel » de Nellie Casman et Samuel Steinberg, 1923.

« On adapte aussi notre répertoire au contexte, on a fait beaucoup de mariages avec les Gefilte swing et il faut jouer des thèmes traditionnels, comme « Hava Naguila ». »²⁰⁷

Les discours revendiquent l'association des répertoires klezmer et israéliens dans le contexte événementiel. Il est intéressant d'observer que ce répertoire israélien composé de *horot* ne se retrouve néanmoins pas dans le répertoire de concert des mêmes groupes, ou encore dans leurs albums enregistrés. Il s'agit donc bien d'une adaptation du répertoire au contexte. Pour les mariages, le groupe Gefilte Swing joue au moment du cocktail, pour faire danser les gens, « Mazel Tov », des thèmes israéliens ou quelques *horot* israéliennes.

Les musiciens du groupe Kanaï Trio, eux aussi habitués à jouer pour des événements privés, confirment devoir adapter leur répertoire, qui ne correspond effectivement pas à celui que l'on peut retrouver lors de leurs concerts :

« L'événement privé c'est différent d'un concert, il faut s'adapter au public. A un moment on a senti que le public souhaitait plutôt de la musique d'ambiance que du « gros klezmer » ». »²⁰⁸

Si ce mélange de répertoires se retrouve sans surprise dans le contexte des concerts privés à la demande, on le retrouvera également majoritairement dans les concerts publics, qu'ils soient à destination de la communauté juive ou non. Dans un premier temps, ce mélange s'explique par les goûts variés des musiciens eux-mêmes :

« On aime bien aussi être polyvalents, savoir jouer du jazz, du tango, du klezmer, même des musique napolitaines, on aimerait aussi faire du fado. On joue aussi pour le public qui aime entendre des thèmes qu'il connaît. »²⁰⁹

Mais également par les goûts variés du public :

« Pourquoi ça a pris en France? Je pense que c'est parce qu'il y a des groupes mélangés, comme les Yeux Noirs qui font autant du tzigane, du russe et du klezmer. Je connais aussi beaucoup de musiciens non juifs qui mélangent musiques tziganes, musique russe et qui assimilent de la musique klezmer dans leur répertoire. Après, il y a aussi ceux qui s'appellent klezmer band et qui ne font pas forcément que du klezmer. »²¹⁰

²⁰⁷ Clément Moreau, batteur du groupe parisien Gefilte Swing, entretien avec Alice Mazen réalisé le 12/05/19.

²⁰⁸ Elie Hackel, violoniste du groupe parisien Kanaï Trio, entretien avec Alice Mazen réalisé le 18/06/19.

²⁰⁹ Elie Hackel, violoniste du groupe parisien Kanaï Trio, entretien avec Alice Mazen réalisé le 18/06/19.

²¹⁰ Ilan Zaoui, musicien et chorégraphe de l'ensemble de musique et danse parisien Adama, entretien avec Alice Mazen réalisé le 18/03/15.

Mais si les discours argumentent par des raisons de goûts personnels, on observe également fréquemment la juxtaposition des répertoires klezmer et de la chanson yiddish pour une raison directement liée au contexte. En effet, la musique klezmer étant principalement destinée à la danse, elle s'adapte moins au contexte du concert que le répertoire de la chanson yiddish. Ce répertoire vocal, même lorsqu'il est joué instrumentalement, invite le public à chanter, et donc à participer. Dans un contexte comme celui du concert du duo Claudine Movsessian (clarinette) et Stéphane Gueroro (violon) qui se déroule au Café des Psaumes à Paris, un petit café associatif, le répertoire de la chanson yiddish joué instrumentalement est idéal : le public d'habitues est ancré dans la tradition juive puisqu'ils parlent pour la plupart yiddish. À l'annonce des chansons yiddish, ils sont donc heureux de pouvoir chanter et frapper des mains en même temps. Le public aime en effet entendre un répertoire qu'il connaît :

« Il y a des morceaux qui sont très connus et qui plaisent beaucoup. « Ale brider » plait beaucoup car c'est un chant de solidarité et les gens le connaissent car il est très facile. Il est un peu repris par tout le monde, les Klezematics, Kif orchestra. Ce sont moins des effets de mode que des standards, comme dans le jazz, il y a un répertoire qui se crée et qui est joué par tout le monde. »²¹¹

Néanmoins, si on peut observer une juxtaposition des répertoires, et particulièrement de la chanson yiddish au répertoire klezmer, il est intéressant de noter qu'ils sont souvent réunis sous l'étiquette « klezmer ». C'est le cas de l'ensemble Mosaïk Klezmer qui propose un :

« Spectacle musical et poétique qui retrace l'histoire des diasporas juives. Au cours de leurs nombreux déplacements, ces dernières ont été perméables aux pratiques musicales de leurs pays d'accueil tout en conservant une grande partie de leurs identités et de leurs traditions. Musiques originaires de la Péninsule Ibérique, du Maghreb, de l'Empire Ottoman et de l'Europe Centrale. »²¹²

Le discours introductif par le responsable de la Maison de la Culture Juive vient compléter cette présentation :

« J'ai entendu parler que des gens en avaient marre du klezmer, yiddish, on a donc fait un mix, il y a du russe, il y a du judéo-arabe, il y a du judéo-espagnol, il y en a pour tout le monde. Vous pourrez chanter et danser. »²¹³

L'introduction au concert par le responsable de la MJC montre une volonté de la MCJ de répondre aux attentes variées du public, et plus particulièrement à celles des Juifs sépharades.

²¹¹ Mano Siri, guitariste et bandjoïste du groupe Marx Sisters, entretien avec Alice Mazen réalisé le 10/05/19.

²¹² Description du concert de Mosaïk klezmer à la MJC de Nogent sur Marne le 06/10/18.

²¹³ Discours d'introduction au concert du groupe Mosaïk Klezmer à la MJC de Nogent.

La chanteuse du groupe, Yaël Morciano, a choisi de juxtaposer les répertoires judéo-espagnol, arabes, et klezmer :

« L'idée de ce mélange est de réunir les publics mais aussi d'enrichir, leur apporter ce qu'ils ne connaissent pas. C'est quand je me suis rendu compte que les séfarades ne connaissaient pas le klezmer, et inversement (par manque de temps et d'intérêt probablement) que j'ai voulu entreprendre cette démarche. »²¹⁴

Il est intéressant d'observer que malgré une juxtaposition de répertoires, c'est le nom klezmer qui domine. En effet, le choix de nom du groupe « Mosaïk klezmer » est réfléchi et permet d'amener un certain public :

« Au départ, je m'étais orientée dans le klezmer et j'ai ensuite voulu faire autre chose. Le nom Mosaïk klezmer est resté car il est important pour moi de conserver encore ce terme, ça permet d'amener un public en particulier afin de retrouver un mélange dans le public qui soit le reflet du mélange dans la musique. »²¹⁵

Dans cet exemple, les répertoires sont donc juxtaposés consciemment et pour des raisons liées au contexte et au concept du projet.

Pour conclure, on observe un répertoire klezmer au sens strict pratiqué par les ensembles pédagogiques et certains bals klezmer, tandis que le répertoire klezmer est pratiquement toujours juxtaposé à d'autres répertoires comme celui de la chanson yiddish, le répertoire hébraïque ou encore des répertoires plus éloignés (autres) dans les contextes des concerts publics ou privés.

3.2 Le répertoire enregistré et son rapport aux discours

L'analyse des répertoires enregistrés apporte une vision précise du répertoire des groupes parisiens. Comme le contexte du concert influence le choix du répertoire, l'enregistrement induit des contraintes non négligeables à prendre en compte pour comprendre le répertoire.

Nous pourrions dans un premier temps observer quels choix de répertoire sont effectués par les groupes parisiens, du répertoire klezmer au sens strict à la juxtaposition de répertoires éloignés dans un même album. Parallèlement à cette étude, le sens du mot klezmer pourra être interrogé pour comprendre ce qu'il désigne pour les musiciens, mais aussi

²¹⁴ Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosaïk Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le 11 novembre 2018.

²¹⁵ Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosaïk Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le 11 novembre 2018.

pourquoi il est utilisé et dans quelle démarche promotionnelle ou commerciale. Nous étudierons pour cela les discours à visée du public (promotions des albums, pochettes d'album) et ceux plus personnels recueillis à l'occasion d'interviews.

Le corpus d'albums analysés est limité aux enregistrements des groupes parisiens dont la sélection est justifiée dans la partie 2.1 de ce chapitre. Néanmoins, l'analyse des enregistrements exclut les ensembles à visée pédagogique qui n'ont pas enregistré d'albums, et qui étaient pourtant ceux dont le pourcentage de musique klezmer au sens strict dans leur répertoire était le plus important. Au sein de ce corpus de dix-sept groupes parisiens, ont été sélectionnés les albums mentionnant le mot klezmer dans le nom de l'album, dans la description, ou dans le discours de promotion. Ainsi, vingt-six albums enregistrés par dix-neuf musiciens ou groupes différents constituent le corpus de cette étude :

BEN ZIMET, *Aux sources du klezmer*, 2015

CIGARILLOS EN EL SHTRUDDLE, *When Klezmer Meets Salsa*, 2013

CIGARILLOS EN EL SHTRUDDLE, *Somos los Cigarillos*, 2016

CUNIoT-PEYLET (DUO) *Musique des Klezmorim et de leurs descendants*, Buda Records, 1989

CUNIoT-PEYLET (DUO) *Musique Klezmer d'hier et de demain*, Buda Records, 1992

DENIS CUNIoT, *Confidentiel Klezmer*, Buda Musique, 2006

DENIS CUNIoT, *Perpetuel Klezmer*, Buda Musique, 2012

GEFILTE SWING, *Nouvelles recettes*, édition privée, 2006

GEFILTE SWING, *Yidl Mitn Swing*, édition privée, 2012

GEFILTE SWING, *Klez'n Zazou*, Frémeaux et associés, 2019

HORSE RADDISH, *Electric Klezmer*, Believe, Ignatub, 2014

HORSE RADDISH, *Haskalah*, édition privée, 2019

KIF ORKESTRA, *Kif Orkestra*, édition privée, 2015

KLEZELE (TRIO), *Freylekh from Vladivostok*, Intégral, 2009

KLEZMER NOVA, (sous le nom de Orient Express Moving Shnorers), *Les lendemains de la veille*, Tranes Européennes, 1996, rééd. Buda musique, 2000

KLEZMER NOVA, (sous le nom de Orient Express Moving Shnorers), *Klezmer Nova*, Universal 468 422-2, 2001

KLEZMER NOVA, *Delicatessen*, Universal 472 790-2, 2003

KLEZMER NOVA, *L'Entre-deux*, L'Orient Express Moving Shnorers 532 552, 2012

KLEZ'MANNE, *Klez'manne*, édition privée, 2008

KLUNK, *ᵛK*, édition privée, 2017

MARX SISTERS (LES), *Oyf der Tsung*, Artwork, 2017

PETIT MISH-MASH (LE), *Avant c'était mieux*, Mish-Mash et compagnie, 2019

SHPILKES, *Zol Zayn*, édition privée, 2014

YERUSHE, *Yerushe*, Editions de l'IEMJ, 2016

YOM, *The new king of the klezmer clarinet*, Buda Musique, 2008

YOMGUIH-CUNLOT (DUO), *The Golem on the Moon*, Buda Musique, 2003

L'ensemble de ces albums représente 395 morceaux qui seront, selon les besoins, analysés comme un corpus global, ou bien comme un corpus compartimenté par albums. Le détail du répertoire enregistré analysé est disponible en Annexe 3.

3.2.1 Une part de répertoire klezmer au sens strict

Parmi les albums sélectionnés, on observe la présence d'un répertoire klezmer au sens strict. Ce répertoire klezmer représente 31 % de l'ensemble du corpus analysé. Nous pouvons remarquer que la musique klezmer au sens prescriptif est assez peu enregistrée.

Dans ce répertoire klezmer au sens strict, certains sous-genres sont plus représentés que d'autres :

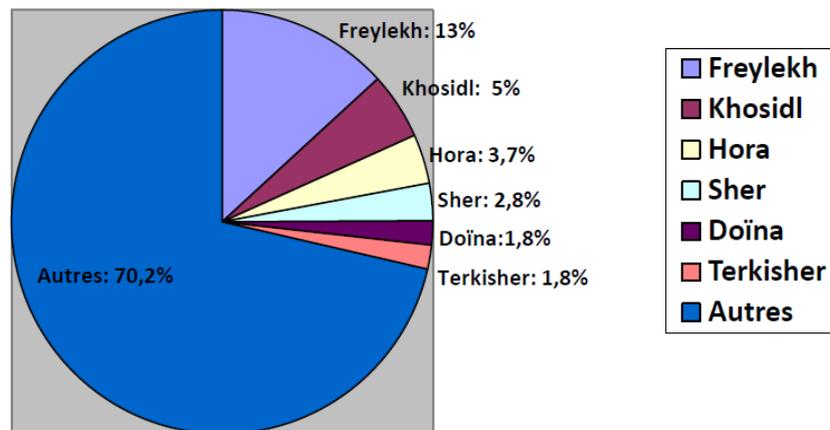


Figure 47: répartition des sous-genres au sein du répertoire klezmer strict

Parmi les dix-huit groupes de ce corpus enregistré, seulement un groupe enregistre pratiquement exclusivement de la musique klezmer : le groupe Klez'manne, dont l'album du même nom comporte treize morceaux que l'on trouvait dans le répertoire américain des années 1930 (répertoire klezmer strict), et une seule chanson yiddish jouée instrumentalement (répertoire hybride). Pour le contrebassiste du groupe Benjamin Chabert :

« On peut se retrouver à jouer tantôt des chansons en instrumental, tantôt à rajouter des paroles sur des musiques instrumentales. Avec Klezmanne, on joue la chanson "Papirosn" en instrumental, puis on enchaîne avec le thème de "Papirosn" en freylekh. »²¹⁶

Ainsi, les dix-sept autres groupes parisiens n'enregistrent pas exclusivement un répertoire klezmer au sens strict. On observe globalement une évolution temporelle allant toujours vers un pourcentage de plus en plus faible de musique klezmer au sens strict, au profit de la chanson yiddish ou des compositions contemporaines. C'est le cas du groupe Klezmer Nova

²¹⁶ Benjamin Chabert, contrebassiste et chanteur des groupes parisiens Marx Sisters et Klez'manne, entretien avec Alice Mazon réalisé le 17/06/19.

pour lequel la musique klezmer au sens strict représente 42 % de l'album *Klezmer nova* enregistré en 2001 (sous le nom de Orient Express Moving Shnorers), 15 % de l'album *Delicatessen* enregistré en 2003 et 0 % de l'album *L'Entre deux* enregistré en 2012. Pour le groupe Klezmer Nova, la place sera progressivement laissée à la composition contemporaine. Pour d'autres groupes comme Horse Raddish, le pourcentage de musique klezmer passe de 41 % dans l'album *Electric Klezmer* enregistré en 2014 à 5 % dans l'album *Haskalah* enregistré en 2019, une place de plus en plus importante sera laissée à la chanson yiddish.

La musique klezmer au sens strict a une place minoritaire dans les albums enregistrés par les groupes parisiens sélectionnés, et semble de moins en moins présente. Cela s'explique probablement par le fait que la musique klezmer au sens strict correspond à un contexte duquel on sort lorsqu'on produit un album. Elle est donc peu adaptée à ce format de diffusion : la musique klezmer se vit plus qu'elle ne s'écoute.

3.2.2 Répartition des catégories de répertoires dans les albums klezmer

Hormis quelques exceptions, les albums enregistrés par les groupes de musique parisiens se revendiquant klezmer, et dont les descriptions mentionnent la présence de musique klezmer, présentent en réalité une juxtaposition de répertoires, que nous pouvons classer en plusieurs catégories. Nous pouvons observer dans le graphique ci-dessous la répartition de ces catégories de répertoire dans le corpus des 395 morceaux sélectionnés.

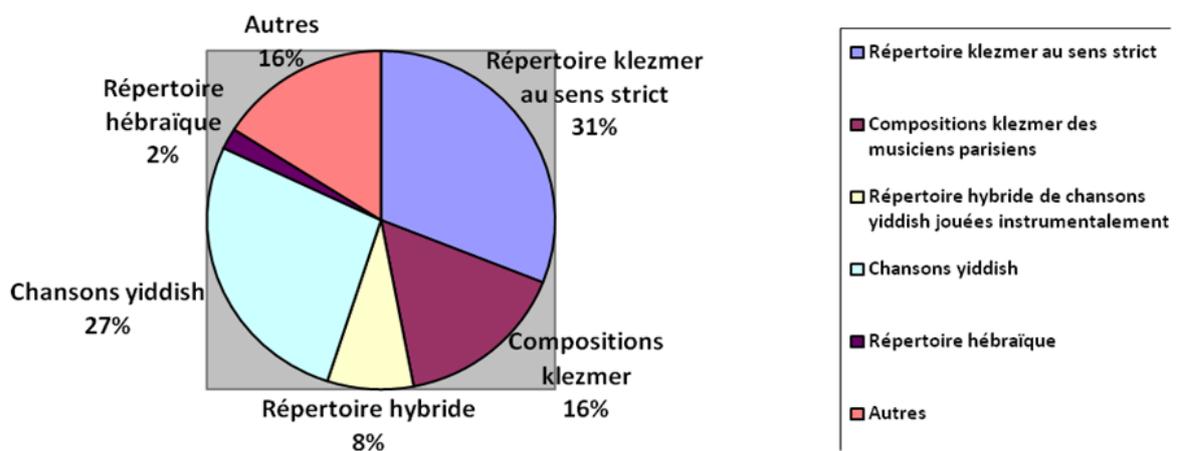


Figure 48: répartition des catégories de répertoires dans l'ensemble du corpus de répertoire enregistré

Les catégories de répertoires autres que le répertoire klezmer au sens strict peuvent parfois être considérées par les musiciens comme étant klezmer, ou bien comme des répertoires voisins juxtaposés au répertoire klezmer. Dans le premier cas, c'est la définition même du mot klezmer qui est élargie, comme nous avons pu en discuter dans le premier chapitre. Dans le second cas, le mot klezmer englobe consciemment des répertoires voisins pour des raisons de communication et de promotion de l'album. Ces deux situations seront identifiées par l'analyse des discours des musiciens et leur appréhension du mot klezmer.

3.2.2.1 Un répertoire klezmer au sens élargi, incluant chansons yiddish et compositions contemporaines

Lorsque le mot klezmer est utilisé dans un sens élargi pour décrire un album enregistré par les musiciens parisiens, il comprend le plus souvent les catégories suivantes :

- compositions des musiciens eux-mêmes et revendiquées comme étant klezmer (16 % du répertoire total)
- chansons yiddish (27 % du répertoire total)
- répertoire hybride des chansons yiddish jouées instrumentalement (8 % du répertoire total)

En effet, comme nous avons pu l'observer dans les discours, la définition du mot klezmer pour les musiciens parisiens comprend souvent la chanson yiddish. Ce répertoire est donc la catégorie la plus représentée après le répertoire klezmer au sens strict. Néanmoins, le pourcentage de chanson yiddish est étroitement lié à la présence ou non d'un chanteur ou d'une chanteuse dans le groupe. Ainsi, la répartition de cette catégorie est très inégale selon les albums. Il est alors pertinent d'observer la part de musique klezmer au sens strict et de chant yiddish dans les groupes ayant un chanteur ou une chanteuse. Pour le groupe Gefilte Swing, la répartition de musique klezmer au sens strict et de chant yiddish est égale pour chacun de leurs trois albums enregistrés tandis que la description des albums (voir ci-dessous) met en avant principalement le mot klezmer.

Nouvelles recettes (2006) « *Le groupe éprouve ici ce mélange devenu sa marque de fabrique : du jazz dans le klezmer. Le choix des instruments s'y affirme également. Le Gefilte Swing est l'un des rares orchestres klezmer en France à intégrer une batterie, pourtant traditionnellement présente dans les orchestres jazz, mais aussi klezmer ! Pas*

de violon en revanche, un parti pris qui va à l'encontre de la vision classique d'un orchestre klezmer. »²¹⁷

Yidl Mitn Swing (2012) « *Cet opus est l'occasion d'expériences harmoniques et rythmiques, avec même des influences guadeloupéennes comme dans « Rumania ». La tonalité swing reste toutefois très affirmée. Ingrédients de musiques yiddish, klezmer et swing se fondent pour des sonorités douces, fluides et chaleureuses. »²¹⁸*

Klez'n Zazou (2018) « *Y'a du zazou dans ce CD ! Ce swing effronté de Saint-Germain-des-Prés y donne brillamment la réplique au klezmer, cette musique tour à tour émouvante et festive qui est une des facettes essentielles du Gefilte Swing. Et s'il n'y avait que le zazou ! Du jazz de la Prohibition ? Y en a. Du jazz New Orleans ? Y en a. De la chanson française à la sauce yiddish ? Y en a.*

Et même du rock et du reggae ! Alors on pourrait dire qu'il est complètement zazou ce nouvel album du Gefilte Swing, mais au sens de meshuge, comme on dit en yiddish : barjo !

Sauf que c'est ça qui est bien avec le klezmer : il se marie avec tout. Placé sous le signe de l'ouverture, Klez N' Zazou fait la part belle aux invités (ils ne sont pas moins de dix !), chanteuses et instrumentistes, issus du monde yiddish, du jazz, du rock, pour une fusion diablement réussie. Sans oublier le grain de folie. Wa da la di dou da di dou la wa wa ! »²¹⁹

Ainsi, pour le groupe Gefilte Swing comme pour de nombreux groupes parisiens, le répertoire klezmer est élargi à celui de la chanson yiddish, mais également à la composition contemporaine revendiquée comme klezmer. De nombreux musiciens comme le saxophoniste du groupe Klezmer Nova, Pierre Wekstein, composent effectivement de la musique klezmer qui peut représenter la quasi-totalité d'un album revendiqué comme klezmer, comme l'album *l'Entre Deux* du groupe Horse Raddish qui ne présente qu'une chanson yiddish jouée instrumentalement et vingt-sept compositions de Pierre Wekstein. Dans la description de l'album, cette juxtaposition est justifiée ainsi :

« La musique klezmer s'est toujours nourrie des apports musicaux des régions où vivaient les musiciens klezmer. Poursuivant cette tradition, Pierre Wekstein, après 4 ans passés dans l'île de la Réunion, revient avec de nouvelles compositions pour Klezmer Nova. Sans oublier les racines du Klezmer, ce répertoire de Klezmer Nova s'appuie aussi sur des rythmiques inédites dans cette musique. »²²⁰

L'analyse de ce discours présentant l'album du groupe Horse Raddish doit prendre en compte l'assimilation des compositions de Pierre Wekstein dans le répertoire klezmer, selon son propre discours. Si l'analyse musicologique peut montrer une juxtaposition de répertoire dans

²¹⁷ Gefilte Swing, *Nouvelles recettes*, édition privée, 2006.

²¹⁸ Gefilte Swing, *Klez'n Zazou*, Frémeaux et associés, 2019.

²¹⁹ Gefilte Swing, *Yidl Mitn Swing*, édition privée, 2012.

²²⁰ Klezmer Nova, *L'Entre-deux*, L'autre Distribution, 2012.

cet album, le discours des musiciens affirme au contraire un répertoire exclusivement klezmer. Le mot klezmer englobe également les compositions contemporaines du pianiste Denis Cuniot qui affirme dans la description de l'album *Confidentiel klezmer* composer de la musique klezmer, en respectant les codes musicaux qui caractérisent ce style musical (voir partie 2.2.2.1 du Chapitre 1). D'un point de vue musical, nous pouvons analyser la répartition des répertoires dans l'album *Confidentiel klezmer* ci-après :

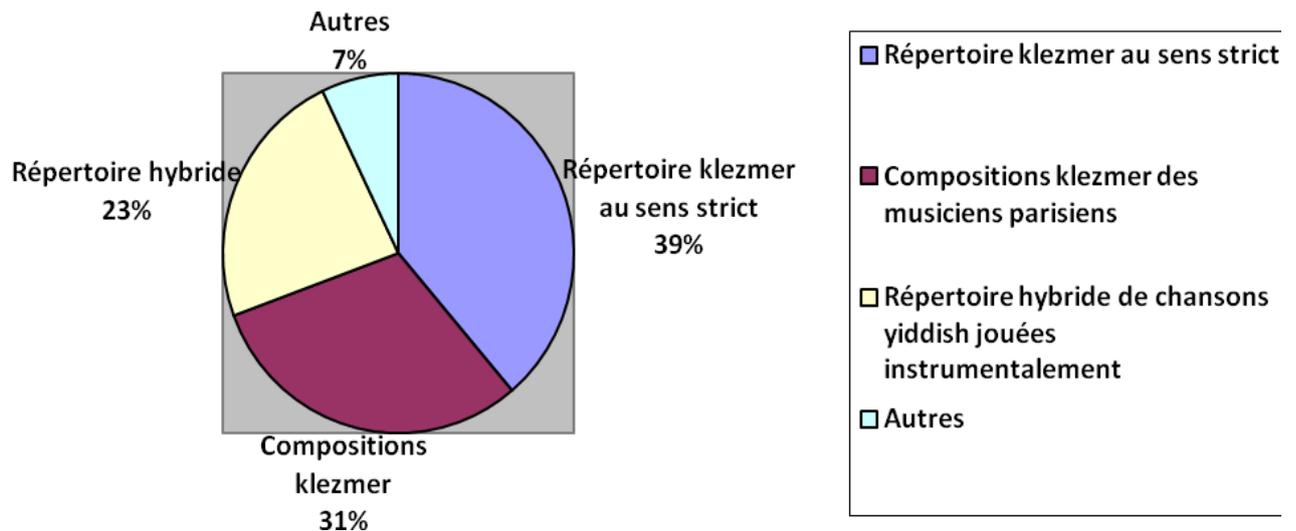


Figure 49: répartition des catégories de répertoires dans l'album *Confidentiel Klezmer*, enregistré par Denis Cuniot

L'album *Confidentiel klezmer* est donc un exemple d'inclusion des compositions contemporaines dans le répertoire klezmer, mais également du répertoire hybride de la chanson yiddish jouée instrumentalement, qui représente une part importante de l'album.

Enfin, on retrouve également une présence du répertoire hybride de la chanson yiddish jouée instrumentalement dans l'album *KIF* enregistré par la fanfare Kif Orkestra, qui, pour le clarinettiste du groupe Maurice Victorovitch, intègre le répertoire klezmer :

« Effectivement, il y a des chansons, des mélodies qui sont très simples mais certaines sont de fausses vieilles mélodies qui datent en fait des années 50/60, donc on en fabrique du klezmer. Tout ce qu'on va jouer dans la fanfare, avec la rythmique, les harmonies, ça va devenir du klezmer. »²²¹

Si l'analyse de ce discours montre une assimilation des répertoires sous le nom klezmer, nous pouvons analyser la répartition des répertoires dans l'album *Kif* ci-après :

²²¹ Maurice Victorovitch, clarinettiste à la fanfare KIF, entretien avec Alice Mazon réalisé le 16/01/19.

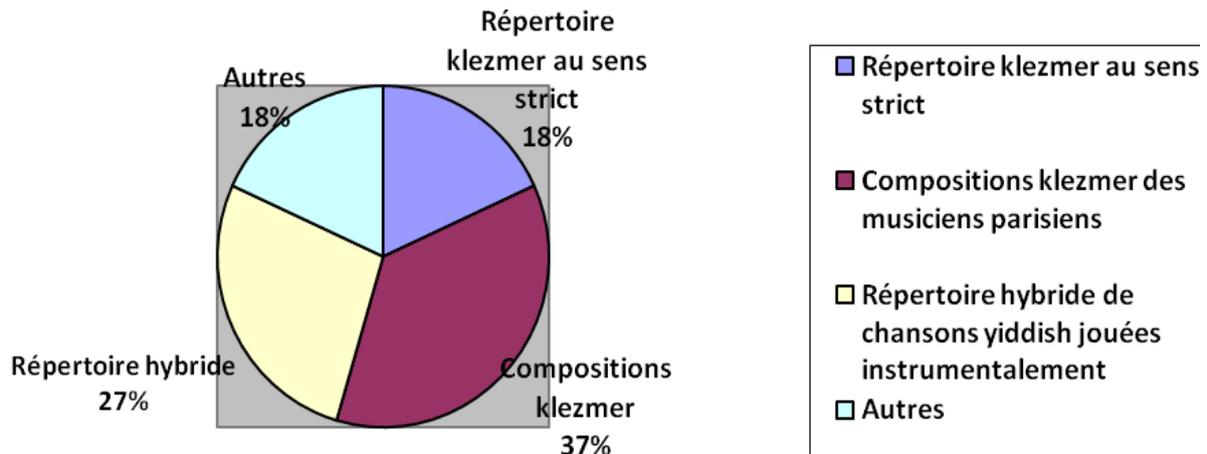


Figure 50: répartition des catégories de répertoires dans l'album Kif, enregistré par la fanfare Kif Orkestra

L'analyse du répertoire de l'album Kif montre une prédominance des compositions klezmer, et une part importante de répertoire hybride. Ce répertoire hybride de chansons yiddish jouées instrumentalement est souvent considéré comme appartenant au répertoire klezmer par les musiciens :

« Il est vrai que la musique klezmer c'est souvent des reprises de thèmes chantés qui sont joués de façon instrumentale, sans chant, mais cette distinction est importante. »²²²

Pour conclure, on observe une fréquente juxtaposition du répertoire klezmer au sens strict aux répertoires des compositions contemporaines, des chansons yiddish, ou encore des chansons yiddish jouées instrumentalement. L'analyse des discours et notamment des descriptions d'albums nous indique que, pour les musiciens, ces répertoires intègrent le genre klezmer. On peut alors considérer ces répertoires comme des catégories de la musique klezmer lorsque celle-ci est définie par des caractéristiques musicales, et donc comme un style musical.

« Ce qui différencie c'est l'interprétation. Par exemple, le morceau « Les yeux noirs »²²³ est une musique de Russie jouée par les tziganes et les klezmer. Ça devient klezmer avec les ornements. Le répertoire n'identifie pas ce qui est klezmer. »²²⁴

²²² Mano Siri, guitariste et banjoïste du groupe Marx Sisters, entretien avec Alice Mazen réalisé le 10/05/19.

²²³ « Ochi chernyye ». Interprétée par Django Reinhardt en 1940 (Paris, 13 décembre) sous le nom de « Les yeux noirs », disque Swing sur lequel figurait « Nuages », puis en 1954 par Louis Armstrong sous le nom de « Dark eyes » LP Decca *The Glenn Miller Story*.

²²⁴ Gheorghe Ciomasu, accordéoniste d'origine moldave, jouant avec les groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaik Klezmer, etc., entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/06/19.

3.2.2.2 Une juxtaposition de répertoires sous le nom klezmer

L'utilisation du mot klezmer dans le nom du groupe, de l'album ou encore dans sa description ne signifie pas obligatoirement que le musicien englobe la totalité du répertoire enregistré dans le répertoire klezmer. En effet, la mise en avant du mot klezmer peut être justifiée par des effets commerciaux, et notamment pour toucher un public précis pour qui le mot klezmer correspond à une culture. Mais le mot klezmer peut à l'inverse être utilisé pour toucher un public plus large, en remplaçant les mots « yiddish » ou « juif » par un terme dont le rapport à la culture juive est moins évident.

Les exemples de ce phénomène sont nombreux et peuvent être analysés individuellement. Nous pouvons mettre en regard la description de l'album *Somos los Cigarillos* enregistré par le groupe *Cigarillos en el Shtruddle* (voir partie 2.2.2 du Chapitre 1) qui met en avant la présence de danses comme le sher, le bulgar et le freylekh, et sa composition analysée ci-après :

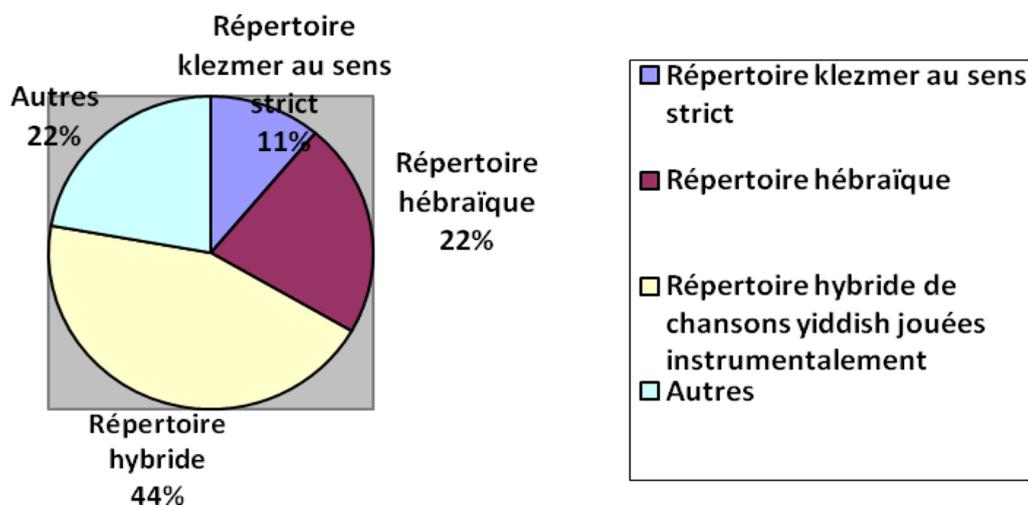


Figure 51: répartition des catégories de répertoires dans l'album *Somos los Cigarillos*, enregistré par le groupe *Cigarillos en el Shtruddle*

L'analyse du répertoire de l'album *Somos los Cigarillos* montre une prédominance du répertoire hybride, tandis que le répertoire klezmer au sens strict représente la plus petite part (11 pourcents). On observe une contradiction entre le répertoire de l'album et sa description : les danses du répertoire klezmer sont explicitement citées et ne se retrouvent pourtant pas directement dans l'album qui présente davantage de chansons yiddish. On peut donc en déduire une utilisation commerciale du mot klezmer, dont le lien au judaïsme est moins évident que le qualificatif « yiddish ».

Cette utilisation commerciale du mot klezmer est explicitée par la musicienne du groupe Marx Sisters, Mano Siri, qui explique enregistrer principalement de la chanson yiddish : « *La musique klezmer est purement instrumentale. Donc au sens strict, nous on fait de la chanson yiddish.* »²²⁵ tandis que la description de leur album *Oyf der Tsung* enregistré en 2017 mentionne également la musique klezmer, qui n'est, au sens strict, pas présente :

Oyf der Tsung (2017) : « *La musique des Marx Sisters est pleine et généreuse. Tantôt festif et joyeux, tantôt chargé et émouvant, le répertoire du groupe prend sa source au cœur de la chanson yiddish et de la musique klezmer.* »²²⁶

Une utilisation commerciale et sociale d'un autre type est observée dans la description de l'album *Froggy Kaos* enregistré par le groupe Klezmer Kaos en 2011. La composition de l'album répond à sa description, avec une juxtaposition de répertoires analysés ci-après :

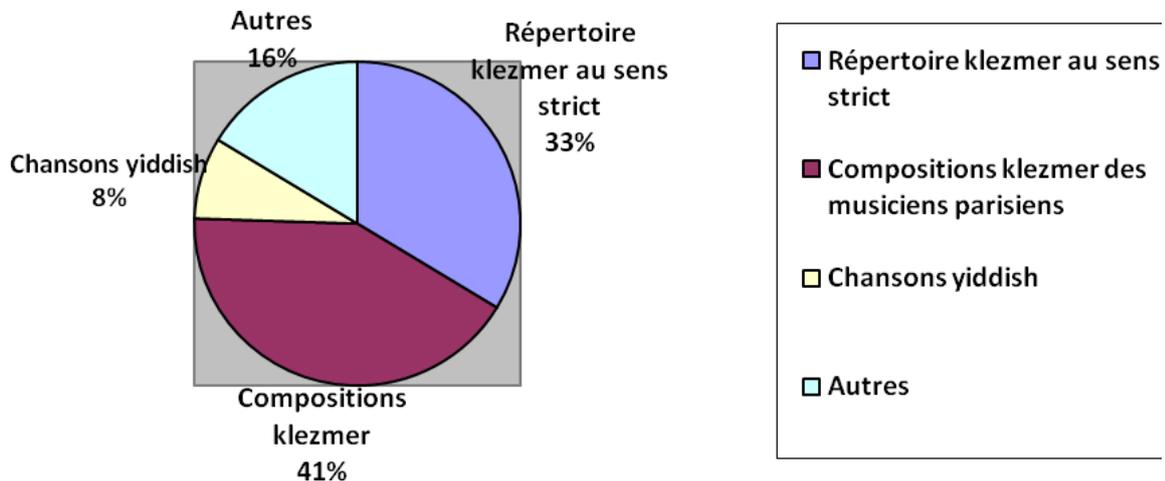


Figure 52: répartition des catégories de répertoires dans l'album *Froggy Kaos*, enregistré par le groupe *Klezmer Kaos*

L'album *Froggy Kaos* présente un tiers seulement de répertoire klezmer au sens strict. Pourtant, la présence du répertoire klezmer est mise en avant dans la description de l'album : « *son inspiration première du klezmer* », et dans le nom du groupe : *Klezmer Kaos*. L'utilisation du mot klezmer peut être perçue comme un outil d'accroche pour un public précis.

En effet, rares sont les groupes qui ne jouent que de la musique klezmer, et la plupart des musiciens parisiens juxtaposent consciemment les répertoires, pour assouvir leur curiosité

²²⁵ Mano Siri, guitariste et banjoïste du groupe Marx Sisters, entretien avec Alice Mazen réalisé le 10/05/19.

²²⁶ Marx Sisters (Les), *Oyf der Tsung*, Artwork, 2017.

musicale mais aussi pour répondre aux attentes du public. C'est le cas du groupe Horse Raddish :

« Avec Horse Raddish, on a une démarche assez ouverte, on ne veut pas se refermer sur la musique klezmer. La musique c'est avant tout des rencontres, la curiosité des uns envers les autres et un rapport de "ping pong" qu'on a soit avec d'autres musiciens, soit avec le public. La plus grande satisfaction d'un musicien de scène est cet échange, arriver à se sublimer par l'apport extérieur. On se rend compte qu'on est parti de quelque chose qu'on sait faire et on arrive à quelque chose qu'on ne pensait pas pouvoir faire. »²²⁷

On observe ainsi des interactions fructueuses entre les musiciens d'un groupe mais également avec l'auditeur, amenant à juxtaposer un sein d'un même album différents répertoires.

²²⁷ Michel Schick, flûtiste, clarinetriste, arrangeur du groupe parisien Horse Raddish, entretien avec Alice Mazen réalisé le 10/12/15.

4. Conclusion sur le répertoire

La juxtaposition des catégories de répertoires au sein du répertoire d'un groupe, aussi bien dans le cadre de restitutions publiques que d'enregistrements, représente une caractéristique importante des groupes klezmer parisiens. Ce phénomène est directement lié à la démarche de ces musiciens qui s'inscrivent dans une démarche d'appropriation d'un répertoire. Cette démarche diffère de celle que l'on peut retrouver dans les rassemblements yiddish internationaux, davantage tournés vers la recherche et la conservation, et dans lesquels on retrouve un répertoire klezmer au sens strict.

Par l'analyse des discours, nous avons pu différencier les mélanges de répertoires relevant pour les musiciens de l'élargissement du répertoire klezmer et de sa définition (compositions contemporaines, chansons yiddish, répertoire hybride) et ceux relevant de la juxtaposition (chansons yiddish, répertoire hybride, répertoire hébraïque, autre). Mais de la même manière qu'il est difficile de définir le mot klezmer ou encore le genre klezmer, il est difficile de définir un répertoire qui trouve son origine dans un mélange de répertoires, et qui n'a fait depuis que s'enrichir de compositions, de genres voisins (nigunim issus du répertoire religieux, chansons yiddish, etc.). Selon Hervé Roten, c'est seulement dans les années 1970-1980 que quelques pionniers tels le clarinettiste Giora Feidman, Henry Sapoznik (du groupe *Kapelye*) ou encore Lev Liberman (*The Klezmerim*), font réapparaître une musique qui fut nommée "klezmer",

*« par le même hasard qui fit nommer "celtique" la musique irlandaise. »*²²⁸

Le paysage klezmer est donc le résultat d'une rupture mais puise malgré tout son identité dans la fusion de musiques existantes.

*« La musique klezmer est extrêmement composite. Au courant hassidique, elle a emprunté la joie, la ferveur et surtout les nigounim, ces mélodies sans paroles, faciles à mémoriser et à répéter. Elle y a adjoint, en un subtil mélange, des mélodies populaires juives ou non-juives, des musiques de danses profanes et des musiques synagogales. »*²²⁹

²²⁸ Hervé Roten, *Le klezmer : musique d'hier et d'aujourd'hui*, <https://www.iemj.org/>. Mais plus qu'un hasard, le choix de remplacer l'appellation « irlandaise » par « celtique » peut être réfléchi en fonction de l'image renvoyée au public.

²²⁹ Hervé Roten, *Le klezmer : musique d'hier et d'aujourd'hui*, <https://www.iemj.org/>

Ces écrits présentent donc le répertoire klezmer des années 70 aux Etats-Unis comme la fusion d'un héritage des klezmorim d'Europe de l'Est et d'influences contemporaines. On pourrait dès lors imaginer que le klezmer actuel à Paris poursuit cette évolution du répertoire, en lien avec un élargissement de la définition du mot klezmer. Les musiciens parisiens revendiquent d'ailleurs cette assimilation de répertoires voisins dans le répertoire klezmer :

« Le répertoire évolue et c'est l'utilisation des codes qui fait rentrer dans le klezmer. Actuellement, il y a des musiciens qui composent et je considère que c'est du klezmer. »²³⁰

« Pour moi, il n'y a pas de depositaire de la musique klezmer, ni pour le jazz. C'est un répertoire qui est créé par les musiciens qui le jouent. Il y a un côté juif, mais je serais curieux de voir ce qu'il y a de juif dedans. ».²³¹

Pour conclure, on observe que le klezmer ne se limite ni à un genre, ni à un répertoire, ni à un style. Le klezmer, c'est une attitude, ce qui n'exclut pas qu'il ne soit, parfois, qu'une pose. Le genre klezmer est un ensemble de caractéristiques auxquelles répondent la musique klezmer et qui peuvent différer d'une définition à l'autre, le répertoire n'a pas de frontières définies et peut s'enrichir à mesure que les musiciens y intègrent de nouveaux morceaux. Néanmoins, l'élargissement de la définition du mot klezmer induit également un élargissement du répertoire, comme c'est le cas pour la chanson yiddish, et les deux notions sont ainsi étroitement liées.

²³⁰ Charles Rappoport, violoniste des groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaïk Klezmer, Klezmer Kaos, etc., et professeur de musique klezmer à Musique Ensemble, entretien avec Alice Mazen réalisé le en décembre 2018.

²³¹ David Amsellem, violoniste du groupe parisien événementiel Swing klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le 02/02/2016.

Chapitre 3

Spécificités musicales du style klezmer

Table des matières du Chapitre 3

Chapitre 3 Spécificités musicales du style klezmer	141
Table des matières du Chapitre 3	142
1. Qu'est-ce qu'un marqueur musical de la musique klezmer ?	142
1.1 <i>Pourquoi définir les marqueurs musicaux ?.....</i>	145
1.2 <i>Justifications historiques et contextuelles des marqueurs musicaux caractérisant le style klezmer</i>	147
1.2.1 <i>Origines des caractéristiques musicales et rapport aux musiques autochtones</i>	147
1.2.2 <i>Influences du contexte sur les caractéristiques musicales du style klezmer</i>	149
2. Motifs mélodiques caractéristiques	151
2.1 <i>Formules mélodiques caractérisant le style klezmer au sens restreint.....</i>	151
2.1.1 <i>Formules conclusives de la hora</i>	153
2.1.1.1 <i>Formules conclusives des horas du répertoire historique</i>	153
2.1.1.2 <i>Formules conclusives des horas des compositions klezmer parisiennes</i>	155
2.1.1.3 <i>Analyse d'une hora contemporaine dans un contexte de transmission et d'interprétation</i>	157
2.1.2 <i>Processus de transmission : de la variation aux motifs mélodiques.....</i>	158
2.3 <i>Ornements caractérisant la musique klezmer au sens restreint</i>	159
2.3.1 <i>Analyses acousmographiques du krekhts</i>	161
2.3.2 <i>Krekhts et kneytsh chez les clarinettes klezmer</i>	162
2.3.2.1 <i>Le krekhts (ou grace note)</i>	162
2.3.2.2 <i>Le kneytsh (ou chirp)</i>	164
2.3.3 <i>Le krekhts dans le chant yiddish.....</i>	165
3. Formules rythmiques et appuis caractérisant le style klezmer	168
3.1 <i>Des formules rythmiques signatures</i>	168
3.1.1 <i>Les sous-genres non mesurés.....</i>	168
3.1.2 <i>Les rythmes d'accompagnement</i>	168
3.1.3 <i>Les motifs rythmiques indiquant la structure de la danse</i>	169
3.2 <i>Le rythme influence la danse, ou la danse influence le rythme ?</i>	171
3.2.1 <i>Le rapport du musicien au danseur</i>	171
3.2.2 <i>Vers un détachement de la musique klezmer vis à vis de la danse</i>	172
4. Texture : de l'hétérophonie à l'harmonie	174
4.1 <i>La construction hétérophonique à l'origine des dissonances</i>	174
4.2 <i>Echelles harmoniques caractérisant le style klezmer</i>	176
4.2.1 <i>Les modes majeurs</i>	177
4.2.2 <i>Les modes mineurs</i>	178
4.2.3 <i>Les six modes</i>	181
4.3 <i>Le rythme harmonique : analyse en situation d'interprétation et hétérophonie</i>	182
4.4 <i>Enchaînements harmoniques : comparaison d'un corpus de référence et d'un corpus de compositions contemporaines</i>	183
4.4.1 <i>Juxtaposition de modes harmoniques</i>	184
4.4.2 <i>Analyse par les vecteurs harmoniques</i>	187
5. Conclusion sur les caractéristiques musicales : imbrication des paramètres, le rôle de chacun	191

1. Qu'est-ce qu'un marqueur musical de la musique klezmer ?

Si la musique klezmer peut être définie comme un genre (voir chapitre 2), le mot klezmer désigne également un style musical. La notion de style est alors intégrée à la notion de genre : pour appartenir au genre klezmer, un morceau doit, en plus de répondre à certaines caractéristiques liées au contexte, présenter les caractéristiques musicales attribuées au style klezmer.

Nous pouvons distinguer trois catégories de caractéristiques musicales, parfois appelées « signifiants »²³².

Tout d'abord, le style musical klezmer peut être identifié par des formules mélodiques types, qui incluent les variations et les ornements. La distinction entre les notions de motifs mélodiques, de variations mélodiques et d'ornements se fait principalement par les discours, et sa justification par la comparaison des interprétations reste subjective, comme nous le verrons dans la partie 2 de ce chapitre.

La deuxième catégorie de caractéristiques musicales est d'ordre rythmique. En effet, le genre klezmer peut être divisé en plusieurs sous-genres correspondant à différentes danses. Pour chacune de ces sous-catégories on retrouve des formules rythmiques caractéristiques ainsi qu'une hiérarchisation des pulsations et des appuis. Cette catégorie comprend également ce que Pierre Wekstein appelle « groove », qui est le rapport entre les différents rythmes superposés :

« Le rôle des instruments par rapport aux autres, ce que fait la basse par rapport à la batterie, ce que fait le trombone par rapport à la rythmique, c'est ce que j'appelle ce groove. [...] Le rythme d'un freylekh à base de "noire-pointée noire-pointée noire", on s'aperçoit qu'on le retrouve dans plein de musiques, le tango, la musique d'Asie [mineure], il y en a partout dans les musiques de danse du monde. Mais dans le klezmer c'est un peu différent car la batterie va faire "noire croche noire croche noire", le trombone va faire faire "noire-pointée noire-pointée noire", le piano va faire tous les contre-temps. Tout ça est mêlé et ça fait le groove. »²³³

Enfin, la troisième catégorie est d'ordre harmonique et comprend les échelles harmoniques utilisées et leur juxtaposition au sein d'un même morceau, ainsi que les

²³² Joshua Horowitz, ethnomusicologue, accordéoniste, compositeur, enseignant américain, entretien avec Alice Mazen réalisé le 11/08/2019, traduit de l'anglais.

²³³ Pierre Wekstein, flûtiste, saxophoniste, compositeur et arrangeur du groupe parisien Klezmer Nova, entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/01/19.

enchaînements harmoniques et le rythme harmonique. Ce dernier signifiant est directement influencé par le contexte et donne un indice sur les musiciens qui jouent cette musique. Ainsi, le rythme harmonique, plus qu'une caractéristique du style, renseigne sur le contexte. Pour les musiciens, c'est ce reflet du contexte qui devient un marqueur musical, plus que la caractéristique musicale elle-même :

« Quand on joue d'oreille, on va faire des petites introductions ou une manière de finir les morceaux qui deviennent des codes. »²³⁴

On pourrait aussi se demander si l'instrumentation n'est pas le principal identifiant de la musique klezmer. Mais nous pouvons observer qu'il y a peu de rapports entre une kapelle d'Europe centrale (flûte en bois, cornet à pistons, contrebasse à cordes, cymbalum) et les clarinettes et violons jugés caractéristiques du klezmer depuis son implantation à New York. Denis Cuniot, qui joue du piano klezmer comme d'autres jouent du piano breton²³⁵, montre également que l'instrumentation n'est pas un marqueur suffisant pour définir le klezmer.

Une seule caractéristique musicale ne suffit pas à qualifier un morceau de klezmer, mais rares sont les compositions contemporaines reprenant l'ensemble des éléments du style klezmer. A partir de quand la combinaison des caractéristiques permet d'inclure une composition dans le style klezmer ? Le compositeur Pierre Wekstein répond :

« S'il n'y a que les ornements, est-ce que cela suffit ? C'est une bonne question, ça peut donner l'illusion. Mais s'ils n'y sont pas, ça ne marchera pas. »²³⁶

On peut rapprocher ceci de l'orientalisme en musique. Dans son article "L'orientalisme dans la musique française du XIXe siècle: la ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques"²³⁷, Jean Pierre Bartoli définit le "nouvel exotisme musical" mis au point par Félicien David. Cette procédure se divise en deux catégories: l'emprunt adapté et la re-création pseudo authentique. L'emprunt adapté "résulte d'une collecte plus ou moins fidèle de matériaux mélodiques ou rythmiques effectivement entendus

²³⁴ Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosaïk Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé en novembre 2018.

²³⁵ Karen Nioche, *Le piano en question dans la musique bretonne à danser*, mémoire de Master Recherche Arts-Musique sous la direction de Violaine Anger et Michaël Cisinski, université d'Evry Val d'Essonne, septembre 2007.

²³⁶ Pierre Wekstein, flûtiste, saxophoniste, compositeur et arrangeur du groupe parisien Klezmer Nova, entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/01/19.

²³⁷ Jean-Pierre Bartoli, "L'orientalisme dans la musique française du XIXe siècle: la ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques", *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 51, 1997, pp. 137-170 (34 pages)

par le compositeur et restitués de façon évidemment et fatalement approximative dans le système scalaire de la musique occidentale”²³⁸, tandis que la re-création pseudo authentique consiste à “inventer des mélodies, des rythmes et des timbres qui vont être ponctués par les auditeurs comme typiquement orientaux, parce qu’elles sont fondées sur les recettes de ‘l’emprunt adapte’ décrites à l’instant. Il n’y a pas ici un emprunt mais une création à partir d’un certain nombre de signaux musicaux en général, issus de la technique de l’emprunt. Ils vont alors être perçus comme le sont les modèles authentiques.”

Selon la théorie de Jean-Pierre Bartoli, les compositions klezmer s’inscrivent ainsi dans le concept de re-création authentique. Mais Joshua Horowitz ajoute que pour parfaire l’identité klezmer d’un morceau, aux caractéristiques harmoniques, mélodiques et rythmiques s’ajoute la notion de « timbre » (ou plutôt de son, de sonorité) qu’il compare à l’accent. Cette notion plus subjective permet de reconnaître le style juif même lorsque les caractéristiques présentes existent dans d’autres styles musicaux :

« C’est très important le timbre, mais peu de gens étudient ça. Et ça existe en musique, c’est un identifiant. Je ne sais pas quel est le terme en français pour désigner timbre²³⁹, c’est un signifiant qui nous fait reconnaître le mode harmonique Mogen David comme un signifiant juif. Peut-être que le timbre est un peu différent, des fois tu peux l’identifier notamment lorsqu’un mode est très important dans une région, mais ce n’est pas fiable et le phrasé et les motifs qui existent pour faire des cadences, des phrases de fin, des phrases caractéristiques, un krehtz qu’on rencontre aussi dans la musique arabe, requièrent notre attention. »²⁴⁰

Cette notion de timbre peut être subjective, mais peut également être le fruit de l’association de plusieurs paramètres, unissant la texture et l’hétérophonie, que nous définirons ci-après.

1.1 Pourquoi définir les marqueurs musicaux ?

L’identification des marqueurs musicaux de la musique klezmer permet de définir ce qui caractérise le style musical klezmer. La présence d’un de ces marqueurs pourra faire penser à une référence au style klezmer, tandis que la présence d’un certain nombre ou de la totalité de ces marqueurs permet d’identifier le style klezmer. Une subjectivité rend difficile l’identification d’un style musical uniquement par les caractéristiques musicales. Aucune

²³⁸ Jean-Pierre Bartoli, “L’orientalisme dans la musique française du XIXe siècle: la ponctuation, la seconde augmentée et l’apparition de la modalité dans les procédures exotiques”, *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 51, 1997, p. 143

²³⁹ Le mot employé en anglais est « Timbre ».

²⁴⁰ Joshua Horowitz, ethnomusicologue, accordéoniste, compositeur, enseignant américain, entretien avec Alice Mazen réalisé le 11/08/2019, traduit de l’anglais.

vérité ne dépasse alors les règles que se fixe le musicien pour considérer qu'une composition répond suffisamment aux caractéristiques musicales pour appartenir au style klezmer. Selon François Picard, les critères musicaux ne suffisent pas à définir le style klezmer :

« Si l'on soumet les musiques juives aux critères non pas désuets de la biographie, mais à ceux d'une musicologie générale, que restera-t-il? Mélodie, harmonie, rythme, instruments, rapports entre les voix, styles, modes d'apprentissage, circonstances d'exécution, rien, même l'humour et la vivacité, même l'orgueil et le raffinement, la sensualité et la vulgarité, qui ne désigne autre chose que l'appartenance à l'humanité. Là où les compositeurs de musiques de genre savent typer des mélodies chinoises (Mahler), arabes, indiennes, espagnoles, des rythmes turcs, béninois, faire du faux tzigane, du flamenco de bazar, du breton de pagode, de l'auvergnat alpestre, aucun mode, aucune échelle, aucun air qui représente plus qu'un genre particulier des traditions juives. Maqâm de Boukhara (Barno Ishakova, "Asie centrale, traditions classiques", Ocora C 560035-36), Malouf de Constantine (Cheikh Raymond Leyris, Al Sur ALCD 133 et 134), jazz ou messes catholiques, les juifs ont excellé ou ont été minables partout. Et du yiddish interprété par le groupe Bratsch, du klezmer par Maurice Le Gaulois aux cantigas judéo-espagnoles par Victoria de Los Angeles, rien dont ils ne soient les interprètes exclusifs. La plus belle image de ces multiples intégrations est sûrement cette séquence du film Bird où l'on voit Charlie Parker prêter main forte à un orchestre de bar mitsvah... De Zelig à Loubavitch, de la fusion dans la masse à l'affirmation d'une identité religieuse, se croisent et s'interpellent toutes les figures des personnages de Isaac Bashevis Singer. »²⁴¹

Pour répondre à cette subjectivité, les musiciens font généralement référence à l'interprétation, que l'on peut rapprocher de l'« accent » cité par le musicien et musicologue Joshua Horowitz. L'interprétation peut faire varier toutes les caractéristiques définies dans la partie 1.1. Même les ornements peuvent, selon les musiciens, être joués différemment (trilles plus ou moins rapides et prononcés, placement des ornements, etc.)

Le style klezmer, donc l'ensemble des caractéristiques musicales, représente le critère principal d'appartenance au répertoire klezmer dans les discours des musiciens parisiens. Pour Alexandre Litwak, ce n'est pas ce qu'ils jouent qui est important, mais comment ils le jouent :

« Quand je jouais dans les hôtels Disney, les gens me demandaient de jouer Petite Fleur. On le jouait alors à la manière d'un tango, ou dans un style antillais, etc. La musique klezmer n'arrête pas d'évoluer, et c'est son noyau qui la rend klezmer. Ce noyau est constitué des ornements, des formes mélodiques, des formes rythmiques. Quand elle aura trop évolué, ça ne sera plus de la musique klezmer car il y aura une déperdition du noyau. »²⁴²

²⁴¹ François Picard, *Musiques juives*, écrit pour *Diapason*, avril 1994, inédit

²⁴² Alexandre Litwak, clarinettiste, arrangeur et directeur du groupe parisien Gefilte Swing, entretien avec Alice Mazen réalisé le 26/02/2016.

Selon la théorie énoncée dans ce discours, c'est donc le style klezmer qui fait rentrer un morceau dans le répertoire klezmer, et dans le genre. Ainsi, le genre est défini par le style.

Néanmoins, ces marqueurs musicaux suivent en partie l'évolution du style klezmer au fil des influences stylistiques qu'il absorbe. Il est alors possible d'explorer la présence de marqueurs musicaux, identifiés dans le répertoire d'Europe de l'Est, dans les compositions actuelles afin d'observer ce qui a été conservé. Il sera plus difficile de déterminer si les marqueurs musicaux qui diffèrent dans les compositions contemporaines doivent être considérés comme l'évolution des marqueurs issus du répertoire historique, ou bien comme des influences extérieures n'étant pas (encore) intégrées au style klezmer, et relevant alors de la fusion stylistique. L'analyse des discours nous permettra d'identifier ce qui, pour les musiciens, est une évolution des caractéristiques musicales klezmer :

« Pour moi on peut composer du klezmer. Ce qui fait l'essence, ce sont les modes (mais on retrouve les mêmes modes dans d'autres musique), la façon de jouer avec les ornements. Le krekhts au violon et à la clarinette est vraiment caractéristique. [...] Moi je n'ai rien contre l'évolution du klezmer et je pense que c'est bien qu'il évolue pour perdurer. »²⁴³

1.2 Justifications historiques et contextuelles des marqueurs musicaux caractérisant le style klezmer

1.2.1 Origines des caractéristiques musicales et rapport aux musiques autochtones

Les marqueurs musicaux de la musique klezmer sont directement issus des styles musicaux qui l'ont nourrie. Selon Zev Feldman²⁴⁴, la documentation n'est pas suffisante pour reconstituer précisément l'histoire de l'évolution du style klezmer. Néanmoins, les styles musicaux ayant le plus influencé la musique klezmer sont probablement ceux avec lesquels le style klezmer cohabitait au départ. Ainsi, les marqueurs de la musique klezmer sont majoritairement issus du répertoire liturgique ashkénaze, des musiques autochtones d'Europe occidentale du 16^e au 18^e siècle.

²⁴³ Laure Berthaume, clarinettiste et arrangeuse du groupe parisien Klez'manne, entretien avec Alice Mazen réalisé le 30/06/19.

²⁴⁴ Zev Feldman, *Klezmer, Music, History, and Memory*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 38.

Ce style est, selon Zev Feldman²⁴⁵, caractérisé par des « stocks », ou matières premières, établis antérieurement au 19^e siècle. Ces stocks correspondent aux caractéristiques musicales issues de cinq styles ayant influencé la musique klezmer :

1. Les danses européennes aristocratiques du 16^e siècle, dont la musique klezmer retire notamment la structure phraséologique « antécédent-conséquent ».
2. Les danses d'Europe occidentale de la fin du 19^e siècle et début du 20^e siècle dont les contre-danses ont inspiré certains sous-genres klezmer comme le *sher*, mais également certaines danses comme la valse que l'on retrouve directement intégrées au genre klezmer.
3. La musique liturgique ashkénaze et plus particulièrement les prières (*nusah*) dont les influences se retrouvent principalement au niveau des mélodies et des modes harmoniques. Zev Feldman précise également que le répertoire klezmer ukrainien — *freylekhs*, *sher*, *khossidl* et particulièrement les genres à écouter comme le *dobriden* ou le *mazltov* — présentent un mélange de techniques instrumentales et de mélodies directement inspirées du chant liturgique.
4. La musique greco-turque de la fin du 18^e siècle a également fortement inspiré les musiciens klezmer, tant au niveau rythmique qu'harmonique. Cette influence peut s'expliquer par l'occupation ottomane de l'Ukraine de 1672 à 1699. Au 18^e siècle, les juifs ukrainiens et prusses s'émancipent vers l'est et l'inspiration ottomane se retrouve jusque dans l'architecture des synagogues.
5. Le style musical instrumental moldave a beaucoup influencé la musique klezmer en prenant le dessus sur l'inspiration ottomane dans la seconde moitié du 19^e siècle. Selon Zev Feldman²⁴⁶, les sous-genres de la *sirba*, du *bulgar*, de la *hora*, le *zhok* et la *hongra* mais également les mélodies semi-improvisées comme la *doina* proviennent du répertoire des musiciens non-juifs avec lesquels les klezmerim cohabitaient en Moldavie.

À ce propos, le musicien d'origine moldave Gheorghe Ciomasu dit :

²⁴⁵ Walter Zev Feldman, *Klezmer, Music, History, and Memory*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 39.

²⁴⁶ Walter Zev Feldman, *Klezmer, Music, History, and Memory*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 43.

« Soit cette musique a été composée par les Juifs et transformée par les Moldaves, soit [ces musiques] sont moldaves et jouées à la manière klezmer. »²⁴⁷

en montrant ainsi la proximité de ces styles musicaux.

De cette manière, les caractéristiques de la musique klezmer au sens prescriptif et telle qu'elle était jouée en Europe de l'Est jusqu'à l'immigration américaine sont issues d'un mélange d'influences de musiques voisines géographiquement. Le style klezmer a absorbé de nouvelles caractéristiques et fait évoluer ses marqueurs musicaux. Les influences stylistiques se sont poursuivies au début du 20^e siècle avec la cohabitation des musiciens klezmer et des musiciens de jazz aux Etats-Unis, poursuivant l'évolution des caractéristiques musicales. Aujourd'hui, ces influences du swing sont majoritairement considérées par les musiciens comme étant des marqueurs de la musique klezmer, au même titre que ceux mis en évidence par Zev Feldman. Nous observerons dans le chapitre 4 la manière dont les influences stylistiques actuelles sont intégrées et considérées comme étant klezmer.

1.2.2 Influences du contexte sur les caractéristiques musicales du style klezmer

Les fonctions et l'usage de la musique klezmer ont également influencé ses caractéristiques musicales. La musique klezmer ayant pour rôle d'accompagner les festivités liées à la vie juive, les musiciens doivent s'adapter au contexte. Celui-ci influence la mélodie, la structure, le rythme, la texture, et même l'harmonie.

Au niveau mélodique, l'acquisition par les klezmorim de réflexes pour s'adapter au contexte fixe à l'usage des formules mélodiques caractéristiques. Elles deviennent une signature du style klezmer:

« Pour moi il y a aussi des codes. La fonction d'animer des fêtes est importante. [...] Quand on joue d'oreille, on va faire des petites introductions ou une manière de finir les morceaux qui deviennent des codes. »²⁴⁸

Pour le violoniste Charles Rappoport, le contexte va également influencer la structure du morceau. Les klezmorim adaptent ainsi la longueur des morceaux au nombre de danseurs, à leur motivation ou leur fatigue. :

²⁴⁷ Gheorghe Ciomasu, accordéoniste d'origine moldave, jouant avec les groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaïk Klezmer, etc. , entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/06/19.

²⁴⁸ Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosaïk Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé en novembre 2018.

« Selon le type de rythme, on peut finir le morceau à n'importe quel moment car il faut être habitué à s'adapter à ce qu'il se passe dans la soirée. Si c'est très écrit, ça perd son sens car c'est moins adaptable au contexte. »²⁴⁹

Cette vision est celle d'un musicien habitué à jouer pour un public mais nous pouvons nous interroger sur la validité de cette considération dans des concerts comme ceux du festival Jazz'n Klezmer où le public est assis. Les motifs mélodiques caractéristiques du style klezmer seront exposés dans la partie 2.1 de ce chapitre et nous mettrons en évidence leur rapport au contexte par une analyse en situation d'interprétation.

Les appuis rythmiques sont également directement influencés par la danse. Rythmiquement, les appuis sont bien évidemment indispensables aux danseurs pour les aider à rentrer dans la danse, et le tempo doit être juste. L'accordéoniste Gheorghe Ciomasu dit à ce propos :

« Mon père me disait quand tu joues, tu regardes les musiciens, et tu regardes surtout les pieds des danseurs. Aujourd'hui dans la musique klezmer je le dis souvent, il faut regarder les danseurs ou le maître de danse car parfois il guide le musicien sur le tempo. »²⁵⁰

L'analyse de ce discours nous renseigne sur l'importance de la caractéristique rythmique pour les musiciens eux-même, et la place de celle-ci dans la définition du style klezmer. Les rythmiques caractéristiques, leur transmission et leur rapport au contexte seront abordés de manière détaillée dans la partie 3 de ce chapitre.

Enfin, le rythme harmonique est directement lié au contexte et à la nature orale de la transmission de la musique klezmer, comme le confirme le musicologue Amnon Shiloah:

« L'harmonie est soumise à la mélodie : ainsi, un seul accord peut suffire pour toute une section de morceau, soit 8, 16 ou 24 mesures ! C'est la friction entre la mélodie et l'harmonie sous-jacente qui produit les dissonances et crée la tension mélodique typique de cette musique. »

Ainsi, la formation musicale des klezmerim, leur connaissance du répertoire, ou leur style influence le rythme harmonique. Nous aborderons les caractéristiques harmoniques dans la partie 4 de ce chapitre, et mettrons en évidence ces influences du contexte par une analyse en situation d'interprétation.

²⁴⁹ Charles Rappoport, violoniste des groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaik Klezmer, Klezmer Kaos, etc., et professeur de musique klezmer à Musique Ensemble, entretien avec Alice Mazen réalisé en décembre 2018.

²⁵⁰ Gheorghe Ciomasu, accordéoniste d'origine moldave, jouant avec les groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaik Klezmer, etc. , entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/06/19.

2. Motifs mélodiques caractéristiques

2.1. Formules mélodiques caractérisant le style klezmer au sens restreint

En étudiant la musique klezmer, on s'aperçoit rapidement que certaines formules mélodiques reviennent de manière récurrente. Elles sont principalement présentes en introduction (anacrouses), en conclusion (formules de cadences) ou encore en transition (formules d'appel pour le passage à la seconde partie).

Comme évoqué dans la partie 1.2.2, ces formules ont été fixées par l'usage, devenant des réflexes et des repères dans un jeu s'adaptant à un contexte. Les klezmerim ont accumulé ces formules pour créer un répertoire dans lequel ils peuvent choisir la plus adéquate. Ces formules mélodiques sont alors devenues l'une des principales caractéristiques musicales permettant d'identifier le style klezmer.

Dans le répertoire collecté par Moshe Beregovski et qui constitue une partie majoritaire du répertoire des années 1930 aux Etats-Unis, on observe que ces formules mélodiques ont été fixées avec le répertoire. On peut alors analyser leur récurrence et tenter d'observer des liens entre la présence d'une formule mélodique et le contexte musical. D'après le musicologue Joshua Horowitz, les formules mélodiques dépendent des modes harmoniques. Il établit une liste de formules cadentielles pour chacun des modes harmoniques employés dans la musique klezmer :

Klezmer Cadence Variations

D Freygish Cadence
Begin B

1a 

1b 

2a 

D Freygish Cadence
Begin C

1a 

2a 

D Freygish Cadence
Begin D

2d 

8a 

D Freygish Cadence
Begin Eb

1b 

D Freygish Cadence
Begin F#

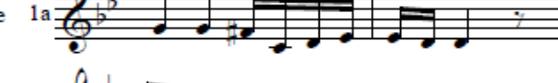
2b 

1c 

2d 

4c 

D Freygish Cadence
Begin G

1a 

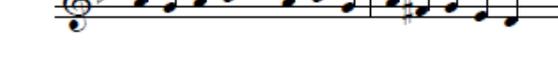
2f 

3c 

4a 

D Freygish Cadence
Begin A

1c 

6a 

D Freygish Cadence
Begin Bb

1a

1b

D Freygish Cadence
Begin High C

2a

4a

D Adonoy Molokh
Begin A

1a

1a

D Mogen Ovos Cadence
1a

5b

© 2004 Joshua Horowitz, Cookie Segelstein

Figure 53: Tableau des formules de cadences élaboré par Joshua Horowitz et Cookie Segelstein²⁵¹

Mais si, comme le présente ici Joshua Horowitz, les formules cadentielles se rapportent au mode harmonique, des motifs mémorisés immédiatement mobilisables peuvent également se rapporter au sous-genre du morceau et à sa rythmique. En analysant des corpus d'un même sous-genre interprété aux Etats-Unis au début du 20^e siècle, on remarquera alors des motifs presque systématiquement présents dans la dernière mesure des *horas* ou en anacrouse des *bulgar*. Ces motifs mémorisés qui interviennent avant le début du thème ou après la formule de cadence répertoriée par Joshua Horowitz, sont néanmoins fixés par l'usage. Ces motifs passent alors de l'ornement à la formule mélodique caractéristique.

2.1.1 Formules conclusives de la hora

2.1.1.1 Formules conclusives des horas du répertoire historique

Afin de montrer le rapport des formules conclusives au sous-genre du morceau, je propose d'analyser les clauses des *hora* du recueil *The Compleat Klezmer*²⁵² qui compile des transcriptions des enregistrements klezmer américains du début du 20^e siècle. Les

²⁵¹ Joshua Horowitz and Cookie Segelstein, "Klezmer Cadence Variations" (KlezKamp. 2012 Class Handout, "Improve for Smarties," 2004.

²⁵² Henry Sapoznik, *The compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987.

transcriptions de ce recueil font figurer les formules rajoutées par réflexe par le musicien comme partie constituante de la mélodie et sont donc une meilleure source d'analyse que le répertoire de collectage de Moshe Beregovski dans lequel les formules considérées comme ornamentales n'apparaissent pas. De plus, cet ouvrage constitue une référence pour les musiciens klezmer actuels. En effet, même si certains musiciens se basent sur des enregistrements européens plus anciens (fin du 19^e siècle), les enregistrements américains des années 1930 peuvent être considérés comme une des sources du répertoire klezmer actuel. Nous pouvons écouter les formules cadentielles de ces sept horas enregistrées par des musiciens immigrés au Etats-Unis au début du 20^e siècle (dossier 1 du dossier annexe).

<i>Firn Di Mekhutonim Aheym</i> , Naftule Brandwein, 1923	Mode harmonique Ahava Raba	
<i>Baym Rebin In Palestina</i> , Broder Kapele, 1929	Mode harmonique Adonoi Molokh	
<i>Der Gasn Nigun</i> , Kandel's orchestra, 1923	Mode harmonique Misheberakh	
<i>Hora Mit Tsibeles</i> , Naftule Brandwein's Orchestra, 1925	Mode harmonique Ahava Raba	
<i>Kandel's Hora</i> , Harry Kandel's Orchestra, 1918	Mode harmonique Ahava Raba	(pas de formule cadentielle) 
<i>Nokh A Glezl Vayn</i> , Dave Tarras, 1929	Mode harmonique Misheberakh	
<i>Moldavian Hora</i> , V. Belufa, 1913	Mode harmonique Ahava Raba	
		(pas de formule cadentielle)

Figure 54 : tableau des formules cadentielles des horas tirées du recueil « *The Compleat Klezmer* » de Henry Sapoznik, New York, Tara Publications, 1987

Dans l'analyse des formules cadentielles, seule la dernière carrure de la phrase musicale est observée. Les carrures étant de deux temps ternaires, la dernière carrure est encadrée pour chaque exemple. On remarque ainsi que cinq horas sur sept présentent la même formule caractéristique en arpège de croches descendant qui peut parfois être légèrement variée mais qui conserve son rythme :



Figure 55 : formule cadentielle caractéristique de la hora roumaine

On observe ainsi que la formule caractéristique se retrouve dans la très grande majorité des horas du recueil. Malgré tout, on observe une certaine liberté puisque la formule peut être ajoutée dans certaines interprétations et pas dans d'autres. Par exemple, dans *Firn Di Mekhutonim Aheym*, la formule est écrite mais pas jouée. Il est possible que le transcritteur l'ait écrite car elle est souvent jouée à cet endroit là, comme dans la version du groupe Klezmer Conservatory Band dans leur album *Live*. La comparaison entre plusieurs interprétations d'un même morceau confirme que ces formules cadentielles se situent à mi-chemin entre la variation ornementale et la formule mélodique fixe.

Ainsi, on observe la présence de formules cadentielles récurrentes dans un même sous-genre klezmer. Elles sont présentes quel que soit le mode harmonique du morceau, et sont donc davantage liées au rythme qui définit le sous-genre (ici la hora). Ces formules mélodiques sont une signature du style klezmer.

2.1.1.2 Formules conclusives des horas des compositions klezmer parisiennes

Partant du postulat que la formule cadentielle de la hora mise en évidence par l'analyse d'un répertoire de référence est une signature du style klezmer, nous pouvons rechercher cette formule dans les compositions actuelles des musiciens parisiens, revendiquées comme étant klezmer. Parmi le corpus étudié, deux compositions sont revendiquées comme étant des horas : *Hora Zavoloka* composée par Michel Schick pour l'album *Haskalah*²⁵³ du groupe

²⁵³ Horse Raddish, *Haskalah*, édition privée, 2019.

Horse Raddish, et *Pickel Fleish Hora* composé par Pierre Wekstein pour l'album *Delicatessen*²⁵⁴ du groupe Klezmer Nova.

Dans le premier exemple, on retrouve la formule caractéristique de la hora dans une version légèrement modifiée rythmiquement. Le compositeur casse les codes en s'écartant de la formule rythmique caractéristique croche pointée suivie de trois doubles croches. (Extrait de la cadence de *Hora Zavoloka* du groupe Horse Raddish à la page 2 du dossier annexe).



Figure 56 : formule cadentielle présente dans « Hora Zavoloka », album Haskalah, HORSE RADDISH, édition privée, 2019

A l'inverse, on ne retrouve pas la formule cadentielle de la hora dans *Pickel Fleish Hora* composé par Pierre Wekstein pour l'album *Delicatessen*²⁵⁵ du groupe Klezmer Nova. La composition respecte le motif rythmique caractéristique mais on sent une volonté d'effacer toute cadence. Les phrases musicales s'enchaînent pour renforcer l'effet de surprise créé par les enchaînements harmoniques et les modulations. Il y a donc, comme dans la composition de Michel Schik, une volonté de « moderniser » les codes de la hora, tout en conservant certains éléments pour que le style reste reconnaissable. (*Pickel Fleish Hora* du groupe Klezmer Nova à la page 3 du dossier annexe).



Figure 57 : formule cadentielle absente à la fin de « Pickel Fleish Hora », album Delicatessen, KLEZMER NOVA, Import/ Digipack, 2003

Bien que le corpus d'analyse des compositions contemporaines soit réduit à deux horas enregistrées par les musiciens parisiens, on peut déduire de ces analyses une volonté par les compositeur de s'appropriier le style de la hora pour y apporter une couleur originale.

²⁵⁴ Klezmer Nova, *Delicatessen*, Import/ Digipack, 2003.

²⁵⁵ Klezmer Nova, *Delicatessen*, Import/ Digipack, 2003.

2.1.1.3 Analyse d'une hora contemporaine dans un contexte de transmission et d'interprétation ²⁵⁶

L'analyse de la pratique musicale dans le cadre de workshops montre que l'ajout d'une formule mélodique de cadence est un automatisme lors de l'interprétation d'une hora. La situation d'interprétation indique que la formule mélodique est un véritable marqueur identitaire de la danse.

Exemple de situation

Certaines figures sont révélées comme signatures lors du workshop de Susan Watt au Yiddish New York en décembre 2019. La thématique du workshop étant l'interprétation de nouvelles compositions klezmer, les participants à ce workshop, cinq élèves, sont des musiciens klezmer qui souhaitent se perfectionner dans la composition de morceaux klezmer. La professeure, Susan Watts est quant à elle une trompettiste klezmer célèbre sur la scène internationale, compositrice et arrangeuse. Nous travaillons sur partition la hora de l'œuvre composée par Susan Watt intitulée *Letste Freylakhs* composée en 2019. En déchiffrant cette œuvre, les musiciens présents au workshop tentent instinctivement de rajouter la formule de cadence qui n'apparaît pas sur la partition. Or, l'œuvre de Susan Watts écourte la carrure à la fin de la phrase musicale et la figure mélodique de cadence nécessiterait une mesure supplémentaire. (Enregistrement de la séance de déchiffrage au workshop de Susan Watts, page 4 du dossier annexe)

Formule de cadence rajoutée par les musiciens du workshop



Extrait de la hora composée par Susan Watts

Figure 58 : Superposition de la partition de « Letste Freylakhs » composée par Susan Watt en 2019 et de la formule de cadence rajoutée spontanément par les musiciens

Cela questionne alors la place qu'ont ces compositions contemporaines qui ne suivent pas complètement les caractéristiques que l'on retrouve dans le klezmer des années 30, mais qui

²⁵⁶ D'après Alice Mazen, poster *Spécificités et marqueurs de la musique klezmer : analyses en situation d'interprétation*, présenté aux Rencontres Nationales sur les Recherches en Musique, Paris, 2020.

Figure 59 : Thème de la chanson moldave, non varié



Figure 60 : Thème de la chanson moldave variée à la manière de Dave Tarras

Nous pouvons entendre la démonstration proposée par la clarinettiste Marine Goldwaser lors du workshop « Variations »²⁵⁸ avec une première exposition du thème simple et la seconde variée à la manière de Dave Tarras (page 5 du dossier annexe).

Puis nous pourrions écouter le résultat de cette transmission lorsque les élèves du workshop « Variations » copient les variations de Dave Tarras. La première exposition du thème sera simple et la seconde variée (page 6 du dossier annexe).

La transmission de l'interprétation se fait par la copie indirecte des archives, relayée par les enseignants du workshop. Il n'y a pas de prise de liberté, on apprend à copier des œuvres de référence pour progressivement acquérir des réflexes d'interprétation et pouvoir imaginer ses propres variations. Ce mode de transmission peut expliquer la fixation de certaines formules mélodiques, devenant progressivement des marqueurs caractéristiques du style klezmer autant par leur dessin mélodique que par leur placement dans la phrase musicale, comme la formule caractéristique de la hora placée dans la dernière carrure du thème (voir partie 2.2 de ce chapitre).

2.3 Ornaments caractérisant la musique klezmer au sens restreint²⁵⁹

Influencés par la musique liturgique ashkénaze pratiquée lors des célébrations religieuses, les musiciens klezmer enrichissent les thèmes d'ornementations caractéristiques du chant du chantre des synagogues²⁶⁰. La mélodie est ainsi extrêmement enrichie et variée.

L'ornement peut être distingué de la formule mélodique par son caractère bref et son placement libre : le musicien peut rajouter un ornement quand il le souhaite et sans trop

²⁵⁸ Rendez-vous Klezmer du Tapis vert en Normandie en août 2020.

²⁵⁹ D'après mon mémoire de Master 2, *Portrait de la musique klezmer à Paris, de l'anthropologie des musiciens à l'analyse musicale*, 2016.

²⁶⁰ D'après Amnon Shiloah : *Les Traditions Musicales Juives*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1995.

modifier la phrase mélodique. Néanmoins, certains ornements peuvent, à force de répétition, être fixés et devenir un motif mélodique supplémentaire. Les ornements peuvent être joués de façon multiple, mais également être placés à différents endroits, selon l'inspiration du musicien :

« Pour les ornements, je n'ai pas voulu coller à tout prix à ce que faisaient les clarinettes. Il faut aussi savoir que les clarinettes à l'époque de Dave Tarras n'étaient pas les mêmes que maintenant et les ornements ne se faisaient pas sur les mêmes notes. Pour moi, le krekh'ts est une double appoggiature. J'ai essayé d'analyser les enregistrements, Benny Goodman n'étant pas un musicien klezmer, il les fait plus lents. Certains les font aussi sur le temps, d'autres avant. Moi je les fais comme une appoggiature appuyée, donc plutôt sur le temps. »²⁶¹

Cette citation d'un musicien parisien nous montre l'intérêt qu'ont les ornements pour les musiciens qui souhaitent personnaliser leur interprétation, comme c'est le cas dans la scène musicale klezmer parisienne. Parmi l'ensemble des caractéristiques musicales de la musique klezmer, comprenant également les motifs mélodiques, le rythme, et l'harmonie, l'ornementation est le marqueur principal définissant le style klezmer. Les ornements deviennent donc, pour les musiciens, un indicateur permettant d'intégrer un morceau dans le répertoire klezmer :

« Que ce soit vocal ou instrumental, c'est l'interprétation qui fait que c'est de la chanson yiddish ou de la musique klezmer. Et si une chanson française adaptait sa technique, elle pourrait peut-être presque être yiddish. »²⁶²

Les ornements présents dans la musique klezmer sont issus de diverses origines. Nous pouvons entendre la quasi-totalité de ces ornements dans le morceau *Doina* enregistré par Dave Tarras en 1929²⁶³ (page 7 du dossier annexe). Certains ornements ne sont joués que par les instruments monodiques (dits « mélodiques »), tandis que d'autres sont employés par les instruments polyphoniques. De plus, leur interprétation, ou manière de jouer, dépend de la technique de jeu de l'instrument et de ses possibilités.

Le trille agrmente souvent les longues notes. Il permet de donner du mouvement sur les pédales de tonique par exemple. On le rencontre souvent pendant la formule d'appel entre deux phrases d'un thème ou pour agrémenter des notes longues et répétées (entre 00'14'' et

²⁶¹ Alexandre Litvak, clarinetiste, arrangeur et directeur du groupe parisien Gefilte Swing, entretien avec Alice Mazen réalisé le 15/05/15.

²⁶² Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosaïk Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé en novembre 2018.

²⁶³ « Doina » de Dave Tarras avec Abe Ellstein's Orchestra, *Klezmer Music*, Banner records, 1929.

00'17'' de la *Doina*). Contrairement au trille classique qui débute lentement, le trille *klezmer* est le plus rapide possible. Il commence par la note supérieure et peut se terminer par la note inférieure à la note principale (exemple: *do si do si do si la si*). Il est utilisé par tous les instruments de la section mélodique.

Le glissando est fréquemment utilisé par les violonistes mais aussi par d'autres instrumentistes comme les clarinettes. Il est réputé davantage issu du jazz que du chant synagogal. Le glissando peut être utilisé pour relier deux notes entre elles (glissando descendant le plus souvent) ou comme une inflexion sur une seule note (à 21 secondes de la *doina*).

Le vibrato est une légère inflexion de la hauteur ou de l'intensité de la note, sur un même doigté, plus ou moins rapide. Il n'a été introduit que tardivement et parcimonieusement sous l'influence de la musique classique. Il concerne essentiellement la technique violonistique et accordéonistique puisqu'il est difficilement réalisable à la clarinette.

Le mordant correspond à une ou plusieurs notes très courtes, jouées avant la note principale (par exemple: *la do si*). Il peut être joué par tous les instruments de la section mélodique (à 01'02'' de la *doina*).

Le *hopke* est une figure musicale qui comporte une note brève à l'octave supérieure précédant la note naturelle plus longue. Il est fréquent en klezmer mais pas exclusivement (à 01'37'' de la *doina*).

Les *krekhsts* et *kneytsh* sont des ornements spécifiques à la musique klezmer, dont je détaillerai les spécificités ci-après.

2.3.1 Analyses acousmographiques du *krekhsts* ²⁶⁴

D'après Yale Strom²⁶⁵, il y a deux types d'ornements à la clarinette : ceux joués avec les doigts (trilles et *grace notes* ou *krekhsts*²⁶⁶), et ceux joués en utilisant l'embouchure (*bend notes* et *chirp* ou *kneytsh*²⁶⁷). Will Cicola²⁶⁸ confirme que, par déviation de langage, le mot

²⁶⁴ D'après mon mémoire de Master 2, *Portrait de la musique klezmer à Paris, de l'anthropologie des musiciens à l'analyse musicale*, 2016.

²⁶⁵ Yale Strom, *The Art of Playing Klezmer*, Lanham, The Scarecrow Press, 2012.

²⁶⁶ *Krekhsts*: yiddish קרעכץ "gémississement", "geignement".

²⁶⁷ *Kneytsh* : yiddish קנייטש : "pli", "pliure"; "ride"; "nuance ».

krekhts désigne aujourd'hui le krekhts au sens restreint et le kneytsh, tous les deux ayant un pouvoir d'expression similaire.

Le krekhts au sens large tient une place particulière dans la musique klezmer. Issu du chant synagogaal pratiqué par les *hazzanim*²⁶⁹, il est souvent cité par les musiciens comme étant le principal indicateur stylistique klezmer. A ce propos, Jean-Jacques Nattiez²⁷⁰ souligne la manière dont Wagner caricature les Juifs dans ses opéras (*Der Ring, Les Maîtres chanteurs de Nuremberg, Parsifal*), en faisant allusion à ce chant des synagogues par le biais de l'imitation des krekhts. Une analyse de l'ensemble des musiques klezmer et non klezmer serait nécessaire pour vérifier l'originalité du krekhts et son exclusivité dans la musique juive. Mais pour les musiciens klezmer parisiens, l'usage du krekhts est considéré comme une signature du style :

*« Le krekhts est caractéristique de la musique juive, on ne le trouve pas dans la musique roumaine. Il y a des airs que j'ai joués toute ma vie d'une certaine manière en Europe de l'Est et qui sont joués tout à fait différemment à Paris. »*²⁷¹

2.3.2 Krekhts et kneytsh chez les clarinettistes klezmer

2.3.2.1 Le krekhts (ou *grace note*)

Le krekhts au sens restreint (ou *grace note*) est employé par les violonistes ou les clarinettistes pour évoquer un sanglot étranglé. Le hoquet imite l'ornement de gorge de la musique vocale sacrée, c'est à dire un craquement de voix. Son pouvoir expressif est très fort et offre à la musique klezmer un caractère particulier.

En analysant à l'aide de l'Acousmographe le spectre fréquentiel du krekhts issu de *Doina* de Dave Tarras²⁷² (page 7 du dossier annexe) vers 00'28'', on observe que le krekhts est créé par une note initiale relativement longue (ici un fa_4) puis une note supérieure très brève tapée par les doigts de l'instrumentiste (ici un si_4 d'une durée d'environ 8 centièmes de secondes) et interrompue brutalement.

²⁶⁸ Will Cicola, "I Want To Play Klezmer, So What About Ornamentations?" Clarinet and Saxophone, Summer 2008.

²⁶⁹ Hazzan: hébreu חָזָן : « superviseur »: officiant de la prière responsable de la cantillation liturgique.

²⁷⁰ Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite*, Paris, Christian Bourgois, 2015.

²⁷¹ Gheorghe Ciomasu, accordéoniste d'origine moldave, jouant avec les groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaik Klezmer, etc. , entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/06/19.

²⁷² Dave Tarras avec Abe Ellstein's Orchestra, « Doina », *Klezmer Music*, Banner records, 1929.

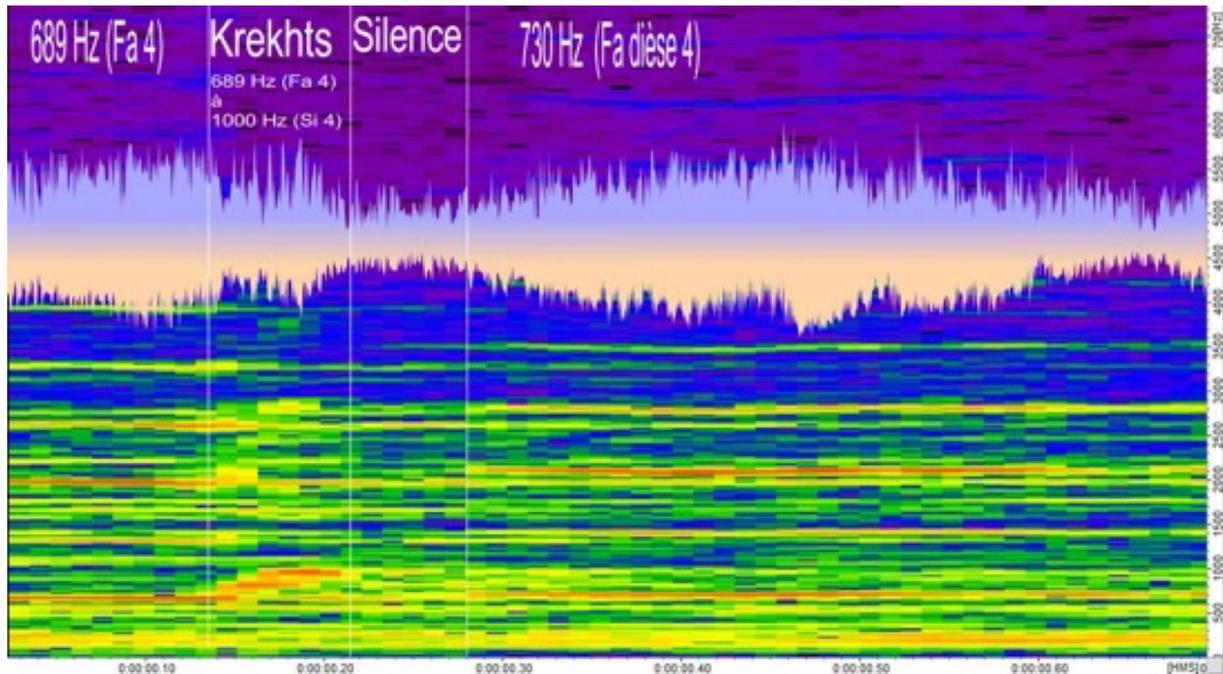


Figure 61 : *Krekhts* issu du morceau *Doina*, Abe Ellstein's Orchestra et Dave Tarras, Klezmer Music, Banner records, page 6, vers 00'28''

L'analyse de ce spectre fréquentiel d'un krekhts nous permet de remarquer que l'amplitude du signal sonore reste constante jusqu'au silence qui suit le krekhts, créant la sensation d'interruption brutale. Les clarinettes utilisent généralement le majeur pour frapper la clé correspondant à la note du krekhts afin de gagner en dextérité. Cette note est généralement une seconde majeure ou mineure, ou une quarte ou quinte au-dessus de la note principale²⁷³. Dans notre exemple, l'intervalle entre la note d'origine et le krekhts est une quarte juste. Le krekhts est toujours plus aigu que la note principale. La *grace note* klezmer se distingue de la note d'agrément classique d'une façon subtile mais essentielle : elle est connectée à la note précédente, et la note suivante est jouée dans un autre phrasé. On remarque effectivement sur le spectrogramme une forte résonance du *fa*₄ pendant la durée du krekhts, qui amplifie la connexion, comme s'il s'agissait d'une note unique dont la fin serait saturée d'harmoniques. Cette connexion entre le *fa*₄ et le *si*₄ est accentuée par le biais d'une glissade. Enfin, un silence d'une durée équivalente à celle du krekhts permet de l'isoler de la note suivante, le *fa*₄ dièse, et donne l'impression que celle-ci est retardée. Sur instruments à vent, l'interruption du krekhts est réalisée en plaçant la langue sur le roseau pour arrêter l'air. D'après Yale Strom²⁷⁴,

²⁷³ Coen Wolgram, *Klezmers Grade 2/3 Alto Saxophone*, De haske, 1997, p.2.

²⁷⁴ Yale Strom, *The Art of Playing Klezmer*, Lanham, The Scarecrow Press, 2012.

beaucoup de clarinettes, comme Andy Statman²⁷⁵, jouent le krekhts en appuyant la première note, étouffant la seconde, et accentuant et parfois retardant la troisième. Le krekhts est le plus souvent placé entre deux notes ascendantes et parfois entre deux notes identiques, mais rarement entre deux notes descendantes.

2.3.2.2 *Le kneytsh (ou chirp)*

Le kneytsh (« ride ») (ou *chirp*, « gazouillement »), se distingue du krekhts au sens restreint. En analysant à l'aide de l'Acousmographe le spectre fréquentiel de deux kneytsh extraits de « Let Be Happy » de Giora Feidman²⁷⁶ (page 8 du dossier annexe) vers 00'19'', on observe qu'il s'agit de notes relativement courtes qui se rapprochent du gémissement du krekhts, mais avec l'avalement de la fin du son.

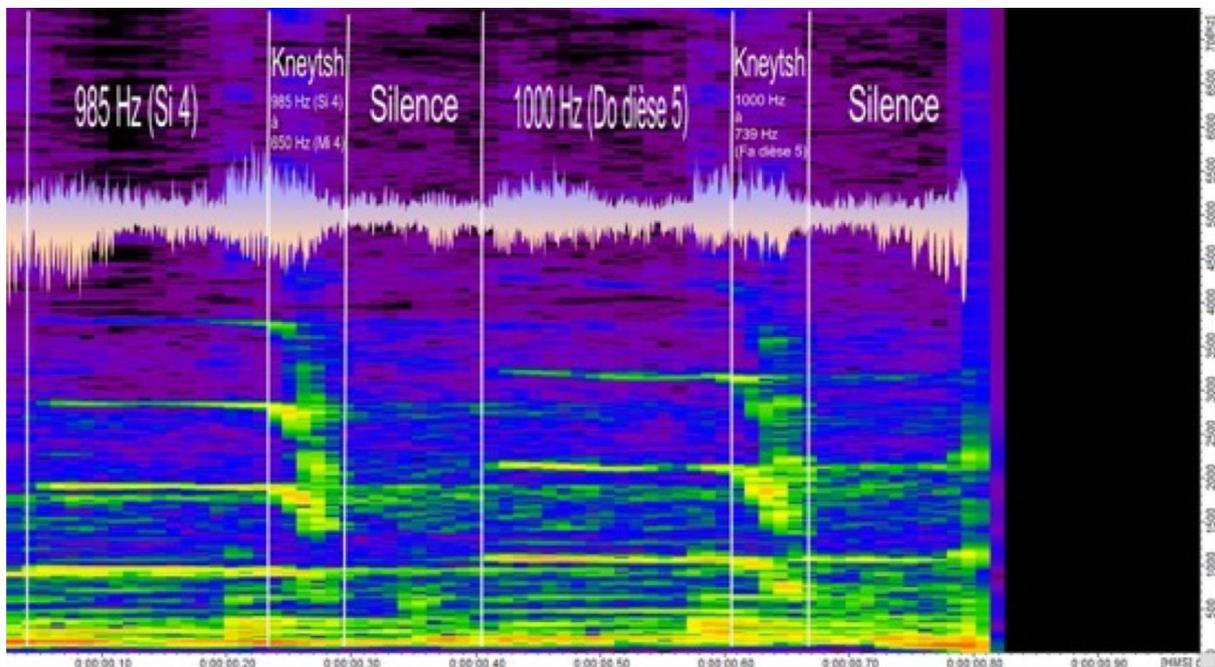


Figure 62: Giora Feidman, *Yiddish Soul*, World Network, 1993, Kneytsh extrait de «Let Be Happy», page 2, vers 00'19''

Comme nous pouvons l'observer sur ce spectrogramme, le kneytsh se définit par une terminaison de note en glissade vers le bas et d'une interruption percussive avant la note suivante. On observe effectivement un silence de deux dixièmes de secondes entre la fin de la glissade et la note suivante. La sensation de gémissement commune avec le krekhts est donnée par la saturation harmonique de la note. On observe sur le spectrogramme une

²⁷⁵ Andy Statman (né en 1950 à New York) est un clarinetiste et mandoliniste klezmer, élève du clarinetiste Dave Tarras.

²⁷⁶ Giora Feidman, « Let's be happy », *Yiddish Soul*, World Network, 1993.

amplification progressive des harmoniques en commençant par celles des premiers rangs jusqu'aux plus aiguës. Le son est alors de plus en plus timbré et la sensation est celle d'une tension dans le son. L'image de l'amplitude nous permet de voir qu'elle croît progressivement pendant la note et atteint son apogée avant la rupture créée par le *kneytsh*. La fin de la note doit sonner comme si elle était étouffée. Certains clarinettes évoquent l'image d' "avalement de l'embouchure". On remarque effectivement une diminution de l'amplitude du signal durant la glissade, et on peut noter la brièveté du phénomène qui ne dure qu'un dixième de seconde. On a alors l'impression que le son se volatilise.

Le *kneytsh* se joue à la clarinette par la combinaison d'une pression du diaphragme et de la gorge, suivie du relâchement rapide des lèvres en abaissant la langue. Il est relativement facile dans les registres médiums et aigus et devient progressivement de plus en plus difficile dans le registre grave. Ici, Giora Feidman effectue les *kneytsh* dans le registre aigu de la clarinette: *si*₄ et *do*₅ dièse. D'après Will Cicola²⁷⁷, il est important de souligner qu'en raison de sa nature unique, cet ornement peut être difficile à apprendre et il nécessite une part d'expérimentation de la part de l'instrumentiste pour réussir à produire le *chirp* de manière consciente et systématique. Il est cependant indispensable dans la palette du musicien klezmer et son apprentissage représente donc un challenge. Généralement, les musiciens trouvent relativement facile l'exécution de la glissade mais éprouvent des difficultés à exécuter la terminaison percussive.

Le *kneytsh* peut être utilisé comme une articulation, un moyen de créer de l'énergie et du mouvement. Il est présent essentiellement dans les passages descendants ou entre des notes répétées.

2.3.3 Le *krekh*ts dans le chant yiddish

D'après de nombreux discours, le *krekh*ts instrumental au sens large est issu du chant orné. Afin de vérifier ce lien, nous pouvons comparer les analyses des *krekh*ts et *kneytsh* joués à la clarinette (voir parties 2.3.1 et 2.3.2 de ce chapitre) à l'analyse spectrale d'un *krekh*ts issu du chant hébreu *Mipney Ma* interprété par le chanteur Moldave Efim Chorny²⁷⁸. On observe tout d'abord que l'ornement a lieu entre deux notes relativement

²⁷⁷ Will Cicola, "I Want To Play Klezmer, So What About Ornamentations?" Clarinet and Saxophone, Summer 2008.

²⁷⁸ Efim Chorny, *Mi Pney Ma*, enregistrement réalisé par Alice Mazen lors de la Master Class de chant yiddish à la Maison de la Culture Yiddish le 22/03/2015.

longues, comme c'est le cas pour le krekhts, ou *grace note* à la clarinette, ici la_3 et fa_3 . Cet ornement se divise en deux parties : la première est une note très brève (ici un la_4 d'une durée de huit centièmes de secondes), et la deuxième est une glissade descendante du la_4 vers la note suivante, le fa_3 . (krekhts vocal issu du chant *Mipney Ma* page 9 du dossier annexe).

La première partie de ce krekhts vocal au sens large correspond donc à la *grace note* ou au krekhts instrumental, et la deuxième partie correspond au *chirp*, ou *kneytsh* instrumental. Le chanteur amplifie l'harmonique la_4 durant le la_3 , créant ainsi une saturation harmonique du son, comme elle a lieu dans le *kneytsh* instrumental. Il utilise cette amplification pour créer le krekhts ou *grace note* en supprimant la fondamentale (la_3) et en passant de la voix de poitrine à la voix de gorge, comme le ferait un chanteur de yodel. Ainsi, la *grace note* dans le chant yiddish est le plus souvent l'octave supérieure de la note précédant le krekhts.

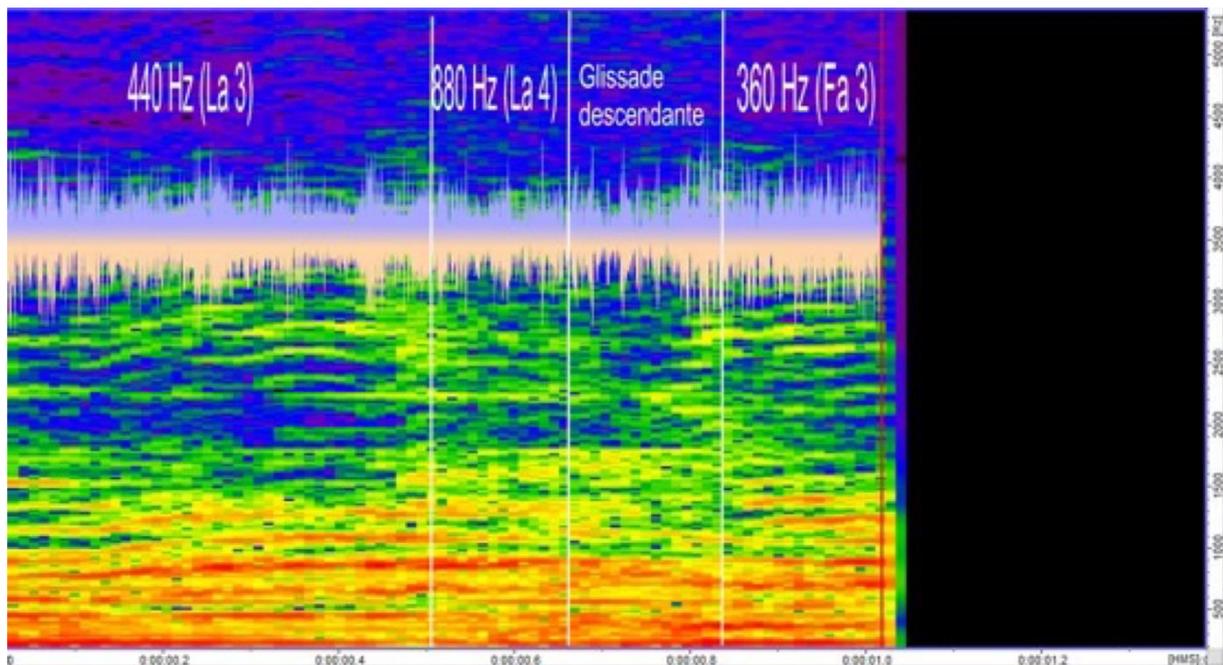


Figure 63 : *Krekhts* vocal issu de l'enregistrement d'Efim Chorny interprétant le chant *Mi Pney Ma*, réalisé lors de la Master Class de chant Yiddish à la Maison de la Culture Yiddish le 22 mars 2015, vers 02'25''

Ces analyses confirment l'hypothèse émise par les instrumentistes révélant une parenté entre les ornements instrumentaux (*krekhts* et *kneytsh*) et le *krekhts* du chant yiddish. La cantillation des prières (*khazones*) aurait donné naissance à deux ornements instrumentaux distincts : le *krekhts* ou *grace note*, et le *kneytsh* ou *chirp*.²⁷⁹

²⁷⁹ D'après Michel Borzykovski, <https://borzy.info/MCKlezmer.htm>

D'une manière peu répandue à Paris, Eliyahu Schleifer défend une position tout à fait inverse, proposant que les ornements vocaux soient des imitations de l'instrument, comme le firent les chanteurs de l'époque baroque.²⁸⁰

²⁸⁰ Eliyahu Schleifer, « Liturgical and paraliturgical. 3. Ashkenazi », in Edwin Seroussi *et al.*, « Jewish music », *Grove Music Online*, 2001.

3. Formules rythmiques et appuis caractérisant le style klezmer

3.1 Des formules rythmiques signatures

L'origine de la musique klezmer étant liée aux festivités, le répertoire est principalement constitué de danses. Chacune de ces danses est caractérisée par un rythme, un tempo et des accents.

3.1.1 Les sous-genres non mesurés

Si la quasi-totalité des sous-genres klezmer présentent un rythme caractéristique, l'un d'eux se distingue par son rythme libre, non mesuré : la *doina*. L'accompagnement, souvent joué à l'accordéon ou au cymbalum, tient une note ou un accord sur lequel le soliste joue une mélodie au rythme libre. Ainsi, cette construction peut être une signature du style klezmer.

3.1.2 Les rythmes d'accompagnement

La majorité des sous-genres klezmer présentent un ostinato rythmique soutenant la ligne mélodique. La *hora* « lente » ou « roumaine » se distingue par sa mesure à trois temps un peu bancale car elle est tirée d'un rythme roumain à 7/8. On remarque dans les transcriptions qu'elle est notée parfois à 3/4 et parfois à 6/8. La ligne de basse marque le rythme caractéristique avec un premier temps piqué et un troisième temps accentué et allongé (voir transcription rythmique ci-après).



Figure 64: figure rythmique pour l'accompagnement de la hora roumaine

Le *bulgar* se reconnaît facilement à ses appuis irréguliers, regroupant les huit croches du cycle en deux groupes de trois pulsations puis un groupe de deux. Si ce rythme caractéristique du *bulgar* est aujourd'hui pensé comme une syncope dans une mesure binaire, il peut également être considéré comme trois pulsations irrégulières ; longues, longue, brève. Ce rythme caractéristique est présent à l'accompagnement dans la première partie du bulgar, puis lui succède un motif de pompe pour la deuxième partie, avant de revenir à la première.

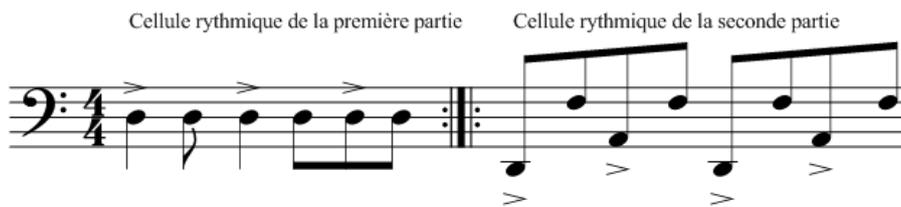


Illustration : figures rythmiques pour l'accompagnement du bulgar

Le *terkisher* présente un rythme proche de celui du *syrtos* ou de la *habanera* : noire pointée croche noire noire (sur une mesure à 4 temps). Les premier, troisième et quatrième temps sont accentués tandis que le deuxième n'est pas marqué. S'il est aujourd'hui couramment transcrit dans une mesure à quatre temps (voir transcription du rythme du *terkisher* dans la figure 65 ci-après), il peut également considéré comme une mesure à trois temps irréguliers : un long et deux brefs.



Figure 65 : figure rythmique pour l'accompagnement du terkisher

Enfin, plusieurs sous-genres sont caractérisés par un rythme régulier à deux ou quatre temps par mesure. Les accents et le tempo permettront de les distinguer : le *freylekh* présente une mesure binaire assez rapide et aux accents réguliers. Il se reconnaît à son tempo adapté à la marche, plus lent que celui de la *hora* israélienne. Le *khossidl* présente une mesure à deux ou quatre pulsations caractérisée par l'appui des « temps forts » (impairs), inspirée de l'accentuation des *nigunim* lorsqu'ils sont chantés par les hassidiques dans un état quasi extatique. Le *skotshne* présente une mesure à deux temps rapides similaire au *freylekh*, mais se distingue de ce dernier par la virtuosité de sa mélodie²⁸¹. La *sirba* présente une mesure à deux temps très rapide et une ligne de basse en croches dont les contre-temps sont accentués. Enfin, le *kolomeyke* présente également une mesure à deux temps sur un tempo légèrement plus lent que le *freylekh*, devant laisser le temps aux danseurs de réaliser des figures.

3.1.3 Les motifs rythmiques indiquant la structure de la danse

Quelques sous-genres klezmer comme le *sher* ou la *patsh tantz* sont caractérisés pas la présence d'un motif rythmique spécifique qui peut être joué à toutes les voix, et souvent en

²⁸¹ D'après Sylvain Machefert, site internet www.tousauxbalkans.net

homorythmie. Ces sous-genres présentent une structure découpée en sections correspondant à des pas de danses différents. Le motif rythmique reconnaissable est alors présent dans l'une des sections.

Dans le *sher*, le rythme caractéristique ponctue les balades de la première section. Le cercle de danseur tourne d'abord dans un sens en marquant les pulsations avec les pieds (temps fort au pied droit pour tourner vers la droite). A la fin de la première carrure de seize temps, le rythme deux-croches noire (voir figure 66 ci-après), vient accélérer les pas pour repartir dans l'autre sens avec le pied opposé (temps fort au pied gauche pour tourner vers la gauche).



Figure 66 : cellule rythmique caractéristique du *sher*, présente à la mélodie, à la fin de la première section

Ce rythme caractéristique permet d'identifier le *sher* dès la première section, et de ne pas le confondre avec un *freylekh* dont le rythme et le tempo sont similaires. De plus, la structure du *sher* en quatre sections de quatre fois seize temps permet de reconnaître le *sher* (voir détail de la chorégraphie dans la partie 1.3.5 du chapitre 2).

La *patsh tantz* est également structurée en 2 sections. Elle est reconnaissable à la cellule rythmique présente dans la seconde partie du morceau, à la mélodie : deux croches noire (voir figure 67 ci-après), qui invite les danseurs à frapper dans leurs mains (« *patshn mit di hentelekh* » en yiddish) ou à frapper des pieds (« *tupn mit di fiselekh* » en yiddish)²⁸² :



Figure 67 : cellule rythmique caractéristique de la *patsh tantz*, présente à la mélodie

Enfin, la *hongra* est elle aussi caractérisée par sa structure basée sur la répétition de sections de quatre à huit mesures de croches régulières à la mélodie et d'un motif de pompe à la basse.

²⁸² Michel Borzykowski, « Danses yiddish, klezmer, ashkénazes ou du shtetl », *Musique klezmer*, <http://borzy.info/YidDanse.htm>

L'utilisation d'un rythme spécifique suffit à évoquer le style klezmer dans une composition ou un arrangement. On observe de nombreux arrangements illustrant ce propos dans le répertoire du groupe Gefilte Swing : le morceau *Black and Tan Fantasy*²⁸³ a été arrangé par Alexandre Litwak en passant d'un quatre temps à un trois temps caractéristique de la *hora* roumaine, tandis que *Take the A Train*²⁸⁴ est adapté sur un rythme de *terkish*. L'arrangeur Alexandre Litwak considère que cela devient du klezmer puisqu'il y a au moins un élément du noyau *klezmer*, ici le rythme.

3.2 Le rythme influence la danse, ou la danse influence le rythme ?

3.2.1 Le rapport du musicien au danseur

La musique klezmer étant à son origine essentiellement liée à la danse, le musicien doit s'adapter au danseur. Trois paramètres témoignent d'une influence réciproque entre la musique et la danse : les appuis rythmiques, le tempo, et la structure.

Les appuis rythmiques de ces musiques sont directement liés aux danses et la juste correspondance des appuis et des pas de danse permet aux musiciens de juger la qualité d'une interprétation. Ainsi, les accents doivent, en plus d'indiquer la danse à laquelle se rapporte le morceau, s'adapter aux danseurs mais également les inciter à ressentir et interpréter la danse. Il y a donc une influence mutuelle. Le travail des appuis rythmiques tient une place importante dans l'enseignement de la musique klezmer (voir partie 3.3 du chapitre 5).

Le tempo, bien que dicté par la nature de la danse, doit être parfaitement adapté aux pas et varie légèrement en fonction de l'atmosphère ou du public : il faut l'accélérer lorsque l'ambiance s'échauffe ou le ralentir lorsque quelqu'un de peu habile entre dans la danse.

Enfin, la structure du morceau est directement liée au contexte. Selon Hervé Roten, on perçoit l'attention que portent les musiciens aux danseurs à la manière de terminer les morceaux :

« Une montée chromatique rapide débouchant sur la suite mélodique et harmonique VIII - V – I, jouée a tempo ou le plus souvent ralentie, permettait de conclure la pièce

²⁸³ *Black and Tan Fantasy* est un standard de jazz composé en 1927 par Duke Ellington et Bubber Miley.

²⁸⁴ *Take the A Train* est un standard de jazz composé en 1939 par Billy Strayhorn et enregistré pour la première fois par Duke Ellington en 1941.

rapidement et à n'importe quel moment en fonction des évènements (entrée de la mariée, annonce d'un cadeau, etc.). »²⁸⁵

L'adaptation dont témoigne cette affirmation musicologique est confirmée par les musiciens parisiens qui ont l'habitude de jouer pour des bals klezmer, comme le violoniste Charles Rappoport, qui dit adapter la structure et la longueur du morceau aux danseurs :

« Quand on joue d'oreille, on va faire des petites introductions ou une manière de finir les morceaux qui deviennent des codes. [...] Si c'est très écrit, ça perd son sens car c'est moins adaptable au contexte. ».

Réciproquement, si la plupart du temps, la musique s'adapte à la danse, il peut arriver que les danseurs aient à s'adapter à la structure de la musique. Par exemple, le *sher* se danse avec une chorégraphie bien précise et sur une musique habituellement en quatre parties de seize temps chacune : la première se danse en ronde, la deuxième en ronde de couple, la troisième en quadrille et la cinquième avec une improvisation de l'un des danseurs au milieu du cercle. Néanmoins, cette structure peut varier selon les habitudes, et avoir évolué au fil des transmissions orales. Le *sher* pratiqué au Yiddish Summer Weimar lors de mon observation en août 2019 comportait ainsi quatre sections, tandis que celui pratiqué lors du bal d'ouverture du Yiddish New York en décembre 2019 n'en comportait que trois. Lors de ce dernier contexte, les danseurs ont dû supprimer une section de la chorégraphie.

La structure de la musique klezmer est aujourd'hui encore liée à la chorégraphie, et réciproquement, mais Alia Toumi a montré²⁸⁶ au contraire comment dans la *dabka* du Liban les danseurs savaient s'affranchir des structures rythmiques de la musique pour donner une grande diversité à la répétition, élément perdu dans la mise en scène, chorégraphiée et donc normalisée.²⁸⁷

3.2.2 Vers un détachement de la musique klezmer vis à vis de la danse

On peut aujourd'hui interroger le rapport qu'entretiennent la musique et la danse dans les contextes de performance. Outre les événements privés liés à la vie juive et les lieux

²⁸⁵ Hervé Roten, *Le klezmer d'hier et d'aujourd'hui*, <https://www.iemj.org/le-klezmer-musique-dhier-et-daujourd'hui/>

²⁸⁶ Alia Toumi, *La dabka, danse et musique du Liban*, thèse sous la direction de François Picard, Université Paris IV Sorbonne, 17 décembre 2011.

²⁸⁷ On doit bien sûr faire ici référence aussi à l'invention de la danse israélienne retracée de manière critique par Marie-Pierre Gibert : Marie-Pierre Gibert, *La danse des juifs d'origine yéménite en Israël : des systèmes formels aux constructions d'identité*, thèse sous la direction de Frank Alvarez-Péreyre, EHESS, 2004.

communautaires et religieux auxquels je n'ai pas eu accès pour l'instant, les contextes où la danse est la plus présente sont les rassemblements yiddish internationaux. Au Yiddish Summer Weimar édition 2019, des élèves sont systématiquement présents pour danser lors des concerts klezmer improvisés de fin de soirées. Lors des sessions improvisées de la pause déjeuner du Yiddish New York, des participants dansaient également.

Pourtant, le public parisien ne danse jamais les danses klezmer de sa propre initiative lors des concerts. Les seules occasions où la musique klezmer parisienne est dansée sont les bals organisés comme tels, lorsqu'un maître de danse est présent pour faire danser le public. La musique klezmer quitte les contextes liés à la vie juive et s'intègre à une culture parisienne et à un mode de vie contemporain où la musique s'écoute dans des bars ou des salles de spectacle. Par ce changement de contextes, le klezmer passe d'une musique à danser à une musique de concert. Selon Amnon Shiloah :

« Actuellement, les choses sont quelque peu différentes : comme le jazz, le klezmer devient un genre à part entière ; il est joué par des artistes de toutes origines et toutes religions, et a gagné ses lettres de noblesse en montant sur scène. »²⁸⁸

On peut alors interroger ce que deviennent ces caractéristiques rythmiques et mélodiques étroitement liées à la danse lorsque la musique est sortie du contexte. Selon Amnon Shiloah :

« En quittant son milieu et sa fonction originelle, le klezmer risque aussi de perdre son identité. Et comme le constate la sociologue Barbara Kirshenblatt-Gimblett, passer d'une "musique de tradition" à une "musique d'héritage" n'est pas sans danger. »²⁸⁹

On doit cependant faire respectueusement remarquer que Shiloah confond l'usage avec la fonction. Or la tradition qui souhaite transmettre s'emploie justement à rigoureusement séparer fonction et usage, afin que si l'usage vient à se perdre on puisse réutiliser le geste, le rite, le texte, la musique... transmis par la tradition en lui trouvant d'abord un nouvel usage puis, qui sait, une nouvelle fonction. Cependant, le risque dont parle Shiloah fait partie du bagage de la tradition : le sentiment que quelque chose risque de se perdre est souvent utilisé par une génération pour justifier sa quête et sa soif de transmission.

²⁸⁸ Amnon Shiloah, *Les Traditions musicales juives*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1995.

²⁸⁹ Amnon Shiloah, *Les Traditions musicales juives*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1995.

4. Texture : de l'hétérophonie à l'harmonie

4.1 La construction hétérophonique à l'origine des dissonances

Le style klezmer se distingue enfin par sa texture caractérisée par une ligne mélodique jouée généralement par plusieurs instruments en hétérophonie, et soutenue harmoniquement et rythmiquement. Cette hétérophonie est considérée par les musicologues comme Hervé Roten, comme partie prenante du style klezmer :

« Le klezmer emprunte sa conception à la musique orientale : la mélodie a la place primordiale et le discours se développe linéairement grâce à l'ornementation et à l'improvisation modale. Mais ce qui frappe le plus quand on écoute de la musique klezmer, c'est une sensation de liberté, voire même de chaos sonore. Comme si tous les instruments parlaient en même temps ! Et pourtant, tous disent la même chose, tous se réfèrent à un même modèle mélodique, mais que chacun développe à sa façon. On est bien dans un rapport d'hétérophonie, comme celui régnant à la synagogue lorsque chaque fidèle entonne la prière à sa hauteur, sa vitesse, avec son phrasé et ses ornements préférentiels. »²⁹⁰

Mais si cette notion d'hétérophonie est définie par certains musicologues comme un élément caractérisant le style klezmer, aucun des musiciens parisiens interrogés sur les caractéristiques du style n'ont évoqué cet élément. Nous pouvons en déduire que cette hétérophonie se fait naturellement par le contexte de jeu des musiciens, mais n'est pas conscientisée.

La texture hétérophonique caractérisant la musique klezmer se développe lorsque plusieurs instruments mélodiques (généralement le violon et la clarinette) jouent le même thème en même temps, et que chacun des instruments ornemente et varie librement la ligne mélodique. Une superposition des lignes mélodiques légèrement différentes par leurs enrichissements offre à la partie mélodique une texture plus épaisse. Cette hétérophonie mélodique est particulièrement courante dans les enregistrements historiques. La musicologue Sherry Mayrent²⁹¹ souligne que l'on peut également retrouver de l'hétérophonie harmonique lorsque plusieurs instruments accompagnateurs présentent un décalage dans l'harmonisation ou choisissent d'harmoniser la mélodie différemment, ainsi que de l'hétérophonie temporelle lorsque les instruments mélodiques jouent légèrement en décalé.

²⁹⁰ Hervé Roten, *Le klezmer, musique d'hier et d'aujourd'hui*, article en ligne <https://www.iemj.org/le-klezmer-musique-dhier-et-daujourd'hui/>

²⁹¹ Sherry Mayrent, conférence organisée sur zoom par Joshua Horowitz dans le cadre d'un cycle intitulé *Promiscuous World of Jewish Music*, 2021 : https://www.youtube.com/watch?v=R9cFSP6F7D8&ab_channel=BobBlacksberg

L'enregistrement de Simkhes Toyre par Belf Orchestra²⁹² en 1911 (page 10 du dossier annexe) permet d'apprécier ces trois types d'hétérophonies. Dès le début de l'enregistrement, une hétérophonie harmonique est donnée par la confrontation d'une pompe majeure et d'une pompe mineure en accompagnement. Une hétérophonie temporelle est créée par le décalage de la clarinette qui prend un peu d'avance sur les autres instruments jouant la mélodie en début de chaque phrase mélodique. Enfin, la multiplicité des instruments jouant la mélodie et de leurs manières d'ornementer et de varier la mélodie offrent une hétérophonie mélodique ainsi qu'une texture épaisse à la mélodie.

L'hétérophonie joue un rôle important dans la texture, mais également dans la couleur, en créant des dissonances ou frottements: intervalles de seconde par exemple. En effet, l'hétérophonie mélodique produit pour des oreilles entraînées à l'harmonie classique des dissonances mélodiques puisqu'une superposition d'ornements ou de variations peut créer des frottements entre les lignes mélodiques. La dissonance mélodique se retrouve également dans le cas d'une hétérophonie temporelle, le décalage des mélodies pouvant lui aussi créer des frottements. Enfin, un frottement harmonique peut se produire lorsqu'une hétérophonie harmonique a lieu entre les instruments harmoniques.²⁹³

Ces caractéristiques textuelles et ces dissonances offrent à la musique klezmer une couleur caractéristique, qui tend aujourd'hui à s'effacer. Dans le contexte d'une musique normalisée par le travail au métronome, la composition musicale laissant peu de place à l'improvisation, ou encore le travail de la musique par informatique, l'hétérophonie temporelle et harmonique peuvent être perçues comme des erreurs et rares sont les musiciens actuels qui exécutent ces hétérophonies par choix stylistique. De plus, le travail d'arrangement qui est fait en amont de l'exécution d'une pièce limite le jeu d'une même mélodie à plusieurs instruments, ce qui réduit également la place de l'hétérophonie mélodique. Pour Michel Borzykowski, c'est la difficulté à entendre cette hétérophonie qui l'amène à disparaître :

²⁹² Belf Orchestra est un orchestre de l'Empire russe dirigé par V. Belf. L'orchestre a enregistré pour Syrena Rekord pendant la période de 1911 à 1914 et ces enregistrements sont parmi les premiers exemples documentés de klezmer et sont joués dans un style très différent des enregistrements klezmer américains plus connus des années 1910 et 1920 retrouvés aujourd'hui.

²⁹³ Sherry Mayrent, conférence organisée sur zoom par Joshua Horowitz dans le cadre d'un cycle intitulé *Promiscuous World of Jewish Music*, 2021 : https://www.youtube.com/watch?v=R9cFSP6F7D8&ab_channel=BobBlacksberg

« Pour des raisons techniques, l'hétérophonie n'est parfois pas évidente à entendre sur les très vieux enregistrements servant de modèle à de nombreux musiciens actuels, de sorte qu'elle est souvent négligée de nos jours. »²⁹⁴

4.2 Echelles harmoniques caractérisant le style klezmer ²⁹⁵

Selon la définition prescriptive exprimée dans les klezmer camps et les tutoriels, la musique klezmer utilise principalement six modes harmoniques : trois modes majeurs et trois modes mineurs. On remarquera qu'il s'agit du langage modal du jazz (avec ses majeurs et mineurs, mixolydiens et augmentés) habillé d'hébreu. Parmi ces modes, cinq sont nommés d'après l'incipit de prières connues. On les dit en relation avec certaines notions éthiques ou certains contextes émotionnels²⁹⁶.

Les modes employés dans la musique klezmer ont une origine discutée. L'influence de la musique synagogale sur les musiciens klezmer est une hypothèse interrogée par Zev Feldman :

« Parfois nous pouvons repérer des allusions liturgiques particulières, mais dans de nombreux cas, nous ne voyons que des tendances mélodiques qui rappellent divers usages liturgiques ashkénazes en mineur, mais que l'on retrouve dans plusieurs genres modaux également mineurs. »

Une hypothèse plus probable est l'influence des musiques orientales sur la musique klezmer, expliquant la proximité des modes retrouvés dans la musique klezmer et des makams ottomans :

« En raison de leur appartenance frappante à la fois dans les premières sources disponibles et dans le répertoire de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle, il semblerait qu'il y ait eu une certaine "influence" ou "identification" des modalités ashkénazes et turques, en particulier dans la période précédant la guerre de Crimée, où les contacts musicaux de la Moldavie ottomane (avec sa musique urbaine grecque), la Galicie polonaise et l'Ukraine étaient plus forts qu'ils ne le sont devenus à la fin du siècle. »²⁹⁷

²⁹⁴ Michel Borzykowski, <https://borzy.info/MCKlezmer.htm>

²⁹⁵ D'après Michel Borzykowski <http://borzy.info/MCKlezmer.htm> et Joshua Horowitz, *Modal Matrixing*, Joshua Horowitz Teaching Syllabus, 2017.

²⁹⁶ D'après Michel Borzykowski <http://borzy.info/MCKlezmer.htm>

²⁹⁷ « Due to their striking appearance in both the earliest available sources and the repertoire of the late-nineteenth and early twentieth centuries, it would appear that there had been some "infiltration" or "identification" of Ashkenazic and Turkish modality, especially in the period before the Crimean War, when musical contacts between Ottoman Moldova (with its Greek urban music), Polish Galicia, and Ukraine were closer than they became by the end of the century. », Walter Zev Feldman, « Appendix I: Modal Usage », *Klezmer: Music, History, and Memory*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 383

Les modes employés dans la musique klezmer seront exposés ci-après sur une finale Ré, qui est la plus courante dans la musique klezmer, puisqu'elle permet aux instruments de la famille des violons ou des guitares de jouer facilement les tétracordes avec secondes augmentées.

4.2.1 Les modes majeurs

Les modes dits « majeurs » se caractérisent par un troisième degré haut. On retrouve dans la musique klezmer trois modes majeurs :

Le mode Majeur correspond au mode ionien (mode de *do*) des musiques actuelles²⁹⁸. Il peut être enrichi de demi-tons justifiés par les motifs ornementaux comme les trilles.



Figure 68 : mode Majeur

Le mode **Ahava Raba** (« grand amour » en hébreu), aussi nommé **Freygish**, correspond au mode phrygien (mode de *mi*) avec un troisième degré augmenté, ce qui crée une seconde augmentée entre les second et troisième degrés. Très fréquent dans les musiques orientales et correspondant au tétracorde hijaz, il est également caractéristique de la musique klezmer. Amnon Shiloah propose une hypothèse non sourcée et peu étayée :

*« Une hypothèse assez plausible affirme qu'il est d'origine orientale et qu'il parvint chez les Juifs d'Europe de l'Est par le truchement des Cosaques. »*²⁹⁹

On retrouve ce mode particulièrement dans les sous-genres inspirés des chants hassidiques comme les *nigunim* ou encore le sous-genre du *khossidl*.

²⁹⁸ La typologie pseudo-grecque des modes tirés des touches blanches du piano n'apparaît comme courante que dans les années soixante-dix du XX^e siècle ; auparavant, la terminologie ionien, dorien, éolien... ne désignait que ce que l'on comprenait des modes de la Grèce antique. En 1966, un musicologue devait encore expliquer les « modes grégoriens » vus par Bartok. John W. Downey, *La musique populaire dans l'oeuvre de Béla Bartók*, Paris, Centre de documentation universitaire et S. E. D. E. S. réunis, préface de Jacques Chailley, 1966, p. 40. Voir Jacques Chailley, *L'imbroglio des modes*, Paris, Leduc, 1960. Voir aussi « En conclusion, la terminologie grecque est exclusivement celle des tons grecs, d'une part ; l'application à des octaves médiévales prétendues modales est le résultat d'une très grave erreur. » Henri Potiron, « Modes ecclésiastiques », Marc Honegger (dir.), *Dictionnaire de la musique*, vol. 2, Paris, Bordas, 1976, p. 624.

²⁹⁹ Amnon Shiloah, *Les Traditions musicales juives*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1995.



Figure 69 : mode Ahava Raba

Le sixième degré peut être augmenté pour supprimer la seconde majeure entre les sixième et septième degrés dans les cadences (*si bécarré*). Néanmoins, le septième degré reste souvent à un ton de la note finale.

Le mode **Adonoï molokh** (« Dieu roi » en hébreu) correspond au mode mixolydien (mode de *sol*). Il se différencie du mode majeur par sa sous-finale abaissée.



Figure 70: mode Adonoï molokh

Néanmoins, la sous-finale peut être augmenté dans les cadences afin de constituer une sensible (*do dièse*), et ainsi confondre le mode Adonoï molokh avec le mode majeur.

4.2.2 Les modes mineurs

Les modes « mineurs » sont caractérisés par un troisième degré bas. Le second tétracorde de la gamme permet ensuite de distinguer trois modes mineurs. Ces modes présentent des degrés mobiles permettant de tendre vers la finale dans les cadences.

Le mode **Mogen Ovos** correspond au mode mineur naturel de la musique classique ou éolien (mode de *la*) des musiques actuelles. D'après Michel_Borzykowski :

« C'est probablement un des plus anciens modes cantoriels. Proche du maqam "Nahavend-Kurd"³⁰⁰. »

³⁰⁰ Cette appellation est un apax. Pour Simon Jargy, « Arabe (musique) », in Marc Honegger (dir.), *Encyclopédie de la musique*, Paris, Bordas, 1995, I, p. 44, on aura l'appellation « maqam nahawand » pour le mode de *ré* et l'appellation « maqam kurdī » pour le mode de *mi*.



Figure 71: mode Mogen Ovos sur ré

On peut retrouver un second degré abaissé dans le mouvement descendant :



Figure 72 : second degré abaissé dans le mode Mogen Ovos sur ré

Ou encore une sous-finale augmentée (*do dièse*) et parfois un sixième degré augmenté également (*si bécarré*), évitant ainsi la seconde augmentée en fin de gamme :



Figure 73 : sixième degré, septième degré et finale du mode Mogen ovos

Le mode **Yishtabakh** combine le premier tétracorde dorien/éolien (mode de *ré* ou *la*) et le dernier tétracorde phrygien/locrien (mode de *mi* ou *si*) en conjonction, mais est cependant défini sur l'octave :



Figure 74: mode Yishtabakh sur ré

On peut retrouver les cinquième, sixième et sous-finale augmentés (*la bécarré*, *si bécarré*, *do dièse*), ou encore un second degré abaissé dans le mouvement descendant:



Figure 75 : second degré abaissé

Le mode **Mi sheberakh** (« celui qui bénit » en hébreu) correspond à un mode dorien avec quatrième degré augmenté, créant une seconde augmentée très expressive (ou un hidjaz basé sur sa sous-finale). Ce mode est ainsi particulièrement employé dans le sous-genre de la doïna :



Figure 76 : mode Mi sheberakh sur ré

On peut retrouver un septième degré augmenté constituant une sensible (*do dièse*), ou encore un quatrième degré abaissé dans le mouvement descendant:



Figure 77 : quatrième degré abaissé

4.2.3 Les six modes

Les six modes principaux couvrent ainsi onze demi-tons :

Mode majeur :



Ahava raba :



Adonoï Molokh :



Mogen Ovos :



Yishabakh :



Mi Sheberakh :



L'analyse par MeiDunhuang³⁰¹ (voir figure 78 ci-après) permet de montrer la fréquence de chaque demi-ton dans l'ensemble de ces six modes utilisés dans la musique klezmer. Les valeurs courtes indiquent que le demi-ton est rare, tandis que les valeurs longues sont associées aux notes présentes dans plusieurs de ces modes :

Melodic Analysis of modes de la musique klezmer Mazen.xml

MeiDunhuang, Vincent Boucheau pour Wang Weiping



Figure 78 : Analyse des modes de la musique klezmer par la méthode MeiDunhuang, réalisée par François Picard.

³⁰¹ MeiDunhuang par Vincent Boucheau pour Wang Weiping

À partir de cette analyse comparative des modes de la musique klezmer³⁰², on observe une prédominance de l'échelle pentatonique *ré mi sol la do*(bécarre) *ré*. Cela indique que les degrés 1, 2, 4, 5 et 7 varient peu d'un mode à l'autre, tandis que les degrés 3 et 6 sont mobiles.

4.3 Le rythme harmonique : analyse en situation d'interprétation et hétérophonie ³⁰³

Le rythme harmonique correspond à la fréquence à laquelle l'harmonie change, passe d'un accord à l'autre (voir partie 1.2.2 de ce chapitre). Le rythme harmonique est l'une des caractéristiques musicale du style klezmer et il est directement lié au contexte.

Selon les règles de la musique savante occidentale, une même mélodie peut être harmonisée de manière plus ou moins riche, avec un rythme harmonique lent ou au contraire rapide, selon les choix stylistiques du compositeur. Dans le cas de la musique klezmer, c'est le contexte et l'expérience du musicien qui influencent la couleur harmonique. Une phrase peut être harmonisée par un seul ou plusieurs accords, la rendant originale pour chaque situation.

En effet le contexte influence l'harmonie de la musique klezmer lorsque tous les musiciens ne connaissent pas la mélodie, ou encore ne s'entendent pas suffisamment les uns les autres lorsqu'ils sont nombreux. L'harmonie dépend également du niveau de formation musicale du musicien, et de son école : un apprentissage de la musique savante occidentale tendrait à faire perdre les caractéristiques harmoniques de la musique klezmer qui s'étaient développées dans un contexte de transmission orale. L'ensemble de ces paramètres fait apparaître dans la musique klezmer une harmonie ne correspondant pas toujours aux règles harmoniques de la musique « savante » occidentale, et moins stricte que celle du jazz. Une hétérophonie harmonique naît de ce contexte. Pour comprendre ce phénomène, il est intéressant d'analyser l'harmonie au regard d'un contexte de pratique de la musique klezmer.

Exemple de situation

³⁰² Pour une analyse comparable des systèmes des modalités arabe et indienne, voir François Picard, « Modalité et pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre », *Analyse musicale* – 2e trimestre 2001, p. 37-46. <https://shs.hal.science/halshs-00578344/document>

³⁰³ D'après mon poster *Spécificités et marqueurs de la musique klezmer : analyses en situation d'interprétation*, présenté aux Rencontres Nationales sur les Recherches en Musique, Paris, 2020.

Lors d'une « jam session » au Yiddish Summer Weimar 2019, des professeurs (musiciens internationaux), et des élèves jouent ensemble un thème de freylakh dont la mélodie alterne une carrure en mode mineur Mi sheberakh et une carrure majeure avec une quarte mobile. Les instruments accompagnant ne connaissant pas la mélodie, ils ont conservé l'accord majeur durant tout le thème, créant une friction avec le mode mineur de la mélodie. (vidéo en page 11 du dossier annexe).

Nous verrons dans le chapitre 4 que le travail harmonique occupe une place très importante dans l'enseignement de la musique klezmer au sein des rassemblements yiddish internationaux. Néanmoins, l'harmonisation devient plus libre lorsque la musique klezmer est jouée dans des sessions improvisées, et lorsque certains musiciens ne connaissent pas le thème. Les caractéristiques harmoniques sont directement liées au fait que cette musique se joue d'oreille, et la situation d'interprétation influence particulièrement le rythme harmonique (voir partie 1.2.2 de ce chapitre).

L'harmonie est donc soumise au contexte, et cette hétérophonie harmonique peut être considérée comme constituante de la couleur klezmer, reflétant le contexte originel de cette musique (voir partie 4.1 de ce chapitre).

4.4 Enchaînements harmoniques : comparaison d'un corpus de référence et d'un corpus de compositions contemporaines

Outre les modes harmoniques cités dans la partie 4.1 de ce chapitre, c'est leur utilisation qui marque une spécificité stylistique de la musique klezmer. Ces caractéristiques harmoniques seront dégagées ci-après par l'analyse comparative de deux corpus (enregistrements et détails des analyses en page 11 du dossier annexe et transcriptions en annexe 7).

1) un corpus composé de huit *bulgars* issus du répertoire américain du début du XX^{ème} et transcrits dans le recueil de Henry Sapoznik³⁰⁴ : Naftule Brandwein, *Der Heyser Bulgar*, 1923 ; Harry Kandel, *Der Shtiler Bulgar*, 1917 ; Harry Kandel, *Kiever Bulgar*, 1921 ; Dave Tarras, *Dovid, shpil es nokh a mol*, 1939 ; Dave Tarras, *Bb minor bulgar*, vers 1930 ; Harry Kandel, *A Nakht In Gan Eydn*, 1926 ; Abe Schwartz, *Odessa Bulgarish*, 1919 ; Abe Schwartz, *Kishiniever Bulgar*, 1917.

³⁰⁴ Henry Sapoznik, *The compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987.

2) un corpus composé de cinq *bulgars* composés par des musiciens actuels : Susan Watts, *My Mothers Delicious Rhumba*, 2019³⁰⁵ ; Yom, *Enfant cowboy*, 2016³⁰⁶ ; Pierre Wekstein, *Lafé*, 2012³⁰⁷ ; Pierre Wekstein, *Lakte*, 2003³⁰⁸ ; Pierre Wekstein, *LudiK*, 2012³⁰⁹.

Ces compositions contemporaines sont attribuées au style klezmer par les compositeurs eux-mêmes. J'ai attribué ces compositions au sous-genre du *bulgar* par l'analyse de leurs caractéristiques rythmiques, élément essentiel dans la distinction des danses klezmer.

L'analyse du répertoire klezmer au sens strict nous permettra de dégager les caractéristiques harmoniques du style klezmer. Par la comparaison, nous chercherons à montrer l'évolution de la manière dont sont employés les modes harmoniques. Comme pour les formules mélodiques, nous observerons si les caractéristiques harmoniques observées dans un style klezmer de référence se retrouvent dans les compositions contemporaines revendiquées comme étant klezmer.

4.4.1 Juxtaposition de modes harmoniques

Afin de mettre en évidence les caractéristiques harmoniques du style klezmer, il est intéressant d'analyser les modes utilisés, leurs juxtapositions au sein d'un même morceau et leurs relations, ainsi que la structure globale du morceau. Le tableau ci-dessous permet une vision comparative du corpus de *bulgar* de référence issu du répertoire américain du début du XXème et transcrit dans le recueil *The Compleat Klezmer*.³¹⁰

³⁰⁵ Susan Watts, *My Mothers Delicious Rhumba*, travaillé lors du workshop « composition » animé par Susan Watt au Yiddish New York, 2019.

³⁰⁶ Yom, *Enfant cowboy*, enregistré par la Fanfare Kif, *Kif Orchestra*, édition privée, 2015.

³⁰⁷ Pierre Wekstein, « Lafé », enregistré par Klezmer Nova, *L'Entre-deux*, L'autre Distribution, 2012.

³⁰⁸ Pierre Wekstein, « Lakte », enregistré par Klezmer Nova, *Delicatessen*, Import/ Digipack, 2003.

³⁰⁹ Pierre Wekstein, « LudiK », enregistré par Klezmer Nova, *L'Entre-deux*, L'autre Distribution, 2012.

³¹⁰ Henry Sapoznik et Peter Sokolov, *The compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987.

	Partie 1	Partie 2	Partie 3	Partie 4	<i>da capo</i> Partie 1
Naftule Brandwein , <i>Der heyser bulgar</i> ,1923	Ahava raba sur ré (mode principal)	mode principal	mode principal	mode principal	mode principal
Harry Kandel, <i>Der shtiler bulgar</i> ,1917	Mode Majeur sur do (mode principal)	mode principal	Adonoi molokh sur la (mode mineur relatif)		mode principal
Harry Kandel, <i>Kiever bulgar</i> ,1921	Mogen ovos sur ré (mode principal)	mode principal	Misheberakh sur fa (mode majeur relatif)		mode principal
Dave Tarras , <i>Dovid, shpil es nokh a mol</i> , 1939	Mode Majeur sur fa (mode principal)	mode principal	Moggen ovos sur ré (mode mineur relatif)		mode principal
Dave Tarras , <i>Bb minor bulgar</i>	Mi sheberakh sur sib (ton principal)	Mode Majeur sur réb (mode majeur relatif)	mode principal		mode principal
Harry Kandel , <i>A nakht in gan eydn</i> , 1926	Mogen ovos sur ré (mode principal)	mode principal	mode principal		mode principal
Abe Schwartz, <i>Odessa bulgarish</i> , 1919	Misheberakh sur ré (mode principal)	mode principal	mode principal		mode principal
Abe Schwartz, <i>Kishiniever bulgar</i> , 1917	Mode Majeur sur sol (mode principal)	Adonoi Molokh sur sol			mode principal

Figure 79 : analyse des structures harmoniques des bulgars issus du recueil *The Compleat Klezmer*³¹¹, (enregistrements et détails des analyses en page 12 du dossier annexe et transcriptions en annexe 7)

Par l'analyse de ce corpus de bulgars, on note que les structures sont très majoritairement en trois parties avec *da capo*. Les modes principaux peuvent être majeurs (en gras jaune dans le tableau) ou mineurs et nous ne pouvons faire de généralité sur l'emploi d'un mode en particulier en fonction du type de danse. Enfin, 50 % des bulgars du répertoire de références restent dans le même mode harmonique, tandis que les 50 % restants modulent dans un mode que l'on pourrait qualifier de relatif majeur ou mineur. Le *da capo* est systématiquement dans le mode principal.

³¹¹ Henry Sapoznik, *The compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987.

On observe une grande homogénéité entre ces œuvres de références. Ainsi, les caractéristiques qui se dégagent de ces œuvres contribuent à définir le style klezmer de référence aujourd’hui, même si celui-ci n’est pas figé.

Nous pouvons alors comparer les caractéristiques du répertoire de référence à celles des compositions contemporaines analysées dans le tableau ci-après :

	Partie 1	Partie 2	Partie 3	Partie 4	<i>da capo</i> Partie 1
Susan Watts, <i>My Mothers Delicious Rhumba</i> , 2019	Mi sheberakh/mogen ovos sur <i>ré</i> (mode principal)	mode principal			mode principal
Yom, <i>Enfant cowboy</i> , 2016	Mogen ovo sur <i>la</i> (mode principal)	mode principal	modulations en chute de quintes : majeur et mineur		mode principal
Pierre Wekstein, <i>Lafé</i> , 2012	Ahava raba sur <i>do</i> (mode principal)	Mogen ovos sur <i>fa</i> (mode éloigné)	Ahava raba sur <i>do</i>	Mogen ovos sur <i>fa</i> (mode éloigné)	
Pierre Wekstein, <i>Lakte</i> , 2003	Mode mineur harmonique sur <i>do</i> (mode principal)	Mi sheberakh sur <i>do</i>			Mode principal
Pierre Wekstein, <i>LudiK</i> , 2012	Ahava Raba sur <i>sol</i> (mode principal)	Mode mineur harmonique sur <i>do</i>	(mode principal)	Mode mineur harmonique sur <i>do</i>	(mode principal)

Illustration : analyse des structures harmoniques de cinq compositions contemporaines dans le style du bulgar, (enregistrements et détails des analyses en page 12 du dossier annexe et transcriptions en annexe 7)

Dans les compositions contemporaines, les caractéristiques rythmiques sont proches de celles observées dans le corpus de référence. Néanmoins, les caractéristiques structurelles et harmoniques s’éloignent de celles qui peuvent être considérées comme des marqueurs du style klezmer : nombreuses notes mobiles (*My Mothers Delicious Rhumba*), modulations en chute de quinte, modulations éloignées (*Enfant cowboy*), absence de *da capo* (*Lafé*), utilisation d’un mode mineur harmonique que l’on ne retrouve pas dans le répertoire de référence (*Lakte*), ou encore jeu sur l’ambiguïté entre une finale *sol*, qui prend le rôle de dominante lors de la modulation en *do* (*LudiK*).

Ce répertoire de compositions contemporaines est ainsi beaucoup moins homogène que le répertoire de référence. Cette variété peut s’expliquer par la formation musicale des compositeurs, influencés par divers styles musicaux. La composition écrite peut également

favoriser la complexité harmonique, contrairement à la transmission orale qui favorise une homogénéisation progressive d'un thème. En perdant en homogénéité, l'harmonie de ces compositions ne marque plus une caractéristique stylistique. Pierre Wekstein, compositeur de musique klezmer, indique :

« Donc c'est très écrit, mais évidemment les musiciens ont transformé la partition à leur manière car ce sont des musiciens de musique vivante. Est-ce que c'est du klezmer ? Je dis oui car : il y a les modes, il y a quelques phrasés particuliers que je trouve typiquement klezmer comme le krekhts. »³¹²

L'analyse de ce discours tenu par un compositeur actuel de musique klezmer montre que les musiciens actuels considèrent les échelles harmoniques comme caractéristique du style klezmer, mais ne prennent pas en compte le schéma de juxtaposition des modes au sein d'un morceau tel qu'on le trouve dans le répertoire de référence.

4.4.2 Analyse par les vecteurs harmoniques

Au sein d'un thème mélodique, l'enchaînement des accords offre également une couleur qui peut être considérée comme l'une des caractéristiques du style klezmer. Selon Pierre Wekstein :

« Au niveau harmonique, quand on écoute le klezmer, l'harmonie est vraiment basique : I IV V, et des accords de trois sons. Alors qu'en jazz on enrichit tout, on transforme tout. Mais je n'aime pas ça dans le klezmer, je trouve que ça affadit, ça appauvrit car ça l'uniformise et lui fait perdre sa spécificité. »³¹³

Ce discours indique que les compositeurs de musique klezmer actuelle, l'enchaînement des accords est une caractéristique du style klezmer. Afin d'analyser cette relation des degrés harmoniques juxtaposés au sein des phrases musicales, j'ai choisi la méthode des vecteurs harmoniques établie par Nicolas Meeùs à la fin des années 1980, et qu'il définit ainsi :

« La théorie des Vecteurs harmoniques est une théorie des progressions fondamentales de l'harmonie. Elle envisage la tonalité comme résultant des progressions d'accords plutôt que comme donné a priori de la composition musicale. Elle classe les progressions d'accords en deux catégories, "vecteurs dominants" et

³¹² Pierre Wekstein, flûtiste, saxophoniste, compositeur et arrangeur du groupe parisien Klezmer Nova, entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/01/19.

³¹³ Pierre Wekstein, flûtiste, saxophoniste, compositeur et arrangeur du groupe parisien Klezmer Nova, entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/01/19.

“vecteurs sous-dominants”, auxquelles tous les mouvements de la basse fondamentale peuvent être ramenés par les théories usuelles des substitutions d'accords. »³¹⁴

Selon cette théorie, les enchaînements d'accords sont classés en deux catégories : les vecteurs dominants correspondant à l'enchaînement de la dominante vers la tonique, les vecteurs sous-dominants correspondant à l'enchaînement de la sous-dominante vers la tonique.

Vecteurs dominants :

4te ascendante

2nd ascendante

3ce descendante

Vecteurs sous-dominants :

4te descendante

2nd descendante

3ce ascendante

Afin de déterminer les enchaînements d'accords les plus courants dans le style klezmer, nous pouvons analyser les vecteurs harmoniques du corpus de *bulgars* de référence issus du répertoire américain du début du 20^e siècle et transcrits dans le recueil *The Compleat Klezmer* :

³¹⁴ <https://journalska.com/index.php/musurgia/article/view/4531>

	Vecteurs dominants	Vecteurs sous-dominants
Naftule Brandwein, <i>Der heyser bulgar</i> , 1923	46 %	54 %
Harry Kandel, <i>Der shtiler bulgar</i> , 1917	48 %	52 %
Harry Kandel, <i>Kiever bulgar</i> , 1921	51 %	49 %
Dave Tarras, <i>Dovid, shpil es nokh a mol</i> , 1939	52 %	48 %
Dave Tarras <i>Bb minor bulgar</i> ,	59 %	41 %
Harry Kandel, <i>A nakht in gan eydn</i> , 1926	60 %	40 %
Abe Schwartz, <i>Odessa bulgarish</i> , 1919	60 %	40 %
Abe Schwartz, <i>Kishiniever bulgar</i> , 1917	66 %	34 %

Illustration : analyse des enchainements harmoniques des bulgars issus du recueil The Compleat Klezmer³¹⁵, (enregistrements et détails des analyses en page 12 du dossier annexe et transcriptions en annexe 7)

À partir de l'étude comparative d'un corpus de référence, on observe des résultats proches de l'équilibre avec une valeur de vecteurs dominants allant de 46 % dans *Der Heyser Bulgar* à 66 % dans *Kishiniever Bulgar*. Dans la musique tonale, les vecteurs dominants sont, d'après Nicolas Meeùs, largement majoritaires. Le faible pourcentage de vecteurs dominants est caractéristique d'une musique modale où les enchainements du quatrième degré vers le premier degré forment la cadence. De plus, avec un écart de 20 %, le répertoire de référence est relativement homogène.

Afin d'observer l'évolution de la musique klezmer, nous pouvons alors comparer les caractéristiques du répertoire de référence à celles des compositions contemporaines analysées dans le tableau ci-après :

³¹⁵ Henry Sapoznik, *The compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987.

	Vecteurs dominants	Vecteurs sous-dominants
Pierre Wekstein, <i>Lakte</i> , 2003	44 %	56 %
Yom, <i>Enfant cowboy</i> , 2016	50 %	50 %
Pierre Wekstein, <i>LudiK</i> , 2012	50 %	50 %
Pierre Wekstein, <i>Lafé</i> , 2012	71 %	29 %
Susan Watts, <i>My Mothers Delicious Rhumba</i> , 2019	74 %	26 %

Figure 80: analyse des enchainements harmoniques de cinq compositions contemporaines dans le style du bulgar (enregistrements et détails des analyses en page 12 du dossier annexe et transcriptions en annexe 7)

L'analyse des compositions contemporaines montre un taux de vecteurs dominants allant de 44 % (*Latke*) à 74 % (*My Mothers Delicious Rhumba*). Avec 30 % d'écart, les compositions contemporaines sont encore (comme au niveau harmonique ou mélodique) beaucoup moins homogènes que le répertoire de référence. Certaines compositions contemporaines tendent à un pourcentage de vecteurs dominants plus important que dans le répertoire de référence, ce qui montre une influence du système tonal et un effacement des couleurs modales.

5. Conclusion sur les caractéristiques musicales : imbrication des paramètres, le rôle de chacun

Pour conclure, la musique klezmer est caractérisée par l'imbrication de tous les paramètres rythmiques, mélodiques, hétérophoniques et harmoniques, et le rôle de chacun des musiciens. Selon Henry Sapoznik³¹⁶, on distingue trois rôles dans la musique klezmer³¹⁷ :

1) La partie mélodique jouant le thème. Cette partie peut être assurée par le violon, la clarinette, la flûte ou le piccolo, la trompette, la mandoline, le xylophone, le saxophone soprano ou encore le concertina. C'est dans cette partie que se développe l'hétérophonie caractérisant le style klezmer.

2) Le support harmonique constitué de plusieurs lignes mélodiques. Il peut être assuré par des instruments mélodiques secondaires comme le saxophone alto, baryton, ou ténor, le trombone, le cor, l'alto, le violoncelle, et éventuellement deux ou trois instruments de la partie mélodique si les musiciens de cette dernière sont nombreux.

Cette partie se divise en trois fonctions : l'harmonie « droite » formant une mélodie parallèle à la mélodie principale, à distance de tierce ou de sixte ; la « contre-melodie » constituant un contrepoint de la mélodie principale ; une ligne de « quasi-basse » appuyant les accents rythmiques secondaires.

3) La partie rythmique servant de support rythmique et harmonique, constituée de la basse et des accords joués verticalement. Elle peut être assurée par des instruments considérés précisément comme « harmoniques » tels le piano, l'accordéon, le clavier électrique, la contrebasse, la guitare et le banjo.

L'ensemble est soutenu par des percussions comme le tambour droit à deux peaux lacées *baraban*, ou *poïk*, très apprécié dans la musique klezmer pour sa simplicité de jeu et sa portabilité.

³¹⁶ Henry Sapoznik, *The compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987.

³¹⁷ Cette combinaison de trois dimensions est néanmoins une considération actuelle de la musique, qui n'était pas théorisée ainsi en Europe de l'est au 19^e siècle.



Figure 81: ensemble klezmer présentant une partie mélodique assurée par une clarinette, un support harmonique assuré par une trompette et un trombone, une partie rythmique assurée par un accordéon et un tuba, et un poïk accompagnant l'ensemble. Photo prise par Alice Mazen au rassemblement international du Tapis Vert, aout 2021.

Ces éléments traduisent également l'importance du contexte qui influence la musique et s'entend indirectement. Même si cette caractéristique est subjective, elle est l'un des marqueurs stylistiques klezmer :

« A l'instar des Juifs qui prient ensemble, la musique klezmer traditionnelle se caractérise par une hétérophonie (Merlin Shepherd³¹⁸): plusieurs instruments peuvent jouer la même mélodie, mais dans des interprétations différentes, dans d'autres tessitures et avec des ornements variés... parfois même avec un autre tempo! Cela peut quelquefois confiner au chaos, mais l'émotion prime sur toute considération théorique. Pour des raisons techniques, l'hétérophonie n'est parfois pas évidente sur les très vieux enregistrements ayant servi de base à des musiciens actuels, de sorte qu'elle est souvent négligée de nos jours. »³¹⁹

La musique klezmer est faite de mélanges et d'influences. Il est aujourd'hui difficile de savoir comment étaient les musique klezmer originelles mais nous pouvons, grâce aux archives accessible, observer une évolution importante du style klezmer au cours des cent dernières années. Les caractéristiques qui définissent la musique klezmer peuvent être établies par l'analyse d'un corpus qui constitue une référence pour les musiciens actuels et ce chapitre a tenté de montrer les éléments mélodiques, rythmiques et harmoniques qui donnent la couleur klezmer, telle que définie par les musiciens.

³¹⁸ Clarinettiste klezmer britannique.

³¹⁹ D'après Michel Borzykowski <http://borzy.info/MCKlezmer.htm>

Pourtant, les compositions contemporaines revendiquées comme klezmer s'éloignent de ces caractéristiques en présentant une plus grande hétérogénéité harmonique, moins de récurrence de figures mélodiques typiques, des libertés rythmiques et structurelles, une harmonie plus tonale. On peut alors questionner ce que représentent ces différences : les caractéristiques klezmer s'effacent-elles ou évoluent-elles dans les compositions contemporaines ? Afin de répondre à cette question, nous analyserons les démarches musicales des groupes klezmer actuels ainsi que la manière dont les musiciens définissent leur musique dans le chapitre 4 de cette thèse.

Chapitre 4

Interprétation de la musique klezmer actuelle et démarches musicales

Table des matières du Chapitre 4

Chapitre 4 Interprétation de la musique klezmer actuelle et démarches musicales	194
Table des matières du Chapitre 4	195
1 Démarche de conservation par la recherche musicologique	197
1.1 Une démarche de conservation pour une quête identitaire	197
1.2 Sources musicales et interprétation dans une démarche de conservation	198
1.3 Une démarche musicale étroitement liée au contexte de transmission	198
2. L'instrumentation, reflet de la démarche musicale.....	200
2.1 Une instrumentation de référence	200
2.2 Instrumentation klezmer actuelle	203
2.2.1 Des instruments issus des ensembles européens du 19 ^e siècle.....	206
2.2.2 Les cuivres dans les ensembles parisiens : héritage de l'industrie du disque et de l'influence du jazz ...	207
2.2.3 La présence d'instruments extérieurs, signatures d'une influence ou d'une fusion stylistique	207
3. Démarche d'individualisation musicale par la fusion stylistique à Paris	209
3.1 Processus de création.....	214
3.1.1 Le mélange de styles, fruit d'une rencontre entre deux cultures musicales	215
3.1.2 Le mélange de styles, fruit de la multiplicité culturelle et stylistique	217
3.2 Des ornements à la frontière des styles	218
3.2.1 Une ornementation reflexe	218
3.2.2 Une ornementation liée à la démarche musicale.....	219
3.3 Des rythmes comme marqueurs stylistiques	221
3.3.1 Un rythme pour colorer un thème klezmer	222
3.3.2 Un rythme klezmer pour faire rentrer un thème dans le répertoire.....	225
3.4 Une adaptation de l'harmonie.....	226
3.5 Une évolution de la structure	230
3.5.1 Evolution de la structure correspondant à une démarche de fusion	230
3.5.2 Evolution de la structure par l'influence du contexte	232
4. Conclusion sur l'interprétation actuelle de la musique klezmer en lien avec la démarche musicale.....	233

Le klezmer faisant partie intégrante d'une scène musicale internationale, de la vie des musiciens à la recherche de leurs origines ou encore d'une culture locale, on observe depuis le revival plusieurs tendances dans la démarche musicale des klezmerim. Allant de conservatrice à évolutionniste, la démarche musicale se révèle dans l'interprétation. Selon Michel Borzykovski :

« Actuellement, on peut entrevoir trois tendances à la musique klezmer: Les musiciens du courant "mainstream" (Epstein Brothers, Maxwell Street Klezmer Band...) la pratiquent surtout dans des circonstances para-religieuses comme l'animation de mariages et d'autres fêtes juives. D'autres musiciens "traditionalistes" (comme Joël Rubin, Andy Statman ou les groupes "Di Naye Kapelye" et "Budowitz") cherchent à reproduire, en concert ou sur CD, le son et les arrangements du passé... Mais pour la majorité des klezmerim actuels, la scène klezmer est un lieu d'expression et d'échange artistique libre où chacun peut (et doit!) apporter ses compositions et ses interprétations personnelles, et accepter de subir toutes les influences musicales actuelles comme le jazz (Brave Old World, The Klezmerim, The Flying Bulgar Klezmer Band, David Krakauer, Kol Simcha, Klezmokum...), le free-jazz (John Zorn, Elliott Sharp, The New Klezmer Trio, Anthony Coleman...), la pop music (Mickey Katz...), le rock (The Klezematics, Avi & Yossi Piamenta) et les musiques "ethniques": indienne, bhangra³²⁰ (Pharaoh's Daughter), arabe (Atzilut), celtique, etc. Comme au temps jadis, certains groupes klezmer (Brave Old World, The Klezematics, The Klezmer Conservatory Band, Kapelye ...) utilisent leurs compositions (souvent en yiddish!) pour exprimer leurs préoccupations et leurs revendications sociales, politiques, voire sexuelles. »³²¹

Ce chapitre cherchera à examiner et à catégoriser les différentes démarches musicales observées dans la scène musicale klezmer parisienne actuelle et dans les rassemblements yiddish internationaux auxquels j'ai assisté. Les conséquences de la démarche sur l'interprétation seront analysées par le prisme des discours et des caractéristiques musicales.

³²⁰ Style du Pendjab.

³²¹ Michel Borzykovski <https://borzy.info/>

1 Démarche de conservation par la recherche musicologique

Après une histoire complexe et un revival américain (voir historique dans le Prélude à la recherche), la musique klezmer est en partie devenue une musique « réinventée ». Ainsi, certains musiciens s'inscrivent aujourd'hui dans une démarche de conservation d'une musique du passé, en la faisant revivre au plus proche musicalement des archives disponibles, bien que le contexte soit différent : d'une musique de mariage, on est passé aujourd'hui à une musique de scène ou enregistrée. Nous verrons ci-après les raisons qui motivent cette démarche et les moyens mis en œuvre aujourd'hui pour la conservation de la musique klezmer.

1.1 Une démarche de conservation pour une quête identitaire

Certains musiciens participent aujourd'hui à la filiation du répertoire, avec pour vocation de perpétuer une culture, une identité. Par l'endossement de cette responsabilité, nombreux sont les klezmerim qui jouent cette musique dans une quête identitaire :

*« Pour ma part, j'avais envie de me rapprocher de ma culture et c'est quelque chose qui me charge, qui me fait quelque chose. C'est un choix musical mais aussi un choix de vie. »*³²²

De cette volonté de se rapprocher de sa culture découle une volonté de transmettre afin de perpétuer la culture juive. Les musiciens ont le sentiment d'être le maillon d'une chaîne:

*« J'ai une conscience de plus en plus aiguë de l'importance de la transmission. Pour l'instant je transmets lors des concerts, mais ça peut aussi être par le biais de témoignages et par la recherche. »*³²³

Pour les musiciens du groupe parisien le Petit Mish Mash, la musique klezmer porte une certaine « charge identitaire ». Ils assument une responsabilité de « garants de la culture et de la transmission ». La clarinettiste du groupe Marine Goldwaser affirme :

*« Il y a un passage de relais qui se fait à travers nous et à travers ce projet je pense. »*³²⁴

³²² Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosaïk Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé en novembre 2018.

³²³ Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosaïk Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé en novembre 2018.

³²⁴ Marine Goldwaser, interview réalisé par Laurence Haziza pour Akadem : https://akadem.org/magazine/2019-2020/le-petit-mish-mash-avec-marine-goldwaser-25-02-2020-119215_4852.php

L'analyse des discours des musiciens parisiens indiquent une volonté de conserver ou de faire renaître une musique du passé. L'analyse de leur musique en regard des caractéristiques musicales mises en évidence dans le répertoire historique nous permettra d'observer comment cette démarche revendiquée se traduit dans l'interprétation.

1.2 Sources musicales et interprétation dans une démarche de conservation

Avec la volonté de s'inscrire dans une continuité, on observe dans la démarche de ces musiciens une contradiction : ils endossent davantage un rôle de conservation. Comme un retour en arrière, leur interprétation de la musique klezmer est alors fidèle à celle des archives, le plus souvent datant d'avant l'immigration américaine.

*« En ce qui me concerne, je m'appuie sur le répertoire traditionnel, c'est-à-dire celui d'Europe de l'Est. [...] Je m'attache à retrouver des choses dans la tradition, un cran avant l'influence du jazz. Je cherche plutôt à retrouver des choses qu'à les nourrir. »*³²⁵

Comme l'indique ce musicien parisien, les klezmerim contemporains qui s'inscrivent dans cette démarche ne sont alors plus un maillon de la chaîne, mais jouent le rôle de mémoire et de diffusion des archives recueillies par les musicologues comme Moshe Beregovski. Le musicien devient musicologue et les klezmerim sont également chercheurs. Le violoniste parisien Charles Rappoport transmet non seulement la musique mais également une méthodologie, en apprenant aux élèves à consulter des archives et à s'en imprégner. Il souligne le fait que la musique klezmer se transmet par les archives et les enregistrements car elle ne se transmet pas oralement dans les familles comme le feraient les familles tziganes.

1.3 Une démarche musicale étroitement liée au contexte de transmission

En effet, la démarche de conservation est étroitement liée à la transmission et à l'enseignement. Elle est donc appliquée au sein des contextes de transmission comme les ensembles pédagogiques parisiens : les Klezmerimlekh encadré par Marthe Desrosière, le Rebelote Klezmer encadré par Charles Rappoport, L'atelier du petit Mish Mash encadré par Marine Goldwaser, Le KKO encadré par Alain Gourdeau, le Vodka Klezmer Band encadré par Aymeric Pin, ou encore les rassemblements yiddish internationaux.

³²⁵ Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosaïk Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé en novembre 2018.

Outre la conservation d'une musique du passé, cette démarche de conservation et de transmission induit la nécessité de comprendre ce que l'on joue et de contextualiser la musique :

« Dans ma démarche de pédagogue, je souhaite former des gens qui savent écouter, qui soient ouverts, pas comme les élèves que j'ai rencontrés dans mes études. Et en ce qui concerne le répertoire, je souhaite que les élèves comprennent ce qu'ils jouent, et comprennent le sens, le contexte. Il y a tellement de groupes qui jouent du klezmer simplement en jouant une glissade et une seconde augmentée. »³²⁶

Pour la musicienne parisienne Mano Siri, cette démarche de conservation et de compréhension est un devoir justifié par le lien de la musique klezmer à l'histoire du peuple juif :

« Aujourd'hui, je constate que certains musiciens disent qu'ils jouent du klezmer, mais si on gratte un peu, on se rend compte qu'ils sont complètement dans le vent. [...] Donc le problème n'est pas que les gens qui jouent cette musique ne soient pas juifs, mais qu'ils n'en aient rien à faire du parcours singulier de cette musique et de ce qu'elle signifie. Il faut donc une compréhension, un apprentissage et un respect à avoir pour cette culture. Si on joue cette musique, on a une responsabilité dans la transmission. C'est un lien très fort qu'on doit maintenir, développer et transmettre. »³²⁷

On observe dans ces contextes de transmission une interprétation reprenant les caractéristiques musicales du répertoire historique de référence telles qu'elles ont été fixées par la définition prescriptive, et détaillées dans le chapitre 3, tant sur le plan rythmique, harmonique, ornemental ou encore instrumental. Peu de libertés sont prises et si les musiciens s'approprient cette musique, leur objectif n'est en aucun cas de la modifier, bien que le contexte influence obligatoirement certaines caractéristiques comme le rythme harmonique ou encore la structure liée à la danse (voir chapitre 3) :

« Je ne suis pas opposé au fait de faire de la fusion mais c'est important pour moi de continuer à rechercher des choses dans le klezmer et la culture yiddish parce que je n'ai pas grandi dedans. Je comble en quelque sorte un manque comme c'est souvent le cas chez les artistes. Le manque est une manière de se motiver dans son art. »³²⁸

L'ensemble de ces témoignages nous montre la place que prend le devoir de conservation d'une musique, mais aussi d'un passé, dans la démarche des musiciens parisiens actuels.

³²⁶ Rémy Yulzari, contrebassiste et compositeur du groupe Azaféa, professeur de musique klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le 12/12/19.

³²⁷ Mano Siri, guitariste et banjoïste du groupe Marx Sisters, entretien avec Alice Mazen réalisé le 10/05/19.

³²⁸ Charles Rappoport, violoniste des groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaïk Klezmer, Klezmer Kaos, etc., et professeur de musique klezmer à Musique Ensemble, entretien avec Alice Mazen réalisé en décembre 2018.

2. L'instrumentation, reflet de la démarche musicale

2.1 Une instrumentation de référence ³²⁹

Il n'est pas possible de définir une instrumentation « type » des ensembles *klezmer*. Les instruments ont toujours été variés :

« L'important [pour les instruments] était leur capacité à assumer le répertoire local, la possibilité d'être produit ou réparé localement et leur portabilité. »³³⁰

Néanmoins, on peut définir une instrumentation type à différentes périodes de l'histoire de la musique klezmer. Selon le musicologue Hervé Roten³³¹, au 17^e et 18^e siècles, les ensembles klezmer étaient le plus souvent composés d'un petit ensemble d'instruments à cordes (deux violons et un violoncelle parfois remplacé par un luth). Les rôles étaient répartis entre le premier violon jouant la mélodie, et le second improvisant un contre-chant ou une partie harmonico-rythmique. Cette répartition se retrouvait également dans les bandes de violons tsiganes :

« Le jeu du kontra n'a rien de celui de l'alto : grâce à son chevalet rectiligne, ses trois cordes sont frottées simultanément dans un jeu harmonico-rythmique en contretemps. »³³²

Le violoncelle, plus facilement transportable que la contrebasse, avait le rôle de basse mais avait également en charge la partie rythmique pour soutenir la danse. Un cymbalum pouvait s'ajouter, complétant l'ensemble de cordes frottées par une sonorité plus percussive et virtuose. Celui-ci était déjà populaire en Galicie, en Pologne Bucovine et en Biélorussie dès le 16^e siècle. Cette instrumentation n'était pas réservée aux ensembles juifs, mais se retrouvait également chez les tsiganes, avec lesquels les musiciens klezmer entretenaient une proximité :

« Les Tsiganes ont contribué à conserver une partie de la mémoire musicale européenne violonistique de tradition orale. Les bandes de violons, que l'on peut (ou pouvait récemment encore) entendre depuis la Hongrie jusqu'à la Serbie constituent un marqueur transhistorique de la présence tsigane multiséculaire en Europe, une

³²⁹ D'après mon mémoire de Master 2 : *Portrait de la musique klezmer à Paris, de l'anthropologie des musiciens à l'analyse musicale*, sous la direction de François Picard, Sorbonne-Université, 2016 (non publié)

³³⁰ Henry Sapoznik, *The compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987

³³¹ Hervé Roten, *Le klezmer, musique d'hier et d'aujourd'hui*, article en ligne <https://www.iemj.org/le-klezmer-musique-dhier-et-daujourd'hui/>

³³² Luc Charles-Dominique, « Les bandes de violons des Roms de Hongrie et des Balkans : un marqueur des migrations tsiganes en Europe », *Cahiers d'ethnomusicologie* n° 32, 2019, p. 201. Charles-Dominique désigne par « kontra » ce que Bruno Girard, avec tant d'autres, appelle « bratsch ».

“mémoire interculturelle”, formule empruntée à Béatrice Joyeux-Prunel qui souligne que c’est là “l’ambition [de toute] recherche approfondie sur les transferts culturels” (Joyeux-Prunel 2003³³³ : 155). En s’interrogeant sur les fonctions historiennes de ce type d’ensembles instrumentaux, on contribue à l’écriture de l’histoire des cultures musicales européennes de l’oralité et des sociétés qui en ont été l’expression. »³³⁴

Aux 18^e et 19^e siècles, une convention en Ukraine divisait les instruments en deux familles: les "forts" (cuivre et percussions) et les "doux" (cordes et flûtes). Les juifs n’étaient autorisés à jouer que la seconde famille. C’est vers la deuxième moitié du 19^e siècle, sous l’influence des fanfares militaires, que les instruments à vent, d’abord la clarinette puis les cuivres, intégrèrent les ensembles klezmers. Malgré l’affection qu’ils portaient traditionnellement au violon, les klezmorim apprécièrent le son "gémissant" de la clarinette (surtout celle en *do*) car il se prêtait parfaitement à la musique juive.³³⁵

"La flûte ("fleyt" ou "shtolper") fut utilisée par les klezmorim dès le XVII^e siècle. Le piccolo était le plus courant, car meilleur marché et facile à fabriquer. Les flûtes étaient coniques, plus rarement cylindriques, accordées (pas toujours très précisément!) en Do, en Fa ou en Mib".³³⁶

A la fin du 19^e siècle, l’accordéon, bien que cher et donc rare, est aussi très prisé car il possédait une large gamme de nuances et permettait des ornements subtiles. Les percussions étaient souvent réduites à un simple tambour ou une grosse caisse avec ou sans cymbale.³³⁷ La figure 82 ci-après nous montre la composition d’un orchestre klezmer au début du 20^e siècle, en Pologne. On y retrouve flûtes, cuivres, clarinette, violon, violoncelle, contrebasse et poïk.

³³³ Béatrice Joyeux-Prunel, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, 2003, 1 (6), p. 149-162.

³³⁴ Luc Charles-Dominique, « Les bandes de violons des Roms de Hongrie et des Balkans : un marqueur des migrations tsiganes en Europe », *Cahiers d’ethnomusicologie* n° 32, 2019, p. 201

³³⁵ Hervé Roten, *Le klezmer, musique d’hier et d’aujourd’hui*, article en ligne <https://www.iemj.org/le-klezmer-musique-dhier-et-daujourdhui/>

³³⁶ Joshua Horowitz, ethnomusicologue, accordéoniste, compositeur, enseignant américain, entretien avec Alice Mazon réalisé le 11/08/2019, traduit de l’anglais.

³³⁷ Hervé Roten, *Le klezmer, musique d’hier et d’aujourd’hui*, article en ligne <https://www.iemj.org/le-klezmer-musique-dhier-et-daujourdhui/>



Figure 82 : Di Shpilman Kapelye Ostrowiec, Pologne, ~1905³³⁸

Dès 1897, les premiers enregistrements de disques en Europe et surtout aux États-Unis ont influencé la composition des orchestres. Les premiers enregistrements de musique klezmer nous font entendre des petits ensembles du type: deux violons, un cymbalum, et éventuellement un accordéon. Mais progressivement et pour des raisons de technique d'enregistrement, les compagnies de disques favorisèrent les vents et les cuivres au son plus puissant et plus directionnel que celui des instruments à cordes, comme la clarinette et la trompette. Le tuba remplaça ainsi la contrebasse. Aux États-Unis, sous l'influence du jazz, le saxophone et le banjo furent également utilisés.³³⁹

Le piano était très rarement utilisé par les klezmerim d'Europe de l'Est. Son prix le réservait à la bourgeoisie et son encombrement ne permettait pas de l'utiliser dans la rue ou pour les mariages. Il prit plus d'importance chez les musiciens immigrés aux États-Unis dès la fin du 19^e siècle, marquant ainsi leur intégration au mode de vie américain.³⁴⁰ Et comme l'indique le musicologue Hervé Roten :

« De nos jours, les ensembles klezmer, succombant à la vague des musiques du monde, peuvent non seulement intégrer des guitares, des pianos, mais aussi des instruments ethniques comme le didjeridoo ou le tabla ! »³⁴¹

³³⁸ <http://borzy.info/MCKlezmer.htm>

³³⁹ Hervé Roten, *Le klezmer, musique d'hier et d'aujourd'hui*, article en ligne <https://www.iemj.org/le-klezmer-musique-dhier-et-daujourdhui/>

³⁴⁰ Hervé Roten, *Le klezmer, musique d'hier et d'aujourd'hui*, article en ligne <https://www.iemj.org/le-klezmer-musique-dhier-et-daujourdhui/>

³⁴¹ Hervé Roten, *Le klezmer, musique d'hier et d'aujourd'hui*, article en ligne <https://www.iemj.org/le-klezmer-musique-dhier-et-daujourdhui/>

Comme l'indique cette citation, les musiciens utilisent aujourd'hui l'instrumentation comme un marqueur du style klezmer. En se limitant aux instruments (violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, clarinette, cymbalum, accordéon) utilisés par les klezmerim en Europe de l'Est avant l'influence de l'enregistrement, les musiciens actuels qui s'inscrivent dans une démarche de conservation cherchent à retrouver les sonorités d'une musique klezmer « traditionnelle », selon le terme qu'ils emploient :

« Il y a d'un côté la musique traditionnelle, avec des instruments qui étaient utilisés par les klezmerim et qui sonnent klezmer : violon, clarinette, accordéon, cymbalum. Les cuivres sont rentrés dans l'instrumentation avec l'influence de l'armée militaire du tsar. Et le trombone, la batterie sont arrivés avec l'influence du jazz. »³⁴²

Si les instruments à cordes sont, pour les musiciens actuels comme Yaël Morciano, caractéristiques de la musique klezmer, on remarquera néanmoins que les cuivres, dont le trombone, la flûte et la grosse caisse étaient déjà présents depuis la fin du 19^e siècle, comme on peut l'observer sur l'illustration des musiciens de Pologne en 1905 (voir figure 81 ci-avant).

Les discours des musiciens parisiens montrent que le choix de l'instrumentation est le reflet de la démarche musicale. Il indique l'époque de référence pour les musiciens qui s'inscrivent dans une démarche de conservation, mais permet également d'affirmer des choix stylistiques dans le cas d'une démarche de continuité ou lorsque les musiciens exposent une fusion stylistique, comme nous le verrons dans la partie 3 de ce chapitre.

2.2 Instrumentation klezmer actuelle³⁴³

J'ai pu observer une grande variabilité des instrumentations dans les ensembles de musique klezmer parisiens. En effet, celles-ci dépendent irréfutablement de la fonction du groupe. Les ensembles "pédagogiques" acceptent les instruments qui souhaitent faire partie de l'ensemble. On assiste alors à une instrumentation plus hétéroclite, même si les instruments présents dans le klezmer européen restent majoritaires. Les *Klezmerimlekh*, un ensemble parisien à visée pédagogique, est constitué de deux violons, quatre clarinettes, un violoncelle, deux flûtes, une clarinette basse, un trombone, un accordéon, une balalaïka et une guitare. On retrouve également ce phénomène dans les orchestres de famille comme le Rapporchestra, dont l'instrumentation est le fruit de l'association des instruments joués par les membres de la

³⁴² Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosaïk Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé en novembre 2018.

famille : accordéon, cymbalum, clarinette, violons, trompette, trombone, euphonium, flûte, percussions et guitare.

Hormis ces exceptions, l'instrumentation est choisie par les musiciens pour correspondre à leur démarche. Lors de l'élaboration d'un projet musical, le choix de l'instrumentation représente une décision importante, puisque les timbres de chacun, associés à la manière dont ils sont joués, renvoient à un style musical précis. Ainsi, l'instrumentation influe sur la sonorité générale du groupe et permet aux musiciens d'affirmer leurs choix stylistiques.

On observe différentes géométries au sein des groupes klezmer parisiens, certaines respectant des instrumentations caractéristiques de la musique klezmer européenne jusqu'au 19^e siècle, d'autres les instrumentations caractéristiques du klezmer après l'influence de l'industrie du disque et de l'immigration (voir évolution de l'instrumentation klezmer dans la partie 1.3 de ce chapitre). Enfin, on observe des instrumentations combinant les caractéristiques klezmer et celles d'autres styles. Ces instrumentations sont donc le reflet de la démarche musicale de conservation analysée dans la partie 1 de ce chapitre.

Quel que soit le choix parmi ces types d'instrumentation, il est fréquent d'y voir ajoutés des instruments issus des musiques actuelles comme la batterie. La démarche alors revendiquée par les musiciens n'est pas celle d'une combinaison stylistique mais plutôt d'une actualisation d'une instrumentation de référence, généralement influencée par le public :

« Dans les années 80, avec l'arrivée des instruments électroniques, les airs klezmer ont très vite commencé à être interprétés par de nouveaux instruments arrivés sur le marché. On gardait les instruments traditionnels mais on rajoutait des batteries et de la guitare. Aujourd'hui on retrouve souvent des boîtes à rythme. »³⁴⁴

Comme l'indique l'analyse des discours, l'intégration d'une batterie ne constitue donc pas une fusion stylistique et comme telle ne sera pas prise en compte dans le classement des instrumentations des ensembles parisiens :

³⁴³ D'après mon mémoire de Master 2 : *Portrait de la musique klezmer à Paris, de l'anthropologie des musiciens à l'analyse musicale*, sous la direction de François Picard, Sorbonne-Université, 2016 (non publié)

³⁴⁴ Gheorghie Ciomasu, accordéoniste d'origine moldave, jouant avec les groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaik Klezmer, etc., entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/06/19.

« *Moi je rajoute de la batterie, mais je ne cherche pas à fusionner avec d'autres styles musicaux, ce n'est pas ce que je recherche.* »³⁴⁵

On peut alors classer les instrumentations des groupes parisiens dans trois catégories (voir tableau ci-après). Le corpus pris en compte pour cette étude reprend les ensembles parisiens présentés dans le Prélude à la recherche et exclut les ensembles pédagogiques, les projets en solo et les projets de duos très ponctuels. La constitution de ce corpus permet une analyse comparative et statistique des instrumentations des ensembles de la scène klezmer parisienne actuelle.

	Nom du groupe	klezmer Européen du 19 ^e siècle	klezmer américain du début du 20 ^e	fusion	musiques actuelles	Chanteu.r.se
Europe de l'Est au 19^e siècle	Le petit Mish Mash	clarinette cymbalum accordéon				
	Pletzl bandit	violin clarinette accordéon contrebasse				
	Trio klezele	clarinette accordéon contrebasse				
	Klezmer Kaos	violin clarinette accordéon contrebasse mandoline			basse électrique batterie percussions	chanteuse
	Shpilkes	violin flûtes clarinette accordéon contrebasse mandoline			batterie percussions	chanteuse
	Yerushe	violin flûte traversière et flûte clarinettes accordéon contrebasse banjo kaval			ukulele percussions	chanteuse
instrumentation américaine début du 20^e siècle	Kanaï Trio	violin clarinette	piano			
	Duo Peylet Cuniot	clarinette	piano			
	Denis Cuniot		piano			
	Klezmanne	violin flûte clarinette accordéon	saxophone		percussion batterie	chanteur

³⁴⁵ Laure Berthaume, clarinettiste et arrangeuse du groupe parisien Klez'manne, entretien avec Alice Mazen réalisé le 30/06/19.

fusion stylistique	Gefilte Swing	contrebasse clarinette accordéon	saxophone, trompette tuba	batterie		chanteuse
	Swing Klezmer	violon clarinette contrebasse		guitare		
	Klezmer nova	violon clarinettes	piano trombone trompette saxophones	basse batterie		
	Cigarillos en el shtruddle	violon flûte clarinette	piano trombones	congas	batterie timbales basse	chanteur
	Songs for the old man, Yom	clarinette		guitare		
	Horse Raddish	flûte clarinette accordéon	saxophone	guitare batterie basse		chanteur
	Klunk	violon	piano	guitare basse percussions		chanteur
	Mosaïk klezmer	violon clarinette accordéon contrebasse		percussions orientales		chanteuse
	Bratsch	violon clarinette accordéon contrebasse		guitare bouzouki		chanteur
	Rémy Yulzari	contrebasse		tablas indiens		

Figure 83 : Tableau récapitulatif des instrumentations des groupes de musique klezmer parisiens

Cette analyse comparative des instrumentations des groupes parisiens met en évidence trois catégories : les groupes reprenant une instrumentation proches de celle des ensembles européens du 19^{ème}, les groupes s'approchant de l'instrumentation des groupes klezmer américains au début du 20^e siècle, et enfin les groupes mélangeant des instruments caractéristiques de plusieurs styles musicaux. On note que contrairement aux nombreuses illustrations des ensembles de Pologne, on ne trouve à Paris aucun ensemble avec cornet et flûte traversière en bois.³⁴⁶

2.2.1 Des instruments issus des ensembles européens du 19^e siècle

Certains groupes parisiens actuels comme le Petit Mish Mash, les Pletzl Bandit ou le Trio Klezele présentent une instrumentation proche de celle des ensembles présents en Europe de

³⁴⁶ Contrairement à New York, où l'on trouve un ensemble avec flûte traversière, celui d'Adriane Greenbaum (<https://klezmerflute.com/klezmer-flute>).

l'Est au 19^e siècle. Cette catégorie d'instrumentation représente 30 % des ensembles parisiens étudiés.

On y retrouve principalement le violon, la clarinette, l'accordéon et la contrebasse. Ces trois ensembles présentent une démarche de recherche associée à une volonté de conserver un patrimoine musical en lien avec leurs origines personnelles, comme l'exprime le violoniste des Pletzl Bandit, Charles Rappoport :

« Je ne suis pas opposé au fait de faire de la fusion mais c'est important pour moi de continuer à rechercher des choses dans le klezmer et la culture yiddish. »³⁴⁷

2.2.2 Les cuivres dans les ensembles parisiens : héritage de l'industrie du disque et de l'influence du jazz

D'autres ensembles parisiens actuels se rapprochent davantage des instrumentations des groupes américains du début du 19^e siècle, ayant subi l'influence de l'industrie du disque et du style musical en vogue aux Etats-Unis : le jazz. Cette catégorie représente 20 % des ensembles parisiens étudiés.

Comme les musiciens klezmer américains, les klezmorim parisiens qui s'inscrivent dans cette démarche délaissent alors le violon pour les cuivres : trompette, trombone, tuba. Ils remplacent parfois la clarinette par le saxophone, et l'accordéon par le piano, plus coûteux et moins transportable. Cette instrumentation, que l'on retrouve notamment chez les Gefilte Swing et l'ensemble Klez'manne, est cohérente avec les sources musicales qui inspirent les musiciens de ces groupes, comme la clarinettiste du groupe Klez'manne, Laure Berthaume :

« La tradition c'est Dave Tarras, Naftule Brandwein. »³⁴⁸

2.2.3 La présence d'instruments extérieurs, signatures d'une influence ou d'une fusion stylistique

Une majorité des ensembles parisiens actuels présentent une instrumentation intégrant des instruments marqueurs d'un autre style que le klezmer. Cette catégorie d'instrumentation

³⁴⁷ Charles Rappoport, violoniste des groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaïk Klezmer, Klezmer Kaos, etc., et professeur de musique klezmer à Musique Ensemble, entretien avec Alice Mazen réalisé en décembre 2018.

³⁴⁸ Laure Berthaume, clarinettiste et arrangeuse du groupe parisien Klez'manne, entretien avec Alice Mazen réalisé le 30/06/19.

représente 50 % des groupes analysés et représente donc une majorité de la scène klezmer parisienne.

On observe que l'ensemble des groupes revendiquant une fusion stylistique intègrent un ou plusieurs instruments permettant d'apporter une couleur originale et issue d'un autre style musical : la batterie pour Swing Klezmer, la basse et la batterie pour accompagner les différentes influences du groupe Klezmer Nova, les congas pour la rythmique cubaine chez les Cigarillos en el Shtruddle, la guitare pour la sonorité américaine chez Yom, la guitare, la basse et la batterie pour les couleurs rocks chez Klunk et Horse Raddish, ou encore les tablas apportant les rythmes indiens au projet du contrebassiste Rémy Yulzari.

Pour les ensembles Mosaïk klezmer et Bratsch, l'intégration des percussions orientales ou du bouzouki est justifiée par la juxtaposition de répertoires au sein du groupe. Ces instruments représentant des styles séfarades ou grecs intègrent alors leur interprétation du répertoire klezmer.

Pour les ensembles s'inscrivant dans cette catégorie, l'analyse de l'instrumentation est cohérente avec l'analyse de leurs discours : le choix des instruments correspond à une démarche de fusion ou de juxtaposition stylistique.

Nous pouvons remarquer que malgré des enjeux très différents, des instruments se retrouvent parmi ces différents ensembles: la clarinette présente dans la totalité des groupes (hormis les duos et solos), le violon présent dans 60 %, et l'accordéon présent dans 50 % des groupes. On remarque également une cohérence entre l'instrumentation et les répertoires et démarches des différents groupes. De la même manière que l'on peut interroger le moment où l'influence stylistique extérieure intègre le klezmer, on peut se questionner sur l'intégration de certains instruments dans l'instrumentation klezmer de référence. La batterie, intégrée comme une simple actualisation du style klezmer, ou comme un marqueur d'une influence extérieure, est aujourd'hui présente dans 35 * des ensembles parisiens. Pourra-t-elle bientôt être considérée comme un instrument faisant partie intégrante de l'instrumentation klezmer ?

3. Démarche d'individualisation musicale par la fusion stylistique à Paris

Si la démarche de conservation d'une musique klezmer retrouvée dans les archives prédomine dans les contextes de transmission, c'est une démarche d'individualisation musicale qui prédomine dans les contextes de performance scénique. Les sources musicales qui inspirent les musiciens sont variables, plus ou moins anciennes, comme nous le détaillerons dans le chapitre 5. Les klezmorim s'approprient les thèmes musicaux et recherchent une originalité dans leur interprétation, le but n'étant pas de copier, mais d'interpréter à leur manière, tout en respectant certaines caractéristiques de la musique klezmer. Les musiciens qui font le choix de cette démarche s'inscrivent, consciemment ou non, dans la continuité de l'évolution du style klezmer, dont l'identité est caractérisée par un mélange du style et une absorption d'influences stylistiques, particulièrement celle du jazz aux Etats-Unis au début du 20^e siècle.

La fusion stylistique peut prendre plusieurs formes, de l'intégration de caractéristiques stylistiques externes sur des thèmes klezmer, jusqu'à la fusion de thèmes klezmer et non klezmer, ou encore l'interprétation klezmerisante d'un thème non klezmer.

Cette dernière pratique a parfois contribué à intégrer de nouveaux thèmes dans la musique klezmer, comme celui de *Misirlou* dont l'origine est discutée.

« Μισιρλου (*Bien-aimée*), Milton Leeds / Fred Wise / N. Roubanis / S.K. Russell, copyright Colonial Music Publishing, droits exclusifs Warner Chappell Music France — ou — Trad. / arr. P. Wekstein, O. Hutman

Selon certains une chanson sur une mélodie arabo-gréco-kurdo-druze, enregistrée voici plus de cinquante ans par Seymour Rechtzeit, puis déposée comme œuvre par la bien dénommée Colonial Music. Il s'agit d'une danse crétoise du type Kristikos syrtos retranscrite par le musicologue Nicholas Roubanis dans les années 1930, et devenue à la mode en Californie dans les années 1950, avant d'être reprise dans le film Pulp Fiction. »³⁴⁹

Les musiciens parisiens actuels poursuivent cette démarche avec légitimité, comme le rappelle la clarinettiste Laure Berthume :

« Mickey Katz qui a aussi repris des thèmes non klezmer de l'époque et les a "klezmerisés". Il faut avoir une très bonne connaissance de la culture yiddish et du

³⁴⁹ François Picard, notice, CD *Orient Express Moving Shnorers*, 2001.

*klezmer pour le faire intelligemment. Il y a le même processus que celui du groupe Gefilte Swing.»*³⁵⁰

On peut alors considérer cette démarche comme une manière de conserver la musique klezmer, en participant à la poursuite de son évolution. Le musicien et directeur du Yiddish Summer Weimar, Alan Bern, exprime ce sentiment ainsi :

*« Je veux dire que pour moi la musique doit être l'expression de ma vie. Et ça doit sonner bien pour moi parce que c'est ma vie; si je reproduis la musique d'un autre musicien c'est une falsification car ce n'est pas ma vie, je n'y étais pas. [...] On peut dire que la musique klezmer aujourd'hui est un héritage historique, avec une évolution. Mais pas une évolution linéaire. [...] en klezmer, il y a une vague, et on revient en arrière [...]. Mon expérience avec la musique klezmer est exactement comme ça. Il y a un mouvement vers l'avant, et qui retourne en arrière, vers l'avant et encore vers l'arrière »*³⁵¹

Outre l'évolution dans l'interprétation de la musique klezmer, certains musiciens revendiquent donc une fusion stylistique, qui est généralement le reflet de la complexité de leurs cultures. Ces mélangent se font de manière spontanée grâce à l'hétérogénéité des musiciens d'un même groupe, mais on se rend compte à travers les discours que le contexte (public, enregistrement) influe lui aussi sur la manière dont les thèmes sont interprétés et arrangés, avec une volonté de plaire et de s'adapter aux goûts actuels :

*« Du moment que ça se passe bien et que les gens sont contents. Tout change dans la vie et la musique aussi. Je suis pour le changement. »*³⁵²

Cette démarche d'appropriation et d'évolution par la fusion représente une part importante de la scène musicale klezmer actuelle et j'ai pu recenser six groupes parisiens revendiquant des fusions stylistiques associant le klezmer à un autre style. Pour chacun de ces six groupes, le discours des musiciens indiquent une démarche de fusion. La fusion est donc consciente est volontaire.

Gefilte Swing

Les musiciens de groupe Gefilte Swing puisent essentiellement dans le répertoire des enregistrements américains comme ceux de Dave Tarras ou Naftule Brandwein. Le groupe

³⁵⁰ Laure Berthaume, clarinettiste et arrangeuse du groupe parisien Klez'manne, entretien avec Alice Mazen réalisé le 30/06/19.

³⁵¹ Alan Bern, compositeur, pianiste, accordéoniste, enseignant et directeur du Yiddish Summer Weimar, entretien avec Alice Mazen réalisé le 16/08/2019, traduit de l'anglais.

³⁵² Gheorghe Ciomasu, accordéoniste d'origine moldave, jouant avec les groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaik Klezmer, etc., entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/06/19.

Gefilte Swing tire son nom d'une recette de cuisine ashkénaze, la carpe farcie (*gefilte fish*). Ils ne cherchent pas à reproduire fidèlement les enregistrements, mais à "farcir" d'une manière subtile la musique klezmer, avec les musiques populaires américaines des années vingt et trente : le fox trot, le charleston et le swing :

« Je ne tiens pas à ce que l'on joue du jazz "pur", il est important que le "cachet" klezmer persiste dans ce que nous jouons. »³⁵³

- **Klezmer Nova**

La démarche du groupe klezmer nova ne revendique pas une fusion, mais plutôt une inspiration. Le compositeur du groupe Pierre Wekstein s'inspire des musiques autochtones de la région où il est installé (l'île de la Réunion), comme l'ont toujours fait, consciemment ou non, les musiciens klezmer. Il s'inscrit ainsi dans une véritable continuité du processus d'évolution de la musique klezmer :

« En allant à la Réunion, je me suis dit que les musiciens klezmer d'avant s'inspiraient des musiques des pays dans lesquels ils vivaient. Je me suis dit : pourquoi je n'essaierais pas de faire du klezmer, mais avec du rythme pas klezmer du tout, inspiré des rythmes réunionnais ? »³⁵⁴

- **Horse Raddish**

Le groupe Horse Raddish revendique une démarche croisant la recherche musicologique et l'appropriation stylistique :

« Les improvisateurs hors-pair du collectif Horse Raddish fouillent les racines de la musique klezmer en prenant bien soin de s'égarer sur des chemins de traverse, où se croisent un rock'n roll [sic pour rock 'n' roll³⁵⁵] électrique et un jazz métissé, pimenté au raifort. »³⁵⁶

À la recherche d'une originalité, ils considèrent l'intégration de couleurs rock et jazz comme une manière de poursuivre l'évolution du style klezmer, comme le précise l'arrangeur du groupe Michel Schick :

³⁵³ Alexandre Litvak, clarinettiste, arrangeur et directeur du groupe parisien Gefilte Swing, entretien avec Alice Mazen réalisé le 26/02/2016.

³⁵⁴ Pierre Wekstein, interview par Laurence Haziza pour Akadem https://akadem.org/magazine/2012-2013/de-l-orient-express-moving-shnorers-a-klezmer-nova-22-04-2013-52223_4442.php

³⁵⁵ Voir par exemple Olivier Julien, <https://www.iremus.cnrs.fr/fr/membres-permanents/olivier-julien> .

³⁵⁶ Extrait du site internet du groupe Horse Raddish <https://horse-raddish.com/>

*« C'est un devoir de faire vivre la musique klezmer. Ça ne servirait à rien de la jouer comme Naftule Brandwein. »*³⁵⁷

- **Cigarillos en el Shtruddle**

Le groupe Cigarillos en El Shtruddle, contrairement aux Gefilte Swing ou au groupe Horse Raddish, ne s'inscrit pas dans une démarche de continuité de l'évolution de la musique klezmer, mais plutôt dans une réelle fusion de deux styles, le klezmer et la salsa, à poids égal :

*« On explore, mais les astuces que l'on a trouvées pour fusionner ces deux musiques nous font dire qu'elles sont parfaitement fusionnables. Le klezmer est déjà une musique de fusion et la salsa aussi, donc on fusionne deux fusions et finalement on pousse juste un peu plus les deux styles dans leurs univers en faisant ce mélange. Ça permet aussi de faire revivre ces musiques. »*³⁵⁸

Dans l'interview menée par Douglas Kiman pour Akadem³⁵⁹, l'arrangeur du groupe David Pergament explique avoir puisé dans la salsa cubaine, à la fois dans sa partie « vivante » (*son cubano* et *timba*) et spirituelle (rythmiques afro-cubaines), mais également dans la culture juive avec des paroles sacrées et profanes en yiddish et en hébreu, et avec la présence de la clarinette caractéristique de la musique klezmer. Le mélange de ces éléments dans l'album *When klezmer meets salsa* est un exemple de fusion stylistique que nous analyserons ci-après.

- **Rémy Yulzari**

Tout comme le groupe Cigarillos en el Shtruddle, le contrebassiste Rémy Yulzari s'inscrit dans une démarche de fusion. Il s'agit pour lui de rassembler les styles musicaux qui font sens pour refléter la multiplicité culturelle dont il est issu :

*« Moi j'essaie de plus en plus de me rapprocher de ce qui me parle, de ce que je suis, et mon but c'est d'arriver à qui je suis. Mon père était ashkénaze d'origine, ma mère était d'origine catholique, je suis né dans le Jura, ça fait une identité multiple. C'est peut être dans ma personnalité de communiquer, de partager. »*³⁶⁰

Afin de parvenir à une musique qui lui ressemble, Rémy Yulzari revendique une démarche de recomposition par le mixage de thèmes. Il travaille notamment sur un projet de fusion entre la

³⁵⁷ Michel Schick, interview par Laurence Haziza pour Akadem https://akadem.org/magazine/2015-2016/horse-raddish-avec-michel-schick-16-03-2016-79080_4654.php

³⁵⁸ David Pergament, pianiste, chanteur et arrangeur du groupe Cigarillos en el Shtruddle, entretien avec Alice Mazen réalisé le 14/05/19.

³⁵⁹ https://akadem.org/magazine/2016-2011/le-klezmer-a-la-sauce-salsa-avec-david-el-shatran-19-05-2017-90960_4688.php

³⁶⁰ Rémy Yulzari, contrebassiste et compositeur du groupe Azaféa et professeur de musique klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le 12/12/19.

musique klezmer et la musique indienne en collaborant avec un joueur de tablas indien et un accordéoniste. Pour lui, c'est non seulement un moyen d'expression, mais également un enrichissement :

« Ça me permet de connaître, de m'enrichir, de m'inspirer, de voir d'autres manières de penser et d'aborder la musique. C'est aussi ça que j'essaie de transmettre à mes élèves car c'est dommage de se priver de cette flexibilité de penser. Mes projets c'est donc la rencontre d'autres musiciens et d'autres musiques. »³⁶¹

- **Klunk**

Le groupe Klunk s'inscrit également davantage dans une démarche de fusion que d'évolution. Il revendique une interprétation des chansons yiddish dans un style rock punk métal. La démarche du groupe Klunk trouve sa cohésion dans une valeur de revendication. Le répertoire choisi par le chanteur du groupe, Jean-Gabriel Davis, est constitué de chansons révolutionnaires, souvent issues du répertoire du groupe politique socialiste juif du Bund, tandis que les styles punk et métal font résonner un mouvement revendicateur.

Ainsi, le groupe Klunk *« partage ces valeurs de liberté, d'égalité, d'émancipation »³⁶²* en fusionnant un répertoire yiddish et des styles musicaux rock, punk et métal qui y font écho.

- **Yom³⁶³**

Le projet « Songs For The Old Man » mélange la musique de Yom lointainement influencée par la musique *klezmer* et l'Americana. Yom entend réunir deux pans de son histoire familiale. En effet, il explore depuis plusieurs années l'héritage culturel de sa mère, et il souhaite aujourd'hui exploiter l'héritage de son père parti vivre aux Etats-Unis dans les années 50 après avoir été adopté par un médecin de l'armée américaine mobilisé en France après la deuxième guerre mondiale. Yom part de ces deux influences pour inventer un récit imaginaire évoquant les paysages américains et la vie paisible d'un cowboy accompagné de son banjo.

« Ce que Yom révèle au travers de ce nouveau répertoire, c'est un parallèle quasi évident entre la nostalgie des chansons yiddish et celle des ballades de cowboys,

³⁶¹ Rémy Yulzari, contrebassiste et compositeur du groupe Azaféa et professeur de musique klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le 12/12/19.

³⁶² Extrait de la description du groupe Klunk sur son site internet

³⁶³ D'après mon mémoire de Master 2

*portant toutes deux sur des thématiques qui lui sont chères, comme l'errance, le déracinement, la solitude existentielle... »*³⁶⁴

- **Swing Klezmer**

Le groupe Swing klezmer ayant une fonction événementielle, il a choisi de s'adapter au public et de proposer un style composite. Les musiciens revendiquent une fusion stylistique plutôt qu'une évolution du style klezmer et décrivent leur interprétation ainsi :

*« Vous pourrez constater de quelle manière l'interprétation des thèmes klezmer est "dynamisée" par l'esprit swing de l'accompagnement ».*³⁶⁵

La touche swing revendiquée par le groupe est plus particulièrement issue du jazz manouche, elle ne doit donc pas être confondue avec le swing dont les caractéristiques ont coloré le style klezmer au début du 20^e siècle, lorsque les musiciens klezmer, après avoir intégré des groupes de jazz aux Etats-Unis, ont fait évoluer leur style klezmer.

La proximité du style jazz manouche et du klezmer tel qu'il nous arrive des Etats-Unis au 20^e siècle questionne néanmoins la notion de fusion : à partir de quand une fusion stylistique intègre-t-elle le style klezmer, et constitue une évolution de ce dernier ?

Cela questionne encore l'identité de la musique klezmer, née de la fusion de plusieurs styles musicaux. A partir de quand cette fusion devient-elle donc le noyau de la musique klezmer ? Est-ce que le mélange de deux styles fait évoluer l'un des deux ou donne naissance à un troisième, comme le propose le violoniste du groupe Bratsch, Bruno Girard :

*« Concernant les mélanges de styles, ça peut devenir vraiment un nouveau style et on le nomme différemment comme ça c'est passé avec la rumba catalane tirée du flamenco et des variétés catalanes. »*³⁶⁶

3.1 Processus de création

La musique klezmer a depuis son origine été façonnée par les influences stylistiques. Aujourd'hui, les emprunts culturels et stylistiques sont nombreux et on observe que les fusions stylistiques sont systématiquement le fruit d'une rencontre entre des musiciens

³⁶⁴ Extrait de la description du projet *Song's For The Old Man* disponible sur le site du festival Jazz'n Klezmer.

³⁶⁵ Description du groupe Swing Klezmer disponible sur son site internet <https://www.swing-klezmer.fr/>

³⁶⁶ Bruno Girard, violoniste et chanteur du groupe parisien Bratsch, entretien avec Alice Mazon réalisé le 03/12/19.

provenant d'univers musicaux différents, ou bien de la multi-identité culturelle ou musicale des musiciens à l'origine du projet. Comme le dit la chanteuse parisienne Yaël Morciano

*« J'observe que le klezmer est très souvent fusionné avec le rock, le tango, etc. La fusion se fait aussi au sein même des groupes par les musiciens qui le composent, par leur bagage, par leur religion, par les instruments, etc. Ça fusionne en permanence et ça plaît au public. »*³⁶⁷

3.1.1 Le mélange de styles, fruit d'une rencontre entre deux cultures musicales

Le processus de mélange de styles par la rencontre de deux musiciens de cultures musicales différentes est fréquent. Il peut amener à une juxtaposition de répertoires : c'est le cas du groupe Bratsch dont le chanteur Dan Gharibian est d'origine arménienne, le clarinettiste Nano Peylet a été converti à la culture ashkénaze au conservatoire, le violoniste Bruno Girard baigne dans la musique tzigane. Le mélange de répertoires est donc le concept à l'origine de groupe, comme en témoigne Bruno Girard :

*« C'était donc l'idée de Bratsch, de mélanger les styles, mais ça nous posait aussi problème, par exemple lorsque les Arméniens ne voulaient que de l'arménien mais nous on voulait mélanger. Les Juifs aussi nous demandaient un pourcentage de musique juive mais nous on ne voulait pas. Avec Bratsch c'est vrai que parmi toutes les musiques qu'on faisait d'Europe de l'Est ou du Proche Orient, on faisait toujours du klezmer. Dans le groupe on avait chacun nos préférences mais on avait la volonté de mélanger et chacun apportait son influence et son style. »*³⁶⁸

L'analyse de ce discours montre que cette démarche de mélanges stylistiques peut résulter d'une volonté de s'adapter à un public plus large. Cette influence du public vient comme justification également au sein du groupe Horse Raddish. Pour Michel Schick du groupe Horse Raddish, la musique c'est avant tout des rencontres, la curiosité des uns envers les autres et un rapport de « ping pong » qu'on a soit avec d'autres musiciens, soit avec le public :

*« La plus grande satisfaction d'un musicien de scène est cet échange : arriver à se sublimer par l'apport extérieur et par l'échange. »*³⁶⁹

³⁶⁷ Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosaïk Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé en novembre 2018.

³⁶⁸ Bruno Girard, violoniste et chanteur du groupe parisien Bratsch, entretien avec Alice Mazen réalisé le 03/12/19.

³⁶⁹ Michel Schick, flûtiste, clarinettiste, arrangeur du groupe parisien Horse Raddish, entretien avec Alice Mazen réalisé le 10/12/15.

On remarque alors que l'interprétation comme le répertoire du groupe était assez hétéroclite (pour les questions de répertoire, voir chapitre 2). Dans le groupe Horse Raddish, le mélange de styles s'est fait assez naturellement, Michel Schick, le flûtiste et arrangeur du groupe a apporté une culture klezmer tandis que le guitariste Michel Taïeb a apporté au groupe sa culture rock. Chacun est arrivé avec son bagage musical et s'est construit autour d'une démarche d'appropriation :

« On vient plutôt des musiques improvisées et musiques actuelles et notre but n'était pas de faire du klezmer "au pied de la lettre". En y réfléchissant avec du recul, on n'avait pas tout les pré-requis de cette culture pour la jouer de manière "traditionnelles". L'idée n'était pas forcément de les imiter, mais de reprendre les thèmes comme ceux de Krakauer et de les jouer différemment. »³⁷⁰

Leur interprétation de *Odessa Bulgar* reflète ce processus de création du groupe : chaque musicien apporte des caractéristiques musicales propres à son style de référence, créant une juxtaposition d'éléments issus de différents univers. Et encore une fois, l'influence du public sur le style musical apparaît dans les discours des musiciens :

« Je ne sais pas si on peut vraiment parler de démarche réfléchie pour ce titre. [...] L'arrangement s'est construit au fil des concerts. Comme au début on jouait surtout dans des bars, on pouvait se permettre de tester des idées dans l'instant. Ensuite, la réaction du public peut aussi orienter le jeu. »³⁷¹

Le mélange de style au sein d'une interprétation reflète l'hétérogénéité des membres d'un groupe, dont la rencontre se fait par affinités personnelles mais surtout musicales. Le violoniste du groupe Swing klezmer a choisi des musiciens pour leurs personnalités musicales :

« Les membres du groupe viennent de leur monde musical. Je me suis rendu compte qu'il fallait avant tout s'entourer de musiciens dont on aime le parcours et la personnalité musicale. »³⁷²

Dans le groupe Swing klezmer, le clarinettiste Franck Seguy a apporté sa connaissance de la musique klezmer, tandis que le guitariste François Hégron colore le répertoire d'une couleur

³⁷⁰ Michel Schick, flûtiste, clarinettiste, arrangeur du groupe parisien Horse Raddish, entretien avec Alice Mazen réalisé le 10/12/15.

³⁷¹ Michel Schick, flûtiste, clarinettiste, arrangeur du groupe parisien Horse Raddish, entretien avec Alice Mazen réalisé le 10/12/15.

³⁷² David Amsellem, violoniste du groupe parisien événementiel Swing klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le 02/02/2016.

de jazz manouche et le violoniste David Amsellem une touche jazz et swing. C'est en proposant chacun une caractéristique de leur univers que se fait le métissage.

Ce processus de création musicale se retrouve enfin dans le projet actuel du contrebassiste klezmer Rémy Yulzari qui a choisi de s'associer à un joueur de tabla pour créer de nouvelles sonorités, à la frontière de la musique klezmer et de la musique indienne.

L'ensemble des discours de ces musiciens parisiens revendique un mélange de style résultant d'une rencontre entre des musiciens d'univers différents, et d'un public aux goûts hétéroclites.

3.1.2 Le mélange de styles, fruit de la multiplicité culturelle et stylistique

Dans une démarche similaire, certains musiciens sont eux-mêmes chargés de plusieurs cultures musicales. Cette richesse peut être le fruit d'une multiplicité dans leur héritage culturel, ou de l'absorption, à la fois choisie et influencée, d'une ou plusieurs cultures qui leur sont au départ étrangères, et qui s'ajoutent au bagage dont ils ont hérité.

C'est par cette ouverture culturelle des musiciens fondateurs des groupes que s'est fait le mélange de styles au sein de trois groupes parisiens:

- Klezmer Nova : double culture ashkénaze et de La Réunion où le clarinettiste et compositeur Pierre Wekstein a vécu
- Klunk : double culture ashkénaze et punk choisie par le chanteur et fondateur du groupe Jean-Gabriel Davis)
- Cigarillos en El Shtruddle : double culture ashkénaze et cubaine choisie par le fondateur du groupe David Pergament.
- Le projet « Songs For The Old Man » du clarinettiste Yom qui entend réunir deux pans de son histoire familiale : double culture juive et américaine

Pour les groupes parisiens étudiés, cette multiplicité culturelle à l'origine du métissage résulte de l'association d'une culture d'origine, la culture juive ashkénaze, et d'une culture choisie par affinité ou par contact.

3.2 Des ornements à la frontière des styles

L'ornementation est un outil d'interprétation. Comme détaillé dans la partie 2.3 du Chapitre 3, certains ornements comme le *krekhits* ou le *kneytsh* sont considérés par les musiciens comme une signature du style klezmer.

Le choix des ornements est un moyen d'orienter le jeu instrumental vers un style choisi. Le violoniste du groupe Bratsch, Bruno Girard, explique le choix de ses ornements :

*« Au niveau de notre interprétation, et pour moi du violon, je suis plutôt influencé par l'ancienne musique roumaine, avant que ça ne se balkanise. Le vieux style roumain de Moldavie était très proche des musiciens juifs qui étaient en lien avec les tziganes. Donc ça m'influence dans mon interprétation et on retrouve des ornements tziganes. »*³⁷³

Les ornements de Bruno Girard reflètent donc son origine musicale. L'interprétation ornementale devient alors l'expression d'une démarche musicale et peut constituer une signature, ou être le reflet de l'origine musicale du musicien, comme un accent.

3.2.1 Une ornementation reflexe

La manière d'ornementer peut être un réflexe pour les musiciens lorsqu'elle est directement liée aux origines musicales du musicien : l'accordéoniste d'origine moldave Gheorghe Ciumasu relate l'intégration d'ornements roumains et moldaves dans la musique klezmer qui se caractérise par une plus grande présence de trilles dans son jeu.

Pour mettre en évidence le rôle des ornements comme marqueur stylistique, nous pouvons observer l'interprétation du thème musical dans le morceau *Nisht-gezorgt*, enregistré par l'ensemble Pletzl Bandit³⁷⁴. L'accordéoniste Gheorghe Ciumasu interprète le thème à 1'45'' avec une ornementation constituée principalement de trilles, donnant une couleur moldave. Juste après, à 1'50'', le violoniste Charles Rappoport reprend ce même thème avec seulement les *krekhits* comme ornement. L'absence de trille offre une sobriété caractérisant davantage l'interprétation klezmer.

³⁷³ Bruno Girard, violoniste et chanteur du groupe parisien Bratsch, entretien avec Alice Mazen réalisé le 03/12/19.

³⁷⁴ Enregistrement de *Nisht-gezorgt* par les Pletzl Bandit, disponible en suivant ce lien : <https://soundcloud.com/user-216109293/sets/pletzl-bandit>

Cette observation nous permet de montrer que les ornements sont propres à la culture musicale des musiciens (klezmer pour Charles Rappoport et Moldave pour Gheorghe Ciomasu), et que le style de chaque interprète induit des reflexes d'interprétation.

3.2.2 Une ornementation liée à la démarche musicale

Le remplacement des ornements klezmer par des ornements caractéristiques d'un autre style permet également d'affirmer un emprunt stylistique dans l'interprétation d'un thème klezmer. Ce processus se retrouve dans l'interprétation du violon au sein du groupe klezmer, où les ornements caractéristiques du jazz manouche (glissades) remplacent les ornements klezmer.

En effet, comme exposé dans mon mémoire de Master 2³⁷⁵, l'interprétation du morceau *Yosl Yosl* (page 1 du dossier annexe) du groupe Swing Klezmer présente une hétérogénéité reflétant la personnalité des musiciens et justifiée par le contexte de création :

« La vidéo de Yosl Yosl qui est sur le site a été faite à “l'arrache”. Les arrangements ont donc été assez succincts : chacun a pris sa partition, on s'est mis d'accord sur la structure, et on a enregistré. Le guitariste a fait une pompe manouche qui correspond à sa culture musicale. Franck connaissait déjà les thèmes et a pu improviser sur une grille d'accords, ce qui est quelque chose de typiquement jazz. En musique klezmer, ont fait d'avantage appel à la variation du thème tandis qu'en jazz, on improvise de façon assez libre, en reprenant des thèmes qui tombent bien sous les doigts, comme ceux de Grappelli. »³⁷⁶

Le clarinettiste ajoute beaucoup de krekhts à son jeu, se rapprochant ainsi d'une interprétation klezmer de référence que l'on retrouve aux Etats-Unis au début du 20^e siècle, tandis que le violoniste utilise les glissandi caractérisant le jeu des violonistes de jazz manouche (comme par exemple Stéphane Grappelli). Il dit à ce propos :

« Ayant beaucoup entendu Yosl Yosl joué par les musiciens de jazz manouche, je suis influencé. J'essaie cependant de me rapprocher de l'interprétation klezmer, comme le ferait la clarinette. Par exemple, je joue toute la première phrase de Yosl Yosl sur la même corde avec quelques harmoniques pour utiliser les glissandi entre les notes. Il me semble que ces glissandi sont assez typiques de l'interprétation klezmer. De plus, l'instrumentation avec la clarinette et le violon sonnent aussi klezmer. »³⁷⁷

³⁷⁵ D'après mon mémoire de Master 2 : Portrait de la musique klezmer à Paris, de l'anthropologie des musiciens à l'analyse musicale, sous la direction de François Picard, Sorbonne-Université, 2016 (non publié)

³⁷⁶ David Amsellem, violoniste du groupe parisien événementiel Swing klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le 02/02/2016.

³⁷⁷ Extrait de l'entretien réalisé avec David Amsellem le 02/02/2016.

En effet, l'analyse par acousmographe de l'enregistrement de Yosl Yosl par le groupe parisien Swing klezmer nous permet de confirmer les témoignages des musiciens en identifiant les glissades et les krekhts (voir figures 84 et 85 ci-après).

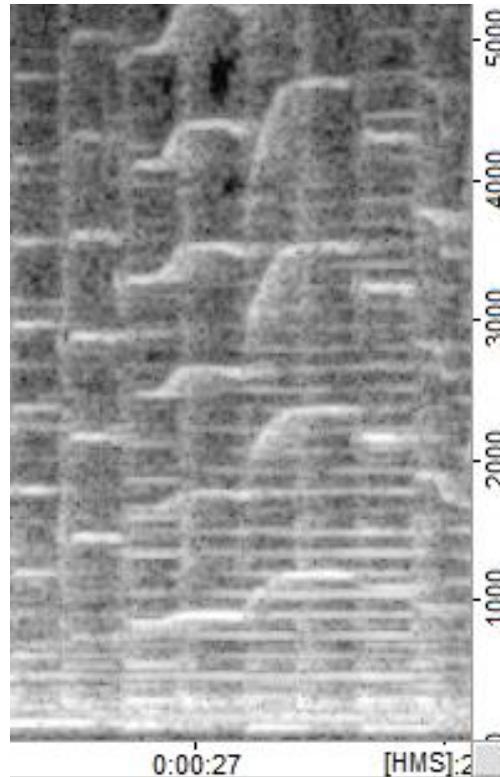


Figure 84 : Analyse à l'aide du logiciel Acousmographe de deux glissades successives jouées au violon vers 27 s de Yossel Yossel par Swing Klezmer. La donnée en abscisse est exprimée en millisecondes, et la donnée en ordonnée est exprimée en hertz.

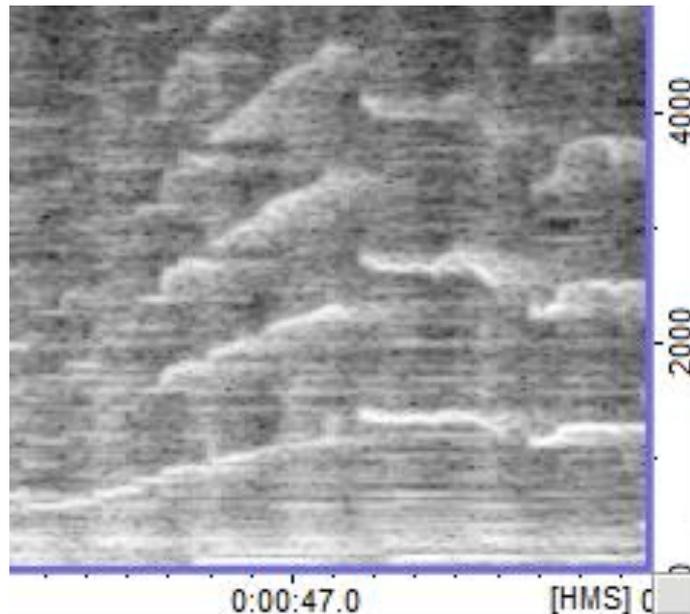


Figure 85 : Analyse à l'aide du logiciel Acousmographe d'un krechts joué à la clarinette vers 47 s de Yossel Yossel par Swing Klezmer. La donnée en abscisse est exprimée en millisecondes, et la donnée en ordonnée est exprimée en hertz.

L'interprétation ornementale de la musique klezmer parisienne et actuelle s'enrichit ainsi d'ornements issus d'autres styles, correspondant à une démarche ou une tendance, ou encore issus du style musical dont est originaire le musicien. Pour le violoniste Bruno Girard, on distingue les ornements caractérisant un style klezmer « pur » et ceux issus de styles voisins :

« Aujourd'hui on n'est plus vraiment sur un style pur, il y a tellement d'influences et on n'a même pas les mêmes ornements entre les Balkans, l'Europe de l'Est, les Hongrois... »

Les témoignages des musiciens parisiens nous indiquent que leur volonté de fusionner des styles musicaux se retrouve dans le choix des ornements. La musique klezmer étant construite par les influences stylistiques voisines, on peut encore une fois s'interroger sur le moment où une manière d'ornementer nouvelle deviendra la référence de l'ornementation klezmer.

3.3 Des rythmes comme marqueurs stylistiques

Comme détaillé dans la partie 3 du chapitre 3, la musique klezmer est caractérisée par certains motifs rythmiques. Le rythme constituant la base d'un morceau permet d'identifier la nature de la danse. La manière dont il est réparti aux différentes voix et son interprétation est un marqueur fort de la musique klezmer. Ainsi, la modification de ces rythmes est perçue comme une prise de liberté dans l'interprétation klezmer, allant jusqu'à faire appartenir ou non un thème au répertoire klezmer. Les musiciens parisiens emploient le rythme comme une

signature stylistique, permettant notamment de jouer un thème dans un autre style que celui d'origine.

La substitution d'un rythme par un autre peut être effectuée dans les deux sens : soit en interprétant des thèmes klezmer sur un rythme caractérisant un autre style, soit en interprétant des thèmes issus d'un autre répertoire que le klezmer sur un rythme caractérisant un sous-genre de la musique klezmer.

3.3.1 Un rythme pour colorer un thème klezmer

En lien avec leur démarche, les musiciens klezmers parisiens peuvent substituer au rythme klezmer d'un thème connu, un rythme caractérisant un autre style musical. C'est une manière de colorer ou de métisser un thème que l'on retrouve fréquemment chez les groupes s'inscrivant dans une démarche de fusion stylistique, généralement en complément de l'association instrumentale exposée dans la partie 3.1 de ce chapitre. Les choix effectués par les musiciens correspondent alors à leur démarche. Pour certains, il s'agit d'apporter, par une rythmique, un style correspondant à leur style musical de prédilection, ou encore à un style musical populaire et touchant un public plus large. Le batteur du groupe Gefilte Swing témoigne en ce sens :

« Je ne joue pas de la même manière avec les Gefilte et les Macadam. Avec les Gefilte Swing, j'ai ramené une manière plus rock qui détonne un peu avec le groupe qui est encore assez traditionnel. Et j'avais envie de casser ça pour moderniser le groupe, car j'avais entendu leurs anciens enregistrements : le côté des jazz des années 30 c'est cool mais ça a un siècle maintenant. Avec les Gefilte Swing, j'essaie aussi de pousser vers une rythmique africaine, en l'amenant petit à petit sinon ils trouvent que ce n'est pas assez klezmer. Je trouve ça intéressant de faire voyager les thèmes klezmer sur d'autres rythmes que d'habitude, ça permet de la faire évoluer et donc de la faire vivre. Ou plutôt transformer, car je ne pense pas que ce soit une évolution, ce n'est pas un progrès, c'est surtout un changement »³⁷⁸

Pour fusionner les styles klezmer et salsa, le groupe Cigarillos en el Shtruddle, joue avec les rythmes représentant des marqueurs forts de chacun de ces styles. On assiste à différents procédés pour exprimer la fusion de deux univers stylistiques.

Tout d'abord, la fusion stylistique peut se faire par superposition d'un thème juif et d'une rythmique sud-américaine. Le morceau *Veshamerou*³⁷⁹ (page 2 du dossier annexe)

³⁷⁸ Clément Moreau, batteur du groupe parisien Gefilte Swing, entretien avec Alice Mazen réalisé le 12/05/19.

³⁷⁹ « Veshameru », extrait de Cigarillos en el Shtruddle, *Somos los Cigarillos*, 2016

enregistré en 2016 présente une mélodie et un texte issus du *kiddouch*³⁸⁰ dans une version ladino, dans un tempo très lent correspondant au style afro-cubain voulu par le groupe, et sur un rythme lui aussi afro-cubain et joué aux congas :



Figure 86 : rythme afro-cubain joué par les congas dans le morceau « Veshameru », extrait de CIGARILLOS EN EL SHTRUDDLE, Somos los Cigarillos, 2016

La couleur klezmer est, quant à elle, apportée par les ornements. Ainsi, selon le chanteur du groupe David Pergament :

« On ressent donc le caractère klezmer alors que ce n'est pas du tout une musique d'origine klezmer et que l'on n'a pas la rythmique klezmer. »³⁸¹

Cette combinaison de rythme afro-cubain et d'ornements klezmer offrent une couleur originale à ce texte hébreu. Mais le groupe Cigarillos va parfois plus loin en combinant les rythmes klezmer et afro-cubains. Le morceau intitulé *Ale Brider*³⁸² présente un enchaînement de plusieurs thèmes klezmer et yiddish. Le premier thème joué au violon correspond à un *bulgar* klezmer. Il est accompagné par une double section rythmique : le tuba joue le rythme caractéristique du *bulgar*, composé d'une alternance de pompes et de syncopes (voir partie 3.2.1 du chapitre 3), tandis que les percussions afro-cubaines présentent un rythme à mi-chemin entre le rythme binaire croche deux doubles et le triolet, caractéristique du style salsa. La superposition de ces deux rythmes est visible dans la figure 87 ci-après :

³⁸⁰ Prière de célébration du shabbat.

³⁸¹ David Pergament, pianiste, chanteur et arrangeur du groupe parisien Cigarillos en el Shtruddle, entretien avec Alice Mazen réalisé le 14/05/19.

³⁸² *Ale Brider*, extrait de Cigarillos en el Shtruddle, *Somos los Cigarillos*, 2016



Figure 87 : combinaison de figures rythmiques klezmer et afro-cubaine, présente pour l'accompagnement du premier thème du morceau Ale Brider, extrait de *Cigarillos en el Shtruddle*, Somos los Cigarillos, 2016

Cette méthode de substitution ou d'ajout d'une rythmique caractéristique d'un autre style que le klezmer sur un morceau du répertoire se retrouve dans plusieurs groupes revendiquant une démarche de fusion stylistique, comme Swing Klezmer, Gefilte Swing, Rémy Yulzari (dans son projet avec tablas) ou encore Horse Raddish.

Nous allons maintenant mettre en relation ces observations musicales et les discours. Certains musiciens comme Pierre Wekstein considèrent cette combinaison de caractéristiques rythmiques non pas comme une fusion stylistique, mais plutôt comme un travail sur la correspondance plutôt qu'une fusion stylistique :

« Il y a des rythmes particuliers à la Réunion et là-bas j'avais monté un groupe klezmer avec des musiciens réunionnais. Donc j'ai eu envie d'écrire, mais pas de la musique réunionnaise puisque je ne suis pas réunionnais et que je ne veux pas faire de la fusion. Ça ne m'intéresse pas la fusion. On peut jouer A yiddishe mame en reggae, ça fonctionne mais ce n'est pas ma démarche. Par contre, là bas j'ai eu envie de travailler sur les correspondances, de faire sentir la clave klezmer "noire-pointée noire" »³⁸³

Pierre Wekstein travaille alors sur l'ambiguïté rythmique. Dans *Quintessance*³⁸⁴ (voir page 3 du dossier annexe), il transforme le rythme syncopé du *bulgar* formant un regroupement des croches en 3 3 2, en une mesure à 5 croches formant un regroupement des croches en 3 2.

L'ambiguïté binaire et ternaire du *bulgar* lui inspire également un rapprochement avec l'accompagnement rythmique caractéristique du Maloya réunionnais combinant une mesure à 6/8 et une mesure à 3/4. Il compose alors *Le Songe* (page 4 du dossier annexe):

³⁸³ Pierre Wekstein, flûtiste, saxophoniste, compositeur et arrangeur du groupe parisien Klezmer Nova, entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/01/19.

³⁸⁴ « Quintessance », issu de KLEZMER NOVA, *L'Entre-deux*, L'Orient Express Moving Shnorers 532 552, 2012

« Pour Misha, le violoniste, j'ai écrit une suite et j'ai réservé une partie d'improvisation pour lui, une partie orchestrale où il est soliste, et une partie d'improvisation avec une alternance 6/8 et ¾ »³⁸⁵

La modification des rythmes klezmer, influencés par les rythmes réunionnais, s'inscrit dans une démarche d'appropriation de la musique klezmer pour la faire évoluer, sans volonté de s'écarter du style klezmer. Ainsi, on peut s'interroger sur la frontière entre la fusion rythmique et l'évolution par l'influence des styles musicaux voisins, comme l'a toujours connue la musique klezmer.

3.3.2 Un rythme klezmer pour faire rentrer un thème dans le répertoire

Après avoir combiné des thèmes klezmer et des rythmiques issues du jazz, le groupe parisien Gefilte Swing a tenté l'expérience inverse, en arrangeant des standards de jazz sur des rythmiques klezmer. Cette transformation est considérée par l'arrangeur du groupe Alexandre Litwak comme un moyen de rendre klezmer un thème provenant d'un autre répertoire. Comme cité dans mon mémoire de Master 2³⁸⁶, Alexandre Litwak a arrangé le thème de *Black and Tan Fantasy*³⁸⁷, enregistré la première fois par Duke Ellington, sur un rythme de *hora* roumaine (voir partie 3.1.2 du chapitre 3), en transformant la mesure à quatre temps en une mesure à trois temps par le raccourcissement des notes.

En s'inscrivant toujours dans cette démarche, Alexandre Litwak a également arrangé le thème de *Take the A Train*³⁸⁸ sur un rythme caractérisant le *terkish* klezmer (voir partie 3.1.2 du chapitre 3). Il dit à propos de ses arrangements :

« Je travaille avec mes oreilles. J'utilise tout ce que j'entends en swing et en klezmer, je m'imprègne, et à un moment donné, ça se mélange. Il y a des déclics qui se font naturellement et qui me permettent de faire des arrangements. Même si c'est parfois écrit, il faut que ça soit naturel. »³⁸⁹

³⁸⁵ Pierre Wekstein, flûtiste, saxophoniste, compositeur et arrangeur du groupe parisien Klezmer Nova, entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/01/19.

³⁸⁶ D'après mon mémoire de Master 2 : î, sous la direction de François Picard, Sorbonne-Université, 2016 (non publié)

³⁸⁷ « Black and Tan Fantasy », Duke Ellington, April 7, 1927 E-22299 issued on Brunswick 3526, Brunswick 6682, Brunswick 80002, Melotone M-12093, Polk P-9006, Vocalion 15556

³⁸⁸ « Take the A Train », composé en 1939 par Billy Strayhorn et enregistré en 1941 par Duke Ellington chez RCA Victor1

³⁸⁹ Alexandre Litwak, clarinettiste, arrangeur et directeur du groupe parisien Gefilte Swing, entretien avec Alice Mazen réalisé le 26/02/2016.

Pour faire les arrangements, Alexandre Litwak utilise parfois un logiciel lui permettant de superposer un rythme pré-établi et une mélodie. La démarche du groupe Swing Klezmer qui consiste à arranger un thème non klezmer sur un rythme caractéristique du style klezmer est considérée par Alexandre Litwak comme un moyen de faire rentrer un thème dans le répertoire klezmer. En effet, le rythme est un marqueur suffisamment fort pour identifier un style. En considérant cela, un morceau klezmer dont la rythmique serait remplacée par un rythme d'un autre style musical ne serait plus klezmer. On observe ainsi des contradictions dans les approches et les discours des musiciens, qui nous montrent que la règle n'est pas universelle.

3.4 Une adaptation de l'harmonie

L'harmonie et le rythme harmonique sont également des marqueurs du style klezmer (voir partie 4 du chapitre 3). La simplicité harmonique, qui est pour les musiciens une signature du style klezmer, est la conséquence des contextes dans lesquels la musique klezmer s'est développée et à évolué jusqu'au début du 20^e siècle.

Par le revival, la musique klezmer s'est inscrite dans un contexte davantage scénique que cérémoniel ou festif. Les morceaux sont travaillés, préparés pour le concert, et l'harmonie est réfléchi. Cette modification du contexte ainsi que la formation musicale des klezmorim parisiens amènent à une évolution de l'harmonie. Certains musiciens témoignent alors de cette volonté consciente de transformer l'harmonie telle qu'ils la connaissent par les enregistrements de référence :

« L'harmonisation de la musique klezmer est souvent très simple, il y a souvent des choses en ré mineur car c'est la tonalité du violon. Mais on reste assez libres. Parfois on veut faire quelque chose de plus "jazzy" donc on joue sur l'harmonie avec des accords diminués. »³⁹⁰

« Avec Odessa, j'aimais bien faire assez sobre et traditionnel. Avec Klezmanne, ils veulent quelque chose de plus intellectuel mais je ne suis pas vraiment convaincu parce que je pense que la tradition est assez sobre. Malgré tout, avec ma formation pop-rock, j'aime aussi faire de belles harmonies pour faire ressortir certaines notes même si ce n'est pas forcément "pur jus" traditionnel. »³⁹¹

Ces discours tenus par des musiciens ayant une formation musicale académique solide expliquent donc les arrangements harmoniques entendus dans les enregistrements parisiens.

³⁹⁰ Mano Siri, guitariste et banjoïste du groupe Marx Sisters, entretien avec Alice Mazen réalisé le 10/05/19.

³⁹¹ Benjamin Chabert, contrebassiste et chanteur des groupes parisiens Marx Sisters et Klez'manne, entretien avec Alice Mazen réalisé le 17/06/19.

Pour illustrer ce dernier propos tenu par le contrebassiste du groupe Klez'manne, Benjamin Chabert, nous pouvons comparer l'analyse harmonique de leur interprétation du morceau *Kolomeyke*³⁹² (page 06 du dossier annexe) enregistrée en 2008, à celle du même morceau intitulé *Kolomeika*, enregistré par le clarinettiste Naftule Brandwein en 1927 (page 05 du dossier annexe). Seules les quatre premières parties sont comparées, les suivantes reprenant les mêmes caractéristiques harmoniques. Je vous propose d'observer ci-après les grilles harmoniques de chacune de ces interprétations.

³⁹² Klez'manne, « Kolomeyke », *Klez'manne*, édition privée, 2008

Kolomeika, Naftule Brandwein, 1927 :

	4 temps	4 temps	4 temps	4 temps	
Partie A	ré	ré	ré	LA7	ré
	i	i	i	V	i
	ré	ré	ré	LA7	ré
	i	i	i	V	i
Partie B	sol	sol	sol	sol	
	iv	iv	iv	iv	
	sol	sol	sol	RE7	sol
	iv	iv	iv	V/iv	iv
Partie C	ré	ré	ré	LA7	ré
	i	i	i	V	i
	ré	LA7	ré	LA7	ré
	i	V	i	V	i
Partie D	sol	sol	sol	RE7	sol
	iv	iv	iv	V/iv	iv
	sol	sol	sol	RE7	sol
	iv	iv	iv	V/iv	iv
etc.					

Figure 88 : grille d'accords, *Kolomeika*, Naftule Brandwein, 1927

Kolomeyke, Klez'manne, 2008 :

	4 temps		4 temps		4 temps		4 temps	
Partie A	ré		ré	sib LA7	ré		LA7	ré
	i		i	VI V	i		V	i
	ré		ré	sib LA7	ré		LA7	ré
	i		i	VI V	i		V	i
Partie B	sol		sol		sol		RE7	sol
	iv ou i en sol		i		i		V	i
	sol		sol		sol		RE7	sol
	i		i		i		V	i
Partie C	ré	LA7	ré	LA	ré	LA7	ré LA7	ré
	i en ré	V	i	V	i	V	i V	i
	ré	LA7	ré	LA	ré	LA7	ré LA7	ré
	i	V	i	V	i	V	i V	i
Partie D	sol		sol	mib RE	sol		RE	sol
	iv ou i en sol		i	VI V	iv ou i en sol		V	i
	sol		sol	mib RE	sol		RE	sol
	iv ou i en sol		i	VI V	iv ou i en sol		V	i
etc.								

Figure 89 : grille d'accords : Kolomeyke, Klez'manne, 2008

La version enregistrée par Naftule Brandwein est une référence pour les musiciens. Ses caractéristiques sont donc considérées comme représentatives du style klezmer au sens prescriptif (voir chapitre 2). La version enregistrée par le groupe Klez'manne donne un exemple de la manière dont les musiciens actuels harmonisent les thèmes issus du répertoire de référence. On observe dans cette seconde version la présence de VIème degrés abaissés en préparation de la tonique dans les parties A et D. Cet enrichissement harmonique n'était pas

présent chez Naftule Brandwein. On observe également un rythme harmonique généralement plus rapide, et particulièrement dans les parties C et D où on note une alternance tonique-dominante dès la première mesure de la phrase et une cadence en milieu de carrure, tandis que la version de Naftule Brandwein ne propose une cadence qu'à la fin de la carrure. Enfin, la version de Klez'manne propose davantage de renversements d'accords, notamment sur les Vème degrés présentés dans la partie C directement à l'état de premier renversement, avec la sensible à la basse.

Le groupe Klez'manne connaissant l'harmonisation de référence telle que présentée dans la version de Naftule Brandwein, on peut réellement parler d'une démarche d'enrichissement harmonique, permise par la formation musicale des musiciens et le travail d'arrangement réalisé en amont de l'enregistrement.

L'apport de caractéristiques harmoniques issues d'un autre style musical est un moyen pour les musiciens d'exprimer une démarche musicale, une appropriation stylistique, une fusion. Cette conclusion est permise par le croisement des analyses musicales et des discours des musiciens parisiens qui revendiquent leurs choix.

3.5 Une évolution de la structure

La structure des thèmes klezmer est étroitement liée à la danse. Certains sous-genres comme le *sher* présentent ainsi quatre parties, correspondant aux types de pas des danseurs. De plus, lorsque la musique klezmer sert à faire danser, la longueur des morceaux dépend également de la motivation ou de la fatigue des danseurs. L'orientation actuelle de la musique klezmer vers un contexte scénique ou vers l'enregistrement influe obligatoirement la structure du morceau, qui n'est plus contrainte par la danse mais par un auditoire. Pour éviter les longueurs, les musiciens peuvent supprimer des reprises. Pour mettre en valeur le jeu des musiciens, ils peuvent rajouter des parties solos, parfois improvisées.

3.5.1 Evolution de la structure correspondant à une démarche de fusion

En comparant la version de *Yosl Yosl*³⁹³ enregistrée par Swing Klezmer (page 1 du dossier annexe) et la chanson yiddish du même nom enregistrée par la chanteuse et compositrice du

³⁹³ « Yosl yosl », vidéo de promotion sur le site du groupe Swing Klezmer : <https://www.swing-klezmer.fr/> ou <https://www.youtube.com/watch?v=BE9SnMCa7mg>

thème Nelly Casman en 1923, on note l'ajout d'une longue partie centrale improvisée. Pour David Amsellem, musiciens du groupe Swing Klezmer, cette structure tripartite correspond aux structures caractéristiques du jazz manouche, et ce choix musical s'inscrit alors dans la démarche de fusion stylistique revendiquée par le groupe.

Cette démarche se retrouve également chez les Gefilte Swing³⁹⁴. En comparant leur enregistrement de *Tantz !*³⁹⁵ (page 07 du dossier annexe) à la version originale *Tanz Bulgar*³⁹⁶ enregistrée par Dave Tarras, on note l'ajout d'une introduction improvisée. Pour l'arrangeur du groupe Alexandre Litwak, cet ajout est justifié par le fait que Dave Tarras était aussi un musicien de jazz. S'il n'y a jamais d'introductions dans la musique klezmer, elles sont fréquentes dans le jazz des années 1920 et prennent la forme d'un solo improvisé. Alexandre Litwak a alors décidé de placer une introduction avant le thème de *Tantz !* afin de se rapprocher de la structure musicale du jazz, qui serait constituée d'un duo batterie trompette, faisant ainsi un clin d'œil à l'introduction en duo de *Sing sing sing* enregistré par Gene Krupa et le quintet de Benny Goodman³⁹⁷.

Enfin, l'arrangeur du groupe Cigarillos en el Shtruddle, David Pergament, explique ses choix stylistiques par la correspondance qui peut être faite entre les structures caractéristiques du style klezmer et celles du style salsa. Pour lui, les structures observées dans ces deux styles ont pour point commun une certaine complexité, le passage d'une phrase à l'autre assez brutal, une juxtaposition de caractères et d'émotions fortes qui peut nous « choquer », comme dans certaines musiques de mariages où l'on passe de la joie à la tristesse. David Pergament arrange alors les structures du morceau et joue sur la juxtaposition de caractères mais aussi de styles, klezmer et salsa :

« Il y donc dans notre deuxième album des morceaux comme Ale Brider où on fait passer un sher qui est normalement un morceau très long, on n'a gardé que certaines parties, certaines on été latinisées avec un rythme de cumbia (c'est-à-dire une pompe),

³⁹⁴ D'après mon mémoire de Master 2 : *Portrait de la musique klezmer à Paris, de l'anthropologie des musiciens à l'analyse musicale*, sous la direction de François Picard, Sorbonne-Université, 2016 (non publié)

³⁹⁵ « Tantz ! », GEFILTE SWING, *Yidl Mitn Swing*, édition privée, 2012

³⁹⁶ « Tanz bulgar » est issu de l'album *Tantz!* enregistré par Dave Tarras et Sam Musiker en 1956, Epic (catalog no. LN 3219; Vinyl LP).

Le groupe Gefilte Swing reprend ce thème et l'enregistre sous le nom «Tantz » dans l'album *Yidl Mitn Swing*, édition privée, 2012

³⁹⁷ Benny Goodman and his orchestra, avec Gene Krupa, batterie, 1938, publié par Philips (France), 1961. BnF ark:/12148/bpt6k8830141n.

puis on passe à quelque chose de très salsa. Ça respecte donc cette culture klezmer qui passe d'un univers à l'autre. »³⁹⁸

Le croisement des analyses structurelles comparées des morceaux enregistrés aujourd'hui à Paris et des archives, et des discours des musiciens parisiens, nous permet de conclure que la structure est aujourd'hui utilisée pour marquer consciemment une fusion stylistique.

3.5.2 Evolution de la structure par l'influence du contexte

Si ces choix structurels s'inscrivent dans une volonté de fusion stylistique, ils répondent également à des enjeux scéniques. Pour le morceau *Tantz !*³⁹⁹ enregistré par les Gefilte Swing (page 1 du dossier annexe), l'ajout d'une introduction permet aux musiciens de rentrer progressivement sur la scène et constitue donc l'introduction du concert :

« En concert, le batteur a commencé seul sur scène. Le trompettiste l'a rejoint quand il a commencé à jouer, et le rideau ne s'est ouvert que quand le thème en tutti a débuté. Il ne faut pas oublier qu'on joue une musique pour un public, qu'on est là pour l'emporter, pour le faire rêver. S'il est assis, il faut qu'on le mette debout. Notre jeu de scène reste le même quelle que soit la salle afin d'accrocher le public. Si l'on joue dans un bar et que les gens ne sont pas venus pour nous écouter à la base, on doit réussir à lui faire croire qu'il est venu pour nous, et le convaincre de rester. »⁴⁰⁰

C'est également par le contexte d'enregistrement que David Amsellem justifie la structure de leur enregistrement de *Yosl Yosl* (page 01 du dossier annexe) puisque l'ajout d'une partie centrale est également liée à la fonction promotionnelle de cet enregistrement réalisé pour un groupe événementiel puisque chaque musicien a une partie de solo et d'improvisation, permettant de montrer à l'auditeur l'étendue des capacités du groupe.

Ainsi, les discours des musiciens parisiens expliquent ces choix structurels par les enjeux du contexte. Mais cet enjeu n'est pas nouveau, et avait déjà son importance dans les shtetls d'Europe de l'Est.

³⁹⁸ David Pergament, pianiste, chanteur et arrangeur du groupe parisien Cigarillos en el Shtruddle, entretien avec Alice Mazen réalisé le 14/05/19.

³⁹⁹ Gefilte Swing, « Tantz ! », *Yidl Mitn Swing*, édition privée, 2012

⁴⁰⁰ Alexandre Litvak, clarinetiste, arrangeur et directeur du groupe parisien Gefilte Swing, entretien avec Alice Mazen réalisé le 26/02/2016.

4. Conclusion sur l'interprétation actuelle de la musique klezmer en lien avec la démarche musicale

On observe aujourd'hui la cohabitation de deux démarches musicales. La première part à la recherche d'un klezmer « authentique » pour le conserver, tandis que la deuxième s'approprie la musique klezmer pour proposer quelque chose de nouveau et d'original.

Les musiciens qui s'inscrivent dans cette première démarche se réfèrent le plus souvent aux archives d'Europe de l'Est de la fin du 19^e siècle. Rares sont les musiciens qui ne se penchent pas sur la recherche historique pour retrouver le mode de jeu des klezmorim avant l'évolution américaine. La transmission se fait alors en sautant la génération du revival, et sans volonté d'appropriation ou d'évolution dans l'interprétation :

« Je ne cherche pas à faire des fusions, si j'en fais c'est certainement que je ne suis pas capable de ne pas en faire. Je ne souhaite pas aujourd'hui faire de fusion car je cherche à restituer des choses et cela demande déjà beaucoup d'investissement. »⁴⁰¹

Les klezmorim qui s'inscrivent dans la seconde démarche revendiquent une fusion stylistique, qui est généralement le reflet de la complexité de leurs cultures. La fusion de caractéristiques musicales issues de la musique klezmer et d'un ou plusieurs autres styles musicaux se fait donc au sein même de l'interprétation d'un morceau et elle est revendiquée et conscientisée. Comme l'indique François Bensignor :

« La musique klezmer. C'est aussi en Pologne (ainsi qu'en Russie et en Ukraine) qu'est née la musique klezmer, jouée par la communauté juive. Cette musique, tour à tour joyeuse et nostalgique, a pour instrument fétiche la clarinette. Elle a disparu en Europe centrale, mais on peut toujours l'entendre aux États-Unis, en Israël ou à Berlin. Comme les Tsiganes, les plus grandes vedettes, comme le clarinettiste virtuose Giora Feidman, le trompettiste Frank London ou le groupe Budowitz, ne s'encombrent pas de recherche de "pureté" du répertoire et associent gaiement dans leur musique tradition et nouvelles expériences. »⁴⁰²

Néanmoins, ces deux démarches ne sont pas incompatibles, comme l'explique le musicien, musicologue et directeur du rassemblement yiddish international Yiddish Summer Weimar, Alan Bern :

« On a étudié les enregistrements, pendant des années, on a imité, et on s'est dit : maintenant on va faire quelque chose de nouveau. En partie parce qu'il y avait de la

⁴⁰¹ Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosaïk Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé en novembre 2018.

⁴⁰² François Bensignor, Les Musiques du Monde, Larousse/ Guide Totem, Paris, 2002, p.72.

compétition. Parce que quand il y a deux groupes klezmer, on se demande ce que notre groupe a de différent. Mon groupe mixe la klezmer avec le jazz, mon groupe mixe le klezmer avec de la musique irlandaise, etc. Donc je sens qu'il y a eu une motivation à créer. Mais le problème pour moi c'est comment innover en restant dans le style, sans être à l'extérieur du style. Dans les années 90, des musiciens célèbres ont mixé le klezmer avec des choses vraiment différentes. Qu'est-ce que la créativité signifie dans le klezmer ? Mais la plupart de ces musiciens n'avaient pas une compréhension profonde de la musique yiddish. Et l'ironie de la chose, quand on a commencé le revival klezmer dans les années 1970, on a eu le sentiment de retrouver la musique des USA des années 1910, 1920, et très rapidement, ça a changé pour devenir plus américain, pour être à la mode, donc au revival on s'est dit revenons à la musique de nos grands parents. »⁴⁰³

Dans ce contexte, l'analyse des discours est une clé pour comprendre comment les musiciens considèrent leur musique, se l'approprient, conscientisent une démarche originale pour se distinguer.

Les groupes revendiquant une appropriation musicale participent à l'évolution de la musique klezmer qui s'est toujours, disent-ils, enrichie d'influences voisines. Au sein de cette évolution de la musique klezmer, on peut distinguer celle qui s'inscrit dans une continuité et celle qui renaît après une rupture, comme le décrit le contrebassiste Rémy Yulzari :

« À New York, c'était beaucoup plus vivant, actif, de par la taille de la communauté, et parce que ça s'est transmis plus directement, avec moins de cassures, de brisures. Les Américains qui n'ont pas connu directement les exterminations ont moins de traumatisme à continuer à chercher cette culture. Et en même temps, ils sont beaucoup plus scrupuleux de chercher la manière traditionnelle. Ils sont plus conservateurs, peut-être par culture américaine ou par culpabilité de ne pas avoir vécu la shoah. Donc ils veulent retrouver comment c'était joué, mais en jouant à leur manière. Franck a connu cette période foisonnante de musique, ils ont fait tellement de styles musicaux qu'ils ont pu s'inspirer de beaucoup de choses.

À Paris, ceux qui sont venus avant la guerre ne sont plus là, et ceux qui sont venus après n'ont plus la tradition, donc il n'y a pas eu la continuité de la tradition ici. En Europe, il y a ceux qui s'inspirent des Américains, ou ceux qui essaient de gommer ça en retrouvant directement des archives d'Europe de l'Est en allant plus directement en Roumanie, Moldavie. »⁴⁰⁴

En observant de manière systématique et approfondie le degré d'influence des musiques extérieures dans le répertoire comme dans l'interprétation de la musique klezmer, nous observons une diversité de démarches parmi les klezmorim actuels. Mais dans un contexte où

⁴⁰³ Alan Bern, compositeur, pianiste, accordéoniste, enseignant et directeur du Yiddish Summer Weimar, entretien avec Alice Mazen réalisé le 16/08/2019, traduit de l'anglais.

⁴⁰⁴ Rémy Yulzari, contrebassiste et compositeur du groupe Azaféa et professeur de musique klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le 12/12/19.

la musique klezmer évolue au gré des musiciens qu'elle rencontre, nous pouvons questionner le moment où les influences voisines, considérées d'abord comme des fusions stylistiques, deviennent la référence du style klezmer. De la question du répertoire et de son interprétation découle alors celle de l'identité et des rapports entre musique et société. La relation entre les musiciens et la communauté génère un contexte particulier, formant d'après Jessica Roda un « système inter-relationnel dont l'interaction permet de produire un équilibre qui consiste à faire vivre et à investir le patrimoine musical au présent ». ⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ Jessica Roda, *Vivre la musique judéo-espagnole en France, De la collecte à la patrimonialisation, l'artiste et la communauté*, thèse de doctorat sous la direction de Monique Desroches, Université de Montréal, et François Picard, Université Paris-Sorbonne, 2012.

Chapitre 5

Transmission et diffusion de la musique klezmer : démarche et rapport à la communauté juive

Chapitre 5 Transmission et diffusion de la musique klezmer : démarche et rapport à la communauté juive
..... 236

Table des matières du chapitre 5 : Error! Bookmark not defined.

1. Place de la musique klezmer dans le contexte contemporain et rapport à la communauté juive	237
1.1 <i>Les contextes de pratique et de diffusion de la musique klezmer</i>	238
1.1.1 Ateliers klezmer parisiens et workshops internationaux: une diffusion par l'enseignement	238
1.1.2 La transmission scénique publique à Paris	239
1.1.3 La pratique de la musique klezmer dans le cadre privé en région Parisienne	241
1.2 <i>Le rapport aux Parisiens et à la communauté juive</i>	242
1.2.1 Un rapport à la communauté juive étroit dans le contexte événementiel.....	242
1.2.2 Un rapport à la communauté juive variable dans le contexte scénique public	243
1.2.3 Un rapport à la communauté juive dépendant d'une démarche personnelle dans le contexte de l'enseignement.....	248
2. Démarche de transmission de la musique klezmer par l'enseignement	250
2.1 <i>Les sources musicales</i>	250
2.2 <i>Formation musicale des musiciens klezmer parisiens actuels</i>	256
2.3 <i>La place de l'oralité dans la transmission de la musique klezmer</i>	259
2.3.1 La place de l'oralité au sein des groupes professionnels	259
2.3.2 La place de l'oralité dans les contextes d'enseignement de la musique klezmer.....	261
3. Des enseignements compartimentés pour transmettre la musique klezmer	264
3.1. <i>Transmission d'une technique instrumentale : les ornements</i>	265
3.2. <i>Transmission des techniques d'accompagnement</i>	266
3.3 <i>Enseignement de l'harmonie</i>	268
4. Conclusion sur la transmission et la diffusion de la musique klezmer	270

1. Place de la musique klezmer dans le contexte contemporain et rapport à la communauté juive

La musique klezmer est née au sein de la communauté juive ashkénaze. D’abord pratiquée à l’occasion d’évènements liés à la vie juive, elle s’est adaptée au contexte d’enregistrement et scénique lorsque les klezmerim ont immigré aux Etats-Unis dès la fin du 19^e siècle.

Aujourd’hui, la musique klezmer s’inscrit principalement dans trois catégories de contextes : l’enseignement, la représentation scénique et l’évènementiel. Dans ce chapitre, nous détaillerons la nature de ces contextes et leurs enjeux à travers des observations de terrains et des analyses de discours.

1.1 Les contextes de pratique et de diffusion de la musique klezmer

1.1.1 Ateliers klezmer parisiens et workshops internationaux : une diffusion par l’enseignement

La musique klezmer est originellement transmise de génération en génération par un apprentissage oral. Aujourd’hui, cet apprentissage est institutionnalisé. Ainsi, l’enseignement de la musique klezmer fait l’objet d’ateliers ou de cycle de cours annuels, de stages ponctuels, ou encore de workshops intégrés aux rassemblements yiddish internationaux.

A Paris, on recense cinq ensembles à visée pédagogique, dont un étant depuis quelques années autonome :

- L’ensemble Les Klezmerimlekh, proposé par la Maison de la Culture Yiddish et encadré par Marthe Desrosière.
- L’atelier Musique ensemble encadré par Aymeric Pain au sein de l’association du même nom installée dans le XX^eème arrondissement.
- Le Rebelote Klezmer encadré par Charles Rappoport, également au sein de l’association Musique ensemble dans le XX^eème arrondissement.
- Le KKO encadré par Alain Gourdeau.
- Kif orchestra, originellement fondé comme un orchestra-atelier par Pierre Wekstein, puis encadré par le clarinettiste Yom, et aujourd’hui indépendant.

À Paris, la musique klezmer est donc enseignée au sein d'orchestres-ateliers, où les élèves constituent un groupe multi-instruments. Ces ateliers ont une fréquence hebdomadaire ou bimensuelle, et les élèves s'y inscrivent à l'année, leur participation est payante et les encadrants sont rémunérés. La musique klezmer peut très occasionnellement être enseignée en cours particulier aux élèves souhaitant se perfectionner sur une technique propre à leur instrument.

Outre ces ateliers, la musique klezmer est également enseignée à l'occasion de stages, également payants, comme les workshops instrumentaux donnés à l'occasion des rassemblements internationaux: Yiddish New York, le Yiddish Summer Weimar ou encore la semaine klezmer du Tapis Vert, pour ne citer que ceux auxquels j'ai pu participer.

Contrairement aux ateliers réguliers parisiens auxquels participe un public souvent novice au départ, les workshops internationaux s'adressent à des musiciens pratiquant déjà la musique klezmer et souhaitant se perfectionner. Les enseignants sont des musiciens et musicologues reconnus qui transmettent le fruit de leurs recherches sous forme de classes théoriques ou pratiques, afin de transmettre la musique klezmer. Le rapport à la culture et à la communauté juive au sein de ces contextes d'enseignement sera abordé dans la partie 1.3 de ce chapitre.

Aujourd'hui, la musique klezmer devient un support pour un enseignement auprès d'élèves souhaitant découvrir un autre style musical que celui par lequel ils ont commencé leur instrument, mais il est également un moyen pour les musiciens en quête de leurs racines culturelles de devenir acteurs de la vie musicale klezmer actuelle. Ces contextes de pratique institutionnels s'inscrivent alors dans l'histoire et dans l'évolution de la musique klezmer.

1.1.2 La transmission scénique publique à Paris

Dans le contexte parisien actuel, la majorité de la scène musicale klezmer prend la forme de concerts publics. J'ai pu assister à 45 concerts de musique klezmer et de chansons yiddish entre 2018 et 2022 à Paris (terrain non exhaustif, voir Annexe 3 « Liste des terrains de recherche »). Les ensembles parisiens professionnels se produisent dans des salles de spectacles (dont quelques péniches), des lieux associatifs, des bars ou restaurants. Ces lieux peuvent être liés à la communauté juive ou non (voir partie 1.2.2 de ce chapitre).

En effet, les salles de spectacle liées à la culture juive, comme l'Espace Rachi, l'auditorium du Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, les espaces communautaires comme le Centre Medem, la Maison de la Culture yiddish, le Cercle Bernard Lazare, l'ECUJE, ou encore des cafés culturels comme le Café des Psaumes, accueillent par essence même des concerts de musique juive. Mais lorsqu'un groupe possède une double identité culturelle, comme les Cigarillos en el Shtruddle qui mélangent les styles klezmer et salsa, il peut également se produire dans des lieux dédiés à son second style musical comme les bars à salsa, les soirées salsa organisées par Paris-Plage, etc.

Néanmoins, certaines salles de concert n'ayant pas de lien avec la musique juive deviennent des « repères » pour les musiciens, et plusieurs groupes parisiens s'y produisent régulièrement : les Péniches Anako, Demoiselle et El Alamein en sont un exemple :

« Avant, on jouait tous les mois aux 3 Arts [rue des Rigoles], mais ça n'existe plus. Les 3 Arts étaient un repère du klezmer, les jam de Marthe étaient organisées là-bas. Maintenant, on a plutôt un repère à la péniche Demoiselle. Récemment, on a eu la chance de jouer pour le Festival des Cultures Juives. »⁴⁰⁶

Enfin, on observe que certains groupes comme Horse Raddish ou les Gefilte Swing privilégient les concerts dans les bars. Le rapport au public est alors particulier, une influence mutuelle se produit, les musiciens doivent s'adapter au contexte et aux réactions du public :

« Il y a des lieux où l'on peut "envoyer la purée", d'autres où il ne faut pas faire trop de bruit parce qu'il y a des voisins ou que le public est à deux mètres de nous. »⁴⁰⁷

Le clarinettiste du groupe Horse Raddish, Michel Schick, relate un concert où un groupe dans le public était très bruyant :

« On a dû mettre le son plus fort que d'habitude et on a perdu en qualité sonore et en finesse de jeu. On a la capacité de jouer fort mais on a aussi l'ambition de jouer sur une palette de dynamiques et de caractères assez fine et nécessaire à notre démarche. »⁴⁰⁸

Les concerts peuvent également donner lieu à des bals, comme le Bal de Société animé par le groupe Pletzl Bandit à l'ECUJE le 2 septembre 2019. Lors de ces événements, une maîtresse de danse est généralement invitée pour initier le public aux danses spécifiques. Nous pouvons

⁴⁰⁶ Laure Berthaume, clarinettiste et arrangeuse du groupe parisien Klez'manne, entretien avec Alice Mazen réalisé le 30/06/19.

⁴⁰⁷ Michel Schick, flûtiste, clarinettiste, arrangeur du groupe parisien Horse Raddish, entretien avec Alice Mazen réalisé le 10/12/15.

⁴⁰⁸ Michel Schick, flûtiste, clarinettiste, arrangeur du groupe parisien Horse Raddish, entretien avec Alice Mazen réalisé le 10/12/15.

observer un *sher* dansé au bal de société et animé par la maîtresse de danse Hélène Domergue (page 1 du dossier annexe). Ces bals cherchent à remettre la musique klezmer dans son contexte originel, en retrouvant le lien à la danse, et en célébrant les fêtes de la vie juive. Chaque année, un bal est donné à Paris à l'occasion de la fête de Pourim⁴⁰⁹, il a tour à tour été animé par les groupes Marx Sisters et les Klezmorimlekh.

Outre les concerts indépendants, plusieurs festivals parisiens réunissent des ensembles de musique klezmer dans une même programmation. Chaque année, le festival Jazz'n Klezmer⁴¹⁰ organisé en novembre met à l'honneur des groupes klezmer parisiens et internationaux, mais également des groupes de jazz ayant un lien avec la culture juive. Le Festival des Cultures Juives⁴¹¹, organisé chaque année en juin, intègre également une programmation klezmer.⁴¹²

1.1.3 La pratique de la musique klezmer dans le cadre privé en région Parisienne

La musique klezmer est enfin très présente dans le cadre privé, bien qu'il me soit difficile d'en témoigner précisément, n'ayant pas eu accès aux contextes privés en tant que chercheuse. Selon les discours des musiciens, les groupes parisiens étudiés sont employés par des particuliers pour animer des mariages, anniversaires, *bar mitzvah*, *bat mitzvah*, etc. Ce processus fait vivre la musique klezmer plus proche de sa fonction originelle.

Parmi les groupes klezmer parisiens, seul Swing Klezmer est spécialisé dans l'événementiel et se produit presque exclusivement dans un cadre privé, pour animer des mariages ou bar mitzvah :

« J'avais déjà un groupe de jazz manouche pour animer les mariages du samedi et j'ai eu l'idée de monter un groupe de klezmer pour les mariages du dimanche. »⁴¹³

Selon le violoniste du groupe Swing Klezmer, David Amsellem, les membres de la communauté juive parisienne cherchent à se rapprocher de leur culture et sont prêts à investir financièrement dans les événements marquants de la vie religieuse. Il y a une exubérance

⁴⁰⁹ Fête juive qui commémore l'histoire biblique relatée dans le livre d'Esther et à l'occasion de laquelle on se déguise.

⁴¹⁰ <https://jazznklezmer.fr/lhistoire-du-festival/>

⁴¹¹ <https://www.festivaldesculturesjuives.org/infos/>

⁴¹² Voir travaux du musicologue Douglas Kiman à propos des festivals de musiques klezmer.

⁴¹³ Extrait de l'entretien réalisé avec David Amsellem le 02/02/2016.

festive à laquelle le groupe Swing Klezmer doit répondre. Le groupe Swing Klezmer est invité pour une vingtaine de mariages par an environ, la moitié étant des mariages juifs.⁴¹⁴

Plusieurs groupes comme les Gefilte Swing, les Marx Sisters, le Kanaï Trio, les Pletzl Bandits ou encore Mosaïk Klezmer ont une activité mixte publique et privée. Connus pour leurs activités de concerts publics, ils sont demandés pour l'animation de mariages, *bar mitsvah*, *bat mistvah*, etc. Dans le contexte privé, les musiciens s'adaptent aux demandes de l'employeur. Néanmoins, les musiciens dont l'activité principale est publique ont une démarche et un programme établi et souhaitent conserver leur répertoire en refusant parfois de s'adapter, comme le montrent les témoignages :

Le groupe Gefilte Swing : « *Je rencontre les mariés avant pour qu'ils nous disent ce qu'ils veulent, et j'essaie de proposer notre répertoire pour gagner du temps. Je ne m'amuse pas à changer tout le répertoire, s'ils nous demandent, c'est qu'ils aiment notre répertoire.* »⁴¹⁵

Le spectacle Mosaïk Klezmer : « *Habituellement, on fait ce spectacle pour des privés, des mariages, des cérémonies traditionnelles, des lieux comme la péniche Anako, ou des festivals par exemple. Pour les privés ça fonctionne par bouche à oreille, par les différents musiciens, les familles, etc. On fait une dizaine de dates par an et je suis toujours confiante pour l'avenir car le public est toujours présent à nos concerts.* »⁴¹⁶

L'analyse de ces discours nous renseigne sur l'importance pour les musiciens parisiens d'adopter une démarche de conservation de la musique klezmer et d'y rester fidèle quelques soient les demandes des particuliers.

1.2 Le rapport aux Parisiens et à la communauté juive

Afin d'observer la corrélation entre le contexte, la démarche artistique, et les liens entretenus avec la communauté juive, nous pouvons catégoriser les rapports à la communauté juive en analysant le public, son origine et sa démarche.

1.2.1 Un rapport à la communauté juive étroit dans le contexte événementiel

⁴¹⁴ D'après mon mémoire de Master 2 : *Portrait de la musique klezmer à Paris, de l'anthropologie des musiciens à l'analyse musicale*, sous la direction de François Picard, Sorbonne-Université, 2016 (non publié)

⁴¹⁵ Alexandre Litvak, clarinettiste, arrangeur et directeur du groupe parisien Gefilte Swing, entretien avec Alice Mazen réalisé le 26/02/2016.

⁴¹⁶ Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosaïk Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le en novembre 2018.

Dans le contexte événementiel, les groupes klezmer jouent à la demande d'un particulier et pour un évènement précis. Selon les discours des musiciens parisiens, ces contextes s'inscrivent systématiquement dans la communauté juive. Les groupes animent mariages juifs, *bar* ou *bat-mitsvah*, anniversaires, etc. Je n'ai pas de témoignage rapportant une commande de concert klezmer pour un évènement n'ayant pas de lien à la culture juive. Néanmoins, le contexte privé est plus difficilement accessible et les informations recueillies se réduisent aux informations fournies par les musiciens eux-mêmes.

1.2.2 Un rapport à la communauté juive variable dans le contexte scénique public

Lorsqu'un groupe klezmer parisien se produit en public, il peut s'inscrire soit dans un contexte lié à la culture juive par la nature de l'endroit où il se produit ou par l'évènement en rapport duquel il se produit, soit dans un contexte non lié à la culture juive. Nous pouvons donc classer les contextes de pratique scénique des 45 concerts auxquels j'ai assisté à Paris durant la période de mes recherches en deux catégories :

Groupe	Date	Lieu	communautaire	non communautaire
Gefilte Swing	27/03/15	Point Bar		X
	12/04/15	Café « La Brûlerie »		X
	15/12/18	KB		X
	13/04/19	Péniche Demoiselle		X
	06/10/19	Point Bar		X
Marx Sisters	06/04/19	Péniche El Alamein		X
	09/12/19	Espace Rachi	X	
	19/11/22	La Bellevilloise		X
Horse Raddish	04/12/15	Bar Les Disquaires		X
Horse Raddish et Talila	25/11/18	Espace Rachi	X	
Klezmer Nova	28/11/18	Café de la danse		X
Mosaik Klezmer	06/10/18	Maison de la culture juive de Nogent sur Marne	X	
	02/02/20	Fête de l'Œuvre Sociale à l'Enfance à la mairie du IVème	X	

Duo Claudine Movsessian	12/01/19	Café des psaumes	X	
« Concert klezmer »	13/01/19	Café des psaumes	X	
Bjorg and the Kaos	03/19	Petit Bain		X
Duo Neshume	07/04/19	Café des psaumes	X	
Cigarillos En El Shtruddle	23/04/19	New Morning, fête de pessah	X	
Bielka et les Pletzl Bandits	11/05/19	Centre Mandapa		X
Pletzl Bandits	16/06/19	Centre de l'Œuvre Sociale à l'Enfance (bal)	X	
Klez'manne	16/05/19	Péniche Demoiselle		X
Le Petit Mish Mash	20/06/19	Alimentation Générale		X
	16/01/20	Théâtre Thénardier (bal)		X
Kanai Trio	06/06/19	Café des psaumes	X	
	06/19	Bar à vin, Paris		X
Trio Denis Cuniot, Bruno Girard , Rémy Yulzari	08/09/19	Cercle Bernard Lazare	X	
Duo Denis Cuniot et Guy Mintus	02/12/19	Scène Watteau		X
Yom	01/12/2015	Espace Rachi	X	
	13/09/19	Théâtre des Rendez-vous d'ailleurs		X
Jean-Gabriel Davis	22/09/19	Café des Psaumes	X	
Klunk	08/12/19	Cirque Electrique		X
<i>Un violon sur le toit</i>	06/10/19	Carreau du Temple		X
Claude Berger et Florian Dumitru	06/10/19	Café des Psaumes		X
Abraham Inc : Soccaled et David Krakauer	16/10/19	La Cigale		X
Duo Rémi Yulzari et Nadav Lev	09/11/19	Maison de la Culture Juive de Nogent sur Marne	X	
Pletzl Bandit	02/12/19	ECUJE (bal de société)	X	
Toussossouk	04/10/19	Bar du XIème arrondissement		X
Rapporchestra	12/01/20	Centre Medem	X	
Concert du prix Cukierman	25/06/19	Mairie du IVème	X	

Les Oreilles d'Aman	20/03/22	Espace Rachi	X	
Cabaret yiddish	28/01/23	Maison de la Culture Yiddish	X	
KIF Orkestra	20/12/18	Abracadabar		X
Rebelote Klezmer	10/04/19	Grand Breguet		X
KKO	26/09/19	La Marbrerie		X
	15/07/22	Punk Paradise		X

Figure 90 : Tableau récapitulatif des concerts klezmer auxquels j'ai assisté durant mes recherches et catégorisation de leurs contextes.

Nous observons que sur 45 concerts auxquels j'ai assisté à Paris entre 2019 et 2022, 19 s'inscrivent dans un contexte lié à la culture juive (par la nature du lieu ou de l'évènement), et 26 s'inscrivent dans un milieu non lié à la culture juive. La liste des concerts auxquels j'ai pu assister n'est pas une représentation exacte de tous les concerts klezmer qui ont eu lieu à Paris durant le temps de mes recherches, et mon extériorité à la culture juive a probablement favorisé les contextes non liés à la culture juive, particulièrement durant mes premières années de recherches, comme nous pouvons l'observer dans le tableau qui précède.

On doit prendre en compte enfin une influence du lieu où se produit le groupe sur le public, qui peut être constitué en partie d'habitues de la salle plutôt que du groupe.

On note néanmoins des concordances significatives entre la démarche des musiciens, déterminée par les discours et l'analyse musicale, et le contexte de production. Certains groupes comme les Gefilte Swing revendiquent une démarche de détachement vis-à-vis du judaïsme et se produisent exclusivement dans des contextes non liés à la culture juive (hormis les contextes privés traités dans la partie 2.1.1). Le clarinettiste du groupe Alexandre Litwak explique :

« On joue par période dans les mêmes endroits pour fidéliser le public. Et ceux qui ne peuvent pas venir savent qu'on reviendra jouer au même endroit. On a joué dans un restaurant italien chic à côté de Notre Dame, dans un bar populaire du 10^{ème} arrondissement, et actuellement au Point Bar, qui lui aussi est plutôt situé dans un quartier populaire et coloré de paris. On n'est pas victimes d'un rejet de la musique juive car on n'est pas là pour témoigner de ce qu'est le judaïsme. On n'est pas prosélytes. Les rares fois où l'on n'a pas voulu de nous, c'était pour des fêtes dans le

milieu communautaire juif orthodoxe car les hommes n'ont pas le droit d'entendre une femme chanter, à part la leur. »⁴¹⁷

D'autres groupes comme les Marx Sisters s'inscrivent régulièrement dans un contexte non lié à la musique juive mais souhaitent montrer le rapport à la culture juive au public, qu'il soit juif ou non.

À l'inverse, les Pletzl Bandit, Klezmer Nova, Mosaïk Klezmer se produisent essentiellement dans des lieux liés à la communauté juive comme la salle de spectacle Espace Rachi, le Centre Medem, la Maison de la Culture Yiddish, le Cercle Bernard Lazare, l'ECUJE, etc. Ce rapport à la communauté juive fait que je n'ai rencontré ces groupes que très tardivement, lorsque j'ai commencé à m'intégrer au milieu musical klezmer parisien.

Le flûtiste du groupe Klezmer Nova, Pierre Wekstein, relate avoir été l'un des premiers à proposer un concert de musique klezmer au sein de la communauté ashkénaze parisienne, organisé en 1985 par l'Association pour l'Etude et la Diffusion de la Culture Yiddish (AEDCY) sur la place du Marché Sainte-Catherine, dans le IV^e arrondissement de Paris :

« À l'origine, on a joué pour une fête yiddish. Et ce jour là, on n'avait que ¼ d'heure de répertoire. Et comme j'avais peur qu'on n'ait pas assez, j'avais apporté une table, une nappe, de la vodka, et des petits gâteaux secs qu'on faisait dans ma famille, des cornichons. »⁴¹⁸

Le groupe Cigarillos en el Shtruddle constitue un cas particulier. L'association Jew Salsa organise de nombreux événements à destination de la communauté qu'elle a créée, comme des soirées de Souccot, Rosh Hashana ou Hanouka, des flashmob dans le Marais, etc. David Pergament explique l'origine de son association :

« À la fin de mes expériences à l'université et parallèlement à mes associations, l'association Jew salsa a été montée en 2008 et le groupe Cigarillos en el Shtruddle en 2013. Jew salsa était d'abord liée aux cours de salsa que je donnais, puis ça a été une association d'organisation des fêtes juives car on était devenus la communauté juive d'un certain public, qui était une communauté de danse, mais qui était malgré tout leur communauté juive. »⁴¹⁹

⁴¹⁷ Alexandre Litvak, clarinettiste, arrangeur et directeur du groupe parisien Gefilte Swing, entretien avec Alice Mazen réalisé le 15/05/15.

⁴¹⁸ Pierre Wekstein, flûtiste, saxophoniste, compositeur et arrangeur du groupe parisien Klezmer Nova, entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/01/19.

⁴¹⁹ David Pergament, pianiste, chanteur et arrangeur du groupe parisien Cigarillos en el Shtruddle, entretien avec Alice Mazen réalisé le 14/05/19.

Ce témoignage indique la démarche dans laquelle s'inscrit le groupe Cigarillos en el Shtruddle : faire vivre la communauté juive parisienne. L'analyse du discours nous permet d'observer la concordance entre la démarche et les contextes de production, puisque le groupe ne joue que dans des contextes liés à la communauté juive.

À Paris, la musique klezmer s'intègre dans une culture et des habitudes juives parisiennes ou simplement parisiennes, mais le public reste majoritairement juif, même dans les concerts « tous publics ». Cette orientation du public peut être due à la publicité visant essentiellement un public juif et proche des musiciens, ou encore à la méconnaissance de cette musique dans le milieu non juif. Pour le chorégraphe Ilan Zaoui, ce processus est récent et le public non juif était majoritaire au début de sa carrière :

« Pour le public, on a une majorité juive, mais quand on faisait les grandes salles, on avait un public non juif important, j'estime à 70 % de non Juifs. Quand on faisait les tournées en province, il n'y avait parfois aucun juif. J'ai l'impression qu'aujourd'hui, surtout avec les événements, il y a une fermeture du monde culturel par rapport à la tradition juive. Ce qui a un peu réchappé à ça, c'est la musique klezmer, mais les structures culturelles françaises étaient assez hostiles. »⁴²⁰

Selon le violoniste du groupe Bratsch, Bruno Girard, les publics ont évolué mais restent très compartimentés et liés au style musical du concert :

« Le public a changé puisqu'on a couvert environ trois générations. Au début, on avait beaucoup de gens de la communauté, des Tziganes, des Manouches, des Arméniens, et chacun voulait entendre sa musique. L'orientation de Bratsch a progressivement évolué, on a fait des chansons françaises, et le public a donc changé aussi. Les gens des communautés n'étaient plus intéressés, et il y avait beaucoup plus de jeunes. On a évolué et le public aussi. »⁴²¹

Ces discours témoignent d'une évolution du public, mais également de l'influence du style musical sur le public : un concert klezmer entraîne une surreprésentation du public juif.

⁴²⁰ Ilan Zaoui, musicien et chorégraphe de l'ensemble de musique et danse parisien Adama, entretien avec Alice Mazen réalisé le 18/03/15.

⁴²¹ Bruno Girard, violoniste et chanteur du groupe parisien Bratsch, entretien avec Alice Mazen réalisé le 03/12/19.

1.2.3 Un rapport à la communauté juive dépendant d'une démarche personnelle dans le contexte de l'enseignement

Dans le cadre de l'enseignement, le rapport à la culture juive varie en fonction du public d'étudiants et de sa démarche, mais également du contexte dans lequel s'inscrit l'enseignement, et du public auprès duquel est faite la promotion pour ces enseignements.

Les ateliers klezmer proposés tout l'année à Paris amènent un public mixte, certains étudiants sont à la recherche de leurs origines juives tandis que d'autres souhaitent pratiquer une musique festive et ne tiennent pas compte de la culture. Selon l'encadrant de l'orchestre-atelier Rebelote Klezmer, Charles Rappoport :

« Les orchestres klezmer amateurs marchent très bien, il y en a beaucoup à Paris, et on remarque que le klezmer plaît à un public d'amateurs mais qui ne sont pas forcément à la recherche de leur culture. Pour certains, ils apprécient simplement le côté festif, joyeux, les sonorités, le côté déambulatoire. »

Ce discours confirme la mixité du public des ateliers klezmer à Paris. Il explique également les motivations variées de ce public.

À l'inverse des ateliers parisiens, les rassemblements internationaux s'inscrivent dans une démarche musicologique et musicale en proposant une alternance de cours pratiques et de conférences. Ils attirent un public averti, pratiquant déjà la musique klezmer, et à la recherche d'un perfectionnement ou d'une expérience communautaire. Lors du Yiddish New York en décembre 2019, les participants célèbrent la fête de Hanouka chaque soir après les enseignements pratiques et théoriques. Nous pouvons observer la cérémonie d'allumage des bougies durant laquelle les participants du rassemblement international du Yiddish New York chantent les prières de Hanouka (page 2 du dossier annexe).

Par ailleurs, les rassemblements internationaux comme le Yiddish New York et le Yiddish Summer Weimar forment une communauté aux principes de tolérance et de respect de la différence. On y observe une surreprésentation des communautés queer et transgenres, mais également de certaines minorités.

Ainsi, le public et le rapport à la communauté juive dépendent de nombreux paramètres comme le lieu, la démarche, le contexte ou encore la communication faite autour de l'évènement. Le rapport à la communauté juive semble très fort dans le contexte

événementiel et dans les rassemblements internationaux, tandis que le public est mixte (Juif et non-Juif) dans le cadre des concerts publics et des ateliers klezmer parisiens pour les raisons analysées ci-avant.

2. Démarche de transmission de la musique klezmer par l'enseignement

2.1 Les sources musicales

L'enseignement de la musique klezmer est également un moyen de participer à sa conservation. La transmission peut se faire par l'intermédiaire d'un professeur ou directement par le travail de recherche de l'apprenant (apprentissage autodidacte). Quel que soit le processus de transmission, l'observation des sources musicales sur lesquelles se basent les enseignants et apprenants offre plusieurs indications. Elle permet tout d'abord d'identifier quel est, pour les klezmerim, le répertoire klezmer le plus accessible ou bien celui de référence, et également de déduire la démarche du musicien (recherche historique, continuité musicale).

Il n'est pas possible d'établir la filiation d'un répertoire par l'analyse seulement musicale, un même thème pouvant apparaître dans les répertoires de plusieurs époques. Il faut aussi écouter les discours pour identifier les sources musicales de chacun des groupes, et en déduire le répertoire de référence pour ces musiciens.

On observe trois tendances dans les sources d'inspiration des musiciens :

- Les premiers s'inspirent d'un répertoire enregistré en Europe de l'Est à la fin du 19^e siècle. Les musiciens parisiens s'inscrivant dans cette démarche représentent 52 % des musiciens interrogés (voir corpus dans le tableau ci-dessous). Les sources musicales étant peu nombreuses, les musiciens qui s'inscrivent dans cette démarche effectuent généralement un travail de recherche musicologique. Cette démarche est détaillée dans la partie 1. du chapitre 4 :

Mosaïk Klezmer (Yaël Morciano) : « *Je m'attache à retrouver des choses dans la tradition, un cran avant l'influence du jazz. Je cherche plutôt à retrouver des choses qu'à les nourrir. Je me base sur des archives, sur ce que je travaille dans le cadre de stages, sur de vieux enregistrements des années 1910.* »⁴²²

⁴²² Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosaïk Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le en novembre 2018.

Marx Sisters (Mano Siri) : « *On fait des recherches notamment au Yivo*⁴²³. *Tous nos songbooks viennent du Yivo, il y a beaucoup de choses sur Internet, et on trouve aussi des partitions à Paris.* »⁴²⁴

Bratsch (Bruno Girard) : « *À l'époque [vers 1972], on ne connaissait pas le klezmer américain, on s'inspirait du klezmer d'Europe de l'Est et des mélodies juives qui étaient véhiculées par les tziganes. D'ailleurs ils revendiquaient parfois que c'était de la musique tzigane !* »⁴²⁵

Pletzl Bandits (Charles Rappoport) : « *On a commencé à jouer de la musique klezmer en se basant sur le recueil *Compleat Klezmer*. Plus tard, j'ai découvert la Maison de la culture yiddish, j'ai fait beaucoup de stages où j'ai vu passer beaucoup de musiciens américains qui enseignaient comme les *Klezmatics*, *David Krakauer*... J'ai eu la chance d'apprendre avec des musiciens compétents qui m'ont enseigné le feeling. Dans un deuxième temps, j'ai écouté des enregistrements comme ceux des *Klezmatics*, puis je me suis intéressé à des enregistrements de plus en plus anciens en me tournant vers les archives. J'ai découvert qu'il y avait aussi des archives de violonistes et je suis devenu un peu addict en allant sur un site *Judaica* qui avait déjà numérisé beaucoup d'archives et en achetant des compilations de *Naftule Brandwein*, *Dave Tarras*, afin de me faire une belle discographie.* »⁴²⁶

- La deuxième tendance s'inspire des enregistrements réalisés aux Etats-Unis au début du 20^e siècle, comme par exemple ceux de Abe Schwartz (1881-1963), Harry Kandel (1885-1943), Naftule Brandwein (1889-1963) ou encore Dave Tarras (1897- 1989)⁴²⁷. Les musiciens klezmer s'appuyant sur ces sources se consacrent davantage à la pratique musicale qu'à la recherche musicologique et s'inspirent souvent également des enregistrements issus du revival, encore plus facilement accessibles. Ils représentent 47 % des musiciens parisiens interrogés :

Cigarillos en el Shtruddle (David Pergament) : « *Mon papa jouait du violon et on écoutait plein de CD de musique yiddish ancienne et moderne et un peu de musique pieuse, et des grands chanteurs et grands instrumentistes. [...] Donc il y avait un répertoire qui se répétait chaque semaine dans la famille.* »⁴²⁸

KLUNK : « *Klunk chante des chants révolutionnaires écrits au tournant du XX^e siècle et partage ces valeurs de liberté, d'égalité, d'émancipation.* »⁴²⁹

⁴²³ YIVO Institute for Jewish Research, New York.

⁴²⁴ Mano Siri, guitariste et banjoïste du groupe Marx Sisters, entretien avec Alice Mazen réalisé le 10/05/19.

⁴²⁵ Bruno Girard, violoniste et chanteur du groupe parisien Bratsch, entretien avec Alice Mazen réalisé le 03/12/19.

⁴²⁶ Charles Rappoport, violoniste des groupes parisiens Pletzl Bandits, Mosaïk Klezmer, Klezmer Kaos, etc., et professeur de musique klezmer à Musique Ensemble, entretien avec Alice Mazen réalisé le en décembre 2018.

⁴²⁷ D'après Hervé Roten, <https://www.iemj.org/le-klezmer-musique-dhier-et-daujourd'hui/>

⁴²⁸ David Pergament, pianiste, chanteur et arrangeur du groupe parisien Cigarillos en el Shtruddle, entretien avec Alice Mazen réalisé le 14/05/19.

⁴²⁹ Description issu du site du groupe Klunk : <http://klunk.fr/>

Kanaï Trio (Elie Hackel) : « *Au début c'était surtout les grands noms actuels : David Krakauer, Yom, Kapeyle, Giora Feidmann beaucoup. L'an dernier j'ai dû faire un exposé sur la musique klezmer et ça m'a amené à écouter des enregistrements anciens comme ceux de Dave Tarras, Naftule Brandwein. Et quand je compare Tarras, Brandwein et Yom, je préfère la simplicité de Tarras.* »⁴³⁰

Rémy Yulzari : « *J'avais fait beaucoup de relevés de CD que j'achetais, surtout les Klezmatics, ou encore les anthologies de [mariage]⁴³¹ avec Alicia Svigals, Brave Old World. Surtout des enregistrements américains parce que c'est le plus accessible. Je me suis aussi servi du recueil The Compleat Klezmer. Je n'ai pas fait une grosse recherche ethnomusicologique mais je me basais quand même sur différentes sources, pas uniquement sur des partitions sans écouter.* »⁴³²

Klezmer Nova (Pierre Wekstein) : « *Avec Orient Express Moving Shnorer on a acheté des cassettes de musiciens américains : celles des années 70 il y avait un renouveau de cette musique là aux EU. [...] Mais aussi des enregistrements des années 1920 aux Etats-Unis comme Naftule Brandwein, Dave Tarras.* »⁴³³

- La dernière tendance observée s'inspire majoritairement des enregistrements réalisés dans le mouvement du revival américain, à partir des années 1970. Les musiciens qui s'inscrivent dans cette démarche représentent 52 % des musiciens parisiens interrogés, si on prend en compte les musiciens qui s'inspirent également des enregistrements américains du début du 20^e siècle. Ces sources sont les plus accessibles et encore largement diffusées, les musiciens du mouvement revival comme le groupe Klezmatics étant encore actifs internationalement.

Klez'manne (Laure Berthaume) : « *J'ai découvert les Klezmatics, Andy Statman qui est mon idole, le Klezmer Conservatory Band. Mickey Katz a influencé le Klezmer Conservatory Band, et le Klezmer Conservatory Band nous a inspirés, c'est comme une chaîne.* »⁴³⁴

Horse Raddish (Michel Schick) : « *Le mouvement new-yorkais nous a beaucoup influencés, notamment Marc Ribot à la guitare, et tous les musiciens qui ont participé au Meeting Factory à New York Tous ces musiciens de la scène new-yorkaise ont impulsé quelque chose et sont devenus comme un modèle. L'idée n'était pas forcément de les imiter, mais de reprendre les thèmes comme ceux de Krakauer et de les jouer différemment.* »⁴³⁵

⁴³⁰ Elie Hackel, violoniste du Kanaï Trio, entretien avec Alice Mazen réalisé le 18/06/19.

⁴³¹ *Five Weeding Tunes on a Fiddle*, « Jewish life : The old country », Folkway records , 1958

⁴³² Remy Yulzari, contrebassiste et compositeur du groupe Azaféa et professeur de musique klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le 12/12/19.

⁴³³ Pierre Wekstein, flûtiste, saxophoniste, compositeur et arrangeur du groupe parisien Klezmer Nova, entretien avec Alice Mazen réalisé le 19/01/19.

⁴³⁴ Laure Berthaume, clarinettiste et arrangeuse du groupe parisien Klez'manne, entretien avec Alice Mazen réalisé le 30/06/19.

⁴³⁵ Michel Schick, flûtiste, clarinettiste, arrangeur du groupe parisien Horse Raddish, entretien avec Alice Mazen réalisé le 10/12/15.

Klezmer Kaos : « Klezmer Kaos a été fondé en 2007 par la clarinettiste et chanteuse islandaise Heida Björg Johannsdottir. Celle-ci, inspirée par le klezmer revival, s'installe alors à Paris et décide de créer sa formation en mêlant les talents hétéroclites de chacun des musiciens. »⁴³⁶

À l'aide d'un tableau récapitulatif, nous pouvons analyser les correspondances entre la démarche des groupes klezmer parisiens (voir chapitre 4), leur instrumentation, et les sources musicales qui ont inspiré le groupe.

Ce tableau (figure 91 ci-après) ne catégorise pas le répertoire joué par le groupe (analysé et détaillé dans le chapitre 2) mais bien leurs sources d'inspirations déterminées par l'analyse des discours. Quelques difficultés apparaissent néanmoins dans cette analyse, lorsque les membres du groupe n'ont pas les mêmes références musicales, il devient difficile de quantifier l'influence de chacun des musiciens dans les choix artistiques du groupe, et donc de déterminer quels enregistrements ont inspiré le groupe.

⁴³⁶ Description du groupe Klezmer Kaos disponible sur le site de l'Institut Européen des Musiques Juives <https://www.iemj.org/klezmer-kaos-2/>

Groupes / Sources musicales	Nom du groupe	Europe de l'Est XIX ^e	Etats-Unis début XX ^e	Etats-Unis revival
Groupes instrumentation d'Europe de l'Est au 19^e siècle	<i>Le petit Mish Mash</i>	X		
	<i>Pletzl bandit</i>	X	X	X
	<i>Trio klezele</i>		X	X
	<i>Klezmer Kaos</i>			X
	<i>Shpilkes</i>	X		
	<i>Yerushe</i>	X		
Groupes instrumentation américaine début du 20^e siècle, sans revendication de fusion stylistique	<i>Kanai Trio</i>		X	X
	<i>Duo Peylet Cuniot</i>	X		
	<i>Denis Cuniot</i>	X		
	<i>Klezmanne</i>			X
Groupes instrumentation marquant une fusion stylistique, avec revendication de cette démarche	<i>Gefilte Swing</i>		X	
	<i>Swing Klezmer</i>			X
	<i>Klezmer nova</i>		X	X
	<i>Cigarillos en el shtruddle</i>		X	X
	<i>Horse Raddish</i>			X
	<i>Klunk</i>		X	
	<i>Mosaik klezmer</i>	X	X	
	<i>Bratsch</i>	X		
<i>Rémy Yulzari</i>		X	X	

Figure 91 : Tableau récapitulatif des sources d'inspiration des groupes klezmer parisiens

L'analyse comparative des instrumentations des groupes klezmer parisiens et des sources musicales inspirant les musiciens qui les composent doit être abordée avec précaution, mais offre néanmoins un regard sur la cohérence de la démarche de certains groupes. En effet, on note plusieurs exemples pour lesquels les choix d'instrumentation correspondent à une démarche musicale et à des sources musicales : Le Petit Mish Mash s'inscrit ainsi dans une démarche de recherche musicologique et de conservation des archives sur lesquelles il s'appuie pour constituer son répertoire, et présente une instrumentation proche de celles utilisées en Europe de l'Est au 19^e siècle.

On observe pour d'autres groupes ce qui peut sembler être des contradictions. Il est alors intéressant de comprendre la pluralité de leur démarche :

En 1989, le Duo Peylet Cuniot enregistre un album basé sur les archives d'Europe de l'Est : *Musique des klezmorims et de leurs descendants (Traditionnal Jewish Music from eastern Europe)* avec une instrumentation plus proche de celle du klezmer américain avec le

piano. On note une contradiction entre une volonté de retrouver un klezmer d'Europe de l'Est, et une instrumentation américaine, mais comprend une volonté de la part du pianiste et musicologue de retranscrire et conserver une musique dont il ne reste que peu de traces, tout en se l'appropriant.

Le Trio Klezele respecte une instrumentation européenne du 19^e siècle et se base sur des enregistrements américains du début du 20^e et du revival. S'il peut sembler y avoir une contradiction, il faut savoir que les enregistrements américains reprennent le répertoire pratiqué en Europe de l'Est au 19^e siècle. Il n'y a donc pas de décalage stylistique, hormis quelques subtilités dans l'ornementation.

Une contradiction apparaît enfin chez Bratsch et Mosaïk Klezmer qui s'inspirent d'un répertoire d'Europe de l'Est mais ont une instrumentation reflétant des mélanges de styles. Cette instrumentation est le fruit de leur démarche juxtaposant les répertoires de plusieurs cultures, juives et non juives (pour Bratsch). Malgré leurs instrumentations mixtes au niveau stylistique, ces groupes souhaitent participer à la conservation d'une musique klezmer telle qu'elle était jouée avant l'influence américaine.

On observe de manière générale que les apprenants autodidactes parisiens se réfèrent principalement à des enregistrements récents et particulièrement à ceux du revival américain, facilement accessibles. Néanmoins, selon le musicologue Alan Bern, il y a aujourd'hui une tendance à la démarche de recherche et de conservation :

« Pour moi et pour peut-être vingt ou trente de mes collègues, nous écoutions ces enregistrements des années 1930, mais après le revival, on a bougé, entendu des vieux enregistrements dans une attitude conservatrice. Des gens ont vu ça comme étant cool ou moins cool, comme s'il y avait une sorte de "police" du klezmer. Et donc il y un mouvement vers de vieilles sources. »⁴³⁷

Dans le cadre des rassemblements internationaux, l'apprentissage d'un répertoire s'inscrit dans cette démarche de recherche. Les sources employées pour l'enseignement sont alors issues des archives enregistrées en Europe de l'Est au 20^e siècle. Selon Alan Bern :

⁴³⁷ Alan Bern, compositeur, pianiste, accordéoniste, enseignant et directeur du Yiddish Summer Weimar, entretien avec Alice Mazen réalisé le 16/08/2019, traduit de l'anglais.

« À Weimar, ce qui fait que ça s'est développé, c'est qu'on a relativement beaucoup de ressources pour aller voir aux origines. »⁴³⁸

La transmission se fait en sautant une génération et sans volonté d'appropriation ou d'évolution dans l'interprétation. Au-delà du répertoire, la transmission de l'interprétation se fait par la copie d'archives de référence, relayée par des enseignants, souvent également chercheurs. Les discours montrent cette volonté de conservation au sein des rassemblements yiddish et expliquent le choix des sources « historiques ».

2.2 Formation musicale des musiciens klezmer parisiens actuels

Les musiciens des groupes parisiens étudiés étant Français, ils ont grandi dans un contexte commun. On observe chez l'ensemble des musiciens un même processus : l'apprentissage technique de l'instrument se fait en premier temps, généralement dans l'enfance, et l'apprentissage de la musique klezmer dans un second temps, généralement au début de la vie d'adulte. On remarquera qu'un musicien de la génération précédente, Eddy Schaf (1942-2006), né en Pologne, puis musicien professionnel en Israël, et enfin en France, a appris le piano dans un contexte classique normal et que ce n'est qu'après le chute du Mur, en 1990, qu'il s'est redécouvert un passé klezmer, après des années à avoir accompagné principalement à l'accordéon les chanteuse et chanteur yiddish Talila et Ben Zimet.⁴³⁹

À partir de l'analyse des discours, nous pouvons déterminer la manière dont les musiciens klezmer parisiens que j'ai rencontrés ont débuté l'apprentissage de leur instrument, puis la manière dont ils ont commencé à pratiquer la musique klezmer.

On distingue la formation instrumentale académique (écoles de musique, conservatoires et autres institutions) qui utilise le support écrit de la partition et aborde un répertoire de musique qui se proclame « savante », et la formation instrumentale non académique (transmission familiale, apprentissage autodidacte) qui se pratique à l'oral et aborde des répertoires variés.

L'apprentissage de la musique klezmer qui se fait dans un second temps peut également intervenir de deux manières : il peut être autodidacte lorsque le musicien fait lui-

⁴³⁸ Alan Bern, compositeur, pianiste, accordéoniste, enseignant et directeur du Yiddish Summer Weimar, entretien avec Alice Mazen réalisé le 16/08/2019, traduit de l'anglais.

⁴³⁹ <http://loic-lantoine.wifeo.com/eddy-schaff.php>. Également, témoignage de François Picard, qui l'avait reçu pour France Musique en 1990 : le retour en Pologne pour le premier Jiddish Festival Kraków en avril 1990 a été décisif dans cette prise de conscience.

même la démarche de recherche d'un répertoire pour en reproduire l'interprétation, ou académique lorsque le musicien bénéficie de l'enseignement d'un musicien klezmer à l'occasion de stages, ateliers de musique klezmer annuels à Paris, ou rassemblements internationaux (Yiddish New York, Yiddish Summer Weimar, Rencontres Klezmer du Tapis Vert, Klezkanada, Klezfest, etc.). Les enseignements de la musique klezmer en cours particuliers semblent rares.

Le tableau ci-après (figure 92) offre une vision synthétique de l'apprentissage instrumental et de l'apprentissage de la musique klezmer des musiciens parisiens rencontrés :

Nom du musicien/ Formation instrumentale	académique (écrit)	hors académie (oral)	apprentissage autodidacte de la musique klezmer	enseignement académique klezmer
David Amsellem	X		X	
Laure Berthaume	X		X	
Benjamin Chabert	X			X (Atelier Musique Ensemble)
Gheorghe Ciomasu		X	X	
Denis Cuniot	X		X	
Marthe Desrosières	X		X	X (rassemblements internationaux)
Bruno Girard	X		X	
Marine Goldwaser	X		X	X (rassemblements internationaux)
Elie Hackel	X			X (enseignement familial)
Alexandre Litvak	X		X	
Yaël Morciano	X		X	X (rassemblements internationaux)
Clément Moreau	X			X (ethnoworld)
David Pergament		X	X	
Charles Rappoport	X		X	X (rassemblements internationaux)
Michel Schick	X		X	
Mano Siri	X		X	
Maurice Victorovitch	X			X (Kif Orchestra)
Pierre Wekstein	X		X	
Yom	X		X	
Rémy Yulzari	X (contrebasse)	X (accordéon)	X	X (stage klezmer avec Marthe Desrosières)

Figure 92 : analyse des formations instrumentales et klezmer des musiciens klezmer parisiens

Le corpus pour cette étude n'est pas exhaustif et se limite aux musiciens parisiens rencontrés. Néanmoins, ce tableau offre un regard comparatif sur un échantillon de musiciens représentatif de la scène musicale klezmer parisienne actuelle avec une répartition cohérente

de musiciens professionnels et amateurs, de plusieurs générations, et avec des démarches musicales variées.

Cette analyse comparative nous renseigne tout d'abord sur l'apprentissage instrumental des musiciens parisiens. Seuls trois musiciens sur vingt ont débuté la musique par un apprentissage oral hors académie, ou autodidacte. Parmi ces trois musiciens, l'un a grandi en Moldavie et a bénéficié d'un enseignement oral avant d'intégrer le conservatoire, le second a bénéficié de l'enseignement familial et le troisième a débuté la musique en autodidacte. Une grande majorité des musiciens parisiens ont donc débuté l'apprentissage de leur instrument par le biais d'un enseignement académique, en école de musique ou en conservatoire.

Dans un deuxième temps, cette analyse nous permet de comprendre le processus de transmission de la musique klezmer à Paris. Seulement neuf musiciens parisiens sur vingt ont bénéficié d'un enseignement de la musique klezmer, dont cinq qui avaient déjà commencé à pratiquer la musique klezmer en autodidacte et qui ont souhaité se perfectionner. Parmi ces neuf musiciens, deux ont débuté la musique klezmer dans des ateliers parisiens : l'atelier Musique Ensemble et Kif Orchestra (avant qu'ils ne deviennent indépendants). Seize musiciens parisiens sur vingt ont donc débuté la musique klezmer de manière autodidacte.

Par l'analyse des discours, on remarque également que l'enseignement familial de la musique klezmer est très minoritaire, il représente ici un seul cas isolé. Pourtant, l'apprentissage de la musique klezmer est très souvent justifié par une volonté de se rapprocher de ses origines familiales. Maurice Victorovitch explique ce tabou familial, qui l'a poussé à découvrir la musique klezmer à l'âge adulte :

« Toute cette histoire juive, pour ma génération, est une histoire complexe car mes parents faisaient tout pour qu'on ne sache pas trop, tout en sachant. Donc on savait qu'on était Juifs mais il ne fallait pas trop l'être et il ne fallait pas le montrer. [...] Mais je ne connaissais pas la musique juive et j'ai découvert la musique klezmer bien plus tard. Donc musicalement, quand j'étais ado, j'écoutais plutôt de la chanson française, Brel, Brassens, j'ai découvert aussi la musique classique que j'aimais beaucoup. »⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ Maurice Victorovitch, clarinettiste à la fanfare KIF, entretien avec Alice Mazen réalisé le 16/01/19.

Comme Maurice Victorovitch, une grande majorité des musiciens klezmer parisiens ont appris la musique klezmer en autodidacte après un apprentissage académique de leur instrument, avec une volonté de faire revivre la culture dont ils sont originaires.

2.3 La place de l'oralité dans la transmission de la musique klezmer

2.3.1 La place de l'oralité au sein des groupes professionnels

Selon Zev Feldman⁴⁴¹, la musique klezmer étant une musique de transmission orale, elle n'est que très peu écrite même depuis le début du 20^e siècle. Quelques recueils de transcription font référence aujourd'hui, comme l'œuvre du collectage de Moshe Beregovski réalisé entre 1939 et 1946, *The Ultimate Klezmer* qui recueille les transcriptions réalisées par Joshua Horowitz⁴⁴², *The Compleat Klezmer*⁴⁴³ conçu par Henry Sapoznik, ou encore le recueil *The Absolutely Complete Klezmer Songbook*⁴⁴⁴ par Yale Strom.

Observer la place de l'oralité et de l'écrit dans l'apprentissage de la musique klezmer et particulièrement dans le travail des musiciens professionnels à Paris amène à une appréhension plus fine de la transmission de la musique klezmer. Les recueils de transcription sont aujourd'hui un outil pour l'apprentissage du répertoire klezmer, et deviennent donc non seulement un objet de conservation, mais un moyen de transmission. Lorsque les musiciens d'un groupe sont hétéroclites et ne maîtrisent pas tous le répertoire klezmer, l'écrit permet de gagner en efficacité dans le travail d'un morceau et l'élaboration d'un programme de concert ou événementiel, comme c'est le cas pour le groupe Swing Klezmer qui se base essentiellement sur des partitions.

Néanmoins, l'utilisation de ces recueils de transcription reste minoritaire dans le travail des groupes professionnels parisiens. En effet, les musiciens préfèrent se baser sur des enregistrements, permettant une meilleure appréhension de l'interprétation, et particulièrement de l'ornementation :

⁴⁴¹ Walter Zev Feldman, *Klezmer, Music, History, and Memory*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 22.

⁴⁴² Joshua Horowitz, *The Ultimate Klezmer*, Owing Mills, Tara Publications, 2001

⁴⁴³ Henry Sapoznik, *The Compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987.

⁴⁴⁴ Yale Strom, *The Absolutely Complete Klezmer Songbook*, New-York, Transcontinental Music Publications, 2006.

« Je travaille essentiellement sur les enregistrements. Je n'ai découvert les partitions de cette musique que très récemment et je trouve les enregistrements beaucoup plus riches. Ne serait-ce que parce qu'on ne peut pas noter les inflexions. »⁴⁴⁵

De nombreux discours comme celui-ci montrent que les musiciens parisiens apprécient la transmission orale pour la précision d'interprétation qu'elle apporte. Mais les enregistrements n'ont pas seulement une fonction de transmission. Ce sont les enregistrements qui ont fixé le répertoire et qui ont permis aux musiciens d'améliorer leur qualité d'exécution.

« Notre premier enregistrement date d'il y a deux ans. On a enregistré chez nous avec des moyens assez réduits, sans argent. Quand tu écoutes l'enregistrement, tu te rends compte qu'il y a des petites faiblesses et c'était une bonne occasion de travailler et de faire évoluer le répertoire et les compositions en réajustant l'espace, les dynamiques. »⁴⁴⁶

Pour le groupe Mosaïk Klezmer, l'oralité semble également bénéfique dans l'apprentissage, puisqu'elle fait davantage appel à la mémoire et libère l'écoute du visuel (ce qui pourrait au contraire ne pas être le cas dans le cadre d'un jeu hétérophonique par exemple) :

« L'idée est de renforcer l'oralité car lorsqu'on commence à utiliser une partition, on ne s'en détache pas. Le travail est sans doute plus long car il faut le temps de retenir les structures, mais le résultat n'est pas le même. J'ai découvert cette manière de travailler depuis environ six ans et je pense que ça permet d'être plus attentif à l'interprétation des autres, de développer l'écoute. »⁴⁴⁷

Néanmoins, si les musiciens revendiquent un apprentissage oral, basé sur des enregistrements, l'écrit reste très présent et utilisé comme outil de travail au sein d'un groupe. Nombreux sont les musiciens qui témoignent d'une approche double, par l'oral et l'écrit :

« Pour moi, le klezmer est une tradition orale, mais j'écris les partitions pour aller plus vite avec les autres musiciens. Quand on écrit il faut savoir trier et ne pas noter les ornements. Donc même si je venais du classique, j'ai formé mon oreille pour apprendre à l'oral. »⁴⁴⁸

Ainsi, le clarinettiste de groupe Gefilte Swing, Alexandre Litwak, produit lui-même des transcriptions à partir d'enregistrement, afin de reproduire plus fidèlement les ornements. Sa démarche se situe à mi-chemin entre l'oralité et l'écrit :

⁴⁴⁵ Michel Schick, flûtiste, clarinettiste, arrangeur du groupe parisien Horse Raddish, entretien avec Alice Mazen réalisé le 10/12/15.

⁴⁴⁶ Michel Schick, flûtiste, clarinettiste, arrangeur du groupe parisien Horse Raddish, entretien avec Alice Mazen réalisé le 10/12/15.

⁴⁴⁷ Yaël Morciano, chanteuse du groupe parisien Mosaïk Klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le en novembre 2018.

⁴⁴⁸ Laure Berthaume, clarinettiste et arrangeuse du groupe parisien Klez'manne, entretien avec Alice Mazen réalisé le 30/06/19.

« En 1999, il n'y avait pas la facilité d'accès au répertoire comme on l'a maintenant avec internet. On était déjà content de pouvoir copier de la musique. On avait des disques de Dave Tarras et du duo Peylet-Cuniot. Je repiquais les thèmes à partir de ces enregistrements. À mon avis, l'apprentissage de la musique klezmer (ou de n'importe quelle musique traditionnelle) ne passe pas à travers la lecture de partitions mais par l'écoute et le repiquage de ces musiques. J'ai toujours voulu avoir une démarche traditionnelle par l'oralité, le repiquage. »⁴⁴⁹

La place de l'écrit et de l'oral varie d'un groupe à l'autre. Les musiciens revendiquent souvent cette nécessité de se baser sur les enregistrements, l'écrit étant jugé réducteur pour une musique dont la richesse est faite en grande partie par les ornements. Si l'oralité reste très présente chez la quasi-totalité des groupes professionnels parisiens, l'écrit n'en est pas pour autant incompatible et peut être utilisé en parallèle, souvent comme un outil d'apprentissage par la lecture, mais également comme un moyen de fixer la musique par l'écriture. L'écrit est aujourd'hui indispensable à la composition et l'arrangement, tandis que le répertoire klezmer de référence est réputé s'être construit par oralité totale.

2.3.2 La place de l'oralité dans les contextes d'enseignement de la musique klezmer

La place de l'oral et de l'écrit peut également être observée au sein des contextes d'enseignement comme les ateliers klezmer parisiens proposés en cycles annuels, ou les workshops dispensés à l'occasion des rassemblements yiddish internationaux.

La transmission du répertoire dans les rassemblements yiddish internationaux se fait exclusivement à l'oral. Ces rassemblements s'inscrivant dans une démarche de pratique contextualisée, on y respecte l'oralité qui caractérisait la transmission de la musique klezmer en Europe de l'Est. Cependant, les enseignants se basent prioritairement sur des archives, et cette transmission arrive comme l'aboutissement d'un travail de recherche musicologique. La transmission se fait entre les archives enregistrées et les étudiants, par le biais d'un enseignant qui reproduit l'archive.

Dans les rassemblements internationaux, le processus d'apprentissage par oralité débute généralement par le chant avant de reproduire le thème avec l'instrument. Nous pouvons observer une situation d'enseignement par oralité lors du workshop intitulé Frank's Downtown London dispensé par le trompettiste du groupe The Klezmatic's Frank London au

⁴⁴⁹ Alexandre Litvak, clarinettiste, arrangeur et directeur du groupe parisien Gefilte Swing, entretien avec Alice Mazen réalisé le 15/05/15.

Yiddish New York.⁴⁵⁰ Le thème est d'abord chanté par les instrumentistes (voir page 3 du dossier annexe), puis joué instrumentalement (voir page 4 du dossier annexe). Nous pouvons également observer le résultat d'un apprentissage par oralité lors du workshop Fiddle, dispensé par le violoniste Jake Shulman au Yiddish New York⁴⁵¹ par l'illustration ci-après:



Figure 93 : Enseignement par oralité lors du workshop Fiddle, dispensé par le violoniste Jake Shulman au Yiddish New York⁴⁵²

Dans les ateliers klezmer parisiens, la démarche du public peut différer de ce que l'on observe dans les rassemblements internationaux. L'objectif pour un grand nombre d'élèves est de pouvoir jouer rapidement un répertoire klezmer. De plus, les élèves débutent généralement la pratique de la musique klezmer au sein de cet atelier, ils ne connaissent pas encore le répertoire à l'oreille, et le découvrent par le biais de l'enseignant. Pour gagner en efficacité et que les élèves aient plaisir à jouer plus rapidement, il est alors très fréquent que les enseignants proposent un support écrit, associé à un travail d'écoute.

Au sein des ateliers Les Klezmorimlekh et Rebelote klezmer, mes observations ont permis de montrer que le processus d'apprentissage mélange l'oralité et l'écriture. L'enseignant.e fait entendre une ou deux versions du nouveau morceau. Les étudiants essaient alors de le mémoriser et de le chanter. Puis, l'enseignant.e distribue les partitions et ils commencent le déchiffrage.

Dans son atelier de musique klezmer, Rémy Yulzari explique également utiliser le support écrit dans un second temps, pour faciliter l'apprentissage et le travail à la maison :

⁴⁵⁰ Workshop Frank's Downtown London, Franck London, Yiddish New York, 23/12/2019

⁴⁵¹ Workshop Fiddle, Jake Shulman, Yiddish New York, 22/12/2019

⁴⁵² Workshop Fiddle, Jake Shulman, Yiddish New York, 22/12/2019, photo prise par Alice Mazen

« Pour l'ornementation, je leur fais répéter à l'oreille les ornements pour chercher comment ça se joue en leur expliquant que l'on ne peut pas les noter donc il faut le faire d'oreille. Je leur donne la partition dans un deuxième temps seulement pour retrouver à la maison mais ce n'est pas le mode de transmission. Ils apprennent d'oreille les mélodies, les inflexions, le rythme. »⁴⁵³

Les restitutions publiques montrent la domination de l'écrit sur l'oral, les musiciens jouant avec partition, comme le montrent les illustrations 94 et 95. L'écrit devient alors plus qu'un mode de transmission, mais également un fonctionnement pour la pratique de la musique klezmer.



Figure 94 : Les Klezmorimlekh, concert de Purim, 2019⁴⁵⁴



Figure 95 : Rebelote Klezmer, Concert au Grand Breguet, 2019⁴⁵⁵

⁴⁵³ Rémy Yulzari, contrebassiste et compositeur du groupe Azaféa et professeur de musique klezmer, entretien avec Alice Mazen réalisé le 12/12/19.

⁴⁵⁴ Les klezmorimlekh en concert de Purim, <https://cours.yiddish.paris/wp-content/uploads/2021/06/39.Bal-Pourim-Klezmorimlekh-24-03-2019-2000x1200.jpg>

⁴⁵⁵ Le Rebelote Klezmer en concert au Grand Breguet le 10/04/19, photo prise par Alice Mazen

3. Des enseignements compartimentés pour transmettre la musique klezmer

Afin d’observer la manière dont est enseignée la musique klezmer aujourd’hui, j’ai effectué des terrains d’observation participante aux RDV Klezmer (Normandie, France) du 30 mai au 2 juin 2019, au rassemblement Yiddish Summer Weimar (Weimar, Allemagne) du 12 au 19 août 2019, au rassemblement Yiddish New York, du 22 au 26 décembre 2019, aux RDV Klezmer au Tapis Vert (Normandie, France) du 20 au 24 août 2020 et enfin aux RDV Klezmer au Tapis Vert (Normandie, France) du 14 au 19 août 2021.

Au cours de ces rassemblements, des workshops sont proposés avec des thématiques précises. Au rassemblement Yiddish New York en 2019, j’ai ainsi pu assister à dix workshops autour de la musique klezmer :

- « Klezmer, how to play it » : enseignement de l’ornementation
- « Klezmer canon strings » par Cristina Crowder : enseignement de mélodies moldaves
- « Beregovski and Beyond » par Joël Rubin : enseignement basé sur les archives d’Europe de l’Est
- « Advanced Fiddle » par Jake Shulman : enseignement des ornements pour les instruments à cordes frottées et accompagnement
- « Klez jam » par Zilien Biret : enseignement des répartitions des rôles au sein d’un ensemble improvisé
- « Franck’s Downtown London » par Franck London : enseignement de l’harmonie
- « Ear band » par Cristina Crowder : enseignement par oralité
- « Scales » par Franck London : enseignement de la transposition de motifs mélodiques
- « New Music » par Susan Watts : initiation à la composition klezmer
- « Accompaniment » par Joël Rubin : enseignement des techniques d’accompagnement (second, basse, section rythmique)

En plus des workshops autour de la musique, j’ai pu également participer à deux workshops de danse par Jill Gellerman et Zev Feldman.

L’organisation des workshops aux RDV Klezmer en Normandie se rapproche de celle observée au Yiddish New York avec environ quatre workshops aux thématiques variées

proposées par jour, tandis que l'organisation du Yiddish Summer Weimar se distingue avec des workshops thématiques proposés sous forme de cycles de plusieurs jours.

Quel que soit le format des workshops, on observe que leurs thématiques sont précises, et les enseignements sont ainsi compartimentés selon trois axes d'enseignements techniques : l'ornementation comme technique de jeu instrumental, l'accompagnement et l'organisation du jeu de groupe, et enfin l'harmonisation caractérisant la musique klezmer. Nous montrerons ci-après comment ces trois axes d'enseignements prennent place au sein des workshops klezmer que j'ai pu observer lors des rassemblements internationaux.

3.1. Transmission d'une technique instrumentale : les ornements

L'enseignement de l'ornementation (placement des ornements) et de la technique ornementale (technique instrumentale) tient une place importante au sein des enseignements dispensés dans les rassemblements internationaux. Il occupe deux des dix workshops instrumentaux observés au Yiddish New York en 2019. Cette importance s'explique par le fait que l'ornementation est l'un des marqueurs fondamentaux du style klezmer (voir partie 2.3 du chapitre 3). En effet, l'ensemble des musiciens que j'ai rencontrés revendiquent la nécessité de se baser sur les enregistrements, l'écrit étant réducteur pour une musique dont la richesse est faite en grande partie par les ornements.

Le *krekhts*, ornement « signature » du style klezmer, (voir partie 2.3 du chapitre 3), est très peu théorisé par les musicologues. On peut néanmoins avancer ici que c'est Mark Slobin qui l'a identifié, nommé, théorisé, et assez tardivement dans l'histoire de la musique, en 2000⁴⁵⁶. Ce n'est qu'en devenant actrice du processus de transmission, lorsque j'ai participé en tant qu'élève violoncelliste au rassemblement du Yiddish New York en décembre 2019, que je me suis rendu compte que l'apprentissage de la technique du *krekhts* venait très rapidement dans la transmission de la musique klezmer. Lors du workshop « *Advanced fiddl* » au Yiddish New York, Jake Shulman, violoniste klezmer de renommée internationale, détaille la technique du *krekhts* au violon : il est nécessaire d'associer un mordant à la main gauche (généralement la note à la tierce supérieure, majeure ou mineure selon la gamme) à une accélération de l'archet. Il compare l'accélération de l'archet à celle d'une porte qui résiste lorsqu'on la pousse puis claque d'un seul coup. Le rendu sonore est très différent avec et sans

⁴⁵⁶ Mark Slobin, « Fiddler on the Move: Exploring the Klezmer World », New York, Oxford University Press, « American Musicspheres series », edited by Mark Slobin. Includes CD. 2000, p. 106. Voir MacDonald Moore, review, *American Jewish History*, vol. 89, n° 3 (septembre 2001), p. 337-340

le mouvement de l'archet (page 6 du dossier annexe). Sans accélération, le mordant est trop présent et l'effet de hoquet n'y est pas. La technique à la clarinette serait assez similaire et conjuguerait une note jouée avec les clés de l'instrument, et un relâchement de la pression sur l'anche.

J'ai pu également observer une situation d'enseignement des ornements lors du workshop « *Fiddle* » proposé par la violoniste allemande Alina Bauer aux rencontres Klezmer du Tapis Vert en août 2021, et dédié à la technique violonistique (page 7 du DOSSIER annexe). La violoniste Alina Bauer montre successivement et au ralenti trois ornements : le krekhts, le trille et le kneytsh.

L'enseignement des ornements, et particulièrement du krekhts, tient de manière générale une place importante au sein des workshops auxquels j'ai assisté aux RDV Klezmer en Normandie en 2019, 2020 et 2021, ou encore au workshop de Joshua Horowitz au Yiddish Summer Weimar en août 2019. Les workshops dispensés lors des rassemblements autour de la culture yiddish permettent de transmettre oralement une technique ornementale précise, caractéristique de la musique klezmer mais peu théorisée.

L'ensemble de ces observations de terrain nous renseigne sur l'importance que tient l'enseignement de la technique ornementale au sein des rassemblements internationaux. Cela reflète une hiérarchisation des critères musicaux qui permettent, pour les musiciens, de considérer une musique comme klezmer. La conclusion des observations de terrain converge avec celle des discours, pour la plupart des musiciens, les ornements sont le critère principal du style klezmer.

3.2. Transmission des techniques d'accompagnement

L'enseignement technique qui revient le plus fréquemment après celui des ornements est celui de l'accompagnement. Cet enseignement fait appel à certaines notions comme l'harmonie, dont nous verrons l'enseignement dans la partie 3.3 de ce chapitre. Outre ce pré-requis, l'enseignement de l'accompagnement aborde plusieurs aspects : le rythme et les appuis, la capacité d'improvisation, et l'adaptabilité au groupe pour obtenir une répartition des rôles conforme au style klezmer (voir conclusion du Chapitre 3).

Cet enseignement prend place dans les workshops « techniques », comme celui proposé par Joël Rubin intitulé « *Accompaniment* », ou encore le workshop dispensé par Jake

Shulman, intitulé « *Advanced Fiddle* », tous deux proposés au Yiddish New York en décembre 2019. Dans le cadre de ces workshops, c'est essentiellement l'aspect rythmique et les appuis qui sont abordés. Nous pouvons observer en page 8 du dossier annexe la manière dont Jake Shulman montre l'exemple en exagérant les appuis lors du workshop « *Advanced Fiddle* ». On observe également l'utilisation du chant pour ressentir ces appuis en se libérant de la contrainte instrumentale, ainsi que la gestuelle utilisée par l'enseignant pour illustrer les appuis, rappelant leur importance pour accompagner la danse.

L'enseignement de l'accompagnement est effectivement toujours en lien avec les appuis, et par conséquent la danse. Lors de la première séance du workshop « *How to play klezmer* » au Yiddish New York, les professeurs ont demandé aux élèves de marcher sur la musique en suivant les appuis, avant même d'apprendre la mélodie. Lors du workshop au RDV Klezmer en Normandie, tous les élèves instrumentistes ont appris les danses afin de mieux comprendre les appuis également.

Mais la technique d'accompagnement fait également appel aux capacités d'improvisation et d'adaptabilité au groupe. C'est précisément cet aspect qui est enseigné lors des workshops « *Klez jam* » proposés par le clarinettiste Zilien Biret, tous les matins au rassemblement du Yiddish New York en décembre 2019. Dans le cadre d'une séance improvisée mais encadrée, certains musiciens proposent tour à tour un thème klezmer, et chaque participant doit alors trouver sa place dans le groupe en endossant les rôles de solistes, second, ou basse. Très formatives, ces séances permettent aux musiciens klezmer de gagner en autonomie afin de participer aux *jam sessions* qui ont lieu au sein de chacun des rassemblements yiddish internationaux : tous les midis au Yiddish New York, et tous les soirs au rassemblement du Yiddish Summer Weimar (dans différents endroits de la ville) et aux rencontres Klezmer du Tapis Vert.

Les observations de terrain montrent l'importance de l'enseignement de l'accompagnement. Dans la pratique, la priorité donnée à cet enseignement répond à un besoin d'autonomie des instrumentistes, qui doivent pouvoir s'intégrer à une pratique d'ensemble, même s'ils ne connaissent pas le thème. Tout le monde peut jouer la partie d'accompagnement, si le musicien sait accompagner.

3.3 Enseignement de l'harmonie

Outre le travail harmonique réalisé lors de l'apprentissage des techniques d'accompagnement, j'ai pu observer des workshops dédiés uniquement à l'harmonisation de la musique klezmer. Comme détaillé dans la partie 3 du chapitre 3, les enchaînements harmoniques et les rythmes harmoniques répondent à des codes qui participent à la caractérisation du style klezmer. Ainsi, la recherche des harmonies tient une place importante au sein des enseignements de la musique klezmer.

Les workshops proposés par le trompettiste Frank London aux RDV Klezmer en Normandie en 2019 et 2021, et au Yiddish New York en 2019, sont dédiés au travail harmonique. Franck London propose ainsi plusieurs exercices que nous pouvons observer en page 9 du dossier annexe. Dans un premier temps, il propose aux étudiants de jouer la basse en chantant la mélodie, puis de jouer la mélodie en chantant la basse, ou encore de chanter la mélodie en disant en même temps le nom de la basse. Cette observation de terrain montre que le travail harmonique passe par un entraînement de l'oreille, afin de rendre le musicien autonome dans l'accompagnement d'un thème.

L'enseignement de l'harmonisation fait également appel à la technique instrumentale. Celle-ci peut alors être enseignée dans des workshops spécifiques comme celui de Alina Bauer lors des rencontres Klezmer du Tapis Vert, intitulé « Accompagnement ». Ce workshop, uniquement destiné aux instruments à cordes frottées, est dédié à l'enseignement de l'accompagnement harmonique réalisé par le rôle de second dont la fonction, outre rythmique, est de remplir l'harmonie entre la basse et la mélodie. Cet accompagnement est généralement joué par les instruments à cordes afin de pouvoir produire deux sons à la fois, en utilisant la technique des doubles-cordes. Cette technique est enseignée par mimétisme par la violoniste Alina Bauer, qui propose un exemple d'accompagnement tandis que les élèves jouent la mélodie (page 10 du dossier annexe). Dans cet exemple, Alina Bauer choisit parfois de rester sur un I^{er} degré formant une pédale, et parfois d'alterner le I^{er} avec un VII^e degré. Ces variations aléatoires de l'harmonie sont, comme détaillé dans la partie 4.2 du chapitre 3, caractéristiques de l'harmonisation d'une musique dont les thèmes se transmettent oralement et sans fixation de l'harmonie.

Ainsi, qu'il soit rythmique ou harmonique, le travail sur l'accompagnement, à la fois théorique et technique, tient une place très importante au sein des enseignements dispensés

dans les rassemblements yiddish internationaux. Le travail de l'harmonie et celui de la technique d'accompagnement sont complémentaires et contribuent à offrir aux musiciens klezmer la capacité de s'intégrer dans un ensemble instrumental.

4. Conclusion sur la transmission et la diffusion de la musique klezmer

L'observation des situations de transmission nous renseigne sur la place de la musique klezmer dans la société contemporaine et au sein de la communauté juive ashkénaze. Cette méthodologie du terrain, qui s'inscrit dans une temporalité, montre le paradoxe entre le présent et le passé. Le présent de la recherche devrait être présenté au passé dans les écrits. Selon Philip V. Bohlman:

“Temporal considerations sharpen the paradox. Whereas the everyday and its practices would seem to unfold within the present, the culture of the Other requires a systematization, even ossification, of moments gone by. The present, therefore, is ongoing, but once inscribed in ethnography, it is marked by the syntax of pastness. The past, in contrast, is frozen in a timelessness, from which it must be wrenched to be synthesized into the presentness of history. The disjuncture between past and present makes it increasingly difficult for fieldwork to examine either, but necessary to examine both.”⁴⁵⁷

Il est important de garder à l'esprit que les conclusions de ces recherches de terrains permettent de décrire la musique klezmer telle qu'elle a été pratiquée lors des observations, mais qu'elles ne donnent pas une vérité applicable sans prise en compte de la temporalité.

La musique klezmer est aujourd'hui diffusée majoritairement dans un contexte scénique public, par des concerts ou des bals, ou privé, pour l'animation de festivités liées à la vie juive. Nous pouvons considérer que le cadre privé se rapproche ainsi davantage du contexte originel de la musique klezmer, tandis que le contexte scénique public répond à l'organisation de la société contemporaine : festivals thématiques, soirées festives dans des bars, programmation de salles de spectacles ou d'associations, etc.

L'enseignement de la musique klezmer est aujourd'hui institutionnalisé. Les structures d'enseignement ont vu le jour au moment du revival et ont remplacé l'enseignement familial qui était le mode de transmission pratiqué en Europe de l'Est jusqu'au 19^e siècle. On trouve deux types d'institutions : locales et internationales. Les premières prennent la forme d'ateliers, souvent hebdomadaires. On en compte cinq à Paris. Les seconds s'intègrent aux rassemblements internationaux, qui se sont multipliés en Europe et aux Etats-Unis, depuis le premier KlezKamp, présidé par Henry Sapoznik, qui s'est tenu à New York de 1985 à 2015.

⁴⁵⁷ Philip V. Bohlman, « Returning to the ethnomusicological past », Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley (dir.), *Shadows in the Field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, second edition, New York, Oxford University Press, 2008.

L'observation de ces situations d'enseignement nous renseigne sur la démarche des enseignants et des élèves, le rapport à l'oralité, mais également les sources musicales de référence. Les musiciens enseignants dans les workshops des festivals internationaux se réfèrent le plus souvent aux archives d'Europe de l'Est de la fin du 19^e siècle en s'inscrivant dans une démarche de recherche et de conservation, sans volonté d'appropriation ou d'évolution dans l'interprétation.

Depuis 2020, et en conséquence directe de la crise sanitaire liée au Covid19, un nouveau contexte d'enseignement et de diffusion de la musique klezmer s'est mis en place via le réseau internet, sous forme de visioconférences. Provenant essentiellement d'enseignants américains, ces cours en ligne touchent un public international. J'ai pu observer, entre autres, les workshops proposés par l'accordéoniste américain Joshua Horowitz, via la Plateforme Circle.org (une fois par semaine), ceux de l'accordéoniste américaine Cristina Crowder, une fois par mois, via zoom, ou encore ceux du violoniste Yale Strom, une fois par semaine durant le confinement, via l'association Yaaana. Des groupes de recherches internationaux se sont également formés, pour travailler ensemble sur un sujet précis et partager leurs compétences.



Figure 96 : Capture d'écran d'un workshop proposé par Cristina Crowder le 20/06/2020, via l'application Zoom, sur le thème des musiques de danse klezmer.

Que ce soit par les rassemblements internationaux ou les enseignements par zoom, l'internationalité du public crée une communauté klezmer mondiale et contribue à uniformiser l'interprétation, les techniques instrumentales, et le répertoire.

Enfin, l'étude des contextes de diffusion de la musique klezmer nous renseigne sur le rapport à « la communauté » juive et au judaïsme. Toujours pratiquée laïquement, jamais dans

un cadre liturgique ni par un rabbin en tant que tel, la musique klezmer oscille entre un rapport à la culture juive très fort dans les rassemblements internationaux, dans les contextes privés, ou encore lorsque les concerts s'inscrivent dans un contexte lié à la communauté juive, et une certaine distanciation ou un effacement du rapport à la culture juive lorsque les musiciens se produisent dans des contextes non affichés comme liés à la communauté juive.

Conclusion

La musique klezmer a une histoire riche et complexe. En Europe de l'est jusqu'au 19^e siècle, le terme "klezmer" désignait à la fois un instrumentiste et un type de musique joué lors de festivités religieuses ou liées à la vie juive. Ces musiciens klezmorim parcouraient les shtetls (petits villages juifs) pour animer les mariages, les fêtes et d'autres événements sociaux importants.

Musicalement, la musique klezmer tire ses influences de multiples cultures rencontrées au cours des déplacements de la communauté juive ashkénaze, ce qui explique son évolution constante dans le temps et dans l'espace.

Le rapport au terrain

Respectant la méthodologie propre à l'ethnomusicologie, cette thèse s'est construite par le croisement d'analyses musicales et ethnographiques, à la croisée des méthodes établies par les écoles de Berlin (Erich Moritz von Hornbostel), d'Europe de l'est (Béla Bartók, Zoltán Kodály), et américaine (Frances Densmore), fondatrices de l'ethnomusicologie moderne. Par l'étude d'un objet précis, il s'agit d'en souligner la spécificité :

« Par les questions qu'elle suscite, l'ethnomusicologie joue un rôle tout à fait spécifique vis-à-vis de la musicologie traditionnelle, car elle oblige à relativiser – en soulignant la spécificité de notre culture – les oeuvres et les pratiques musicales occidentales. En ce sens, l'ethnomusicologie participe à la construction progressive d'une musicologie générale. »⁴⁵⁸

L'intérêt de ce travail a été de montrer l'originalité de la scène musicale klezmer parisienne, en croisant les points de vue comparatistes et culturalistes, par une analyse poussée de la scène parisienne, mise en regard des observations effectuées dans les rassemblements internationaux et à l'étranger. Comme le souligne Jean-Jacques Nattiez :

« Dans sa version comparatiste, [l'ethnomusicologie] est à la recherche des universaux de la musique, question légitime d'un point de vue anthropologique, comme le rappelle le titre du livre de J. Blacking : How Musical is Man?⁴⁵⁹ Dans sa version culturaliste, elle tend à s'intéresser spécifiquement à chaque culture et elle met

⁴⁵⁸ Jean-Jacques Nattiez, « Ethnologie G. Ethnomusicologie », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1986, *Corpus*, Vol. VII, p. 478-482. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/ethnologie-ethnomusicologie/>

⁴⁵⁹ John Blacking, *How Musical is Man?*, Seattle, University of Washington Press, 1973.

entre parenthèses la personnalité du chercheur. Mais cette position aboutit sans doute à un paradoxe car, par définition, la discipline ethnomusicologique, comme institution, est un produit de la civilisation occidentale, et elle s'intéresse, à partir de catégories de pensée et d'outils méthodologiques engendrés par notre histoire scientifique, à ce que nous considérons comme fait musical. »⁴⁶⁰

Le croisement des discours recueillis à Paris, objets de l'étude, et dans les rassemblements internationaux, outils de comparaison, a permis de montrer les spécificités de la scène musicale klezmer parisienne, inscrite dans un contexte à l'échelle mondiale.

À la fois parisienne et non-juive, il m'a fallu jouer de la proximité et de l'éloignement vis-à-vis des musiciens, en observant le recul nécessaire face aux discours qui m'étaient adressés, en les plaçant dans leur contexte et en prenant en compte l'origine de l'interlocuteur et sa place dans la communauté juive parisienne et dans la scène musicale klezmer, pour en comprendre le sens parfois dissimulé :

« Ethnomusicology is the study of music in culture »⁴⁶¹

La comparaison des discours adressés à un public, ou dans un but promotionnel, et de ceux exprimés par les mêmes musiciens dans le cadre d'une interview personnelle permet de mettre en évidence des mécanismes sociaux. Les différences observées dans la définition du mot klezmer, selon le contexte, montrent des biais importants qui s'appliquent au langage. Ainsi, les biais induits par l'interlocuteur (public ou chercheur) doivent être conscients.

Le revival parisien

Au 19^e siècle, les pogroms contre les Juifs en Europe de l'Est poussèrent de nombreux Juifs ashkénazes à émigrer vers l'Amérique, notamment New York, où la musique klezmer prit un nouvel essor. Les klezmorim s'adaptèrent à la vie culturelle new-yorkaise en intégrant notamment des groupes de jazz, mais le revival de la musique klezmer émergea dans les années 1970-1980, aussi bien aux États-Unis qu'en Europe, où de nombreux musiciens amateurs et professionnels s'approprièrent cette musique dans une démarche de recherche musicologique ou pour trouver leur propre style klezmer.

⁴⁶⁰ Jean-Jacques Nattiez, « Ethnomusicologie », *Encyclopedia Universalis*, op. cit., <https://www.universalis.fr/encyclopedie/ethnologie-ethnomusicologie/>

⁴⁶¹ Alan P. Merriam, *The anthropology of music*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 1964.

Le revival parisien de la musique klezmer a pris son essor dans les années 1970, aux côtés du mouvement américain. Il est à noter que le terme « revival parisien » est utilisé en écho à la renaissance de la musique klezmer aux Etats-Unis, appelée « *revival* » par la communauté klezmer internationale.

Le groupe Bratsch a joué un rôle essentiel en intégrant des danses juives d'Europe centrale dans ses concerts parisiens. Le terme « klezmer » n'était pas encore couramment utilisé pour désigner cette musique et l'on parlait encore de « chants et danses d'Israël »⁴⁶². Dans les années 80, Lise Gutman et Denis Cuniot ont joué un rôle crucial dans la promotion de la musique klezmer à Paris en remettant le mot « klezmer » au goût du jour.

Cette thèse a permis de tracer un rapide historique du revival parisien, et de décrire la scène musicale klezmer parisienne actuelle. Elle est aujourd'hui riche de neuf ensembles instrumentaux pratiquant souvent exclusivement de la musique klezmer, dix ensembles mélangeant musique klezmer instrumentale et chant yiddish, quatre ensembles à visée pédagogique, dédiés à la pratique de la musique klezmer instrumentale. Ainsi, depuis 1970 et grâce à l'effort de nombreux musiciens et passionnés, la musique klezmer se développe continuellement au sein de la scène musicale parisienne.

En effet, le revival parisien est caractérisé par une diversité de démarches revendiquées par les musiciens acteurs de ce renouveau. Une évolution du répertoire klezmer s'accompagne également de différentes démarches musicales au sein de la communauté klezmer. Certains musiciens s'efforcent de retrouver et de conserver une certaine « authenticité » en se référant aux archives historiques, tandis que d'autres s'approprient la musique klezmer pour créer quelque chose de nouveau et d'original en incorporant des éléments d'autres styles musicaux. Cette diversité de démarches reflète la vivacité de la musique klezmer et son adaptabilité aux sensibilités et aux contextes des musiciens contemporains.

Comment définir le mot klezmer ? Une approche par l'analyse des discours

Du moyen-âge à aujourd'hui, la définition du mot « klezmer » a évolué pour englober un genre musical plus large. À l'origine, ce mot était utilisé pour décrire un instrument de musique ou un musicien, mais il a rapidement évolué pour définir une musique instrumentale

⁴⁶² KOL AVIV, *Chants et danses d'Israël*, Arion ARN 34 296, 1975

et dont le répertoire est constitué essentiellement de danses, dont la fonction était d'animer les festivités religieuses et la vie juive. Les définitions prescriptives de la musique klezmer incluent généralement des éléments tels que l'origine culturelle et spatiale, ainsi que la fonction sociale de la musique.

La définition de la musique klezmer se heurte à une diversité d'interprétations, certains considérant que seul l'aspect musical suffit à la définir comme telle, tandis que d'autres estiment qu'elle doit être associée à un rapport au judaïsme et au contexte culturel. Cette flexibilité dans la définition de la musique klezmer s'explique en partie par son évolution au fil du temps, influencée par les changements de contexte et de pratique. En effet, le terme « musique klezmer » a émergé durant la renaissance de cette musique aux États-Unis, où elle a été réinventée pour s'adapter aux réalités contemporaines.

L'enjeu de cette thèse a été de placer les discours des musiciens parisiens au cœur de l'analyse. Comme le définit Marcel Mauss⁴⁶³, c'est l'individu qui donne sens à sa pratique, et non le chercheur. En me basant sur ce que les musiciens eux-mêmes considèrent comme klezmer, j'ai souhaité mettre en lumière une définition descriptive du mot « klezmer » aujourd'hui, reflétant l'utilisation du mot klezmer aujourd'hui à Paris et s'opposant à de nombreuses définitions prescriptives élaborées par les musicologues spécialistes de la musique klezmer. Ces définitions prescriptives, basées sur le sens étymologique et l'utilisation du mot klezmer en Europe de l'Est jusqu'au 19^e siècle est en effet contredite par la définition descriptive, élaborée par l'observation de l'utilisation du mot klezmer aujourd'hui, et pas l'analyse des discours des musiciens (voir chapitre 1, partie 1.2).

Ainsi, les musiciens parisiens actuels ont réinterprété le mot « klezmer », élargissant son sens pour englober des compositions contemporaines et des contextes de pratique adaptés à la vie contemporaine. Les musiciens parisiens définissent le « klezmer » selon quatre aspects principaux : les caractéristiques musicales, le rapport au judaïsme, la place du chant et le répertoire, incluant indirectement les compositions contemporaines.

Les caractéristiques musicales jouent un rôle essentiel selon les musiciens parisiens, bien qu'elles ne soient pas explicitement mentionnées dans les définitions académiques ou les discours promotionnels. Ces caractéristiques incluent les échelles harmoniques, les rythmes,

⁴⁶³ Marcel Mauss, « Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'Année sociologique* (1896/1897-1924/1925), Nouvelle série, 1^{ère} Année (1923-1924).

la texture hétérophonique, les formules mélodiques et les ornements. Certains musiciens estiment que l'interprétation et les caractéristiques musicales permettent d'identifier un morceau comme étant du « klezmer », et non seulement le répertoire en lui-même. Les éléments musicaux caractéristiques de cette musique s'adaptent également au contexte de jeu, offrant ainsi une certaine liberté d'interprétation qui peut varier selon le musicien et le contexte.

En ce qui concerne les compositions contemporaines, certains musiciens parisiens acceptent leur intégration dans le répertoire du « klezmer », à condition qu'elles respectent les critères musicaux caractéristiques de ce style. Ils considèrent que la musique klezmer est vivante et évolue constamment, ce qui permet d'enrichir son répertoire. Le respect de ces caractéristiques musicales spécifiques permet aux compositions contemporaines d'être considérées comme faisant partie du klezmer. On parle alors davantage de « style klezmer ».

Le rapport du klezmer à l'histoire et au judaïsme est également un aspect important de sa définition. Les musiciens parisiens reconnaissent universellement que cette musique est liée aux juifs ashkénazes. Le concept de *yikhes*, c'est-à-dire l'héritage culturel et musical ashkénaze, renforce cette relation étroite avec la communauté juive. Cependant, certains musiciens considèrent qu'une musique klezmer, bien que juive par essence, peut être jouée par des musiciens non-juifs s'ils s'intéressent et comprennent la culture yiddish.

La place du chant yiddish dans la musique klezmer est un sujet de débat parmi les musiciens parisiens. Si la définition prescriptive du klezmer l'envisage strictement instrumental, certains musiciens élargissent cette définition pour inclure le chant yiddish, en considérant qu'il peut être associé à cette musique de différentes manières. Ainsi, on observe une certaine superposition entre les genres du klezmer et du chant yiddish, ce qui entraîne une utilisation plus large et contextualisée du terme « klezmer ».

En somme, le mot « klezmer » est défini de manière plurielle à Paris. Par l'analyse de l'utilisation du mot « klezmer » dans les contextes de promotion (concerts, albums, noms de groupe), il nous est apparu que le terme était souvent employé pour désigner une musique ne correspondant pas à sa définition prescriptive. Nous pouvons alors nous interroger sur la définition du mot « klezmer », lorsqu'il est utilisé dans un but promotionnel pour englober des répertoires et genres musicaux ne correspondant pas au sens prescriptif du mot. En effet, le

mot « klezmer » peut être utilisé sciemment pour s'adresser à un public, en prenant le dessus sur les qualificatifs des autres genres. Le mot « klezmer » désigne alors une musique qui jusqu'alors n'était pas klezmer. La définition descriptive du klezmer semble ainsi s'ouvrir aux influences du contexte et des interprétations, reflétant ainsi la richesse et la diversité de cette musique en perpétuelle évolution.

La musique klezmer à Paris, une photo prise au milieu d'un environnement en perpétuelle évolution

L'évolution de la musique klezmer ne se limite pas seulement à son interprétation, mais également à ses caractéristiques musicales elles-mêmes. L'une des particularités de la musique klezmer est sa nature composite et influencée par différentes traditions musicales. Aujourd'hui, les musiciens parisiens ont adopté une approche fusionnelle en combinant la musique klezmer à d'autres styles, contribuant ainsi à son évolution constante.

Actuellement, deux approches musicales cohabitent dans le domaine du klezmer. La première cherche à préserver une forme de klezmer « authentique », en se référant principalement aux archives d'Europe de l'Est du 19^e siècle. Ces musiciens évitent souvent les influences américaines plus récentes et privilégient la recherche historique pour retrouver le style des klezmerim d'autrefois. Ils transmettent cette tradition sans chercher à fusionner avec d'autres styles musicaux, préférant restituer fidèlement le patrimoine.

D'un autre côté, la deuxième approche implique une volonté de faire évoluer le klezmer, quand les musiciens s'inspirent de diverses influences pour créer quelque chose de nouveau et original. Ces artistes revendiquent une fusion stylistique résultant de la complexité de leurs cultures. Volontairement ou non, les groupes qui optent pour l'appropriation musicale contribuent à l'évolution de la musique klezmer, qui a toujours intégré des influences extérieures.

Cette thèse a souligné la question du moment où ces influences voisines, considérées au départ comme des fusions stylistiques, deviennent une référence pour le style klezmer lui-même. Cette évolution du répertoire et de l'interprétation pose des questions sur l'identité et les liens entre la musique et la société. À mesure que de nouvelles générations de musiciens s'emparent de cet héritage musical, elles apportent leurs propres influences, leur créativité et leurs aspirations à la fois vers l'authenticité du passé et l'originalité du présent.

Ainsi, la musique klezmer se présente comme un kaléidoscope musical, reflétant l'histoire mouvementée et l'identité profondément enracinée de la communauté juive ashkénaze. À travers les époques, elle a su résister aux vicissitudes du temps pour émerger sous différentes formes et se réinventer sans cesse.

L'enjeu de la recherche ethnologique fut également de montrer quelle place la musique klezmer tient dans le paysage urbain parisien d'une part, et dans une communauté klezmer internationale d'autre part. A Paris, la musique klezmer occupe une place significative dans la société contemporaine et au sein de la communauté juive ashkénaze. Elle est largement diffusée lors de concerts, bals et festivités juives privées, mais aussi dans des contextes publics tels que des festivals thématiques, des soirées festives dans des bars, et des salles de spectacles. L'enseignement de la musique klezmer est désormais institutionnalisé, avec des ateliers locaux et des rassemblements yiddish internationaux remplaçant l'ancienne méthode de transmission familiale en Europe de l'Est. L'internationalité de ces enseignements, favorisée par le développement de l'enseignement en ligne qui s'est répandu, essentiellement depuis les Etats-Unis vers le reste du monde, contribue à uniformiser le répertoire et l'interprétation de la musique klezmer pratiquée aujourd'hui, et à créer une communauté klezmer internationale..

Néanmoins, les analyses comparatives ont permis de montrer que la musique klezmer oscille entre un fort attachement à la culture juive lors de rassemblements internationaux et de contextes privés liés à la communauté juive, et une certaine distance ou mise en retrait de cette dimension lors des prestations dans des contextes non liés à la communauté juive. Au-delà de la communauté juive ashkénaze, la musique klezmer s'est épanouie en tant que pont culturel, attirant l'intérêt de musiciens et de mélomanes extérieurs à la communauté juive. Eliane Azoulay décrit ainsi une photographie de la scène musicale klezmer :

« Jewish soul, disent les Américains, bop yiddish, précisent les nouveaux swingueurs de la musique klezmer (littéralement le “vaisseau du chant”), née dans le ghetto juif de Hongrie, de Roumanie, d'Ukraine ou de Russie, et revifée au contact du jazz new-yorkais, il y a une trentaine d'années.

Pendant près d'un demi-siècle, cette musique aux violons languissants et aux clarinettes sautillantes fut interdite de séjour en Europe de l'Est pour cause d'exil post-holocauste. Aujourd'hui, le blues du shtetl (mot yiddish signifiant “village”) est de retour au pays natal.

Conclusion

Mieux, le Budapest Klezmer Band, créé en 1990, réunit juifs et chrétiens pour célébrer l'héritage des klezmerim, ces musiciens itinérants qui, avec cordes, cuivres et accordéons, mixent la gaîté dansante du mysticisme hassidique et les longues lamentations des chants de synagogue, en les nourrissant de ce sens de l'autodérision si caractéristique des peuples qui ont souffert.

Les musiques klezmer sont chantées en yiddish, le parler juif d'Europe centrale et de l'Est, qui mêle l'allemand, l'hébreu, le français, l'anglais, le slave, le néerlandais et même le latin. "La plus jeune langue d'Europe", disait Kafka.

Ces flonflons euphorisants ont-ils fait leurs premiers pas dans les bars, comme l'attestent quelques chansons à boire non dénuées de paillardise ? ou ont-ils seulement animé les noces juives, comme en témoignent encore ceux qui ont vécu dans le ghetto ? Ce qui est sûr, c'est qu'ils se situent à mi-chemin entre fanfare et cabaret, un pied dans les rhapsodies tziganes, l'autre dans les arabesques d'Orient.

Quant aux effluves de swing dixieland qui s'y sont ajoutées plus tard, ils vont si bien au burlesque à la Kurt Weill, emprunté à l'Europe la plus orientale, qu'ils ont été adoptés par la plupart des nouveaux groupes qui ont fleuri en Israël, en France ou en Allemagne.

Tout le monde y trouve donc son compte, les amateurs de jazz comme les fans de musiques du monde, et bien sûr ceux qui veulent renouer avec un passé massacré. Car, comme dit l'époustouflant clarinettiste Giora Feidman, sexagénaire virtuose qui caresse les notes avant de se laisser aller à de malicieuses pirouettes, voguant de sanglots en éclats de rire, tour à tour enroué, enjoué et coquin : "La vie elle-même est une danse." »⁴⁶⁴

Notons que François Picard opposait au contraire l'esprit des musiciens de bal de Maurice Le Gaulois aux interprétations des musiciens d'orchestre classique du Budapest Klezmer Band :

« Le belge Maurice Le Gaulois le prouve en nous fournissant les plus jubilatoires interprétations du répertoire des klezmerim, ces musiciens juifs d'Europe Centrale, mille fois plus vivantes et cohérentes, crédibles, que les essais de vrais juifs vraiment hongrois. »⁴⁶⁵

Face à ces transformations, se pose la question de savoir si la définition de la musique klezmer évoluera en même temps que les interprétations qui la façonnent. Comme le souligne Philip V. Bohlman, le terrain ethnomusicologie dresse un portrait inscrit dans une temporalité :

⁴⁶⁴ Eliane Azoulay, « Europe : Budapest Klezmer Band, Giora Fiedman, le swing du ghetto », *Musiques du monde*, Paris, Bayard, « guide pratique », 1997, p. 311-313.

⁴⁶⁵ François Picard, « Musiques traditionnelles : Vous avez dit ethniques ? », supplément à *Diapason* n° 385, septembre 1992.

Conclusion

“The present, therefore, is ongoing, but once inscribed in ethnography, it is marked by the syntax of pastness. The past, in contrast, is frozen in a timelessness, from which it must be wrenched to be synthesized into the presentness of history.”⁴⁶⁶

En considérant que la définition est ancrée dans les caractéristiques musicales observées à un moment donné de l'évolution de la musique klezmer, il est probable que cette définition continuera de s'adapter au fil du temps, reflétant ainsi la créativité et l'innovation perpétuelle de ce style musical en constante métamorphose.

⁴⁶⁶ Philip V. Bohlman, « Returning to the ethnomusicological past », Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley (dir.), *Shadows in the Field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, second edition, New York, Oxford University Press, 2008.

Annexe 1 Bibliographie

Ouvrages

AZOULAY Eliane, *Musiques du monde*, Paris, Bayard, « guide pratique », 1997.

BAILLY Danielle et Michel BORZYKOWSKI, *La danse traditionnelle juive ashkénaze*, Paris, l'Harmattan, 2014J

BARTÓK Béla, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, 1943, Benjamin SUCHOFF, ed., Princeton, Princeton University Press, 1976.

BAUER Julien, *Les Juifs ashkénazes*, Paris, Puf, « Que sais-je ? », 2001.

BECHTEL Delphine, Evelyne BATAGEAN, Jean-Charles SZUREK, *L'Europe ashkénaze, XIXème et XXème siècle*, Paris, les Belles Lettres, 2003

BERK Fred, *100 Israeli Folk Dances*, New York, American Zionist Youth Foundation, 1983.

BEN AMOS Den, *Folklore juif*, Paris, Publications Langues'O, 1998.

BENSIGNOR François, *Les musiques du monde*, Paris, Larousse, « Guide Totem », 2002.

BLACKING John, *How Musical is Man?*, Seattle, University of Washington Press, 1973.

BOHLMAN Philip Vilas, *Jewish Music and Modernity*, New York, Oxford University Press, 2008

BOHLMAN Philip Vilas, and Sander L. GILMAN, *Jewish Musical Modernism, Old and New*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

BOHLMAN Philip Vilas, *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

BOURS Etienne, *Dictionnaire thématique des musiques du monde*, Paris, Fayard, 2002.

BRAILOIU Constantin, *Vie musicale d'un village: Recherches sur le répertoire de Dragus '(Roumanie)' 1929-1932*, Paris, Institut universitaire roumain Charles 1er, 1960.

Annexe 1 Bibliographie

CHAILLEY Jacques, *L'imbroglia des modes*, Paris, Leduc, 1960.

DOWNEY John W., *La musique populaire dans l'oeuvre de Béla Bartók*, préface de Jacques Chailley, Paris, Centre de documentation universitaire et S. E. D. E. S. réunis, 1966.

FELDMAN Zev, *Klezmer, Music, History, and Memory*, New York, Oxford University Press, 2016.

GRADENWITZ Peter, *L'histoire de la musique d'Israël*, Kassel, Bärenreiter, 1961.

GRUBER Ruth Ellen, *Virtually Jewish: Reinventing Jewish culture in Europe*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2002.

HAȘDEŪ B.[ogdan] Petriceicu, *Din istoria limbei române*, Bucarest, Tipăria Academiei Române, 1883.

HONEGGER Marc (dir.), *Encyclopédie de la musique*, Paris, Bordas, 1995,

HOROWITZ Joshua and Cookie SEGELSTEIN, *Klezmer Cadence Variations*, KlezKamp. 2012
Class Handout, "Improve for Smarties," 2004.

IDELSOHN Abraham Zwi, *Jewish Music, in its Historical Development*, New York, Schocken Books, 1967.

ISSACHAR Ben-Ami, *The Jewish Dance during the Life Cycle of Men in Hebrew and Yiddish Literature: marriage, circumcision, bar-mitzva*, Jerusalem, The Hebrew University, The Magnes Press, 1972.

ISSACHAR Ben-Ami, *Religious Dancing in Marriages Conductor as Meritorious Deeds/ Zvi Friedhaber*, Jerusalem, The Hebrew University, The Magnes Press, 1972.

LEMAIRE Frans, *Le destin juif et la musique, 3000 ans d'histoire*, Paris, Fayard, 2001.

MERRIAM Alan P., *The Anthropology of music*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1964.

MOORE MacDonald, review « Mark Slobin, *Fiddler on the Move: Exploring the klezmer world* », *American Jewish History*, vol. 89, n° 3 (septembre 2001), p. 337-340

Annexe 1 Bibliographie

NATTIEZ Jean-Jacques, *Wagner antisémite*, Paris, Christian Bourgois, 2015.

RICE Timothy, James PORTER, Chris GOERTZEN (dir.), *The Garland Encyclopedia of world music, volume 8: Europe*, New-York et London, Garland, 2000.

RIVKIND Isaac, *kěléyžmáryim : pereq mětłwłędwł há 'ománwł há 'ámamiył : bęqreł wętłwsepeł piręqéy hàwá [Klezmorim : pereq be-toldot ha-omanut ha-'amamit : bikoret ye-tosafat pirke hayai]*, New York, Futuro Press, 1960.

ROY, Stella, *Musiques et traditions ashkénazes*, Paris, L'Harmattan, 2002.

RUBIN Joel, *New York Klezmer in the Early Twentieth Century: The Music of Naftule Brandwein and Dave Tarras*, Rochester (NY), University of Rochester Press, 2020.

RUBIN Joel, Rita OTTENS, *Klezmer Music*, Kassel, Bärenreiter, 1999.

SALMEN Walter, *Jüdische Musikanten und Tanzer vom 13. bis 20. Jahrhundert*, Innsbruck, Helbling, 1991.

SAPOZNIK Henry, *Klezmer, Jewish music from old world to our world*, New-York, Schirmer Books, 1991.

SETH Rogovoy, *The Essential Klezmer*, Chapel Hill, Algonquin Books of Chapel Hill, 2000.

SFAR Joan, *Klezmer*, cinq volumes, Paris, Gallimard, 2004-2014. Réédition en intégrale 2022.

SLOBIN Mark, *Old Jewish Folk Music, The Collections and Writings of Moshe Beregovski*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982.

SLOBIN Mark, *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*, Hanover (NH), University Press of New England, 1993.

SLOBIN Mark, *Fiddler on the Move: Exploring the Klezmer World*, New York, Oxford University Press, 2000.

SLOBIN Mark, *American Klezmer, its roots and offshoots*, Berkeley, University of California Press, 2001.

SHILOAH Ammon, *Les traditions musicales juives*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1995.

STROM Yale (dir.), *Shpil. The Art of Playing Klezmer*, Lanham (Maryland), The Scarecrow Press, 2012.

STROM Yale, *The Book of Klezmer: the history, the music, the folklore*, Chicago (Ill.), A Cappella, 2002.

WOLFGRAM Coen, *Klezmers Grade 2/3 Alto Saxophone*, De haske, 1997, p.2.

Articles

ALVAREZ-PEREYRE Franck, « Musiques juives ashkénazes », *Mille ans de culture Ashkénaze*, Paris, Liana Lévi, « Librairie Européenne des Idées », 1994, p. 534-540.

BARTOLI Jean-Pierre, « L'orientalisme dans la musique française du XIXe siècle: la ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 51, 1997, p. 137-170.

BOHLMAN Philip Vilas, « Returning to the ethnomusicological past », Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley (dir.), *Shadows in the Field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, second edition, New York, Oxford University Press, 2008.

CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Les bandes de violons des Roms de Hongrie et des Balkans : un marqueur des migrations tsiganes en Europe », *Cahiers d'ethnomusicologie* n° 32, 2019.

CICOLA Will, "I Want To Play Klezmer, So What About Ornamentations?" *Clarinet and Saxophone*, Summer 2008.

DOURY Marianne , « Positionnement descriptif, positionnement normatif, positionnement militant », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 2013, faisant référence à Frédérique Sitri, *L'objet du débat. La construction des objets de discours dans des situations argumentatives orales*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.

FELDMAN Walter Zev, « Klezmer », in Edwin Seroussi *et al.*, « Jewish music », *Grove Music Online*, 2001

HAȘDEU Bogdan Petriceicu, « Doina : originea poeziei populare la români », *Columna lui Traian*, 1882, p. 397-406.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, 2003, 1 (6), p. 149-162.

JULIEN Olivier <https://www.iremus.cnrs.fr/fr/membres-permanents/olivier-julien>.

MAZEN Alice, « Spécificités et marqueurs de la musique klezmer : analyses en situation d'interprétation », poster présenté aux *Rencontres Nationales sur les Recherches en Musique*, Aubervilliers, 2020.

NATTIEZ Jean-Jacques, « Ethnologie G. Ethnomusicologie », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1986, *Corpus*, Vol. VII, p. 478-482.

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/ethnologie-ethnomusicologie/>

PICARD François, « Musiques traditionnelles : Vous avez dit ethniques? », supplément à *Diapason* n° 385, septembre 1992.

PICARD François, « Musiques juives », écrit pour *Diapason*, avril 1994, inédit.

PICARD François, « Modalité et pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre », *Analyse musicale* – 2e trimestre 2001, p. 37-46. <https://shs.hal.science/halshs-00578344/document>

PICARD François, « Vers une anthropologie musicale. World Music, une approche critique », communication présentée à l'occasion des Journées d'études de la Société Française d'Ethnomusicologie, juin 1993. Article publié dans *Ecouter voir* n° 62, février 1997, p. 18-21. Repris « Le point de vue critique de l'anthropologie musicale », Jean During (dir.), *La musique à l'esprit, enjeux éthiques du phénomène musical*, Paris, L'Harmattan, « Éthique en Contextes », 2008, p. 115-122.

PISTONE Danièle, « Style », Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 1976, p. 963.

POTIRON Henri, « Modes ecclésiastiques », Marc Honegger (dir.), *Dictionnaire de la musique*, vol. 2, Paris, Bordas, 1976, p. 624.

RADULESCU Speranța, « Glossaire », traduction française Micaela Slăvescu, en collaboration avec Isabelle Schulte-Tenckhoff et Laurent Aubert, dans Chanteuses, chanteurs et musiciens de villages, enregistrés et publiés par Constantin Brăiloiu et ses collaborateurs, *Roumanie: musique de villages*, édité par Laurent Aubert et l'Institut de recherches ethnologiques et

dialectologiques de Bucarest, Genève, Archives internationales de musique populaire AIMP IX-XI, livret et coffret au format 30 cm contenant trois CD VDE CD-537/539, 1988, p. 10 et 12.

ROTEN Hervé, « Le klezmer : musique d'hier et d'aujourd'hui », Institut Européen des Musiques Juives, <https://www.iemj.org/>

SACHS Curt, communication au Congrès mondial de Musiques juive, Sorbonne, 1957. Cité par Bathja Bayer, « Music. Introduction », *Encyclopaedia Judaica*, New York, Keter/Macmillan, 1971-1973, vol. 12, p. 555. Second edition, vol. 14, 2014, p. 637.

SCHLEIFER Eliyahu, « Liturgical and paraliturgical. 3. Ashkenazi », in Edwin Seroussi *et al.*, « Jewish music », *Grove Music Online*, 2001.

SEEGER Charles, « Prescriptive and Descriptive Music-Writing », *The Musical Quarterly*, vol. 44, n° 2, Oxford University Press, 1958.

STACHEL Norbert, « Clarinet », Yale STROM (dir.), *Shpil. The Art of Playing Klezmer*, édition numérique, Lanham (Maryland), Scarecrow Press, 2012.

STROM Yale, « Violin », Yale STROM (dir.), *Shpil. The Art of Playing Klezmer*, édition numérique, Lanham (Maryland), Scarecrow Press, 2012, 2012.

Mémoires universitaires

BIEZUNSKI Eléonore, *Creuser les sillons de la musique yiddish : archives sonores du YIVO et revitalisation musicale*, thèse de doctorat de l'Ehess sous la direction de Sylvie-Anne Goldberg, 17 décembre 2021.

GIBERT Marie-Pierre, *La danse des juifs d'origine yéménite en Israël : des systèmes formels aux constructions d'identité*, thèse sous la direction de Frank Alvarez-Péreyre, EHESS, 2004.

MAZEN Alice, *Portrait de la musique klezmer à Paris, de l'anthropologie des musiciens à l'analyse musicale*, mémoire de Master 2 sous la direction de François Picard, Sorbonne-Université, 2016 (non publié).

NIOCHE Karen, *Le piano en question dans la musique bretonne à danser*, mémoire de Master Recherche Arts-Musique sous la direction de Violaine Anger et Michaël Cisinski, université d'Evry Val d'Essonne, septembre 2007.

RODA Jessica, *Vivre la musique judéo-espagnole en France: de la collecte à la patrimonialisation, l'artiste et la communauté*, thèse sous la direction de Monique DESROCHES, université de Montréal, et François PICARD, université Paris-Sorbonne, 2012.

TOUMI Alia, *La dabka, danse et musique du Liban*, thèse sous la direction de François Picard, Université Paris IV Sorbonne, 17 décembre 2011.

WEILL Éléonore, "Jewish Piano Rolls", *les rouleaux de musique juive pour player piano reflètent la vie des immigrants juifs aux Etats-Unis au tournant du XXème siècle*, mémoire de master recherche sous la direction de François Picard, Musique et Musicologie, université Paris-Sorbonne, 24 octobre 2011.

Annuaire de ressources

HESKES, Irène, *The resource book of Jewish Music, a bibliographical and topical guide to the book and journal literature and program materials*, Westport (CT), Greenwood Press, 1985.

GUILCHER Mône (dir.), *Musiques du Monde en Île-de-France, guide pratique*, Saint-Jouin-de-Milly, FAMDT, 1998.

Société Française d'Ethnomusicologie, *L'Ethnomusicologie en Europe, Répertoire des Institutions et Ressources*, Issy-les-Moulineaux, Muller, 1992

Partitions

CRAVITZ Ilana, *Klezmer fiddle: a how-to guide, 16 tunes with accompanying chords*, Oxford, Oxford University Press, « Music department », 2008

HOROWITZ Joshua, *The ultimate Klezmer*, Owing Mills, Tara Publications, 2001.

SAPOZNIK Henry, *The Compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987.

STROM Yale, *The Absolutely Complete Klezmer Songbook*, New-York, Transcontinental Music Publications, 2006.

STROM Yale, *Dave Tarras, The king of klezmer*, Kfar Sava, Or-Tav Music publications, 2010.

ZBOROVSKY Isai, *Jewish Folk Melodies: From the vocal and klezmer repertoire, written down from memory by Isai Zborovsky*, Saint Petersburg, Jewish community center of Saint Petersburg for Jewish Music, 2001.

WOLFGRAM Coen, *Klezmers Grade 2/3 Alto Saxophone*, De haske, 1997.

Discographie

ABE ELLSTEIN'S ORCHESTRA with DAVE TARRAS, *Frailach Music*, 33 t Banner records BASC 1001, (1964), rééd. *Klezmer Music*, CD Banner records BASC-CD-1001 (c. 1990)

BELF'S ROMANIAN ORCHESTRA, *Belf Orchestra*, 78 t Varsovie, Syrena Rekord, (1911-1914).

BEN ZIMET, *Aux sources du klezmer*, double CD MLP Music (2015).

BRATSCH, *Musiques de partout*, 33 t Discovale WM 06 (1976).

BRATSCH, *J'aime un voyou maman*, 33 t Le Chant Du Monde LDX 74729 (1980).

BRATSCH, *Notes de voyage*, CD Niglo, (1988).

BRATSCH, *Sans domicile fixe*, CD Niglo / Griffes – GRI 19012-2 (1990).

BRATSCH, *Transports en commun*, CD Griffes GRI 19021-2 (1991).

BRATSCH, *Gipsy Music from the Heart of Europe*, CD Network Medien « World Network » 55.832 (1993).

BRATSCH, *Correspondances*, CD Niglo NIG 888002 (1994).

BRATSCH, *Écoute ça chérie*, CD Niglo NIG 96005 (1996).

BRATSCH, *Rien dans les poches*, CD Network Medien « World Network » (1998).

BRATSCH, *On a rendez-vous (live en public)*, double CD Niglo NIG 899 008 (1999).

BRATSCH, *La vie, la mort, tout ça... en public*, double CD Niglo NIG 801 010 (2001).

Annexe 1 Bibliographie

- BRATSCH, *Ensemble depuis 25 ans... ça s'fête !*, double CD Niglo NIG 804 013 (2004)
- BRATSCH, *Plein du monde*, CD Abacaba 0946 38701026, Odéon, (2007).
- BRATSCH, *Urban Bratsch*, CD Abacaba WVF479057, World Village (2011).
- CIGARILLOS EN EL SHTRUDDLE, CD *When Klezmer Meets Salsa*, (2013).
- CIGARILLOS EN EL SHTRUDDLE, CD *Somos los Cigarillos* (2016).
- CUNIoT-PEYLET (DUO), CD *Musique des Klezmerim et de leurs descendants*, Buda Records 92567-2, (1989).
- CUNIoT-PEYLET (DUO), CD *Musique Klezmer d'hier et de demain*, Buda Records 92568-2 (1992).
- CUNIoT-PEYLET (DUO), *L'amour des niguns*, CD Buda Records 1984892 (2002).
- DAVE TARRAS, *Master of the Jewish clarinet. Music for the traditional Jewish wedding*, 33 t, New York (NY), Balkan Arts Center BA-US1002 (1979); rééd. CD Center for Traditional Music and Dance CTMD-003 (2002).
- DAVID ORLOWSKY TRIO, *Klezmer Kings*, CD Sony Classical 88843097941 (2014).
- DENIS CUNIoT, *Perpetuel Klezmer*, CD Buda Musique 860227 (2012).
- DENIS CUNIoT, *Confidentiel Klezmer*, CD Buda Musique 860147 (2006).
- DENIS CUNIoT, BRUNO GIRARD, *Yat. Mir Geyen*, CD Buda Musique 860204 (2011).
- Five Weeding Tunes on a Fiddle*, « Jewish life : The old country », Folkway records , 1958
- GEFILTE SWING, *Nouvelles recettes*, CD édition privée (2006).
- GEFILTE SWING, *Yidl Mitn Swing*, CD édition privée (2012).
- GEFILTE SWING, *Klez'n Zazou*, CD Frémeaux et associés FA8568 (2019).
- GIORA FEIDMAN, *Yiddish Soul*, CD Network Medien, « World Network » 55.836 (1993).

Annexe 1 Bibliographie

- GOLDEN STATE KLEZMERS, (*sans titre*), CD Jewish Music Group – JMG18021-2 hors commerce (2008).
- GOODMAN Benny and his orchestra, avec Gene Krupa, batterie, 1938, publié par Philips (France), 1961. BnF ark:/12148/bpt6k8830141n.
- HENRY SAPOZNIK (ED.), *The Compleat Klezmer, Excerpts of 78 Recordings of Klezmers Masters*, cassette Global Village SC02 (1987), rééd. CD Tara Music TM703-2 (1988).
- HORSE RADDISH, *Electric Klezmer*, CD Ignatub (2014).
- HORSE RADDISH, *Haskalah*, CD édition privée (2019).
- KIF ORKESTRA, *Kif Orkestra*, CD édition privée (2015).
- KLEZELE (TRIO), *Freylekh from Vladivostok*, CD Intégral INT 221.231 (2009).
- KLEZMER KAOS, *Froggy*, CD édition privée, Musicast Distribution (2011).
- KLEZMER NOVA, (sous le nom de ORIENT EXPRESS MOVING SHNORERS), *Les lendemains de la veille*, CD Transes Européennes TE010 (1996), rééd. Buda musique (2000).
- KLEZMER NOVA, (sous le nom de Orient Express Moving Shnorers), *Klezmer Nova*, CD Universal 468 422-2 (2001).
- KLEZMER NOVA, *Delicatessen*, CD Universal 472 790-2 (2003).
- KLEZMER NOVA, *L'Entre-deux*, CD L'Orient Express Moving Shnorers 532 552 (2012).
- KOL AVIV ENSEMBLE, *Chants et danses d'Israël*, 33 t Arion ARN 34 296 (1975).
- KLEZ'MANNE, *Klez'manne*, édition privée, 2008).
- KLUNK, *ᵛK*, album digital, édition privée (2017).
- LA KUMPANIA ZELWER, *Daissa*, CD Le chant du monde 274 1196, 2003).
- MARX SISTERS (LES), CD *Oyf der Tsung*, Once Records, (2017).
- PETIT MISH-MASH (LE), *Avant c'était mieux*, CD Mish-Mash et compagnie (2019).

SHPIPKES, *Zol Zayn*, CD édition privée (2014).

Tanz! enregistré par Dave Tarras et Sam Musiker en 1956, Epic (catalog no. LN 3219; Vinyl LP).

TALILA ET KOL AVIV, *Ott azoï (Chants yiddish)*, 33 t Arion ARN 34360, (1977).

THE CHICAGO KLEZMER ENSEMBLE, *Early Recordings 1987-89*, CD Oriente Music RIEN CD 26 (2001).

ELÉONORE BIEZUNSKI, *Yerushe / Heritage*, CD Editions de l'IEMJ, IEMJ-CDD-007 (2014).

YOM, *New King of Klezmer Clarinet*, CD Buda Musique 860169 (2008).

YOMGUIH & CUNLOT (DUO), *The Golem on the Moon*, CD Buda Musique 822822 (2003).

Documents radiophoniques

PICARD François, « Musiques juives », *Le Rythme et la Raison*, Programme Musical de France-Culture, du lundi 20 au vendredi 24 septembre 1993, 5 émissions de 30 min.

Filmographie

RUDAUSKY Oren and YALE STROM, *At the Crossroad: Jewish in Eastern Europe Today*, 16 mm, 60 min, New-York, Production Arthur Cantor, 1989.

YALE STROM, *The Last Klezmer: Leopold Kozłowski, His Life and Music*, 84 min, Maelstrom Films, 1994, VHS New York (N.Y.), New Yorker Video, 1996.

MAYRENT Sherry, conférence organisée sur zoom par Joshua Horowitz dans le cadre d'un cycle intitulé *Promiscuous World of Jewish Music*, 2921 :

https://www.youtube.com/watch?v=R9cFSP6F7D8&ab_channel=BobBlacksberg

Sites Internet

Akadem: <http://www.akadem.org/>

American Heritage Dictionary of the English Language :

<https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=klezmer>

Borzykowski: <https://borzy.info/YidDanse.htm>

Annexe 1 Bibliographie

GOLDWASER Marine, interview réalisé par Laurence Haziza pour Akadem :

https://akadem.org/magazine/2019-2020/le-petit-mish-mash-avec-marine-goldwaser-25-02-2020-119215_4852.php

Jewish wedding : http://en.wikipedia.org/wiki/Jewish_wedding#Special_dances

Journal Leska : <https://journaleska.com/index.php/musurgia/article/view/4531>

Klezkamp : <http://klezkamp.tumblr.com/>

Klezmer Shack: http://www.klezmershack.com/articles/071209_yiddishdancesymposium/#2

Les Terres du Klezmer : <https://lesterresduklezmer.wordpress.com/>

Polish Jewish Cabaret: <http://www.polishjewishcabaret.com/2013/01/yiddish-folksong-volekhl-as-printed-by.html>

Yiddish dance: <https://www.yiddishdance.com/dance-descriptions.htm>. Nathan Vizonsky, « Evolution of Jewish Folk Dance », *The Chicago Jewish Forum*, 13/1, Fall 1954, p. 45-50, repris dans https://socalfolkdance.org/articles/evolution_of_jewish_folk_dance_vizonsky.htm.

Zemerl : <https://zemerl>.

Annexe 2 Table des illustrations

Figure 1 : Purimshpiler, Amsterdam, 1723	17
Figure 2 : Gravure sur bois représentant un homme jouant du shofar,	18
Figure 3 : « Zidovští hudci. Praha 1741 »	19
Figure 4: le clarinettiste ukrainien Naftule Brandwein	21
Figure 5: le clarinettiste ukrainien Dave Tarras	22
Figure 6: le clarinettiste argentin Giora Feidman, né en 1936	24
Figure 7: Jewish klezmer music, affiche du concert, NY, 1978	26
Figure 8: photo du Duo Cuniot-Peylet, disponible sur le site Discogs	30
Figure 9: couverture de l'album Confidentiel Klezmer, Buda Musique, 2006.....	31
Figure 10: photo du groupe Kanai Trio disponible sur leur page Facebook officielle	32
Figure 11: photo du groupe Klez'manne disponible sur sa page Facebook officiel	33
Figure 12 photo du groupe Klezmer Nova disponible sur le site https://toutelaculture.com/musique/jazz/klezmer-nova-quand-le-jazz-est-la/	34
Figure 13: photo du groupe Pletzl Bandit en promotion de leur concert à la Péniche Anako .	35
Figure 14: photo du Rapporchestra disponible sur le site de Kisskissbankbank, pour l'appel aux dons dans le cadre de leur tournée à Odessa	36
Figure 15: Photo du groupe Klezele disponible sur la quatrième de couverture de son album	37
Figure 16: photo de Denis Cuniot et Yom utilisée pour la promotion	38
Figure 17: Photo de Yom disponible sur le site du Journal Du Dimanche	39
Figure 18: photo de Ben Zimet et Talila	40
Figure 19: première de couverture de l'album du groupe Bratsch, Gypsy Music from the Heart of Europe, Network Medien, 1993	42
Figure 20: Photo du groupe Cigarillos en el Shtruddle, pour la promotion de son concert sur le site internet du New Morning.....	43
Figure 21: photo du groupe Gefilte Swing disponible sur leur site internet officiel.....	44

Figure 22: photo du groupe Horse Raddish lors de son concert au bar Les Disquaires, le 4 décembre 2015	45
Figure 23: Photo du groupe Klezmer Kaos, en promotion de son concert au Festival de jazz de Serres	46
Figure 24: Photo du groupe Klunk disponible sur son site internet officiel	47
Figure 25: Photo du groupe Mozaik Klezmer proposée pour la promotion de son concert	48
Figure 26: photo du groupe Le Petit Mish Mash en concert au New Morning.....	49
Figure 27: Photo du groupe Shpilkes disponible sur le site officiel d'Eléonore Bienzunski, (c) Valentin Russo	50
Figure 28: Photo du groupe Swing klezmer disponible sur sa page Facebook officielle	51
Figure 29: photo du projet Yerushe, disponible sur le site internet officielle d'Eléonore Biezunski	52
Figure 30: Photo de la Fanfare Kif Orkestra disponible sur le site internet de la ville de Fresnes.....	54
Figure 31: photo du groupe KKO pour la promotion de leurs concerts.....	55
Figure 32: photo de l'ensemble Klezmorimlekh, groupe Ré, prise lors d'une fête de Pourim et disponible sur le site internet de la Maison de la Culture Yiddish	56
Figure 33: Photo du groupe Rebelote Klezmer,	57
Figure 34: "Klezmer" en lettres hébraïques	60
Figure 35: Couverture du disque de l'orchestre roumain de Belf, vers 1912	62
Figure 36: Couverture du deuxième volume de l'anthologie constituée par Moshe Beregovski,	71
Figure 37: Bal Shem Yikhes : arbre généalogique yiddish symbolisant le yikhes	84
Figure 38: Affiche publicitaire du KlezKamp 2009 à Madison, Wisconsin	89
Figure 39: bulgar, bal de clôture du Yiddish Summer Weimar, août 2019, photo Alice Mazen	106
Figure 40: danse avec tikhele à l'occasion du bal de clôture du Yiddish Summer Weimar, août 2019, photo Alice Mazen	107
Figure 41: Broyges tantz effectuée par les mères des mariés à l'occasion du mariage	108

Figure 42: Figure du quadrille dans un Sher effectué par les danseurs du workshop de danse encadré par Steve Weintraub au Yiddish Summer Weimar, août 2019, photo Alice Mazen	109
Figure 43: figure spectaculaire effectuée au milieu d'un freylekh : trois personnes en font tourner trois autres, dont les pieds sont posés dans un plat tournant. Bal de bienvenue au Yiddish New York, décembre 2019, photo prise par Alice Mazen..	110
Figure 44: khosidl enseigné par Zev Feldman au Yiddish New York, décembre 2019, photo Alice Mazen	112
Figure 45: danse de la bouteille effectuée en l'honneur des mariés par les danseurs du workshop de danse encadré par Steve Weintraub, à l'occasion du mariage célébré au Yiddish Summer Weimar, août 2019, photo Alice Mazen.	113
Figure 46: Concert du Rebelote Klezmer au Grand Breguet le 10/04/19, photo Alice Mazen	120
Figure 47: répartition des sous-genres au sein du répertoire klezmer strict	130
Figure 48: répartition des catégories de répertoires dans l'ensemble du corpus de répertoire enregistré	131
Figure 49: répartition des catégories de répertoires dans l'album Confidentiel Klezmer,.....	134
Figure 50: répartition des catégories de répertoires dans l'album Kif, enregistré par la fanfare Kif Orkestra	135
Figure 51: répartition des catégories de répertoires dans l'album Somos los Cigarillos, enregistré par le groupe Cigarillos en el Shtruddle	136
Figure 52: répartition des catégories de répertoires dans l'album Froggy Kaos, enregistré par le groupe Klezmer Kaos	137
Figure 53: Tableau des formules de cadences élaboré par Joshua Horowitz et Cookie Segelstein	153
Figure 54 : tableau des formules cadentielles des horas tirées du recueil « The Compleat Klezmer » de Henry Sapoznik, New York, Tara Publications, 1987	154
Figure 55 : formule cadentielle caractéristique de la hora roumaine	155
Figure 56 : formule cadentielle présente dans « Hora Zavoloka », album Haskalah,	156
Figure 57 : formule cadentielle absente à la fin de « Pickel Fleish Hora », album Delicatessen,	156
Figure 58 : Superposition de la partition de « Letste Freylakhs » composée par Susan Watt en 2019 et de la formule de cadence rajoutée spontanément par les musiciens	157
Figure 59 : Thème de la chanson moldave, non varié	159

Figure 60 : Thème de la chanson moldave variée à la manière de Dave Tarras	159
Figure 61 : Krekhts issu du morceau Doina, Abe Ellstein's Orchestra et Dave Tarras, Klezmer Music, Banner records, page 6, vers 00'28''	163
Figure 62: Giora Feidman, Yiddish Soul, World Network, 1993, Kneytsh extrait de “Let Be Happy”, page 2, vers 00'19''	164
Figure 63 : Krekhts vocal issu de l'enregistrement d'Efim Chorny interprétant le chant Mi Pney Ma, réalisé lors de la Master Class de chant Yiddish à la Maison de la Culture Yiddish le 22 mars 2015, vers 02'25''	166
Figure 64: figure rythmique pour l'accompagnement de la hora roumaine.....	168
Figure 65 : figure rythmique pour l'accompagnement du terkisher.....	169
Figure 66 : cellule rythmique caractéristique du sher, présente à la mélodie, à la fin de la première section	170
Figure 67 : cellule rythmique caractéristique de la patsh tantz, présente à la mélodie	170
Figure 68 : mode Majeur.....	177
Figure 69 : mode Ahava Raba.....	178
Figure 70: mode Adonoï molokh	178
Figure 71: mode Mogen Ovos sur ré.....	179
Figure 72 : second degré abaissé dans le mode Mogen Ovos sur ré	179
Figure 73 : sixième degré, septième degré et finale du mode Mogen ovos	179
Figure 74: mode Yishtabakh sur ré	179
Figure 75 : second degré abaissé.....	180
Figure 76 : mode Mi sheberakh sur ré.....	180
Figure 77 : quatrième degré abaissé	180
Figure 78 : Analyse des modes de la musique klezmer par la méthode MeiDunhuang, réalisée par François Picard.....	181
Figure 79 : analyse des structures harmoniques des bulgars issus du recueil The Compleat Klezmer, (enregistrements et détails des analyses en page 12 du dossier annexe et transcriptions en annexe 7).....	185

Figure 80: analyse des enchainements harmoniques de cinq compositions contemporaines dans le style du bulgar (enregistrements et détails des analyses en page 12 du dossier annexe et transcriptions en annexe 7).....	190
Figure 81: ensemble klezmer présentant une partie mélodique assurée par une clarinette, un support harmonique assuré par une trompette et un trombone, une partie rythmique assurée par un accordéon et un tuba, et un poik accompagnant l'ensemble. Photo prise par Alice Mazen au rassemblement international du Tapis Vert, aout 2021.	192
Figure 82 : Di Shpilman Kapelye Ostrowiec, Pologne, ~1905	202
Figure 83 : Tableau récapitulatif des instrumentations des groupes de musique klezmer parisiens.....	206
Figure 84 : Analyse à l'aide du logiciel Acousmographe de deux glissades successives jouées au violon vers 27 s de Yossel Yossel par Swing Klezmer. La donnée en abscisse est exprimée en millisecondes, et la donnée en ordonnée est exprimée en hertz.	220
Figure 85 : Analyse à l'aide du logiciel Acousmographe d'un krekhits joué à la clarinette vers 47 s de Yossel Yossel par Swing Klezmer. La donnée en abscisse est exprimée en millisecondes, et la donnée en ordonnée est exprimée en hertz.....	221
Figure 86 : rythme afro-cubain joué par les congas dans le morceau « Veshameru », extrait de CIGARILLOS EN EL SHTRUDDLE, Somos los Cigarillos, 2016.....	223
Figure 87 : combinaison de figures rythmiques klezmer et afro-cubaine, présente pour l'accompagnement du premier thème du morceau Ale Brider, extrait de Cigarillos en el Shtruddle, Somos los Cigarillos, 2016	224
Figure 88 : grille d'accords, Kolomeika, Naftule Brandwein, 1927	228
Figure 89 : grille d'accords : Kolomeyke, Klez'manne, 2008	229
Figure 90 : Tableau récapitulatif des concerts klezmer auxquels j'ai assisté durant mes recherches et catégorisation de leurs contextes.....	245
Figure 91 : Tableau récapitulatif des sources d'inspiration des groupes klezmer parisiens ..	254
Figure 92 : analyse des formations instrumentales et klezmer des musiciens klezmer parisiens	257
Figure 93 : Enseignement par oralité lors du workshop Fiddle, dispensé par le violoniste Jake Shulman au Yiddish New York	262
Figure 94 : Les Klezmorimlekh, concert de Purim, 2019	263
Figure 95 : Rebelote Klezmer, Concert au Grand Breguet, 2019	263
Figure 96 : Capture d'écran d'un workshop proposé par Cristina Crowder le 20/06/2020, via l'application Zoom, sur le thème des musiques de danse klezmer.	271

Annexe 2 Table des illustrations

Annexe 3 Répertoires enregistrés des groupes parisiens, corpus d'étude choisi

Légende des catégories de répertoires

En rouge : le répertoire klezmer strict, ou au sens prescriptif du mot « klezmer » (voir chapitre 1), est défini par ce que les musicologues comme Zev Feldman considèrent comme klezmer, et qui correspond à un répertoire joué par des klezmerim depuis suffisamment longtemps, ayant été enregistré comme étant klezmer, et comportant un noyau musical caractéristique. Ce noyau est composé de certaines rythmiques (bulgar, freylekhs, etc.), de figures mélodiques simples (arpèges, notes répétées, etc.), et d'ornements considérés comme issus du chant synagogal (krekhts, glissandi, etc.).

En jaune : le répertoire des compositions des musiciens parisiens, revendiquées comme étant klezmer.

En violet : le répertoire hybride, à mi-chemin entre la musique klezmer et la chanson yiddish, constitué de chansons yiddish appartenant au répertoire précédent, mais jouées instrumentalement.

En bleu : le répertoire de la chanson yiddish, constitué de chansons dont on connaît ou non le nom du compositeur, mais qui sont transmises largement dans la communauté yiddish. Cette catégorie exclut les compositions des musiciens parisiens.

En vert : le répertoire hébraïque

En noir : les répertoires minoritaires restant que nous classerons dans une catégorie « autre ».

BEN ZIMET, Aux sources du klezmer, 2015

Titres présents dans l'album :

Vouss yiddish vert no
Dona dona
Frounze Verde
Di Yontefdike Teg
Az Di Vert Betsoulen

Kum Aher, Du Filosof
Oyf Di Felder
Lomir Zikh Iberbeten
Papir Iz Doch Vaiss
Vi Bist Di Geven

Quadril Fin A Shtayn
Gueboyren
Beker Lid
Jazz
Schain

A Choussidl
Yisroulik
Chapt Him Oun Bint Him
Galicianer
Betler Lied
Eli-Eli
A Finef Un Tsvantsiger
A Poylen Un Yidn

Az Der Rebbe Zingt
Houter Touter
A Soudeniou
Die Grine Kuzine
Bay Dem Shtetl
Yikhes
Chant Araméen
Les deux possibilités

Yiddish French Fries
Motl
Toufoukanski
Di Zin Vert Arinter Gain
Moide Ani Lefanecha
A Valtz

CIGARILLOS EN EL SHTRUDDLE, *When Klezmer Meets Salsa*, 2013

Description disponible dans la pochette de l'album

“Une fusion étonnante qui a pour cœur le Klezmer et les rythmes "Bulgars", mais qui ne s'interdit pas quelques envolées judéo-espagnoles, ni quelques emprunts au répertoire féerique de Disney ! »

Titres présents dans l'album :

Intro de la Descarga klezmer
Misirilu
Nigun Atik
Arabian Chacha Noche
Ahinama Nishtana
Bai Mir Bistu Shein

Mariage à 7
No Hay Como Nuestro Dios
Miracle Impossible
Timbalalaïka
A Git Your Mis Amigos
El Shnorer de l'Amour

CIGARILLOS EN EL SHTRUDDLE, *Somos los Cigarillos*, 2016

Description disponible dans la pochette de l'album

« Ce second volet pousse la fusion des Cigarillos à un stade plus avancé : les "Sher", "Bulgar" et "Freylekhs" de l'univers Klezmer, côtoient désormais des "Danzon", "Timba" et "Salsa Dura". Et si certains morceaux fleurissent avec la "Cumbia", d'autres

baignent pleinement dans une spiritualité afro-cubaine, ou l'énergie transcendante du "Nigun" est sublimée par les sonorités envoûtantes des tambours Batá. »

Titres présents dans l'album :

Ale brider
Beignet
Etmol
A der rebbe tantzt salsa
Ra'hem
Somos los cigarillos
Nigoun Sterna
Vehi she amda
Veshamerou

CUNIoT-PEYLET (DUO), *Musique des Klezmerim et de leurs descendants*, Buda Records, 1989

Description de l'album sur le site de Denis Cuniot <https://deniscuniot.fr/>

« Nano Peylet et Denis Cuniot aiment la musique Klezmer, la musique Hassidique....intensément. Ils aiment la beauté de ces mélodies les possibilités d'expressions et les sonorités stupéfiantes de la clarinette puisées dans cette tradition musicale. Mais ils aiment aussi que d'autres partagent leur ferveur. Ils aiment que des gens n'appartenant pas à la communauté juive d'Europe Centrale soient sensibles, heureux à l'écoute de cette musique. D'ailleurs, est-il sûr qu'ils soient juifs eux-mêmes ? Ils découvrent, redécouvrent cette culture musicale. Avec passion, avec humour, avec bien des transgressions aussi consacrant une partie de leurs activités musicales à travailler, à faire entendre la musique des Klezmerim et de leurs filiations. Pour longtemps.....tranquillement. Mais ils entendent aussi défendre cette réelle culture musicale, au plus profond, en évitant. grâce à une instrumentation "iconoclaste" une écoute par trop « folkloriste ». »

CUNIoT-PEYLET (DUO) *Musique Klezmer d'hier et de demain*, Buda Records, 1992

Titres présents dans l'album :

Tire l'aiguille (Der rebe hot geheysn freylekh zayn)
Happy Nigun
Suite noumache (Alon's Doina-marin 13/8 - Ballade pour Jeanne- Nano Klemer)
Hassaposer vico
Improvisation autour d'une variation sur un thème
B bemol minor bulgar
Belleville-Drancy par Grenelle
Mazl
Tarras' freilach
Di grine kusine
Hymnopretrad

DENIS CUNIoT, *Perpetuel Klezmer*, Buda Musique, 2012

Description disponible sur le site de Denis Cuniot <https://deniscuniot.fr/>

« Depuis 1980, comme le Jazz, la musique Klezmer est entrée dans le mouvement éternel de l'évolution et de la création. A cette époque, en France, Denis Cuniot a activement participé à sa redécouverte et à son renouveau. Avec "Perpetuel Klezmer", son nouvel album, il revient au solo pour la première fois depuis l'acclamé et encensé "Confidentiel Klezmer" (Buda Musique/ Socadisc, 2006) : avec une même force, il y exprime sa nécessité perpétuelle du souvenir de la tradition détruite et y développe des écritures et des modes de jeux pianistiques en perpétuels mouvements et engagements d'aujourd'hui. »

Titres présents dans l'album :

Desert Wedding Khossid
Koylyn
Blue Nigun
Klezmer perpetuel
Mayn yingele
Valse pour un ami

Firen di mekhutonim aheym
Happy nigun
Papirossen
Perpetuel Klezmer

DENIS CUNIoT, *Confidentiel Klezmer*, Buda Musique, 2006

Description disponible dans la pochette de l'album

« Ma matière sonore dit mon corps, mon âme et l'histoire tragique. Elle exprime ma substance... Je dédie ce disque, mes confidences, à tous les poètes et musiciens du monde Yiddish et Klezmer. »

Titres présents dans l'album :

Der Alef-Beyz
Berdishever Khossid
Fantaisie Roumaine
Maz'l
Tarras' Freilach
A Brivele Der Mam'n
Odessa Bulgar #2 Grichesh

Tantz
Passage(s)
Belleville-Drancy par Grenelle
Doïna et Hora
Debka Druze
Papir iz Dokh Vays
Indus

GEFILTE SWING, Nouvelles recettes, édition privée, 2006

Description disponible dans la pochette de l'album

« Le groupe éprouve ici ce mélange devenu sa marque de fabrique : du jazz dans le klezmer. Le choix des instruments s'y affirme également. Le Gefilte Swing est l'un des rares orchestres klezmer en France à intégrer une batterie, pourtant traditionnellement présente dans les orchestres jazz, mais aussi klezmer ! Pas de violon en revanche, un parti pris qui va à l'encontre de la vision classique d'un orchestre klezmer. »

Titres présents dans l'album :

Di rayze nokh amerike
Fufts yor fun dem heym avek
Bay mir bistu sheyn
Di sapozhkelekh
Ar der rebe

Dos tzigayner
Ikh hob dir tsu fil lib
Der shtiler bulgar
Lebn zol Palestina
Misirlou

Moskowitz sirba
Kes tas foutu pendant la répétition
Abi gezunt
Ale brider

GEFILTE SWING, *Yidl Mitn Swing*, édition privée, 2012

Description disponible dans la pochette de l'album

« Cet opus est l'occasion d'expériences harmoniques et rythmiques, avec même des influences guadeloupéennes comme dans « Rumania ». La tonalité swing reste toutefois très affirmée. Ingrédients de musiques yiddish, klezmer et swing se fondent pour des sonorités douces, fluides et chaleureuses. »

Titres présents dans l'album :

Tantz
Oy mame bin ikh farlibt
Rumania
Yidl mitn fidl
Yosl yosl
Sheyn vi di levone
Silkerne pajamas- Epstein
Nigun
Besarabye

GEFILTE SWING, *Klez'n Zazou*, Frémeaux et associés, 2019

Description disponible dans la pochette de l'album

« Y'a du zazou dans ce CD ! Ce swing effronté de Saint-Germain-des-Prés y donne brillamment la réplique au klezmer, cette musique tour à tour émouvante et festive qui est une des facettes essentielles du Gefilte Swing. Et s'il n'y avait que le zazou ! Du jazz de la Prohibition ? Y en a. Du jazz New Orleans ? Y en a. De la chanson française à la sauce yiddish ? Y en a. Et même du rock et du reggae ! Alors on pourrait dire qu'il est complètement zazou ce nouvel album du Gefilte Swing, mais au sens de meshuge, comme on dit en yiddish : barjo ! Sauf que c'est ça qui est bien avec le klezmer : il se marie avec tout. Placé sous le signe de l'ouverture, Klez N' Zazou fait la part belle aux invités (ils ne sont pas moins de dix !), chanteuses et instrumentistes,

issus du monde yiddish, du jazz, du rock, pour une fusion diablement réussie. Sans oublier le grain de folie. Wa da la di dou da di dou la wa wa ! »

Titres présents dans l'album :

Annonce
Frankraykh Mayn
Benny_s Freilach
Freilach à la Litwak
Du Shaynts Vi Di Zin
Lebedik un Freilach
Mitsve Tentsl & Bughici
Freylakhs

Yid Meets Goy
Mashav
Ikh Zing
Mayn Swingin' Tate
Yid Un Goy Fantasy
Tchiribim, Tchiribom
Al Capone

HORSE RADDISH, *Electric Klezmer, Believe, Ignatub*, 2014

Description disponible sur le site de Horse Raddish, <https://horse-raddish.com/>

« Le choix des morceaux d'Electric Klezmer oscille entre reprises re-appropriées du répertoire Klezmer traditionnel ou contemporain (notamment de l'Amsterdam Klezmer Band) mais aussi des Balkans et de compositions originales de Michel Taïeb (guitariste du groupe)... recherche délibérée de vertiges et de grâce comme graal à décrocher, introspections ou extraversion, goût prononcé pour un imaginaire débridé guidé par l'exigence de ne pas se répéter d'un concert à l'autre. De temps à autre s'invitent une histoire narrative sous forme de conte inventé et loufoque, ou des pensées poétiques et surréalistes inspirées des oeuvres d'Edmond Jabès. »

Titres présents dans l'album :

Der glatter bulgar
Chajes
Nanos
Cecen kizi
Ben Raddish in bucares
Hora du dibbouk

Firn di mekhutonim ayem
tish nigun
Poros
Bulgarish Odessa
Di mame iz gegangen
Ajde jano

HORSE RADDISH, *Haskalah*, édition privée, 2019

Description disponible sur le site de Horse Raddish, <https://horse-raddish.com/>

« *Ce nouvel opus de Horse Raddish s'aventure sur le chemin de la création originale. Toujours sur le crédo du "do it yourself" en termes de production, cet album explore de nouveaux territoires imaginaires. Inspiré du folklore yiddish, du jazz et des musiques actuelles, le propos évite l'exercice de style, revendique plus de singularité. Les idées sont foisonnantes, tantôt rock , tantôt baroques, pour un imaginaire contenu ou dévoyé qui se déplace entre tendresse, humour ou rage .* »

Titres présents dans l'album :

Golem & comics
shtetl
Klezmer de chine
d'hiver souhaits 1
Nadia à la poutre
La Haskalah des Cashinski

Buenos Aires
Brooklin peanuts
Turkitch Raddish
Paire de bretzels
Zajde
Mich liebedish

Russian sher
Be the cat
Hora zavoloka
Hop hop
d'hiver souhaits 2
Honik

KIF ORKESTRA, *Kif Orkestra*, édition privée, 2015

Titres présents dans l'album :

A glezele vayn
Vu nemt men a bissele mazl
Enfant cowboy
Pic nic in tchernobyl
Moïse
Avreml der marvikher

Debka
Yiddish soundpainting
Berdichever khosidl
Angel
Ale brider

KLEZELE (TRIO), *Freylekh from Vladivostok*, Intégral, 2009

Description disponible dans la pochette de l'album

« *Klezele (littéralement en yiddish "petit klez") est né d'une passion commune pour la musique klezmer (musique des juifs d'Europe de l'Est). Après un long travail au contact des plus grands noms du klezmer, ces trois jeunes musiciens - issus du CNSM de Paris - évoluent dans une recherche constante d'authenticité. Leur technique*

instrumentale est mise au service de tout ce qui fait l'âme de cette musique: l'ornementation si particulière, le mode d'accompagnement, la fantaisie, sans oublier le goût du jeu et de la fête. »

Titres présents dans l'album :

Khupah Tants	Oy Tate	Berdechever Khissid
Glatter Bulgar	Glik	Tish Nigun
Rumanian Doina	Tumbalalaïka	Bb minor Bulgar
Terk in Amerika	Avinu Malkenu	Zeydns Tants
In Laws Dance	Glezele Wayn	Sirba
Fun Tashlikh	Onde de Choc	Kalinka
Heyser Bulgar	Le Souffle du Guerrier	Hava Naguila
	Ot Azoy	Freylekh from Warsaw

KLEZMER KAOS, *Froggy Kaos*, édition privée, 2011

Critique de l'album par Eliane Azoulay:

« Formé en 2007, le groupe Klezmer Kaos puise son inspiration première du klezmer, tradition musicale ashkénaze, à laquelle se mêlent diverses influences allant du rock, au jazz, passant aussi par le folklore islandais, apporté par la clarinettiste et fondatrice du groupe Heida Bjorg Johannsdottir. Ce mélange d'influences auquel s'ajoutent les compositions des musiciens est la touche qui caractérise Klezmer Kaos. Tous issus d'un univers et de formations différentes, ils participent au brassage musical de leurs compositions. D'abord le télescopage avec l'exotisme rugueux de la chanteuse islandaise Heida Björg Jóhannsdóttir, qui a appris le yiddish phonétiquement. Ensuite, l'omniprésence d'un violon orientalisant, celui de Charles Rappoport, qui mime les circonvolutions de l'instrument roi du genre, la clarinette. Cet entrechoc entre poèmes anciens venus de l'île volcanique et ornements balkaniques ancrés dans le shtetl a été initié, en 2006, par Heida Björg, qui fut Premier Prix de clarinette au conservatoire de Reykjavic. Depuis l'adolescence, elle s'était prise de passion pour ces musiques de joie et d'humour. Le troisième pilier de son quintet est l'accordéoniste Pierre Polveche, qui signe la moitié des compositions,

les autres titres s'appuyant sur les traditions islandaises ou klezmer avec, à l'occasion, des échappées cuivrées dans une frénésie quasi free jazz. »

Titres présents dans l'album :

Froggy Kaos	Goldenshteyn
Fire train	Trans oriental
Krummi Svaf i klettagja	Yiddish hora
Super kaos	Der heyser bulgar
Annabelle Song	A sprengisandi
Ale brider	Furious sirba

KLEZMER NOVA, *Klezmer Nova* (sous le nom de Orient Express Moving Shnorers), Universal 468 422-2, 2001

Titres présents dans l'album :

Effraye Les Freylekhs	Roumeynishey Fantasiey	Di Mame Iz Gegangen
Nokh Der Havdoleh	Finfele-Firele	Freylekhs En L' Er
Der Zisser Bulgar	A Khasene Vals	Oyfn Veg Shteyt A Boym
A Dreydele Far Alle	Haneros Halelou	Mazl
Oyfn Pripetshik	Boogish Bulgar	Kolomeyke
Misirlou Karahod	Odessa Bulgarish	Mayn Yingele
Khasene Et Autres Facs		

KLEZMER NOVA, *Delicatessen*, Universal 472 790-2, 2003

Description disponible dans la pochette de l'album

« La transmission du judaïsme peut se faire de multiples façons. En ce qui me concerne, c'est à travers la musique et la nourriture qu'elle s'est réalisée. Que serait la cuisine juive d'Europe centrale sans la pomme de terre ? Que serait la musique klezmer sans l'apport de thèmes ? La liturgie hébraïque est la mère nourricière de la musique klezmer, mais celle-ci ce serait rien sans l'atome du père qu'est le voyage. »

Titres présents dans l'album :

Fresser Freylekh	Tsimes mazurka
Prashinkleh	Varnitshkes
Di Mashke	Kreplekh rhapsodie
Shmaltz Hering	Mlinshkes
Tsibeles	Klops dance
Latke	Transes
Pickel Fleish Hora	

KLEZMER NOVA, *L'Entre-deux*, L'Orient Express Moving Shnorers 532 552, 2012

Description disponible dans la pochette de l'album

« *KLEZMER NOVA Klezmer Nova a été créé en juin 1995 sous le nom “Orient Express Moving Shnorers”. Depuis sa création, Klezmer Nova, sous la direction musicale de Pierre Wekstein, a donné plus de 300 concerts en France et en Europe et enregistré 4 disques. Klezmer Nova symbolise cette nouvelle façon de jouer le klezmer (musique instrumentale jouée par les Juifs d Europe de l Est, à la fin du 19ème siècle et au début du 20ème) par des musiciens réputés venant du jazz, du classique, du rock, de la musique klezmer, des musiques improvisées. Leur façon personnelle de jouer, notamment au niveau du groove de la rythmique ainsi que le jeu des solistes ont séduit un large public.[...] La musique klezmer s'est toujours nourrie des apports musicaux des régions où vivaient les musiciens klezmer. Poursuivant cette tradition, Pierre Wekstein, après 4 ans passés dans l'île de la Réunion, revient avec de nouvelles compositions pour Klezmer Nova. Sans oublier les racines du Klezmer, ce répertoire de Klezmer Nova s appuie aussi sur des rythmiques inédites dans cette musique. »*

Titres présents dans l'album :

Près du volcan	Bogalusa	Mir geyen
Ladi	Le rêve	Yahakov
Lafé	la vision	Cantator

Pré-LudiK	Le songe	Stimulans
LudiK	Entre deux voix	Schizopinax
Mayn yingele	Mishigene freylekh	Albopictus
Sisyphé 974	Margaritkelekh	Tormentor
Tsipele	Déferlante	Mots croisés
Quintessence	16 Être ou ne pas être	
Yoko yoshke	Klezmerun	

KLEZ'MANNE, *Klez'manne*, édition privée, 2008

Description disponible dans la pochette de l'album

« Les mélodies yiddish, tziganes ou russes, les rythmes des Balkans et de l'orient, voilà toute l'énergie et la sensibilité de la musique klezmer, celle des fêtes des juifs d'Europe de l'Est. Reprenez tout cela à la sauce américaine des années 40 et Klez'manne est là ! »

Titres présents dans l'album :

Der alter bulgar	Freylekh yidelekh
Gelebt un gelakht	Khosidl
Kolomeykes	Fun tashlikh
Der skyliner khosidl	Sydney's eygene bulgars
Ot azoy	Terkish Yale V'yonve tantz
Der heyser bulgar	Unzer toirele
papirosn	Tantz yidelekh

KLUNK, *אק*, édition privée, 2017

Description disponible dans la pochette de l'album

« KLUNK reprend les musiques et chansons du répertoire yiddish dans un style rock / punk / métal. Ce répertoire c'est celui du peuple juif qui vivait en Europe pendant près de dix siècles. KLUNK chante en yiddish pour faire résonner cette langue assassinée, et participe de ce fait à la lutte contre toutes les discriminations, assimilations et

destructions culturelles. KLUNK chante des chants révolutionnaires écrits au tournant du 20e siècle et partage ces valeurs de liberté, d'égalité, d'émancipation. »

Titres présents dans l'album :

Daloy Polizey

Sha Still

Barikadn

Yiddish Honga

Arbetlozer Marsh

MARX SISTERS (LES), *Oyf der Tsung*, Artwork, 2017

Description disponible dans la pochette de l'album

« La musique des Marx Sisters est pleine et généreuse. Tantôt festif et joyeux, tantôt chargé et émouvant, le répertoire du groupe prend sa source au cœur de la chanson yiddish et de la musique klezmer. »

Titres présents dans l'album :

Sheyn vi di lèvonè	Vu bistu gèvèn
Hobn mir a nign'l	Dona dona
Der Rebbe Elimelekh / Az der rebbe zingt	Mir lebn eybik
Yankèlè	Bay mir bistu sheyn
Tum Balalaïka	A yidishè Mamè
Alè bridèr	

PETIT MISH-MASH (LE), *Avant c'était mieux*, Mish-Mash et compagnie, 2019

Description disponible dans la pochette de l'album

« Une fuite en avant vers un passé revisité, où s'offrent à nous les paysages sonores enchanteurs d'un Yiddishland en terres moldaves, qui fait écho à la fièvre tzigane de Bucarest et résonne jusqu'au New York Klezmer du début du siècle. Le puissant cymbalum et les flûtes pastorales nous invitent à la contemplation d'un monde

traditionnel en mouvement, dont les multiples facettes se dévoilent au rythme fougueux de l'accordéon.

Au fil de ce fringant périple, une ribambelle de sonorités s'invitent au cortège ; menées par la clarinette, cloches et cymbales, voix et autres effets sonores se mêlent à cette vaste célébration de l'ancien temps et viennent questionner l'avenir, car comme il est dit : il faut aller de l'avant, parce qu'avant, c'était mieux ! »

Titres présents dans l'album :

Introduction	Fantaisie Roumaine	Ver
Haide, Klezmorim !	Voyage d'une mélodie	Danse de la poule
Le Vagabond	Joc moldovenesc	Coup de foudre
The Renaway Bulgar	Kholem	Pour l'avenir de nos ancêtres
Cavale	Ciobanasul	Sarba de luni

SHPIKES, Zol Zayn, édition privée, 2014

Sholem aleykhem	Sha, sha, di shviger kumt	Oy, Avrom
Unzer nigndl	Feter Max Bulgar	Tsi bin ikh
Khupah tants	Hop, mayne: khokhme shpasn	Suite russe
Khhob dir gezogt	Khosidl	Zol zayn
Kotsker nign	Freylekhs	

YERUSHE, Yerushe, Editions de l'IEMJ, 2016

Description disponible sur le site de Eléonore Biezunski, <https://www.eleonorebiezunski.com/>

« Ce projet, fondé par Eléonore Biezunski en 2014, puise son répertoire dans les tiroirs des collections de folklore yiddish (Ruth Rubin, Moshe Beregovski, Zusman Kisselgof), et donne à entendre des perles méconnues ou oubliées, chacune charriant son lot d'histoires et d'Histoire, d'expériences vécues, de combats, d'espairs... »

Titres présents dans l'album :

Volich	Sher #281
--------	-----------

Meydelekh un vaybelekh	Yoyne hanoyvi
Skotshne Vinnitsa	Volekhl
Oy shtil un ruik	Ikh hob nisht keyn shande
Fin mayn mamelyu	Redl 7
Redl 5	Vos shloft ir
Barkagan's Dobriden	Hostu mir lib

YOM, *New King of the Klezmer Clarinet*, Buda Musique, 2008

Description disponible dans la pochette de l'album

« Naftule Brandwein : Ce CD contient 14 morceaux, dont une majorité due au clarinetiste juif galicien Naftule Brandwein (1889-1963). Les enregistrements de Yom représenteraient le style klezmer original retrouvé. »

Titres présents dans l'album :

<u>The Jew in Jerusalem</u>	
<u>Where Were You Before Prohibition?</u>	
<u>The Hot Boiling Bulgar</u>	
<u>Kallarash</u>	
<u>The Rabbi's Disciple</u>	
<u>Cadence</u>	
<u>Naftule Attitude 1</u>	
<u>Naftule Attitude 2</u>	
<u>Cascade of Sins</u>	
<u>Oh Daddy That's Good</u>	
<u>The Joyfull Wedding</u>	
<u>?</u>	
<u>Tarras' Sirba</u>	
<u>Introduction</u>	

YOMGUIH-CUNIOT (DUO), *The Golem on the Moon*, Buda Musique, 2003

Critique de l'album par Hervé Le Tellier:

« Sans me vanter, je ne suis ni juif ni musicien. Nous sommes si peu nombreux dans cette situation qu'elle fait de moi un des rares spécialistes objectifs de la musique klezmer. Une vieille histoire juive a connu un certain succès en débutant par "Au commencement..." ».

Commençons donc : Denis Cuniot et Yomguih se sont rencontrés au sein du grand groupe klezmer "Orient Express Moving Shnorer". Un schnorer, c'est un pauvre type, et alors, est-ce une raison pour qu'il vous tape sans cesse ?

Certes, mais qu'est ce que le klezmer ?

*Klezmer vient des mots hébreux "kle", instrument et "zemer" pour chanson. C'est une musique juive populaire, que les musiciens klezmer, les klezmorim, jouaient dans les shtetels, dans les ghettos, à l'occasion d'un anniversaire, d'un mariage, ou de l'arrivée d'un nouveau rabbin (voir l'anniversaire de mariage du nouveau rabbin). Sans cesse sur la route, méprisés – il convient de mépriser les amuseurs, on l'oublie trop souvent – les Klezmorim ont sillonné l'Europe centrale. Au hasard des amitiés, des rencontres, leur musique a échangé avec tous les autres, russes, roumaines, grecques, ottomanes ou tziganes. C'est peut être pourquoi, si les musiciens juifs ne sont pas tous klezmer, les musiciens klezmer ne sont pas tous juifs. Musique de fusion, le klezmer a bien sûr rencontré le jazz, pour le meilleur. Denis Cuniot et Yomguih, dans *The Golem on the Moon* viennent le rappeler avec splendeur.*

Le golem comme la musique, est création humaine : sur son front de glaise, son créateur, Rabbi Loew de Prague, avait écrit le mot hébreu "emet", "vérité". Chaque veille de shabbat, le rabbin effaçait la lettre e, afin que seule demeure la syllabe "met", pour "mort". Le golem s'effondrait et redevenait pour un jour et une nuit une "masse informe".

Qu'un golem se trouve désormais sur la Lune ne doit pas étonner. Car la musique klezmer ne parle pas que de tristesse et d'errance, comme on voudrait le faire parfois croire. Il y a de la joie dans ses larmes, du rire dans ses sanglots (du t.shok dans ses knetsch), et de l'humour jusque dans le virtuose. La musique klezmer nous fait douter de cette certitude absurde d'être né quelque part, elle nous rappelle que tous, comme elle, nous venons d'ailleurs, que cet ailleurs est loin, et qu'il est partout. »

Titres présents dans l'album :

Chassidik link

Nigun de la table vide

Suite bulgar

Der yid in yerushalaim

The golem on the moon

Lunatic bulgar

Prohibition

Nigun

Annexe 4 Liste des terrains de recherche effectués

Concerts parisiens (et ailleurs en France si précisé):

Concert des Gefilte Swing au Point Bar le 27/03/15

Concert des Gefilte Swing à la Brûlerie le 12/04/15

Concert de Yom et les Yiddish Cowboys le 01/12/2015

Concert de Horse Raddish dans un bar proche de Bastille le 03/12/2015

Concert de Mosaik Klezmer à la MJC de Nogent sur Marne le 06/10/18

Concert de Horse Raddish et Talila à l'Espace Rachi 25/11/18

Concert de Klezmer Nova au Café de la Danse le 28/11/18

Concert des Gefilte Swing au KB le 15/12/18

Concert de la Fanfare klezmer KIF à l'Abracadabar le 20/12/18

Concert du Duo Claudine Movsessian au Café des Psaumes le 12/01/19

« Concert klezmer » au Café des Psaumes le 13/01/19

Concert de Bjorg and the Kaos au Petit bain en 03/19

- Concert Marx Sisters à la péniche El Alamein le 06/04/19
- Concert du Duo Neshume au Café des Psaumes le 07/04/19
- Concert des Gefilte Swing à la péniche Demoiselle le 13/04/19
- Concert des Cigarillos En El Shtruddle au New Morning le 23/04/19
- Concert du Rebelote Klezmer au Grand Breguet le 10/04/19
- Concert de Bielka et les Pletzl Bandits au Centre Mandapa le 11/05/19
- Concert de Klez'manne à la péniche Demoiselle le 16/05/19
- Concert de Kanai Trio au Café des Psaumes le 06/06/19
- Concert des Pletzl Bandits au centre OSE le 16/06/19
- Concert du Petit Mish Mash à l'Alimentation Générale le 20/06/19
- Concert prix Cukierman à la mairie du 4^{ème} arrondissement le 25/06/19
- Concert du Kanai Trio dans un bar parisien en 06/19
- Concert Trio Denis Cuniot, Bruno Girard , Rémy Yulzari au Cercle Bernard Lazare le 08/09/19
- Concert de Yom Trio au théâtre des Rendez-vous d'Ailleurs le 13/09/19
- Concert de chansons yiddish par Jean-Gabriel Davis au Café des Psaumes le 22/09/19
- Concert du KKO à la Marbrerie de Montreuil le 26/09/19
- Concert de Toussossouk dans un bar le 04/10/19
- Répétition de la comédie musicale *Un violon sur le toit* au Carreau du Temple le 06/10/19
- Concert de Claude Berger et Florian Dumitru au Café des Psaumes le 06/10/19
- Concert des Gefilte Swing au Point Bar le 06/10/19

Concert de Abraham Inc : Soccaled et David Krakauer à la Cigale le 16/10/19

Concert de Rémi Yulzari et Nadav Lev à la MCJ de Nogent sur Marne le 09/11/19

Bal de société des Pletzl Bandit à l'ECUJE le 02/12/19

Concert du duo Denis Cuniot et Guy Mintus à la scène Watteau le 02/12/19

Concert de Klunk au Cirque Electrique le 08/12/19

Cabaret *Oyfn Veg* par les Marx Sisters à l'espace Rachi le 09/12/19

Concert du Rapporchestra au Centre Medem le 12/01/20

Concert du Petit Mish Mash au théâtre Thénardier de Montreuil le 16/01/20

Concert de Mosaik Klezmer à l'occasion de la fête de l'OSE, mairie du 4ème, le 02/02/20

Concert de Grenoble Klezmer Kollektiv au café Bayard à Grenoble le 15/02/20

Concert du KKO au Punk Paradise le 15/07/22

Concert des Marx Sisters à la Bellevilloise le 19/11/22

Concert des Oreilles d'Aman à l'espace Rachi le 20/03/2022

Cabaret yiddish à la Maison de la Culture Yiddish le 28/01/2023

Ateliers klezmer à Paris :

Atelier de danse klezmer (animé par les Klezmorimlekh) à la Maison de la culture Yiddish le 29/11/14.

Ateliers des Klezmorimlekh à la Maison de la Culture Yiddish le 22/03/15.

Répétition du Rebelote Klezmer à Musique Ensemble 20^{ème} le 09/05/19

JAM du pot de rentrée du Petit Mish Mash au Centre Medem le 11/09/19

Rassemblements yiddish internationaux :

Stage RDV Klezmer (Normandie, France) du 30 mai au 2 juin 2019

Rassemblement Yiddish Summer Weimar (Weimar, Allemagne) du 12 au 19 août 2019

Rassemblement Yiddish New York, du 22 au 26 décembre 2019

Stage RDV Klezmer (Normandie, France) du 20 au 24 août 2020

Stage RDV Klezmer (Normandie, France) du 14 au 19 août 2021

Festival klezmer « Drom'n klez » à Dieulefit le 22/10/2022

Annexe 5 Interviews réalisées par Alice Mazen

Contenu des interviews exclu de la version publique

Interview de Chantal Knippel le 29/11/14

Interview de David Amsellem le 13/03/15

Interview de David Amsellem le 02/02/201

Interview de Ilan Zaoui le 18/03/15

Interview de Alexandre Litvak le 15/05/15

Interview de Alexandre Litwak le 26/02/2016

Interview de Michel Schick le 10/12/15 au Centquatre

Interview de Yaël Morciano en novembre 2018

Interview de Charles Rappoport en décembre 2018

Interview de Gheorghe Ciumasu le 19/06/19

Interview de Laure Berthaume le 30/06/19

Interview de Lise Gutman le 26/06/19

Interview de Benjamin Chabert le 17/06/19

Interview de Bruno Girard le 03/12/19

Interview de Clément Moreau le 12/05/19

Interview de Pierre Wekstein le 19/01/19

Interview de Mano Siri le 10/05/19

Interview de Rémy Yulzari le 12/12/19

Interview de Maurice Victorovitch le 16/01/19

Interview de David Pergament le 14/05/19

Interview du Kanai trio le 18/06/19

Interview de Alan Bern le 16/08/2019 au Yiddish Summer Weimar, traduit de l'anglais

Interview de Joshua Horowitz le 11/08/2019 Yiddish Summer Weimar, traduit de l'anglais

Annexe 6 Partitions et transcriptions

1. *Der Heyser Bulgar*, Naftule Brandwein, 1923

Transcription Henry SAPOZNIK, *The compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987

2. *Der Shtiler Bulgar*, Harry Kandel, 1917

Transcription Henry SAPOZNIK, *The compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987

3. *Kiever Bulgar*, Harry Kandel, 1921

Transcription Henry SAPOZNIK, *The compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987

4. *Dovid, shpil es nokh a mol*, Dave Tarras, 1939

Transcription Henry SAPOZNIK, *The compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987

5. *Bb minor bulgar*, Dave Tarras vers 1930

Transcription Henry SAPOZNIK, *The compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987

6. *A Nakht In Gan Eydn*, Harry Kandel, 1926

Transcription Henry SAPOZNIK, *The compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987

7. *Odessa Bulgarish*, Abe Schwartz, 1919

Transcription Henry SAPOZNIK, *The compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987

8. *Kishiniever Bulgar*, Abe Schwartz, 1917

Transcription Henry SAPOZNIK, *The compleat Klezmer*, New-York, Tara Publications, 1987

9. *My Mothers Delicious Rhumba*, Susan Watts, travaillé lors du workshop « composition » animé par Susan Watt au Yiddish New York, 2019

10. *Enfant cowboy*, Yom, enregistré par la Fanfare Kif, Kif Orkestra, édition privée, 2015

DER HEYSER BULGAR

(THE HOT BULGAR)

NAFTULE BRANDWEIN ORCHESTRA 1923

(♩=115-120)

This piece uses all the harmonics of *Ahava Raba*—I major, IV minor and VII minor. The 16th notes at the end of the "A" are all slurred except for the first note; while in the "C" section, be sure to bend the long held C note and observe the stop time. "Der Heyser" was introduced to vaudeville audiences by Brandwein soloing with Joseph Cherniavsky's Yiddish American Jazz Band in 1924. It was Tarras, however who was to record it under the name "Khasene Nigunim" with Cherniavsky after he replaced Brandwein in 1925. This most complete composition is, in so many words, a classic.

Moderately

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a circled 'A' and a repeat sign. Chords are indicated above the notes: D, Cm 3, D, D, Cm 3, D, Cm, D, D, D, Cm, Cm, Gm 3, D 3, Cm 3, D. The second staff continues with Cm 3, D, D, D, Cm. The third staff has Cm, D, Cm, D, D. The fourth staff includes Cm, Cm, Gm 3, D 3, Cm 3, D, and a first/second ending bracket. The fifth staff starts with a circled 'B' and a repeat sign, with chords Gm, tr, D, Cm, 3. The sixth staff has D, D7, Gm, tr, D. The seventh staff includes Cm, D, Cm, a first/second ending bracket with chords 1. D D7 and 2. D, and ends with a circled 'C' and chord D. Ornaments (tr) and triplets (3) are used throughout.

The musical score consists of six staves of music in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various chords and rhythmic patterns:

- Staff 1:** Chords: D 3, 3, A7, D, 3, D 3, Gm 3, D 3, Cm 3.
- Staff 2:** Chords: D, 3, D, Cm.
- Staff 3:** Chords: Cm, D, Cm, 1. D.
- Staff 4:** Chords: 2. D, Cm, 3, Cm 3, 3.
- Staff 5:** Chords: Cm, 1., Cm, Gm 3, 3.
- Staff 6:** Chords: D 3, Cm 3, 2. Cm, D 3, Cm 3, D. The piece concludes with the instruction *D.S.*

DER SHTILER BULGAR

(THE QUIET BULGAR)

HARRY KANDEL'S ORCHESTRA 1917

(♩ = 100)

The old standard which became, through the good offices of one Ziggy Elman (nee Harry Finkelman), a swing standard called "And the Angels Sing". Straight C major throughout the "A" section, with plenty of room for trills, etc. The *Adonoi Molokh* is introduced in the "B" section with a suprise two measures in C minor; the "C" section is in relative minor and the use of the woodblock is most effective there.

Moderately

Chord symbols and markings in the score include: (A) C, G7 tr, C, tr, G7, C, G7, C, G7 tr, C, G7, C, Fine, 1. G7, 2. C, (B) C7, C, 3, 3, C7, 3, 3, C, Cm, C, 3, G7, C, 1., 2. C E7, (C) Am, tr, Dm, 3, 3, Am, E7 tr, 1. Am, 2. Am, G7, D.C. al Fine.

KIEVER BULGAR

(BULGAR FROM KIEV)

HARRY KANDEL'S ORCHESTRA 1921

(♩ = 105-110)

This tune contains some Hasidic overtones in the "A" section, and a "shout chorus" to boot. The harmony in the "B" section contains some fascinating *Misheberakh*, relative major F minor-G major cadences. The "C" section is a rather stock relative major.

Moderately

A7 **A** Dm A7 Dm Dm

Gm Dm A7 Dm A7

Dm C7 F A7 Dm 1. A7 2. Dm

Fine

B Dm Cm Dm

Cm Dm F Bb F C7 3 F 3 C7 3 F

Fm G F Dm A7

Dm 1. 2. C7 **C** F C7

F C7 1. F 2. F A7

DOVID, SHPIL ES NOKH A MOL

(PLAY IT AGAIN, DAVE)

(♩=105-110)

as played by DAVE TARRAS 1939

Originally part of a larger Decca session under the baton of violinist and bandleader Al Glaser (1898-1982) and his "Bukovina Kapelle", this bulgar represents classic Tarras. It has been raised from C major, the original key, to F major, (the standard on-the-job performance key) for the consideration of wind players. The essentially Rumanian cast of the melody is typically "Dave" (he was born in the Ukraine, just next door to Rumania). Some exercise book sections (like the scales in the "B" part) are frequently found in Tarras performances. The relative minor in C, leading back to major on the repeat of "A".

(A) Moderately fast $\frac{2}{4}$ F C7 C7

(B) F Gm C7 F C7 F/C C7

(C) F A7 Dm

Dm D7 3 Gm A7

Gm A7 3 3

1. Dm A7 3 3 2. Dm Db7 C7

D.S. al Fine



Dave Tarras at age 9 in Ternovka, Ukraine 1907 (Photo courtesy of Dave Tarras).

Bb MINOR BULGAR

as played by DAVE TARRAS

(♩=115-120)

This Tarras composition is written in his beloved key, concert Bb minor which brings out the woody middle and lower registers of the Bb clarinet, one of Tarras' many trademarks. The melody, of course, is elegant and totally balanced, classically harmonized--evidence of Tarras' attention to the minute detail of tune construction. The "B" section is in the relative major, Db, and the "C" goes back to Bb minor.

Moderately fast

Chords and markings in the score:

- Section A: Bbm, F7, Bbm, Bb7, Bbm, Bb7, Bbm, Bb7
- Section B: Bbm, A7, Ab7, Db, Ab7, Db, Ab7, Eb m, Ab7

The musical score consists of four staves of music in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The notation includes various rhythmic values, including triplets and slurs. Chord markings are placed above the staff: Ab7, Eb7, Ab7, F7, Ebm, F7, Bbm, Ebm, Bbm, F7, Bbm, F7, and Bbm. A copyright symbol (©) is present above the Ebm chord. The score concludes with a double bar line and the instruction "D.C." (Da Capo).



Dave Tarras in a typically classic mid 1940's pose (Photo courtesy Dave Tarras)

A NAKHT IN GAN EYDN

(A NIGHT IN THE GARDEN OF EDEN)

HARRY KANDEL'S ORCHESTRA 1926

(♩=110-115)

A melody with a strong Hasidic cast to it. Note the minor-major phrase repeats in the "A" section coupled with a nice harmonic motion in the "B". Note the surprise D major chord to F which appears in bars 9 and 10 of the "C". The original recording abounds in chirps and trills over the melody. Kandel composed and recorded this tune in 1924 on an acoustic Brunswick and waxed it again 2 years later on an improved Victor electrical disc.

Mod. fast Bulgar

Chords and markings in the score include: (A) Dm, C7, F, C7, F, A7, Dm, C7, F, A7₃, 3, 1. Dm, A7, 2. Dm, (B) Dm, D7, Gm, A7, Dm, C7, F, F, D7, Gm, A7, Dm, 1. A7, Dm, tr, 2. Gm, A7, Dm, A7, Dm, A7, (C) Dm, tr, A7, Dm, A7, Dm, A7, Dm, D, F, Dm, A7, Dm, A7, 3, 3, Dm, 1. A7, 2. A7, D.S.

ODESSA BULGARISH

(BULGAR FROM ODESSA)

ABE SCHWARTZ ORCHESTRA 1919

(♩=100-110)

Here is a lively bulgar in D *Misheberakh*. The harmonization set down here follows the Schwartz arrangement, especially in the "B" section where the minor dominant, A minor, is used. This tune, published in 1921, is an example of one of the very few *klezmer* melodies issued by the Hebrew Publishing Company.

Moderately bright

1. Dm Fine

B

D.S. al Fine

KISHINIEVER BULGAR

(BULGAR FROM KISHINIEV)

ABE SCHWARTZ'S ORCHESTRA 1917

(♩=105-110)

This tune is almost completely in major except for the *Adonoi Molokh* in the "B" section. It has a Rumanian/Russian flavor and a simplicity of melody which lends itself well to embellishment.

Moderately

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves of music. The first staff begins with a circled 'A' and a G chord. The second staff continues the melody with G, D7, and G chords. The third staff features a first ending (1. G) and a second ending (2. G), followed by a circled 'B' and G, C, and D7 chords. The fourth staff continues with G and G chords. The fifth staff concludes with D7, G, G, C, G/D, D7, and G chords. The tempo is marked 'Moderately' and the tempo range is given as (♩=105-110).

My Mother's Delicious Rhumba
Susan Lankin Watts

♩ = 90
Dm

A E7 A7 Dm Dm

6 E7 A7 Dm A7 1. Dm 2. Dm

11 **B** Dm Am

15 Gm 1. Dm 2. Dm

20 **C** E7 A7 Dm

24 E7 A7 Dm A7 Dm

♩=140

ENFANT COW BOY ut

A

Am G Am

5

C F 1. Am Am

B

G⁷ Am C E

Dm C E⁷ 1. Am Am

A'

Am G Am

C F 1. Am Am

C

chaque accord = 4 mesures

B⁷ Em A⁷

D B⁷ E⁷

Table des matières générale

Sommaire	4
Références des vidéos et audios annexes	5
<i>Dossier joint du chapitre 2.....</i>	<i>5</i>
<i>Dossier joint du chapitre 3.....</i>	<i>6</i>
<i>Dossier joint du chapitre 4.....</i>	<i>8</i>
<i>Dossier joint du chapitre 5.....</i>	<i>8</i>
Introduction : la musique klezmer aujourd'hui, approche et concepts	10
<i>Méthodologie : du plus loin au plus près</i>	<i>11</i>
<i>Corpus : le répertoire des musiciens de Paris</i>	<i>12</i>
<i>Ambitions : une dynamique en son contexte.....</i>	<i>12</i>
Prélude à la recherche	14
Table des matières du Prélude à la recherche	15
1. Brève définition et histoire de la musique klezmer	15
1.1 <i>Brève définition de la musique klezmer.....</i>	<i>16</i>
1.2 <i>Bref historique de la musique klezmer, de son origine en Europe de l'est au revival américain.....</i>	<i>17</i>
1.2.1 <i>Naissance des musiciens klezmer</i>	<i>17</i>
1.2.2 <i>L'exil de la communauté juive ashkénaze</i>	<i>19</i>
1.2.3 <i>L'immigration vers New York</i>	<i>20</i>
1.2.4 <i>La seconde guerre mondiale</i>	<i>22</i>
1.2.5 <i>Le Revival américain.....</i>	<i>23</i>
2. Histoire du revival parisien	25
2.1 <i>Une musique klezmer présente mais non identifiée</i>	<i>25</i>
2.2 <i>Revendication de la musique klezmer à Paris</i>	<i>27</i>
3. Panorama des groupes de musique juive parisiens actuels	30
3.1 <i>Les groupes de musique juive professionnels.....</i>	<i>30</i>
3.1.1 <i>Les groupes instrumentaux</i>	<i>30</i>
3.1.1.1 <i>Duo Peylet-Cuniot</i>	<i>30</i>
3.1.1.2 <i>Denis Cuniot</i>	<i>31</i>
3.1.1.3 <i>Kanai Trio</i>	<i>32</i>
3.1.1.4 <i>Klez'manne</i>	<i>33</i>
3.1.1.5 <i>Klezmer Nova (anciennement Orient Express Moving Shnorers)</i>	<i>34</i>
3.1.1.6 <i>Pletzl Bandit.....</i>	<i>35</i>
3.1.1.7 <i>Rappoporchestra.....</i>	<i>36</i>
3.1.1.8 <i>Trio Klezele</i>	<i>37</i>
3.1.1.9 <i>Yomguih-Cuniot (Duo)</i>	<i>38</i>
3.1.1.10 <i>YOM.....</i>	<i>39</i>
3.1.2 <i>Les groupes mélangeant musique instrumentale et chanson yiddish</i>	<i>40</i>
3.1.2.1 <i>Ben Zimet.....</i>	<i>40</i>
3.1.2.2 <i>Bratsch.....</i>	<i>41</i>
3.1.2.3 <i>Cigarillos en el Shtruddle</i>	<i>43</i>
3.1.2.4 <i>Gefilte Swing</i>	<i>44</i>
3.1.2.5 <i>Horse Raddish</i>	<i>45</i>

3.1.2.6 Klezmer Kaos.....	46
3.1.2.7 Klunk.....	47
3.1.2.8 Mozaïk Klezmer	48
3.1.2.9 Le Petit Mish Mash.....	49
3.1.2.10 Shpilkes.....	50
3.1.2.11 Swing Klezmer	51
3.1.2.12 Yerushe	52
3.2 Les ensembles klezmer amateurs.....	53
3.2.1 Fanfare klezmer d'île de France : Kif Orkestra	53
3.2.2 KKO	55
3.2.3 Les Klezmorimlekh	56
3.2.4 Rebelote Klezmer	57
Chapitre 1 Définition du mot « klezmer », analyses croisées et évolution	58
Table des matières du Chapitre 1	59
1. Historique du mot klezmer.....	59
1.1 Etymologie.....	60
1.2 Evolution de la définition jusqu'à aujourd'hui	61
2. Définition contemporaine du mot « klezmer »	65
2.1. Définition contemporaine du mot « klezmer » dans la littérature musicologique.....	66
2.2. Utilisation du mot « klezmer » pour la promotion des groupes parisiens.....	69
2.2.1 Utilisation du mot « klezmer » dans sa définition restreinte.....	70
2.2.2 Utilisation du mot « klezmer » dans sa définition élargie.....	73
2.2.2.1 Le mot « klezmer » englobant les compositions contemporaines	74
2.2.2.2 Le mot « klezmer » englobant le genre de la chanson yiddish.....	75
2.3. Définition du mot « klezmer » dans les discours	78
2.3.1 Définitions de « klezmer » dans les discours des musiciens parisiens	78
2.3.1.1 Définition du klezmer par ses caractéristiques musicales	79
2.3.1.2 La place des compositions contemporaines dans la musique klezmer.....	81
2.3.1.3 Le rapport du klezmer à l'histoire et au judaïsme : le yikhes.....	83
2.3.1.4 La place du chant yiddish dans le klezmer	86
2.3.2 Définitions du klezmer dans les rassemblements internationaux	89
2.3.2.1 Diffusion d'une « vérité »	90
2.3.2.2 Subjectivité de la définition.....	92
3. Conclusion sur la définition du mot « klezmer »	95
3.1 « Le klezmer » : qualificatif, genre ou style ?	95
3.2 Comment est définie la musique klezmer ?.....	95
Chapitre 2 Quel répertoire klezmer à Paris ?	97
Table des matières du Chapitre 2	98
1 Définition du répertoire klezmer	98
1.1 Origine du répertoire	99
1.2 Distinction des catégories de répertoires.....	99
1.3 Quelques danses et autres sous-genres du répertoire klezmer.....	103
1.3.1 La doina.....	104
1.3.2 La hora.....	104
1.3.3 Le bulgar.....	106
1.3.4 Les mitzve tantz	107

1.3.5. Le sher	108
1.3.6 Le freylekhs	110
1.3.7 Le terkisher	111
1.3.8 Le khosidl	111
1.3.9 La patsh tantz.....	112
1.3.10 La flash tantz	113
2. Méthode d'analyse des répertoires parisiens	115
2.1 <i>Choix du corpus parisien à analyser</i>	115
2.1.1 Nature des groupes sélectionnés	115
2.1.2 Cadre spatio-temporel de la recherche.....	115
2.2 <i>Méthode de classification retenue</i>	117
3. Analyse des répertoires des groupes parisiens.....	119
3.1 <i>Le répertoire de concert et son rapport au contexte</i>	119
3.1.1 Un répertoire klezmer au sens musicologique	119
3.1.1.1 <i>Un répertoire klezmer strict pour les ensembles pédagogiques klezmer</i>	119
3.1.1.2 <i>Un répertoire klezmer strict pour quelques groupes parisiens</i>	121
3.1.2 Un répertoire klezmer élargie par les raisons liées au contexte	122
3.1.2.1 <i>Une juxtaposition de répertoires dans les bals yiddish</i>	122
3.1.2.2 <i>Une juxtaposition de répertoires pour s'adapter au public</i>	123
3.2 <i>Le répertoire enregistré et son rapport aux discours</i>	127
3.2.1 Une part de répertoire klezmer au sens strict.....	130
3.2.2 Répartition des catégories de répertoires dans les albums klezmer	131
3.2.2.1 <i>Un répertoire klezmer au sens élargi, incluant chansons yiddish et compositions contemporaines</i>	132
3.2.2.2 <i>Une juxtaposition de répertoires sous le nom klezmer</i>	136
4. Conclusion sur le répertoire	139
Chapitre 3 Spécificités musicales du style klezmer	141
Table des matières du Chapitre 3	142
1. Qu'est-ce qu'un marqueur musical de la musique klezmer ?	142
1.1 <i>Pourquoi définir les marqueurs musicaux ?</i>	145
1.2 <i>Justifications historiques et contextuelles des marqueurs musicaux caractérisant le style klezmer</i>	147
1.2.1 Origines des caractéristiques musicales et rapport aux musiques autochtones	147
1.2.2 Influences du contexte sur les caractéristiques musicales du style klezmer	149
2. Motifs mélodiques caractéristiques	151
2.1. <i>Formules mélodiques caractérisant le style klezmer au sens restreint</i>	151
2.1.1 Formules conclusives de la hora.....	153
2.1.1.1 <i>Formules conclusives des horas du répertoire historique</i>	153
2.1.1.2 <i>Formules conclusives des horas des compositions klezmer parisiennes</i>	155
2.1.1.3 <i>Analyse d'une hora contemporaine dans un contexte de transmission et d'interprétation</i>	157
2.1.2 Processus de transmission : de la variation aux motifs mélodiques.....	158
2.3 <i>Ornements caractérisant la musique klezmer au sens restreint</i>	159
2.3.1 Analyses acousmographiques du krekhts	161
2.3.2 Krekhts et kneytsh chez les clarinettes klezmer	162
2.3.2.1 <i>Le krekhts (ou grace note)</i>	162
2.3.2.2 <i>Le kneytsh (ou chirp)</i>	164
2.3.3 Le krekhts dans le chant yiddish.....	165
3. Formules rythmiques et appuis caractérisant le style klezmer	168

3.1 <i>Des formules rythmiques signatures</i>	168
3.1.1 Les sous-genres non mesurés.....	168
3.1.2 Les rythmes d'accompagnement	168
3.1.3 Les motifs rythmiques indiquant la structure de la danse	169
3.2 <i>Le rythme influence la danse, ou la danse influence le rythme ?</i>	171
3.2.1 Le rapport du musicien au danseur	171
3.2.2 Vers un détachement de la musique klezmer vis à vis de la danse	172
4. Texture : de l'hétérophonie à l'harmonie	174
4.1 <i>La construction hétérophonique à l'origine des dissonances</i>	174
4.2 <i>Echelles harmoniques caractérisant le style klezmer</i>	176
4.2.1 Les modes majeurs	177
4.2.2 Les modes mineurs	178
4.2.3 Les six modes	181
4.3 <i>Le rythme harmonique : analyse en situation d'interprétation et hétérophonie</i>	182
4.4 <i>Enchaînements harmoniques : comparaison d'un corpus de référence et d'un corpus de compositions contemporaines</i>	183
4.4.1 Juxtaposition de modes harmoniques	184
4.4.2 Analyse par les vecteurs harmoniques	187
5. Conclusion sur les caractéristiques musicales : imbrication des paramètres, le rôle de chacun	191
Chapitre 4 Interprétation de la musique klezmer actuelle et démarches musicales	194
Table des matières du Chapitre 4	195
1 Démarche de conservation par la recherche musicologique	197
1.1 <i>Une démarche de conservation pour une quête identitaire</i>	197
1.2 <i>Sources musicales et interprétation dans une démarche de conservation</i>	198
1.3 <i>Une démarche musicale étroitement liée au contexte de transmission</i>	198
2. L'instrumentation, reflet de la démarche musicale	200
2.1 <i>Une instrumentation de référence</i>	200
2.2 <i>Instrumentation klezmer actuelle</i>	203
2.2.1 Des instruments issus des ensembles européens du 19 ^e siècle.....	206
2.2.2 Les cuivres dans les ensembles parisiens : héritage de l'industrie du disque et de l'influence du jazz ...	207
2.2.3 La présence d'instruments extérieurs, signatures d'une influence ou d'une fusion stylistique	207
3. Démarche d'individualisation musicale par la fusion stylistique à Paris	209
3.1 <i>Processus de création</i>	214
3.1.1 Le mélange de styles, fruit d'une rencontre entre deux cultures musicales	215
3.1.2 Le mélange de styles, fruit de la multiplicité culturelle et stylistique	217
3.2 <i>Des ornements à la frontière des styles</i>	218
3.2.1 Une ornementation reflexe	218
3.2.2 Une ornementation liée à la démarche musicale.....	219
3.3 <i>Des rythmes comme marqueurs stylistiques</i>	221
3.3.1 Un rythme pour colorer un thème klezmer	222
3.3.2 Un rythme klezmer pour faire rentrer un thème dans le répertoire	225
3.4 <i>Une adaptation de l'harmonie</i>	226
3.5 <i>Une évolution de la structure</i>	230
3.5.1 Evolution de la structure correspondant à une démarche de fusion	230

3.5.2 Evolution de la structure par l'influence du contexte	232
4. Conclusion sur l'interprétation actuelle de la musique klezmer en lien avec la démarche musicale.....	233
Chapitre 5 Transmission et diffusion de la musique klezmer : démarche et rapport à la communauté juive	236
Table des matières du chapitre 5 :	Error! Bookmark not defined.
1. Place de la musique klezmer dans le contexte contemporain et rapport à la communauté juive	237
1.1 <i>Les contextes de pratique et de diffusion de la musique klezmer</i>	238
1.1.1 Ateliers klezmer parisiens et workshops internationaux: une diffusion par l'enseignement	238
1.1.2 La transmission scénique publique à Paris	239
1.1.3 La pratique de la musique klezmer dans le cadre privé en région Parisienne	241
1.2 <i>Le rapport aux Parisiens et à la communauté juive</i>	242
1.2.1 Un rapport à la communauté juive étroit dans le contexte événementiel.....	242
1.2.2 Un rapport à la communauté juive variable dans le contexte scénique public	243
1.2.3 Un rapport à la communauté juive dépendant d'une démarche personnelle dans le contexte de l'enseignement.....	248
2. Démarche de transmission de la musique klezmer par l'enseignement	250
2.1 <i>Les sources musicales</i>	250
2.2 <i>Formation musicale des musiciens klezmer parisiens actuels</i>	256
2.3 <i>La place de l'oralité dans la transmission de la musique klezmer</i>	259
2.3.1 La place de l'oralité au sein des groupes professionnels	259
2.3.2 La place de l'oralité dans les contextes d'enseignement de la musique klezmer.....	261
3. Des enseignements compartimentés pour transmettre la musique klezmer	264
3.1. <i>Transmission d'une technique instrumentale : les ornements</i>	265
3.2. <i>Transmission des techniques d'accompagnement</i>	266
3.3 <i>Enseignement de l'harmonie</i>	268
4. Conclusion sur la transmission et la diffusion de la musique klezmer	270
Conclusion	273
<i>Le rapport au terrain</i>	273
<i>Le revival parisien</i>	274
<i>Comment définir le mot klezmer ? Une approche par l'analyse des discours</i>	275
<i>La musique klezmer à Paris, une photo prise au milieu d'un environnement en perpétuelle évolution</i>	278
Annexe 1 Bibliographie	282
<i>Ouvrages</i>	282
<i>Articles</i>	285
<i>Partitions</i>	288
<i>Discographie</i>	289
<i>Documents radiophoniques</i>	292
<i>Filmographie</i>	292
<i>Sites Internet</i>	292
Annexe 2 Table des illustrations	294

Annexe 3 Répertoires enregistrés des groupes parisiens, corpus d'étude choisi	300
<i>BEN ZIMET, Aux sources du klezmer, 2015</i>	<i>300</i>
<i>CIGARILLOS EN EL SHTRUDDLE, When Klezmer Meets Salsa, 2013</i>	<i>301</i>
<i>CIGARILLOS EN EL SHTRUDDLE, Somos los Cigarillos, 2016.....</i>	<i>301</i>
<i>CUNIOT-PEYLET (DUO), Musique des Klezmerim et de leurs descendants, Buda Records, 1989.....</i>	<i>302</i>
<i>CUNIOT-PEYLET (DUO) Musique Klezmer d'hier et de demain, Buda Records, 1992</i>	<i>302</i>
<i>DENIS CUNIOT, Perpetuel Klezmer, Buda Musique, 2012.....</i>	<i>303</i>
<i>DENIS CUNIOT, Confidentiel Klezmer, Buda Musique, 2006.....</i>	<i>303</i>
<i>GEFILTE SWING, Nouvelles recettes, édition privée, 2006.....</i>	<i>304</i>
<i>GEFILTE SWING, Yidl Mitn Swing, édition privée, 2012</i>	<i>305</i>
<i>GEFILTE SWING, Klez'n Zazou, Frémeaux et associés, 2019</i>	<i>305</i>
<i>HORSE RADDISH, Electric Klezmer, Believe, Ignatub, 2014.....</i>	<i>306</i>
<i>HORSE RADDISH, Haskalah, édition privée, 2019</i>	<i>307</i>
<i>KIF ORKESTRA, Kif Orkestra, édition privée, 2015.....</i>	<i>307</i>
<i>KLEZELE (TRIO), Freylekh from Vladivostok, Intégral, 2009.....</i>	<i>307</i>
<i>KLEZMER KAOS, Froggy Kaos, édition privée, 2011.....</i>	<i>308</i>
<i>KLEZMER NOVA, Klezmer Nova (sous le nom de Orient Express Moving Shnorers), Universal 468 422-2, 2001</i>	<i>309</i>
<i>KLEZ'MANNE, Klez'manne, édition privée, 2008.....</i>	<i>311</i>
<i>KLUNK, זק, édition privée, 2017.....</i>	<i>311</i>
<i>MARX SISTERS (LES), Oyf der Tsung, Artwork, 2017.....</i>	<i>312</i>
<i>PETIT MISH-MASH (LE), Avant c'était mieux, Mish-Mash et compagnie, 2019.....</i>	<i>312</i>
<i>SHPIKES, Zol Zayn, édition privée, 2014.....</i>	<i>313</i>
<i>YERUSHE, Yerushe, Editions de l'IEMJ, 2016.....</i>	<i>313</i>
<i>YONGUIH-CUNIOT (DUO), The Golem on the Moon, Buda Musique, 2003.....</i>	<i>315</i>
Annexe 4 Liste des terrains de recherche effectués	316
Annexe 5 Interviews réalisées par Alice Mazen	320
<i>Interview de Chantal Knippel le 29/11/14.....</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
<i>Interview de David Amsellem le 13/03/15.....</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
<i>Interview de David Amsellem le 02/02/2016.....</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
<i>Interview de Ilan Zaoui le 18/03/15</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
<i>Denis Cuniot.....</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
<i>Interview de Alexandre Litvak le 15/05/15.....</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
<i>Interview de Alexandre Litvak le 26/02/2016.....</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
<i>Interview de Michel Schick le 10/12/15 au Centquatre.....</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
<i>Interview de Yaël Morciano en novembre 2018.....</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
<i>Interview de Charles Rappoport en décembre 2018</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
<i>Interview de Gheorghe Ciomasu le 19/06/19.....</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
<i>Interview de Laure Berthaume le 30/06/19.....</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
<i>Interview de Lise Gutman le 26/06/19.....</i>	<i>Error! Bookmark not defined.</i>

Table des matières générale détaillée

<i>Interview de Benjamin Chabert le 17/06/19</i>	Error! Bookmark not defined.
<i>Interview de Bruno Girard le 03/12/19</i>	Error! Bookmark not defined.
<i>Interview de Clément Moreau le 12/05/19</i>	Error! Bookmark not defined.
<i>Interview de Mano Siri le 10/05/19</i>	Error! Bookmark not defined.
<i>Interview de Rémy Yulzari le 12/12/19</i>	Error! Bookmark not defined.
<i>Interview de Maurice Victorovitch le 16/01/19</i>	Error! Bookmark not defined.
<i>Interview de David Pergament le 14/05/19</i>	320
<i>Interview du Kanai trio le 18/06/19</i>	320
<i>Interview de Alan Bern le 16/08/2019 au Yiddish Summer Weimar, traduit de l'anglais</i>	320
<i>Interview de Joshua Horowitz le 11/08/2019 Yiddish Summer Weimar, traduit de l'anglais</i>	320
<i>Interview de Claude Berger le 06/11/2019</i>	320
Annexe 6 Partitions et transcriptions	321
Table des matières générale	336

Portrait de la scène publique klezmer dans le contexte parisien actuel : exploration ethnomusicologique du « revival » klezmer parisien

Résumé

La musique klezmer, autrefois pratiquée par les musiciens juifs ashkénazes pour animer les célébrations liées à la vie juive en Europe de l'Est, s'est enrichie par les migrations et appauvrie par les nombreux pogroms subis par le peuple juif. Parallèlement au « revival » de la musique klezmer aux Etats-Unis dans les années 1970, la scène musicale klezmer parisienne a connu un renouveau et elle s'est depuis lors développée avec divers ensembles pratiquant exclusivement la musique klezmer, d'autres combinant musique klezmer et chant yiddish, et des ensembles pédagogiques. La scène musicale klezmer s'est alors démarquée par sa démarche musicale, à la croisée de la conservation et de l'innovation. En adoptant une approche ethnomusicologique, cette thèse explore les multiples dimensions de la scène musicale klezmer parisienne actuelle, en se concentrant sur sa définition, son rapport au contexte, son interprétation musicale et sa transmission. Par une analyse précise des discours, cette thèse montre comment la définition du mot "klezmer" évolue au fil du temps et s'adapte aux contextes de pratique et aux interprétations des musiciens, pour différer parfois de celle donnée par les écrits musicologiques. En adoptant une démarche comparative et grâce à l'observation des rassemblements yiddish tenant une place importante dans la transmission internationale de la musique klezmer, cette thèse vise à enrichir la compréhension de la diversité culturelle parisienne en observant quelle place la musique klezmer tient dans le paysage urbain parisien d'une part, et dans une communauté klezmer internationale d'autre part.

Mots-clés : Klezmer, Revival, Scène musicale parisienne, Ethnomusicologie, Yiddish, Fusion stylistique

Portrait of public klezmer music in the current Parisian context: ethnomusicological exploration of the Parisian klezmer “revival”

Summary

Klezmer music, formerly practiced by Ashkenazi Jewish musicians to enliven celebrations linked to Jewish life in Eastern Europe, was enriched by migrations and impoverished by the numerous pogroms suffered by the Jewish people. Parallel to the "revival" of klezmer music in the United States in the 1970s, the Parisian klezmer music scene experienced a revival and it has since developed with various ensembles practicing exclusively klezmer music, others combining klezmer music and Yiddish singing, and educational ensembles. The klezmer music scene then stood out for its musical approach, at the crossroads of conservation and innovation. By adopting an ethnomusicological approach, this thesis explores the multiple dimensions of the current Parisian klezmer musical scene, focusing on its definition, its relationship to the context, its musical interpretation and its transmission. Through a precise analysis of the discourses, this thesis shows how the definition of the word "klezmer" evolves over time and adapts to the contexts of practice and the interpretations of the musicians, to sometimes differ from that given by the musicological writings. By adopting a comparative approach and thanks to the observation of Yiddish gatherings holding an important place in the international transmission of klezmer music, this thesis aims to enrich the understanding of Parisian cultural diversity by observing what place klezmer music holds in the landscape. Parisian city on the one hand, and in an international klezmer community on the other.

Keywords : Klezmer, Revival, Parisian music scene, Ethnomusicology, Yiddish, Stylistic fusion

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 5 – Concepts et langages, Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Musique et musicologie