

# Musiques des Juifs, Une grande diversité

PAR HERVÉ ROTEN

*Hervé Roten est ethnomusicologue, responsable du programme « Patrimoines musicaux des Juifs de France » à la Fondation du judaïsme français.*

■ Depuis une vingtaine d'années, les musiques juives ont le vent en poupe. Inscrites dans le courant des musiques du monde, elles offrent un foisonnement musical apte à plaire à tous publics. De la musique instrumentale klezmer aux chants hassidiques ou yiddish, des chansons judéo-arabes et judéo-espagnoles à la musique synagogale, le champ (chant?) des musiques juives est aussi vaste que composite. Il est caractérisé par l'expérience de la diaspora, lieu de rencontre et de confrontation des idées mais aussi des cultures. Ainsi n'existe-t-il pas une mais des musiques juives, chacune d'entre elles résultant d'une histoire et d'un environnement culturel spécifiques.

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Richard Wagner, antisémite notoire,

affirmait avec raison qu'il n'existe pas une musique juive mais une musique des Juifs. Les études musicologiques ont en effet mis en évidence l'absence de tout caractère musical qui serait spécifiquement et uniquement juif. En 1957, le musicologue Curt Sachs définissait la musique juive dans les termes suivants : « *Musique faite par des Juifs, pour des Juifs, en tant que Juifs* » (1). Or il y a actuellement d'excellents ensembles de musique klezmer comme « Les Goyim », dont la seule dénomination tend à prouver que ce genre de musique, considéré par tous comme de la musique juive, peut parfaitement être assumé par des non-Juifs, pour

des non-Juifs et dans un cadre non-juif.

Il n'existe donc pas d'œuvres juives par nature, mais des œuvres



Troubadour juif (reconnaisable à son chapeau) dans l'Europe médiévale.

# Musiques juives

qui sont exécutées dans un contexte juif, qu'il soit d'ordre religieux ou profane. Les innombrables adaptations d'airs à la mode (des chansonnettes aux grandes œuvres classiques) dans la liturgie synagogale témoignent du fait qu'une musique ne naît pas juive, elle le devient.

## HÉRITAGE

Allons plus loin, et affirmons haut et fort que la musique des Juifs n'est pas – et n'a jamais été – une affaire uniquement juive. Mais elle s'abreuve aux sources de l'ethnicité, c'est-à-dire qu'elle puise son inspiration dans un mode de vie juif... qui n'existe plus forcément aujourd'hui. La sociologue Barbara Kirshenblatt-Gimblett établit ainsi une distinction entre une musique de tradition et une musique d'héritage : « *J'utilise l'expression "musique d'héritage" afin d'établir une distinction entre une musique faisant partie intégrante d'un mode de vie et une musique qui a été choisie pour être préservée, protégée,*

*vénérée et redécouverte, en un mot, un "héritage musical" » (2).*

C'est ainsi qu'un certain nombre de musiciens professionnels interprètent pour un public curieux, ou en recherche d'identité, des musiques qui relèvent plus du folklore que du vécu, de l'héritage que de la tradition. Ces artistes ne sont d'ailleurs pas forcément spécialisés dans une tradition unique. Ils n'hésitent pas à se réapproprier des répertoires facilement interchangeables, enchaînant par exemple des chansons yiddish

avec des musiques judéo-espagnoles. Aujourd'hui, les bacs des disquaires abondent en références de tous genres où le pire côtoie le meilleur; mais cette pléthore d'enregistrements témoigne d'une vitalité retrouvée.

Les pratiques musicales juives en France reflètent la dimension pluriculturelle du judaïsme. Du chant synagogal au folklore yiddish, des danses orientales à la musique klezmer d'Europe de l'Est, un spectateur non averti sera quelque peu désarmé par l'hétérogénéité des pratiques musicales. Celles-ci se divisent tou-



Musiciens juifs en Europe de l'Est, au XIX<sup>e</sup> siècle.

tefois en deux genres : d'une part, une musique religieuse à usage interne; d'autre part, une musique profane qui s'abreuve aux sources de l'ethnicité.

#### MÉMOIRE VIVANTE

La musique liturgique représente l'essentiel de la pratique musicale juive. Le chant, omniprésent à la synagogue ou à la maison, rythme la vie du fidèle.

À l'exception du *shofar*, les instruments de musique sont absents de la plupart des synagogues françaises. Les chantres (*hazanim*, pluriel de *hazan*) assument, au côté du rabbin, les parties vocales de l'office. Les fidèles leur répondent en chantant différentes parties des prières. Chaque synagogue possède son propre rite musical, qui dépend de la pratique de traditions séculaires et de l'origine de la majorité des fidèles.

Ainsi, dans une communauté homogène composée exclusivement de Juifs tunisiens de Djerba, les prières seront chantées selon ce rite particulier. Dans la grande synagogue parisienne de la rue de la Victoire, où subsiste encore un répertoire polyphonique pour chœur, le rite ashkénaze consistorial diffère d'un rite ashkénaze polonais ou lituanien, par exemple.

Certaines communautés – notamment dans les villes où la population juive est numériquement faible – regroupent des fidèles de provenances fort diverses. Il s'opère alors un mélange des airs et des traditions, selon l'importance numérique des groupes en présence.

En dehors du culte, il existe une pratique musicale communautaire profane. La musique est alors vécue comme un marqueur identitaire, qui témoigne d'une culture florissante aujourd'hui en voie de disparition : folklore



Le shofar, unique instrument « religieux » juif.

yiddish, berceuses judéo-espagnoles...

Ces pratiques artistiques ont lieu généralement dans des centres communautaires, des salles des fêtes, des salles de concert ou même au café-théâtre. Le chant y est l'élément prédominant; mais la danse, qui perpétue le folklore hassidique ou israélien, y tient un rôle non négligeable. Les interprètes sont souvent issus de la deuxième ou troisième génération d'immigrés. Pour constituer leur répertoire, ils puisent dans un vaste réservoir musical issu des tribulations du peuple juif pour créer une sorte de folklore mythique et stylisé.

Enfin, dernier facteur de nouveauté : depuis quelques décennies, des chants ou des danses populaires israéliens (3) sont exécutés au sein des mouvements de jeunesse, ou pendant les grandes fêtes familiales telles que le mariage ou la bar-mitsva.

Ce panorama succinct met en évidence la grande diversité des traditions musicales juives en France. Au contact des civilisations environnantes, les musiques juives ont absorbé de nombreux éléments stylistiques exogènes : les anciennes cantillations bibliques côtoient des poésies mé-

diévales andalouses, des airs d'Europe de l'Est et des compositions lyriques du XIX<sup>e</sup> siècle. À ce titre, les musiques juives sont des terres à fossiles constituées de couches musicales d'époques et de lieux différents, une mémoire musicale vivante de l'humanité qu'il est urgent de collecter, d'étudier et de valoriser – bref, de toujours recréer si on ne veut pas qu'elle disparaisse. ●

1. Définition donnée par Curt Sachs au Congrès mondial de musique juive (Sorbonne, 1957). Cf. B. Bayer, *Encyclopaedia Judaica*, vol 12, p. 555.
2. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « La renaissance du klezmer : réflexions sur un chronotope musical », *Cahiers de littérature orale*, n°44, 1998, pp. 232-233.
3. Comme par exemple la *hora*, qui est une danse originaire de Roumanie.

Un vaste  
réservoir  
musical issu  
des tribulations  
du peuple juif.

# Musiques juives en France

■ De tout temps il y eut des musiques juives en France, qu'il s'agisse de chants liturgiques, de berceuses, de chants de circoncision, de travail ou de mariage. Mais la faible importance numérique des communautés (parfois quelques familles), les persécutions et les expulsions eurent pour effet de rejeter ces musiques de tradition orale dans l'oubli. Il faudra attendre le XVIII<sup>e</sup> et surtout le XIX<sup>e</sup> siècle pour qu'enfin soient notées les premières musiques juives de France (1).

## JEUNES TALENTS

Pourtant, dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, un courant réformateur, visant à offrir une musique d'art au judaïsme, circule dans certaines communautés d'Europe occidentale. À Venise, Salomone Rossi publie ses *Cantiques de Salomon*. À Amsterdam, les cantates de Giuseppe Lidarti ou d'Abraham Cacceres illustrent le faste d'une communauté au sommet de sa gloire. En France, l'émancipation de 1791 et la réforme consisto-

riale de 1808 incitent les Juifs du Comtat Venaissin, les Portugais du Sud-Ouest de la France et les Ashkénazes principalement établis en Alsace-Lorraine à noter leurs airs traditionnels et à se doter d'une musique polyphonique calquée sur le modèle occidental.

À l'image du culte réformé allemand prôné par Moïse Mendelsohn, les temples consistoriaux français mettent en place un culte éminemment policé où le chantre, accompagné par un chœur d'hommes et d'enfants, décline solennellement la prière. L'accompagnement des offices à l'orgue sera officialisé en 1844 par le grand rabbin Salomon Ullman, et les chœurs deviendront mixtes à partir des années 1920. À Paris, ce sont les écoles consistoriales qui fournissent l'essentiel des chœurs d'enfants, en particulier

les élèves de l'école Lucien-de-Hirsch qui ont longtemps chanté dans le chœur de la synagogue de la rue Buffault.

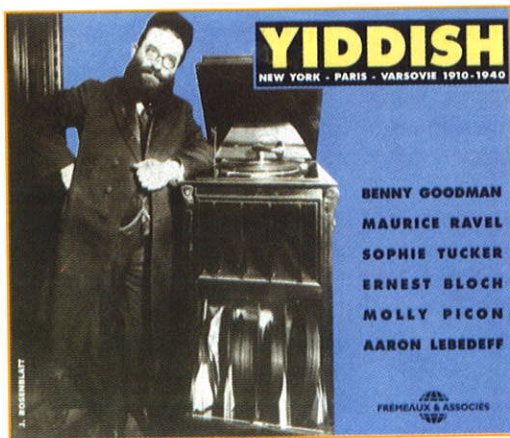
C'est encore à la synagogue que des compositeurs comme Fromental Halévy (1799-1862), Charles Valentin Alkan (1813-1888) et

Jacques Offenbach (1819-1880) reçoivent leur première formation musicale. Mais, du fait de l'Émancipation, l'essentiel de leur œuvre s'exprime en dehors du cadre synagogal. Faute d'avoir su retenir ses musiciens les plus doués, la synagogue se vide peu à peu de son vivier de jeunes talents.

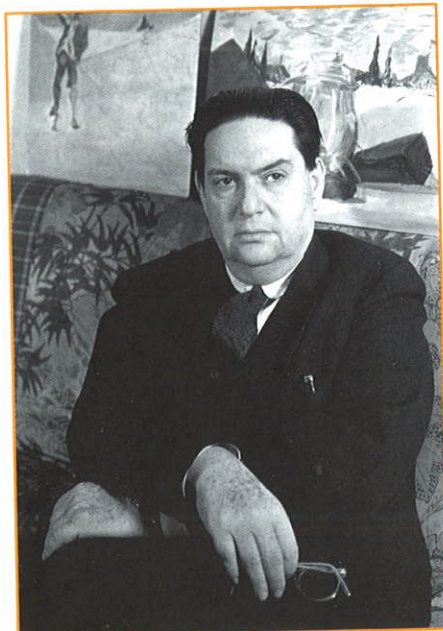
Les flux migratoires du début du XX<sup>e</sup> siècle entraînent des changements considérables sur les pratiques musicales juives en France. Des Juifs polonais, roumains, russes, italiens, allemands, etc., auxquels s'ajoutent des Juifs séfarades de Grèce et de Turquie, s'installent dans l'Hexagone et apportent dans leur bagage la culture de leur pays d'origine. Parmi



Joseph Kosma (1905-1969), compositeur français originaire de Hongrie, reste dans l'histoire de la chanson française comme l'auteur des « Feuilles mortes » (sur des paroles de Jacques Prévert).



eux figurent de nombreux musiciens, tels Joseph Kosma, très actifs dans le renouveau de la chanson française où ils insuffleront des éléments de musiques juives

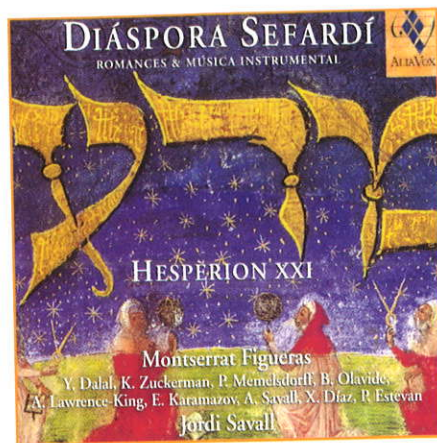


Darius Milhaud : fier de ses origines.

d'Europe de l'Est. Dans le même temps, Darius Milhaud, fier de ses racines judéo-comtadines, écrit plusieurs œuvres de musique synagogale (*Service sacré, Ani maamin*). À la recherche de nouvelles expressions musicales, des compositeurs non juifs – tel Max Bruch, ou encore Maurice Ravel – écrivent des œuvres, comme *Kol Nidrei, Kaddich*, à partir de mélodies traditionnelles juives qu'ils transcendent pour leur donner une dimension universelle.

**PLUS ORTHODOXE**

Dans les années 1920, on parle et on chante yiddish dans les ateliers textiles de Paris. Puis, avec l'arrivée des Juifs d'Afrique du Nord, le yiddish cède progressivement la place à la



chanson judéo-arabe. À partir de 1968, les Juifs d'Afrique du Nord rejettent l'esthétique musicale consistoriale pour revenir à un judaïsme plus orthodoxe : l'accompagnement à l'orgue est abandonné durant les offices, et les chœurs mixtes sont progressivement supprimés. ● H.R.

1. Cf. Hervé Roten, *Musiques liturgiques juives : parcours et escales*, Coll. Musiques du monde, Cité de la Musique / Actes Sud, 1998, 167 pages et 1 CD.

# La musique judéo-espagnole

PAR SAMI SADAK

*Sami Sadak est enseignant de judéo-espagnol à l'Université de Provence.*

■ Le terme *sefardim* désigne les Juifs qui vivaient dans la péninsule ibérique jusqu'à leur expulsion d'Espagne en 1492 et du Portugal en 1497. Après la publication de l'édit d'expulsion, ils s'exilèrent en grande majorité dans les pays méditerranéens voisins, de l'Afrique du Nord (Tétouan, Tanger, Oran) à l'Em-

pire ottoman (Istanbul, Salonique, Izmir, Edirne, Rhodes, Safed), emportant avec eux une langue et une culture qu'ils allaient conserver jalousement. Tout au long de ces cinq siècles, la culture judéo-espagnole a été exposée à de nombreuses influences dans les pays traversés et les terres d'accueil. La musique judéo-espagnole se présente comme une mosaïque où coexistent le sacré et le profane, les thèmes juifs et non-juifs,

l'Orient avec l'Occident, l'antique avec le nouveau.

Les Juifs expulsés d'Espagne constituaient une population hétérogène : ils venaient des différents centres du judaïsme espagnol, chacun étant marqué par son propre style poétique et sa tradition spécifique. Tandis que les *Cantigas de Santa Maria* (XII<sup>e</sup> siècle) et des collections analogues fournissent bien des informations sur la tradition musicale de la péninsule, nous

supposons seulement que la musique profane hispano-judaïque ressemblait à celle des musulmans et chrétiens hispaniques. Il n'existe aucune donnée certaine permettant de tirer des conclusions sur la tradition musicale sous-jacente au *romancero* judéo-espagnol.

### CRÉATIVITÉ

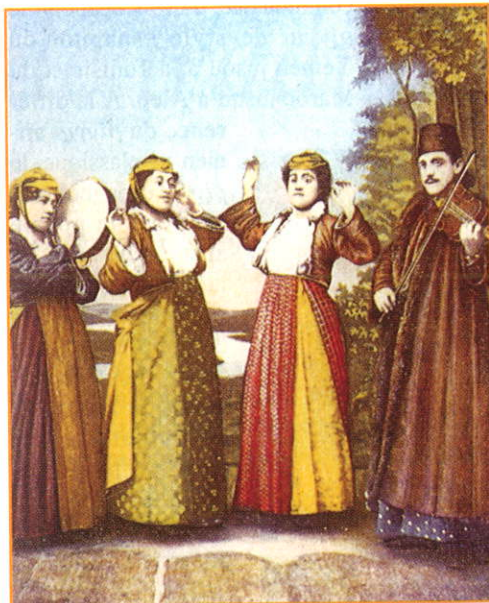
Comme pour chaque communauté itinérante ou pour les grandes diasporas, la musique judéo-espagnole s'est constituée suivant une stratégie que l'on pourrait appeler de « l'emprunt ponctuel », puisqu'elle adopte temporairement des modèles-types et les systèmes musicaux des cultures d'accueil. On peut considérer que, éloignés de leur source originelle, les Juifs ont inévitablement été influencés par leur nouvel environnement dans leur pays d'accueil. À cette phase « d'imprégnation » a succédé une phase « d'émancipation » : le répertoire musical des communautés juives des Balkans et de la Méditerranée orientale s'est mis à diverger peu à peu de

celui des Juifs du Maroc, lesquels maintenaient des rapports étroits avec l'Espagne.

Véritable patrimoine, le *cancionero* judéo-espagnol était transmis par les femmes, de génération en génération, dans l'espace de la vie quotidienne et du foyer. Le plus souvent isolées et exclues du culte public à la synagogue, les femmes juives séfarades ont extériorisé les aspects marquants de leurs expériences et de leur existence à travers ces chants, véritables exutoires et paroles de libération. Par conséquent, la forme de ces chants n'était pas fixe ; des femmes talentueuses pouvaient exprimer leur créativité en ajoutant des paroles de leur cru.

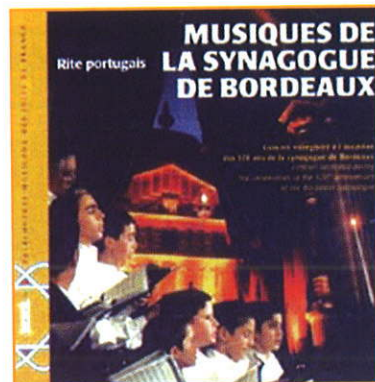
Ces chants d'exil s'exprimaient en langue judéo-espagnole, nommée *djudyo* au Levant et *haketiya* au Maghreb. Cette langue s'est différenciée de la langue d'origine par une série d'emprunts aux langues des pays d'accueil, tout en gardant des aspects archaïques de l'espagnol péninsulaire.

Le chant sacré était interprété



L'Orient et l'Occident, l'antique et le nouveau.

par les hommes dans les synagogues, selon des *makams* (modes) arabo-andalous ou ottomans, en hébreu ou en ladino (traduction mot à mot de l'hébreu en judéo-espagnol). On lisait la Torah dans le mode *segah*, on chantait dans le mode joyeux *ajam nawruz* lors du Shabbat Shira, pour Simhat Torah ou à l'occasion des mariages, le mode *hijaz* était utilisé pour la commémoration de la destruction du



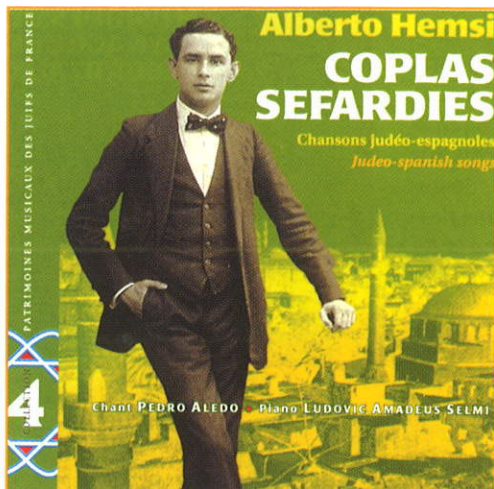
Temple et pour les funérailles, le mode *saba* pour les circoncisions...

### TROIS GENRES

Cependant, si nombre de traits principalement mélodiques témoignent de l'orientalisation du chant judéo-espagnol, celui-ci conserve des caractéristiques qui indiquent son origine européenne, comme la métrique syllabique (alors qu'en Orient on privilégie la métrique classique arabe *aruz*, basée sur l'organisation des syllabes longues et brèves) ou encore strophique (bâtie sur le modèle des *romances* espagnols et des *villancicos* médiévaux).

Les chants du répertoire judéo-espagnol relèvent principalement de trois genres : les *romances* sont des ballades médiévales, les *coplas* des chants à caractère religieux hébraïque, et les *cantigas* des chants de la vie quotidienne.

Le *romance* médiéval espagnol, tout en se perpétuant dans la tradition judéo-espagnole, a subi de profondes modifications en gardant sa forme littéraire de poème octosyllabique ou hexasyllabique assonancé en hémistiche. De tradition plus récente, les *coplas* se caractérisent par un contenu proprement judaïque. Il y est fait référence aux fêtes juives, à des épisodes de la Bible ou encore à des événements importants de l'histoire du judaïsme. Bien que cer-



tains textes figurent dans des recueils dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, la plupart d'entre eux sont transmis oralement. Enfin, les *cantigas*, les chants lyriques, constituent le cœur du répertoire judéo-espagnol. L'amour contrarié ou déçu, l'hésitation entre deux amants, sont les sujets privilégiés. La variété des styles musicaux et poétiques est encore plus grande que dans les autres genres. De très anciens textes espagnols alternent avec des traductions modernes des chants populaires turcs.

#### LES PIYYUTIM

Les chants judéo-espagnols collectés par Alberto Hemsí, Léon Algazi, Moshé Attias, Isaac Lévy ont été rassemblés et transcrits à travers les collectes effectuées dans les pays balkaniques et en Turquie au début du XX<sup>e</sup> siècle, puis en Israël. Aujourd'hui, toute une génération d'interprètes semble se tourner vers ces racines oubliées, y puisant nostalgie et beauté.

L'absence d'enregistrement de terrain rend difficile l'évaluation du caractère authentique des interprétations. La majeure partie sinon la totalité des disques mis sur le marché sont des enregistrements réalisés par des interprètes professionnels à partir des

transcriptions musicales qui ont été puisées dans des anthologies et arrangées. Le grand public a eu très peu l'occasion d'écouter ces chants dans l'interprétation des chanteuses traditionnelles de Turquie, de Grèce ou de Bulgarie.

Aujourd'hui, en France, l'interprétation des chants judéo-espagnols par les artistes professionnels oscille

entre un style médiéval et un style oriental. Fidèles à ces esthétiques, certains chanteurs se font accompagner par des instruments médiévaux comme la vièle, la viole de gambe, le luth, la flûte à bec, etc. et utilisent des ornements vocales médiévales; tandis que d'autres, adoptant l'option orientale des lieux de collecte du répertoire, chantent accompagnés d'oud, de kanoun, de saz, de darbouka, de daf ou de bendir tout en restant dans l'univers d'ornementation modale des *makams*.

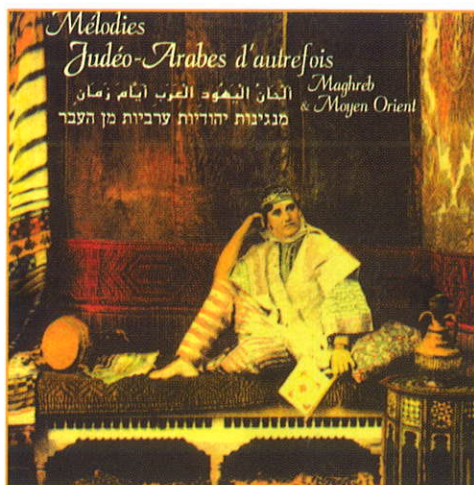
Les communautés juives du Maghreb ont adapté la musique andalouse à la poésie liturgique de langue hébraïque, ou à celle destinée à la célébration des

## L'interprétation des chants judéo-espagnols oscille entre un style médiéval et un style oriental.

grands moments de la vie familiale. À l'origine, les *piyyutim* – poèmes liturgiques – étaient composés pour rehausser les prières. Le cadre structurel de la plupart des *piyyutim* se cristallisa et s'épanouit d'abord en Eretz Israël, en Babylonie puis dans d'autres pays. Au X<sup>e</sup> siècle, l'Espagne devint le plus grand centre de production de *piyyut*.

Pendant les cinq cents années qui suivirent, ce genre littéraire fleurit au contact direct de la poésie arabe. Après le XV<sup>e</sup> siècle et l'expulsion des Juifs d'Espagne qui mit fin à l'existence de cette communauté, on vit s'épanouir le *piyyut* de style espagnol du Yémen jusqu'à la Tunisie et du Maroc jusqu'à Alep. À la diffé-

rence du *piyyut* ancien ou classique, le *piyyut* espagnol emprunta à la poésie arabe *quasidah* de nombreuses caractéristiques formelles de première importance dans le domaine de la rime et du rythme. C'est ainsi que les procédés de la métrique de la poésie arabe furent adaptés à la poésie hébraïque sous le nom de *yetodot*.



L'habillage musical des *piyyutim* a souvent été emprunté à des chansons et autres airs à la mode. Mais, au niveau de la thématique, les textes ne se superposent en aucune façon : le poète juif a des préoccupations qui concernent la foi et la liturgie, alors que les compositions qu'il adapte sont souvent

de caractère profane, véhiculant la poésie laudative ou érotique.

Le besoin accru des *piyyutim* a stimulé la créativité des poètes imprégnés des mystiques. Ils ont composé une poésie riche, dont les hymnes du rabbin Israël Najara qui ont été utilisés dans les *baqqashot* syriennes et marocaines. Dans les *baqqashot* chantées dans la nuit de vendredi à samedi, le répertoire se répartit en

plusieurs séries de *piyyutim*. Inspirés du modèle arabo-andalou de la *nouba*, ils reflètent une affinité profonde avec la culture environnante.

Soulignons ici le phénomène d'interaction qui existe entre musiciens musulmans et juifs dans le processus de cristallisation et d'évolution d'une tradition commune dans l'univers judéo-maghrébin. Dans ces musiques, il est

difficile pour l'observateur de déterminer d'une part ce qui provient de source juive ou de source arabe, et d'autre part de distinguer l'innovation de l'emprunt. Ainsi, les musiciens juifs dans les mariages et autres cérémonies jouaient et chantaient également les suites les plus populaires, comme les *muwashshahat* originaux en arabe classique ou en dialecte andalou. ●

« Quando el rei Nimrod » (Quand le roi Nimrod) : transcription par Léon Algazi d'une chanson judéo-espagnole (auteur inconnu) reproduite sur le site de Save The Music, une initiative américaine visant à conserver le patrimoine musical juif.

<http://savethemusic.com>

## La musique sacrée de tradition ashkénaze

PAR PAUL FENTON

*Paul Fenton est professeur à l'Université Paris-Sorbonne.*

■ Les traditions de musique sacrée juive en France sont étonnamment diversifiées, peut-être plus que dans tout autre pays sur le continent européen. Cette diversité résulte de facteurs à la fois géographiques et historiques.

La France englobe actuellement des régions où vivaient autrefois des communautés juives

héritières de patrimoines musicaux distincts : l'influence séfarde au Sud-Ouest, la tradition comtadine au Sud, et la tradition ashkénaze à l'Est, en Alsace-Lorraine. Ces traditions régionales furent progressivement modifiées à la suite des migrations internes – Juifs portugais et alsaciens en direction de la capitale, et Juifs alsaciens vers les grandes villes telles que Dijon, Lyon, Marseille, Reims et Tou-

louse – puis des vagues d'immigration successives de Turquie, de l'Europe de l'Est et de l'Afrique du Nord.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, au lendemain de la création du Consistoire israélite, on songea un court moment à fusionner les deux rites principaux – portugais et allemand – en un rite « français ». Mais finalement, le modèle consistorial fut celui de l'Alsace, vivier principal des rabbins français. Ce rite, fait de mé-





lodies anciennes originaires de la Rhénanie, sera légèrement coloré de quelques composantes portugaises avant de connaître bientôt son heure de gloire.

#### YIDDISHLAND

L'émancipation des Juifs et la fondation du Consistoire central au début du XIX<sup>e</sup> siècle, puis l'édification des synagogues de type monumental à partir de la deuxième moitié du siècle apportèrent des modifications importantes au style et au contenu de la musique synagogue. Le besoin se fit sentir de créer une liturgie à la mesure de la solennité des édifices. Sous l'influence des tendances de la musique européenne, on introduisit dans les offices religieux des compositions polyphoniques faisant intervenir l'orgue et des chœurs mixtes. À une époque où le nouveau style européen se cherchait, l'école française contribua grandement à la modernisation du culte israélite grâce à l'œuvre de trois grands chantres parisiens : Lovy, Naumbourg et David.

Israël Lovy (1773-1832), né à Danzig, officia à Strasbourg et à Londres avant de devenir en 1822 ministre-officiant de la première grande synagogue parisienne, rue Notre-Dame-de-Nazareth. Il y composa ses *Chants religieux des*

Notre-Dame-de-Nazareth, sous l'égide de Jacques Fromental Halévy. Dès 1847, il publie à Paris son *Zemiroth Israël, Chants liturgiques*, un des tout premiers manuels de hazanout (chant synagogal) qui exerça une profonde influence sur le développement de la musique synagogue en Europe. Quant à Samuel David (1836-1895), directeur musical des synagogues consistoriales, il laissa un recueil intitulé *Musique religieuse ancienne et moderne en usage dans les temples consistoriaux*.

Les compositions de nos trois chantres franchirent les confins de l'Hexagone et connurent une grande fortune, comme le célèbre *Se'ou ché'orim* de Naumbourg, chanté jusqu'à nos jours dans toutes les synagogues du monde. Mais, une fois canonisé puis immortalisé par Jules Franck dans son *Guide de l'officiant* (1920), le rite consistorial, empreint d'une certaine rigidité austère, se sclérosa progressivement au cours du XX<sup>e</sup> siècle.

Israélites qui, publiés dans la capitale après sa mort, connurent un grand succès auprès des hazanim (chantres) allemands. Samuel Naumbourg (1817-1880), d'origine allemande, fut d'abord chef de chœur à Strasbourg avant de succéder à Lovy à la synagogue de la rue

Dans l'intervalle, un troisième rite s'installe en France : celui des immigrants russo-polonais, qui fondent dès 1857 un oratoire, rue des Rosiers. Désireux de s'intégrer, leur culte, confiné d'abord dans des petits oratoires, évolue vers un type consistorial, concrétisé dans la construction de la synagogue moderne de la rue Pavée en 1914. Leurs fidèles résistent cependant à l'intégration rituelle, demeurant très attachés à la hazanout est-européenne qui, soutenue par l'invention du disque phonographique, connaît son âge d'or entre les deux guerres. Des hazanim de réputation internationale comme Yossele Rosenblatt, Moshé Koussevitzky, Leib Glanz, Moshé Ganchoff, Pierre Pinchik et Shalom Katz se produisent dans les salles de concert parisiennes, où les foules se pressent pour les écouter.

Dans la capitale, le rite alsacien recule devant les mélodies du Yiddishland et se cantonne dans les temples consistoriaux. En province, le devant de la scène est aussi occupé par les hazanim polonais. Hormis quelques ministres-officiants recrutés en Alsace, la plupart des postes de chantres synagogaux sont pourvus par des candidats venus d'Europe de l'Est.





Photo de groupe de l'Association générale des ministres-officiants de France et d'Algérie (juin 1960). Assis au premier rang de gauche à droite : 1. Émile Kaçman, d'origine hongroise (Copernic); 2. Pinkas Chiguel, d'origine roumaine (Toulouse, Doudeauville); 3. Bertrand Joseph, d'origine alsacienne (Strasbourg); 4. José Papo, d'origine grecque (Saint-Lazare); 5. Charles Liché, d'origine polonaise (place des Vosges, Tournelles); 6. Sali Heidingsfeld, le trésorier de l'AGMOF, d'origine allemande (Montevideo); 7. Pinkas Kahlenberg (Bruxelles); 8. Marcel Papier(nik), d'origine roumaine (Neully). Debout, de gauche à droite : 9. René Jasner, d'origine alsacienne (Strasbourg); 10. Meyer, d'origine alsacienne (Raincy); 11. Claude Layani (Fribourg); 12. ?; 13. Karvaly, d'origine hongroise (Montevideo); 14. ?; 15. Offenbourg; 16. Teitelbaum (Julien-Lacroix).

L'Alsace-Lorraine ne fait pas exception, puisqu'on trouve des chantres tels Joseph Borin et Bernard Bochner, d'origine polonaise, et Marcel Laurent, d'origine hongroise, à Strasbourg; Ephraïm Rowinsky, d'origine polonaise, à Colmar; Ptachek et Albert Kirsch(enbaum), d'origine polonaise, à Metz. Certains, comme Isaac Dobrine – qui commença sa carrière comme *Obercantor* en Lituanie avant de venir en France – et Joseph Borin, avaient étudié dans des écoles de hazanout qui existaient à l'Est. Mais si la plupart des autres chantres étaient de bons connaisseurs de la liturgie, ils n'avaient pas de formation musicale poussée.

Certaines synagogues avaient des chorales permanentes (La Victoire, Nazareth, Strasbourg), d'autres occasionnellement pour les fêtes (Sainte-Isaure, Doudeauville). Sur l'initiative de Charles Liché (Lichtenstein), appelé le « *rabbin des déportés* », disparu il y a peu, le statut du chantre fut soutenu avec la fondation en 1951 d'une Association générale des mi-

nistres-officiants de France et d'Algérie (AGMOF). Celle-ci, active jusqu'en 1990, publiait un bulletin mensuel, *Agoudat ha-hazanin*, qui a existé pendant une vingtaine d'années et fourmille d'informations intéressantes sur les activités musicales de la communauté juive de France.

#### BELOTE

La véritable force animatrice de l'Association des ministres-officiants fut Isaac Dobrine, hazan de

la rue Sainte-Isaure. Il entretenait des contacts professionnels avec les plus grands hazanim internationaux pour son adresse à Paris, dans le XVIII<sup>e</sup>, était un passage obligé. Sa collection impressionnante de partitions liturgiques, qui est partiellement conservée à la bibliothèque du Séminaire rabbinique, inclut des livres dédiés par Yossele Rosenblatt. De nombreuses anecdotes circulent à propos de Dobrine. On raconte qu'il avait l'habitude

d'arrondir ses fins de mois en gagnant à la belote (*derdel*) les cachets que son collègue et ami le hazan Deimenas recevait pour les inhumations. Et les deux hommes finissaient toujours par se séparer sur une dispute.

Mais le plus grand hazan de rite polonais fut sans contredit Elinke Hirsch, né à Plonsk (Pologne) où il fut le maître d'hébreu de David Ben-Gourion, et qui officia à la rue Pavée avant guerre. Fin musicien, il composa des mélodies pour les



Le chœur, avec le hazan Chiguel, répète pour les grandes fêtes, rue Doudeauville (XVIII<sup>e</sup>), 1957.

poèmes de Peretz qui furent très populaires dans sa Pologne natale, où il remporta en 1937 le prix de hazanout avec sa *Bénédiction de la Néoménie*, composée à Paris. Outre Hirshin, la synagogue de la rue Pavée a abrité des hazanim talentueux tels Simon Pessine (mort en déportation), Tajg et Fleischer.

De 1948 à 1979, Shalom Berlinski, d'origine polonaise, officia comme premier hazan à la Grande synagogue de Paris, rue de la Victoire; son neveu est le chef de chœur Henri Milstein (Genève). À Berlinski succéda Adolphe Attia. Diplômé en 1958 de l'École liturgique, il officia à Metz et rue Notre-Dame-de-Nazareth avant d'être nommé en 1961 à La Victoire.

La liste des hazanim ashkénazes de France est longue. Pour mémoire, citons : Jacques Eizner (Tournelles), disparu en déportation; Moshé Lévine, d'origine russe, et Moshé Gorolitzki (Sainte-Isaure); Horovitz (Vincennes puis Boulogne); Daniel Kuperty (Julien-Lacroix puis Sainte-Isaure); Landenberg, Karvali puis Dirizinski – dont le vrai nom était As-saraf (Montevideo); Kula à Enghien; Marcel Roth à la synagogue du quai Tilsitt à Lyon; Tugendorf, rue Blacas à Nice; André Stora, à Nancy.

Durant le XX<sup>e</sup> siècle, la vie liturgique en France vécut des moments forts.

Enfin, Jacques Chalude (Notre-Dame-de-Nazareth), qui chantait à l'opéra et dans les cabarets yiddish, était acclamé unanimement comme un des plus grands chantres de la capitale. Son vrai nom était Zaludkowski, et il descendait d'une grande dynastie de hazanim originaire de la Pologne. Son père, Saül, fut hazan à Bruxelles, et ses oncles le furent à Liverpool.

Parmi les hazanim ayant passé une partie de leur carrière en France avant d'atteindre une renommée ailleurs, évoquons Samuel Taube, hazan rue Montevideo avant guerre. Déporté, c'est sa voix qui le sauva de la mort. Il revint en France après la Libération et fut hazan de la Rachi Chul de 1946 à 1949, avant de partir pour Londres puis Montréal où il fit une carrière brillante au temple Beth Orah. Son frère, Élie, continuait à assurer les offices du KKL à Paris.

#### BEL CANTO

À l'exception du Jews' College à Londres, l'École rabbinique de Paris était le seul séminaire juif européen à posséder une École liturgique. Dirigée par Léon Algazi (1890-1971), directeur de la musique des temples consistoriaux et chef de chœur de la Grande synagogue de Paris, elle fonctionna de 1956 jusqu'en 1973. Le grand rabbin Henri Schilli, Shalom Berlinski, Roland Mossé (Buffault) et Alberto Hemsy y enseignaient la tradition liturgique (*nousah*), tandis que Bonfils et Benguigui dispensaient des cours de solfège et de piano. Cinq élèves sortis de cette école ont fait carrière dans la hazanout : Adolphe Attia (Victoire), René Jasner (Strasbourg),

Layani (Fribourg), André Stora (Nancy) et Joseph Tolédano (Genève). L'école, qui enseignait surtout le rite consistorial, fut « snobée » par les ministres-officiants d'origine polonaise, dont beaucoup préféraient les cours de bel canto d'Umberto Valdarnini, conseiller technique de l'Opéra. Signalons enfin qu'après la fermeture de l'école de hazanout au séminaire, M. Darmon tenta en vain de créer, en 1996, une nouvelle école de hazanout, de rite séfarade, au sein de la synagogue des Tournelles.

Et pourtant, durant le XX<sup>e</sup> siècle, la vie liturgique en France vécut des moments forts! L'illustre hazan Yossele Rosenblatt est venu à Paris plus d'une fois, notamment en 1931, où il donna un concert au cinéma Capitole, rue Labat, dans le XVIII<sup>e</sup>. Un grand concert spirituel interprété par le chantre Joseph Blumberg fut donné en janvier 1937 à la Victoire. Moshé Koussevitzky se produisit à la salle Gaveau en 1938, puis de nouveau à la fin des années 50 au Cirque d'Hiver, qui voisinait à l'époque avec une ménagerie; on raconte que les accents tonitruants de son *Shema Koleinou* (« Écoute notre voix ») ont fini par réveiller les lions qui se sont mis à rugir. Son frère David Koussevitzky ainsi que



le hazan londonien Jacob Goldstein ont chanté aux Tournelles, et Pierre Pintchik à la Victoire avec Shalom Berlinski, dont la carrière fut marquée par un concert grandiose au Théâtre des Champs-Élysées, en 1966, sous la baguette de Pierre Derveau. Enfin, évoquons le premier Congrès international

de musique juive organisé à Paris en novembre 1957, avec la participation du philosophe Abraham Heschel et du professeur Georges Vajda. La dimension musicale de ce congrès fut assurée par Darius Milhaud et Alberto Hemsí, et couronnée par un concert du hazan international Maurice Gantchoff.

Récemment, la hazanout a connu un certain renouveau en France avec la création en 2000 de l'APAC (Association pour la promotion de l'art cantorial), qui a organisé des concerts annuels de musique liturgique ainsi qu'un stage et un concours de hazanout à l'intention de jeunes talents. ●

## Musiques juives : une discographie sélective

### TRADITIONS ASHKÉNAZES MUSIQUES LITURGIQUES

*Liturgie juive* (coffret 3 CD). Adolphe Attia, Hervé Desarbre (orgue), Le Chant du Monde, Harmonia Mundi, 2000.

*Grand Concert International de Hazanout* (2 CD). R. Cohen, H. E. Herstik, Sh. Barzilaï, M. Haschel, l'ensemble Klezmer Hora 2000 et les Ne'imah Singers, APAC, SACEM, réf. : SDRM 11 06 J.

*Grand Concert International de Hazanout avec les Chœurs de Jérusalem*. APAC, Sacem, SDRM G 1818.

*Das Lied der Lieder (le Cantique des cantiques) - Festtagsgänge des Wiener Stadttempels*. Cantor, Shmuel Barzilaï, chœur de la grande synagogue de Vienne, dir. Lev Vernik, coll. « Jüdisches Museum Wien », ORF, Radio Wien, 1993, Autriche.

*The Koenigsberg Tradition - Yamim No-raïm*. « Rinat » Israel National Choir, dir. Stanly Sperber, cantor, Naftali Herstik, orgue, Raymond Goldstein, Beth Hatefutsoth - Museum of the Jewish Diaspora, Tel-Aviv, 1990.

*Old Hebrew Songs (Shirim Ivrim Atikim)*. Arrangements de Ivan Patachich, cantor László Sándor, Chœur de chambre et or-



chestre de l'Opéra national de Hongrie, dir. Iván Patachich, Hungaroton Classic, 1996.

*Shir Zion*. Cantor, Shmuel Barzilaï, chœurs, dir. Raymond Goldstein, coll. « Jüdisches Museum Wien », ORF, Radio Wien, 1996, Autriche.

*Cantor Yossele Rosenblatt sings a Synagogue Service*. Greater recording Co, 1995, Canada.

*A tribute to Yossele Rosenblatt*. Cantor Raphaël Cohen, Roumania Symphony Orchestra & The Yuval Choir, SACEM, réf. : SDRM 18 26 CS.

### CHANTS YIDDISH ET MUSIQUES KLEZMER

*Muzsikás - The Lost Jewish Music of Transylvania*. Hanibal, Canada, 1993.

*Yiddish, New York, Paris, Varsovie 1910-1940*. Album de 2 CD, Frémeaux & Associés, Paris, 1994.

*Delicatessen*. Klezmer Nova, Philips / Universal, 2003.

*Oy!* Le Grand Klezmer, La Roulotte / Ness Music.

*Talila et Ben Zimet et le Yiddish Orchestra* : « Live ». Abeille Musique, 2002.

*Golem on the moon*. YomguiH'et Denis Cuniot, Buda Musique, 2003.

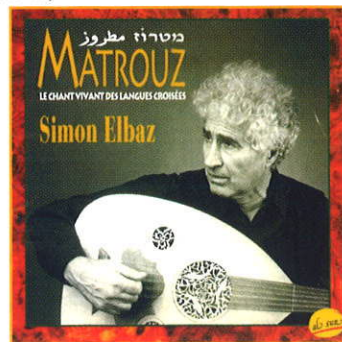
*Klezmerstones*. Auto-production / Trempo'distribution, 2001.

*Machine à découder*. Le Freylekh Trio, Dam, 2003.

*Nikalitipoi*. Tobrogoï, Crossing Records / Mélodie, 2003.

*Surnatural Orchestra*. Quoi de Neuf / Night and Day, 2003.

*Sobreviviente*. Lerner / Moguilevsky, Laldiscos en import c/o Baba Yaga Records, 2003.



*Ten pieces to save the world*. Kroke, Baba Yaga Records 2003.

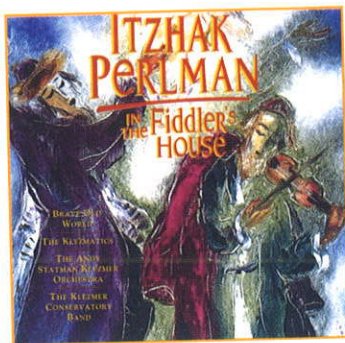
*Brotherhood of brass*. Frank London's Klezmer allstars, Piranha, 2002.

*Osvaldo Golijov, Jiddishbbuck*. St Lawrence String Quartet, Todd Palmer, EMI Classics, 2003.

### TRADITIONS SÉPHARADES MUSIQUES LITURGIQUES

*El canto espiritual judeoespañol*. Alia Musica, dir. Miguel Sanchez, Harmonia Mundi, 1998.

*El Canto de Auroros*. Alia Musica, dir. Miguel Sanchez, Harmonia Mundi, 1999.



« Puerta de Veluntad », Liturgia y música en la música judeoespañola. Alia Musica, dir. Miguel Sanchez, Harmonia Mundi, 2001.

Naguila, Chants mystiques séfarades. André Taïeb, Kamal Berrada, Mohamed Zeftari, Pierre-Luc Ben Soussan, L'empreinte digitale, 1999.

Chants séfarades des Synagogues du Languedoc. André Taïeb, CLRMDT/Abeille Musique, 2003.

Chants sacrés séfarades. Alain Chekroun, Éditions AO.

Chants des synagogues du Maghreb. Alain Chekroun et Toufik Bestandji, Magda.

**MUSIQUES INSTRUMENTALES ET CHANSONS JUDÉO-ESPAGNOLES**

Diaspora Sefardi. Hespèrion XXI, Montserrat Figueras, dir. Jordi Savall, 2 CD, Alia Vox, 1999.

Gül Pembe, chants du Sefarland. Claire Zalamansky, Arion / Night and Day, 2003.

La Mar Enfortuna. Oren Bloedow and Jennifer Charles, Tzadik, 2001.

Chants judéo-espagnols de la Méditerranée orientale. Bienvenida Aguado/Loretta Gerassi, Inédit - Maison des Cultures du Monde / Naïve.



Françoise Atlan : *Romances Séfardies; Entre la Rose et le Jasmin; Noches; Andaloussiyat*, Musique du Monde, Buda Records/Universal ou Mélodie.

*Chemins de Traverses*, Conseil des Communautés Israélites du Maroc/Ness Music.

Sandra Bessis : *Chants judéo-espagnols; Passeando; Bodas*. Édition ARB Music/M10.

*Romances I et II*. Esther Lamandier, Aliénor/Harmonia Mundi.

*Romances judéo-espagnoles*. Ensemble lyrique Ibérique / Dominique Thibaudat, Empeinte Digitale / Nocturne.

*Chansons judéo-espagnoles*. Hélène Engel, Blue Silver.

*Sur la Route*. Marlène Samoun (S 7980).

**TRADITIONS DIVERSES ET ANTHOLOGIE**

*Liturgies juives d'Éthiopie*. Maison des Cultures du Monde, 1990.



*Hazanout, Chants liturgiques juifs*. Maison des Cultures du Monde, 1998.

*A Different Night, A Passover musical anthology*. Voice of the Turtle, 1996, Canada.

**LES COMPOSITEURS DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE ET LE JUDAÏSME**

Nous ne mentionnons ici que des œuvres composées dans une vision « juive » et non pas simplement inspirées par des textes de la Bible juive. D'autre part, nous ne nous référons qu'à des œuvres dont il existe un enregistrement, à notre connaissance du moins, récent. C'est pourquoi plusieurs compositeurs ne se trouvent pas cités dans cette rubrique, comme Eric Zeisl, Lukas Foss (cf. ci-dessous : Musique liée à la Shoah), etc.

Leonard Bernstein  
- *Kaddish, Symphonie n°3*. Orchestre phil-

harmonique, Chœur et Maîtrise de Radio France, Karita Mattila, Yehudi Menuhin (récitant), dir. Yutaka Sado, Erato/Radio France, 1999.

- *Chichester Psalms*. Wiener Jeunesse - Choir, Christa Ludwig, Lukas Foss, Israel Philharmonic Orchestra, dir. Leonard Bernstein, Deutsche Gramophon, collection « The Originals ».

Ernst Bloch

- *Nigun, Shelomo, Symphonie « Israël »*. Orchestre symphonique d'État de Russie, dir. Evgueni Svetlanov, Le Chant du Monde, 1999 Saison Russe.

- *Méditations Hébraïques, œuvre pour violoncelle, Baal Shem*. Peter Bruns, Cello, Roglit Ishay, Piano, Opus 111, 1999.

- *Psaumes*. Mireille Delunsch, Soprano, Vincent Le Texier, baryton, Orchestre Philharmonique de Luxembourg, dir. David Shallon, Timpazi, 1999.

Max Bruch

*Kol Nidrei* (Nous mentionnons pour cette œuvre légendaire deux interprétations magistrales) :

- Jacqueline Dupré, Daniel Barenboim, Israel Philharmonic Orchestra, EMI Classics, Digital remastering 2002.

- Pierre Fournier, Jean Martinon, Orchestre Lamoureux, Deutsche Gramophon, 1961, Digitally remastered.

Darius Milhaud

*Ani Maamin, Cantate écrite par Élie Wiesel*. Madrigal de Bordeaux, Ensemble 2E2M, dir. Paul Méfano, Arion, 1994.

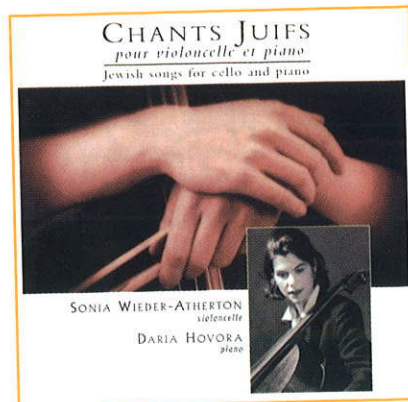
Maurice Ravel

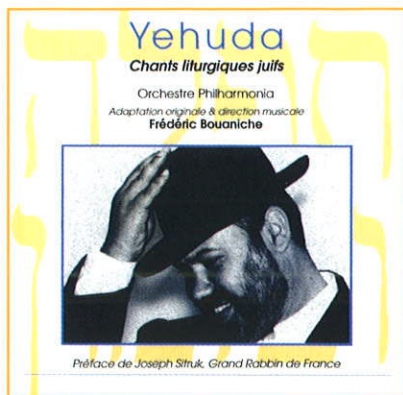
- *Kaddish* (l'édition la plus récente de cette œuvre est incluse dans l'album de Shalom Berlinski publié récemment dans la collection « Patrimoines musicaux des Juifs de France »).

Musiques juives russes

- Shostakovitch, *De la Poésie populaire juive*, op. 79a.

- Prokofiev, *Ouverture sur des thèmes juifs*, op. 34.





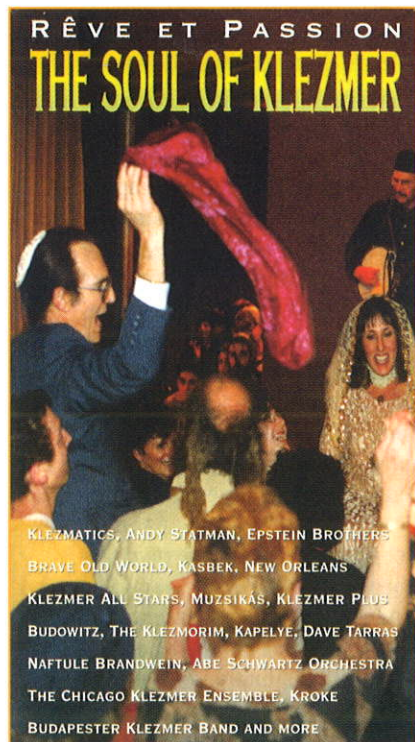
- Slonimski, *Rhapsodie sur des thèmes juifs*.

Orchestre du Bolchoï, dir. Andreï Tchistiakov, Le Chant du Monde, 2000 Saison Russe.

**MUSIQUES LIÉES  
À LA SHOAH**

*Des musiciens à Theresienstadt 1941-1945.* Pavel Haas, Gideon Klein, Victor Ullmann, Quatuor Debussy : Pierre-Yves Pruvot, baryton, Charles Bouisset, piano. Ville de Lyon/Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation (CHRD), 1998.

*Gideon Klein, Œuvres instrumentales et vocales.* Ensemble 2E2M, dir. Paul Méfano, Arion, 1993.



*Voix du Ghetto - Warszawa, 1943.* Direction musicale et arrangements : Eddy Schaft-Szafigrowicz, 7 Productions, 1993.

Arnold Schoenberg, *A Survivor from Warsaw, op. 46.* John Tomlinson, narrateur, Chor der Sächsischen Staatsoper Dresden dir. Guiseppa Sinopoli, Teldec, 1999.

Dimitri Shostakovitch, *Symphonie n°13 « Baby Yar ».* Dimiter Petkov, London Symphony Chorus & Orchestra, dir. André Previn, EMI (2 CD).

Krzysztof Penderecki, *Dies Irae, Oratorium ob memoriam in pernicii castris i Oswiecim necatorum inextinguibilem reddendam.* Stefania Woytowicz, soprano, Wieslaw Ochman, ténor, Bernard Ladysz, basse, Chœurs et Orchestre Philharmonique de Cracovie, dir. Henryk Czyz, Philips (non repris en Compact).

Lukas Foss, *Elegy for Anne Frank.* Eliza Foss, narrateur, Pacific Symphony Orchestra, dir. Carl St. Clair, Harmonia Mundi USA, 2001.

Aaron Jay Kernis, *Colored Field.* Truls Mørk, Minnesota Orchestra, dir. Eiji Oue, Virgib Classics, 2001.

**MUSIQUES  
JUDÉO-FRANÇAISES**

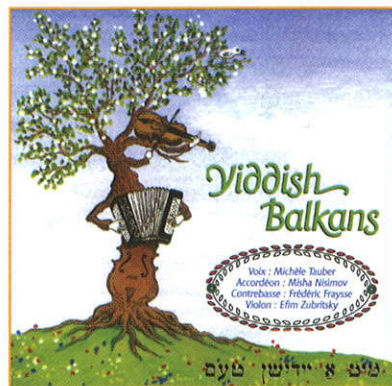
*Musiques de la synagogue de Bordeaux - rite portugais (vol. 1).* Adolphe Attia, Malkiel Benamara, Léon Cohen, Didier Kassabi, Mag Tayar (piano), chœur sous la direction de Françoise Richard, Buda Musique, Fondation du judaïsme français.

*Musiques judéo-françaises des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles (vol. 2).* Adolphe Attia, Mag Tayar (clavecin et orgue), chœur sous la direction de Michel Podolak, Buda Musique, Fondation du judaïsme français.

*Shalom Berlinski, la voix de la ferveur – du shtetl à la synagogue de la Victoire (vol. 3).* Shalom Berlinski, Jean Bonfils (orgue et piano), Orchestre des concerts Colonne et chœur sous la direction de Jean-Paul Kreder, coffret 2 CD, Buda Musique, Fondation du judaïsme français.

Alberto Hemsí – *Coplas sefardies (vol. 4).* Pedro Aledo, Ludovic-Amadeus Selmi (piano), Buda Musique, Fondation du judaïsme français.

La plupart des disques mentionnés ci-dessus sont disponibles chez les grands disquaires (Fnac, Virgin, etc.), sur Internet ou dans des magasins spécialisés comme Baba Yaga Records (8, rue Adolphe Focillon, 75014 Paris, tél. : 01 45 40 31 32) ou Ness Music (35, rue Petit, 75019 Paris, tél. : 01 42 45 10 30).



**QUELQUES LIVRES RÉCENTS  
POUR MÉMOIRE**

Frans C. Lemaire, *Le destin juif et la musique*, « Les chemins de la musique », Fayard, 2001.

Hervé Roten, *Musiques liturgiques juives* (avec un CD gratuit), Cité de la Musique/Actes Sud, 1998.

Hervé Roten, *Les traditions musicales judéo-portugaises en France*, Maisonneuve & Larose, 2000.

Amnon Shiloah, *Les traditions musicales juives*, Maisonneuve & Larose, 1995. ● MICHAËL DE SAINT-CHERON

