

קהלת

SCHELOMO

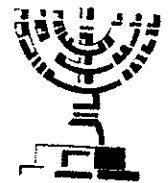
Le message du roi Salomon הבל הבלים אמר קהלת הבל הבלים הכל הבל

Par Denis Brott

(Cet article fut l'objet d'une publication dans sa version anglaise originale en mai 1994 dans le magazine STRAD)
Traduction : Johanne Pothier



אני קהלת הייתי מלך על ישראל בירושלם
ונתתי את לבי לדרוש ולתור בחכמה על כל אשר נעשה
תחת השמים הוא ענין רע נתן אלהים לבני האדם לענות בו
ראיתי את כל המעשים שנעשו תחת השמש והנה הכל הבל ורעות רוח
מעות לא יוכל לתקן וחסרון לא יוכל להמנות



Personnage d'une grandeur historique dans l'univers juif, le Roi Salomon nous offre également un visage de héros tragique que l'Ecclésiaste seul permet de découvrir. Aux alentours de 900 avant l'ère chrétienne, l'empire de ce monarque s'étendait bien au-delà des frontières actuelles de l'état d'Israël. Il était sans nul doute l'un des êtres les plus riches de son époque. En fait il possédait tout ce qu'un homme peut désirer : la puissance absolue, les richesses matérielles, plusieurs épouses, une grande sagesse, le respect de tous et même le bonheur d'avoir engendré de nombreux enfants. Lui et lui seul avait le pouvoir décisionnel de vie et même de mort sur son peuple, en fait sur l'entière population du royaume.

du et vécu sur terre pour en arriver finalement à l'ultime conclusion que «tout est vanité, vanité des vanités».

hébraïque pour violoncelle et orchestre ?

«Moi, Kohélet, je suis devenu roi d'Israël, à Jérusalem. Et j'ai pris à coeur d'étudier et d'examiner avec sagacité tout ce qui se passe sous le soleil : c'est une triste besogne que Dieu a offerte aux fils d'Adam pour s'en tracasser. J'ai donc observé toutes les oeuvres qui s'accomplissent sous le soleil : eh bien ! tout est vanité et pâture de vent. Ce qui est tordu ne peut être redressé, et ce qui manque ne peut entrer en compte.»

Il est plus que fascinant de découvrir ce qui permit à Bloch de sortir d'une obscurité toute relative, dans le sens judaïque du terme, pour devenir en quelque sorte le synonyme même de la musique juive du XX^e siècle et éventuellement se voir reconnu comme l'un des grands compositeurs de l'époque malgré ou peut-être justement à cause de son caractère juif.

(L'Ecclésiaste 1, 12-15)

Comment ce message poétique s'est-il transformé en chant sans parole, comment ce texte biblique est-il devenu langage musical ? Comment le Kohélet de l'Ecclésiaste a-t-il retrouvé vie en Schelomo, une rhapsodie

Une première question à se poser : existait-il beaucoup de musique instrumentale juive avant Bloch ? Le tout premier chant national juif fut très certainement celui de la victoire connu sous le titre *Az Yashir Moshe* (Exode chapitre 15) qui célèbre le passage de la Mer Rouge par Moïse et son peuple à leur sortie d'Égypte.

Curieusement, jusqu'à la destruction du temple en 586 av. J.-C., la musique occupait un rôle de premier plan dans la vie religieuse

Dans l'Ancien Testament, c'est Salomon-Kohélet qui s'adresse à nous sous les traits de l'Ecclésiaste - l'homme de l'assemblée. Éprouvé, désillusionné de tout, Salomon rend compte une dernière fois de ce qu'il a vu, enten-

juive. Il est historiquement reconnu que des orchestres existaient, orchestres bien différents, il est vrai, de nos ensembles d'aujourd'hui, mais orchestres tout de même, formés de lyres, de harpes, de trompettes, de tambours et peut-être même de certains instruments à cordes frottées. Dès son origine, le judaïsme donne à la musique, sous sa forme de cantilène, une place de tout premier plan. Les influences des diverses cultures d'alors, tant du Proche que du Moyen-Orient ainsi que de la Grèce, côtoient les racines mêmes de la religion. (Comme exemple particulier, prenons cet intervalle de seconde augmentée que les juifs ont un jour adopté et qui est maintenant identifié à leur musique tant par les juifs eux-mêmes que par les non-juifs.)

Mais une fois le temple détruit, côté musique instrumentale, rien ou presque rien ne voit le jour. Cette longue période de somnolence qui touche autant la composition que l'exécution musicale prendra soudainement fin, au cours du XIX^e siècle. On a connu un exemple de ce «réveil» de l'intérêt pour la musique juive dans l'oeuvre même de Beethoven. En effet, à l'occasion de l'inauguration du nouveau temple de Vienne, on sollicita de Beethoven la composition d'une cantate. Si, en fin de compte, le célèbre musicien n'écrivit jamais cette oeuvre, il effectua toutefois d'intéressantes recherches dont on peut, entre autres, détecter l'influence dans son quatuor op. 131 en do # mineur. Le 6^e mouvement de ce quatuor porte quelques similitudes avec le *Kol Nidre*.

Dans cette Vienne que Beethoven connut au début du XIX^e siècle, vivait un personnage unique en son genre, Salomon Sulzer - Salomon était juif et musicien ; toute sa vie il tenta d'arriver à un juste compromis entre les tradi-

tions à formule incantatoire de la musique hébraïque et les «exigences» de la musique occidentale. Pour les gentils, donc pour l'univers non-juif, ce Salomon Sulzer était l'incarnation même de l'exotisme hébreu. Il fascinait. À son propos, après l'avoir un jour entendu chanter, Franz Liszt écrivit :

«Une fois seulement nous avons connu le privilège de voir ce que pourrait être le véritable art judaïque si seulement les Israélites avaient librement laissé jaillir leurs passions et leurs sentiments au lieu de les réprimer, s'ils nous avaient révélé dans toute sa gloire, sa fantaisie et même ses rêves l'éclat du feu de leur génie artistique aux couleurs orientales, ce feu brûlant qu'ils ont si bien gardé caché et recouvert de cendres qu'il a finalement pris l'aspect de braises refroidies.»

Tout à fait curieusement, la renaissance de la musique juive à titre d'art contemporain au XX^e siècle fut propulsée sur sa voie par un non-juif. En effet en 1880, à l'instigation de Rimsky-Korsakov, un mouvement préconisant l'héritage musical juif fut mis sur pied. Sous l'épithète de Société de musique folklorique juive de St-Petersbourg, ce mouvement vit le jour lorsque les étudiants de composition du maître russe lui firent connaître ces «mélodies-incantations» de la tradition hébraïque. Korsakov trouva ces chants si frappants et émouvants qu'il encouragea ses étudiants à les utiliser comme matériel de composition autant et aussi souvent que possible. Ils exploitèrent donc ce trésor folklorique avec l'approbation et le soutien de leur maître et éventuellement la petite étincelle d'influence alluma un brasier tel que son feu se répandit à toute

allure sur le monde musical d'Occident.

Mais comment Bloch, un juif non religieux vivant à Genève en Suisse fut-il à son tour «embrasé» ? Deux événements à la fois marquants et magiques en furent certainement la cause.

Le premier eut pour décor la tournée de concerts du célèbre violoniste Joseph Szegeti l'amenant lui et son pianiste-accompagnateur en Suisse en 1910. Ce pianiste répondant au nom de Leo-Nevizhski Abileah était l'un des membres fondateurs de cette société de St-Petersbourg qui promouvait la musique traditionnelle juive. Il avait convaincu Szegeti d'inscrire au programme certaines oeuvres de ses collègues compositeurs.

C'est donc à l'occasion d'un de ces concerts que Bloch rencontra Abileah et entendit cette musique qui, selon son propre aveu, provoqua chez lui une sorte de renaissance, à la fois culturelle et spirituelle.

Le second événement se produisit cinq ans plus tard, en 1915, alors que Bloch avait 35 ans. Depuis plusieurs années déjà, Bloch jonglait avec l'idée d'écrire un Schelomo. Les passages sombres et pessimistes de l'Éclésiaste l'inspiraient. Ils exprimaient à eux seuls l'état d'esprit général qui le rongait à cette époque :

«J'ai donc observé toutes les oeuvres qui s'accomplissent sous le soleil: et bien ! tout est vanité et pâture de vent ... vanités des vanités, tout est vanité.»

קהלת

הבל הבלים אסר קהלת
הבל הבלים הפל הבל

Bloch venait tout juste de vivre un grand revers dans sa carrière. Ernest Ansermet, un de ses anciens étudiants, avait obtenu le poste de chef de l'orchestre de Lausanne que lui-même avait convoité et sollicité. Coup terrible pour Bloch qui se trouvait justement, à ce moment précis, en fâcheuse situation financière ; sa seule source de revenu, le commerce familial, était au bord de la banqueroute. Comme cette guerre, qui semblait ne jamais vouloir finir, faisait rage dans toute l'Europe, la Suisse n'accueillait plus guère de touristes. Rien de tous ces objets destinés principalement aux étrangers et qui faisaient la spécialité de la maison (horloges «coucou», boîtes à musique, bijoux ...) ne trouvaient plus preneur.

Mais Bloch avait bien d'autres raisons pour meubler son pessimisme. À deux reprises déjà, ses espoirs les plus légitimes avaient été durement bafoués. À 23 ans il récoltait les critiques acerbes de la presse suisse et allemande. Trop dissonante, trop intense pour plaire, sa première symphonie dont il dirigeait deux mouvements subit les attaques écrites les plus perverses qui soient. En 1910, alors que son opéra *MacBeth* était présenté à Paris, le sort voulut qu'il soit retiré de la scène de l'Opéra-Comique après seulement treize représentations.

«On te l'avait bien dit» lui répétait-on dans son cercle familial. Absence d'encouragement, déni de confiance en son talent, rejet ... Voilà l'univers d'un Ernest Bloch que l'espoir abandonne, enterré-vivant dans cette ville qui l'ignore.

Puis une rencontre, une rencontre inespérée, celle du violoncelliste russe Alexandre Barjansky, et Bloch refait soudain surface, laissant derrière lui les gouffres du désespoir.

Nous sommes à l'automne 1915. Le couple Barjansky débarque à Genève, lui tout en longueur, visage long, cheveux longs, elle, son minuscule diminutif ... Alexandre Barjansky est alors à l'apogée de son talent ; de son jeu se dégageait une puissance, une force des plus extraordinaires et que dire des émotions que véhiculait la richesse de sa palette sonore ... Instantanément le contact s'établit entre les deux hommes ; au moment même où il l'entendit jouer, Bloch sut ... Il sut qu'à travers ce son, qu'à travers cette amitié, la résolution même de tous ses problèmes avait enfin vu le jour ; *Schelomo* était né.

Plus tard, il dira : «À travers les traductions de toutes sortes, française, allemande ou anglaise, je ne retrouvais jamais la réelle ferveur du texte de l'Écclésiaste ... et puisque je ne connaissais pas l'hébreu, même si plein d'esquisses me venaient en tête, l'oeuvre, elle, demeurait à l'état latent.»

Or, là, d'un seul coup, tout devenait clair. Il savait exactement ce qu'il devait faire !

«Pourquoi s'emprisonner à l'intérieur des limites qu'imposent texte et langue à la voix humaine ? Pourquoi ne pas plutôt confier au violoncelle tous les élans, toutes les inflexions de l'Écclésiaste ?»

Dès lors, il se lance dans une série d'esquisses, travaille sans relâche jour après jour. Du coup il oublie ses défaites, ses problèmes financiers et tous ses revers de fortune. En six semaines, l'oeuvre est complétée. Bloch renaît à la vie ... (Tout au cours de sa longue existence, Bloch aura à maintes reprises l'occasion de «renaître» ainsi ! En période de créativité intense, rien ne pouvait plus l'arrêter. Il était alors tout simplement «un» avec la vie elle-même.)

Maintenant, comment pouvons-nous définir réellement le caractère juif de la musique de Bloch ? Comment ce caractère juif s'exprime-t-il à travers sa musique ?

À ce propos, écoutons les explications du compositeur :

«Je suis juif. Mon aspiration à écrire de la musique juive découle tout naturellement d'un besoin d'expression ethnique car toute grande musique se doit non seulement d'exprimer l'essence même de l'individu mais également celle du peuple dont il est issu. Quelqu'un peut-il vraiment se croire l'unique produit de lui-même ? Erreur ... Chacun de nous est en soi des milliers et des milliers de ses aïeux. S'il écrit selon ce qu'il ressent vraiment, il exprime en fait, et ce peu importe le remarquable de ses propos, l'essence même de ce qu'il est à travers ses origines ancestrales. Dans toutes celles de mes compositions dénommées «juives», je ne me suis jamais attardé aux moyens artificiels pour justifier le caractère hébraïque de ma musique, tel l'emploi de mélodies plus ou moins authentiques, de formules «orientales» plus ou moins sacrées, de rythmes ou d'intervalles spécifiques ! Non ! Je m'en suis plutôt remis à l'écoute de ma voix intérieure, de cette voix secrète qui réside au plus profond de soi, voix insistante, consumante qui procède davantage de l'instinct que du mental, voix qui surgit de l'infini, bien au-delà des limites de soi et des limites de ses propres géniteurs, voix qui s'est faite entendre en mon coeur à la lecture de certains passages de la Bible.

C'est cet héritage juif dans toute sa globalité qui m'attise et ma musique en est la résultante. Dans quelle mesure ou dans quelle proportion cette musique est-elle juive et à quel point est-elle uniquement du Bloch ? Je

n'en ai honnêtement pas la moindre idée. L'avenir seul en décidera.»

Et à cela Bloch ajoute : «Ce n'est ni mon but, ni mon intention de reconstituer ou de recréer la musique juive ou même de baser l'essentiel de mon travail sur l'exploitation de mélodies traditionnelles plus ou moins authentiques. Je

ne suis pas un archéologue. Je tiens pour prioritaire et primordiale l'idée d'écrire une musique de qualité empreinte de sincérité. C'est l'âme juive qui m'intéresse : sa complexité, sa luminescence, sa tourmente dont je perçois toute l'intensité des vibrations dans les pages de la Bible ... la fraîcheur, la naïveté même des patriarches ; la violence contenue dans les

livres des prophètes ; cet amour farouche du «Juif» pour la justice ; l'immensité de la souffrance et de la douleur chez Job ; la sensualité du Cantique des Cantiques, le désespoir, la détresse de l'Ecclésiaste.»

«All this is in us
All this is in me ...
And it is the better part of
me ...»

קהלת

הבל הבלים אמר קהלת הבל הבלים הפל הבל