

Airs klezmer Pour piano

22 Pièces traditionnelles

Éditées et arrangées par Julian Rowlands

Avec du matériel en ligne (audio et pdf)

ED 13678D
ISMN 979-0-2201-3920-8
ISBN 978-1-84761-559-6



Sommaire

À propos de ce recueil	3
Musique klezmer et yiddish – histoire, culture, styles musicaux et pratiques d'interprétation	4
Aspects musicaux	6
À propos des auteurs	13

ED 13678D

British Library Cataloguing-in-Publication Data.

A catalogue record for this book is available from the British Library

ISMN 979-0-2201-3920-8

ISBN 978-1-84761-559-6

© 2014/2022 Schott Music Ltd, London

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in
a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical,
photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from
Schott Music Ltd, 48 Great Marlborough Street, London W1F 7BB

French translation: Michaëla Rubi

Design by www.adamhaystudio.com

Music setting and page layout by Bev Wilson

Printed in Germany S&Co.8991

À propos de ce recueil

Cet ouvrage est un recueil d'arrangements originaux pour piano de pièces de musique klezmer et de mélodies yiddish. Les pistes audio comprennent l'interprétation de toutes les pièces présentées.

L'objectif de ce recueil est de fournir des versions de ces morceaux se suffisant à elles mêmes pour être jouées de manière authentique sans aucune connaissance préalable des styles musicaux abordés. Les propositions de doigtés, de nuances et d'ornementation seront considérées davantage comme des guides que comme des règles absolues d'interprétation.

Musique klezmer et yiddish – histoire, culture, styles musicaux et pratiques d'interprétation

La musique klezmer est une musique instrumentale trouvant ses origines dans les communautés juives de langue yiddish d'Europe de l'Est, importée par les migrants en Europe occidentale, aux États-Unis et en Israël. Parlée par les Juifs d'Europe et dérivée de l'allemand médiéval (Mittelhochdeutsch), la langue yiddish est née au treizième siècle en pays rhénan avant de se répandre en Europe centrale et orientale. Environ 40 % de son vocabulaire n'est pas germanique, mais émane des langues hébraïques et slavonnes. « Klezmer » est un terme yiddish désignant un « instrumentiste » lié étymologiquement à l'hébreu « Klei Zemer » (כלי זמר), littéralement navire chantant, qui signifie instrument de musique.

En yiddish, les musiciens sont appelés « klezmers » ou « klezmorim » ; l'une des premières occurrences de ce terme dans la littérature anglaise apparaît avec le personnage de Herr Klesmer dans un roman de George Elliot, *Daniel Deronda* (1876). Le terme de « klezmer » est entré relativement récemment dans la langue anglaise pour désigner la musique jouée par les klezmorim.

En Europe de l'Est, les répertoires traditionnels apparentés comportent notamment des chansons populaires en yiddish et des musiques de scène et de cinéma yiddish.

1. Importance et influences

Le large éventail de styles et de formes de la musique klezmer est le reflet des différents contextes sociaux dans lesquels évoluaient les musiciens. Les klezmorim travaillant aux côtés de musiciens d'autres origines ethniques adoptèrent des éléments d'autres styles de musiques populaires ou s'approprièrent du répertoire destiné initialement à des auditoires non-juifs. Les danses populaires polonaises et russes, la musique tzigane et roumaine (*lautari*), la mélodie populaire hongroise (*magyar notak*) et les styles balkano-turcs tels que le *taksim* exercèrent tour à tour une influence sur le klezmer.

Le caractère spécifiquement juif de la musique klezmer découle des pratiques musicales de la société traditionnelle juive. Le klezmer est profondément influencé par la riche tradition de musique vocale dans la liturgie synagogale et dans les familles. À la synagogue, le *hazzan* (chantre ou officiant) enjolivait les prières chantées dans une flamboyante démonstration de virtuosité, appliquant dans ses improvisations le système des *shteygers* ou modes qui confèrent aussi à la musique klezmer sa structure tonale.

Le mouvement hassidique fondé par Israël Baal Shem-Tov au début du 18e siècle encouragea les Juifs à utiliser la musique pour entrer en extase et communiquer

ainsi dans la joie avec le divin. Le chant et la danse devinrent des activités centrales à la maison, dans les lieux de regroupements communautaires ou lors du shabbat et des jours de fêtes. Après la destruction du temple de Jérusalem (Beit/Beis haMikdash) en l'an 70 de notre ère, le judaïsme traditionnel interdit l'usage des instruments de musique le jour du shabbat (*chabbat / shabbes*) et les jours de fête (*chag, yom tov ou yontif*). La musique vocale chantée ces jours-là peut varier de lentes mélodies ferventes (*nigunim*) à des airs de danse rapides faisant appel à l'improvisation rythmique. Cette tradition musicale particulièrement inventive a elle-aussi exercé une influence importante sur la musique klezmer instrumentale.

Le large éventail émotionnel de la musique klezmer reflète également certains aspects de la vie juive. Pendant les Jours redoutables (*yamim noräïm*) et le Souccot, les fidèles vivent toutes sortes d'émotions, du repentir le plus profond à l'occasion de Roch Hachana et Yom Kippour à la joie extatique et aux réjouissances festives lors de Sim'hat Torah (*Simchas Toirah*) deux semaines plus tard. Dans ce creuset de la musique klezmer que constitue le mariage traditionnel (*khasene, houppa*), le sentimentalisme et la joie coexistent étroitement puisque les klezmorim sont chargés d'apporter la joie aux mariés.

2. Aperçu historique

La musique klezmer avant les enregistrements

L'existence de groupes de musique instrumentaux au service d'une clientèle juive peut être retracée au moins jusqu'au 16e siècle en Europe. Bien que nous soient parvenus des éléments concrets sur la composition de ces groupes, on ne sait pas grand-chose sur la musique qu'ils jouaient avant l'avènement de l'ethnographie et la collecte de musiques traditionnelles par des chercheurs à la fin du 19e et au début du 20e siècle.

Haskala et migration

À la fin du 18e et au début du 19e siècle, un mouvement connu sous le nom de *haskalah* (lumières) favorisa la laïcisation de la société juive en Europe. Ce processus fut accéléré par l'introduction en France, en Allemagne et dans l'empire d'Autriche de lois assouplissant la ségrégation et permettant aux juifs d'accéder à des métiers qui leur étaient précédemment interdits. Cette nouvelle ouverture, tout en permettant à la musique de devenir une véritable opportunité de carrière pour les juifs, affaiblit le lien entre les musiciens juifs et le milieu juif traditionnel dont était issue la musique klezmer. De Mendelssohn à Schoenberg en passant par Mahler, les musiciens juifs durent faire des compromis entre leur identité juive et

leur carrière, généralement au détriment de la première. Parallèlement à l'entrée des juifs dans ces professions, la littérature yiddish connaît une véritable explosion sous forme de romans, poésie, journalisme et polémiques, genres quasiment inexistant dans la culture yiddish avant les années 1860. Ce mouvement vit également l'avènement de chansons populaires yiddish profanes et du théâtre yiddish.

La migration des juifs vers les villes d'Europe centrale et orientale fut accélérée par les pogroms, ou attaques commanditées par l'état contre les communautés juives, perpétrés dans l'empire russe après l'assassinat du tsar Alexandre II en 1881. Des millions de Juifs fuirent la Russie pour l'Europe de l'ouest, l'Amérique (du nord et du sud) et la Palestine, au cours des décennies suivantes. Tout en faisant entrer la musique klezmer dans le nouveau monde, ce mouvement créa aussi les conditions de sa rencontre avec d'autres musiques et d'autres cultures. Du fait de ces processus historiques, les musiques klezmer et yiddish se trouvaient à un stade particulièrement délicat de leur évolution à l'aube de l'ère de la musique enregistrée.

Les premiers enregistrements de musiques klezmer

La plupart des enregistrements du début du 20e siècle en notre possession ont été réalisés par des immigrants récemment arrivés aux États-Unis. Bien qu'il soit tentant que penser que ces enregistrements représentent un instantané de la musique telle qu'elle était dans l'ancien monde, un certain nombre de facteurs doivent être gardés à l'esprit pour l'analyse de ces matériaux. En effet, l'enregistrement sur des cylindres de cire via un cornet acoustique est un procédé très sélectif en termes de fréquences et de timbres reproductibles. La préférence pour les cuivres dans les premiers enregistrements est due au fait que les cordes, en particulier les instruments graves, étaient quasiment inaudibles à moins d'être positionnés à proximité immédiate du cornet d'enregistrement, à l'endroit réservé aux solistes. Ces contraintes sont valables aussi bien pour les premiers enregistrements de musique classique que de musique klezmer. La durée limitée des faces d'enregistrement signifie que les arrangements et les fins abruptes tels que nous les entendons sont déterminés non pas par des pratiques d'interprétation, mais plutôt par la technologie. Afin d'être fixés sur l'enregistrement, les chanteurs devaient crier et les instrumentistes jouer fort en privilégiant des sons stridents. Les tempos étaient rapides afin de pouvoir enregistrer le plus de musique possible sur le cylindre. Les subtilités qui auraient été perdues étaient tout simplement omises et remplacées par d'autres éléments plus compatibles avec le produit.

Assimilation et adaptation

Aux États-Unis, la musique klezmer subit des transformations radicales au cours de la période située entre les premiers enregistrements et la seconde guerre mondiale. Les musiciens s'approprieront d'autres genres

musicaux et les goûts évolueront. La musique qui, en 1900, reposait sur des modes religieux et populaires fusionna dans les années 1930 avec les harmonies du jazz tandis que les musiciens klezmer introduisaient du swing dans leur jeu afin de correspondre à l'évolution des goûts d'une clientèle elle-même toujours plus assimilée. La musique interprétée précédemment au violon, à l'alto (*kontra*), à la contrebasse et au cymbalum (*tsimbl*) en Europe était maintenant jouée sur les instruments du jazz band. L'amélioration des techniques d'enregistrement permit au timbre rond de la clarinette en *sib* de remplacer les instruments stridents en *do* et en *mib*, mais le violon ne fit pas de comeback..

Tragédie et déclin

Pendant la seconde guerre mondiale, les communautés de l'Europe occupée où la musique instrumentale juive avait vu le jour furent décimées par les nazis. En conséquence, quasiment aucune trace de la vie musicale de ces communautés en Pologne, Roumanie, en Russie occidentale, dans les pays Baltes et dans les Balkans n'a subsisté au-delà de 1945. Au même moment, l'assimilation forcée et la sécularisation en cours depuis les années 1920 en Union Soviétique détruisaient également la vie juive traditionnelle dans cette zone. Après une brève période de tolérance envers les valeurs traditionnelles pendant la seconde guerre mondiale, les années qui suivirent la guerre en Russie virent à nouveau l'identité ethnique juive associée négativement aux étiquettes de « nationalisme » et de « cosmopolitisme ».

À l'Ouest, après la seconde guerre mondiale et l holocauste, beaucoup considéraient une identité culturelle juive marquée comme un facteur potentiel de persécution ce qui eut pour conséquence l'accélération sensible de l'assimilation. En Amérique, les artistes klezmer étaient de moins en moins diffusés à la radio. La musique populaire juive était en déclin.

Renaissance, conservation et innovation

Dans les années 1970, une nouvelle génération de musiciens redécouvrit la musique klezmer en écoutant de vieux enregistrements et en s'initiant auprès de collègues plus âgés. La renaissance qui s'ensuivit donna lieu à un immense mouvement et ramena cette musique sur le devant de la scène. Deux tendances distinctes se dessinent au sein de ce mouvement de renaissance : traditionalisme et innovation. Les traditionalistes cherchent à restaurer l'intégrité historique du klezmer, éliminant les influences du jazz et de Broadway tellement présentes en Amérique, et se concentrant sur une interprétation conforme à l'histoire avec les instruments d'autrefois. Les innovateurs ont choisi de saisir des matériaux historiques et de les adapter, introduisant aussi bien de nouveaux instruments que l'électronique, des harmonies nouvelles, de l'improvisation et des éléments issus d'autres genres musicaux. Certains des interprètes les plus réputés, tels

que le groupe The Klezmatics, ont réussi à associer une approche traditionnelle historiquement documentée à l'usage innovant de nouveaux matériaux, de nouvelles techniques et de nouveaux instruments.

Aspects musicaux

1. Instrumentation

Les instruments utilisés par les klezmorims du 19e siècle incluaient le violon, l'alto, le violoncelle, la contrebasse, la flûte, la clarinette, le cornet, le trombone, le tuba, différentes sortes de dulcimer ou cymbalum, le piano, l'accordéon et des instruments à percussion. Au cours du 20e siècle et après la première période d'enregistrements de musique, l'instrumentation évolua rapidement. Les premiers enregistrements musicaux sont dominés par des solos de cordes et les cuivres. Ensuite, avec l'évolution de la technologie et l'influence des styles de musiques populaires sur la musique klezmer, des formats de jazz-band menés par la clarinette devinrent la norme. Pendant les années quarante et cinquante, des artistes klezmer et yiddish à succès tels que Mickey Katz et the Barry (Bagelman) sisters explorèrent un son big-band marqué par l'influence du jazz, de la musique latino et des salles de bal. Depuis la renaissance du klezmer, les nouvelles configurations faisant appel à une instrumentation jazz et rock ainsi qu'à l'électronique ont prospéré parallèlement à des formats historiques traditionnels.

Au vu de cette diversité et de cette inventivité, il est raisonnable de suggérer que la seule limite en terme

d'utilisation des instruments de musique pour jouer du klezmer est l'imagination des musiciens.

2. Modes

La musique traditionnelle klezmer repose sur un système de modes (*shteygers*) sous-tendant sa structure mélodique et harmonique. Les modes sont constitués de motifs uniques d'intervalles dont dérivent les gammes et les accords. La musique savante occidentale utilise principalement deux modes, le mode majeur et le mode mineur, ce dernier pouvant être mélodique, harmonique ou naturel. Chacun de ces modes peut être transposé dans chacun des douze tons chromatiques, ce qui nous donne nos gammes majeures et mineures.

La musique klezmer se fonde sur quelques modes spécifiques similaires à ceux utilisés dans les synagogues. Cependant, ces modes ne fonctionnent pas dans le klezmer comme dans la musique synagogale. Cette dernière tend à être plus libre, aussi bien en termes de variantes de notes à l'intérieur de chaque mode que dans la façon dont les modes sont reliés entre eux. En effet, le chant modal synagogal n'est généralement pas accompagné alors que l'utilisation d'un accompagnement harmonique dans le klezmer impose quelques limites en termes de flexibilité au regard du système modal. Le klezmer fait également appel à d'autres gammes telles que les gammes majeures et mineures usuelles, l'harmonie tonale s'étant répandue petit à petit à l'ère du jazz tandis que les caractéristiques modales étaient préservées davantage dans les contours de la mélodie que dans la tonalité générale.

Figure 1: Les modes klezmer (*shteygers*)

Adonoï Molokh (Adoyshem Malakh, Hashem Malakh : « Dieu est roi »)

Mi Sheberakh (« Celui qui bénit », dit aussi mode dorien-ukrainien)

Ahava Raba (Ahavoh Rabboh, « Immense amour ». En yiddish : Freygish -« phrygien »)

Magen Avot (Mogen Ovos, « Le bouclier des Pères »)

Yishtabach (« Que votre nom soit sanctifié ») : variantes de Magen Avot : diminution de la 2cde, de la 5te ou de la 7e note du mode.

Les modes principaux exposés ci-dessous sont transposés sur *ré*. Comme le mode majeur et le mode mineur, ils peuvent être transposés sur n'importe quel autre ton, nous désignerons donc les modes transposés sous la forme « nom du mode + sur + tonique », par exemple « Ahava Raba sur *mi* » pour le mode Ahava Raba ayant *mi* pour tonique. Les noms des modes en hébreu viennent des prières qui leur sont traditionnellement associées. Ils sont donnés ici en hébreu moderne ainsi que dans leur translittération ashkénaze (européenne), avec leurs éventuels synonymes.

La barre de séparation au début de chaque mode isole les variantes de notes pouvant être utilisées : en effet, les modes adoptent parfois des formes différentes selon l'octave, par exemple, une mélodie dans le mode Magen Avot présentera une septième mineure à l'octave principale, mais éventuellement une septième augmentée aux octaves inférieures. Dans chaque cas, les variantes de notes sont indiquées entre parenthèses.

Adonoï Molokh est similaire au mode myxolydien ou, dans la variante de l'octave inférieure avec 7e augmentée, au mode majeur. Les juifs orthodoxes utilisent le mot « Adonaï » uniquement pour prier, aussi trouve-t-on également ce mode sous l'appellation « Adoyshem Malakh » ou « Hashem Malak ».

Mi Sheberakh ou encore mode « ukrainien-dominante » du fait de sa présence dans la musique folklorique de ce pays. Comme le mode phrygien **Ahava Raba**, ce mode comporte une seconde mineure. Et comme de nombreux modes d'Europe orientale et du Moyen-Orient, Mi Sheberakh et Ahava Raba contiennent tous deux une seconde augmentée (tierce mineure). En réalité, ces deux modes reposent sur les mêmes notes, mais avec une tonique différente : Ahava Raba est construit sur le second degré de Mi Sheberakh et Mi Sheberakh sur le septième degré de Ahava Raba, rendant ainsi les modulations entre les deux modes très aisées. Ceux-ci alternent d'ailleurs souvent au sein d'un même morceau, avec un accord mineur sous-tendant les passages en mode Mi Sheberakh et un accord majeur haut sous-tendant les passages en mode Ahava Raba un ton plus, le mode principal (tonalité de départ et de fin) étant Ahava Raba. On trouvera par exemple les échelles Ahava Raba sur *ré* et Mi Sheberakh sur *do* accompagnés respectivement d'accords en *ré* majeur et en *do* mineur.

Magen Avot est similaire au mode éolien ou mode mineur naturel, avec une 7e augmentée facultative à l'octave inférieure. **Yishtabach** n'est pas réellement un mode à part entière, mais un ensemble de variantes applicables à Magen Avot : diminution de la 2cde ou de la 5te et absence d'augmentation de la 7e à l'octave inférieure. En guise d'exemple, voir la troisième partie de la pièce no 21 *Dem Trisker Rebbens Khusidl*.

La façon dont le centre tonal est déterminé par le mode est révélatrice des origines modales de la musique klezmer. Par exemple, le mode Ahava Raba sur *ré* utilise les mêmes notes que la gamme de *sol* mineur harmonique et nous constatons souvent la présence d'une partie en *sol* mineur dans les pièces en mode Ahava Raba sur *ré*. Cependant, la cadence finale s'achève généralement sur un accord de *ré* majeur qui est l'accord de tonique du mode, plutôt que sur *sol* mineur. Finir sur une tonalité mineure en non sur la tonique modale sonnerait « faux » dans un contexte klezmer. Pour compliquer encore un peu les choses, en mode Ahava Raba sur *ré*, cet accord de tonique de *ré* majeur est souvent précédé d'un accord de *la7*, créant ainsi une cadence parfaite, même si cet accord de *la7* ne fait pas partie du mode. Ainsi un « emprunt » à l'harmonie tonale est-il utilisé pour renforcer le caractère modal de la musique. Cette innovation apportée par le klezmer ne pourrait avoir lieu dans la musique religieuse dont ces modes sont dérivés. La musique klezmer est le fruit d'un subtil équilibre entre différentes traditions musicales, et l'enrichissement mutuel de ces traditions (liturgie juive, jazz, folk, classique) contribue à la richesse de son langage.

Modulation modale

Généralement, dans l'harmonie occidentale, la modulation se produit plus naturellement entre des gammes partageant une majorité de notes. Ainsi une pièce en *do* majeur est-elle susceptible de moduler dans des tonalités telles que *sol* majeur (une seule note change) ou *la* mineur (notes identiques en mineur naturel) par exemple. De même, dans la musique juive, une pièce en mode Ahava Raba sur *ré* passera facilement en *sol* mineur ou en mode Mi Sheberakh sur *do*.

Quelques passages modulants caractéristiques peuvent être observés dans la pièce no 32 *Do-it-yourself Doina*.

3. Styles rythmiques

Quelques-uns des genres principaux de musique klezmer sont présentés ci-dessous, du plus lent au plus rapide :

1. Doïna

Improvisation modale libre sur un fond harmonique discret, sans rythme régulier. Cette forme est similaire à la *doïna* roumaine, mais sans les accompagnements rythmiques parfois utilisés dans cette dernière et avec les harmonies et les modulations modales klezmer au lieu des gammes roumaines. Le type d'improvisation de la *doïna* est associé à la cérémonie de mariage juive.

2. Krimer Tants (danse courbée), Zhok

Pièce à trois temps de tempo lent à moyen écrite en 3/8 et dont le 1er et le 3e temps sont fortement accentués (voir figure 2). Les pas de danse correspondants se composent d'un petit pas sur le premier temps, d'aucun pas sur le

deuxième et d'un grand saut sur le troisième. Accentuer le 3e temps permet de soutenir le mouvement des danseurs

et évite de faire sonner cette danse comme une valse, ce qui serait parfaitement contraire à l'effet recherché !

Figure 2 : Rythmes de *krimer tants* (simple et avec remplissage)

3. Khusidl (danse hassidique)

Pièce de tempo moyen en 4/4 dont le premier et le troisième temps sont fortement accentués (voir figure 3). Ce style de pièces est censé être représentatif de la musique de danse des juifs hassidiques, mais reflète

probablement davantage l'image des juifs hassidiques véhiculée par le théâtre yiddish que la réalité. Le rythme peut être joué avec un temps faible simple ou double (*um-cha* ou *um-chacha*), mais trop de temps faibles doubles risquent d'exagérer l'effet comique.

Figure 3 : Rythmes de *khusidl*

4. Terkish

Ce terme peut faire référence à un *bulgar* ou à d'autres danses à 4/4 au rythme sautillant (voir figure 4). L'influence de la musique turque reflète la situation

historique précédant la première guerre mondiale, lorsque l'empire ottoman bordait l'empire russe et exerçait sa domination sur les communautés juives des Balkans et de Palestine.

Figure 4 : Rythmes de *terkish*

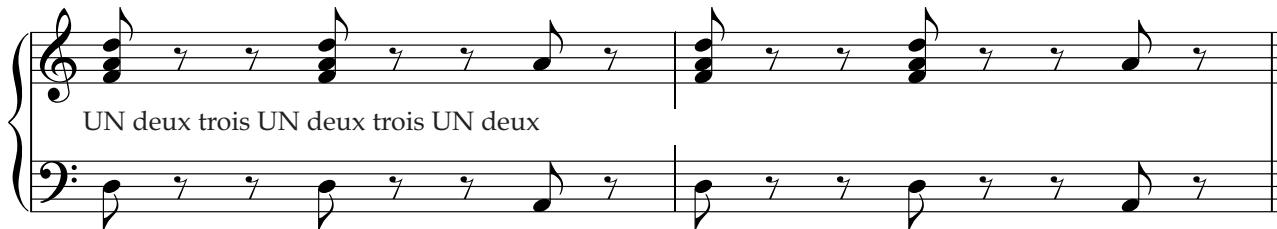
Danse rapide écrite en 2/4 ou en 4/4 accompagnée d'un mélange de rythmes réguliers accentuant les quatre temps et de rythme 3-2-2 de type *bulgar* (bulgare) - (voir figures 5 et 6). L'accompagnement peut alterner entre un *um-cha um-cha* régulier et un *bulgar*, se calquant pour cela sur la mélodie qui permet généralement de déterminer s'il s'agit de l'un ou l'autre. Un orchestre d'envergure plus

importante permettra également de jouer simultanément les deux rythmes ; dans les orchestres klezmer traditionnels, il arrivait souvent que la basse et une partie de la section rythmique adoptent un motif régulier tandis qu'une partie des cors jouaient un motif *bulgar* plus complexe au-dessus. Il n'est pas nécessaire de maintenir un motif rythmique en permanence - la ligne mélodique suggère elle-même des pauses naturelles.

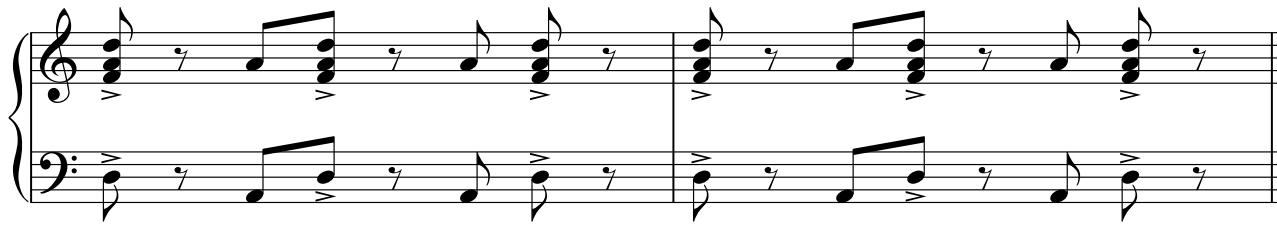
Figure 5 : Rythme *freylakhs* régulier à quatre temps

Figure 6 : Variations d'un rythme bulgar

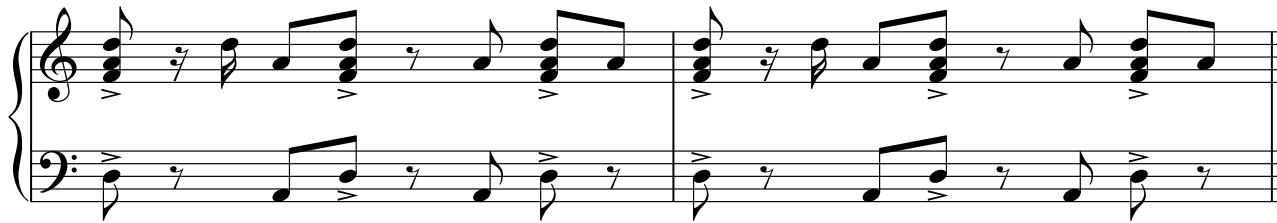
Rythme bulgar simple (3-3-2))



Bulgar avec remplissage simple



Bulgar avec remplissage plus complexe



6. Sher

Quadrille en 4/4 de tempo moyen à rapide. L'accompagnement est similaire à l'accompagnement régulier à quatre temps du *freylakhs*, mais généralement moins rapide. Quelques petites touches de rythmique *bulgar* peuvent être ajoutées.

4. Forme musicale

Hormis la *doïna* dont la structure est libre, la plupart des pièces de musique klezmer sont constituées de différentes parties, elles-mêmes subdivisées en sous-parties de quatre ou huit mesures qui se répètent. Les pièces peuvent ne comprendre que deux parties, mais en comportent souvent trois ou quatre dans des tonalités et des modes contrastants. À titre d'exemple, voici les structures tonales et modales de deux pièces de ce recueil :

Der Heyser Bulgar (pièce 2) : *freylakhs* en quatre parties C'est un schéma simple fondé sur le mode Ahava Raba et les tonalités avoisinantes

- 1: Ahava Raba sur ré – mode de la tonique
- 2: sol mineur – sous-dominante mineure
- 3: Ahava Raba sur ré – mode de la tonique
- 4: Mi Sheberakh sur do – Mi Sheberakh sur la sensible abaissée

Lebedik un Freylakh (pièce 19) – *freylakhs* en deux parties

1. Mi Sheberakh sur ré avec modulation en la mineur (lettre B) et retour
2. ré majeur (lettre C)

Buhusher Khusidl (pièce 13) – Khusidl en deux parties principales comprenant chacune trois sous-parties

- 1.1 Ahava Raba sur mi
- 1.2 la mineur
- 1.3 Ahava Raba sur mi
- 2.1 Ahava Raba sur la
- 2.2 Ahava Raba sur la
- 2.3 Adonaï Malakh sur sol (N.B. plutôt que do majeur) se terminant sur une cadence en mode Ahava Raba sur la.

À la fin de cette partie, sur le plan harmonique, la modulation revenant vers le mode Ahava Raba sur la est effectuée en passant de sol majeur à sol mineur qui réintroduit la seconde diminuée du mode d'arrivée.

La forme dans l'interprétation

Les premiers enregistrements peuvent donner une image trompeuse de la structure formelle générale des morceaux interprétés (l'ordre des parties, le nombre de reprises, la fin). Les arrangements utilisés dans ces enregistrements étaient déterminés par le temps d'enregistrement disponible qui était de l'ordre de 3 à 4 minutes sur le phonographe et les premiers gramophones. Nous avons davantage de liberté dans le choix de la forme. De manière générale, mieux vaut mieux terminer dans la tonalité ou le mode d'origine, mais la forme peut être variée et développée. Par exemple, une pièce comportant quatre parties A-B-C-D peut être interprétée de nombreuses manières différentes :

ABCDA-fin

ABCDABCDA-fin etc.

En concert, il peut aussi être intéressant de réunir certaines pièces pour en faire une œuvre composite. Il peut s'agir d'une séquence de pièces de même type ou d'une suite de pièces au tempo s'accélérant progressivement et aux atmosphères contrastantes, par exemple en alliant *doïna*, *zhok*, *khusidl*, *sher* et *freylakhs*.

5. Ornmentation

L'éventail d'ornements à la disposition des violonistes klezmer témoigne de la grande variété des influences auxquelles a été soumis le style mélodique de la musique klezmer. Le chant liturgique juif (*hazanout*) et la clarinette en sont les deux sources principales. Comme la musique instrumentale juive était pratiquée en Europe orientale, les styles de jeu et l'ornementation de la musique d'un certain nombre de pays de cette zone géographique peuvent également constituer une source d'inspiration.

Les partitions de ce recueil et l'enregistrement suggèrent un certain nombre d'ornements, mais ces derniers ne constituent en aucun cas un passage obligé. N'hésitez-pas à faire vos propres expériences et efforcez-vous de développer votre style personnel.

Actuellement, de nombreux violonistes klezmer s'intéressent aux interprétations historiquement documentées et emploient l'ornement appelé *krekhts* (*sanglot*), *krekhtsn* au pluriel. La technique est décrite en détail ci-dessous. Le *krekhts* est la reproduction d'un style ancien de cantillation dans lequel le chanteur imitait sanglots et gémissements. Certains des premiers violonistes klezmer enregistrés utilisent cet ornement, d'autres non, mais cette technique peut s'avérer très efficace et pleine de caractère.

À propos de cet ornement et de tous les autres, l'aspect le plus important est de les utiliser de telle sorte qu'ils n'interrompent pas la continuité de la ligne mélodique et n'interfèrent ni dans la sonorité ni dans le rythme des notes adjacentes.

Dans la musique klezmer, les clarinettistes ont tendance à utiliser toutes sortes d'inflexions et de glissandos qu'il est possible d'imiter au violon. L'ornementation trouve sa place notamment entre les différentes parties d'une pièce où elle se justifie stylistiquement afin de relier les parties entre elles. Un léger glissando ascendant jusqu'à la première note de la nouvelle partie est une façon simple de créer de la continuité ; d'autres formes d'embellissement peuvent servir le même objectif et sont présentées dans la partie consacrée à l'ornementation.

Types d'ornements utilisés dans la musique klezmer :

1. Mordant supérieur : la note écrite fait l'objet d'un bref aller-retour avec la note directement supérieure, éventuellement avec la tierce supérieure. Toutes les notes seront jouées dans un même coup d'archet. Pratiquez cet exercice lentement et accélérez ensuite. Faites des essais en commençant sur différentes notes.

Figure 7 : Mordant supérieur

2. Appoggiature simple : « petite note » très rapide jouée avant la note écrite. L'appoggiature peut être la note située un ton ou une tierce au-dessus ou en dessous de la note écrite. Les deux notes sont jouées dans le même coup d'archet.

Figure 8 : Appoggiature simple

3. Appoggiature double : deux petites notes très rapides jouées avant la note écrite. Certaines variations sont présentées ci-dessous. Toutes les notes sont jouées dans le même coup d'archet.

Figure 9 : Appoggiature double

4. Krekhts ('kh' se prononce comme la *jota* en espagnol) : cet ornement est courant dans la musique klezmer. *Krekhts* signifie « *sanglot* » ou « *plainte* » en yiddish. L'effet est celui d'un sanglot vocal ou d'un gémissement dans les pièces lentes, semblable à un hoquet dans les musiques plus rapides.

Au piano, le *krekhts* est équivalent d'une appoggiature supérieure jouée avant le temps, typiquement une tierce au-dessus de la note principale suivante.

Figure 10 : Krekhts

5. Trille : la note écrite est jouée en alternant rapidement avec la note supérieure, comme dans la musique classique. Mais dans la musique klezmer, le trille commence toujours sur la note écrite plutôt que sur la note supérieure. Il est généralement exécuté très rapidement afin de créer un effet énergique et entraînant. Le nombre d'alternances avec la note supérieure dépend du tempo de la pièce – essayez simplement de caser autant de notes que possible ! Dans certains styles de violon d'Europe orientale, par exemple le style des gitans

hongrois, le trille est un effet plus qu'un ornement, comme une forme exagérée de vibrato. Cette approche peut aussi être utilisée dans le klezmer.

instance the Hungarian Gypsy style, the trill is an effect rather than an ornament, like an exaggerated form of vibrato. This approach can also be used in klezmer.

Figure 11 : Trille

6. Embellissement

L'embellissement de la ligne mélodique initiale est une particularité de la musique klezmer liée à l'ornementation. Par embellissement, nous entendons une modification des notes jouées plutôt qu'une ornementation. L'embellissement s'apparente à une forme d'improvisation dans un contexte restreint où la mélodie originale est respectée et toujours retrouvée, contrairement à l'improvisation pure où une mélodie entièrement

nouvelle est créée pour correspondre à une harmonie donnée. L'embellissement peut être utilisé aussi bien pour apporter de la diversité lorsque certaines parties sont répétées que pour créer de la continuité entre deux parties adjacentes d'une pièce, ou entre la fin d'une partie et sa reprise, tel que cela a été décrit dans la partie précédente à propos de l'ornementation.

Tous les airs klezmer présentés dans ce recueil peuvent être considérés comme des mélodies de base agrémentées d'une certaine proportion d'ornementation ou d'embellissement choisi par les auteurs afin d'en proposer des versions jouables directement. Les instrumentistes ont toute liberté de réinterpréter les pièces et de procéder à des modifications de la ligne mélodique et de l'ornementation partout où ils le souhaitent. À titre d'exemple concret en termes de liberté de réinterprétation créative des textes musicaux, nous vous présentons deux extraits d'airs différents assortis de quelques versions alternatives potentielles. Écoutez autant de groupes et de violonistes klezmer différentes que possible, mais souvenez-vous qu'il existe probablement autant de façons de jouer cette musique que de musiciens !

La figure 12 illustre un passage de la pièce 14, *Russian Sher*, et différentes manières possibles de modifier sa ligne mélodique afin d'apporter de la variété dans les reprises de la partie A. Ici, nous jouons sur différents motifs rythmiques et de remplissages en utilisant le mode Ahava Raba sur ré.

Figure 12: Variations mélodiques sur le début de *Russian Sher*

La figure 13 illustre quelques exemples d'utilisation de l'embellissement pour créer une continuité entre la fin d'une partie et sa reprise dans la pièce 21, *Dem Trisker Rebns Khusidl*. Nous appellerons cette technique une cadence-boucle mélodique. La cadence-boucle est une notion empruntée au jazz qui désigne, dans la dernière mesure d'une partie répétée, un remplissage improvisé permettant de revenir au début de manière satisfaisante. En jazz cela se fait au moyen d'une progression d'accords, mais dans la musique klezmer, cela signifie qu'il faut créer une jonction de la ligne mélodique au moment de la reprise afin qu'il n'y ait plus ni début ni fin. Dans la figure 13(a), il n'y a pas de reprise : l'air s'arrête sur la dernière note et reprend ensuite au début, ce qui n'est pas vraiment compatible avec le style du klezmer. La

figure 13(b) illustre une façon simple de raccorder les différentes parties : la première note est anticipée (c'est-à-dire jouée avant le début de la reprise), avec une suggestion d'appoggiature pouvant être jouée comme une note séparée ou sur un glissando. Dans la figure 13(c), nous avons une cadence-boucle caractéristique sur un motif descendant aboutissant à première note. Dans la figure 13(d), un arpège ascendant situé la fin de la partie répétée s'enchaîne avec le début de la reprise auquel ont été ajoutés quelques intervalles conjoints descendants pour créer une continuité. Bien entendu, ce ne sont que quelques-unes parmi les nombreuses façons dont cette pièce pourrait être variée, en utilisant le mode Magen Avot et sa variante Yistabach.

Figure 13: Cadence-boucle dans *Dem Trisker Rebns Khusidl*

13(a). Absence de cadence-boucle.

Fin de la partie Retour au début

Dm Cm Dm Dm

etc.

13(b). Rythme anticipé

Note « anticipée » avec
appoggiature ou glissando

Fin de la partie Retour au début

3

etc.

13(c). Cadence-boucle sur motif descendant

Fin de la partie Retour au début

3

etc.

13(d). Arpège ascendant, modification du début de l'air au moment de la reprise

Fin de la partie Retour au début

3

etc.

À propos des auteurs



Julian Rowlands

Julian Rowlands est bandéoniste, compositeur, arrangeur et multi-instrumentiste. Il est également membre fondateur, violoniste et chanteur du groupe The Klezmernauts qui fut l'un des pionniers du renouveau de la musique klezmer au Royaume-Uni. Aujourd'hui, Julian se produit régulièrement en tant que soliste, mais aussi au sein du groupe Tango Siempre. Il a participé à des émissions télévisées de la BBC telles que « Strictly Come Dancing », « The One Show » et « Zingzillas » ainsi qu'à l'émission radiophonique « In Tune » sur BBC radio 3 et à de grands concerts et événements théâtraux au Royaume-Uni et en Europe.

Ses œuvres et arrangements de musiques de scènes comprennent notamment la partition de *Midnight tango*, spectacle créé par Julian et deux autres membres de Tango Siempre, Ros Stephen et Jonathan Taylor, et nominé aux Oliver Awards. Il a participé aux représentations de ce spectacle dans le West-End ainsi qu'à trois tournées nationales. Julian est également l'auteur d'un recueil de musique argentine pour piano dans la collection Schott World Music Series *Argentinian Tango and Folk Tunes for Piano* (ED 13645).

Retrouvez Julian Rowlands sur www.bandoneon.co.uk