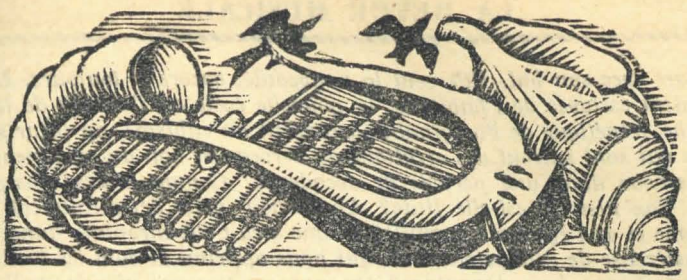

Ernest Bloch

En 1917, dans la revue *Seven Arts* de New York paraissait un long article, signé Ernest Bloch, et intitulé *L'homme et la musique.* Il est intéressant d'en reproduire quelques paragraphes :

« Il y a quelque chose de tragique dans la manière dont la musique s'est peu à peu détachée de la vie, pour devenir quelque chose d'égocentrique et d'artificiel. Déjà, avant la guerre, elle s'était éloignée de la source où chaque art doit puiser sa force et sa renaissance continuelle ; elle n'était plus l'expression de notre esprit et de notre être, de notre époque, de ses aspirations et de ses luttes. La vie émotive lui manquait, l'humanité lui manquait. Dans toutes ses modalités — création, interprétation, enseignement, critique — elle était devenue quelque chose de froid et de calculé, sans vie et sans souffle. La musique n'était plus l'émanation d'une race et d'un peuple, une naissance spontanée de la vie. C'était une musique de musiciens... »

« ... La virtuosité des moyens, exaltée comme but et essence de l'art, la substitution de l'automatisme à la vie, tout cela n'est pas nouveau dans la musique. Cela ses produit chaque fois que la force d'invention et de création déclinait, que la vraie nourriture de l'art venait à manquer. En ces moments l'artiste, créateur et interprète, est poussé à trouver une substitution à la vraie émotion et à la vraie vie. L'artifice de la forme est le dernier moyen dont il se sert pour fixer l'attention du public ennuyé.

Seul peut vivre l'art qui est l'active manifestation de la vie d'un peuple. Il doit être la partie nécessaire et essentielle de cette vie, et non un luxe ; il doit plonger ses racines profondément dans le terrain qui l'a produit. Inutile de dire qu'il ne peut être l'émanation directe des foules. Mais, même indirectement, celles-ci doivent avoir contribué à sa substance. Une œuvre d'art est l'âme d'une race, qui parle par la voix du prophète, dans lequel elle s'est incarnée. L'art est le débouché des nécessités mystiques, émotives de l'esprit humain ; il est créé plutôt par l'instinct que par l'intelligence, plutôt par l'intuition que par la volonté.

« ... Les Wagnériens ont créé le Wagnérisme : une doctrine étroite, qui se proclamait vérité absolue ; ensuite les admirateurs de Debussy créèrent le Debussysme, doctrine aussi étroite que l'autre et ne tolérant pas le passé. Et maintenant voici qu'apparaît une nouvelle esthétique, basée exclusivement sur des considérations techniques. Elle renie en grande partie les ères superbes de l'histoire musicale le seraient que rhétorique. Comme si sa propre rhétorique était meilleure ! Elle réussit à confondre les

moyens de l'art avec son but. Elle veut la nouveauté, encore et toujours. De même que nos pères étaient esclaves de l'habitude, la nouvelle école est l'esclave de la nouveauté. Cette recherche frénétique de l'originalité a conduit au cubisme, au futurisme, à toutes ces tendances qui sont surtout des créations du cerveau et non du sentiment.

« Sommes-nous dans une période de décadence? Comme toutes choses, l'art naît, vit et meurt. Son histoire est-elle finie? Approchons-nous définitivement d'un monde de matérialisme et de l'égotisme parfaits? L'âme sera-t-elle atrophiée dans l'atmosphère aride et poussiéreuse de l'industrialisme, qui nous opprime et dont les bruits chaotiques nous étouffent chaque jour davantage? Ou une renaissance viendra-t-elle? Peut-être. Personnellement, je ne crois pas que l'humanité ait fini son chemin... Évidemment, ce ne seront pas les formules, les procédés, les nouvelles théories, qui créeront l'art de demain. La forme est d'une extrême importance, car par elle l'artiste matérialise sa vision ; et, pour de nouvelles pensées, naîtront de nouvelles formes d'expression... Mais l'heure de la moisson ne peut venir avant que nouvelles semailles soient faites... »

Bloch commente ainsi ces paroles :

« Depuis 1917, ma conception n'a pas beaucoup changé. Aujourd'hui moins que jamais, je ne crois ni aux théories, ni aux systèmes. On ne répétera jamais assez, à présent que les gens sont très vite emballés par ce qui a une apparence de nouveauté, quelle qu'en soit sa valeur, — que ce qui est nouveau n'est pas nécessairement bon et recommandable... On a beaucoup parlé, ces derniers temps, d'abstraction en art. C'est une illusion, myope et superficielle, qui ne résiste pas à la plus élémentaire analyse psychologique. En dépit de toutes les théories éphémères et de toutes les affirmations contraires, l'œuvre d'art reste, pour moi, une écriture « idéale », dans le sens graphologique du mot. Elle caractérise son auteur, qu'il veuille ou non, de la manière la plus vraie et la plus complète, et elle en révèle — même à son insu — la nature la plus intime, les facultés intellectuelles et émotives. Plus cette nature sera riche, par plénitude de sensibilité et d'imagination, plus son œuvre, qui en est la synthèse — si la technique est adéquate, naturellement — sera grande, riche et puissante. »

C'est la conception synthétique d'un *art-vie*, repoussée par beaucoup de modernes néoclassiques et antiromantiques, qui manifestent le plus profond mépris pour les œuvres créées sous l'empire du sentiment, de l'émotion, de la passion ; et qui exaltent, par contre, les artistes qui savent produire des œuvres essentiellement cérébrales, délibérément impassibles et abstraites.

On a dit que la musique de Bloch appartenait désormais à un passé sans retour, qu'elle n'était pas actuelle, mais périmée, surpassée. Les musiciens modernes, disait-on, devaient suivre une autre direction. Bloch, tenace et persistant dans ses idées et dans ses expressions, fut jugé « cristallisé et pétrifié» (1).

Bloch restait toutefois inébranlable dans ses convictions et assistait

(1) Ainsi, dans un article du *Gamut* intitulé « Bach : Bloch — Bloch : ? », en novembre 1929, M. D. T. Dane se demandait où menait la voie tracée par Bloch et arrivait à la conclusion que c'était une impasse sans issue.

sans se préoccuper à ce qui arrivait, en attendant les événements futurs. Depuis sa jeunesse, il était habitué à ce que Guido Gatti définit une fois (*La Critica Musicale*, 1920) un « splendide isolement ». Bloch a toujours été un solitaire, comme homme et comme artiste. A trente ans, sa seule œuvre imprimée était *Macbeth*, et il l'avait fait imprimer à ses frais. Bloch n'a jamais voulu — Pizzetti l'a observé et l'a écrit — se mettre à la suite d'artistes dont la renommée aurait pu hâter sa notoriété, il n'a jamais ni voulu ni pu appartenir à une école, ou suivre une « tendance ».

I.

L'œuvre de Bloch est étroitement liée à sa vie et l'on doit la considérer parallèlement à sa vie, pour pouvoir en comprendre la valeur réelle et la signification idéale. La musique de Bloch cache un fond de pensées, de méditations intimes, d'espérances humaines, qu'on ne peut ignorer. Sa culture plonge ses racines très loin dans le passé. Il a toujours eu devant lui l'exemple des classiques : ses études lui ont valu d'aimer le chant grégorien et les grands polyphonistes ; Bach et Beethoven ont été les influences profondes qui l'ont guidé. Il a toujours été conscient de la tradition de son art.

Ses préoccupations esthétiques sont d'un ordre très différent de celles de certains musiciens modernes. Il ne s'agit pas de préoccupations éminemment techniques ; son attention ne se tourne pas exclusivement vers l'expression extérieure. Il est, au contraire, préoccupé par les problèmes suscités en lui par sa *Weltanschauung*, par sa « vision de monde ».

On ne peut certainement pas imputer à Bloch d'être un timide, un exclusiviste, un routinier, un réactionnaire : son intérêt a été captivé par toutes les musiques, primitives, orientales, anciennes, modernes. Sa technique connaît toutes les audaces, depuis la polytonalité de la *Première Symphonie*, d'*Hiver*, de *Macbeth*, aux quarts de ton du *Quintette*. Seulement, pour lui, la technique est un moyen et non pas un but.

Son œuvre a non seulement une valeur d'art, de beauté, d'esthétique, mais une signification profondément humaine. C'est sous cet angle que j'ai étudié Bloch (1) comme musicien, comme penseur, comme homme, en tâchant de rendre sa physionomie artistique, de donner une idée de la

(1) J'ai publié plusieurs articles sur l'*Ambrosiano*, un essai sur la revue *Israël* et dernièrement un livre : *Ernest Bloch* (Éditions Paravia, Turin, 1933).

densité, du sens poétique et psychologique de son œuvre et de ce qui, dans sa vie, a eu une influence sur sa musique.

II.

On peut tracer dans la vie de Bloch quelques grandes lignes idéales, cinq grandes périodes : les années d'enfance et de jeunesse ; l'époque de la création de *Macbeth ;* celle du *Cycle juif ;* celle des années d'Amérique ; l'époque du retour en Europe et de la création du *Service Sacré.*

Les années d'enfance, c'est l'atmosphère paisible d'une famille modeste, à Genève, où il était né en 1880. Un autre fils d'une intelligence extraordinaire, Arnold, leur ayant été ravi par la mort, ses parents reportèrent sur le petit Ernest toute leur tendresse, leur sollicitude, leurs espérances. L'enfant montra, dès son plus jeune âge, son inclination pour la musique : c'était un enfant nerveux, d'une sensibilité presque maladive. La musique exerçait sur lui un attrait irrésistible et très vite il commença à en créer lui-même. Il composait nuit et jour, à chaque heure, à chaque instant : bientôt cette passion toujours grandissante devint exclusive et prédominante, comme une vocation sacrée. On connaît le petit épisode du vœu : à onze ans, Bloch se jura à lui-même de se dédier entièrement à la composition ; il écrivit le vœu sur une petite feuille de papier et la brûla gravement, en plein air, dans la campagne, sur un monceau de pierres, comme s'il accomplissait un rite. Cette anecdote révèle un trait typique du caractère de Bloch : son sérieux passionné, sa ferveur profonde devant les événements et les hommes.

Bloch fit ses premières études de musique à Genève, avec Dalcroze et Rey (1894-1896) ; ensuite, il se rendit à Bruxelles, où il fut l'élève d'Ysaye, de Schörg et de Rasse, et à Francfort (1899), où son maître fut Ivan Knorr.

Nombre de compositions manuscrites créées dans ces années, se trouvent parmi les papiers et les dossiers que Bloch a donnés, en 1925, à la « Library of Congress » de Washington. Ce sont des œuvres de jeunesse, où la personnalité du musicien se forme peu à peu, en se délivrant des influences de ses prédécesseurs et de ses contemporains.

L'atmosphère musicale du temps se reconstitue aisément. En dépit de sa canonisation, quelques dénigreurs de Wagner survivaient ; à Genève, on méconnaissait toujours Franck, dont la musique, au contraire, était acclamée à Bruxelles ; Bloch l'aimait beaucoup ; en même temps il était

attiré par Debussy, dont il fut un des premiers à pressentir le génie, tandis que son admiration n'était partagée que par une élite restreinte ; il s'intéressait aussi à Strauss, à cette époque très discuté. Bloch subissait, naturellement, l'influence de l'atmosphère de son temps : mais il était déjà un révolté et un indépendant.

Après deux années passées à Munich (1901-1903), où il étudia les classiques et s'étudia lui-même, nous rencontrons sa première grande œuvre, la *Symphonie en ut dièse mineur*. Bloch en dirigea deux mouvements au *Festival des compositeurs de Suisse et d'Allemagne*, à Bâle, en 1903 : la critique fut presque entièrement hostile ; parmi les rares exceptions, *le Temps* publia un article pour ainsi dire prophétique. En 1908, Stavenhagen dirigea toute la *Symphonie* à Genève et, en 1915, Bloch lui-même la fit réentendre au public genevois. Ce fut alors que Romain Rolland lui écrivit une lettre enthousiaste, bien connue, où il rangeait l'œuvre parmi les plus importantes créations de l'école moderne.

Bloch avait mis dans sa *Symphonie* toute sa vie, son âme, sa conception de l'existence, sa vision du monde. Doutes, conflits, luttes avec la destinée, flux et reflux d'espoir et de désespoir, sentiment et amour de la nature, élévation de l'homme par le cœur et par la raison. On sent que le jeune musicien de vingt ans avait déjà vécu intensément et avait profondément souffert : les amertumes, les désillusions, les découragements semblent submerger les élans, les espoirs, les enthousiasmes ; la fraîcheur, la ferveur, la foi de la jeunesse sont blessées, peut-être éteintes à jamais.

L'exemple de la *Symphonie* de Bloch est amer : pendant des années et des années cette œuvre — puissante, magistralement instrumentée, d'une conception dramatique et vibrante, animée d'un grand souffle créateur, construite avec une étonnante sûreté d'architecture en même temps que frémissante d'une passion volcanique — resta dans l'ombre. En 1918, la *Symphonie* obtint à New-York un succès enthousiaste, et toutefois ce ne fut qu'en 1925 qu'elle trouva un éditeur. En Europe, elle demeure à peu près inconnue et ne figure point au répertoire des concerts : il s'agit pourtant de quelque chose de plus qu'une œuvre de jeunesse. C'est déjà une très grande œuvre, qui mériterait un meilleur sort.

De 1903 à 1904, Bloch vécut très modestement à Paris, où il composa *les Historiettes au crépuscule (Légende, les Fleurs, Rondo, Complainte)*. petites mélodies dans le goût du temps, sur des paroles de Camille Mauclair, et les deux poèmes symphoniques *Hiver-Printemps*, pleins de fraîcheur, de charme poétique, avec des effets très personnels d'instrumentation et

des audaces remarquables de polytonalité. En 1904, Bloch se fixa à Genève, où il se maria, et, dans l'impossibilité de vivre en faisant seulement de la composition (les chefs d'orchestre refusaient systématiquement de jouer ses œuvres), il s'occupa du commerce paternel. Pendant douze ans, il fut absorbé par une double activité : à côté des affaires, il donnait des leçons, dirigeait des concerts, tenait des cours et des conférences et composait avec fécondité. Il écrivit la musique pour les beaux *Poëmes d'Automne (la Vagabonde, l'Abri, le Déclin, Invocation)* de Béatrix Rodès, créant quatre lieder d'un accent déjà très personnel, quoique encore par moments, sous l'influence debussyste, dans une atmosphère de mélancolie et d'abandon, de passion et de langueur.

Ici on pourrait placer le commencement de la seconde période : de 1904 à 1909, Bloch composa l'opéra *Macbeth*, ayant comme collaborateur un écrivain de grand talent, Edmond Fleg, qui, avec beaucoup de goût et d'habileté, sut adapter aux exigences d'une représentation musicale la tragédie de Shakespeare, sans toutefois la déformer. Après les inévitables difficultés et les éternelles tergiversations, *Macbeth* fut donné, en 1910, à l'Opéra-Comique, avec un remarquable succès de public et de presse. Il suffit de rappeler l'admirable essai de Pierre Lalo dans Le *Temps* et celui de Pizzetti dans Le *Marzocco*. Depuis, l'opéra, repris pendant quelques soirées en 1911, n'a plus été représenté : c'est un oubli injuste et assez incompréhensible, qu'on réparera un jour, à l'égard d'une des créations les plus puissantes du théâtre moderne. Les raisons de l'abandon de *Macbeth* sont complexes : on a surtout reproché à Bloch d'avoir écrit une œuvre trop sombre. Évidemment, *Macbeth* ne pouvait être gai ; mais si l'on étudie l'opéra de près, on y aperçoit une grande variété d'accents une admirable recherche de contrastes. L'atmosphère d'oppression et d'hallucination, de ténèbres et de cauchemar, de diabolisme et de sorcellerie, s'éclaire d'une lumière très douce aux scènes touchantes où apparaissent les victimes, les enfants innocents de Macduff et le vieux roi Duncan. La progression de l'horreur dans le personnage de Macbeth, entraîné sur la voie du crime par une puissance mystérieuse, fournit à Bloch l'occasion de rendre, musicalement, une terrible tragédie de l'âme humaine ; du commencement à la fin, c'est un *crescendo* d'atrocité et de perfidie, par étapes successives, diversement caractérisées et différemment moulées, sculptées, colorées dans l'inépuisable matière sonore. Les grandes scènes chorales sont d'une écriture magistrale et leur puissance collective forme encore un contraste avec les scènes de conflits individuels. L'obsession et

l'angoisse dont la tragédie est imprégnée trouvent en Bloch, musicien aux courants impétueux et aux ondes troubles, un interprète unique. A vingt-cinq ans, le jeune compositeur ne fut pas terrassé en se mesurant avec le géant Shakespeare : c'était une preuve irréfutable de sa vigueur.

La troisième période, qui va de 1910 à 1916, est marquée par la création du *Cycle juif*. C'est une nouvelle phase et « une première libération », comme Bloch lui-même l'a définie. Mais avec ces œuvres il élevait une plus grande barrière entre lui-même et le monde. Les œuvres du *Cycle juif* sont parmi les plus connues de Bloch, surtout *Schelomo ; les Psaumes* (XXII, CXIV et CXXXVII), les *Trois poèmes juifs* et *Israël*, non moins remarquables, n'ont pourtant pas eu la même chance. La personnalité et l'originalité de Bloch s'épanouissent ici dans une atmosphère propice : le musicien parle la langue de sa race, innée et naturelle pour lui, et trouve une expression vraie et vivante, profondément sentie. Bloch dit souvent qu'il est pénible de se déraciner du sol natal, de se transplanter en terre étrangère, de s'adapter à un climat inconnu : en ceci les hommes sont semblables aux arbres. Des liens occultes, des racines cachées unissent Bloch à l'ancienne souche de sa race ; sa puissance créatrice trouva dans la musique nationale une issue instinctive et sincère, qui lui permit de se manifester avec une force, une nécessité, une grandeur qu'il n'avait pas encore atteintes jusque là. Guido Gatti a observé justement, qu'à côté de tant de Juifs musiciens (comme Mendelssohn, Meyerbeer, Rubinstein, Mahler), Bloch est le seul musicien juif : sa musique n'est pas une musique nationale juive dans le sens folkloristique, mais dans le caractère et dans l'esprit de la race. Très rarement Bloch se sert des anciens chants de son peuple, car il se méfie de leur authenticité et craint les infiltrations impures d'autres nationalités. Il trouve en lui-même le langage musical qui reflète en même temps sa race et son individualité, qui lui est tout à fait personnel et n'a jamais été employé ainsi par aucun autre compositeur juif. Toutefois les mélodies linéaires de Bloch, où résonnent les échos des anciens chants, lents et monotones, de la Synagogue,quoique inventés par lui, sont sans doute héréditaires : ainsi l'âme juive trouve en Bloch une expression musicale pleine et consciente.

L'instrumentation opulente revêt les œuvres du *Cycle juif* d'un merveilleux tissu orchestral, rutilant de pierreries, aux couleurs et aux lumières changeantes. C'est une fantasmagorie orientale, une polychromie barbare. Le technique de Bloch ne recule devant aucune audace et les chocs harmoniques, les sauts de tonalités, les témérités mélodiques, les contrastes des

voix et les conflits des sonorités semblent naturels, logiques, nécessaires dans l'atmosphère sauvage, presque primitive de sa musique. Les mélodies jaillissent avec la spontanéité de l'improvisation, les rythmes se déchaînent avec la violence de la tempête. Et sur tout cela plane une sombre, tragique, une trouble sensualité. Mais, à côté de l'Orient, il y a l'Occident : sous l'apparente liberté rapsodique, se cache une construction solide, une charpente de fer. Dans les *Psaumes*, les visions de la Bible se déroulent devant nos yeux, évoquées magiquement par la musique. Dans le *Psaume* CXXXVII c'est le peuple d'Israël chantant Jahvé sur la terre étrangère, avec des accents de passion et de désespoir ; dans le *Psaume* XIV les enfants de Jacob, arrachés par Dieu au sol du servage, sortent de Misraim : la mer fuit, le Jourdain recule, les montagnes bondissent devant le Dieu d'Israël. Dans le *Psaume* XXII c'est la plainte désolée de l'homme enchaîné, qui implore Elohim pour qu'il le sauve et pour qu'il le délivre.

Les *Trois poèmes juifs* sont intitulés : *Danse, Rite, Cortège funèbre.* Les deux premiers sont des évocations du lointain passé, pénétré de mysticisme extatique, de mystère ténébreux, de solennité hiératique. Le troisième fut écrit par Bloch après la mort de son père, et la musique poignante exprime la détresse d'une fatalité inéluctable, l'espoir et la foi en une vie meilleure.

Schelomo fut inspiré par le livre de l'Ecclésiaste, mais Bloch se demandait en quelle langue exprimer ce texte ; la seule qui s'adaptait à sa musique était l'hébreu, où les paroles ont une sombre sonorité semblable à celle du cuivre, et semblent venir de mystérieuses profondeurs, être chargées de terribles et obscures significations prophétiques. Mais Bloch ne connaissait pas assez l'hébreu. Un jour il entendit jouer Alexandre Barjansky et l'idée lui vint de confier la partie vocale au violoncelle, en transportant le limité des paroles dans l'illimité de la musique.

En effet, sur le fond opulent de l'orchestre, le violoncelle soliste atteint une intensité d'expression et d'émotion, qui fait penser à une voix humaine et plus qu'humaine. Et la parole de l'Ecclésiaste résonne désespérément : *Vanitas vanitatum et omnia vanitas.*

En 1912, Bloch avait commencé à composer la symphonie *Israël;* il l'acheva seulement après *Schelomo*, en 1916. C'est l'œuvre la plus importante du *Cycle juif* et sa signification n'est pas seulement juive, mais intensément humaine. Le génie de Bloch y atteint les plus hauts sommets de la création. On a dit, écrit, répété mille fois que Bloch est le musicien juif par excellence : il est dangereux autant que difficile de vouloir ainsi

classer les gens et les choses. « Bloch est beaucoup trop l'homme de son temps et son génie est trop universel — a écrit Rosenfeld — pour qu'on puisse le placer ainsi dans une seule catégorie. » Devant cette grande œuvre au titre éminemment juif, on sent que Bloch s'appuie sur les grandes traditions européennes non moins que sur sa souche hébraïque et qu'il est l'héritier des grands musiciens du passé, par delà les races et les styles.

Une crise très grave marque ici un nouveau tournant dans la vie de Bloch : c'est le commencement de la quatrième période, les années d'Amérique (1916-1930). Les premiers temps furent terribles : à côté des difficultés matérielles, il y avait la difficulté spirituelles de s'adapter à un pays inconnu, absolument différent de l'Europe, presque une autre planète. Dans l'immense New-York, bruyant, vertigineux, le musicien pauvre et inconnu était comme une épave dans une mer en tempête. Sa musique le sauva.

Quelques mois avant de s'embarquer, Bloch avait composé les trois premiers mouvement du *Quatuor*. Cette œuvre a une importance particulière, car elle représente la personnalité de Bloch à cette époque et exprime sa vision du monde à trente-six ans, comme la *Symphonie* exprimait sa « Weltanschauung » à vingt ans. Dans le premier mouvement s'agitent des luttes désespérées, des détresses désolées, des rebellions véhémentes, dans des alternatives de violence et de douleur, qui ne s'apaisent qu'à la fin, dans le calme et dans la sérénité, sinon dans le bonheur. Le second mouvement est un exemple typique du Bloch sauvage et féroce, aux sarcasmes cinglants et aux impitoyables « grotesques ». On assiste comme à une danse de monstres humains et inhumains ; grimaces et contorsions, hurlements et grincements, cynisme et ricanements, visions démoniaques, ironie implacable, exaspération frénétique, tourbillon forcené. Et, tout à coup, le rêve. L'âme bouleversée s'envole au loin, s'évade vers les îles enchantées du Pacifique, inconnues du musicien, mais vers lesquelles son désir se sentait désespérément attiré. Nous voilà en présence de l'élément exotique, qui apparaîtra en d'autres œuvres de Bloch, et qui s'exprime par une étrange polychromie et par des étonnants effets de polytonalité, évoquant des voix mystérieuses, des fantômes flottants, des lumières irréelles. Le troisième mouvement est la magique *Pastorale*. Le musicien cherche une consolation et un refuge dans la nature, pour qu'elle apaise son tourment et lui donne l'oubli. Il rêve des temps lointains, préhistoriques ; il entend les échos effacés, perdus, de ce monde disparu.

Quand il se réveille, son âme se fond et se confond dans la beauté vaste et sereine du paysage.

Le dernier mouvement du *Quatuor* fut écrit à New-York et la musique exprime, dans un tumulte passionné, les sentiments de l'homme au premier rude contact avec l'Amérique, lorsqu'il décida coûte que coûte, de recommencer la lutte pour la vie. Dans la tempête déchaînée, résonne un cri d'angoisse, une aspiration vers la liberté, un désir d'évasion, la détresse que l'âme éprouve devant le chaos de la vie moderne. Un épisode lamentable, la plainte désolée du pauvre Juif, exprime en partie ce que Bloch lui-même ressentait : un regret nostalgique de l'Europe lointaine, dans le pays des machines impitoyables. Les dernières pages du *Quatuor* sont d'un tragique terrible : c'est la fin, l'anéantissement. Le musicien semble assister, sans larmes ni attendrissement, à ses propres funérailles : c'est lui-même qu'il voit broyé et piétiné, annihilé au son du glas. D'une distance incommensurable vient une mélodie lointaine, très douce, comme un souffle d'air alpestre, de la patrie lointaine. Et enfin l'âme tourmentée plonge dans une atmosphère d'extrême sérénité, de paix surhumaine : la suprême harmonie de la nature. Tout un monde vibre dans le *Quatuor*, œuvre d'une frémissante intensité et d'une formidable puissance. Quand les Flonzaley la jouèrent, à New-York, le 31 décembre 1916, l'impression fut immense et le nom de Bloch fut connu dans toute l'Amérique.

En mars 1917, le Dr Karl Muck, chef des concerts symphoniques de Boston, invita Bloch à diriger les *Trois poèmes juifs*. En mai, les « Amis de la Musique » de New-York — par l'initiative de Mme J. F. D. Lanier, une admiratrice fidèle de Bloch — donnèrent un concert entièrement dédié à ses œuvres (première exécution de *Schelomo*, des trois *Psaumes* et d'*Israël*, à côté des *Poèmes juifs*) avec Bloch et Arthur Bodansky comme chefs d'orchestre. L'événement eut un écho très vaste. Et, en 1917, Bloch décida de se fixer en Amérique : il enseigna quatre ans à New-York, puis, en 1920, fonda et dirigea l'Institut de Musique de Cleveland, et de 1925 à 1930 il fut directeur du Conservatoire de San Francisco. Bloch était enfin délivré des préoccupations matérielles ; pourtant sa double activité lui laissait bien peu de paix et de trêves. Mais il y avait les amitiés dévouées, les merveilleux voyages en Californie, dans les Sierras, dans le Canada, dans le New Mexico ; le grand souffle de la nature, vierge encore de tout contact humain ; les Indiens avec lesquels Bloch aimait à passer ses semaines de vacances, sous la tente, menant une existence presque primitive.

Parmi les œuvres les plus importantes des années d'Amérique, il faut mentionner : la *Suite pour alto et orchestre* (Prix Coolidge, 1919), de couleur exotique, tout imprégnée du sentiment de la nature tropicale, très riche en thèmes et en développements, d'une originalité et d'un charme extraordinaires ; la *Sonate pour violon et piano* (1920), parmi les plus caractéristiques du tempérament de Bloch, où l'audace de la conception n'est pas moins remarquable que la solidité de la construction.

En 1923-24, Bloch créa une de ses œuvres les plus significatives, les plus denses et les plus puissantes : le *Quintette*, qui a atteint une renommée mondiale. La forme est classique, la construction solide, les proportions harmonieuses ; les hardiesses de la conception, les exaspérations des sonorités, les frénésies des rythmes, les impétuosités des passions, les arabesques de rêve, les caprices de la fantaisie nous apparaissent dans une élaboration magistrale. Le fleuve trouble qui encore, ça et là, déborde dans le *Quatuor*, est endigué ici en des remparts massifs et inébranlables. En ce sens, le *Quintette* est une victoire de Bloch sur lui-même. Guido Pannain l'a défini « le chef-d'œuvre de la musique moderne de chambre ».

En 1924-25, Bloch composa le *Concerto Grosso (Prélude, Dirge, Pastorale et Rustic Dances, Fugue)* pour orchestre de cordes et piano, une œuvre claire et limpide, magnifiquement instrumentée, d'un style classique, mais réalisée avec des moyens modernes ; et en 1926 (prix Beebee) les *Quatre épisodes (Humoresque macabre, Obsession, Calme, Chinoise)* pour orchestre de chambre, tableaux de genre, pittoresques, animés, colorés, d'une remarquable concision de forme.

Dans la même année Bloch composa aussi *America*, rapsodie épique pour orchestre (prix « Musical America »). La symphonie, dédiée à Lincoln et à Walt Whitman, s'inspire de l'histoire américaine et se divise en trois « Époques » : 1° 1620, les Origines ; 2° 1861-65, Heures de joie et de douleur, l'unité de la nation consacrée dans le sang de ses fils ; 3° 1926, le Présent et le Futur, la lutte de l'humanité contre les machines. Bloch s'est servi amplement du matériel folklorique, chants indiens et nègres, mélodies créoles, anglaises, américaines ; toutefois, l'œuvre atteint à une unité spirituelle et musicale, se terminant par un hymne national d'un caractère populaire américain, comme apothéose finale, « Vers des plus hautes destinées, vers des buts plus clairs, vers la liberté de toute l'humanité.»

Après avoir consacré une œuvre à son peuple, *Israël*, et une autre à son pays d'adoption, *América*, Bloch, en 1928, composa une fresque symphonique dédiée à son pays natal et intitulée *Helvétia* (Le pays des mon-

tagnes et son peuple). Elle diffère complètement des précédentes : adorateur de la nature alpestre, pendant trente ans, Bloch porte en lui les thèmes de cette symphonie, jusqu'au jour où il se sentit assez fort pour le créer dans l'atmosphère pure des neiges éternelles.

Chacune de ces trois œuvres, *Israël*, *América*, *Helvétia*, a une substance, une signification et par conséquent un style différents. *Israël* semble imprégné des forces et des sentiments éternels et, quoique peint avec des coloris typiquement juifs, dépasse son cadre. Dans *América*, en dépit de la localisation assez précise de la couleur et du choix des matières, se joue le vaste drame de l'humanité ; la dernière partie semble indiquer un avenir encore lointain et peut-être chimérique d'ordre, de paix, d'harmonie : même conclusion, au fond, que celle de la première *Symphonie*, la victoire de l'homme sur son ambiance et sur lui-même. En *Helvétia*, Bloch synthétise encore cette idée, mais presque dans le passé, car il a voulu décrire l'ancienne Suisse, dans une harmonie et un ordre déjà réalisés. Voilà pourquoi ces trois symphonies, si semblables par l'idée qui les anime, sont si différentes par leur situation et leur atmosphère.

En 1930, Bloch quitta l'Amérique et alla demeurer à Roveredo, près de Lugano, dans une petite maison de campagne, au milieu des sapins et des prés. Là, dans la solitude et dans le silence (qu'il n'a quittés que pendant quelques semaines, pour les concerts d'Italie, et maintenant pour retourner pendant quelque temps en Amérique) il a composé son *Service Sacré*, sorte d'oratorio en cinq parties, sur un texte presque entièrement biblique. Bloch a un peu modifié la forme habituelle du *Service du Samedi matin*, tel qu'il se pratique dans les Synagogues d'Amérique, et, au lieu de composer une série de parties séparées, il a groupé les textes et les a traités avec continuité, conformément à sa nature et surtout à la nature du texte hébreu et du service. Le sentiment de grandeur, de fatalité, qui nous frappe dans les meilleures compositions de Bloch, plane aussi sur cette nouvelle création.

Beethoven a dit : « J'aime mieux un arbre qu'un homme. » Voilà qui n'est certes pas le fait de Bloch, comme peut-être ce n'était pas le fait de Beethoven. L'artiste, dans son tourment spirituel et dans son angoisse sans trêve, cherche une consolation et un refuge dans la Nature, plus vaste et plus compréhensive, plus amie que l'humanité. Mais il revient à l'humanité, quand il crée pour elle, avec l'espoir d'un avenir meilleur.

MARY TIBALDI CHIESA.