



HAL
open science

Spécificités et marqueurs de la musique klezmer : analyses en situation d'interprétation

Alice Mazen

► To cite this version:

Alice Mazen. Spécificités et marqueurs de la musique klezmer : analyses en situation d'interprétation. Christophe d'Alessandro and Achille Davy-Rigaux and Christophe Pirenne and Solène Bellanger and Sylvie Pébrier and Julie Rosenkranz and Florence Roy and Mickaël Robert-Gonçalves (dir.). Recherches en musique Actes des Rencontres nationales sur les recherches en musique, Collegium Musicæ de l'Alliance Sorbonne Université, pp.391-397, 2023, Collection MusiqueS & Interdisciplinarité, <10.25836/rnm.2020.45>. <hal-04226038>

HAL Id: hal-04226038

<https://hal.science/hal-04226038v1>

Submitted on 4 Oct 2023

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.



HAL Authorization

21

Spécificités et marqueurs de la musique klezmer : analyses en situation d'interprétation

Alice Mazen

Doctorante, Institut de recherche en musicologie (IReMus)

DOI → <https://doi.org/10.25836/rnrm.2020.45>

La musique klezmer est définie ainsi par Hervé Roten dans *Le Klezmer. Musique d’hier et d’aujourd’hui* : « 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. » (Roten, site web). On observe aujourd’hui une évolution de l’interprétation de la musique klezmer, à Paris et dans le monde, avec la présence de nombreuses influences stylistiques dans l’interprétation et dans le choix des répertoires. Pour comprendre les spécificités d’interprétation de la musique klezmer actuelle, il est nécessaire d’analyser ses marqueurs communs. On observe en effet l’existence d’un noyau universel qui s’explique notamment par le rayonnement de festivals internationaux comme le Yiddish New York, le Klezfest de Londres ou le Yiddish Summer Weimar, qui assurent la musique klezmer telle qu’elle était jouée en Europe de l’Est. À la question « Qu’est-ce qui fait l’essence de la musique klezmer dans vos compositions contemporaines ? », Susan Watts, trompettiste et compositrice, m’a répondu : les ornements, les formules mélodiques, les enchaînements harmoniques, et le rythme.

Il s’agira ici de montrer comment l’analyse d’interprétations en situation vient appuyer ou expliquer l’analyse des caractéristiques mélodiques, ornementales et harmoniques de la musique klezmer.

LES FIGURES MÉLODIQUES COMME RÉFLEXE D’INTERPRÉTATION

Pour les musiciens, les figures mélodiques constituent la caractéristique principale du style klezmer. D’après Amnon Shiloah (1995), musicologue et historien, la matière première de la musique klezmer comprend des motifs musicaux identifiés avec les modes (*Steiger*). À travers l’analyse d’un corpus de référence avec pour contre-corpus une œuvre contemporaine, nous observerons que les formules mélodiques caractérisent également un type de danse.

ANALYSE D’UN CORPUS KLEZMER DE RÉFÉRENCE

Les danses *hora* du recueil *The Compleat Klezmer* de Henry Sapoznik (1987 ; voir relevé ci-après) reflètent le répertoire de référence des musiciens *klezmer* actuels. Ces *hora* ont pour point commun une formule de cadence caractéristique, qui se distingue généralement par un arpège de notes courtes au rythme régulier, qui peut parfois être légèrement varié mais conserve son rythme. On observe ainsi que cette cadence caractéristique se retrouve dans la très grande majorité

des *hora* du répertoire klezmer joué aujourd'hui. Malgré tout, la formule peut être ajoutée librement par les interprètes.

<p><i>Firn Di Mekhutonim Aheym</i> (Conduire les Parents des Mariés) Naftule Brandwein, 1923</p>	
<p><i>Baym Rebin In Palestin</i> (Chez le rebin en Palestine) Broder Kapele, 1929</p>	
<p><i>Der Gasn Nign</i> (La Chanson de la rue) Kandel's orchestra, 1923</p>	
<p><i>Hora Mit Tsibeles</i> (Hora aux oignons) Naftule Brandwein's Orchestra, 1925</p>	
<p><i>Kandel's Hora</i> (La Hora de Kandel) Harry Kandel's Orchestra, 1918</p>	
<p><i>Nokh A Glezl Vayn</i> (Encore un verre de vin) Dave Tarras, 1929</p>	
<p><i>Moldavian Hora</i> (Hora moldave), V. Belufa, 1913</p>	

ANALYSE D'UNE ŒUVRE KLEZMER CONTEMPORAINE DANS UN CONTEXTE DE TRANSMISSION ET D'INTERPRÉTATION

L'examen des cours de pratique instrumentale (workshops) dispensés dans les rassemblements yiddish internationaux montre que l'ajout d'une formule mélodique de cadence est un automatisme lors de l'interprétation d'une *hora*. La situation d'interprétation confirme la présence de formules mélodiques caractérisant ce genre musical.

Exemple de situation

La *hora* de Susan Watts composée en 2019 ne présente pas dans sa notation la cadence caractéristique de la *hora* klezmer. En déchiffrant cette œuvre, les musiciens présents au *workshop* du Yiddish New York 2019 tentent instinctivement de rajouter la formule de cadence. 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 supplémentaire⁹⁷.

Clausule de hora rajoutée par les musiciens

Extrait de la hora composée par Susan Watts

Ainsi, la volonté d'ajouter cette formule mélodique pourtant non prévue par la compositrice montre son importance pour les musiciens et nous permet de l'identifier comme figure de cadence caractéristique de la musique klezmer.

TRANSMISSION DES ORNEMENTS : VERS UNE UNIFORMISATION

D'après Yale Strom (2002), compositeur, violoniste et musicologue, il y a deux types d'ornements à la clarinette : ceux joués avec les doigts (*trilles* et *grace notes* ou *krekhsts*), et ceux joués en utilisant l'embouchure (*bend notes* et *chirp* ou *kneytsh*). Dans sa publication *I Want to Play Klezmer*, Will Cicola (2007), clarinettiste et musicologue, précise que, par déviation de langage, le terme *krekhsts* désigne aujourd'hui la *grace note* et le *chirp*.

ANALYSE DU *KREKHTS* DANS UN CONTEXTE DE TRANSMISSION

Aucun écrit ne décrivant précisément le *krekhsts* et sa technique, ce n'est qu'en devenant actrice du phénomène de transmission aux workshops du Tapis vert 2019 en Normandie, du Yiddish Summer Weimar 2019, ou encore du Yiddish New York 2019, que j'ai pris conscience que l'apprentissage de la technique du *krekhsts* était une des bases et venait très rapidement dans la transmission de la musique klezmer.

Exemple de situation

Lors du workshop «Advanced Fiddl» au Yiddish New York 2019, Jake Shulman, violoniste klezmer, enseigne la technique du *krekhths* : il faut 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. Sans accélération de l'archet l'effet est très différent, 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'anche⁹⁸.

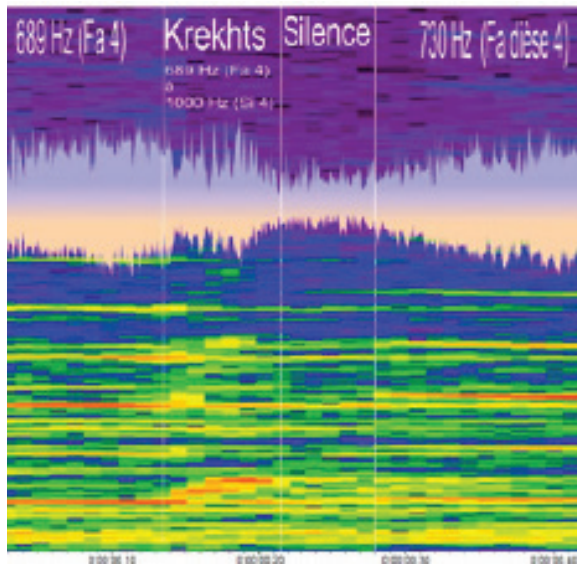


Fig. 1. Cadences des horas du recueil *The compleat klezmer*, Henri Sapoznik.

Pour visualiser cet ornement et ainsi comprendre l'importance de l'apprentissage technique détaillé, l'analyse spectrale du *krekhths* issu de la *Doina* enregistrée par Dave Tarras et Abe Ellestein's Orchestra (**figure 1**) montre que le *krekhths* est créé par une note initiale faisant partie de la mélodie (ici une *fa4*) puis une note ornementale supérieure très brève tapée par les doigts de l'instrumentiste (ici une note à la quarte supérieure : un *si4* d'une durée d'environ 8 centièmes de secondes) et interrompue brutalement.

Ainsi, l'analyse de la situation de transmission mettant l'accent sur l'apprentissage détaillé de la technique du *krekhths*, et ce dès le début de la pratique de la musique klezmer, montre son importance comme signature stylistique klezmer.

98 Voir vidéo 1 → 

UN ACCOMPAGNEMENT HARMONIQUE SOUMIS AU CONTEXTE D'INTERPRÉTATION

La musique klezmer utilise principalement sept grands types de modes (*Steiger*) : le mode majeur, les modes mineurs (naturel, harmonique et mélodique ascendant) et trois modes synagogaux : *Ahava Raba*, *Mi sheberakh*, et *Adonoï molokh*, nommés d'après l'incipit de prières connues. L'harmonie est particulièrement importante dans la musique klezmer puisque les mélodies sont systématiquement harmonisées. Dans la théorie musicale, l'harmonisation est étroitement liée aux notes constituant la mélodie.

L'accompagnement harmonique dans une séance musicale improvisée

Pour 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 » (1995, p. XX). On observe qu'une mélodie peut amener à plusieurs harmonies, plus ou moins complexes, selon la situation et l'expérience du musicien. Une section pourra être harmonisée par un seul ou plusieurs accords et l'harmonie suivra alors la carrure, c'est-à-dire la répartition périodique du nombre de mesures par phrase musicale.

Exemple de situation

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 instrumentistes accompagnants ne connaissant pas la mélodie, ils ont conservé l'accord majeur, créant une friction avec le mode mineur de la mélodie⁹⁹.

Ainsi, les frictions harmoniques évoquées par Amnon Shiloah peuvent être liées au contexte de pratique musicale propre à la musique klezmer, et ainsi considérées comme constituantes de la couleur klezmer.

CONCLUSION

Nous avons pu observer un processus de transmission orale à travers les rassemblements internationaux sur la culture yiddish, que ce soit au Yiddish New York ou au Yiddish Summer Weimar.

Le rayonnement international de ces rassemblements contribue aujourd'hui à l'uniformisation de l'ornementation. De plus, le mode de transmission par la

99 Voir vidéo 2 → 

copie peut expliquer les réflexes d'interprétation, comme ceux des placements de formules mélodiques caractéristiques de la *hora*. Enfin, des originalités d'harmonisation peuvent être directement justifiées par la situation d'interprétation. Ainsi, l'analyse du contexte nous apporte des renseignements et explique certaines caractéristiques d'interprétation de la musique klezmer actuelle comme les figures mélodiques, l'ornementation ou encore l'harmonisation.

RÉFÉRENCES

OUVRAGES

Cicola, Will. « I Want To Play Klezmer », *Clarinet and Saxophone*, n° 35, 2007.

Shiloah, Ammon. *Les Traditions musicales juives*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1995.

Strom, Yale. *The Book Of Klezmer: The History, the Music, the Folklore*, Chicago Review, 2002.

SITE WEB

Roten, Hervé, Institut européen des musiques juives,
<https://www.iemj.org/fr/>, consulté le 3 novembre 2021.

PARTITIONS

Sapoznik, Henry, *The Complete Klezmer*, New York, Tara Publication, 1987.