



**Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada**

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Musicologia

Tese de Doutoramento

**O violino como protagonista da cultura judaica na música de  
Ernest Bloch**

Edison Valério Verbisck

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2023

---

---

---

---



**Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada**

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Musicologia

Tese de Doutoramento

**O violino como protagonista da cultura judaica na música de  
Ernest Bloch**

Edison Valério Verbisck

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2023

---

---

---

---



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Rui Paulo Salgado (Universidade de Évora)

Vogais | David Wyn Lloyd (Universidade de Aveiro)  
Eduardo Lopes (Universidade de Évora) (Orientador)  
Marina Pignatelli (Universidade de Lisboa)  
Tiago José Garcia Vieira Neto (Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Música de Lisboa)

*“In Switzerland, they say I am a Swiss renegade - In America: a Swiss expatriate who steals the prizes from our native composers... In Germany, I am a Frenchman because I fought for Debussy! - in France, I am a German because I defended G.Mahler - and now... the Jews put me ‘out’, say I am not a Jew... where must I go to live and to belong! [To] the Moon?!”*

*Ernest Bloch*

# Agradecimentos

A realização do doutoramento em Música e Musicologia apresentou-se como um grande desafio na minha formação profissional. Durante esse percurso, surgiram alguns reveses inesperados, tendo sido necessário um processo de resiliência a nível pessoal, e de adaptação, em termos do projeto de investigação. Agradeço imensamente o apoio de diversas pessoas, mesmo não sendo possível citar todos nominalmente, deixo meus sinceros agradecimentos.

Início por agradecer ao Professor Doutor Eduardo Lopes, orientador deste trabalho, e pessoa fundamental para a minha decisão em realizar o doutoramento em Música e Musicologia. Agradeço pelo incentivo, pela disponibilidade e atenção, pelas críticas sinceras e pertinentes, pelo rigor no trabalho de orientação da investigação.

Agradeço a generosidade e as contribuições dos entrevistados, a violinista Miriam Kramer, que compartilhou suas vivências pessoais e história familiar, e o professor Doutor Zecharia Plavin, sempre disponível e interessado em ajudar na investigação, fornecendo uma perspetiva diferenciada a partir de Israel, sugerindo interfaces com a literatura e ampliando as possibilidades de conhecimento.

Um agradecimento especial ao entrevistado professor Doutor Alexander Knapp, provavelmente o maior conhecedor de Ernest Bloch em atividade, que generosamente compartilhou seus conhecimentos e suas experiências profissionais e pessoais ao longo de mais de 50 anos dedicados à obra do compositor. Não bastasse isso, ainda foi responsável por enviar livros e materiais pelo correio, para que eu pudesse ter acesso a todas as fontes.

Agradeço aos meus colegas de Doutoramento e demais professores do curso de Música da Universidade de Évora, que muito me orgulha uma vez que realizei todo o percurso de formação nesta Universidade.

Por fim, um sincero agradecimento aos meus familiares, que me apoiaram de diferentes formas ao longo do processo.

À minha esposa e aos meus 3 filhos, dedico este trabalho.

A Deus, pois sem ele nada seria possível.

# Índice

Resumo.....	4
Abstract.....	5
Introdução.....	6
Propósito.....	8
Método.....	9
1. Estado da Arte.....	14
Considerações iniciais.....	14
Etnomusicologia Judaica.....	14
Música Judaica e Cultura.....	16
Ernest Bloch.....	19
2. A construção da identidade musical de Ernest Bloch.....	24
Considerações iniciais.....	24
Origens familiares e o início do percurso musical.....	24
Formação musical: violinista ou compositor?.....	27
Vida adulta: trabalho, amizades, casamento.....	30
Um sonho americano.....	34
Retorno à Europa.....	36
Um lar longe de casa.....	40
Legado.....	42
Composições.....	43
3. O compositor e o violino.....	54
Considerações iniciais.....	54
Composições para violino.....	55
Composições do período de estudante.....	57
Obras publicadas para violino.....	60
Baal Shem (1923).....	60
Concerto para Violino (1938).....	64
Abodah (1929).....	72
Suite Hebraica para Viola ou Violino e Orquestra (1951).....	74
Suite para Violino Solo nº1 e nº2 (1958).....	76
Quartetos de Cordas.....	82

Sonatas para Violino e Piano.....	87
Outras peças para violino no formato de música de conjunto.....	89
4. Bloch e os Violinistas.....	91
Alfred Pochon.....	91
Eugène Ysaÿe.....	94
André de Ribaupierre.....	96
Joseph Szigeti.....	97
Yehudi Menuhin.....	100
5. Protagonismo do violino na obra de Ernest Bloch.....	107
Identidade judaica de Ernest Bloch.....	108
Representação do violino na cultura judaica.....	115
Violino na obra composicional de Bloch.....	117
O ouvinte de Bloch.....	126
Considerações finais.....	129
Bibliografia.....	137
Anexos.....	142
Entrevista com Miriam Kramer.....	143
Entrevista com Alexander Knapp.....	150
Entrevista com Zecharia Plavin.....	195

# Índice de figuras

Fig 1. Modos judaicos (preces asquenazes).....	11
Fig 2. Ernest Bloch aos 12 anos (1892) com violino .....	26
Fig 3. Manuscrito de “Fantasie” de Ernest Bloch.....	28
Fig 4. Ernest Bloch em seu escritório em Genebra.....	31
Fig 5. “Bach” de Ernest Bloch em Roveredo, Suíça, em 1931.....	38
Fig 6. “Debussy” de Ernest Bloch em Roveredo, Suíça, em 1931.....	39
Fig 7. Excerto de uma obra estudantil de Bloch.....	58
Fig 8. Excerto de “Dee Mezinke Oisgegayben - O Casamento da Filha Mais Nova” (a), Simhat Torah (b).....	60
Fig 9. Interpretação de Nigun por Yehudi Menuhin.....	63
Fig 10. Excerto (primeira página) de manuscrito do compositor com motivos para o Violin Concerto.....	66
Fig 11. Abertura Violin Concerto, redução para piano.....	68
Fig 12. Parte do violino solista, 2ºmotivo em forma de cadência.....	68
Fig 13. Excerto da cadência do Concerto para Violino, Bloch.....	69
Fig 14. Excerto do 2º Andamento do Concerto para Violino, Bloch (1938) .....	69
Fig 15. Primeira página de Abodah, extraído de Bloch (2001).....	73
Figura 16. Referências aos cantos judaicos utilizados pelo compositor nos três movimentos da Suite Hébraïque, nota manuscrita pelo próprio.....	76
Fig 17. Primeira página da Suite nº1, Bloch (1959).....	78
Fig 18. Primeira página da Suite nº2, Bloch (1959).....	80
Fig 19. Diploma de premiação de seu Quarteto de Cordas n.2.....	84
Fig 20. Ernest Bloch e o Quarteto Flonzaley, com seu amigo Alfred Pochon como segundo violinista.....	93
Fig 21. Cartaz – Concerto de Szigeti – Baal Shem.....	98
Fig 22. Yehudi Menuhin e Ernest Bloch, fotografados por Lucienne Bloch.....	102
Fig 23. Bloch como maestro, Avodath Hakodesh “Sacred Service”.....	114
Fig. 24 Autorretrato, EUA, 1916.....	119
Fig. 25 Autorretrato em sua casa em Agate Beach.....	123
Fig. 26 Autorretrato em Agate Beach.....	136

# RESUMO

O violino como protagonista da cultura judaica na obra de Ernest Bloch

O violino foi o instrumento a que Ernest Bloch (1880-1959) se dedicou no princípio de sua formação musical, tendo posteriormente imergido na área da composição. As obras recorrem a diversos temas, desde a cultura judaica até melodias dos nativos norte-americanos. Entretanto, o violino está no cerne de muitas obras de Bloch, sendo através da técnica e da interpretação (segunda aumentada “orientalizada”, a ocorrência de quintas paralelas, o “*Bloch rhythm*”, citando alguns exemplos), o material representativo da cultura judaica. A Musicologia busca caracterizar o que é música judaica e como está inserida na música erudita ocidental dos séculos XX e XXI. Não há uma resposta satisfatória a essa questão sem considerarmos o contexto histórico e cultural em que a música é produzida e interpretada. A presente investigação percorre o caminho de construção da identidade musical do compositor, aprofundando-se nas composições para violino. Posteriormente, pretende-se compreender de que forma a colaboração dos intérpretes (eg. Yehudi Menuhin) contribuiu para a consolidação de uma estética musical particular na obra do compositor. Por fim, através da análise de entrevistas, quer-se demonstrar que o violino ocupa um papel de destaque nas composições de Bloch, independente do elemento judaico explícito, sendo o seu legado relevante ao repertório da música erudita e aos violinistas contemporâneos.

Palavras-chave: Ernest Bloch, Cultura Judaica, Violino, Interpretação, Etnomusicologia.

# ABSTRACT

The violin as a protagonist of Jewish culture in Ernest Bloch's music

The violin was the instrument that Ernest Bloch (1880-1959) devoted himself to at the beginning of his musical training, having later immersed himself in the field of composition. The works approach to various themes, from Jewish culture to Native American melodies. However, the violin is at the heart of many of Bloch's works, being through technique and interpretation (the "orientalized" augmented second, the occurrence of parallel fifths, the "Bloch rhythm", citing some examples), the representative material of Jewish culture. Musicology seeks to characterize what Jewish music is and how it is inserted in Western classical music of the 20th and 21st centuries. There is no satisfactory answer to this question without considering the historical and cultural background in which music is produced and performed. The present research covers the path of construction of the composer's musical identity, delving into compositions for violin. Subsequently, it is intended to understand how the collaboration of the performers (eg. Yehudi Menuhin) contributed to the consolidation of a particular musical aesthetic in the composer's work. Finally, through the analysis of interviews, we want to demonstrate that the violin occupies a prominent role in Bloch's compositions, regardless of the explicit Jewish element, and its legacy is relevant to the repertoire of classical music and to contemporary violinists.

Keywords: Ernest Bloch, Jewish Culture, Violin, Interpretation, Ethnomusicology.

# INTRODUÇÃO

At what point is it... Jewish –  
At what point is it only... Ernest Bloch? –  
I don't know –  
And the vast majority of Jews simply deny it.  
The future alone will be the judge –  
(Bloch, citado por Bohlman, 2016, p.103)<sup>1</sup>

A cultura judaica influenciou o universo da música através de muitos compositores, e está presente de modo particular na obra de Ernest Bloch (1880 – 1959) ao longo de toda sua vida. A arte de Bloch reflecte a sua personalidade, sendo permeada por aspectos culturais e étnicos, provenientes de sua base familiar judaica, fazendo-se perceptível também no seu idioma musical (Knapp, 1970-1971).

O apelido da família Bloch indica que se tratam de “estrangeiros do oeste”, ou seja a família do compositor é originária dos europeus asquenazes da Europa oriental. Seu pai, assim como seu avô, eram comerciantes que viviam modestamente com suas famílias, estando envolvidos em atividades religiosas e da comunidade judaica. Ernest participava ativamente da Sinagoga até seu *Bar Mitzvah* em 1893, não havendo evidências que tenha continuado a praticar a religião judaica posteriormente (Knapp, 2016a).

A respeito do compositor Ernest Bloch, o violinista Yehudi Menuhin o definia como um compositor judeu, tendo afirmado que o via como um “patriarca” e que sua música remetia ao “fogo divino”. De fato, a aproximação entre compositor e intérprete conferiu uma identidade particular e indissociável às obras, de modo que a linguagem do violino judaico faz-se necessária na performance de muitas de suas composições (Walden, 2012).

Ernest Bloch teve a intenção consciente de relacionar sua obra à cultura judaica. Em praticamente todas as suas composições observa-se que o idioma musical utilizado ilustra características judaicas, além de apontar para um significado emocional próprio. As características marcantes da obra de Bloch são o

---

<sup>1</sup> “Em que ponto é ... Judeu - / Em que ponto é apenas ... Ernest Bloch? - / Eu não sei - / E a grande maioria dos judeus simplesmente nega. / O futuro sozinho será o juiz –“ [tradução livre]

som “orientalizado” do intervalo de segunda aumentada, que conferem à linha melódica uma sensação sugestiva de música judaica, uma forma de ritmo marcado onde a nota curta precede uma nota pontuada (*Bloch rhythm*), o improviso, os melismas, as mudanças de tempo e dinâmica (Starr, 2017).

Durante o “Ciclo Judaico” (1911-1916), e em composições como “Suite Hébraïque”, observa-se uma música fortemente relacionada ao aspecto religioso, litúrgico, enquanto que em obras posteriores como “Baal Shem”, a inspiração advém da cultura *yiddish*<sup>2</sup> e de uma forma musical ao estilo dos *shtetl*<sup>3</sup> (Kushner, 2016).

Ernest Bloch iniciou-se na música como violinista, provavelmente pela representação imaginária do instrumento na tradição asquenaze. Contudo, foi o contacto posterior com violinistas proeminentes que fez o compositor desenvolver um vasto e complexo repertório para cordas, com destaque para o violino. Bloch conviveu com Eugène Ysaÿe, Joseph Szigeti, Yehudi Menuhin, entre muitos outros violinistas. Na juventude, compôs um Concerto para Violino (não publicado), seguido de Quartetos de Cordas, Sonatas para Violino, outras peças temáticas como Abodah e Baal Shem, para além do Concerto para Violino (1938) e das duas Suites para Violino Solo (1958).

A presente investigação consiste num estudo inicial de revisão de literatura sobre Bloch, etnomusicologia judaica e violino. Esta etapa inicia com o estado da arte, delimita-se a cultura judaica como *background* na obra de Ernest Bloch, aprofundando questões como vida e identidade, música na cultura judaica, composições de Ernest Bloch, elementos étnicos na obra composicional de Ernest Bloch.

Na segunda parte da tese aprofunda-se sobre as composições para violino de Bloch, além da colaboração bem sucedida entre violinistas e compositor, com ênfase em Yehudi Menuhin: breve biografia do intérprete Yehudi Menuhin e seu relacionamento com Ernest Bloch; composições de Ernest Bloch para Violino; interpretações do violinista para as obras de Bloch; análise musical interpretativa.

No estudo final, tendo como base a etnomusicologia, procura-se o lugar de destaque do violino na obra composicional de Ernest Bloch, de forma a manifestar através do instrumento a cultura judaica inserida na música ocidental do século XX.

---

<sup>2</sup> Cultura *yiddish* ou ídiche refere-se às manifestações culturais partilhadas pelos judeus da Europa Central e Oriental e que compartilham o idioma ídiche.

<sup>3</sup> *Shtetl* significa pequena cidade ou aldeia formada sobretudo por judeus asquenazes.

Assim como a alegoria do “violinista no telhado”, referida em diferentes manifestações artísticas como pintura, teatro, cinema, o violino, no contexto musical, “fala” e conta uma história que só pode ser compreendida a partir do referencial da cultura judaica. Dessa forma, a análise musical das composições para violino de Bloch está centrada em elementos culturais próprios, quer em termos de escrita, quer em termos de interpretação.

## **PROPÓSITO**

A presente investigação intitulada “O violino como protagonista da cultura judaica na música de Ernest Bloch”, define-se a partir do seguinte objectivo:

- Conhecer e delimitar o papel do instrumento violino na obra do compositor Ernest Bloch, assumindo-se a premissa que o violino na obra de Bloch é representante da cultura judaica.

A partir do objectivo principal, tem-se os seguintes objectivos específicos:

- Delimitar a identidade judaica do compositor Ernest Bloch;
- Compreender de que forma os intérpretes colaboraram com o compositor na construção de um estilo judaico;
- Delimitar componentes técnicos e interpretativos do violino, característicos da música tradicional judaica;
- Conhecer a função do instrumento (violino) na representação da cultura judaica na música de Ernest Bloch;
- Definir a linguagem judaica nas composições de Ernest Bloch para violino;
- Compreender a percepção do ouvinte na construção desta linguagem.

O diferencial deste projecto de investigação de doutoramento reside em estabelecer as contribuições de intérpretes para a consolidação da obra do compositor, além de enfatizar o protagonismo de um instrumento, o violino, pela afinidade comum que aproxima o compositor e o investigador, e em valorizar o intérprete e o ouvinte, para além da música. O violino será o protagonista de um estudo exploratório, no qual dialoga com a cultura judaica e com Bloch, buscando a

compreensão de uma linguagem musical que integra a música tradicional judaica e a música erudita ocidental.

## MÉTODO

A abordagem metodológica constitui-se como elemento essencial no desenho da investigação, pois indica os caminhos a serem percorridos e as informações a serem reunidas, a fim de que se possa realizar uma análise dos resultados e propor respostas às questões que delimitam os objectivos da investigação, no caso, na área de artes/humanidades. Embora não siga os cânones da investigação tecnológica, por exemplo, pauta-se por princípios metodológicos e éticos que precisam ser respeitados a fim de manter a arte, neste caso a música, em um padrão capaz de elevar a condição humana e agregar conhecimento e cultura, transpondo as barreiras físicas e sociais (Gaskell, & Bauer, 2000).

O método utilizado será a pesquisa exploratória, realizada a partir de coleta e análise de dados nas formas sugeridas por Gaskell e Bauer (2000) para a pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Em se tratando de uma pesquisa exploratória, são necessárias modificações ao longo do percurso, a partir dos quais adapta-se a metodologia de recolha de dados e de análise dos resultados, sempre respeitando os princípios éticos da pesquisa em música na contemporaneidade.

A assertiva sobre a existência de uma relação entre cultura judaica e a obra de Ernest Bloch tem sido desenvolvida por autores como Knapp, Kushner e Walden. Este último, mais recentemente no século XXI, retira a “carga” do compositor, distribuindo-a entre os intérpretes de sua obra, sugerindo que a estética judaica deve-se, em parte, a Bloch, que procura intencionalmente relacionar sua obra à música judaica (litúrgica e *klezmer*), e, por outra parte, aos intérpretes (tal como Yehudi Menuhin), que criaram uma performance indissociável da própria composição.

Tendo esse princípio fundamental, procura-se uma metodologia adequada à investigação qualitativa com texto e som, sendo que a análise etnomusicológica revela-se o foco da investigação, enquanto a análise retórica, bastante adequada para abordar o material discursivo obtido pelas entrevistas, agregaria elementos adicionais.

O procedimento inicial consistiu em uma revisão bibliográfica extensa, em bases de artigos como B-ON, Google Scholar, JSTOR. Posteriormente, realizou-se levantamento e análise de outros materiais pertinentes ao estudo (escritos, partituras, fotografias, gravações audiovisuais). Nesta etapa procedeu-se à investigação exploratória e a análise preliminar dos dados coletados. Com mais dados, passou-se a uma etapa de entrevistas com dois musicólogos especialistas em Ernest Bloch, bem como uma intérprete conhecedora de seu repertório para violino, inclusive com gravações de obras do compositor. Outrossim, a etapa de investigação de campo consistiu também na participação em um grupo de estudos mensal, dedicado exclusivamente à obra do compositor, que conta com participantes de todo mundo. Estes elementos teóricos e práticos foram então reunidos e analisados, conforme a metodologia estabelecida, para que se tenha o material escrito (tese).

A escolha dos musicólogos especialistas teve em conta os critérios de relevância e publicações de temáticas pertinentes a esta investigação; a partir disso, dois nomes foram escolhidos (Dr. Alexander Knapp e Dr. Zecharia Plavin), tendo sido contatados por telefone e por email.

Alexander Knapp é musicólogo, etnomusicólogo, professor, compositor e pianista. Nasceu e vive no Reino Unido, atualmente a residir em Londres. Possui graduação em Selwyn College Cambridge, com Mestrado e Doutorado em Música. Atuou como professor em diferentes instituições, tais como Wolfson College Cambridge, Goldsmith's College, Royal College of Music, City University of London, e School of Oriental and African Studies (University of London). Desde fins de 1960 até os dias de hoje, Dr. Knapp publica extensivamente sobre música oriental, especialmente música judaica, e de modo particular, sobre a vida e a obra do compositor Ernest Bloch.

Zecharia Plavin é um músico e pedagogo israelita, nascido em Vilnius (Lituânia) em 1956. Estudou piano em Ciurlionis School of Arts e Vilnius Conservatoire, tendo realizado diversos recitais como solista. Desde 1977 reside em Israel, onde graduou-se em música (piano) em Tel Aviv University and Music Academy. Desde então, tornou-se concertista, realizando diversas performances e gravações ao piano. Realizou doutoramento em música na Hebrew University (1998) relacionado ao compositor Ernest Bloch. Desde 1990, dedica-se à atividade acadêmica e à investigação, na Jerusalem Academy of Music, Sapir Cultural

Research Forum (Sderot) e em masterclasses nos Estados Unidos da América e Europa. Possui diversas publicações e integra ativamente o esforço Israelita para a paz.

Ambas entrevistas (semi-estruturadas) foram agendadas e realizadas através da plataforma de videoconferências “Zoom”, e gravadas com permissão dos entrevistados; posteriormente, as referidas entrevistas foram transcritas integralmente e traduzidas do idioma inglês para português. A análise do material das entrevistas ocorreu a partir da transcrição escrita, seguindo a metodologia da análise musicológica e análise retórica.

A intérprete entrevistada realiza concertos e gravações de composições de Ernest Bloch, e sente uma afinidade pessoal com o tema e com a sua obra. A violinista Miriam Kramer, nascida e criada em um ambiente familiar judaico tradicional, nasceu em Connecticut (Estados Unidos da América), e atualmente vive em Londres (Reino Unido). Começou a estudar violino aos 4 anos e aos 7 já realizava performances públicas. Seus professores foram Charles Castleman, Yfrah Neaman e Henryk Szeryng. Miriam é licenciada pela Eastman School of Music e pela Guildhall School of Music. Atua como solista em diversas ocasiões, em grandes salas de espetáculo como Carnegie Hall, Lincoln Center, Kennedy Center (Estados Unidos da América), Wigmore Hall, Barbican Hall, St David’s Hall, Queen Elizabeth Hall (Reino Unido), Vienna Konzerthaus and Theatre Champs Elysees (Europa). Possui algumas gravações de diferentes compositores, dedicando-se de modo particular a obras relacionadas a cultura judaica, nomeadamente Ernest Bloch e Joseph Achron.

A entrevista com a violinista foi realizada por escrito, através de troca de correspondência eletrônica (e-mail), havendo o consentimento expresso para utilização do material para fins desta investigação. Outras informações adicionais foram recolhidas através do “Bloch Study Group”, um grupo de estudos que ocorre online uma vez por mês, e que conta com participantes de diferentes partes do mundo – e que encontra-se disponível para visualização posterior no Youtube (<https://www.youtube.com/playlist?list=PL4LimEnDNhrQp8TNTxxd74jLFN5oprS-u>), sendo amplamente compartilhado e divulgado pela International Ernest Bloch Society (IEBS), pelo International Forum for Jewish Music e pelo Jewish Music Institute (JMI – London).

Conforme apontado previamente, optou-se pela utilização da metodologia de análise de dados, primeiramente a análise musicológica (ou etnomusicológica) e a seguir a análise retórica. A análise musicológica visa a compreensão do contexto musical de uma composição, incluindo-se informações relevantes para a interpretação musical. A etnomusicologia, de modo particular, refere-se ao reconhecimento de que se trata de uma música relacionada especificamente a determinado grupo étnico. A análise retórica, por sua vez, busca o entendimento dos discursos em uma perspectiva de convencimento do leitor (ou do ouvinte) de determinado argumento, ou seja, a identificação de elementos no discurso que confirmem determinado ponto de vista, com recurso à retórica.

Através da análise retórica pretende-se identificar e analisar outros elementos que suportem a argumentação proposta, a fim de permitir maior acesso às obras de Ernest Bloch e à música judaica, favorecendo o diálogo intercultural entre o ocidente e o oriente. A análise musicológica, igualmente pertinente aos estudos sociais, permite o acesso a dados intemporais: a música composta em 1919, por exemplo, continua a existir em 2019, trazendo consigo um contexto da época mas também um significado para a realidade presente, realizando uma aproximação entre culturas e colaborando para a identificação de estereótipos e preconceitos que afastaram e discriminaram etnias (em outra época), promovendo, desta forma no século XXI, uma maior conexão intercultural que favoreça o pluralismo e a inclusão.

A presente investigação tem como pressuposto a existência de uma relação entre a obra composicional de Ernest Bloch e a cultura judaica, consolidando sua estética como fortemente associada ao judaísmo, no que se refere a aspectos etnomusicológicos. Contudo, o processo de investigação e análise pretende demonstrar de que forma isso ocorreu, se apenas por fatores ligados ao compositor, se por influência dos intérpretes que mantiveram seu legado. Além disso, a terceira questão refere-se ao protagonismo do instrumento violino na obra do Bloch e na cultura musical judaica.

A fim de confirmar a hipótese assumida como verdadeira, esta tese é estruturada em três estudos, sendo o primeiro uma revisão de literatura que percorre o caminho pela cultura judaica na formação da identidade, na vida e na obra de Ernest Bloch (capítulos 1 e 2). A segunda parte consiste em procurar compreender de que forma a colaboração dos intérpretes (eg. Yehudi Menuhin) contribuiu para a consolidação da cultura judaica e de um estilo particular na obra

de Ernest Bloch (capítulos 3 e 4). O terceiro estudo (capítulo 5), fundamentado nas entrevistas realizadas e na bibliografia previamente apresentada, pretende demonstrar que o violino ocupa um papel de destaque nas composições de Bloch, independente do elemento judaico explícito, sendo a interpretação das obras relevante ao repertório dos violinistas contemporâneos.

Portanto, a partir da argumentação proposta para o desenvolvimento desta investigação, os capítulos que se seguem pretendem construir uma narrativa que suporte a hipótese de trabalho. De facto, pode-se ter como pressuposto que a cultura judaica está presente em Bloch e na sua obra como substrato que irá permear toda a sua produção artística, direta e indiretamente, consciente e inconscientemente, ou seja, estando presente na sua produção musical. Isso ocorre muitas vezes de forma intencional, por parte do compositor, mas em alguns momentos de modo menos evidente, visto que Bloch tem uma formação abrangente, permeada por diversas escolas, como francesa e alemã; no entanto, mesmo nestes contextos, podemos afirmar que a presença da cultura judaica é inerente ao compositor.

Ressalta-se ainda a sólida formação violinística pela qual Ernest Bloch passou, inserida no contexto da cultura judaica na qual viveu principalmente durante sua infância até seu *Bar Mitzvah*, que torna este instrumento (o violino) um importante veículo, talvez o mais importante, no arcabouço da expressão artística do compositor, de modo mais relevante em suas obras escritas para violino como instrumento principal. Tendo em consideração os pressupostos acima, o capítulo a seguir visa familiarizar o leitor com o Estado da Arte, no que se refere às publicações sobre a vida e a obra de Ernest Bloch, tendo como referencial a Etnomusicologia Judaica.

# 1

## Estado da Arte

### *Considerações iniciais*

Ernest Bloch, durante sua vida, escreveu muitas cartas e ministrou aulas e palestras que foram transcritas. Esse rico material serve como base documental para a investigação e a produção acadêmica acerca do compositor e de sua obra. Os primeiros escritos, portanto, referem-se a um período no qual o compositor ainda estava vivo e em plena atividade musical. São inúmeros artigos, teses e alguns livros cujo tema está diretamente relacionado a Ernest Bloch. A coletânea com maior relevância histórica tem como autores Dr. Joseph Lewinski e Emmanuelle Dijon, intitulada “Ernest Bloch: Sa vie et sa pensée” – composta por mais de 3000 páginas, distribuídas em quatro volumes, publicada em idioma francês, apenas, em 1998. Mais recentemente em 2017, o livro “Ernest Bloch Studies” foi publicado em inglês, sendo uma compilação de artigos temáticos relevantes sobre o compositor, com a organização do etnomusicólogo especialista em Ernest Bloch, Dr. Alexander Knapp e do rabino e professor da University of Oxford, Dr. Norman Solomon. Para melhor conhecer e compreender a obra de Ernest Bloch, a presente investigação fundamenta-se no referencial teórico da Musicologia, mais particularmente da Etnomusicologia Judaica.

### *Etnomusicologia Judaica*

O estudo da música é denominado Musicologia; trata-se de um conceito muito abrangente, uma vez que a dimensão artística deve estar em primeiro plano, incluindo-se aspectos históricos, antropológicos, estéticos, técnico-operativos e também filosóficos da música. A Etnomusicologia, de modo particular, tem como

enfoque os elementos culturais e antropológicos, analisando a música de determinado grupo étnico, ou de um local específico.

O estudo da música ocidental definida como “clássica”, “erudita” (ou outros termos similares), concentrava-se inicialmente num interesse pela forma, harmonia, textura, pelas escalas e pelo contraponto, analisando individualmente cada composição como única, e posteriormente agrupando-as em “estilos musicais”, devido ao período histórico e localização geográfica de origem. A emergência da análise musical e o nacionalismo presente no final do século XIX favoreceram a concepção atual da Musicologia, e posteriormente da Etnomusicologia (Seroussi, 2009).

A música judaica na contemporaneidade, numa perspectiva etnográfica, busca definir o contexto cultural e o sistema simbólico utilizado por comunidades judaicas em diferentes locais. Seguindo o princípio da etnomusicologia, os estudiosos da área centram-se numa abordagem histórica e cultural que diferencie e caracterize a música dos judeus daquela produzida por outros grupos (Cohen, 2004).

Abraham Zvi Idelsohn (1882-1938) é considerado o pai da “musicologia judaica”, tendo nascido na Letônia, estudado na Alemanha e, posteriormente, instalado-se em Jerusalém (em 1906), onde fundou o Instituto de Música Hebraica. Sua principal obra consiste em uma compilação de músicas dos judeus ao longo dos tempos (Lemaire, 2001).

As pesquisas de Idelsohn são consideradas essenciais para a musicologia judaica. Em seu livro constam 3893 melodias litúrgicas e profanas, tradicionais e populares, de diferentes grupos de judeus pelo mundo: Iêmen, Babilônia e Pérsia; Marrocos; serfarditas, asquenazes e hassídicos. Posteriormente, mudou-se para os Estados Unidos da América, onde dedicou-se à música klezmer, aos desenvolvimentos da música litúrgica e aos compositores judeus ocidentais.

Ainda que o trabalho de Idelsohn seja considerado o mais relevante neste tema, outros pesquisadores interessaram-se pelo estudo da musicologia judaica. Na Rússia, mais especificamente em São Petersburgo, Ginsburg e Marek organizaram coletâneas de música judaica; nos Estados Unidos da América, em Nova Iorque, Rosowsky e Saminsky dedicaram-se às melodias folclóricas, canções de sinagogas reformistas e outras formas de música tradicional judaica (Reider, 1954).

A música erudita ocidental tem sido influenciada pela música judaica, ao longo dos últimos séculos, quer por compositores judeus, quer por não judeus que de alguma forma encontram afinidade com a cultura. São alguns exemplos de composições do repertório clássico ocidental, com influência ou inspiração judaica: Baal Shem (Ernest Bloch), Kaddish (Leonard Bernstein), Vitebsk (Aaron Copland), Kol Nidrei (Max Bruch), Kol Nidrei (Arnold Shönberg), Overture on Hebrew Themes (Sergey Prokofiev), Psalm 92 (Franz Schubert), entre muitos outros (Edelman, 1990).

Portanto, para que seja possível dizer que estas músicas tem ligação com a cultura judaica, faz-se necessário definir alguns conceitos sobre judaísmo e cultura, e de modo especial sobre música judaica.

### *Música Judaica e Cultura*

A origem da música, segundo a *Torah* (livro sagrado dos judeus), é atribuída a Jubal, descendente de Caim, aparecendo pela primeira vez no livro da Criação. Jubal seria o pai de todos instrumentos musicais, havendo referências a instrumentos de sopro, cordas e percussão, em mais de 100 passagens da *Torah*. O povo judeu valoriza a música e a utiliza em celebrações e festividades, para orar, comemorar, meditar (Birnbaum, 1964).

O instrumento mais simbólico é o *shofar*, feito de chifre de carneiro, sendo utilizado no contexto litúrgico em solenidades. Sendo um instrumento de sopro primitivo, produz apenas três tipos de sons, que fazem parte do imaginário judaico e foram posteriormente incorporados e reproduzidos por outros instrumentos. Os sons produzidos pelo *shofar*, portanto, são: um som prolongado que termina em altura, sons de fanfarra acompanhados de trinados e notas breves em forma de suspiros (Lemaire, 2001).

A música instrumental era rica e abundante no Templo de Israel, especialmente devido aos Salmos do Rei David<sup>4</sup>. Contudo, com a destruição do Templo e o início da dispersão do povo judeu (movimento conhecido como diáspora), os locais de oração coletiva passaram a ser as Sinagogas, e a música instrumental foi proibida em sinal de luto. Ao longo dos tempos, têm havido

---

<sup>4</sup> David tocava *kinnor*, uma espécie de harpa ou lira, e *asor*, um instrumento de 10 cordas tocado com arco.

modificações no rito das Sinagogas, sendo que algumas aceitam o órgão ou outros instrumentos (Sinagogas Reformistas), enquanto que a maioria ainda opta apenas pelo canto em vozes masculinas.

Nas comunidades judaicas, o Rabino, ou simplesmente *Rabbi*, é um mestre com múltiplas atribuições, sendo o responsável pela realização de funções religiosas, além de orientação espiritual, manutenção das tradições, observância das festas e do *Sabbath* (dia de oração e santificação, que inicia ao por do sol de sexta-feira e decorre até ao por do sol de sábado, semanalmente), entre outras. Contudo, há outro elemento fundamental, chamado *Cantor* ou *Hazzan* é o responsável por entoar preces, poemas e livros bíblicos, utilizando-se apenas da voz, sem acompanhamento instrumental. Trata-se sempre de um homem com treinamento musical e que assume a função de grande responsabilidade no contexto litúrgico (Lemaire, 2001).

Nas cerimônias solenes, tradicionais e religiosas, a música tem um lugar de destaque – especialmente o *shofar*, cujo som acompanha a tradição judaica ao longo dos séculos. Para o povo judeu, há sete festividades essenciais, sendo três delas festas de peregrinação (*Pesah, Shavuoth e Sukkoth*) e quatro festas maiores (*Yamin Nora'im, Rosh Hashanah, Yom Kippur e Shemini Atsereth*). Para além das principais, outras festas como *Simhath Torah* e *Hanukkah* também são comemoradas. Há também os ritos de passagem dos judeus, que são celebrados em comunidade, eventualmente, desde o nascimento (os meninos judeus passam pela circuncisão), ao atingir os 13 anos (*Bar Mitsvah*, para os meninos; *Bat Mitsvah*, para as meninas, aos 12 anos), o casamento e o velório, no qual é recitado um *Kaddish*, como forma de memorial ao falecido (Sed-Rajna, 2000).

A diáspora, fenômeno mundial de dispersão do povo judeu, iniciou-se na fuga para o Egito, Síria e Ásia Menor, posteriormente para a Europa e, mais recentemente, para a América, particularmente Estados Unidos (séculos XIX e XX). Devido à convivência com diferentes culturas nos lugares onde se estabeleceram, o povo judeu da diáspora incorporou características próprias recebendo denominações como sefarditas (judeus da Península Ibérica) e asquenazes (judeus da Alemanha, França, Lituânia e Polônia).

Os sefarditas tiveram maior influência no Estado de Israel, sendo que seus padrões e costumes são ainda hoje prevalentes. Enquanto isso, os asquenazes possuem uma religiosidade expressiva e forte ligação à música, sendo que seu



quaisquer tonalidades e intervalos inferiores ao semitom. A melodia principal recebe ornamentações, variações e improvisações com grande liberdade (Lemaire, 2001).

Essas breves considerações sobre música e cultura judaica são apresentadas como premissas para que seja possível adentrar na vida e obra do compositor Ernest Bloch, delineando-se neste contexto um panorama geral que será aprofundado nos capítulos seguintes.

### *Ernest Bloch*

A identidade judaica, reflexo da cultura que esteve inserido, principalmente até a realização de seu Bar Mitzvahaos 13 anos, e posteriormente a amizade com Edmund Flegenheimer(Edmund Fleg) 1874-1963, foi marcante no percurso de vida e na construção da obra de Ernest Bloch. As canções judaicas de sua infância influenciaram suas primeiras composições, assim como as relações com pessoas que compartilhavam a mesma origem foram relevantes em seu percurso. Bloch sentia-se como um judeu, mas procurava tornar sua crença universal através da arte. Suas aspirações, embora ambiciosas, continham a verdade de quem sofreu durante os anos do holocausto, durante os quais praticamente não conseguia compor. Os temas e as características judaicas presentes em sua obra não são artificiais, pelo contrário, são genuínas e assim foram reconhecidas e valorizadas por intérpretes, críticos e mecenas de sua época (Kushner, 2016).

Relembrando as origens de Bloch, na Suíça, encontra-se numa família de tradições judaicas bastante assentes. Seu avô paterno, Meyer Bloch, Presidente da Comunidade Judaica de Lengnau, utilizava um livro de músicas para uso na Sinagoga, datado de 1847, com o qual o compositor teve contacto desde cedo. Também o seu pai Maurice era um homem versado na tradição judaica, que dominava o idioma hebraico e tencionava um dia tornar-se Rabino. Apesar de depois terem mudado para Genebra, as tradições continuaram muito presentes na vida de Ernest, como a observância do *sabbath*, as festividades, as lições de hebraico que teve até ser confirmado (*Bar Mitswah*) aos 13 anos.

Em suas primeiras composições, ainda na sua juventude (Bloch começou a compor pelos seis anos de idade), observa-se a incorporação de melodias judaicas cantadas pelo seu pai, nomeadamente na Sinfonia Oriental (1894-1896). Sua educação ocidental, na Suíça, Bélgica e Alemanha, afastou-o das tradições

judaicas, até que, em Paris, conheceu o escritor judeu Edmond Fleg, com quem desenvolveu uma parceria profissional e uma profunda amizade que o reaproximou da cultura judaica. Conforme o próprio Bloch admitiu ao amigo em carta, ao reler a Bíblia tomou nova consciência da história de seu povo e de sua origem, encontrando um grande orgulho em ser judeu.

As composições de Bloch, de modo geral, demonstram um idioma musical que ilustra características judaicas, além de apontar para um significado emocional, que a própria escolha tonal corrobora, inerente ao judaísmo. A escolha dos títulos das composições também sugere uma intenção, um conteúdo programático, tais como *Schelomo*, *Voice in the Wilderness*, *Visions and Prophecies*, entre outros. Entretanto, mesmo em composições mais abstratas com títulos neutros, tais como *Violin Concerto*, Bloch não deixa de revelar um programa racial e nacionalista, ainda que mesclando suas origens com o meio cultural que o acolheu, nomeadamente o *western* norte-americano, no caso do concerto para violino.

Apesar de não ser necessário relacionar aspectos raciais à arte, Bloch o fez propositalmente para que sua música fosse também uma expressão da cultura judaica. Trata-se da interpretação pessoal do compositor sobre suas origens, sua perspectiva racial traduzida na sua obra. No caso de Ernest Bloch, portanto, não é possível dissociar suas criações da própria cultura judaica (Newlin, 1947).

Ao empregar a expressão “racial”, é preciso conhecer profundamente a cultura e o folclore de um país ou de um povo, a fim de definir o que é devido à personalidade do artista, e o que advém do meio em que se insere. O emprego das noções de racial ou nacionalista a um compositor clássico reflecte o respeito ao material folclórico de um grupo, mas também à criação original a partir da leitura desse material. Não se tratando de simples arranjos de músicas folclóricas, é preciso que o espírito musical esteja presente na textura da composição, mesmo de forma muito subtil, para que seja possível atribuir a característica racial a determinado compositor.

Na realidade, o facto de ser judeu afastou-o de sua terra natal, pois em Genebra, Bloch teve dificuldade para afirmar-se no meio musical devido à hostilidade e ao ostracismo direccionado à comunidade judaica. Na América, Bloch encontrou reconhecimento, inclusive para suas obras de temática judaica, como o Ciclo Judaico. Sobre a consciência racial, Bloch afirmou que esta seria fundamental, acima do nacionalismo. Definia-se como um judeu que desejava compor música

judaica, não por propaganda, mas entendia que para si essa era a única forma de produzir música com vitalidade e significado. Afirmava ainda que os temas folclóricos ocorriam por consequência de sua personalidade, e que ele definia-se como possuidor de uma consciência racial ou um sentido de pertença a esta cultura que lhe era imanente.

A propósito da música judaica, Ernest Bloch ressaltou que suas composições deveriam ser autênticas, e não apenas uma reconstrução de melodias judaicas. Segundo o próprio: “*I do not propose or desire to attempt a reconstruction of the music of the Jews, and to base my works on melodies more or less authentic. (...) I believe that the most important thing is to write good and sincere music – my own music.*”<sup>5</sup> (Newlin, 1947, p.453)

Bloch criou, intencionalmente, ao longo de sua vida, obras que elevaram a música judaica a outro nível de respeito e dignidade, sendo considerado um dos maiores compositores judeus que já existiu. Outrossim, é importante ressaltar que a música judaica, como é actualmente percebida, é uma fusão de elementos orientais, que estão na origem do judaísmo, e também ocidentais, agregados pela diáspora ao longo dos séculos. Alguns traços gerais da música judaica podem ser destacados: melodia altamente ornamentada, rapsódica, metricamente imensurável, independente do contraponto ou harmonia, construída pela justaposição de pequenos padrões (ao invés do desenvolvimento de longas frases), lembrando a música árabe. Outros elementos: os semitons (ou ainda  $\frac{1}{4}$  de tom) como a menor unidade, uso de procedimentos de transposição e modulação, pujança de emoção (quer na música litúrgica, quer na folclórica), tonalidades melancólicas, breves momentos de euforia.

As obras do Ciclo Judaico outorgaram a Ernest Bloch o título de “compositor judeu”, mas também conferiram-no renome internacional como compositor – particularmente com as obras *Schelomo* e *Israel* (Kushner, 1980).

Entretanto, as obras notadamente de influência judaica posteriores ao Ciclo são as que consolidaram algumas das características mais marcantes da obra de Ernest Bloch. Em *Baal Shem*, composto entre maio e outubro de 1923, encontram-se elementos culturais judaicos da música tradicional, ou seja, da música tocada

---

<sup>5</sup> “Eu não pretendo ou desejo fazer uma reconstrução da música dos judeus, e basear meus trabalhos em melodias mais ou menos autênticas... Eu acredito que a coisa mais importante é escrever música boa e sincera – minha própria música.” (tradução livre)

pelas pessoas que viviam nos *shtetl*, e não daquela executada nas sinagogas (Knapp, 2016b).

Além disso, a ornamentação característica da música *klezmer* (música tradicional dos judeus do leste europeu) faz-se presente nas composições de Bloch, sendo que há um termo *yiddish* para descrever esse estilo: *dreydlekh*. Em obras como *Baal Shem*, observa-se claramente a presença de influência *klezmer* na interpretação do violino, sendo mais um exemplo da linguagem judaica presente na obra do compositor. O instrumento violino repete a voz humana, inclusive na modulação de emoções, tanto na música *klezmer* como nas composições de Bloch, fazendo o papel do *Cantor* – pessoa responsável pelos cantos litúrgicos na Sinagoga.

Bloch pensava a música de seu tempo como dividida em duas correntes: uma da indústria, algo comercial, música para as massas, e outra, em que músicos repetem os mesmos programas indefinidamente em busca da perfeição técnica como um fim. Apesar de reconhecer que as barreiras intelectuais existem, enquanto compositor Bloch procurava ultrapassá-las, utilizando a música também como forma de expressão emocional, racial e, sobretudo, pessoal, evitando enquadrar-se nessas correntes (Bloch & Frank, 1933).

Na música de Bloch, o virtuosismo e a técnica estéril não tem espaço. Os elementos raciais e emocionais estão sempre presentes, pois a arte só tem sentido se for um aspeto essencial da vida. Bloch acreditava que os povos primitivos possuíam formas de expressão artística superiores, buscando inspiração na natureza e em seus povos antepassados (Bloch & Frank, 1933).

Em suas composições, Ernest Bloch queria ser apenas ele próprio. Antes de ser compositor, foi também violinista. Quando criança, foi considerado um prodígio, tendo seguido a escola franco-belga de Ysaye. O instrumento para Bloch, como o violino, apresenta-se como protagonista de uma história a ser descrita no decorrer de uma peça, tal como em “*Baal Shem*”. Segundo Kushner (2016), nas suas obras para violino, observa-se o carácter tipicamente judeu que o compositor lhe confere, além de procurar envolver toda a sua formação técnica ocidental, nomeadamente a partir de sua formação enquanto violinista. O contacto posterior com violinistas extremamente importantes, como Joseph Szigeti e Yehudi Menuhin, impulsionou a realização de obras expressivas e tecnicamente complexas para violino, em particular o Concerto para Violino (1938) e as Suites para Violino Solo nº1 e nº2

(1958).

As composições de Ernest Bloch para violino revelam elegância, gosto e refinamento, conforme a escola franco-belga de abordar o instrumento. O violino solo é empregue no modo *obbligato*, tratando o tema de forma cíclica, evidenciando uma tendência a seguir a tradição de César Franck, evitando o uso de material grandioso e eloquente no violino (Kushner, 1980).

Assim como ocorre em suas demais composições, o instrumento solista deve sobressair-se pela expressividade, não deixando transparecer a técnica unicamente, ou mesmo o virtuosismo sem fundamento. Embora a técnica avançada e o virtuosismo possam estar presentes, devem servir como base para uma obra que conte uma história ou revele sentimentos do compositor (Gatti & Baker, 1921).

Ernest Bloch não fundou uma nova corrente musical, mas conseguiu criar composições que expressam uma nobreza de alma que ressaltam o respeito à música judaica, de uma forma autêntica do compositor, que dignifica a história e o sofrimento de um povo, algo intrínseco a suas origens (Newlin, 1947).

O legado de Ernest Bloch reside em sua contribuição singular para a arte da música. Nos Estados Unidos da América, há uma fundação responsável por manter viva sua obra (*The Ernest Bloch Legacy Foundation*) e em outros locais, como Londres, Suíça e Israel, encontram-se Sociedades que mantêm investigações, recitais e demais atividades relacionadas ao compositor. Segundo Solomon (2016), para um maior reconhecimento da obra única de Bloch, faltaria apenas uma edição crítica de suas composições, o que ainda é precoce considerando que até J.S.Bach precisou de mais de dois séculos após sua morte para ter uma revisão e edição completa de sua música.

Este primeiro capítulo apresenta informações que estão no cerne da fundamentação musical da obra de Ernest Bloch, considerando o referencial teórico consultado e tendo como base a Etnomusicologia Judaica, destacando alguns elementos relevantes desta mesma cultura. Pretende-se, desta forma, no capítulo a seguir, percorrer os caminhos que estruturaram a identidade judaica na música de Ernest Bloch.

# 2

## A construção da identidade musical de Ernest Bloch

### *Considerações iniciais*

A identidade de uma pessoa, inclusive a identidade musical, é construída a partir de fatores biológicos e genéticos, de suas vivências e de suas relações interpessoais, embora que a personalidade é formada nos primeiros 7 anos de vida, aproximadamente. Ainda assim, alguns traços consolidam-se, outros permanecem escondidos, alguns afloram, em diferentes momentos, devido a acontecimentos do ciclo vital. Estudiosos da psicologia do desenvolvimento apontam que a infância e a adolescência são fundamentais na construção da identidade, devido aos muitos marcos de transição pelo que os indivíduos passam. O presente capítulo visa percorrer a construção da identidade musical (fortemente interligada à identidade pessoal) de Ernest Bloch, com especial atenção aos anos iniciais até o princípio da vida adulta, mas percorrendo seus (quase) 79 anos de vida.

### *Origens familiares e o início do percurso musical*

Ernest Bloch nasceu em 24 de Julho de 1880 em Genebra, na Suíça, terceiro filho de Maurice “Meier Isaac” Bloch (1832-1913) e Sophie Jean Braunschweig (1849-1921). Maurice era originário do Cantão de Aargau, filho de Isaac Joseph Bloch e Rachel Chaim Guggenheim. Sophie, por sua vez, era originária do Cantão de Vaud, filha de Jean-Jacques Braunschweig e Hélène Loeb. A genealogia familiar de Ernest demonstra que seguramente desde o século XVII, os seus antepassados

já estavam presentes em território suíço (Lewinski, & Dijon, 1998).

A origem do sobrenome Bloch refere-se a “estrangeiro vindo do Oeste”. Quando os judeus mudaram-se para a Alemanha, em torno do século XIII, receberam nomes como Wallach, Wallack, Vlach, Wloch, Block e Bloch, e as perseguições aos judeus os faziam mover-se entre o este e oeste europeu, sendo que os familiares de Bloch seriam remotamente judeus asquenazes (Knapp, 2016a).

Oriundo de uma família tradicional judaica, Maurice preparava-se para ser rabino, e seu pai, Isaac, havia sido presidente da Comunidade Judaica de Lengnau, além de ser um notável Cantor (pessoa responsável por entoar os cânticos que conduzem a prece durante o serviço religioso judaico). Aos 24 anos, Maurice (antes chamado Meier, ou Moritz) mudou-se para Genebra e estabeleceu um pequeno comércio de relógios e objetos suíços variados, destinados aos turistas, que cresceu consideravelmente devido ao seu trabalho árduo. Maurice, que havia sido um judeu observante, com o avançar da idade, tornou-se agnóstico – apesar de ainda frequentar a Sinagoga nos feriados religiosos e realizar as práticas do Sabbath. Aos 40 anos, Maurice casou-se com Sophie, de 23 anos, em 1872, em Legnau (Lewinski, & Dijon, 1998; Knapp, 2016a).

O casal passou a residir num apartamento próximo à loja de Maurice, e tiveram dois filhos: Arnold (1873) e Louise, referida como Loulette (1874). Entretanto, em 1878, o pequeno Arnold veio a falecer de difteria, causando imenso sofrimento à mãe. Decididos a ter outro filho, de modo a aliviar o sofrimento de Sophie, nasceu Ernest em 1880 (Lewinski, & Dijon, 1998).

Os pais de Ernest não tinham formação musical, mas Maurice recitava as cantilações judaicas e as praticava em casa. Sabe-se também que Ernest (Yitzrock Ben Meier era seu nome hebreu) frequentava a Sinagoga com seu pai até a idade de 13 anos, quando realizou o Bar Mitzvah; após, não há registos que frequentasse o serviço religioso de forma regular, ou que mantivesse as práticas domiciliares. A família fazia parte da burguesia de Genebra, embora haja indícios que permaneciam observantes da religião judaica, em um contexto maioritariamente de outra classe social (Lewinski, & Dijon, 1998; Kushner, 2004).

O primeiro instrumento musical de Ernest Bloch foi-lhe oferecido pela mãe, uma flauta de bisel, aos 6 anos. Entretanto, logo após manifestou interesse pelo violino (pelos 9 anos), tendo iniciado as lições em Genebra, com o violinista amador Albert Gos (notável pintor paisagista). Desde o princípio compunha melodias e

canções no violino, e manifestava o interesse em compor obras mais complexas. Aos 9-10 anos, Ernest fez um juramento que seria um compositor: escreveu em um papel e queimou seus votos nas montanhas (Bloch II, 2016).

Ainda muito jovem, manifestava uma inteligência musical invulgar, mas também uma sensibilidade algo mórbida, com traços de melancolia e depressão. O menino era bastante discreto, e tinha poucos amigos. Entre esses, de ressaltar a amizade duradoura com Alfred Pochon, um jovem e promissor violinista, dois anos mais velho que Ernest (Lewinski, & Dijon, 1998).



Fig2. Ernest Bloch aos 12 anos (1892) com violino (foto E.B.Society, in: Lewinski, & Dijon, 1998)

No conservatório de Genebra, estudou violino com Louis Rey, e composição com Émile Jacques-Dalcroze, aperfeiçoando suas habilidades em orquestração, instrumentação e notação musical, com influências do pós-romantismo e do folclore suíço. Aos 13 anos, realizou seu Bar Mitzvah. Aos 14 anos, deixou a escola secundária para dedicar-se exclusivamente à música, buscando aprofundar seus estudos no Conservatório. Nesse ano, compôs sua Sinfonia Oriental, a partir de melodias que ouvira de seu pai (Bloch, S., & Heskes, 1976).

Em suas composições enquanto estudante, observa-se a influência clara de Dalcroze, mas também algo dos compositores do chamado “Russian Five” e influência de melodias hebraicas. Os títulos das obras e andamentos eram sempre descritivos, mas o tema era reiterado *ad infinitum*, de forma exagerada e repetitiva. No final do ano letivo 1895-1896, Ernest, enquanto estudante de violino, apresentou o Concerto Romântico de Benjamin Godard (1849-1895), sendo aprovado com distinção (Kushner, 1980; Lewinski, & Dijon, 1998).

### *Formação musical: violinista ou compositor?*

Em 1896, tinha Bloch 16 anos, quando o violinista Martin Marsick o ouve a tocar em um quarteto de cordas, sugere ao jovem que vá a Bruxelas estudar com o grande violinista Ysaÿe – seu amigo, Pochon, já estava lá a estudar. Antes de partir para Bruxelas, Ernest dedica-se fortemente à composição, escrevendo uma obra para piano, dedicada à sua irmã (*Berceuse*), uma obra para violino e piano (*Fantasia*), dedicada a seu futuro mestre Ysaÿe, entre outras composições inéditas (Lewinski, & Dijon, 1998).

Assim, pelos 17 anos, passa a viver em Bruxelas (outubro de 1897 – abril de 1899), com seu guardião Franz Schörg, professor de violino no Real Conservatório de Música da Bélgica e proeminente violinista, e a ter lições com Eugène Ysaÿe. Igualmente, prosseguiu com os estudos de composição, dessa vez tendo François Rasse, também violinista, como professor (Bloch, S., & Heskes, 1976).

Neste período, Bloch relatou que não tinha tempo de dedicar-se à composição, pois diariamente pela manhã, tocava na orquestra de Ysaÿe, e pela tarde, estudava violino. Em cartas para sua irmã Loulette, o jovem Bloch relata que a repetição o levava a exaustão, embora reconhecesse o esforço de seu professor em aprimorar as capacidades musicais de seus alunos (Lewinski, & Dijon, 1998).

Schörg também exigia que o jovem Ernest progredisse enquanto violinista, tendo-o orientado a estudar algumas obras violinísticas muito virtuosas, como *Airs Russes*, de Henryk Wieniawski e *Airs Bohémiens*, de Pablo de Sarasate. Entretanto, o jovem parecia incomodado com o estudo técnico que realizava, questionando-se sobre a música para além da técnica (Lewinski, & Dijon, 1998).

Schörg e Ysaÿe realizavam recitais privados em suas residências, nos quais Bloch teve oportunidade de conhecer e ouvir obras de César Franck, Claude

Debussy, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré. Nesse período, convenceu-se que o futuro da composição seria a nova escola francesa, de Franck e Debussy (Seo, 2011; Lewinski, Hendrickson, Hirsch, s/d).

Durante as férias de verão, Bloch retornava sempre a Genebra, e neste período dedicava-se ao que gostava mais: a composição. Em julho e agosto de 1898, compôs algumas obras inéditas, como um poema sinfônico e um concerto para violino (não publicado). Em setembro deste ano, Bloch tocou em Genebra sua composição *Fantasia-Lied*, para violino e piano, juntamente com Jaques-Dalcroze ao piano (Lewinski, & Dijon, 1998).

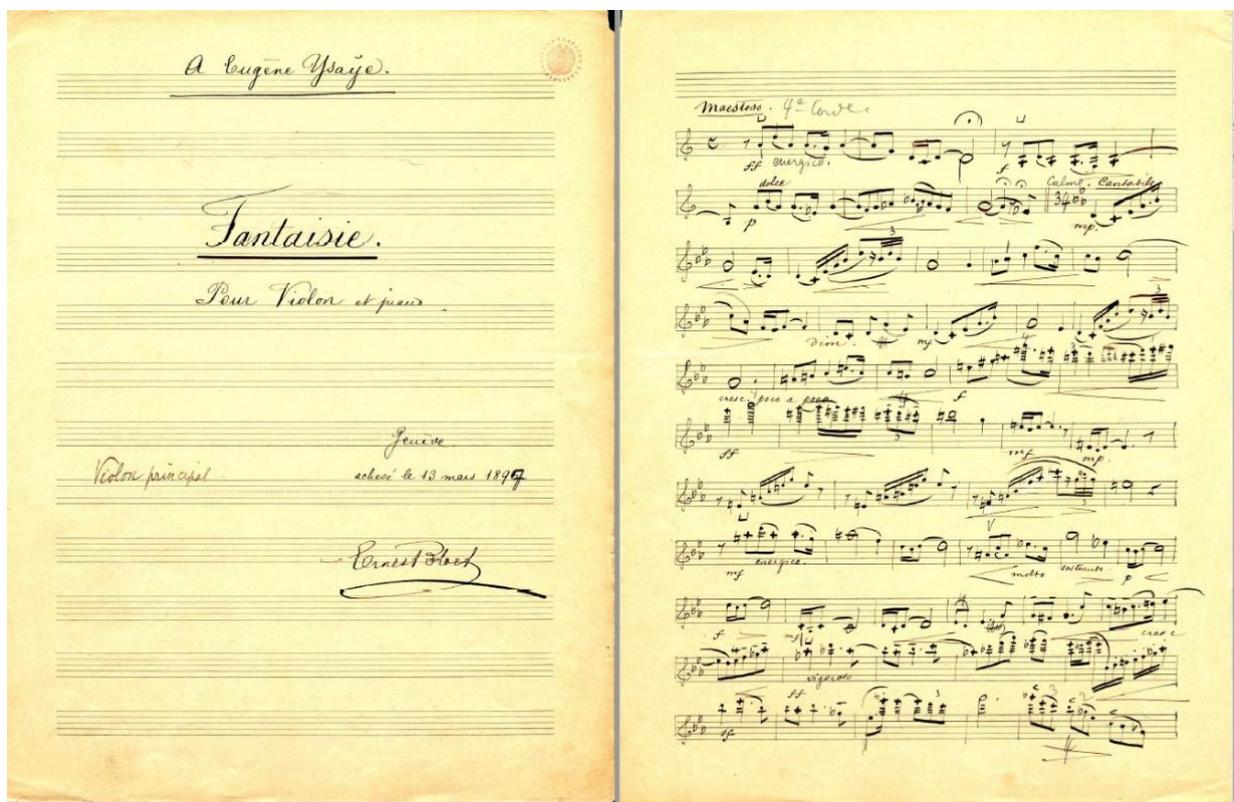


Fig3. Manuscrito de “Fantaisie” de Ernest Bloch (Library of Congress)

O jovem Ernest retornou em outubro de 1898 a Bruxelas prosseguindo seus estudos com Ysaÿe e Rasse, cada vez mais inclinado a dedicar-se apenas à composição. Entretanto, este foi um período conflituoso para Ernest Bloch, pois seu velho pai não aceitava que o filho fosse um compositor (para seguir a vida artística, preferia ter um filho violinista), e também ele próprio temia que sua obra não fosse bem recebida e percebia algumas dificuldades neste processo. Jaques-Dalcroze, seu antigo professor, tornou-se um amigo que o incentivava sempre a persistir na

formação como compositor, e inclusive seu professor de violino, Ysaÿe, encorajava a vocação do aluno, dizendo-lhe: “Nous avons trop de violinistes mais pas assez de compositeurs!”<sup>6</sup> (Lewinski, & Dijon, 1998, p.99).

O período de estudos em Bruxelas foi favorável para a aproximação de Bloch a César Franck (1822-1890), renomado compositor belga (da escola francesa de composição), sendo que o jovem Ernest teve oportunidade de tocar algumas de suas composições, enquanto violinista, e posteriormente teve um acesso privilegiado ao compositor. Algumas características de Franck, como a forma cíclica e o lirismo dramático, foram posteriormente incorporadas por Bloch (Lewinski, & Dijon, 1998).

No verão de 1899, Bloch retornou a Genebra, para um período frutífero enquanto jovem compositor. Havia a possibilidade de estudar, no ano letivo seguinte, com um pedagogo e compositor alemão, mas havia alguma reticência de Bloch. Ao final do verão, Ernest apresentou um quadro depressivo; sua fragilidade psicológica levou-o a procurar ajuda médica, até que pudesse estabilizar seu quadro emocional. Apenas em fevereiro de 1900, partiu para a Alemanha (Lewinski, & Dijon, 1998).

Mudou-se para a cidade alemã de Frankfurt com o intuito de estudar no Conservatório Hoch, e teve a oportunidade de estudar com o grande pedagogo Ivan Knorr, mestre do contraponto e da fuga, que o ensinou uma valiosa lição: a ser o seu próprio professor. A partir desse momento, observa-se em suas composições alguma mudança, pois já não repetia tantas vezes o tema, nem eram demasiado extensos. Ainda em 1900, compôs *Vivre-Aimer*, que estreou em Genebra em 1901, e atraiu atenções sobre o compositor.

Depois de permanecer em Frankfurt entre fevereiro de 1900 e abril de 1901, a seguir às férias de verão, retornou à Alemanha, dessa vez para Munique, onde viveu entre setembro de 1901 e maio de 1903. Na cidade de Munique, passou a estudar por conta própria, mas recebia orientação de Ludwig Thuille (1861-1907), que havia sido discípulo de Richard Wagner e que era muito próximo a Richard Strauss. Thuille interessava-se pela riqueza de cores na orquestração e pelas ideias harmônicas elaboradas, tendo influenciado a primeira grande composição de Bloch, a “Symphony in C Sharp minor for Large Orchestra” (Kushner, 1980).

---

<sup>6</sup> “Temos muitos violinistas, mas não compositores suficientes!” [tradução livre]

A passagem do compositor por Paris acaba por ser breve, permanecendo na capital francesa apenas entre outubro de 1903 e maio de 1904. Desiludido com o meio musical, decide retornar para Genebra e trabalhar no comércio de seus pais, dedicando-se à música nos tempos livres.

#### *Vida adulta: trabalho, amizades, casamento*

Em 1904, Ernest casa-se com Margarethe (Marguerite) Augusta Schneider, que conhecera no Conservatório de Frankfurt, em 1900, onde a jovem estudava piano. Marguerite, apesar de sua origem protestante, desejava converter-se ao judaísmo, tendo iniciado os estudos hebraicos na época do casamento. A viver em Genebra, o casal teve três filhos: Ivan, em 1905, Suzanne, em 1907, e Lucienne, em 1909 (Geltner, Knapp, & Bloch family, 2018).

Bloch ocupava-se a ajudar na loja de seu pai, e continuava a dedicar-se à composição. A amizade com o escritor Edmond Fleg permaneceu desde a sua passagem por Paris, com quem mantinha correspondência regular. Trabalhavam juntos na composição da ópera Jézabel, Bloch na parte musical e Fleg no texto. Em 1906, relatou a Fleg muito entusiasmo com a leitura da Bíblia, tendo o amigo o incentivado a estudar hebraico, procurando utilizar a Bíblia Hebraica em conjunto com a tradução alemã, pois, segundo ele, a tradução francesa não seria satisfatória (Schiller, 2003).

A amizade de Ernest e Robert Godet (1866-1950) surgira em 1903, quando Bloch, um jovem compositor em busca de aceitação, recebia muitas críticas negativas de seu trabalho; pelo contrário, Godet emitiu uma nota favorável, e os dois aproximaram-se. Godet era um homem mais velho e culto, com amplos conhecimentos sobre música, literatura, artes. Era amigo próximo de Debussy e apreciador de Mussorgsky.

Tornaram-se amigos e discutiam diversas questões filosóficas, culturais e religiosas. Em 1906, Godet chamou Bloch com urgência em Berna, pois havia encontrado uma escultura que Bloch deveria possuir. Ao chegar lá, Ernest estranhou profundamente que se tratasse de um crucifixo em tamanho quase natural, mas Robert insistiu que se tratava da imagem de um judeu com o rosto cansado, a carregar todo sofrimento da humanidade. Bloch ao adquirir o crucifixo pendurou-o em seu escritório, causando desgosto a seus pais. O jovem compositor

afirmava não ver nessa escultura um símbolo religioso (Bloch, S., & Heskes, 1976).



Fig4. Ernest Bloch em seu escritório em Genebra, com parte do crucifixo ao fundo (foto E.B.Society, in: Lewinski, & Dijon, 1998)

Em 1909, aceita uma posição como maestro na Orquestra de Lausanne, enquanto continua a dedicar-se à composição. Nesse período, o compositor propõe-se a realizar um conjunto de composições, que reunidas seriam conhecidas como o Ciclo Judaico (1911 a 1916), consistindo em obras de referência explícita à temática e às melodias do judaísmo. Foi assim chamado pelo próprio Ernest Bloch de “Jewish Cycle” - o Ciclo Judaico (Steinberg, 2006).

Segundo Knapp (1970-1971), as composições do Ciclo perfazem sete obras de diferentes géneros: *Trois Poèmes Juifs* (*Danse, Rite, Cortège funèbre*), para orquestra (1913); *Prélude et Deux Psaumes* (137 et 114), para soprano e orquestra

(1912-1914); Psaume 22, para barítono e orquestra (1914); Schelomo – Rapsodie Hébraïque, para violoncelo e orquestra (1916); Israel, sinfonia para dois sopranos, dois altos, baixo e orquestra (1912-1916); Quarteto de cordas, ou Quarteto “Hebreu”, música de câmara (1916); Jézabel, ópera (inacabada, 1911-1918). As obras incluídas no Ciclo Judaico representam uma redescoberta, para Bloch, da essência coletiva do povo judeu. Trata-se da expressão de uma voz original e poderosa que emerge da “alma judaica”, mais do que a mera inclusão de temas e melodias do folclore judaico.

A constituição desse Ciclo levou a um pensamento errôneo de que Bloch estaria a fundar um movimento nacionalista. Bloch referiu, acerca das obras do Ciclo, que constituem a mais pura expressão do compositor, de uma forma indubitavelmente étnica, muito além da inclusão de temas e folclore judaicos. Ernest Bloch fala sobre o Ciclo Judaico: “I believe that those pages of my own in which I am at my best are those in which I am most unmistakably racial, but the racial quality is not only in folk-themes; it is in myself.”<sup>7</sup> (Bloch, citado por Kushner, 1980, p.80)

Nessa época, Bloch e Fleg trabalhavam juntos por correspondência. A amizade entre o compositor e o escritor/poeta produziu alguns frutos musicais: a ópera Macbeth (1910) e os Salmos 137 e 114 (1911/1912), além da ópera inacabada Jézabel. Na correspondência entre eles, destaca-se a importância do idioma hebraico, como representante do nacionalismo e da cultura judaica. Também dialogavam sobre o anti-semitismo e o “ódio próprio” dos judeus, sentimentos vivenciados por eles em alguns momentos. Fleg publicou em 1913 um livro de poemas de inspiração bíblica, denominado “Écoute Israël”, nos quais remete à Israel bíblica ancestral. Com essa mesma fonte de inspiração, Bloch compôs em 1916 a sinfonia “Israel” (Schiller, 2003).

Desde 1911 estava a trabalhar como professor no Conservatório de Genebra, quando em 1913 seu pai falece. Em memória de seu pai, Bloch compõe “Trois Poèmes Juifs”, uma das obras de destaque do Ciclo Judaico (Knapp, 2016a).

Ainda em 1913, recebeu de seu amigo Robert Godet o livro que este traduzira, “Os fundamentos do Século XIX”, de H.S.Chamberlain, sentindo-se profundamente incomodado e traído, pelas ideias contidas no livro, repletas de um

---

<sup>7</sup> Acredito que as minhas próprias páginas em que estou no meu melhor são aquelas em que sou mais inconfundivelmente racial, mas a qualidade racial não está apenas nos temas folclóricos; está em mim. [tradução livre]

extremismo racial que anos mais tarde desencadearia a perseguição antissemítica. O crucifixo, adquirido em 1906, entretanto, tornou-se um símbolo dessa traição, uma mágoa que Ernest guardou em silêncio, mas mesmo assim a referida escultura o acompanhou durante toda sua vida, permanecendo na parede de sua casa, onde quer que vivesse (Bloch, S., & Heskes, 1976).

Houston Stuart Chamberlain era genro de Richard Wagner, que havia escrito sobre “Judaísmo na música”. Bloch teve muita clareza dos perigos do texto que o amigo havia traduzido, e sentia o crescimento do antisemitismo naquela época. Contudo, sobre o crucifixo, nunca percebeu o porquê de despertar tanta confusão. Para ele, Jesus era um homem com ensinamentos admiráveis, mas, em sua opinião, o Cristianismo havia fracassado, então representaria a imagem de um judeu traído, com a qual ele se identificava. De referir que, ainda que Godet não estivesse a ser completamente sincero com Bloch, o primeiro ensinou muitas coisas ao jovem compositor, despertando nele um fascínio pelos sons mais orientais, da Ásia. A amizade desfez-se em 1913, mesmo ano do falecimento de Maurice Bloch, mas os ensinamentos mantiveram-se com o compositor, e pelo menos em mais uma ocasião, voltaram a dialogar (Knapp, 2016a).

O judaísmo na vida de Bloch aparece mais como uma questão racial que religiosa em si. A partir de seus estudos e de suas vivências iniciais, o compositor chamou para si a responsabilidade de expressar a alma judaica coletiva. Uma vez que não havia um estado de Israel, o termo nacionalista não deve ser utilizado. De ressaltar que a consciência racial estava desde sempre presente na pessoa do compositor, e não na utilização de temas folclóricos (Kushner, 1980).

Ao fim de quase 10 anos na Suíça, Bloch parecia ter uma posição consolidada como regente, compositor e professor, em Lausanne e Genebra, em conservatórios e orquestras. Entretanto, desde 1911, a Europa assistiu ao despertar do anti-semitismo, de forma crescente, o que comprometeu sua carreira, assim como de muitos artistas, cientistas e profissionais de origem judaica (Brody, 1982).

Até pouco mais da metade de seus 30 anos, Bloch dedicou-se a compor música judaica, assim intitulada pelo compositor, e escreveu muitas cartas sobre o tema, a amigos e familiares. Embora não tenha realizado muitas palestras e aulas sobre música judaica, neste período há o registro de apenas 2 palestras que versam sobre o tema. Em seus escritos, não há uma definição precisa sobre o que é música judaica; contudo, Bloch evita o termo nacionalismo ou a limitação aos temas

folclóricos, pois é algo inerente ao compositor (Knapp, 2016a).

Para Ernest Bloch, a questão racial judaica refere-se a diferentes fatores, nomeadamente: entendimento de raça como algo acima de um determinismo biológico ou genético; nascer como os ancestrais; ter o hebraico como língua materna; direito de escolha, de pertença, de identidade (Schiller, 2003).

### *Um sonho americano*

Ernest Bloch partiu pela primeira vez para os Estados Unidos da América em 1916, tendo passado por diversas cidades e por períodos de retorno à Europa. Considerando que Bloch já seria um homem com mais de 30 anos, casado e com 3 filhos, a sua personalidade e identidade musical já estavam consolidadas. Entretanto, observa-se que há eventos de sua vida que levam a algumas mudanças em suas composições. O estilo musical de Bloch revela, desde então, forte influência do pós-romantismo alemão (com orquestrações grandiosas), características francesas (uso colorístico do instrumento solo de forma cíclica), bem como uma consciência racial que frequentemente aparecia em suas composições. As composições de Bloch revelam, desde sempre, sua característica marcante: uma mente inseparável do coração (Kushner, 1980).

Com o incentivo de seu amigo de longa data, Alfred Pochon, Bloch decide aceitar um trabalho na América, como diretor de orquestra de uma nova companhia de dança, fundada pela bailarina canadiana Maud Allan. Em 30 de julho de 1916, Bloch desembarca em Nova Iorque, a fim de assumir esse trabalho. Entretanto, esse projeto não perdura, e o compositor acaba por aceitar uma vaga em Manhattan, na Mannes School of Music (1917-1920). Dessa forma, em 1917, Bloch retorna à Europa para buscar sua esposa e seus filhos, a fim de viverem com ele nos Estados Unidos da América (Schiller, 2003; Geltner, Knapp, & Bloch family, 2018).

Ainda em 1916, fornece uma entrevista a Olin Downes, do “Boston Post”, que pretendia apresentar o “novo” compositor ao público norte americano. Escreveu sobre Bloch: “...has composed in many forms. He was born in Switzerland, a Jew. He is much interested in the future of Jewish art.” (Downes, citado por Schiller, 2003). Anos mais tarde, o crítico musical analisou a situação de Ernest Bloch, que era percebido como um “outsider” no meio artístico. Para ele, a identidade judaica

seria a causa predominante, e não necessariamente a nacionalidade suíça. É determinante a sua consciência racial e necessidade de ser fiel às suas origens, quer nas virtudes, quer nos defeitos de ser judeu, muito presente nas obras do compositor nas duas primeiras décadas do século XX (Schiller, 2003).

Em 1919, nos Estados Unidos da América, compõe “Suite for Viola e Piano”, a qual recebeu um prêmio de 1º lugar e um valor significativo, deixando o compositor bastante confiante a respeito de seu trabalho. Neste ano letivo, lecionava para seus filhos e outras crianças em Nova Iorque, em Mannes School of Music, Hartt School of Music (1919-20), Bird School (Peterborough), e em New Hampshire, no verão de 1919 (Kushner, 2014).

Embora desejasse aprofundar sua carreira como compositor, acaba por aceitar um novo emprego na área do ensino, tornando-se, em 1920, diretor e fundador do Cleveland Institute of Music. Com o devido entusiasmo, lecionava e conduzia a orquestra dos estudantes, que apresentavam obras suas e de compositores contemporâneos, tal como de seu assistente na época, o compositor Roger Sessions. Compõe a Sonata n.1 para Violino e Piano (1920) e a Sonata n.2, chamada “Poème Mystique” (1924), além de Poems of the Sea, Piano Quintet e Concerto Grosso n.1. Em 1921, a mãe de Bloch falece. Em 1923, conclui a obra “Baal Shem Suite para violino e piano”, em memória de sua mãe. No ano seguinte, torna-se oficialmente cidadão norte-americano (Kushner, 2010).

Um convite de Ada Clement and Lillian Hodghead leva-o à costa oeste, assumindo o cargo de Diretor do Conservatório de São Francisco em 1925. A cidade de São Francisco, em primeiro lugar, agradou ao compositor, que sentia-se “oprimido pela altura dos prédios”, em Nova Iorque, e achava Cleveland “feia e poluída”. São Francisco, por sua vez, tinha maior diversidade cultural, e as pessoas sabiam aproveitar a vida e apreciar a arte, na opinião de Ernest Bloch. Nesse período, realiza algumas composições relevantes, com destaque à sinfonia “America: An Epic Rhapsody”. Bloch realizou essa composição para o concurso “Musical America”, que oferecia um prêmio de 3.000 dólares americanos ao 1º colocado, bem como a oportunidade de ter sua obra tocada na temporada musical de 1927-1928, em diversas cidades, como Chicago, Nova Iorque, São Francisco, Boston e Filadélfia. A composição “America”, de Bloch, sagrou-se vencedora e impulsionou ainda mais sua carreira no novo continente (Kushner, 2014).

O período que permaneceu em São Francisco foi muito proveitoso para o

compositor durante o qual pode estabelecer contatos relevantes, inclusive teve a possibilidade de conhecer Rosalie e Jacob Stern, patronos das artes em São Francisco, que estabeleceram um fundo de financiamento a Ernest Bloch, que o permitiu dar o passo seguinte em seu percurso profissional.

### *Retorno à Europa*

Em 1930, a partir do fundo de financiamento estabelecido por Rosalie e Jacob Stern, Bloch assumiu uma posição de professor honorário na Universidade de Berkeley, entretanto sendo permitido a ele viver e compor onde desejasse durante um período. Assim, ao longo dos 8 anos seguintes, Bloch pode dedicar-se exclusivamente à composição, tendo optado inicialmente por viver na Suíça, em Roveredo, no Cantão italiano de Ticino. Em 1934, muda-se para Châtel, Haute-Savoie, na França, onde recebe visita de músicos e amigos como Alexander Barjansky e Yehudi Menuhin (Geltner, Knapp, & Bloch family, 2018).

Durante esses anos vividos na Europa, Bloch compôs “Avodath Hakodesh, Sacred Service”, à semelhança do serviço religioso judaico do *Sabbath*. Essa relevante obra judaica, entretanto, utiliza outras referências como o canto gregoriano, pois Bloch tinha a intenção de criar uma “missa” universal para todas as religiões. Compôs também “Piano Sonata”, “Voice in the Wilderness” e o “Violin Concerto” (1938).

Na obra *Avodath Hakodesh*, Bloch utiliza intencionalmente o material do Serviço Sagrado judaico, podendo ser empregue no serviço do sabbath, numa composição digna e simples para a ocasião. Consiste em seis movimentos: *Meditation (Mah Tov)*, *Sanctification (Kedushah)*, *Silent Devotion and Response*, *Returning the Scroll to the Ark*, *Vaanachnu*, *Benediction*. Bloch combina o universal e o étnico em *Avodath Hakodesh*, utilizando uma temática especificamente judaica, mas empregue numa composição com linguagem contrapontística ocidental. A forma cíclica prevalece na obra, na qual o tema base aparece sempre com alterações rítmicas e harmônicas. A composição foi inicialmente concebida para performance em Sinagogas Reformistas da América. Bloch gostaria que essa obra fosse ouvida como uma afirmação de fé para humanidade, em uma mensagem universal. Para escrever essa peça, Bloch estudou hebraico e buscou aprofundar-se nos textos sagrados. Embora o coro seja sublime, nesta obra, a presença das

partes orquestrais (ou de um órgão, no mínimo) impede a performance da obra em Sinagogas ortodoxas, nas quais o uso de instrumentos não é permitido no serviço sagrado do sabbath. Contudo, Avodath Hakodesh transcende o aspecto unicamente religioso, o que permite seu desempenho em outros contextos além do religioso (Newlin, 1947; Kushner, 1980).

Além das obras musicais, Bloch dedicou-se intensamente à fotografia. Imerso na natureza, fotografou diferentes árvores, às quais denominou Bach, Debussy, Beethoven, Mozart, conforme suas características. O hábito de fotografar iniciou quando ainda era um estudante de violino: inicialmente, retratos, depois, as mais variadas fotografias. O gosto pelas paisagens remonta a seu primeiro professor de violino, o pintor paisagista Albert Gos, cuja influência marcou a vida do futuro compositor de diferentes formas. Ao longo de sua vida, produziu mais de 5.000 negativos fotográficos (Johnson, 1972).

Ainda que tenha sido um período de vida agradável para Ernest e Marguerite, no qual Bloch pode dedicar-se à composição e aos seus outros interesses (fotografia, natureza), o avanço do nazismo e a iminência da Segunda Guerra Mundial apressaram o retorno à América (de modo semelhante ao que acontecera em 1916).



Fig 5: "Bach" uma das fotografias de árvores de Ernest Bloch em Roveredo, Suíça, em 1931 (photo by Bloch, 1931 printed by Johnson, 1971)



Fig 6: “Debussy” uma das fotografias de árvores de Ernest Bloch em Roveredo, Suíça, em 1931 (photo by Bloch, 1931 printed by Johnson, 1971)

## *Um lar longe de casa*

No fim de 1939, Ernest e Marguerite deixaram a Suíça e rumaram à costa oeste norte-americana, a fim de afastar-se do perigo iminente da guerra e estar mais próximo dos filhos e netos. Bloch passou a lecionar efetivamente em Berkeley (devido ao fundo de apoio que recebera desde 1930 de Rosa e Jacob Stern), e viajava muitas vezes entre a Califórnia e o Oregon, quando encontrou a pequena cidade costeira de Agate Beach, e decidiu fazer dali seu lar definitivo. Passou a lecionar anualmente na Universidade de Berkeley, a partir de 1940, ocupando esse cargo até sua reforma, em 1952 (Bloch II, 2016; Geltner, Knapp, & Bloch family, 2018).

Entretanto, a guerra chegou à América pelo Oceano Pacífico, com submarinos e bombas incendiárias que atingiram particularmente o estado do Oregon. Havia racionamento de combustível e restrições de circulação durante toda noite; da mesma forma, era proibida iluminação exterior e as casas deveriam ter cortinas escuras. Bloch sentiu-se profundamente afetado pela guerra, não tendo composto nenhum trabalho relevante até 1944, quando compôs *Suite Symphonique* (Bloch II, 2016).

A casa em Agate Beach era bastante grande, e boa parte da mobília havia pertencido aos antigos donos da residência. As cortinas escuras e pesadas permaneceram, havia dois grandes pianos (um na sala e outro no estúdio montado sobre a garagem) e outros detalhes pessoais como o crucifixo em tamanho real, com um lugar de destaque. No exterior, a vista para o oceano era deslumbrante, com acesso direto à praia. Bloch gostava de caminhadas na praia, a fim de recolher pedras do tipo ágata. Seu novo passatempo era lapidar ágatas, tendo uma área dedicada para tal em sua garagem (Bloch II, 2016).

Sua outra atividade preferida era colher cogumelos na floresta próxima à residência. Um hábito que possuía desde a infância na Suíça, e que ali foi mantido. Durante suas caminhadas em busca de cogumelos e ágatas, seus bloqueios e dúvidas composicionais pareciam ser resolvidos, pois o compositor retornava sempre com novas inspirações (Geltner, Knapp, & Bloch family, 2018).

Os anos em Agate Beach moldaram uma nova etapa na vida de Bloch, inclusive em termos profissionais. Depois do bloqueio sofrido durante a Segunda Grande Guerra, houve uma consolidação do trabalho do compositor, que conseguiu

reunir seus impulsos criativos de forma mais objetiva (Geltner, Knapp, & Bloch family, 2018).

Durante esses 18 anos, observa-se um compositor menos subjetivo e emotivo, e mais formal e objetivo, como pode ser comprovado desde sua primeira obra desse período, “Suite Symphonique”, bem como as seguintes, “Concerto Symphonique”, “Suite Hebraique” e “Quartetos de Cordas n.3, 4 e 5” (Kushner, 1980).

Sobre sua capacidade criativa durante esse período, o compositor referiu: “All my life I have attended God’s university. In God’s university one finds many assistant instructors with Nature as the head of the family”<sup>8</sup> (Bloch, citado por Geltner, Knapp, & Bloch family, 2018, p.27).

Ao longo de sua carreira e obra composicional, Bloch buscou diferentes formas e estilos, mas manteve-se fiel aos princípios do pluralismo cultural e em criar uma mensagem universal. Além disso, demonstra consistência ao fazer presente em suas composições a identidade racial judaica, de forma predominante na primeira metade de sua vida, mas sempre presente, em diferentes proporções, na segunda metade (Schiller, 2003).

Neste período, de modo particular, a obra de Bloch parece ser mais abstrata e distinta dos temas (judaicos ou outros), anteriormente identificados de forma clara. Entretanto, os traços distintivos do compositor permanecem presentes, incluindo a questão étnica judaica. A consciência racial sempre esteve muito presente na vida e na obra do compositor, e não pode ser excluída, simplesmente porque ele o quis assim. Ao contrário de outros compositores de origem judaica que suprimiam essa “herança” ao comporem, Bloch ressaltava que a herança judaica é parte essencial de seu processo criativo. Mesmo assim, limitá-lo a um rótulo de compositor judeu exclui outros elementos importantes de sua obra, que é “Blochiana”: forte, individual e universal (Kushner, 1989).

Neste período, a obra do compositor era muito bem recebida na América, e os concertos conduzidos pelo compositor contavam com uma audiência sempre repleta. Foram-lhe oferecidas distinções em Universidades, tal como um título “honoris causa” na Universidade do Oregon (Bloch II, 2016).

Embora Agate Beach fosse um pouco isolada do meio musical, muitas

---

<sup>8</sup> “Toda a minha vida frequentei a universidade de Deus. Na universidade de Deus encontram-se muitos instrutores assistentes com a Natureza como chefe da família” [tradução livre].

personalidades o visitavam, devido a amizade de muitos anos e ao respeito pela carreira do compositor. Yehudi Menuhin e sua esposa, Diana, estiveram algumas vezes na residência, tendo inclusive o violinista encomendado ao compositor uma suite para violino solo (que, ao final, tornaram-se duas suites); Igor Stravinsky, Jacob Avshalomov, Joseph Szigeti e Zara Nelsova também o visitaram, além de muitos outros músicos e figuras relevantes da sociedade local (Geltner, Knapp, & Bloch family, 2018).

Aproximadamente em 1956, o cancro retal começou a apresentar sintomas, tendo progredido de forma rápida para o cólon. No ano seguinte, precisou ser hospitalizado em Portland, e depois fez-se necessária a permanência do compositor na cidade, a fim de dar continuidade ao tratamento no hospital. Muitas personalidades o visitavam e prestavam respeito, o que o agradava imensamente. Ainda assim, foi necessária uma cirurgia, que debilitou ainda mais sua saúde. Nos anos seguintes, passou por momentos breves de melhora e outros nos quais necessitava hospitalização (Bloch II, 2016).

Apesar do avanço da doença, continuou a compor suas suites para instrumentos solo sem acompanhamento (violoncelo, violino e viola) e o Piano Quintet n.2. Faleceu no hospital em Portland, em 15 de julho de 1959, poucos dias antes de completar 79 anos.

### *Legado*

Na época, o falecimento do compositor teve grande repercussão na América, bem como em diferentes partes do mundo. Seu neto, Ernest Bloch II, filho de Ivan, tornou-se seu representante, tendo trabalhado para manter vivo o legado do avô ao longo de muitos anos (Bloch II, 2016).

A esposa de Ernest Bloch, Marguerite, viveu em Agate Beach até falecer em 1963. O casal sempre foi querido e respeitado pela comunidade local de Newport (Oregon), que recordam sempre o ilustre compositor que ali viveu por alguns anos. Há uma placa de dedicação, a qual foi inaugurada na presença dos três filhos, e por muitos anos ocorreu o Ernest Bloch Music Festival, com uma série de concertos em homenagem ao compositor (Geltner, Knapp, & Bloch family, 2018).

Embora seja conhecido como compositor com diversas obras publicadas, Bloch dedicou-se em grande parte de sua vida ao ensino, empenhando-se

verdadeiramente nesse papel em diferentes ocasiões (Conservatórios que lecionou, na Universidade e em lições privadas). Entre seus alunos de composição mais notáveis estão Roger Sessions, George Antheil, Theodore Chanler, Herbert Elwell e Howard Hanson (Bloch, S., & Heskes, 1976).

Em 2007 ocorreu a Ernest Bloch Conference, em Cambridge, organizada pelo Jewish Music Institute e pela School of Oriental and African Studies, da Universidade de Londres. Há sociedades dedicadas ao compositor, nomeadamente International Ernest Bloch Society, no Reino Unido, Association BloCH, na Suíça, e em Israel. Para além de muitos estudiosos e apoiadores independentes, como Dr. Joseph Lewinski e Dr. Emmanuelle Dijon, autores de uma coletânea de cartas do compositor, Claude Torres, organizador da discografia de Ernest Bloch e Eric Johnson, organizador das fotografias feitas por Bloch ao longo de toda a vida (Geltner, Knapp, & Bloch family, 2018).

O lançamento do livro Ernest Bloch Studies, em 2016, trouxe novamente luz sobre a vida e a obra do compositor, atraindo o interesse de investigadores e musicistas, embora que permaneça restrito ao ambiente acadêmico e aos institutos dedicados à música judaica, ou mais amplamente, aos estudos judaicos, como define o musicólogo israelita Edwin Seroussi.

Atualmente, e desde 2020, há um grupo de estudos que se reúne regularmente através de plataforma online, a fim de discutir tópicos específicos da obra do compositor. O referido grupo agrega pessoas de diferentes partes do mundo, como Europa, Japão, Israel, Estados Unidos da América, Reino Unido e Brasil. Inclui estudiosos, músicos, pessoas interessadas na obra do compositor, e inclusive seus descendentes (netas e bisnetas, atualmente). A partir desse grupo de estudos e da *International Ernest Bloch Society*, planeia-se um grande evento (ou eventos dispersos em diferentes localidades) para meados de 2030, quando comemora-se o aniversário de 150 anos do nascimento de Bloch.

### *Composições*

A obra de Bloch, representativa da identidade musical do compositor, distingue-se em cinco grandes períodos, nomeadamente os anos iniciais e os trabalhos não publicados, realizados como estudante, entre 1895 e 1900; os primeiros anos como compositor profissional na Europa, entre 1901 e 1916,

incluindo-se o notável Ciclo Judaico; o primeiro período na América, entre 1917 e 1930; o segundo período na Europa, entre 1930 e 1938; o segundo período na América, entre 1939 e 1959 (Knapp, 2016a).

O percurso de vida de Ernest Bloch manifesta-se em sua obra: desde jovem, quando deixou a casa de seus pais, viveu em diferentes cidades (pelo menos 13) e países (Suíça, Bélgica, França, Alemanha e Estados Unidos da América) entre dois continentes, Europa e América do Norte – embora que sua mente e sua música o tenha “levado” a lugares ainda mais distantes, no Oriente. A partir da compreensão de que esses locais influenciaram as composições de Bloch, surgiu o interesse em saber onde cada obra foi concebida.

Ernest Bloch foi um compositor bastante ligado à natureza, ao meio em torno de si, e buscava retratar as diferentes paisagens sonoras vivenciadas por ele. Há uma frase que o define ainda hoje, “Ernest Bloch: Composer in Nature’s University”, ou seja, “Compositor na Universidade da Natureza”. Devido a essa ligação, parece bastante pertinente conhecer em que local cada obra foi concebida, contribuindo com este panorama histórico cronológico, para uma melhor compreensão da música de Bloch.

Durante a entrevista com o Professor Dr.Knapp, o mesmo ressaltou a importância de conhecer a cronologia da obra de Bloch, tendo enviado por correio um livreto de sua autoria (e colaboradores), promovido pela Ernest Bloch Society, nos Estados Unidos da América. Neste material encontra-se uma lista com todas as obras compostas por Ernest Bloch, desde suas primeiras peças não publicadas até à derradeira obra inacabada, ordenadas por datas. Essa lista, contudo, não especifica o local onde cada uma foi composta, nem faz referência aos períodos propostos pelo próprio Dr.Knapp.

A divisão por períodos surgiu mais recentemente, de forma explícita no livro “Ernest Bloch Studies” (organizado por Knapp e Solomon, e publicado em 2016). Para que fosse possível determinar o local (cidade, país) onde cada obra foi composta, foi necessário recorrer a diferentes fontes bibliográficas, sobretudo, de diversos estudiosos de Ernest Bloch, entre eles Knapp, Kushner e outros, devidamente citados na seção de referências bibliográficas.

Algumas observações pertinentes sobre o quadro (Tabela 1): no 1º período, mesmo tendo vivido por alguns anos em Bruxelas, Bloch referia não ter tempo para compor, pois dedicava-se integralmente à prática instrumental. Dessa forma,

aproveitava os verões em Genebra para realizar suas composições. O 2º período, embora seja considerado o primeiro período na Europa, como profissional, culmina na mudança para a América, com obras compostas nos dois continentes. Nesse período encontra-se o “Ciclo Judaico”, representativo da obra de Ernest Bloch e impulsor de sua carreira. O 3º período, chamado de 1º período na América, representa uma etapa da vida do compositor na qual ele dedicou-se a lecionar em diferentes cidades, tendo percorrido o país desde a costa do Atlântico até a costa do Pacífico. Nessa trajetória, o compositor imergiu na cultura nativa norte-americana, mas carregou consigo elementos representativos da cultura judaica, colorindo sua obra com diferentes inspirações. O 4º período, denominado o 2º período na Europa, foi uma etapa de vida dedicada de forma quase exclusiva à composição. A primeira obra, Avodath Hakodesh – Sacred Service, concebida como um serviço litúrgico judaico, é bastante representativa de Ernest Bloch. Também durante esse período, compôs seu único concerto para violino publicado – cabe ressaltar que ele pretendia ser violinista e, portanto, tinha bastante familiaridade com o instrumento. Por fim, o 5º período, vivido novamente na América, representa a maturidade e a amálgama da obra de Bloch, incluindo todas as composições realizadas em Agate Beach.

O quadro a seguir apresenta todas as obras de que se há conhecimento, compostas por Bloch, em cada período de sua vida, nos diferentes locais onde viveu. Este quadro é resultante do estudo realizado pelo autor, sendo proposto pela primeira vez nesta tese. Apesar da consulta a diferentes fontes, de forma a obter maior precisão de dados, podem ser necessárias algumas correções, conforme surjam novas informações relevantes.

	<b>ANO</b>	<b>OBRA</b>	<b>LOCAL</b>
<b>1º PERÍODO</b>  <b>(COMPOSIÇÕES DE ESTUDANTE, OBRAS NÃO PUBLICADAS)</b>	1895	Andante sur un air folklorique suisse (quarteto de cordas)	Genebra
		Symphonie Funèbre in D minor (orquestra ou redução para piano)	Genebra
	1896	Pastorale pour piano	Genebra
		String Quartet (quarteto de cordas)	Genebra

	Symphonie Orientale, part 1 (Prière, Caravane en Marche, Intermezzo: L'Oasis – Cérémonie – Funèbre)	Genebra
	Symphonie Orientale, part 2	Genebra
1897	Berceuse in D flat Major (piano)	Genebra
	Conte Badin pour piano	Genebra
	Fantaisie pour violon et piano	Genebra
	Inventions à deux, trios et quatre voix pour piano ou orgue	Genebra
	Invention à quatre voix pour piano ou orgue	Genebra
	Larmes d'Automne pour piano et chant (contralto)	Genebra
	Le Saule pour piano et chant (soprano)	Genebra
	Meditation (Aria) pour violon et orgue	Genebra
	Musette pour piano et chant (soprano)	Genebra
	Regrets pour piano	Bruxelas
	Sonata pour piano et violoncelle	Bruxelas
1898	Fantaisie-Lied pour violon et piano	Genebra
	Là-Bas: Mélodie pour piano et chant (mezzo-soprano)	Genebra
	Lied pour piano	Genebra
	Orientale pour grande orchestre	Genebra/Bruxelas
	Poème Concertante pour violon et orchestre (redução para violino e piano)	Bruxelas
	Pres de la Mer: Mélodie pour mezzo-soprano (et piano)	Genebra

	Sérène: Morceau pour violon et piano	Genebra
1899	Concerto pour violon et orchestre (redução para violino e piano)	Bruxelas
	Danses Populaires Suisses pour orchestre	Genebra
	Menuet pour piano	Genebra
	Prélude pour orchestre	Genebra
1900	Lied: C'est le Temps d'Hiver (mezzo-soprano e piano)	Genebra
	Lied: C'est un Air Lointain (mezzo-soprano e piano)	Genebra
	Lied Printanier (voz e piano)	Genebra
	Poème Éxotique (orquestra)	Frankfurt
	Vivre-Aimer: Poème Symphonique pour Grande Orchestre	Frankfurt
<b>2º PERÍODO (INÍCIO DA VIDA ADULTA, OBRAS PROFISSIONAIS PUBLICADAS, EXCETO AS ASSINALADAS*) CICLO JUDAICO</b>	1902 Concerto pour violoncelle et orchestre*	Munique
	1903 Elfes et Scherzando pour piano*	Munique
	Ex Voto, piano	Genebra
	Historiettes au Crépuscule: Légende – Les Fleurs – Rond – Complainte (mezzo-soprano e piano)	Paris
	Les sataniques pour orchestre*	Munique
	Quintette pour cordes et piano*	Munique
	Symphony in C Sharp minor for large orchestra	Munique
	1904 O Fatigue de Vivre (voz e piano)*	Paris
	Tes Guêtres, Ton Bâton, Ton Sac (voz e piano)*	Paris

<b>3º PERÍODO (PRIMEIRO PERÍODO NA AMÉRICA; OBRAS NÃO PUBLICADAS ASSINALADAS*)</b>	1905	Hiver-Printemps (Winter-Spring): Two Symphonic Poems	Genebra - Paris
	1906	Poèmes d'Automne: La Vagabonde – L'Abri – Le Déclin – Invocation (mezzo-soprano e piano ou orquestra)	La Genebra
	1909	Macbeth: Lyric Drama in Seven Scenes, solo voices, mixed chorus (orquestra ou piano)	Genebra - Paris
	1913	Trois Poèmes Juifs pour grande orchestre	Satigny
	1914	Prélude et Deux Psaumes (137 et 114) (soprano e orquestra ou piano)	Satigny
		Psaume 22 (barítono ou alto e orquestra ou piano)	Satigny
	1916	Israel Symphony, for orchestra and five solo voices	Genebra
		Schelomo – Hebrew Rhapsody for violoncelo and orchestra or piano	Genebra – Nova lorque
		String Quartet n.1 (Hebrew Quartet)	Genebra/ Nova lorque
	1918	Jézabel – Biblical Opera (incompleta)*	Genebra – Paris - Nova lorque
	1919	Suite for viola and piano	Nova lorque
	1920	Suite for viola and orchestra, also cello and piano	Nova lorque
	Sonata n.1 for violin and piano	Cleveland	
1921	Jeremiah – A poem for piano and orchestra*	Cleveland	

1922	Four Circus Pieces: The two "Burlingham" brothers – Dialogue and dance of the Heavyweight and the Dwarf – The homeliest woman (ou L'invitation à la valse) – The Clown, piano*	Cleveland
	In the night – A love poem	Cleveland
	(orquestra e piano)	
	Poems of the sea: Waves - Chanty - At Sea (piano e orquestra)	Cleveland
1923	Baal Shem Suite – Three Pictures of Chassidic Life: Vidui – Nigun – Simchas Torah (violino e piano)	Cleveland
	Danse Sacrée*	Cleveland
	Enfantines: Ten pieces for children, piano	Cleveland
	Five Sketches in Sepia: Prélude - Fumées sur la ville – Lucioles – Incertitude - Epilogue, piano	Cleveland
	Mélodie, violino e piano	Cleveland
	Night, quarteto de cordas	Cleveland
	Nirvana: Poem for piano	Cleveland
	Paysages (Landscapes) – Three pieces for string quartet: North – Alpestre – Tongataboo	Cleveland
	Piano Quintet n.1	Cleveland
1924	From Jewish Life: Three Sketches for Violoncello and Piano (also with orchestra), Prayer – Supplication – Jewish Song	Cleveland

	In the Mountains (Haute-Savoie): Two sketches for string quartet: Dusk – Rustic – Dance	Cleveland
	Méditation Hébraïque: cello and piano	Cleveland
	Nuit Éxotique: violin and piano	Cleveland
	Poème Mystique (Sonata n.2) (violino e piano)	Cleveland
	Three Nocturnes for violin, cello and piano	Cleveland
1925	Concerto Grosso n.1 for string orchestra and piano obbligato: Prelude – Dirge – Pastorale and Rustic Dances – Fugue	Santa Fé - Cleveland
	Prélude (Recueillement): string quartet	Cleveland
1926	Four Episodes for chamber orchestra: Humoresque Macabre – Obsession – Calma – Chinese	São Francisco
1927	America – An Epic Rhapsody for orchestra and chorus in three parts 1620 – 1861 – 1865 – 1926	São Francisco
1928	Abodah (God's Worship) – A Yom Kippur Melody: violin and piano	São Francisco
1929	Helvetia – The Land of Mountains and Its People: A Symphonic Fresco for Orchestra (inclui uma versão para dois pianos, não publicada)	Frankfurt – São Francisco

<b>4º PERÍODO (SEGUNDO PERÍODO NA EUROPA)</b>	1933	Sacred Service (Avodath Hakodesh) for baritone Cantor, mixed chorus (soprano, alto, baritone soloists) and orchestra (or piano and organ)	Roveredo	
	1935	Piano Sonata	Châtel	
	1936	Voice in the Wilderness: orchestra (or piano) and cello obbligato	Châtel	
		Visions et Prophéties: piano	Châtel	
	1937	Evocations – Symphonic Suite: Contemplation – Houang Ti (God of War) – Renouveau (also for two pianos)	Châtel	
	1938	Concerto for Violin and Orchestra (or piano)	Châtel	
		Macbeth: Deux Interludes Symphoniques, from first and third acts (Polyphon, Suvini Zerboni)	Paris – Genebra - Châtel	
	1939	Baal Shem Suite, violin and orchestra	Châtel	
	<b>5º PERÍODO (SEGUNDO PERÍODO NA AMÉRICA)</b>	1944	Suite Symphonique for orchestra: Overture – Passacaglia – Finale	Agate Beach
			Variation n.10: Solenne, from Variations on an original theme by Eugène Goossens by Ten American Composers*	Agate Beach
1945		String Quartet n.2	Agate Beach	
1946		Prélude (Recueillement): organ	Agate Beach	
1947		Nigun, from Baal Shem Suite, cello and piano	Agate Beach	

1948	Concerto Symphonique for piano and orchestra (or two pianos)	Agate Beach
	Scherzo Fantasque for piano and orchestra (or two pianos)	Agate Beach
1950	Concertino for Flute, Viola (or clarinet) and string orchestra (or piano)	Agate Beach
	Dirge from Concerto Grosso n.1:	Agate Beach
	organ	
	Four Wedding Marches for Organ	Agate Beach
	Six Preludes for Organ	Agate Beach
	Two Pieces for String Quartet (1938 / 1950)	Châtel – Agate Beach
1951	Cinq Pièces Hébraïques (Suite Hébraïque + Two Pieces for viola and piano)	Agate Beach
	Suite Hébraïque for viola or violin, and orchestra or piano: Rapsodie – Processional – Affirmation	Agate Beach
	Two Pieces for viola and piano: Meditational and Processional	Agate Beach
1952	Concerto Grosso n.2 for string orchestra and string quartet	Agate Beach
	In Memoriam, for orchestra (or organ)	Agate Beach
	Sinfonia Breve, orchestra	Agate Beach
	String Quartet n.3	Agate Beach
1953	String Quartet n.4	Agate Beach
1954	Symphony for Trombone or Violoncello and orchestra or piano	Agate Beach
1955	Proclamation for trumpet and orchestra or piano	Agate Beach

	Symphony in E flat major,	Agate Beach
	orquestra	
1956	String Quartet n.5	Agate Beach
	Suite Modale for flute and piano	Agate Beach
	Unaccompanied Solo Suite n.1	Agate Beach
	for Cello	
	Unaccompanied Solo Suite n.2	Agate Beach
	for Cello	
1957	Piano Quintet n.2	Agate Beach
	Suite Modale	Agate Beach
	Unaccompanied Solo Suite n.3	Agate Beach
	for Cello	
1958	Two Last Poems (Maybe...)	Agate Beach
	Unaccompanied Suite for Viola	Agate Beach
	(unfinished)	
	Unaccompanied Solo Suite n.1	Agate Beach
	for Violin	
	Unaccompanied Solo Suite n.2	Agate Beach
	for Violin	

Tabela 1: Relação de composições de Ernest Bloch por período, ano e local

A tabela acima representa um “resumo” da vida do compositor, que ao longo de seus 79 anos, manifestou suas ideias, suas experiências, seu estado de vida, sua cultura, através da música. Os lugares por onde passou, em diferentes etapas, também estão impregnados nas paisagens sonoras por ele criadas, mesmo que a identidade judaica permeie toda sua obra, como um fio condutor de sua vida, desde a sua infância. O capítulo a seguir explora a relação de Bloch com seu instrumento de estudo inicial, tendo o violino um papel de destaque em suas composições.

# 3

## O compositor e o violino

### *Considerações iniciais*

A composição e o violino fizeram-se presentes na vida de Ernest Bloch desde os 6 anos de idade. Embora seus pais não tivessem uma ligação direta com a música, o pequeno Ernest ganhou de sua mãe uma flauta, e com esta começou a inventar melodias. Segundo o neto do compositor relata, “at nine he began serious study of the violin, vowed to become a composer, and ritualistically burned a written vow to that effect in the mountains outside Geneva”<sup>9</sup> (Bloch II, 2016, xiv).

Os primeiros estudos e obras apresentam uma influência da música erudita francesa de sua época, embora alguns traços da personalidade musical do compositor já se façam notar em detalhes (melodias ricas e violino modo *obligato*, por exemplo). Em 1895 conclui sua primeira obra intitulada “Symphonie Funèbre”. O primeiro manuscrito de uma composição para violino parece ter sido iniciado em 1896 e concluído em 1897, intitulado “Fantasie pour violon et piano in C minor” e dedicado ao seu professor de violino Eugène Ysaÿe.

Bloch compôs concertos, sonatas e suites para violino, para além de quartetos de cordas, duos para violino e piano, música orquestral, entre outras. De

---

<sup>9</sup> Aos nove anos começou a estudar violino seriamente, jurou tornar-se compositor e, ritualisticamente, queimou um voto escrito nesse sentido nas montanhas nos arredores de Genebra. [tradução livre]

ressaltar, suas últimas composições completas são as duas Suites para Violino solo, dedicadas a Yehudi Menuhin (a derradeira, Suite para Viola, é uma obra inacabada).

### *Composições para violino*

Bloch publicou aproximadamente 78 obras ao longo de sua carreira, sendo 1/3 dessas para Violino, em diferentes arranjos. Compôs 9 quartetos de cordas, 7 peças para violino e piano (dessas, 3 tiveram arranjos para violino e orquestra, pelo próprio compositor), 2 obras para violino solo sem acompanhamento, 1 para trio (violino, violoncelo e piano) e apenas 1 Concerto para Violino e Orquestra. A lista abaixo (Tabela 2), proposta pelo autor, apresenta as composições que enfatizam o violino (incluindo as obras não publicadas), em ordem cronológica, para que a seguir seja possível compreender a consolidação do compositor em termos de estilo e técnica.

Nome da Composição	Instrumentação	Data composição	Editadora/ Data Publicação
String Quartet (Quatuor à cordes)	Quarteto de Cordas	1896	Não publicado
Fantasie pour violon et piano in C minor (Eugène Ysaÿe)	Violino e Piano	1897	Não publicado
Méditation (Aria) pour Violon et Orgue in A flat major	Violino e Órgão	1897	Não publicado
Fantasie-lied pour violon et piano in E flat major	Violino e Piano	1898	Não publicado
Sérénade: Morceau pour Violon et Piano in E flat major	Violino e Piano	1898	Não publicado
Concerto pour Violon et Orchestre (redução para violino e piano intitulada Poème Concertant)	Violino e Orquestra  Violino e Piano	1899	Não publicado

String Quartet n°1 in B minor (Hebrew Quartet)	Quarteto de Cordas	1916	Schirmer (1919)
Sonata n°1 for Violin and Piano	Violino e Piano	1920	Schirmer (1922)
Mélodie / Melody	Violino e Piano	1923	Fischer (1924)
Baal Shem – Three Pictures of Chassid Life	Violino e Piano	1923	Fischer (1924)
	Violino e Orquestra	1939	Fischer (1940)
Nuit Exotique	Violino e Piano	1924	Fischer (1925)
Sonata n°2 for Violin and Piano – Poème Mystique	Violino e Piano	1924	Schirmer (1925)
Three Nocturnes for Violin, Cello and Piano	Violino, Violoncelo e Piano	1924	Fischer (1925)
Utopia: A Poem for Violin and Piano (depois incorporada à Sonata n°2 Poème Mystique)	Violino e Piano	1924	Não publicado
Abodah (God's Worship) – A Yom Kippur Melody	Violino e Piano	1928/1929	Fischer
Concerto for Violin and Orchestra (or Piano)	Violino e Orquestra (ou Piano)	1938	Boosey & Hawkes (1938)
Two Pieces for String Quartet (Deux Pièces)	Quarteto de Cordas	1938	Broude (1950/1952)
String Quartet n°2	Quarteto de Cordas	1945	Boosey & Hawkes (1947)
Suite Hébraïque for Viola or Violin and Orchestra	Viola/Violino e Orquestra	1951	Schirmer (1953)

	Viola/Violino e Piano	1951	
String Quartet nº3	Quarteto de Cordas	1952	Schirmer (1953)
String Quartet nº4	Quarteto de Cordas	1953	Schirmer (1956)
String Quartet nº5	Quarteto de Cordas	1956	Broude (1961)
Suite nº1 for Solo Unaccompanied Violin	Violino	1958	Broude (1959)
Suite nº2 for Solo Unaccompanied Violin	Violino	1958	Broude (1959)

Tabela 2: Composições de Ernest Bloch para violino

### *Composições do período de estudante*

Durante seus anos de estudante, quer de violino, quer de composição, Ernest Bloch compôs diferentes peças com instrumentação variada, entre as quais 6 dedicadas ao violino de forma mais destacada. A primeira delas, um quarteto de cordas, composto aos 16 anos, e a última, deste período, um concerto para violino (não publicado), aos 19 anos. São elas, portanto: String Quartet (Quatuor à cordes); Fantasie pour violon et piano in C minor (Eugène Ysaÿe); Méditation (Aria) pour Violon et Orgue in A flat major; Fantasie-lied pour violon et piano in E flat major; Sérénade: Morceau pour Violon et Piano in E flat major; Concerto pour Violon et Orchestre (redução para violino e piano intitulada Poème Concertant).

A grande maioria dos manuscritos, inclusive os não publicados, encontram-se na Biblioteca do Congresso (<https://www.loc.gov/collections/ernest-bloch/about-this-collection/>), mas alguns deles foram perdidos e não há mais cópias, atualmente.

Na figura 7, podemos ver a primeira página de uma composição realizada por Bloch aos 17 anos, revelando organização e capricho na própria escrita. Esta “Aria” para violino e órgão, mostra um jovem compositor preocupado com a melodia, capaz de empregar de modo variado a tessitura do violino, especialmente com o uso da corda sol, demonstrando conhecimento do instrumento e fazendo alusão à

voz do *Cantor/Hazzan*, uma característica desenvolvida pelo próprio em muitas de suas obras para violino posteriores, como “Abodah” – com exigência e rigor, traços de sua personalidade aqui novamente manifestos.

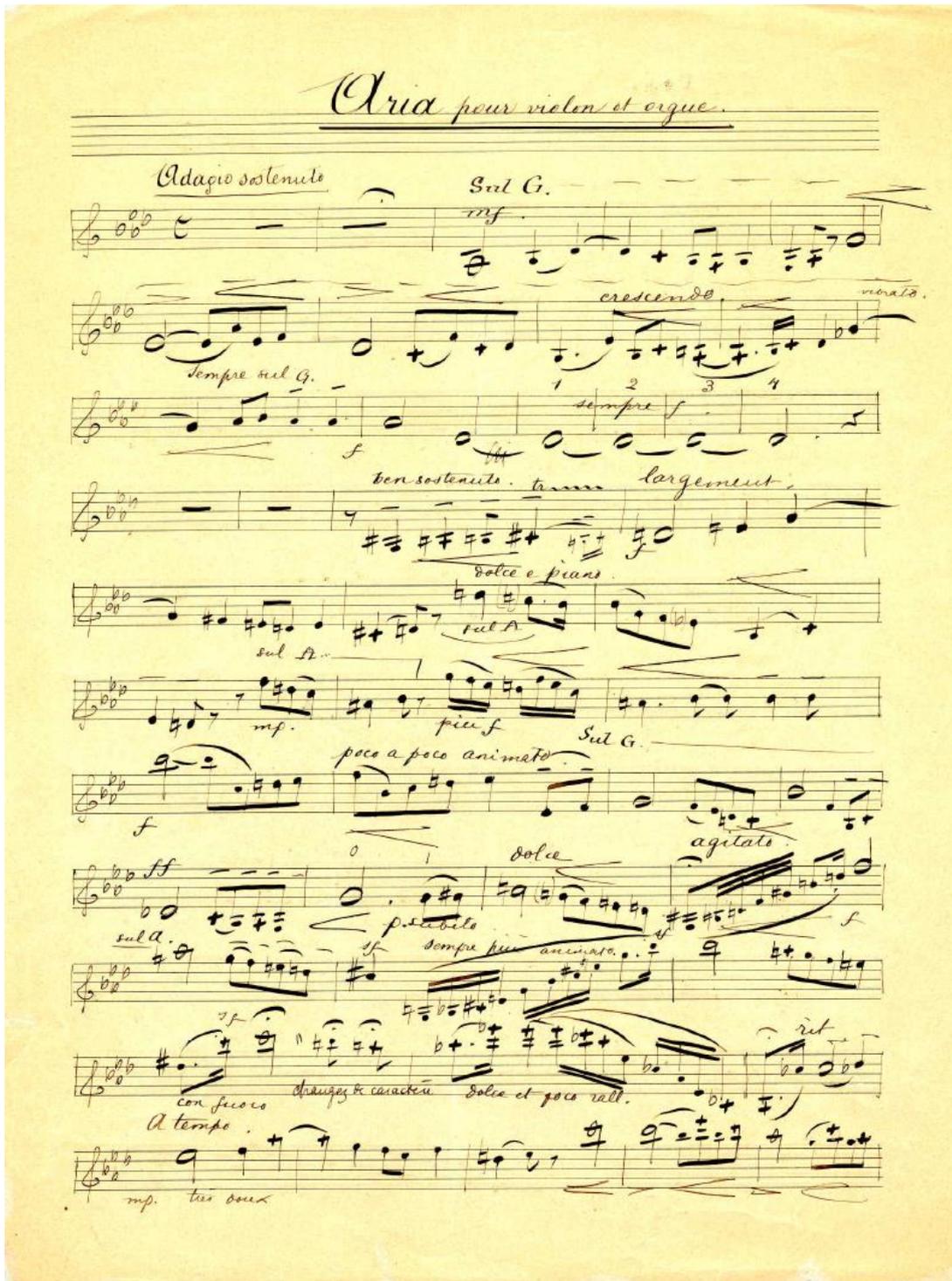


Fig7. Excerto de uma obra estudantil de Bloch, manuscrito original do compositor (Library of Congress)

As composições realizadas como estudante revelam, de forma marcante, a

influência de Emile Jacques-Dalcroze. Possuem títulos descritos, quer na obra, quer nos andamentos, de forma bastante explícita. O tema é reiterado diversas vezes e os movimentos são longos e repetitivos. Contudo, as obras para violino demonstram algum refinamento e elegância, atributos de seus professores de instrumento (escola franco-belga). As obras *Poème Concertante* (1898) e *Concerto por Violon* (1899) baseiam-se nos mesmos motivos e ambos com movimento único (Kushner, 1980).

Ainda que recebendo uma educação formal em música, a inspiração para as melodias residia em suas origens judaicas, das canções que ouvia de seus pais, de seus avós, e inclusive na Sinagoga, uma vez que realizou a preparação e o *Bar Mitsvah* aos 13 anos de idade. Portanto, a maior parte do material utilizado em seus trabalhos do período de estudante (1895-1900) relaciona-se diretamente com a cultura judaica (Knapp, 2016a).

#### *Obras publicadas para violino*

O pai de Ernest Bloch, Maurice, incentivou o filho a tornar-se um violinista, e sempre o apoiou em seus estudos do instrumento. Contudo, quando o jovem decidiu tornar-se compositor, o pai parece ter ficado desagradado, pois não acreditava que o filho pudesse seguir uma carreira profissional nessa área.

Bloch, entretanto, tornou-se compositor e “abandonou” o violino, dedicando-se mais ao piano, que utilizava para compor. Inclusive, a única gravação de Bloch a executar uma de suas obras como instrumentista, é ao piano. O compositor referiu, em determinado momento, que deixou de tocar violino por completo, desde o período que esteve a estudar na Alemanha, em 1900, voltando apenas a praticar o instrumento para compor o *Concerto para Violino*, em 1938 (Lewinski, & Dijon, 1998).

Embora tenha afirmado não praticar o violino de forma regular, sabe-se que ele levava sempre seu instrumento com ele – e tocava em momentos informais, entre amigos e familiares. Em suas muitas mudanças de residência, para além do crucifixo em tamanho real adquirido por sugestão de Robert Godet, o violino estava em seus pertences pessoais. O violino, um Lorenzo Guadagnini do século XVIII, o acompanhou ao longo de muitos anos e inúmeras viagens, tendo sido cedido pelos

seus filhos e herdeiros, em 1967, a “America-Israel Cultural Foundation”. A partir de então, o violino passou a ser emprestado a alunos talentosos, escolhidos por Isaac Stern: Yuval Waldman foi o primeiro, tendo sido seguido por Dora Schwartzberg (Bloch, S., & Heskes, 1976; Geltner, Knapp, & Bloch family, 2018).

A seguir, realiza-se a análise musicológica das obras para violino (especialmente *Baal Shem* e *Violin Concerto*) publicadas pelo compositor (não estão organizadas em ordem cronológica, tendo sido algumas delas agrupadas para fins de análise conjunta).

### Baal Shem (1923)

*Baal Shem* foi composta em 1923, quando Bloch lecionava em Cleveland, para seu amigo e violinista suíço André de Ribaupierre. Dedicou a obra em memória de sua mãe, sendo constituída por três movimentos: *Vidui*, *Nigun* e *Simhat Torah*. Trata-se da obra para violino mais conhecida do compositor, sendo que *Nigun* é uma de suas peças mais tocadas, ao lado de *Schelomo* (Schiff, Serebrier & Royal Scottish National Orchestra, 2007).

O título da obra homenageia Baal Shem Tov, fundador do Hassidismo<sup>10</sup>, movimento que ganhou força na Europa a partir do século XVIII. A peça possui um forte apelo hassídico, desde o seu título, utilizando as escalas *Ahavah Rabbah*, *freygish* e *misheberach* (Verbisck, & Lopes, 2020).

Em *Nigun*, faz-se uma referência a um tom hassídico dos asquenazes. No último movimento, *Simhat Torah*, aparece um trecho de uma canção de casamento *yiddish* intitulada “*Dee Mezinke Oisgegayben - O Casamento da Filha Mais Nova*”, reforçando a ligação de Bloch não apenas com a música litúrgica, mas também com a música tradicional judaica (*klezmer*, particularmente).

a) (A minor)

He-cher bes-ser, dee rod, dee rod macht gres-ser, Grois hot mich Gott ge-bracht, glik...

b) Violin

<sup>10</sup> Hassidismo moderno é um movimento do judaísmo asquenaze que enfatiza a alegria religiosa, sendo seu fundador Baal Shem Tov.

Fig 8. Excerto de “Dee Mezinke Oisgegayben - O Casamento da Filha Mais Nova”(a), Simhat Torah (b), (Knapp, 1970-71, p.104).

*Vidui* é uma prece confessional utilizada em diferentes situações, inclusive no *Yom Kippur*. *Nigun* significa melodia, e remete ao fervor religioso das canções hassídicas. *Simhat Torah* refere-se à celebração que encerra o *Sukkoth*, no encerramento e reabertura do ciclo infinito de estudos da *Torah*. Destas fontes da liturgia e tradição judaica, Bloch retira os títulos para os três movimentos de *Baal Shem*.

Antes da denominação como ficou conhecida a obra, Bloch considerou outros títulos como “Jewish Moods” e “Three Jewish Pieces”, sendo o segundo movimento inicialmente chamado “Rhapsody”. O *Nigun* de Bloch tem semelhanças e diferenças, relativamente ao gênero musical homónimo. Entretanto, o uso da escala *Ahavah Rabbah*, também conhecida como modo *freygish*, ressalta a intenção em associar essa música à prática dos hassídicos. O compositor realizou uma extensa pesquisa sobre melodias judaicas, as quais foram utilizadas em diferentes obras. Em *Nigun*, Bloch inspirou-se na oração *Shoken Ad*, do *Sabbath Introit*, e também em danças de casamentos e melodias de ocasiões festivas, como os *freylekhs*. Para além disso, são características marcantes da peça, os intervalos de quintas e os ritmos pontuados, em passagens rapsódicas em modo fantasia (Verbisck, & Lopes, 2021).

*Nigun* possui 108 compassos divididos em quatro seções, e sua execução dura aproximadamente 6’40 minutos (entre 5’30 e 8 minutos, conforme a performance). Na primeira seção (compassos 1 a 23), há a exposição do primeiro tema apresentado pelo violino, motivo que determina o caráter melancólico da obra. Encontram-se as expressões de dinâmica “fieramente” (algo como “orgulhosamente”) e “lamentoso”, como elementos a serem considerados na interpretação. O gesto interpretativo, devido ao *ethos lamentoso* que caracteriza essa seção, requer o uso de glissandos no violino. O movimento de deslizar os dedos entre as mesmas notas, no violino, tem como finalidade imitar a expressão vocal. A primeira parte inicia-se em Sol menor, com uma modulação para Sib Maior no compasso 16, servindo como a primeira imagem introdutória da obra e preparando a segunda seção com o tema principal na escala de *Ahavah Rabbah*.

O violino apresenta as primeiras passagens livres em forma de “cadenza” (compasso 14), que fazem salientar o caráter gestual de alguma liberdade, com o uso de “accelerandos” e “allargandos” indicados pelo compositor. Além disso, há ocorrência de padrões rítmicos (colcheias, tercinas, semicolcheias) com progressiva aceleração no andamento, permitindo liberdade interpretativa, nos compassos seguintes. Observa-se aqui uma possível associação entre o movimento acelerando, na música, e o movimento corporal do orante. A prece do judeu normalmente é realizada em pé, além de muito frequentemente incluir alguma forma de movimento, como um balanço para frente e para trás, ou ainda para a esquerda e para a direita. O balanço, muito comum entre os hassídicos, é chamado de *shuckling* e também o gestual das mãos, que é característico da tradição judaica, particularmente ídiche. O movimento de abençoar as velas no *Sabbath*, a forma de fazê-lo ao balançar as mãos, é repetido enquanto gesto de dança também (Verbisck, & Lopes, 2021).

A primeira vez que a peça foi apresentada no Conservatório de Cleveland, com o título “Jewish Moods nº1”, o violinista André de Ribaupierre foi acompanhado pelo próprio compositor, ao piano. A *première* da obra, agora sim intitulada *Baal Shem*, ocorreu em 6 de fevereiro de 1924, em uma sinagoga de Cleveland (B’naï Jeshurun Temple), novamente executada por Ribaupierre. Em março do mesmo ano, foi apresentada no Carnegie Hall, em Nova Iorque, por Bronislaw Huberman e Siegfried Schultze, violino e piano, respetivamente (Lewinski, & Dijon, 2001).

Em seu concerto de estreia em Nova Iorque, em 17 de Janeiro de 1926, no *Manhattan Opera House*, o violinista Yehudi Menuhin incluiu *Nigun* no programa. Em fevereiro de 1929 o intérprete realizou sua segunda gravação, pela primeira vez com um violino Stradivarius tamanho 4/4, o “Prince Khevenhüller” (seu primeiro Stradivarius, oferecido a ele por Henry Goldman), incluindo *Nigun* em seu repertório. Nesta gravação, *Nigun* tem 6’30 minutos, mais longo que costumava-se tocar anteriormente (aproximadamente 4 minutos), evidenciando o caráter de improvisação e de liberdade interpretativa que esta obra permite ao violinista.

A família Menuhin decidiu deixar São Francisco, e em dezembro de 1928 Yehudi realizou seu concerto de despedida. Ernest Bloch, que neste ano havia recebido um prêmio por sua sinfonia *America*, estava sentado ao lado dos pais do violinista e escutou mais uma vez seu *Nigun* belissimamente tocado. Sua interpretação emocionou público e crítica, tendo sido repetido mais uma vez após

incessantes aplausos. Críticos musicais compararam o violino de Menuhin ao Cantor na Sinagoga, expressando devoção na melodia hebraica com um pungente apelo étnico, de uma forma vibrante e harmoniosa (Burton, 2016).

Após este concerto, Bloch escreveu uma carta a Moshe Menuhin, a respeito de uma visita a sua família, deixando o pai do violinista emocionado. Sua fala revela a rendição de Bloch ao menino prodígio, bem como a espiritualidade sempre presente em sua vida e em sua música.

When they asked me to say good night in their beds I could have cried. How Christ was right” Only children know the Truth!... Your children are extraordinary and yet so normal, healthy and so true! What a superb living example of eugenics and what a hope... (Bloch, citado por Burton, 2016, p.80).<sup>11</sup>

Bloch, “Nigun,” Menuhin’s interpretation, mm. 6–7

Bloch, “Nigun,” Menuhin’s interpretation, mm. 22–23

Bloch, “Nigun,” Menuhin’s interpretation, mm. 37–47

Fig 9. Interpretação de *Nigun* de Yehudi Menuhin (Walden, 2012, p. 812)

A interpretação de Menuhin tornou-se um modelo a ser seguido. Como ocorrem com as anotações e comentários sobre os livros sagrados, que ajudam o leitor a compreender o texto, o violinista fez uma interpretação sobre a partitura,

<sup>11</sup> Quando me pediram para dizer boa noite em suas camas eu poderia ter chorado. Como Cristo estava certo? Somente as crianças conhecem a verdade! ... Seus filhos são extraordinários e, ao mesmo tempo, tão normais, saudáveis e tão verdadeiros! Que excelente exemplo vivo de eugenia e que esperança... [tradução livre]

adicionando indicações de portamento, além de outras informações. Além disso, ao ouvir suas gravações percebe-se o uso de glissando, como os referenciados na figura 9 (na notação, indicado com um traço entre as notas). Este elemento interpretativo (glissando) confere a peça um caráter introspectivo, entre outros que fazem sentido para um violinista que compreende e toca música litúrgica e *klezmer*, e que são incorporadas nessa bela composição erudita, mantendo sua identidade e emoção (Walden, 2012).

A orquestração de *Baal Shem* foi escrita pelo compositor em 1939, sendo publicada em 1940. Esta versão intitulada “Baal Shem Suite for violin and orchestra” teve sua estreia em 19 de outubro de 1941, no Carnegie Hall, com o violinista Joseph Szigeti e a Orquestra Sinfônica de Nova Iorque. Em Inglaterra, foi realizada pela primeira vez em 1950, pelo violinista Yfrah Neaman (1923-2003) e a *BBC Scottish Orchestra*, em um concerto transmitido pela rádio. Yfrah Neaman, além de excelente violinista e pedagogo, foi responsável por divulgar a obra de Bloch como professor na *Guildhall School of Music and Drama*, tendo entre seus alunos a violinista entrevistada nesta tese, Miriam Kramer.

### Concerto para Violino (1938)

Ernest Bloch, enquanto instrumentista, abandonou o estudo sistemático do violino, não deixando, porém, de dedicar-se à composição de peças para o instrumento. Sua grande obra para violino surge em 1938, após um período de mais de sete anos de maturação: o Concerto para Violino (*Violin Concerto*). Trata-se do único Concerto para Violino publicado por Bloch, uma verdadeira obra-prima que revela a genialidade e o planejamento do compositor, num triunfo de coração e intelecto (Schwartz, 1995).

O Concerto para Violino foi composto principalmente na Suíça, em Châtel - Haute Savoie, gradualmente entre 1930 e 1937, sendo concluído em janeiro de 1938. Apesar de não tocar violino há quase 30 anos, Bloch retoma a prática do instrumento a fim de testar as ideias musicais que possuía para esta obra. Segundo relato do compositor, ele retomou a prática do instrumento, inicialmente durante 30 minutos por dia, passando progressivamente para 1h e posteriormente 3h. Em uma carta ao amigo Edmond Fleg, Bloch relatou:

Je travaille mon violon avec courage et patience - après 37 ans d'abandon!

Cela revient peu à peu. J'arriverai quand même peut-être à jouer mon concerto! La mémoire des muscles, des corrélations... est une chose fabuleuse! Et ce travail semble me rajeunir - par une association mystérieuse sans doutes<sup>12</sup> (Bloch, citado por Lewinski, & Dijon, 2004, p.569).

Durante esse tempo de estudo, tocou *Baal Shem* e estudou as *Sonatas e Partitas* de J.S.Bach. Em 1937, decidido a concluir seu *Violin Concerto*, propôs-se a escrever no mínimo 5 páginas por dia, tendo composto ele mesmo a orquestração, a redução para piano, as partes de violino e inclusive a cadência – um total de 154 páginas na versão orquestral, e 70 páginas na redução para piano (Lewinski, & Dijon, 2004).

A dedicação do compositor ao instrumento, revela a importância desta obra em sua vida, pelo significado do violino e pela necessidade de criar algo orgânico, algo inteiramente seu. O tempo prolongado de composição deve-se, em parte, ao tempo de maturação e retomada da técnica violinística, conforme descrito pelo próprio no trecho citado. O Concerto para Violino de Bloch não é uma obra encomendada, pois nesse momento de sua vida, o compositor trabalhava a partir de um fundo criado por Rosa e Jacob Stern.

O concerto é dedicado ao grande violinista húngaro Joseph Szigeti, que Bloch conheceu muitos anos antes como um jovem prodígio, quando Bloch regia a Orquestra de Lausanne. Nos Estados Unidos, Szigeti era considerado uma “estrela”, sendo que seus concertos tinham grande audiência e repercussão. Nos anos anteriores, o violinista tocou *Baal Shem* muitas vezes, e incluía *Nigun* sistematicamente em suas apresentações (Schiff et al., 2007).

O Concerto para Violino revela traços característicos de Bloch enquanto compositor, em sua maioria advindos da tradição musical judaica (e.g. “orientalização”, uso de quintas paralelas, intervalos de quinta alusivos ao *shofar*), embora o tema principal deste Concerto seja inspirado a partir de melodias dos índios norte-americanos. O violino solo é empregue no modo *obligato*, tratando o tema de forma cíclica, evidenciando uma tendência a seguir a tradição de César Franck, evitando o uso de material grandioso e eloquente no violino (Kushner, 1980).

Nesta obra, o instrumento solista sobressai-se pela expressividade, ainda que

---

<sup>12</sup> Estou trabalhando em meu violino com coragem e paciência - após 37 anos de abandono! Está voltando aos poucos. Ainda posso tocar meu concerto! Memória - músculos, correlações... é uma coisa fabulosa! E este trabalho parece me rejuvenescer - por uma associação misteriosa, sem dúvida. [tradução livre]

a parte de violino solo seja de difícil execução. A técnica avançada e o virtuosismo estão presentes, mas estes servem como fundamento para uma obra que conte uma história ou revele sentimentos do compositor (Gatti & Baker, 1921).

Os principais temas do concerto foram inspirados em canções indígenas americanas que Bloch conheceu ao visitar o Novo México, mas os motivos centrais evocam cantos da Bíblia. Logo na abertura, utiliza um intervalo de quinta, o mesmo utilizado no toque do *shofar* em festas tradicionais (Schiff et al., 2007).

The image shows a handwritten musical score for the Violin Concerto. The title "Concerto Violin" is written at the top left. The score is divided into several systems of staves. Key annotations include:

- A circled "motif" at the top right, with a box containing "En 1929" and "Candian" below it, and the text "Santa Fé, 1929 Indian" to its right.
- A circled "Cadence" in the middle section, with the text "Roveredo, 1931" to its right.
- A circled "Roveredo" in the lower section, with the text "Roveredo, 1933" to its right.
- A circled "Chatel" at the bottom, with the text "Chatel" to its right.

The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten notes and symbols like "<A>" and "B." scattered throughout the manuscript.

Fig. 10 Excerto (primeira página) de manuscrito do compositor com motivos para o *Violin Concerto* (Lewinski, & Dijon, 2004, p.574)

Os manuscritos da obra (figura 10) revelam os motivos musicais criados por Ernest Bloch para o seu concerto ao longo de muito anos, em diferentes contextos. É interessante observar que o local era relevante para o compositor, conforme proposto no capítulo 2, e que Bloch realizou a primeira anotação em Santa Fé/EUA, em 1929, com um tema que registou como “Indian”, seguidos de outros na Europa (Roveredo, Châtel).

Relativamente à influência dos nativos americanos, sabe-se que em 1924, Bloch visitou duas comunidades indígenas no Novo México, e posteriormente conheceu os índios Ojibwa, em Ontario (no Canadá), mantendo uma amizade com o chefe Charlie Potts. Mas o primeiro contato de Bloch com a cultura dos índios americanos ocorreu através de uma apresentação da tribo itinerante de Sioux, que realizava apresentações em festivais – no início dos anos 1920, o compositor presenciou e fotografou algumas dessas apresentações, destinadas a divulgar a cultura dos índios americanos como forma de incentivo ao turismo. O material recolhido por Bloch serviu como base para a sinfonia “America”, tendo sido novamente aproveitado para o “Violin Concerto” (Friedlander, 2015).

Contudo, a definição de Bloch sobre o concerto remete a passagens bíblicas que também o inspiraram nesta obra. Bloch refere que procurou compor uma música que evidenciasse a novidade dos Patriarcas judeus, a violência dos livros proféticos, o amor dos judeus pela justiça, o desespero do Eclesiastes, o arrependimento do Livro de Jó, a sensualidade do Cântico dos Cânticos, referindo-se à sua interpretação sobre alguns dos livros da Bíblia Hebraica (Schiff et al., 2007).

Entende-se que o compositor realizou uma aproximação intencional entre duas culturas aparentemente diversas – os judeus do antigo testamento (da *Torah*) e os nativos norte-americanos. Embora pareçam não ter semelhanças, Bloch realiza aqui um paralelo entre essas manifestações culturais, incorporando elementos de ambos, conforme sua intenção de universalização da sua música e de seus ideais.

O primeiro movimento, o mais longo do concerto com aproximadamente 20 minutos de duração, está na tonalidade de Lá menor. Possui uma abertura orquestral, com o motivo germinal de quatro notas E-A-G-E (figura 11). A entrada do violino solo é livre, rapsódica, tipo cadencial, com um carácter misterioso (figura 12), até a exposição do violino do tema central, anteriormente executado pela orquestra. A peça prossegue com a alternância constante entre o solista e a orquestra sobre

um baixo ostinato, em direção ao objetivo final. Diferentes temas remetem sempre para o motivo principal no decorrer da obra.

Fig. 11 Abertura *Violin Concerto*, redução para piano

A abertura de estilo fanfarras e a introdução lenta parecem apontar para um primeiro andamento equivalente a uma sonata allegro. O violino alterna entre momentos de grandiosidade e heroísmo, sobre uma paisagem musical (orquestra) que faz recordar outros tempos.

Fig. 12 Parte do violino solista, 2º motivo em forma de cadência

O concerto começa e termina em Lá menor, mas na realidade está sempre a mudar de tonalidade numa fluidez impressionante. No processo de desenvolvimento, o compositor procura obscurecer a tonalidade principal, com as tonalidades Lá Maior e Mi maior, também fazendo uso da escala *Ahava Rabbah* e escalas octatônicas. Bloch realizou o trabalho indicativo de dinâmica e técnica interpretativa do violino. Mesmo a longa cadência do violino no primeiro andamento,

composta pelo próprio Bloch, mantém características relevantes da obra (E.B., 1939).

Após a cadência, há um momento de suavidade, fazendo imaginar o rei David a tocar sua harpa, antecedendo um final mais agitado que culmina no fim do andamento (Schiff et al., 2007).



Fig. 13 Excerto da cadência do Concerto para Violino, Bloch (1937-1938)

O segundo movimento (talvez o mais judaico, em suas melodias) possui uma aura mística, uma vez que alguns segmentos requerem violino com surdina. O tema reaparece, como ocorre numa sarabanda, além de empregar o “*Bloch rhythm*” e seu reverso, movendo-se harmonicamente em quintas paralelas. A orquestra de cordas praticamente não aparece nos 100 compassos que perfazem esse segundo andamento.

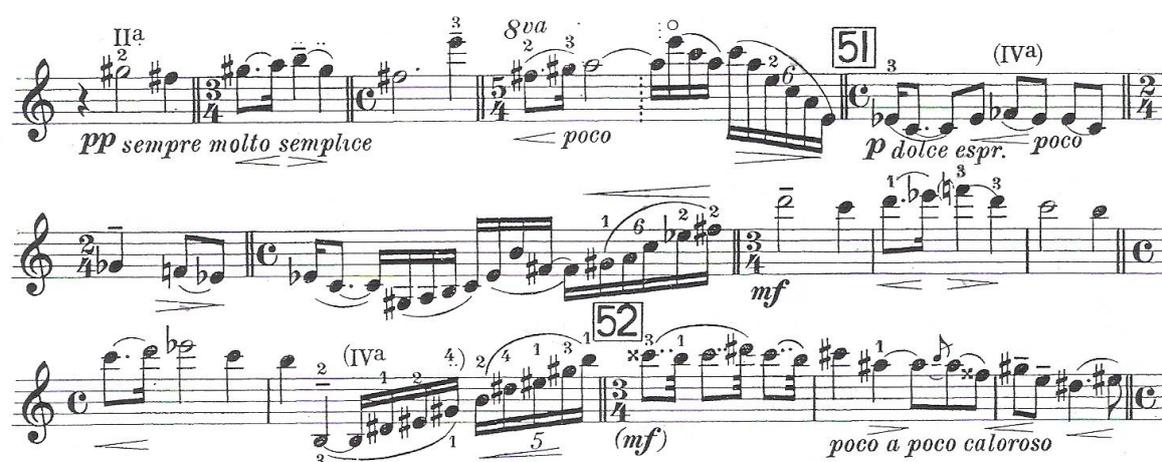


Fig. 14 Excerto do 2 Mov. do Concerto para Violino, Bloch (1938)

A fluidez tonal é evidente nesse andamento, com uma mistura de Fá sustenido Maior e Ré sustenido menor, com uma introdução em Mi bemol e um final em Fá sustenido menor. As mudanças de tonalidade evidenciam as alternâncias de humor que tomam conta do compositor, bem como sua imaginação (E.B., 1939).

O terceiro andamento (Deciso), por sua vez, retoma o tema de abertura de forma categórica e apaixonada até o final (Schiff et al., 2007). Inicia com o violino em referência direta ao motivo principal, reafirmando a forma cíclica. Bloch utiliza o motivo básico tanto harmonicamente como melodicamente, integrando-o aos acordes finais do concerto (Newlin, 1947).

Nesse último movimento o violino prevalece, participando de uma dança complexa, num ritmo de auto-afirmação. O Concerto para Violino, de Bloch, revela alguma influência de Richard Wagner e Anton Bruckner, na forma como o material musical é abordado ao longo da composição. Bloch utiliza-se do método de Wagner do *leitmotif*, que também foi desenvolvido por Bruckner em sinfonias. O método do *leitmotif* consiste na utilização de gestos musicais curtos que podem ser reunidos e soar simultaneamente, trazendo unidade e força à composição, construindo uma obra em torno da história ou plano, em vez de formas musicais tradicionais. Apesar de utilizar muito bem a estrutura celular para compor, como Wagner e seu *leitmotif*, Bloch difere de Bruckner ao desenvolver uma arquitetura musical complexa. Bloch cria e manipula aproximadamente 20 células musicais para construir a temática do concerto, as quais aparecem em todos os movimentos, conduzindo o ouvinte ao longo da história criada pelo compositor (Schwartz, 1995).

O violinista Joseph Szigeti realizou a *première* do concerto em Cleveland, em 15 de Dezembro de 1938, com a regência de Dimitri Mitropoulos. A crítica da época referiu como uma obra única, de elevada qualidade e com evidentes associações judaicas. Szigeti voltou a tocar a obra inúmeras vezes, além de ter gravado o concerto de Bloch, da mesma forma que Yehudi Menuhin e Zina Schiff, embora seja ainda pouco presente no repertório de violinistas na atualidade (Schiff et al., 2007).

Entre as diversas apresentações do Concerto para Violino realizadas por Joseph Szigeti (Inglaterra, França, Holanda, Suíça), sua estreia em Portugal ocorreu em 31 de março de 1939, em Lisboa, com o violinista húngaro acompanhado pela Orquestra dirigida pelo Maestro Pedro de Freitas Branco (Lewinski, & Dijon, 2004).

Apesar de não ser a ele dedicado, Yehudi Menuhin interpretou o Concerto para Violino em algumas ocasiões e inclusive gravou-o em 1963, imputando

novamente seus elementos técnicos particulares. Foi Menuhin que, em dezembro de 1957, introduziu o Concerto em seu programa com a Orquestra Filarmônica de Nova Iorque, que nunca havia executado a obra. As críticas sobre sua performance revelam que Yehudi mantinha um estilo próprio de tocar, muito para além da técnica, com uma preocupação genuína em comunicar a verdadeira essência da composição (Burton, 2016).

O violinista reconhece o esforço do compositor, neste Concerto, em fazer uma música americana sem desligar-se de suas raízes. Bloch passou muito tempo com os índios do Novo México estudando profundamente sua música, valorizando a música tradicional nativa. Menuhin, reconhecendo a grandiosidade da obra de Bloch, relata que fez questão absoluta de incluir o Concerto para Violino em seu programa e dedicou-se a divulgá-lo sempre que possível. “I played the Bloch Concerto, an overlooked, underplayed work of music whose inclusion in the programme I had insisted on as a tribute to a great, neglected and stricken composer (already ill then, Bloch died in 1959)” (Menuhin, 1996, p.286).<sup>13</sup>

Neste ano (1959), Menuhin tocou o *Violin Concerto* por 8 vezes, inclusive com a Orquestra Sinfônica de Israel. Posteriormente, tocou com a Orquestra Filarmônica da Filadélfia, por ocasião da sua gravação desta obra, em 1982. Ao longo de muitos anos, este concerto foi sempre gravado por violinistas de origem judaica, como Hyman Bress, Mischa Lefkowitz, entre outros, até 1993, quando foi realizada a primeira gravação por um violinista “não judeu”.

Ernest Bloch chegou a ser identificado pela crítica musical como um compositor nacionalista, segundo seu estilo, pois buscava inspiração nos elementos nativos, como da América, nação que o acolheu, mas principalmente a partir de suas raízes étnicas judaicas, que alguns estudiosos definem também como nacionalismo hebraico. No Concerto para Violino, o compositor conseguiu incluir essas duas correntes nacionalistas, destacando o tema inicial – o tema principal do concerto – extraído da cultura indígena, original dos povos norte-americanos, mas incluindo melodias judaicas, principalmente em temas propostos no segundo andamento, e utilizando os elementos característicos de sua obra, nomeadamente a segunda aumentada “orientalizada”, as quintas paralelas, o “Bloch rhythm”, o motivo

---

<sup>13</sup> Toquei o Concerto de Bloch, uma obra de música subestimada e pouco tocada, cuja inclusão no programa em que insisti como tributo a um compositor grande, negligenciado e abalado (já doente, Bloch morreu em 1959). [tradução livre]

central de quatro notas (Newlin, 1947).

Quando concluiu este concerto, Bloch foi taxativo em dizer que não havia inspiração ou intenção judaica nesta obra. O compositor optou por utilizar um material inspirado pelos índios americanos, mas deixou claro em suas cartas que as melodias foram criadas por ele mesmo, não copiadas de alguma tribo específica que ele tenha conhecido. A interpretação possível, conforme sugerido em Lewinski e Dijon (2004), aponta para o crescimento da perseguição aos judeus na Europa e ao receio do compositor em ver sua obra para violino banida por ser “judaica”.

Portanto, apesar de não ser uma obra de conteúdo judaico explícito, Schwartz (1995) revela que o “Violin Concerto” o faz pensar em Moisés olhando sobre o Gilead, onde ele não pode ir, com serenidade e arrependimento. Dessa forma, mesmo recorrendo a melodias dos nativos americanos, o sentimento que percorre a obra remonta ainda mais ao judaísmo, em um sincretismo que confunde os especialistas e encanta os ouvintes.

#### Abodah (1929)

“Abodah (God’s Worship), A Yom Kippur Melody for Violin with Piano Accompaniment<sup>14</sup>” foi composta em 4 de dezembro de 1928, em São Francisco, e publicada em 1929 pela editora Carl Fischer. Trata-se de uma peça curta, com aproximadamente 5 minutos de duração (Lewinski, & Dijon, 2001).

Segundo o compositor, a inspiração para a obra surgiu quando ele conheceu o jovem prodígio Yehudi Menuhin: “I am preparing a surprise for Yehudi; don’t tell him. Since years I wanted to arrange the beautiful ‘Abodah’ melody for violin but always waited. Now I know why... as it will be done for him and I hope to be ready before you leave” (Bloch, citado por Burton, 2016, p.80).<sup>15</sup>

A estreia mundial de *Abodah* ocorreu em 16 de dezembro de 1928 no *Los Angeles Shrine Auditorium*, por Yehudi Menuhin, aos 12 anos, ao violino, e Louis Persinger, ao piano. A obra para violino revela uma expressão íntima da identidade judaica, e foi dedicada ao violinista prodígio. *Abodah (God’s Worship)* é o auge do

---

<sup>14</sup> Abodah (Adoração a Deus), uma Melodia de Yom Kippur para Violino e Piano

<sup>15</sup> Estou preparando uma surpresa para Yehudi; não diga a ele. Desde há anos que queria arranjar a melodia de ‘Abodah’ para violino, mas sempre esperei. Agora eu sei porque ... será feito para ele e espero estar pronto antes de vocês partirem. [tradução livre]

Yom Kipur<sup>16</sup>, sendo a composição de Bloch repleta de melismas e poder emocional (Kushner, 2014).

**Abodah**  
(God's Worship)  
A Yom Kippur Melody

**ERNEST BLOCH**

Molto moderato (♩ = about 69)

Violin

Piano

*breve* *espr.*

*p* *mf*

*poco rit.* *a tempo* *breve*

*mf* *dim.* *pp*

*breve* *IVa* *breve*

*mp* *p*

*breve* *Più deciso*

*p* *mf* *pp*

Fig. 15 Primeira página de Abodah, extraído de Bloch (2001)

<sup>16</sup> Yom Kipur, o Dia do Perdão, é um dia dedicado ao jejum, à oração, à reflexão, ao arrependimento e ao perdão.

Neste período, a família Menuhin vivia tranquilamente em hotéis, longe dos holofotes da mídia e do público, que procuravam Yehudi como um novo herói, tal como Jascha Heifetz. Realizou uma série de concertos nos EUA antes de mudar-se para a Europa, onde o violinista continuou a tocar essa obra em sua primeira turnê pela Alemanha e diversas outras vezes, sendo sua interpretação um padrão para todos os violinistas. Trata-se de uma peça repleta de significado emocional e espiritual, tanto para o violinista quanto para o compositor (Burton, 2016).

Em *Abodah*, pode-se dizer que há o máximo da união entre intérprete e compositor no objetivo de consolidar uma identidade judaica de forma original, na qual o violino torna-se de forma única seu porta-voz. Logo no primeiro compasso, o compositor apresenta uma ideia rítmica sincopada que ficou conhecida posteriormente como “*Bloch rhythm*”, a qual viria a repetir no Concerto para Violino, entre outros. Essa forma rítmica empregue pelo compositor transmite uma noção de movimento e energia simultaneamente, mesmo em uma composição mais introspectiva e melancólica, como essa inserida na festa do *Yom Kipur* (Dia do Perdão). Ainda no primeiro compasso, Bloch apresenta a escala *Ahavah Rabbah*, mantendo-se por toda peça com a presença constante da segunda aumentada.

Depois desta apresentação do tema inicial desenvolvido na escala *Ahavah Rabbah*, o violino irá trazer o tema de modo recitativo e cadencial, num crescente de intensidade sempre na corda sol do violino até o compasso 16. O violino desenvolve-se por toda composição de forma lírica, quase imitando um cantor de música litúrgica judaica. Em *Abodah* observa-se ainda a melodia *Vehakkohanim*, que se repete ao longo da peça e foi intencionalmente copiada por Bloch da Enciclopédia Judaica (Walden, 2012).

*Abodah* faz parte das peças de inspiração judaica, juntamente com *Baal Shem*, que evidenciam o violino como protagonista desta cultura. Os violinistas costumam tocar *Nigun* e *Abodah* em concertos durante o bis. A peça também tem semelhanças com uma composição posterior de Bloch, a *Suite Hébraïque* (Lewinski, & Dijon, 2001).

### Suite Hébraïque for Viola or Violin and Orchestra (1951)

Ernest Bloch iniciou uma composição para viola que pretendia chamar “Five

Jewish Pieces for Viola and Piano”, mas posteriormente transformou-a em duas obras independentes, sendo uma delas chamada “Meditation and Processional”, para viola e piano, e a outra, a “Suite Hébraïque”, para viola (ou violino) e piano (ou orquestra). A presente composição foi concluída imediatamente após a realização de um festival em Chicago, em homenagem a sua obra – “A six day Ernest Bloch Music Festival” – e em comemoração pelos seus 70 anos de vida (Knapp, 2017).

Os três movimentos da peça estão interligados por uma atmosfera que combina arcaísmo e orientalismo. Neste sentido do arcaísmo, o compositor aborda o uso do modalismo, de cadências frígias e o uso de intervalos de quartas. Referente ao orientalismo, há o uso recorrente do intervalo de segunda aumentada (Lewinski, & Dijon, 2005).

A origem da Suite Hébraïque, contudo, remonta aos primeiros anos de Bloch na América, quando ainda trabalhava na ópera Jézabel (à distância, em parceria com seu amigo Edmond Fleg), e perante algum bloqueio, começou a buscar inspiração em músicas litúrgicas e tradicionais de diferentes partes do mundo, que constavam na “The Jewish Encyclopedia”, a qual o compositor estudava regularmente na Biblioteca Pública de Nova Iorque. A ópera ficou inacabada, mas os estudos do compositor produziram um livro manuscrito de 85 páginas intitulado “Chants Juifs”, que serviram como material para algumas de suas obras posteriores que fazem referência à temática judaica (Knapp, 2017).

Na figura 16, observa-se as anotações do compositor sobre as melodias utilizadas nos andamentos: em *Rapsodie*, há referências à Shemot (Ne'ilah), enquanto no segundo, *Processional*, à Kerobot nº3 (melodia de Kalirie) e à Akot Ketanhah (Salonica, de influência grega). No terceiro movimento, *Affirmation*, aparecem referências à Geshem (persa-árabe) e Hazzanût, em pequenos fragmentos modificados (Knapp, 1970-71).

A *Suite Hébraïque* (Suite Hebraica) faz referência ao judaísmo, evidente no título, mas possui um tom leve e jovial, algo raro entre as composições de Bloch, particularmente dentro dessa temática (Kushner, 1980).

No primeiro movimento, *Rapsodie*, o caráter de improvisado domina sobre a melodia baseada no Shemot. No segundo movimento, *Processional*, há predominância de acordes pesados, sobre os quais é desenvolvido o tema principal da viola. O terceiro movimento, *Affirmation*, é composto de partes extremas e eloquentes. Na seção intermediária, é explorado o registo agudo da viola,

ressaltando o caráter profundamente expressivo da obra. A orquestração é mais reduzida e as melodias judaicas são distintamente tonais, diatônicas e modais (Lewinski, & Dijon, 2005).

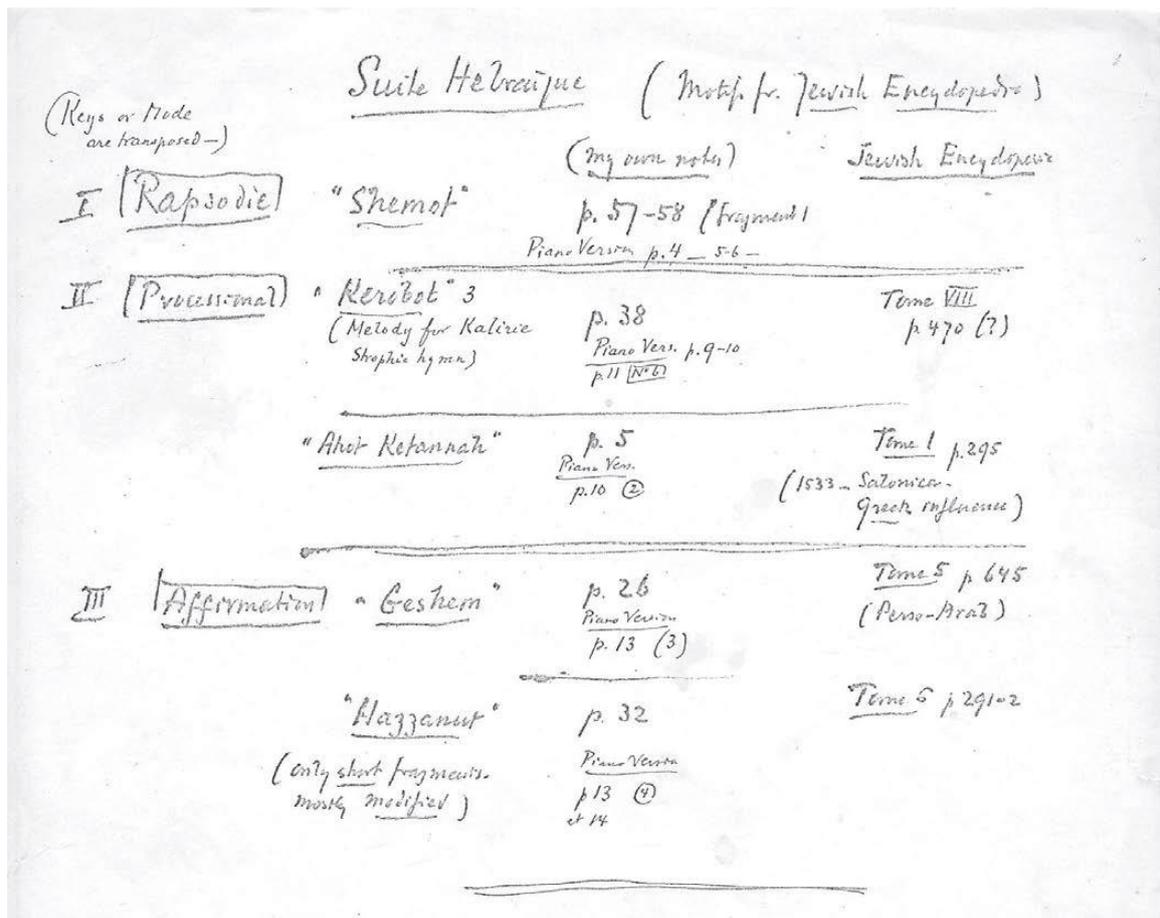


Figura 16: Referências aos cantos judaicos utilizados pelo compositor nos três movimentos da Suite Hébraïque, nota manuscrita pelo próprio (Knapp, 2017, p.24)

Esta obra pertence ao período mais maduro da obra de Bloch (5º período – Agate Beach), no qual as obras de inspiração judaica são escassas. Demonstra o apreço do compositor pela viola, desde a Suite para viola e orquestra (1920), sua primeira composição premiada nos EUA. Embora exista uma versão para violino, proposta pelo compositor, a viola é o instrumento que mais se adequa à Suite Hebraica, pela sua cor e intensidade vibrante. A obra é dedicada ao Covenant Club of Illinois, em Chicago, local da estreia da peça pelo violetista Milton Preves e pela pianista Helen Brahm.

Suites para violino solo nº1 e nº2 (1958)

As suítes para violino solo foram encomendadas por Yehudi Menuhin, nos últimos anos de vida de Ernest Bloch. Essas peças não possuem um caráter judaico explícito, mas de fato o compositor e o intérprete trabalharam juntos ao longo de mais de 30 anos construindo e consolidando uma música étnica, de modo que nesse momento isso já não era mais necessário, nesta obra está presente o ápice de uma relação musical, onde é possível encontrar um trabalho de grande maturidade do compositor e intérprete, a quem a obra é dedicada. Os elementos judaicos permanecem implícitos, e, portanto, não precisam mais ser reafirmados.

As composições iniciaram em 1957, a partir de uma visita de Yehudi e sua esposa Diana à casa do compositor em Agate Beach. Bloch havia composto 3 Suites para Violoncelo, e idealizou um conjunto de 6 suites para instrumento solo (a 6ª seria uma para viola). Em carta do compositor ao amigo violinista, ele respondeu à encomenda realizada durante a visita:

Oui, cher ami, je songerai à une oeuvre pour violon, pour vous; mais, vous le savez, la Conception et la réalisation sont lentes, chez moi.... Et surtout en mon état. Au printemps dernier, j'ai achevé deux Suites pour violoncelle solo et j'en ébauche une troisième – peut-être que ces “monologues” ne mettront sur la voie...<sup>17</sup> (Lewinski, & Dijon, 2005, p.747)

Sobre estas peças, Menuhin disse: “Bloch’s last works, his Suites numbers 1 and 2 for Solo Violin, were written for me; he had been my first composer, I was his last performer” (Menuhin, 1996, p.344-345).<sup>18</sup>

A Suite nº1 para Violino Solo foi iniciada em janeiro de 1958 e terminada em abril do mesmo ano. Esboços e rascunhos a lápis são mantidos na Biblioteca do Congresso. A minuta está assinada e datada: 17 de Abril de 1958, Agate Beach. O manuscrito a tinta pertence a Yehudi Menuhin. Existe uma cópia autografada do manuscrito original que foi oferecida pelo compositor à Rainha Elisabeth da Bélgica.

Esta primeira Suite possui cinco movimento interligados, nomeadamente: *Prélude, Andante tranquillo, Allegro, Andante, Allegro enérgico*. O primeiro *Prélude* está em Sol menor, em forma ABA”B”, com uma primeira parte mais solene, ligada a série de passagens descendentes e bariolagens em semicolcheias (figura 17), que nos lembram as do Préludio nº3 em Mi Maior da Suite nº3 para violino solo de

---

<sup>17</sup> Sim, caro amigo, vou pensar em uma obra para violino para você; mas você sabe, a concepção e a realização são lentas, em casa... e principalmente na minha condição. Na primavera passada, completei duas suites para violoncelo solo, e estou esboçando uma terceira suite – talvez estes monólogos nos ponham no caminho. [tradução livre]

<sup>18</sup> As últimas obras de Bloch, suas suítes números 1 e 2 para Solo Violino, foram escritas para mim; ele foi meu primeiro compositor, eu fui seu último intérprete. [tradução livre]

J.S.Bach. A repetição variada destas duas secções iniciais é feita na tonalidade da dominante (Ré menor).

O andamento *Andante tranquillo* é, apesar do título, o mais tenso da Suite. O perfil geral da melodia é cromático. A métrica flutuante, assim como a escrita em variação contínua, conferem a este Andante profundamente doloroso uma veia rapsódica. O *Allegro*, na sequência do Andante, está em Mi menor e resolve esta tensão em contexto tonal enérgico. Como no Prelúdio inicial, o compositor faz uso de marchas melódicas, bem como a oposição de registos que caracterizam o estilo barroco.

To Yehudi Menuhin

Duration: ca. 10 minutes

# SUITE I

for Violin Solo

Ernest Bloch  
(1958)

The image shows the first page of the musical score for 'Suite I' by Ernest Bloch, composed in 1958. The score is for a violin solo and is in 3/4 time. It begins with a 'Prelude' marked with a tempo of quarter note = 88. The score is written on a single staff and includes various dynamics such as *f*, *mp*, *mf*, and *p*. Tempo markings include *poco slent.*, *a tempo*, *poco accel.*, *animato*, *allarg. poco a poco*, and *allarg. molto*. The score features several sixteenth-note passages and rests, with some measures containing a '6' indicating a sixteenth-note group. The key signature is one flat (B-flat).

Fig. 17 Primeira página da Suite nº1, Bloch (1959)

O diatonismo sereno do *Andante* em Ré menor traz um relaxamento particularmente reconfortante. Esta *Canzone* parece-nos suspensa e intemporal. O *Allegro enérgico* começa uma nova corrida. A linha melódica surge novamente, angular e segmentada. Alguns compassos do Prelúdio são representados antes da conclusão escolástica em Sol Maior (Lewinski, & Dijon, 2005).

A estreia mundial ocorreu em Inglaterra, em 2 de janeiro de 1959, pelas mãos do jovem violinista argentino Alberto Lysy, aluno de Menuhin. Nos EUA, foi

executada pela primeira vez em dezembro de 1959, por Oscar Ravina, durante o “Ernest Bloch Memorial Concert”. Menuhin apresentou as Suites nº 1 e 2 em Nova Iorque, em 27 de janeiro de 1959.

A “Suite nº2 para Violino Solo” foi escrita entre junho e julho de 1958. Dura aproximadamente 10 minutos e meio e possui quatro movimentos: *Energico Deciso*, *Moderato*, *Andante*, *Allegro Moderato*. A estreia desta obra ocorreu em 27 de junho de 1959, em Inglaterra, por Yehudi Menuhin.

Nesta Suite, a sucessão de pólos tonais (La/Mi/Sol/La) revela-se bastante clássica, mas de modo geral a linguagem mantém-se cromática, como na 1ª suite, ou atonal. Não há silêncio (pausas), mas a variação métrica suaviza consideravelmente o discurso instrumental.

No primeiro movimento, *Energico Deciso*, existem três ideias temáticas diferenciadas. A primeira, uma linha melódica distendida, progredindo por passos sucessivos; a segunda, um tema caracterizado por um ritmo pontuado enérgico; e a terceira, um episódio “dolce” em semitons (figura 18). As sucessivas mudanças de registo (grave-agudo) nas duas primeiras ideias dão lugar a um final introspetivo centralizado no registo médio do violino. A segunda parte nada mais é do que uma variação rítmica do primeiro tema, sendo que a terceira parte deste movimento *Enérgico Deciso* incorpora as três ideias dessa primeira parte (Lewinski, & Dijon, 2005).

O segundo movimento em compasso composto 9/8, aproxima-se de uma Giga pelo seu carácter dançante. O tema, com ritmo pontuado do andamento anterior, é citado no meio deste segundo movimento. A pulsação binária deste tema retomado do primeiro andamento, introduz uma forma de respiração agógica dentro do movimento. O terceiro andamento, *Andante*, começa com uma melodia contínua e os arpejos conferem à linha instrumental uma certa plenitude. Alguns compassos bastante curtos aludem aos movimentos anteriores, mas sem interromper a longa frase melódica. O quarto movimento, *Allegro molto*, com as suas semicolcheias incessantes, é escrito com o espírito de um “perpetuum mobile” e sua estrutura formal desenvolve-se em torno de seis secções onde encontramos trechos temáticos dos movimentos anteriores (Lewinski, & Dijon, 2005).

To Yehudi Menuhin

Duration: about 10 1/2 minutes

# Suite No.2

for Violin Solo

Ernest Bloch  
(1958)

Energico, deciso (♩ = about 84)  
*simile*

*f* *f* *mp* *mp cresc.* *f* *f cre - - scen - - do poco a poco* *(poco sostenuto) a tempo mp mf f* *poco animando atempo largamente 3 dim. mf cresc. ff* *dolce p p f* *poco slentando a tempo dim. p*

Fig. 18 Primeira página da Suite nº2, Bloch (1959), com as três ideias temáticas iniciais

Esta Suite nº2 reflete o estado físico e emocional que Bloch vivia neste final de sua vida, com dificuldades para compor devido a sua doença. O próprio referiu trabalhar apenas 1 ou 2 horas por dia, e produzir poucas linhas, duvidando da própria capacidade. Ainda assim, as Suites nº1 e nº2 mantêm as características

anteriores do compositor, que já eram imanentes à sua obra, como é o aspeto judaico e de sua formação enquanto violinista com Ysaÿe, mesmo estando este material presente numa escrita neoclássica.

A estreia da obra ocorreu em Inglaterra, em 27 de junho de 1959, por Yehudi Menuhin. Nos EUA, foi tocada em outubro do mesmo ano, pela violinista Anahid Marguerite Ajemian, em Nova Iorque.

Para Menuhin, as suítes estão muito bem concebidas para violino de forma expressiva e melódica, fazendo lembrar Bach em suas composições mais amadurecidas. O violinista lamentava, entretanto, que a obra não tenha sido devidamente reconhecida e valorizada em seu tempo por si só, sempre posta em comparação com outras composições de sua época.

Essas últimas composições de Bloch tem um significado emocional da relação construída pelo compositor e pelo violinista, como o fechamento de um ciclo de trabalho e cumplicidade. Bloch estava doente em seus últimos anos de vida, e as visitas de Menuhin sempre o traziam alegria e o mantinham ocupado a produzir musicalmente.

Ces deux œuvres que Bloch a écrites pour moi m'ont été droit au cœur. Ce sont des expressions de l'âme et de l'esprit humain, profondément émouvantes et d'une grande noblesse. J'ai éprouvé ce même sentiment envers sa musique et lui lorsque nous avons parlé en 1958 à Agate Beach, de même qu'en 1928 quand il m'a apporté cette œuvre magnifique Abodah, la première œuvre qui m'ait été dédiée. Ainsi, les trois œuvres de Bloch avec lesquelles je suis si intimement associé couvrent une bonne part de sa vie et de la mienne<sup>19</sup> (Yehudi Menuhin a Suzanne Bloch, citado por Lewinski, & Dijon, 2005, p.761).

Após o falecimento do compositor, Menuhin apresentou as Suites nº 1 e 2 e gravou em 1974 e 1975. Além disso, fez questão de incluir muitas de suas obras em seu repertório ao longo dos anos a fim de manter o legado de Ernest Bloch e a identidade musical étnica-judaica que construíram juntos.

So with Bloch's music: close to me by reason of its Jewishness, it nevertheless hinted at vast distances and spaces. I don't think my impressions falsified it on either account. The difference between what someone appears to be and what he imagines himself to be is sometimes wide. Both judgements may be off centre – as possible his own and others' were of Ernest Bloch. His public image was that of a great Jewish composer, his private hope to be recognized as a composer with more claim to the title 'American' than most. That he was indeed a very great Jewish

---

<sup>19</sup> Essas duas obras que Bloch escreveu para mim estavam bem no meu coração. São expressões da alma e do espírito humano, profundamente comoventes e de grande nobreza. Senti o mesmo sentimento em relação à sua música e a ele quando conversamos em 1958 em Agate Beach, assim como em 1928 quando ele me trouxe esta magnífica obra Abodah, a primeira obra dedicada a mim. Assim, as três obras de Bloch a que estou intimamente associado abrangem boa parte da sua vida e da minha. [tradução livre]

composer was a truth he could not escape: he wrote a complete Jewish service, a noble and deeply moving work; he wrote many other pieces on Hebrew themes; his very appearance fitted the part; but to pigeonhole him as 'Jewish' was to do him less than justice, for he was a great composer without narrowing qualification whatever, and a forerunner of the world music which has superseded dodecaphony and returned to counterpoint and modal juxtaposition (Menuhin, 1996, p.48).<sup>20</sup>

As Suite de Bloch não fazem parte das obras de inspiração judaica, mas são típicas do período de Agate Beach, em sua austeridade e objetividade. A Suite nº2 é a última peça completa, pois sua derradeira composição, Suite para Viola solo, é uma obra inacabada.

### Quartetos de Cordas

Essa secção inclui a análise das composições de música de câmara, no formato de quarteto de cordas, nomeadamente: String Quartet nº1 in B minor (Hebrew Quartet); String Quartet nº2; Two Pieces for String Quartet (Deux Pièces); String Quartet nº3; String Quartet nº4; String Quartet nº5.

O primeiro Quarteto de Cordas (String Quartet nº1, ou ainda Hebrew Quartet) começou a ser composto em Genebra em maio de 1916, tendo sido concluído em Nova Iorque em setembro do mesmo ano. É a última obra completa do Ciclo Judaico, e representa uma transição importante na vida e na obra do compositor. É dedicado ao Flonzaley Quartet, especialmente a seu amigo violinista Alfred Pochon, que o incentivou a emigrar para a América. Trata-se de um dos quartetos mais longos da história da música, com cerca de 50 minutos de duração.

Sobre o Quarteto de Cordas nº1, Bloch escreveu no programa da estreia: "Cette œuvre est l'expression directe de mes propres sentiments, de ma vision du monde; c'est une part de ma vie, de mes joies, de mes souffrances<sup>21</sup>..." (Lewinski, &

---

<sup>20</sup> Assim, com a música de Bloch: próximo a mim por causa do judaísmo, ela nunca insinuou vastas distâncias e espaços. Eu não acho que minhas impressões falham de qualquer modo. A diferença entre o que parece ser alguém e o que ele imagina ser às vezes é grande. Ambos os julgamentos podem estar fora do centro – tanto o dele como de outros, no caso de Bloch. Sua imagem pública era a de um grande compositor judeu, sua expectativa particular de ser reconhecido como um compositor com direito ao título "americano" mais que tudo. Que ele era realmente um grande compositor judeu era uma verdade da qual ele não podia escapar: ele escreveu um serviço judaico completo, um trabalho nobre e profundamente comovente; ele escreveu muitas outras peças sobre temas hebraicos; sua própria aparência encaixava-se; mas classificá-lo como "judeu" era fazê-lo menos que justiça, pois ele era um grande compositor sem estreitar qualquer qualificação, e um precursor da *world music* que superou a dodecafonía e retornou ao contraponto e à justaposição modal. [tradução livre]

<sup>21</sup> Este trabalho é a expressão direta dos meus próprios sentimentos, da minha visão de mundo; faz parte da minha vida, das minhas alegrias, dos meus sofrimentos... [tradução livre]

Dijon, 2001, p.33). Como o próprio definiu ainda, o quarteto possui quatro andamentos habituais, mas é completamente livre na forma e no desenvolvimento.

Durante o processo de composição do Quarteto de Cordas nº1, Bloch enviou algumas cartas ao seu amigo Alfred Pochon, fundador e segundo violino do Quarteto Flonzaley, descrevendo a obra. O primeiro movimento (*Lamento*) apresenta uma inspiração “decididamente” judaica (remete ao povo judeu, que tanto sofreu ao longo dos séculos, e ainda assim persiste e espera), enquanto o segundo (*Allegro frenético*) tem algo do Tahiti, ou das ilhas distantes do Pacífico. O terceiro movimento (*Pastoral*) retorna aos Alpes Suíços, enquanto o quarto e último (*Finale*) visa a integração dessas diferentes características, refletindo uma necessidade do compositor em demonstrar consistência com a própria subjetividade, frente às mudanças ambientais. De ressaltar que a referida inspiração judaica associa-se a um clima intelectual e político, bem como a um interesse do compositor em encontrar uma forma judaica de expressão musical (Schiller, 2003).

Este Quarteto de Cordas nº1 favoreceu o ingresso do compositor e do seu repertório no meio erudito. As composições do Ciclo Judaico (1912-1916) foram amplamente tocadas, sendo aclamadas pela crítica e pelo público na América. A estreia mundial do *Hebrew Quartet* ocorreu em dezembro de 1916, em Nova Iorque, sendo apresentado pelo Quarteto Flonzaley (Kushner, 1980).

Para alguns críticos, o Quarteto de Cordas nº1 parece deslocado das demais peças do Ciclo, como se não devesse fazer parte desse conjunto de obras com temática judaica. Bloch, contudo, refere sua inspiração hebraica na idealização do quarteto, sendo o primeiro movimento um lamento, expressão de tristeza e pesar dos judeus. O segundo, um retrato dos conflitos humanos, o terceiro, uma visão pastoral sublime, e o final, uma releitura dos conflitos e uma perspectiva pessimista resignada, segundo a concepção e as palavras do próprio Ernest Bloch (Gatti & Baker, 1921).

Enquanto o Quarteto de Cordas n.2 é considerado de transição, os Quartetos de Cordas n.3, 4 e 5 diferem completamente do n.1, pois seguem uma linha altamente abstrata que caracteriza a obra do compositor nos anos de maturidade no Oregon. Ainda estão presentes as qualidades expressivas de sua música, mas revelam um compositor original e eclético, com capacidade comunicativa que transcende laços raciais ou nacionalistas (Kushner, 1980).

Quase 30 anos separam o primeiro e o segundo Quartetos de Cordas. Esta

obra-prima, o Quarteto nº2 de Ernest Bloch, foi iniciada em Berkeley em abril de 1940, mas interrompida várias vezes e concluída em 28 de outubro de 1945, em Agate Beach. É dedicado a Alex Cohen, que juntamente com Ernest Chapman, divulgou a obra de Bloch na Inglaterra. Esta composição, na produção de Bloch, representa um verdadeiro ápice em termos de organização e escrita contrapontística. A linguagem harmônica, fortemente dissonante, oscila entre tonalidade e atonalidade (Lewinski, & Dijon, 2005).

Os quatro movimentos do Quarteto de Cordas n.2, com duração aproximada de 33 minutos, são: *Moderato*; *Presto*; *Andante*; e *Allegro Molto*. A complexidade deste Quarteto reside em sua liberdade de definir a tonalidade, mas mantendo-se unida por sua "lógica orgânica", que causou admiração da crítica desde sua *première*, realizada em Londres por *Griller String Quartet*. Posteriormente, essa obra recebeu uma premiação (figura 17) da crítica musical como melhor obra do gênero em 1947 (Bloch, S.; & Heskes, 1976).



Fig.19 Diploma de premiação de seu Quarteto de Cordas n.2 (foto E.B.Society, in: Lewinski, & Dijon, 2001)

O primeiro movimento, *Moderato*, apresenta-se como o reservatório temático de todo o Quarteto. A célula inicial com o violino estará presente nos próximos movimentos. Segue-se um longo melisma, com inflexões cromáticas e atormentadas. Progressivamente, um contraponto austero toma conta dos quatro instrumentos. Um tema rítmico na tonalidade de Ré menor inicia a segunda parte,

tema que será retomado no *Scherzo*. Como em muitas de suas obras, Bloch alterna neste Quarteto uma escrita vertical com uma complexa textura contrapontística. O segundo movimento, *Presto*, está na forma *Scherzo*. O tema rítmico surge num *Presto* dissonante. Esta onda sonora dá lugar a um episódio quase weberiano, um pontilhismo sonoro onde o silêncio se valoriza. Mas esta é apenas uma pausa para dar lugar a um intenso Fugato a partir de um tema dodecafônico.

O terceiro movimento, *Andante*, é mais introspetivo e percorrido por um acompanhamento sincopado que assemelha-se a uma marcha fúnebre. Os diferentes temas, que são mais ou menos iguais aos temas dos andamentos anteriores, entrelaçam-se num expressivo contraponto. O *leitmotif* conclui este movimento *Andante*. O quarto movimento, *Allegro molto*, representa a apoteose sonora e formal do Quarteto. Apoteose sonora, onde os arcos desdobram uma energia massiva até quase a saturação; apoteose formal, pois após esta introdução, uma gigantesca *Passacaille* é conduzida de uma ponta a outra sem fraqueza de inspiração. O tema principal, retirado do tema do *Scherzo*, será seguido por cerca de 15 variações e depois uma Fuga. Este clímax contrapontístico é resolvido em um episódio sereno e libertador (Lewinski, & Dijon, 2005).

O Quarteto de Cordas nº2 foi composto em um momento de sofrimento do compositor, que interferiu profundamente em sua capacidade criativa. O próprio relatou em cartas ter dificuldade de compor devido à *shoah* (catástrofe, grande tragédia) e ao contexto da Segunda Guerra Mundial. Apenas conseguiu concluir esta obra nos EUA, quando adquiriu sua casa em Agate Beach, Oregon.

Aos 72 anos, Bloch compôs uma obra de extrema vitalidade, o Quarteto de Cordas n.3, pela primeira vez utilizando o dodecafonismo em uma composição, não de forma cerebral ou dogmática, mas mantendo sua expressão natural. O Quarteto nº3 foi iniciado em outubro de 1951 e concluído em 6 meses, em 25 de março de 1952. É composto por quatro movimentos (*Allegro deciso*, *Adagio non troppo*, *Allegro molto*, *Allegro*), e dura aproximadamente 23 minutos. Foi composto após a conclusão de duas obras de inspiração judaica (*Meditation and Processional* e *Suite Hebraïque*), mas insere-se no período mais maduro do compositor, conhecido como os anos de Agate Beach (5º período). A estreia mundial ocorreu nos EUA, em janeiro de 1953, pelo Griller Quartet (Lewinski, & Dijon, 2005).

O Quarteto de Cordas n.4, por sua vez, utiliza material temático constituído por pequenos fragmentos e temas recorrentes, que são tratados livremente com

mudanças de tempo, apresentando saltos característicos de intervalos que acentuam o trítono, sendo melodicamente atonal e harmonicamente politonal (Bloch, S.; & Heskes, 1976).

Este Quarteto foi composto em quatro meses, entre julho e novembro de 1953, sendo dedicado a Ernest Chapman. Possui quatro movimentos e tem duração aproximada de 26 minutos. Faz parte da maturidade contrapontística na escrita de Bloch. O primeiro movimento apresenta uma série de secções lentas e rápidas. Os momentos lentos expõem os temas onde o perfil melódico gera um trabalho linear de desenvolvimento.

O segundo movimento possui uma parte central mais agitada que leva-nos a um clímax de intensidade sonora e para um episódio final “calmo”. O terceiro movimento é governado pela presença do intervalo de quarta aumentada e pela presença de um motivo pentatônico. O quarto movimento parece ser um exercício de contraponto, sendo que Bloch utiliza a série de doze tons, sem ceder ao serialismo (Lewinski, & Dijon, 2005).

O Quarteto de Cordas nº4 é uma obra típica do 5º período do compositor, com o surgimento de uma escrita mais objetiva e abstrata. Trata-se também do quarteto mais misterioso do compositor, pela sua atmosfera meditativa, expressão interiorizada e austera escrita contrapontística. A estreia mundial ocorreu em Londres, Inglaterra, no dia 18 de julho de 1954, pelo Griller String Quartet.

O Quarteto de Cordas nº5 foi o último a ser composto, quando sua saúde deteriorava-se severamente. Mesmo assim, persistiu até que estivesse perfeitamente de acordo com o padrão de suas composições anteriores. Como em todos os seus Quartetos, a forma cíclica é utilizada, com seu material temático retornando ao final (Bloch, S.; & Heskes, 1976).

Este último quarteto foi concluído em fevereiro de 1956, em Agate Beach, sendo dedicado a sua filha, Suzanne Bloch-Smith. A obra consiste em quatro movimentos e dura aproximadamente 20 minutos. A *première* foi novamente realizada pelo Griller String Quartet, dessa vez na Alemanha.

O primeiro andamento (*Grave*) apresenta uma textura musical mais densa, com os motivos musicais expostos nos primeiros compassos, sendo reapresentados nos próximos andamentos. O segundo movimento, *Calmo*, ressalta a predominância do uso do contraponto e do ritmo sincopado. O terceiro movimento, *Presto*, é desenvolvido em forma de *Scherzo* até o trio central, *poco piu mosso*, com a

presença de um estilo neoclássico. No quarto andamento, *Allegro deciso*, Bloch cita os primeiros compassos do seu primeiro Concerto Grosso. No desenvolvimento do movimento é rerepresentado o tema inicial do Quarteto, até atingir um clímax jubiloso ao qual se segue um final “calmo” (Lewinski, & Dijon, 2005).

### Sonatas para Violino e Piano

Sonata nº1 for Violin and Piano é uma obra composta em 1920, escrita entre fevereiro e novembro do referido ano. É dedicada ao jornalista e crítico musical Paul Rosenfeld.

A obra possui 3 movimentos: *Agitato*, *Molto Quieto* e *Moderato (pesante molto)*, com duração aproximada de 30 minutos. Há uma mistura de sonoridades com uma aura misteriosa, com inspiração do Tibet – devido a um livro que o compositor estava a ler neste período. A calma e os sons misteriosos são abruptamente interrompidos pela marcha bárbara do piano com uma parte percussiva pesada, no terceiro movimento. Por fim, retorna à paz e ao frescor iniciais durante a conclusão (Bloch, S.; & Heskes, 1976).

Escrevendo sobre a obra a Szigeti, Bloch comenta sobre as fontes de inspiração para sua Sonata:

Il me serait donc très difficile, après tant d'années de retrouver les sources vraies d'où cette Sonate a jailli... expérience de vie - comme toujours pour moi, vision du monde philosophie finale... - réaction personnelle, luttés, aspirations, un peu de tout cela et davantage, sans doute transmué en musique - et régi dans sa forme ultérieure, tangible, par des lois musicales. Mais certes pas "musique pure" au sens de "jeux de notes, de sons, de rythmes, de couleurs - car ceci n'est pas ma manière et ne m'attire pas... J'ai horreur de toutes les virtuosités celles qui ne mènent à rien le culte des moyens - et l'oubli du but.<sup>22</sup> (Lewinski, & Dijon, 2005, p.281)

A Sonata n.2 para Violino e Piano, também conhecida como *Poème Mystique* (1924), foi escrita em 10 dias, durante umas férias do compositor em Santa Fé (Novo México). Esta sonata está escrita em um único movimento, com duração aproximada de 20 minutos, sendo dedicada a André de Ribaupierre e Beryl Rubinstein.

---

<sup>22</sup> Seria, portanto, muito difícil para mim, depois de tantos anos, encontrar as verdadeiras fontes de onde brotou esta Sonata... experiência de vida - como sempre para mim, visão da filosofia final do mundo... - reação pessoal, lutas, aspirações, um pouco de tudo isso e mais, sem dúvida transmutadas em música - e regidas em sua forma posterior e tangível por leis musicais. Mas certamente não "música pura" no sentido de "jogos de notas, sons, ritmos, cores" - porque este não é o meu caminho e não me atrai... Odeio todos os virtuosismos aqueles que não levam a nada o culto dos meios - e o esquecimento da meta. [tradução livre]

Teve sua estreia privada em Nova Iorque, seguida de um recital no Cleveland Institute of Music, no qual o compositor observou uma plateia duvidosa e com dificuldade em compreender sua música. Procurou compor uma obra mais “tranquila”, em um movimento contínuo, com uma inflexão hebraica. Nesta música o compositor mantém um tom de serenidade, em tom ecumênico. A parte do violino tem longas linhas líricas; mais tarde, Bloch fez cortes e modificou partes do piano (Bloch, S.; & Heskes, 1976).

*Poème Mystique* foi concluída logo após o compositor ter recebido o prêmio Coolidge pela Suite para Viola e Piano. Alguns críticos observaram uma referência à obra “A tentação de Santo Antônio” na Sonata n.1, o que abriu margem para especulação a respeito na natureza psicológica do compositor. A Sonata n.2, por sua vez, parece ter um tema mais próximo à origem judaica do compositor, entretanto encontram-se referências musicais ao Canto Gregoriano, com partes claramente identificáveis de Kyrie, Credo e Gloria (Kushner, 2010).

A partitura da Sonata nº2 foi publicada em Munique, em 1925, e foi destruída pelos nazistas quando estes tomaram o poder, tornando a obra indisponível por muitos anos. Bloch, depois de ouvir a gravação de Jascha Heifetz de sua Sonata nº1 para violino e piano, enviou ao violinista uma cópia da partitura da Sonata nº2, que Heifetz tão logo gravou. Ainda sobre essa obra, Bloch escreveu ao amigo Pochon:

En dix jours, j'ai achevé, réalisé, copié ma nouvelle œuvre pour violon et piano qui fait suite à ma Sonate. Elle doit être jouée après, et en est l'antithèse. La Sonate, c'est un peu le monde tel qu'il... est, avec la lutte forcenée des forces primordiales et aveugles. Le "Poème mystique" c'est le monde tel qu'il devrait être, tel que nous le rêvons. Œuvre toute d'idéalisme, de foi, de ferveur, d'espoir, - où des thèmes juifs côtoient le Credo et le Gloria (presque complet) du chant grégorien. Je crois que c'est une belle œuvre, d'un très grand lyrisme et enthousiasme.<sup>23</sup> (Lewinski, & Dijon, 2001, p.548).

Em *Poème mystique*, o compositor buscou realizar uma obra ecumênica, com elementos inspirados em diferentes culturas e manifestações religiosas. Ainda assim, a presença do modo judaico fez com que a obra fosse banida pelos nazistas, tendo sido quase totalmente perdida devido a destruição de todas partituras. Apenas uma fotocópia pessoal de Bloch oferecida a Jascha Heifetz sobreviveu,

---

<sup>23</sup> Em dez dias completei, produzi, copieei minha nova obra para violino e piano que segue minha Sonata. Deve ser tocada depois, e é sua antítese. A Sonata é um pouco como o mundo como ele é, com a luta frenética de forças primordiais e cegas. O "Poème mystique" é o mundo como deveria ser, como o sonhamos. Obra cheia de idealismo, fé, fervor, esperança, - onde os temas judaicos convivem com o Credo e o Glória (quase completo) do canto gregoriano. Acho um trabalho lindo, de muito lirismo e entusiasmo. [tradução livre]

sendo a obra ressuscitada por este violinista.

### Outras peças para violino no formato de música de conjunto

Melodie (1923) e Nuit Exotique (1924) são obras para violino e piano, compostas durante os anos em Cleveland. A primeira, dedicada a André de Ribaupierre, teve na sua estreia Bloch ao piano, enquanto a segunda foi dedicada ao violinista Joseph Szigeti (Bloch, S.; & Heskes, 1976).

Em Melodie, a linha do violino é muito lírica, com os dez primeiros compassos escritos para a corda Sol do violino. Em meio de 1923, Bloch escreve a seu amigo Edmond Fleg sobre esta obra, e afirma que a mesma inicia com uma série de modos judaicos. Portanto, apesar de não estar inserida nas obras de inspiração judaica, utiliza o modo judaico *Mi Shebeirach* (modo dórico ucraniano). A estreia da obra ocorreu a 23 de março de 1923, no Instituto de Música de Cleveland, executada pelo violinista André de Ribaupierre, e o próprio compositor ao piano, em um concerto público de professores.

Nuit Exotique (1924), para violino e piano, foi composta em poucos dias e concluída em dezembro de 1924, enquanto Bloch escrevia Meditation Hebraique para violoncelo e piano. Esta obra é a primeira dedicada ao violinista Joseph Szigeti. Como o próprio nome sugere, Bloch buscou nesta obra uma sonoridade com o colorido impressionista, levando sua imaginação a países longínquos. A estrutura é mantida por um longo tema lírico em que o violino com surdina alterna com o piano a mesma temática. O violino desenvolve o tema em regiões agudas onde a polirritmia é destaque em diversos trechos da obra.

De ressaltar que esta obra não é propriamente de inspiração judaica, mas é caracterizada pela presença de orientalização presente no uso do intervalo de segunda aumentada e na própria escrita cromática das frases do violino. A primeira apresentação pública da peça foi realizada por Szigeti em 1938 no Carnegie Hall em Nova Iorque, acompanhado pelo pianista Endre Petri (Lewinski, & Dijon, 2004).

Three Nocturnes for Violin, Cello and Piano (1924) pertence ao mesmo período, no qual Bloch era diretor do conservatório e compunha muitas obras para música de câmara, a fim de serem executadas pelos estudantes. Os 3 movimentos dessa obra são: *Andante*, *Andante Quieto* e *Tempestuoso* (Bloch, S.; & Heskes, 1976).

Os Três Noturnos para piano, violino e violoncelo, com a exceção da “peça noturna” de encerramento, *Tempestuoso*, são de natureza idílica (mesmo após a tempestade, a obra retorna à calmaria. Trata-se de uma composição neoclássica, não contendo material judaico propriamente dito. Contudo, estão presentes características próprias do compositor, tais como o chamado do *shofar*, o *Bloch rhythm* e os intervalos aumentados (Kushner, 2010).

As obras mais relevantes de Ernest Bloch para violino são, indubitavelmente, *Baal Shem* e *Violin Concerto*. A primeira conquistou lugar de destaque no repertório violinístico desde sua criação, especialmente o 2º andamento, *Nigun*, muitas vezes executado de forma isolada. O *Violin Concerto* é uma obra-prima, ainda não devidamente descoberta, por razões já comentadas nessa seção e que serão novamente exploradas no capítulo 5 e nas considerações finais. Contudo, antes da análise sobre o protagonismo do violino na obra do compositor, faz-se ainda necessário compreender as relações que Bloch estabeleceu e que tiveram a sua importância, de modo particular os contatos com outros violinistas. Dessa forma, o próximo capítulo pretende explorar essas relações e, especialmente, a influência que tiveram sobre Ernest Bloch e sua obra composicional.

# 4

## Ernest Bloch e os Violinistas

Ernest Bloch foi uma criança prodígio na área musical, segundo relatos de sua época de estudante, e seu pai gostaria que o filho fosse violinista. Os primeiros contatos com violinistas relevantes surgiram em sua infância e juventude. Na América, ao trabalhar como maestro e professor em diferentes locais, teve contato com muitos violinistas de renome mundial: Ysaÿe, Szigeti e muitos outros. Este capítulo pretende abordar a relação do compositor com diferentes violinistas e a possível influência em suas obras – de modo particular, com o violinista Yehudi Menuhin, que acompanhou Bloch ao longo de mais de 30 anos.

*Alfred Pochon (1878-1959)*

Ernest e Alfred tornaram-se amigos antes da juventude, ambos estudantes de violino. Pochon era dois anos mais velho que Bloch, filho de uma pianista e pintora paisagista e de um empresário de origem nobre. Iniciou os estudos de violino aos 7 anos, em Yverdon, e aos 11 mudou-se com a família para Genebra, a fim de estudar com Louis Rey. Neste mesmo ano, realizou seu primeiro concerto como solista, sendo considerado uma grande revelação. Nos dados biográficos de Ernest Bloch, a carta mais antiga de sua infância é dirigida ao amigo Pochon, em 9 de janeiro de 1892. Trata-se de um convite para visitá-lo:

Cher ami,  
Je t'écris ces quelques lignes pour te dire que je t'invite à venir passer l'après-midi de Jeudi 14 chez nous; tu sais où je demeure, je n'ai pas besoin de te le répéter. Je t'aurais bien invité Jeudi dernier (c'est à dire le 7), mais

je devais aller à l'examen de solfège du conservatoire, qui était à 4 heures; et, du reste, je n'étais pas bien du tout; car toute la semaine j'étais malade et je n'ai pu aller à l'école.

Je pense cher ami, que tu es bien et que tu pourras venir Jeudi, sinon, écris-moi une lettre avant mercredi (Tâche de venir le plus tôt possible à une heure et demie par exemple). Adieu cher ami, ton ami affectionné.

Ernest Bloch<sup>24</sup> (Lewinski, & Dijon, 1998, p. 49)

Aos 13 anos, Pochon sentiu-se inspirado ao ouvir o Quarteto Joachim, em Basel. Por conselho de Joseph Joachim, decidiu-se mudar para a Bélgica e prosseguir seus estudos. Em Liège, estudou com César Thomson, aluno de Henri Vieuxtemps e Henryk Wieniawski. Em Bruxelas, tocava na Orquestra de Ysaÿe, mas sua grande paixão era a música de câmara, tendo-se tornado um quartetista de renome. Durante os anos em que viviam na Bélgica, mantiveram a amizade e Bloch confiava suas preocupações a Pochon, como se pode ler na carta:

Cher Alfred (Pochon),

J'ai travaillé avec Schörg et j'ai eu avec Ysaÿe quelques leçons privées gammes, études (Kreutzer, Rode, Wieniawski). J'ai joué du Vieuxtemps (Quatrième, cinquième, deuxième Concertos), du Wieniawski (Airs Russes, Polonaises, deuxième Concerto, Scherzo Tarentelle ), du Saint-Saëns (Rondo Capriccioso, Concerto en la), un peu de Bruch, un peu de Bach, A cette époque, j'ai fait pas mal de Sonates anciennes et quelques modernes... et voilà... C'est peu C'est juste un dégrossissage. C'est à ce moment qu'il aurait fallu continuer (ou plut commencer) et c'est à ce moment que je me suis, sottement peut-être, arrêté... Schörg me demandait d'entrer dans son quatuor comme second violon. Ysaÿe, qui me poussait fort pour la composition m'engageait cependant à ne pas abandonner l'instrument "dont maintenant vous pouvez vivre " (1899). Mais la composition m'attirait trop, et je me suis donné entièrement à cette maîtresse admirable mais... ingrate. (...) Mille choses affectueuses de votre ami Ernest Bloch.<sup>25</sup> (Lewinski, & Dijon, 1998, p.112-113)

Em Viena, fundou o Quarteto Flonzaley (1903-1929), no qual tocou sempre como segundo violino. Ao amigo Pochon e seu Quarteto, Bloch compôs o “Quarteto de Cordas nº1”, também chamado de *Hebrew Quartet*. A composição foi iniciada em Genebra, quando Bloch recebeu uma proposta de trabalho na América. O amigo

---

<sup>24</sup> Caro amigo, Escrevo estas poucas linhas para lhe dizer que o convido a vir passar conosco a tarde de quinta-feira, 14; você sabe onde eu moro, não preciso repetir para você. Eu teria convidado você na quinta-feira passada (ou seja, dia 7), mas tive que ir ao exame de teoria musical no conservatório, que era às 4 horas; e, além disso, eu não estava nada bem; porque passei a semana toda doente e não pude ir à escola. Acho, caro amigo, que você está bem e que pode vir na quinta-feira, se não, escreva-me uma carta antes de quarta-feira (Procure vir o mais rápido possível à uma e meia, por exemplo). Adeus querido amigo, seu amigo afetuoso. Ernest Bloch [tradução livre]

<sup>25</sup> Caro Alfred (Pochon), Trabalhei com Schörg e tive algumas aulas particulares com Ysaÿe em escalas, estudos (Kreutzer, Rode, Wieniawski). Toquei Vieuxtemps (Quarto, Quinto, Segundo Concertos), Wieniawski (Russian Airs, Polonaises, Second Concerto , Scherzo Tarentelle ), Saint-Saëns (Rondo Capriccioso, Concerto em A), um pouco de Bruch, um pouco de Bach, Naquela época, eu fazia muitas Sonatas antigas e algumas modernas... e pronto... É pouco É só um desbaste. Foi quando eu deveria ter continuado (ou melhor, começado) e foi quando, talvez toalmente, parei... Schörg me convidou para entrar em seu quarteto como segundo violino. Ysaÿe, que me pressionou muito pela composição, ainda assim me exortou a não abandonar o instrumento “com o qual agora você pode viver” (1899). (...) Mil cumprimentos do seu amigo Ernest Bloch. [tradução livre]

Pochon encorajou o compositor a aceitar o emprego, tendo sido o *Hebrew Quartet* concluído em Nova Iorque. A estreia mundial da obra foi realizada pelo Quarteto Flonzaley nos EUA.

Posteriormente, em Nova Iorque, ajudou a fundar o Quarteto Stradivarius, patrocinado pelo banqueiro Félix Warburg, que disponibilizou instrumentos construídos pelo *luthier* de Cremona, Antoni Stradivari (1644-1737). Pochon tocou nesse Quarteto até 1938, quando reformou-se e passou a viver em sua residência de férias em Lutry (Suíça). Desenvolveu um método de estudos para quartetistas de cordas, publicado pela editora musical Schirmer em 1924. Além disso, possui composições originais e também transcrições.

Pochon e Bloch mantiveram a amizade ao longo de toda a vida. Mesmo vivendo em locais diferentes, regularmente trocavam opiniões sobre música e experiências de vida – muitas cartas de Bloch são dirigidas ao amigo, sobre os mais diversos temas. Pochon teve dois violinos importantes: um Stradivarius de 1723 (“l’Espagnol”) e um Guaragnini de 1771. Faleceu em sua propriedade em Lutry (Suíça), em fevereiro de 1959 (Lewinski, & Dijon, 1998).



Fig. 20 Ernest Bloch e o Quarteto Flonzaley, com seu amigo Alfred Pochon como segundo violinista (foto E.B.Society, in: Lewinski, & Dijon, 1998)

### *Eugène Ysaÿe (1858-1931)*

Eugène-Auguste Ysaÿe nasceu em 1858 em Liège, na Bélgica e desde muito cedo seu pai ensinava violino em casa. Ingressou aos 7 anos no Conservatório de Liège na classe de Désiré Heynberg. Contudo, foi dispensado por falta de assiduidade, uma vez que, já naquela idade, tinha de tocar a tempo inteiro em duas orquestras locais - uma delas dirigida pelo seu pai – para ajudar no sustento da família. Embora não fosse particularmente dotado para tocar violino (teria dedos pequenos e mãos arredondadas), estudava arduamente e era particularmente talentoso (Goodrich, 1986).

Mesmo sem frequentar uma escola de música, estudava muitas horas e praticava composições de sua época. Quando tinha aproximadamente 14 anos, estava praticando o Concerto nº5 de Henri Vieuxtemps (1820-81), e o compositor passou pela rua de sua casa e ouviu o jovem a tocar. Impressionado, quis conhecer o violinista e ao perceber que tratava-se de um jovem, levou-o de volta ao conservatório para que estudasse com Theodore Radoux e Rodolph Massart.

Logo ganhou o primeiro prêmio em um concurso e teve a oportunidade de estudar em Bruxelas com Henryk Wieniawski. Posteriormente, mudou-se para Paris a fim de estudar com Vieuxtemps, que ele tanto admirava. Na casa de seu grande mestre, pode conhecer o compositor Franz Liszt e o maestro Anton Rubinstein, que o ajudou a libertar-se de um contrato como musicista de orquestra e atuar como solista de renome mundial, impulsionando sua carreira como violinista. Além desses, Ysaÿe pode conhecer e estabelecer contatos com diversas personalidades da música, nomeadamente Saint-Saëns, Fauré, Debussy, d'Indy, Chausson, Chabrier e César Franck (Bubanja, 2015).

Em 1881, quando Ysaÿe visita o grande violinista Joseph Joachim e toca o Quarto Concerto de Vieuxtemps, Joachim ouve em silencio e diz no final “Nunca tinha ouvido violino tocado assim. O temperamento apaixonado de Ysaÿe é refinado em contato com a maturidade de seu mestre berlinense, Joachim. Ysaÿe tinha uma profunda veneração pela maestria serena de Joachim. Ele o ouviu tocar o Concerto de Beethoven em 1873, e sua impressão foi tal que ele se recusou a executar esta obra até aos quarenta anos (Lewinski, & Dijon, 1998).

Entre 1886 e 1898, lecionou no Conservatório de Bruxelas, e dedicava-se aos alunos e particularmente a sua orquestra. Posteriormente, prosseguiu sua carreira

como violinista e continuou a fazer turnês em diferentes locais. Mesmo assim, sempre encontrava tempo para ensinar e teve muitos pupilos. Alguns de seus alunos mais proeminentes: Josef Gingold, Mathieu Crickboom, Carlo Van Neste, Rene Benedetti, William Primrose, Alfred Marchot, Dany Brunschwig, Alberto Bachmann, Louis Persinger (primeiro professor de Yehudi Menuhin), André de Ribaupierre e o próprio Ernest Bloch.

A relação entre Ysaÿe e Bloch teve início quando o jovem violinista mudou-se para Bruxelas a fim de estudar com o mestre. O jovem Ernest, segundo relato do próprio, participava regularmente da orquestra de estudantes dirigida por Ysaÿe, mas teve poucas aulas particulares com o mestre. Segundo Szigeti (1947), o professor logo percebeu o talento do jovem para a composição, mais que para o violino em si, e inclusive informou sua mãe a respeito. Mesmo assim, Ernest prosseguiu os estudos do violino e da composição concomitantemente, para não desagradar seu pai. Através de Ysaÿe, Bloch teve oportunidade de contatar compositores que o influenciaram, como César Frank.

Durante os primeiros anos do século XX, Ysaÿe continuava em turnês a tocar diferentes obras a ele dedicadas. Escrevia algumas obras, embora nunca tenha recebido educação formal na área da composição. Posteriormente, passou alguns anos em Londres, especialmente durante a Primeira Guerra Mundial – período em que se dedicou a obras de caridade, fazendo diversas doações monetárias. Em fevereiro de 1917 embarcou para a América, trabalhando como diretor de orquestra e professor, onde permaneceu até 1922 (Lewinski, & Dijon, 1998).

Continuou atuando apenas em música de câmara, pois já contava com 65 anos e algumas doenças que o prejudicavam; continuava a lecionar e muitos ainda o procuravam, até que em 1928 decidiu reformar-se. Com a saúde fragilizada, sofreu alguns reveses no fim de sua vida, como a amputação do pé direito. Faleceu em Bruxelas em 12 de maio de 1931.

A influência de Ysaÿe sobre Bloch foi bastante marcante em seu percurso. Suas primeiras composições enquanto estudante foram dedicadas ao mestre, e inclusive uma dedicada à esposa de Ysaÿe. Violinistas como Szigeti e Menuhin reconhecem traços de Ysaÿe nas composições de Bloch enquanto profissional, particularmente nas obras Sonata nº1 para Violino e Piano, *Violin Concerto*, *Nigun* e Suites nº1 e nº2 para Violino Solo (Szigeti, 1947; Menuhin, 1996).

O legado do “Rei do Violino”, como ficou conhecido, é imenso e aparece em

seus muitos alunos, além de suas composições, executadas pelos violinistas que almejam um padrão elevado de virtuosismo. Em 1937, a rainha Elisabeth da Bélgica fundou, com o nome de Ysaÿe, um concurso de violino em sua memória. O 1º prémio foi atribuído ao violinista David Oistrakh, na primeira edição do concurso. Em 1951 o nome foi alterado para Queen Elisabeth Music Competition, e mantém-se como um dos mais prestigiados concursos a nível mundial.

### *André de Ribaupierre (1893-1955)*

André de Ribaupierre nasceu em Clarens, na Suíça, em 29 de maio de 1893, em uma família de amantes da música. É considerado o maior violinista suíço, além de grande amigo de Bloch e apóstolo da obra do compositor na Europa. Considerado desde o princípio de sua carreira como um violinista virtuoso, aos 17 anos conseguiu uma digressão mundial. Durante a Primeira Guerra Mundial, aos 21 anos, foi nomeado professor de violino no Conservatório de Lausanne. Em 1919, reuniu-se com Eugène Ysaÿe em Cincinnati/Ohio, continuando sua formação musical com o grande maestro e violinista.

Estreou em Nova Iorque em um recital no dia 30 de março de 1920, no Aelian Hall, tocando uma Sonata de Leclair, uma transcrição de um Concerto de Mozart, uma Sarabanda e *Bourré* de J.S.Bach, *Rêve d'enfant* e *Lontain Passé* de E.Ysaÿe, e Introdução e Rondó Caprichoso de C. Saint-Saëns. Em maio do mesmo ano, Ysaÿe escreveu uma carta de recomendação para seu aluno:

Je suis heureux de pouvoir, en toute conscience et en toute sincérité recommander le talent de tout premier ordre de M. André de Ribaupierre. Ce jeune violoniste est déjà un maître, son jeu est bien personnel, sa technique est parfaite et son très poétique et toujours de bon goût de Ribaupierre est de plus un excellent musicien et un homme du monde d'une culture absolument supérieure. En le recommandant, je remplis un devoir d'artiste vis-à-vis d'un collègue plus qu'un plaisir de professeur vis-à-vis de son élève.<sup>26</sup> (Lewinski, & Dijon, 2001, p.329)

Posteriormente, em 1923, assumiu uma posição em Cleveland, onde permaneceu até 1929, ocupando diferentes funções. Em Cleveland, atuou como professor de violino, diretor musical, violinista fundador de grupos de música de

---

<sup>26</sup> Fico feliz em poder, em sã consciência e com toda a sinceridade, recomendar o talento de primeira do Sr. André de Ribaupierre. Este jovem violinista já é um mestre, o seu toque é muito pessoal, a sua técnica é perfeita e o seu muito poético e sempre de bom gosto de Ribaupierre é aliás um excelente músico e um homem do mundo de uma cultura absolutamente superior. Ao recomendá-lo, cumpro mais um dever de artista para com um colega do que um prazer de professor para com seu aluno. [tradução livre]

câmara e também violinista spalla em orquestra (Lewinski, & Dijon, 2001).

Em 1921 foi nomeado por Ysaÿe para um cargo de professor no Conservatório de Cincinatti, e ao mesmo tempo Bloch o chamou para lecionar no Instituto de Cleveland – posteriormente, dedicou-se exclusivamente ao segundo, tornando-se braço direito de Bloch. A aproximação entre o compositor e o violinista ocorreu durante o período em que ambos estavam em Cleveland. Ambos eram suíços e haviam estudado violino com Eugène Ysaÿe. A admiração do compositor pelo intérprete surgiu rapidamente, reconhecendo nele um talento especial. Ao violinista suíço, Bloch dedicou as obras *Baal Shem, Melodie e Poème Mystique*.

Em 6 de fevereiro de 1924, Ribaupierre realizou a premiere mundial de Baal Shem em Cleveland, no Templo B'naï Jeshurun. Em 24 de janeiro de 1925, estreiou Poème Mystique em Nova Iorque, com o pianista Beryl Rubinstein (Lewinski, & Dijon, 2001).

Com uma carreira profícua na América, Ribaupierre optou por retornar à Suíça, ensinando no instituto fundado por seus irmãos. Permaneceu por um período na Suíça, quando em 1948 voltou definitivamente para os Estados Unidos da América, passando a ensinar em uma das escolas de música mais prestigiadas do país (Eastman School of Music - Rochester), até seu falecimento em 17 de janeiro de 1955.

### *Joseph Szigeti (1892-1973)*

Violinista americano nascido em Budapeste (Hungria), em 5 de setembro de 1892, em uma família judaica ligada à música. Foi aluno de Jenö Hubay e realizou sua estreia aos 13 anos tocando Chaconne (Bach), Danse des sorcières (Paganini) e Concerto (Ernst). Em 1906, mudou-se para Londres com seu pai, a fim de estudar e realizar concertos. Em 1910, conheceu Ernest Bloch em Lausanne. Nessa época, Bloch trabalhava como maestro e sua orquestra apresentou o Concerto em Mi menor, de Felix Mendelssohn, com o jovem solista de 18 anos, Joseph Szigeti.

O violinista refere que conheceu o compositor, primeiramente como maestro, e logo iniciaram uma amizade, mesmo com alguns intervalos de afastamento. Apesar de sua carreira estar a desenvolver-se bem, em 1913 foi obrigado a parar os concertos, pois havia contraído tuberculose pulmonar. Necessitou ficar internado por um longo período em Davos, não deixando de praticar o instrumento (Lewinski, &

Dijon, 1998).

Entre 1917 e 1924, na Europa devastada pela guerra, aceitou um posto de trabalho como professor no Conservatório de Genebra. Apenas em 1925 viaja para os Estados Unidos da América a fim de realizar concertos. Nessa época, muda seu nome de Joska para Joseph. Realiza concertos em diversas cidades e depois segue sua turnê mundial.

Bloch torna-se um dos compositores prediletos do violinista, que executa com frequência *Baal Shem* (ou apenas Nigun, algumas vezes). Szigeti gravou *Baal Shem* em 1926, sendo a primeira gravação comercial de uma composição de Bloch. A seguir, o compositor dedica a ele a peça *Nuit Exotique*. Esta peça (Noite Exótica) reúne alguns temas mais recorrentes do compositor, que possuía um livro de anotações sobre motivos musicais a serem utilizados. Alguns anos mais tarde, em reconhecimento ao seu grande talento e contribuição na divulgação de *Baal Shem*, dedica ao violinista sua principal obra para o instrumento, o Concerto para Violino (Szigeti, 1947).

**SZIGETI** **BELA BARTOK**  
Composer-Pianist

*And Strings*  
from the  
**NEW FRIENDS OF MUSIC ORCHESTRA**  
*Fritz Stiedry, Conductor*  
Andor Farkas at the Piano

**PROGRAM**

I. *Concerto in D minor (with string orchestra) <small>(Published in 1917 by the Bach Gesellschaft)</small>	BACH
II. **Concerto in D minor (with string orchestra)	TARTINI
III. Sonata in G major, Opus 78 <small>(ANDOR FARKAS at the Piano)</small>	BRAHMS
IV. *Rhapsody, No. 1 (1929) <small>(Dedicated to JOSEPH SZIGETI—the composer at the piano)</small>	BARTOK
V. Chanson Russe (1937) <small>(Arr. by the composer and S. Dushkin)</small>	STRAVINSKY
*Baal Shem Suite (played in its entirety)	ERNEST BLOCH

\* to be released shortly on Columbia Records  
\*\* Columbia Records BALDWIN PIANO

DB-12-19-19-2-1  
EASTMAN JUDSON  
2400/563  
BUDAPEST

CONCERT MANAGEMENT ARTHUR JUDSON, Inc.  
Division of Columbia Concerts Corporation of Columbia Broadcasting System  
113 WEST 57th STREET, NEW YORK CITY

**APPLICATION FORM FOR TICKETS**

I enclose my check \$ \_\_\_\_\_ for \_\_\_\_\_ tickets for the recital of SZIGETI, assisted by Bela Bartok, Composer-Pianist, Carnegie Hall, Sunday Evening, April 21, at 8:30 o'clock, as follows:

Lower tier boxes (seating 8) .....	\$26.40	Parquet (remainder) .....	\$ 2.20
Upper tier boxes (seating 8) .....	22.00	Dress Circle .....	1.65
Parquet (rows A to H) .....	2.75	Balcony .....	1.10

Name \_\_\_\_\_  
Address \_\_\_\_\_  
Kindly make checks payable and send to Columbia Concerts Corporation, 113 West 57th Street, New York City

Fig. 21 Cartaz - Concerto de Szigeti - Baal Shem (Lewinski, & Dijon, 2004, p.73)

O único Concerto para Violino publicado (*Violin Concerto*, 1938) pelo compositor foi concluído em janeiro, em Chatêl, e Bloch concordou em esperar quase um ano para que a *première* do concerto fosse realizada por Szigeti. A estreia mundial acontece em Cleveland, em 15 de dezembro de 1938, com o solista Joseph Szigeti e a Orquestra de Cleveland, dirigida por Dimitri Mitropoulos.

Szigeti (1947) relata que seu primeiro contato com o *Violin Concerto* foi em um quarto de hotel em Nova Iorque, com vista para o *Central Park*, quando o compositor e o violinista se encontraram e Bloch tocou para ele alguns trechos desta obra e de projetos futuros. Para o violinista, a cadência remete a Ysaÿe, enquanto os motivos “indígenas” e “exóticos” certamente estavam em seu livro de anotações há muitos anos.

O violinista apresentou-se regularmente em vários países do mundo e gravou um variado repertório até 1940, ano em que se estabeleceu definitivamente nos Estados Unidos, pois devido às suas origens judaicas, não pode permanecer na Europa. Dotado de grande rigor intelectual e de uma profunda expressividade, Szigeti foi constantemente elogiado por músicos de renome, tais como Ferruccio Busoni, Nathan Milstein e Eugène Ysaÿe. Yehudi Menuhin afirmou que Szigeti era o intelectual entre todos os violinistas (Moreira, 2019).

Joseph Szigeti é considerado um dos maiores violinistas de todos os tempos, não apenas pela qualidade técnica, mas pela sua sonoridade, pela sua imensa capacidade musical expressa através do instrumento violino. No ano de 1960 abandona os palcos, dedicando-se apenas ao ensino e à composição até os oitenta anos de idade. Faleceu em Lucerne, Suíça, em 19 de fevereiro de 1973 (Lewinski, & Dijon, 1998).

O relacionamento entre o compositor e o violinista foi bastante profícuo, embora não tenham sido confidentes, trabalharam juntos de modo que as interpretações de Szigeti eram fiéis às composições de Bloch. Além disso, o violinista dedicou-se a divulgar a obra de Bloch para violino, especialmente *Nigun* e o *Violin Concerto*, apresentados por ele em diferentes partes do mundo.

Obras de Bloch dedicadas a Szigeti:

- *Nuit exotique*
- *Violin Concerto*

Apresentações com composições de Bloch:

- *Baal Shem* (completo ou apenas *Nigun*)
- *Nuit Exotique*
- Sonata para violino e piano
- *Violin Concerto*.

Obras gravadas:

- *Violin Concerto*, com Maestro Charles Münch e *Paris Conservatoire Orchestra*
- *Nigun from Baal Shem*
- *Baal Shem Suite*, com Andor Farkas (piano)

*Yehudi Menuhin (1916-1999): o primeiro compositor, o último intérprete*

Ernest Bloch e Yehudi Menuhin desenvolveram uma empatia e uma relação musical ao longo de mais de 30 anos, até o falecimento do compositor em 1959. Posteriormente a esta data, o violinista Yehudi Menuhin continuou a trabalhar para manter vivo o legado musical do compositor, incluindo suas composições em concertos e gravações. Segundo o próprio violinista, Bloch era um de seus compositores prediletos, tendo sido seu primeiro compositor, e Menuhin o seu último intérprete.

Bloch mudou-se para os Estados Unidos da América em 30 de julho de 1916, residindo inicialmente em Nova Iorque. Assumiu trabalhos como professor e maestro em diferentes cidades, tendo chegado a São Francisco em 1926. Neste ano, passou a ser professor e diretor artístico no recém inaugurado Conservatório de Música de São Francisco, a convite de suas fundadoras, Ada Clement e Lillian Hodgehead, que conhecera em Cleveland em 1924 (Kushner, 2014).

Yehudi nasceu em Nova Iorque em 22 de abril de 1916, filho primogênito de Moshe e Marutha, tendo-se mudado com os pais para São Francisco quando tinha 21 meses de vida. A família, de origem asquenaze, adquiriu nacionalidade americana em 1919, alterando-se o sobrenome de Mnuchin para Menuhin. Em sua infância em São Francisco, Yehudi assistiu a concertos de Kreisler, Heifetz, Elman e Ysaÿe. Seu pai admirava muito violinistas *klezmer*, e ofereceu ao filho de 3 anos um violino metálico de brinquedo. Logo descobriu-se que o menino possuía muito talento, recebendo aos 4 anos de sua avó materna residente na Palestina, a quantia

necessária para comprar um violino de madeira (Burton, 2016).

A família Menuhin optou por educar seus filhos em casa, sendo que Yehudi e suas irmãs não frequentaram escolas. Entretanto, aos 4 ou 5 anos (há alguma confusão de datas), Yehudi começou a ter lições de violino com o austríaco Sigmund Anker, e sua mãe Marutha ensinava-o a ler partituras musicais. Embora o menino relate não ter aprendido muito com seu primeiro mestre, Anker foi responsável pelas suas primeiras performances. Yehudi Menuhin apresentou-se pela primeira vez aos 5 anos, no Concerto de Pupilos, em São Francisco, em 26 de Novembro de 1921(Burton, 2016).

Embora não fossem praticantes do judaísmo, a família mantinha muitos contatos com a comunidade. Na época, o Cantor Reuben Rinder (responsável pela música na Sinagoga de São Francisco, Congregação Emanu-el) ouviu o pequeno violinista e reconheceu o seu potencial, tendo arranjado para que ele estudasse com Louis Persinger (ex-aluno de Eugène Ysaÿe), violinista, pianista e maestro que o acompanhou por muitos anos, com quem Yehudi desenvolveu uma relação filial (Lewinski, & Dijon, 1998).

Em 1926, Menuhin tocou Baal Shem (composto em 1923) juntamente com seu professor, Louis Persinger, em Manhattan Opera House. Posteriormente, tocou algumas vezes em São Francisco, desde fevereiro de 1928 (Lewinski, & Dijon, 1998).

Bloch já tinha ouvido falar do violinista prodígio, mas o compositor estava céptico a seu respeito. Esse pensamento foi logo desfeito quando o conheceu pessoalmente (após assistir uma de suas apresentações de Baal Shem, em 5 de Dezembro de 1928 – a primeira do jovem intérprete com um violino Guarnerius 4/4), passando a admirar seu imenso talento. A admiração foi recíproca, e a figura de Bloch sempre causou impacto e influência sobre Menuhin (Walden, 2012).

Even in a life crowded with incidente Bloch would have been a memorable figure. He was the musician as Old Testament prophet, whose speech was thunder and whose glance lightning, whose very presence proclaimed the divine fire by wich, on occasion, a bystander might feel himself scorched (Menuhin, 1996, p.47).<sup>27</sup>

Yehudi foi um protegido de Bloch, desde menino, sendo o compositor o primeiro a dedicar uma obra ao violinista (*Abodah*, 1929). O intérprete retribuiu o

---

<sup>27</sup> Mesmo em uma vida cheia de incidente Bloch teria sido uma figura memorável. Ele era o músico como profeta do Antigo Testamento, cujo discurso era trovão e cujo olhar, relâmpago, cuja própria presença proclamava o fogo divino pelo qual, ocasionalmente, um espectador podia sentir-se queimado. [tradução livre]

afeto e dedicação ao longo da vida, apresentando diversas vezes suas obras em concertos e gravações; além disso, manteve um contato pessoal com o compositor estando com ele até o fim de sua vida. Menuhin recebeu de Bloch sua primeira peça a ele dedicada aos doze anos, e também as últimas composições completas (Suite para violino solo nº1 e nº2, 1958).



Fig. 22 Yehudi Menuhin e Ernest Bloch, fotografados por Lucienne Bloch (foto E.B.Society, in: Lewinski, & Dijon, 1998)

A parceria entre intérprete e compositor contribuiu para a construção de uma identidade musical autêntica, pois, havendo a intenção real de Bloch em expressar a alma judaica através de melodias e outras características da música litúrgica e tradicional, o violinista reafirmou seu caráter e introduziu elementos técnico-interpretativos relacionados ao “ethos judeu” de tocar violino, tais como rubato, glissando, e uma certa liberdade em termos de discurso interpretativo.

Para além dos elementos interpretativos, a contribuição de Menuhin está na ampla divulgação da obra de Ernest Bloch. O intérprete fazia questão absoluta de incluir alguma composição em seu repertório, mesmo que fosse em uma peça de encore. Em locais marcados por questões anti-semiticas, como Munique em 1929, Menuhin foi aconselhado a retirar *Nigun* do programa, ao que teria dito ao seu pai: “If we give in to this sort of hysteria, the next thing we know, they’ll be asking me to change my name. I shall play Nigun and I dare them to throw anything at me” (Menuhin, citado por Burton, 2016, p.103).<sup>28</sup>

Yehudi Menuhin realizou seis gravações comerciais de Ernest Bloch:

- Nigun, n°2 de Baal Shem (1923), com L. Persinger (piano), em 1929;
- Abodah (1929), com H. Endt (piano), em 1939;
- Nigun, n°2 de Baal Shem (1923), com A. Makarov (piano), em 1945;
- Concerto (1938), com Philharmonia Orchestra e P. Kletzki, em 1963;
- Suite para violino solo n°1 (1958), em 1974;
- Suite para violino solo n°2 (1958), em 1975.

Uma relação incompleta de concertos realizados por Yehudi Menuhin demonstra que o intérprete incluiu, de fato, muitas vezes em seu repertório Nigun (1923), além de outras composições de Bloch, como Abodah (1929) e Concerto para Violino (1938).

- 17/1/1926, Manhattan Opera House, New York, USA  
Paganini: Violin Concerto #1 (1st Mov.)  
Handel: Violin Sonata #6 in E minor  
Lalo: Symphonie Espagnole  
**Bloch:Nigun**
- 23/4/1929, Philharmonie, Berlin, Germany, with Coenraad V. Bos  
Vivaldi -Franko:Violin Concerto Op.4 #6

---

<sup>28</sup> Se cedermos a esse tipo de histeria, a próxima coisa que sabemos é que eles vão me pedir para mudar meu nome. Vou tocar Nigun e desafio-os a jogar qualquer coisa em mim. [tradução livre]

Beethoven:Romance Op.50

Mozart:Adagio from Violin Concerto #3

Leclair -Sarasate: Sarabande and Tambourin

Wieniawski:Violin Concerto #1

**Bloch:Nigun**

Handel -Flesch:Prayer

Bazzini:La Ronde de Lutins

- 17/12/1929, Amsterdam, Netherlands, with Hubert Giesen

Beethoven:Violin Sonata #1 Op.12 #1

**Bloch:Nigun**

Dvorák

Francocur/Kreisler

Wieniawski:Scherzo-Tarantelle

- 14/2/1934, Town Hall, New York, USA

Beethoven:Violin Sonata #7

Bach:Unaccompanied Sonata #3 in C

Corelli:La Folia

**Bloch:Nigun**

Brahms -Joachim:Hungary Dance #1

Brahms -Joachim:Hungary Dance #6

De Falla -Kreisler:Spanish Dance

Novacek:Perpetuum Mobile

- 7/5/1935, Town Hall, Sydney, Australia, with Marcel Gazelle

Corelli:La Folia

Bruch:Violin Concerto #1

Enescu:Violin Sonata #3

**Bloch:Nigun**

Debussy:Minstrels

Kreisler:Tambourin Chinois

Dvorák -Kreisler:Nigro Spiritual Melody

Novacek:Perpetuum Mobile

- 10/10/1939, Philhamonic Hall, Los Angeles, USA, with Endt

Fauré:Violin Sonata No.1

Bach:Unaccompanied Sonata No.2

Wieniawski:Violin Concerto

**Bloch:Abodah**

Short Pieces

- 16/11/1945, Moscow, USSR, with A. Makarov  
Saint-Saëns:Introduction and Rondo Capriccioso

Franck:Violin Sonata

**Bloch:Nigun**

Bartók:Roumanian Folk Dances

- 15/5/1946, with G. Enescu  
Franck:Violin Sonata  
Bach:Unaccompanied Partita #2  
Enescu:Violin Sonata #3

**Bloch:Nigun**

Kreisler:Praeudium and Allegro

- 12/12/1957, Carnegie Hall, New York, USA, with F. Previtali, New York PSO

**Bloch:Violin Concerto**

- 13/12/1957, Carnegie Hall, New York, USA, with F. Previtali, New York PSO

**Bloch:Violin Concerto**

- 5/2/1982, Academy of Music, Philadelphia, USA, R. Muti, Philadelphia O

**Bloch:Violin Concerto**

- 6/2/1982, Academy of Music, Philadelphia, USA, with R. Muti, Philadelphia O

**Bloch:Violin Concerto**

- 30/11/1982, Symphony Hall, Osaka, Japan, with M. Plasson, Osaka PO

**Bloch:Violin Concerto**

Beethoven:Violin Concerto

As gravações e os concertos acima referidos demonstram a dedicação do violinista em divulgar a obra de Ernest Bloch, tanto por questões racionais quanto por aspetos emocionais que sempre ligaram essas duas importantes personalidades, consolidando uma música étnica judaica, com um estilo particular de execução ao violino que encontrou nessa relação um papel de protagonismo, de merecida relevância.

Entre todos os contatos com violinistas que Bloch estabeleceu ao longo de sua carreira, alguns serviram como inspiração e outros como estímulo ao seu trabalho. Pochon foi um grande amigo e incentivador de Bloch. Ysaÿe reconheceu o talento do jovem compositor e proporcionou a ele o contato com compositores que influenciaram sua obra, como César Frank e o próprio Ysaÿe. Ribaupierre foi colega de trabalho e colaborador importante nos primeiros anos na América. Szigeti já era um grande violinista de renome mundial, que muito contribuiu para a divulgação da obra para violino de Ernest Bloch. Entretanto, a relação com Menuhin foi bastante diferenciada, pois a colaboração profissional e a amizade são inseparáveis. O violinista dedicou-se intensamente na divulgação da obra de Bloch, e inclusive imprimiu características suas em composições para violino, mesmo aquelas que não eram dedicadas a ele, como o *Violin Concerto*. Entende-se que o seu papel foi fundamental para manter vivo o legado do compositor. O próximo capítulo pretende explorar de que formas essas relações também contribuíram para o conjunto da obra de Bloch, especialmente no que se refere ao violino.

# 5

## Protagonismo do violino na obra de Ernest Bloch

Os capítulos anteriores abordaram, através da revisão de literatura, alguns dos objetivos do presente estudo, nomeadamente a construção da identidade judaica do compositor, os componentes técnicos e interpretativos do violino na composição de Bloch, e a colaboração entre compositor e intérpretes de sua obra. Neste capítulo, através da análise das entrevistas e de elementos bibliográficos, pretende-se compreender a função do violino na representação da cultura e delimitar a linguagem judaica na música de Ernest Bloch.

A fim de corroborar a hipótese de que o violino assume um papel de protagonismo na obra de Ernest Bloch, procedeu-se a análise das entrevistas e vídeos das sessões do Grupo de Estudos da “International Ernest Bloch Society”, para além de uma extensa revisão bibliográfica, a qual aparece refletida nos capítulos anteriores.

As entrevistas foram realizadas com três personalidades relevantes relacionadas ao compositor Ernest Bloch, nomeadamente a violinista Miriam Kramer, membro da IEBS e com algumas gravações do compositor, o professor e pianista israelita Zecharia Plavin, autor de uma tese sobre Bloch, e o professor e musicólogo Alexander Knapp. As citações utilizadas ao longo da análise contida neste capítulo fazem referência ao material das entrevistas, ainda não publicado, sendo que o mesmo pode apenas ser consultado nesta tese. Portanto, a transcrição integral das entrevistas dos entrevistados encontra-se nos anexos.

Além dessas entrevistas, duas sessões do grupo de estudos da IEBS mereceram uma análise mais detalhada pela pertinência com a investigação:

- Palestra de Malcom Singer sobre a relação entre Ernest Bloch e Yehudi Menuhin, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bxX7WJ0EDAq>
- Palestra de Rivka Golani e Alexander Knapp sobre Bloch e a Viola, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=88cCs1-8MIY>

Estes materiais das palestras encontram-se abertos ao público e podem ser assistidos nos links descritos acima, assim como foi disponibilizado um material informativo da IEBS, os quais podem ser consultados nos anexos desta tese.

Portanto, a seguir serão abordados os temas diretamente relacionados ao protagonismo do violino na obra de Bloch, procedendo-se à análise retórica com recurso aos materiais bibliográficos coletados e as entrevistas realizadas.

### *Identidade Judaica de Ernest Bloch*

Ernest Bloch foi uma personalidade complexa e enigmática, com aspetos controversos em sua vida. O judaísmo de Bloch nunca foi algo linear, pois o compositor oscilava entre momentos de intensa devoção e de total afastamento e negação da religiosidade.

Em suas origens familiares, encontram-se muitos antepassados (asquenazes) que viviam de forma modesta como comerciantes, principalmente, sendo que seu avô paterno, Isaak Josef Bloch, foi o primeiro a ter um papel destacado na comunidade judaica, como *Cantor (ba'al tefillah)* e Presidente da comunidade judaica de Lengnau. O pai de Ernest, Meier (que passou a chamar-se Maurice, ao mudar para a cidade francófona, Genebra), considerou ser Rabino, antes de optar pelo comércio e adentrar na burguesia, autodeclarando-se agnóstico.

Ernest, entretanto, recorda que a família mantinha práticas religiosas judaicas em casa, e frequentava a Sinagoga por ocasião das festas sagradas. Bloch aprendeu hebraico e cantilações judaicas para seu *Bar Mitzvah*, perdendo o contato com a religião durante os anos de estudos musicais em Genebra (1894-1896), Bruxelas (1896-1899), Frankfurt (1899-1901) e Munique (1901-1903). Contudo, em Paris (1903-1904), reaproximou-se do judaísmo através da amizade com o escritor, novelista e libretista judeu, Edmond Fleg (Knapp, 2016a).

Enquanto a amizade com Fleg é facilmente compreensível, a relação com Robert Godet é questionável. Contudo, o próprio compositor refere-se a esta amizade como “a maior tragédia em sua vida”, pois depositava imensa confiança neste amigo que o traiu, revelando-se um grande antisemita (Knapp, 2016a). Inclusive, a aquisição do crucifixo de madeira em tamanho real (o qual consta em uma de suas fotos, no capítulo 2), escultura que o acompanhou ao longo de toda a sua vida, foi um experimento realizado por Godet, que orientou Bloch a realizar essa compra. Anos mais tarde, Bloch passou a justificar a posse deste crucifixo pela admiração à figura de Jesus Cristo, representando a imagem de um judeu traído – em uma evidente projeção de seus próprios sentimentos com relação ao “amigo”.

Segundo o próprio Bloch, Godet ainda foi responsável por despertar a atenção do compositor aos aspectos judaicos inconscientes de sua música. Nesta altura de sua vida, Bloch se autoproclama um compositor judeu. É a primeira vez na história da música que um compositor judeu declara escrever música judaica. A seguir, decide compor o “Ciclo Judaico”, que inclui algumas das obras mais famosas do compositor:

- Os três Salmos (1912-1914)
- Trois Poèmes Juifs (1913)
- Israel Symphonie (1912-1916)
- Schelomo, rhapsodie hébraïque pour violoncelle et orchestre (1916)
- Quarteto de Cordas nº1 - Hebrew Quartet (1916)
- Jézabel (ópera inacabada)

No ciclo judaico, há uma série de procedimentos que contribuem para criar a atmosfera hebraica e que continuarão em obras posteriores de inspiração judaica. Assim, segundo Lewinski e Dijon (1998), a melodia Blochiana caracteriza-se por:

- Grande flexibilidade rítmica e aspecto rapsódico (sua fisionomia lembra o papel do *Hazan* ou *Cantor*, profissional da Sinagoga);
- Evoca o Oriente através do uso frequente do intervalo de segunda aumentada, presente na liturgia judaica;
- Os intervalos de quartas e quintas perfeitas, tocadas pelos metais, lembram o *shofar*, instrumento usado na Sinagoga em certos serviços;
- O uso de modos litúrgicos e escalas exóticas é frequente, presentes na liturgia e no folclore judaico;

- A orquestração, com o uso de harpas e da celesta, bem como a escrita para solistas de sopro, contribuem para a construção de uma atmosfera oriental;
- As mudanças de *tempo* e compasso são numerosas, com presença recorrente do ritmo lombárdico ou *Scotch Snap*, verdadeira assinatura Blochiana.

Sobre o ritmo, é um elemento importante na obra de Bloch, desde que o compositor estudou com Émile Jacques-Dalcroze, que desenvolveu um método de ensino da música baseado em movimentos corporais e gestos, denominado Eúritmia. O compositor demonstra preferência por ritmos agudos e angulares, como o “lombárdico” e o “*snap*”, bem como o uso da polirritmia. Neste sentido, desenvolveu uma forma própria de ritmo, o qual recebeu o nome de *Bloch’s rhythm* (descrito ao longo da tese), os padrões curto-longo semelhantes ao *Scotch Snap*.

Os traços judaicos intrínsecos à obra de Bloch podem ser reunidos em cinco categorias principais: melodia, ritmo, forma, textura e humor. Relativamente às melodias, de modo particular, emprega temas de casamento e escalas exóticas, incluindo passagens rapsódicas e quase improvisadas. Utiliza-se de intervalos melódicos de quarta e quinta perfeitas, em alusão à sonoridade do *Shofar*, mas também incorpora a segunda e a quarta aumentada, e ocasionalmente uma inflexão de um quarto de tom (Verbisck, & Lopes, 2021).

Na verdade, nenhum desses meios técnicos é específico da música judaica. Entretanto, mais do que processos técnicos, são os imperativos internos que melhor caracterizam a música judaica. Alguns musicólogos chegaram a declarar que qualquer obra composta por um compositor judeu é música judaica, portanto qualquer obra de Bloch seria música judaica.

Em se tratando de uma questão controversa, pode-se recorrer à opinião de especialistas. Relativamente aos elementos da cultura judaica estarem presentes na obra de Bloch, quer em conteúdos explícitos, quer em elementos implícitos, o entrevistado Dr. Alexander Knapp (doravante, Knapp) afirmou que atualmente entende de uma forma diferente o assunto, relativamente ao que pensava quando escreveu sua tese e publicou o artigo sobre os elementos judaicos conscientes e subconscientes em Bloch.

“I think my views have changed a bit. I think I was much more into the Jewish aspect of Bloch at that time. And indeed, my PhD was about Jewish elements in the works of the Jewish cycle. So there was much more focus on that. But now, I feel that I have a kind of different view, I feel that the

Jewish works and the Jewish cycle weren't Jewish. I mean, they've got lots of Jewish content. There are lots of chant Jewish chanting, and cantillation and cantorial and not so much folk music, but there are all sorts of other things like shofar calls, you know, ram's horn, all those sort of things, there's plenty of them in those particular words. And indeed, in other words, subsequent to them, including works that don't have a Jewish particular Jewish connection, they become kind of Bloch elements. But I think I got a more liberal view about the whole thing now. I feel more liberal about it, I don't feel quite so Hardline.”<sup>29</sup>

Para o Dr. Zecharia Plavin (doravante, Plavin) estão presentes elementos da cultura judaica, mas seu entendimento difere de Knapp, pois ele percebe como algo intencional do compositor. “In my opinion, it is not subconscious, but it is conscious. It is and that is not Jewish, but hebraic Zionist and it is different, different, okay. You have to understand that to be a Jew and to be a Hebrew, politically and culturally and spiritually it is two different state of existence.”<sup>30</sup> Este pensamento está de acordo com aquilo que Knapp afirma, que a ascendência asquenaze em Bloch é bastante remota, tendo ocorrido uma busca intencional pelas melodias da música *klezmer* de forma a incorporá-las em suas composições, como é o caso de Baal Shem.

Acrescenta ainda que há formas diferentes de manifestar elementos da cultura judaica. Na opinião de Plavin, há uma forma que manifesta a força e resistência de um povo, e outra que relaciona-se ao exílio.

“Well, I suppose we should divide it into two groups. One group is those three Hasidic pieces, a Hasidic Jewish very known suite Baal Shem. And then there is a there is a piece called Abodah. And there is maybe some else something else also. Definitely Jewish, I mean, Jewish in Ashkenazi diasporic or exilic meaning. But the majority of Bloch's output for violin solo, or this violin domination, which is sonatas for violin and piano, and violin concerto. And also, the parts of violin first violin of the first two string quartet, and maybe even later they have a completely different cultural of meaning, which is actually not an exilic but prophetic... Meaning and energy it is actually a great position to Jewish exilic spirit. It is not a one world but these are two different worlds which are in conflict.”<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> “Acho que minha visão mudou um pouco. Acho que eu estava muito mais ligado ao aspecto judaico de Bloch naquela época. E, de fato, meu doutorado foi sobre elementos judaicos nas obras do ciclo judaico. Então havia muito mais foco nisso. Mas agora, sinto que tenho uma visão diferente, sinto que as obras judaicas e o ciclo judaico não eram judaicos. Quero dizer, eles têm muito conteúdo judaico. Há muitos cantos judaicos, e cantilação e cantorias e não tanta música folclórica, mas há todo tipo de outras coisas como chamadas de shofar, você sabe, chifre de carneiro, todo esse tipo de coisas, há muitas delas nesses palavras. E, de fato, em outras palavras, depois deles, incluindo obras que não têm uma conexão judaica particular judaica, eles se tornam elementos tipo Bloch. Mas acho que agora tenho uma visão mais liberal sobre a coisa toda. Eu me sinto mais liberal sobre isso, não me sinto tão linha dura.” [tradução livre]

<sup>30</sup> “Na minha opinião, não é subconsciente, mas é consciente. É e isso não é judeu, mas hebraico sionista e é diferente, diferente, ok. Você tem que entender que ser judeu e ser hebreu, política, cultural e espiritualmente são dois estados diferentes de existência.” [tradução livre]

<sup>31</sup> “Bem, suponho que devemos dividi-lo em dois grupos. Um grupo são aquelas três peças hassídicas, uma suíte judaica hassídica muito conhecida Baal Shem. E depois há uma peça chamada Abodah. E talvez haja alguma outra coisa também. Definitivamente judeu, quero dizer, judeu no significado diaspórico ou exílico asquenaze.

Além de dividir a obra de Bloch relacionada à cultura judaica em dois grandes grupos, Plavin ainda acrescenta alguns questionamentos sobre o caráter das composições judaicas, reforçando essa diferenciação em formas opostas de expressar a cultura judaica:

“Yes, but look, what is this character, what is this character? here are as I said, there are two main characters it is not one character but there are two different characters. When you play this first violin sonata (singing notes), it is a huge source of existence, of resistance, there is nothing Jewish in the in the sense of victimhood of weakness, it is a great energy and existence of justice and of struggle. The difference now, when they say then they when they say when they say you have to play Nigun in a Jewish way, actually I am afraid (...) they understand this on under stressing the victimhood in the the weakness, the prayer of the weak and victimized person and this is what what made a Bloch himself crazy, he didn't want this way, but but, but there is nevertheless a difference.”<sup>32</sup>

A conclusão de ambos entrevistados, Knapp e Plavin, a respeito da obra do compositor está de acordo com o que foi percebido ao longo deste estudo: Ernest Bloch foi uma personalidade complexa, e pela sua natureza, mutável. Assim, é difícil defini-lo ou encaixá-lo em apenas um rótulo. Para Knapp:

“I've come across scholars who say all Bloch is Jewish. And I come across others who say, no, none of it is Jewish. But I'm not that those are the extremes. There are plenty of other things in the middle, which are also problematical. The point is that Bloch was many things. And somehow he managed to blend that into a single personality. But the personality was obviously complex, because he contradicted himself a lot. He said one thing one time, and then it two years later, he said something the opposite said something different.”<sup>33</sup>

O compositor americano Isadore Freed (1900-1960) refere que “todo o Bloch é judeu”, pois o judaísmo não pode ser como uma torneira que se abre ou se fecha (Lewinski, & Dijon, 1998). O próprio Bloch diz que não quer fazer música baseada

---

Mas a maior parte da produção de Bloch para violino solo, ou esta dominação de violino, que são sonatas para violino e piano, e concerto para violino. E também, as partes do violino primeiro violino do primeiro quarteto de cordas, e talvez até mais tarde elas tenham um significado cultural completamente diferente, que na verdade não é um exílico, mas profético... Significado e energia, realmente uma grande afirmação para o espírito exílico judaico. Não é um mundo único, mas são dois mundos diferentes que estão em conflito.” [tradução livre]

<sup>32</sup> “Sim, mas olhe, o que é caráter, o que é caráter? Aqui estão como eu disse, existem dois personagens principais, não é um caráter, mas existem dois caracteres diferentes. Quando se toca esta primeira sonata para violino (notas cantadas), é uma enorme fonte de existência, de resistência, não há nada de judaico no sentido de vitimização da fraqueza, é uma grande energia e existência de justiça e de luta. A diferença agora, quando eles dizem então eles quando dizem quando dizem que você tem que tocar Nigun de uma maneira judaica, na verdade eu tenho medo (...) eles entendem isso em enfatizar a vitimização na fraqueza, a oração dos fracos e pessoa vitimizada e foi isso que enlouqueceu o próprio Bloch, ele não queria assim, mas mas, mas, no entanto, há uma diferença.” [tradução livre]

<sup>33</sup> “Encontrei estudiosos que dizem que todo Bloch é judeu. E me deparo com outros que dizem, não, nada disso é judeu. Mas eu não sou que esses são os extremos. Há muitas outras coisas no meio, que também são problemáticas. A questão é que Bloch era muitas coisas. E de alguma forma ele conseguiu misturar isso em uma única personalidade. Mas a personalidade era obviamente complexa, porque ele se contradizia muito. Ele disse uma coisa uma vez, e dois anos depois, ele disse algo oposto e depois disse algo diferente.” [tradução livre]

numa pesquisa sobre temas judaicos ou melodias judaicas apenas, mas construir uma obra judaica que seja expressão de sua própria identidade que incorpora a isto técnicas assimiladas no seu percurso enquanto compositor, nomeadamente a escola francesa de composição.

No entanto, no processo observado, esta junção de escolas enriquece ainda mais este panorama da cultura judaica presente na obra de Bloch, tornando-se desta forma uma obra singular que poderíamos chamar de Blochiana. Segundo Algazi (citado por Lewinski, & Dijon, 1998), o ritmo dos cantos sinagogais é regulado pela prosódia do hebraico, idioma com acentos vigorosos e flexíveis. O canto litúrgico judaico tem como característica essencial ser expressivo. Desta forma o ritmo é construído em função do canto e da melodia. Este carácter de expressividade e de certa improvisação, conforme pontuado por Algazi, é uma marca presente na composição de Bloch.

A definição de música judaica tem sido tema de discussões teóricas desde Idelsohn, proeminente musicólogo apresentado no capítulo “Estado da Arte”, até estudiosos da atualidade como Seroussi. Para David Ewen, música escrita por compositor não judeu, não pode ser música judaica, mesmo que recorra a melodias tradicionais ou sinagogais. Entretanto, Guido Gatti, musicólogo italiano, afirma que nem toda música escrita por compositor judeu deve ser necessariamente música judaica. Ernest Bloch, entretanto, foi o primeiro compositor a afirmar-se judeu e ser reconhecido internacionalmente como tal, mesmo que a maior parte de sua obra não seja de temática judaica (Lewinski, & Dijon, 1998).

Como Knapp afirma por diversas vezes, Bloch possuía uma personalidade complexa, multifacetada. Entretanto, por diversas ocasiões, o compositor reafirmou que as obras “judaicas” expressavam uma dimensão de sua personalidade na qual a sua própria essência enquanto pessoa e compositor estava plenamente presente. No período entre 1903 e 1906, aos 26 anos, Bloch viveu o processo de redescoberta da sua história e da essência judaica, conforme cartas escritas à noiva Marguerite e ao amigo Edmond Fleg. À noiva, Bloch escreveu em 1903:

Je suis un juif; et je possède les qualités de cette race formidable: la souplesse, l'assimilation. Au fond, nous sommes tous des aristocrates, nous sommes plus anciennement civilisés que les Aryens. Si la majorité des juifs est abrutié, c'est à cause de l'oppression de dix-huit siècles.<sup>34</sup> (Lewinski, &

---

<sup>34</sup> Eu sou um judeu; e possuo as qualidades desta raça formidável: flexibilidade, assimilação. Basicamente, somos todos aristocratas, somos mais civilizados do que os arianos. Se a maioria dos judeus é brutalizada, é por causa da opressão de dezoito séculos. [tradução livre]

Dijon, 1998, p.515)

Complementando esses pensamentos, em 1906, Bloch escreveu à Fleg:

Cette musique est en nous. Il faut que nous fassions sentir à tout ce qui est d'âme juive la grandeur et la destinée de cette race. Il faut qu'un souffle de confiance en l'avenir s'élève, et que les Juifs aient honte de ce qu'ils sont, de la fausse voie où ils se trouvent... et qu'ils sentent un réveil en eux. "La Terre promise!" En lisant certains passages, j'ai presque regretté de n'avoir que la musique pour parler; mais les Juifs entendent la Musique.<sup>35</sup> (Lewinski, & Dijon, 1998, p.515)

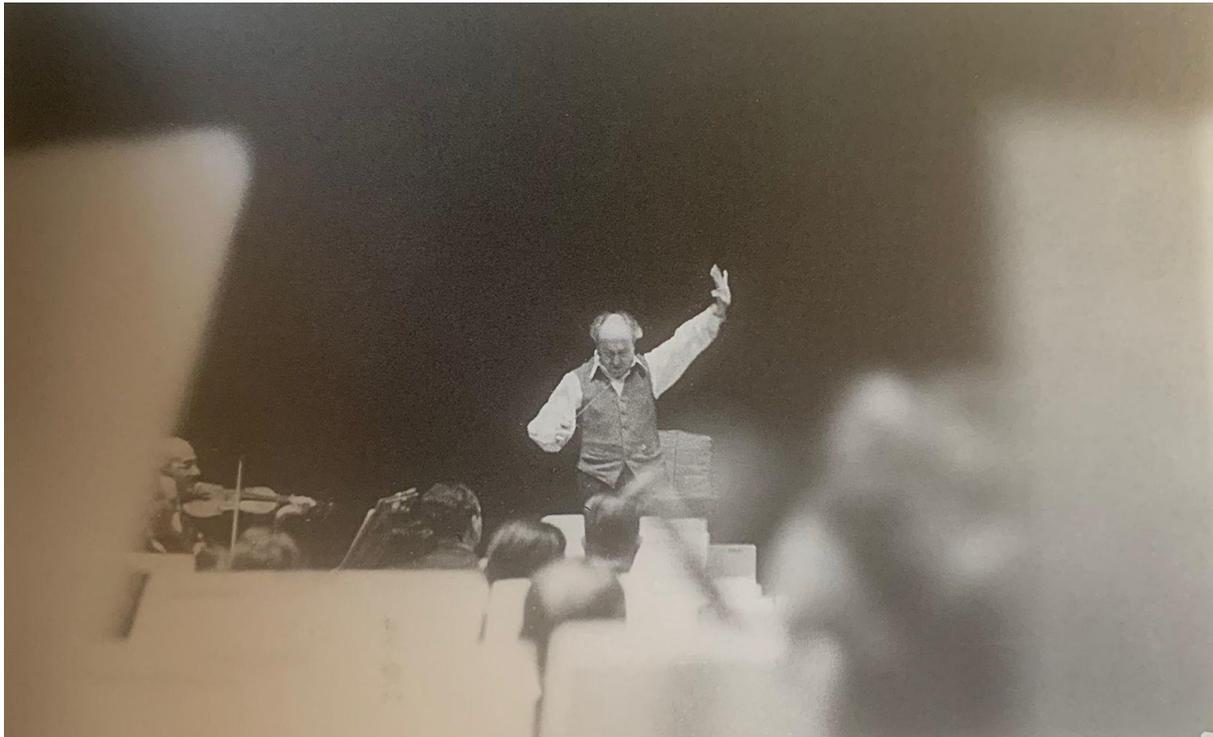


Fig. 23 Bloch como Maestro, dirigindo a orquestra em Nova Iorque, em 1934, em um concerto de *Avodath Hakodesh* "Sacred Service" (Lewinski, & Dijon, 2004)

O violinista inglês e amigo pessoal de Bloch, Alex Cohen, compreendeu e expressou em um artigo, em 1948, que apenas um judeu poderia compor obras como *Schelomo* e *Israel*, mas não um judeu qualquer – apenas Ernest Bloch. Segundo ele, o compositor soube como ninguém traduzir a alma judaica em música. Para Cohen (citado por Lewinski, & Dijon, 1998), as obras judaicas de Bloch representam a expressão dos sentimentos do compositor meditando sobre os assuntos judaicos, enquanto o restante de sua obra revela um artista universal,

---

<sup>35</sup> Esta música está em nós. Devemos fazer com que todos os que são de alma judaica sintam a grandeza e o destino desta raça. É preciso que se levante um sopro de confiança no futuro, e que os judeus se envergonhem do que são, do falso caminho onde estão... e que sintam um despertar neles. "A terra prometida!" Lendo certas passagens, quase me arrependi de ter apenas a música para falar; mas os judeus ouvem a música. [tradução livre]

contemplando a vida e os mistérios eternos.

Dessa forma, entende-se que a cultura judaica está presente na vida do compositor, e tal como Cohen bem definiu, a expressão de sentimentos judeus em forma de música apenas poderia ser conseguida por uma alma sensível como em Bloch, com legitimidade e transparência que são inerentes ao compositor. Tendo-se estabelecido a base judaica, a seguir proceder-se-á à análise da representação do instrumento (violino) no contexto do judaísmo.

### *Representação do violino na cultura judaica*

A música é parte essencial da cultura judaica, conforme descrito no capítulo 1, Estado da Arte. O violino, um dos instrumentos presentes no Templo de Israel, deixou de ser utilizado nas Sinagogas, mas permaneceu na tradição judaica. O instrumento violino, tal como conhecemos hoje, surgiu no século XVI, e foi logo associado ao estilo de música tradicional que era cantada e tocada em celebrações judaicas. De modo particular, entre os asquenazes, ganhou destaque através da música *klezmer*, e faz-se presente no imaginário do povo judeu, tendo sido representado nas obras “Violinista no telhado” e “Stempenyu, Um romance Judaico”, por exemplo.

Os conjuntos de música *klezmer* são usualmente compostos por três a cinco músicos, mas podem contar com até quinze integrantes. Normalmente possuem um ou mais violinos, clarinete, trompete, e eventualmente contrabaixo, trombone ou tuba, tambor ou bumbo.

Segundo Netsky (citado por Verbisck, & Lopes, 2020), as técnicas utilizadas pelos *klezmorim* (músicos de *klezmer*) são as mesmas empregues pelos instrumentistas clássicos ocidentais, exceto por alguns elementos característicos que são utilizados na música *klezmer*, e que fazem sentido pois imitam a voz e os sentimentos humanos. O primeiro e mais frequente são os chamados *krekhits*, que significa gemido, uma espécie de reminiscência do choro. Em oposição a esse, temos o *tshok*, uma imitação do riso. Outro elemento bastante utilizado é o *kneytsh*, uma pegada tipo soluço.

O violino *klezmer* possui muitos ornamentos, e características próprias de vibrato empregues neste estilo. O vibrato deve ser rápido, apertado e parecido com um trinado, com uma puxada rápida e acentuada do arco no primeiro tempo. Para

obter o som de *krekhits* é preciso imitar um gemido, de modo que o som esperado fica a meio caminho de um harmônico e uma nota. A técnica violinística correspondente deve ser, com a mão esquerda, utilizar o 4º dedo sem muita pressão, movendo-o levemente, e igualmente, na mão direita, diminuir a pressão do arco. Outro ornamento característico é o *dreydl*, com uma técnica semelhante de arco e movimento rápido de mão esquerda, ou, em uma variação, um movimento para frente e para trás na mão esquerda, deslizando o dedo lentamente, em uma velocidade muito inferior à execução regular (Solomon, citado por Verbisck, & Lopes, 2020).

O estilo *klezmer* de tocar violino tem sido incorporado em composições eruditas, quer pelos próprios compositores, quer pelos intérpretes. Entretanto, essa transição do *klezmer* para o erudito, remonta ao século XIX, tendo-se aprofundado ao longo do século XX. Mikhl Joseph Guzikow (1809-1837) foi um multi-instrumentista *klezmer*, o mais famoso de seu tempo, e era admirado por Franz Liszt e Felix Mendelssohn, podendo ter influenciado de alguma forma algumas de suas composições. Oriundo de uma família de *klezmorim*, aos 15 anos Gusikov já era famoso no mundo judeu, sendo que aos 26 anos apresentava-se regularmente em teatros e feiras, tendo entretanto falecido precocemente de tuberculose aos 28 anos.

Alguns violinistas mais proeminentes do século XX estavam profundamente ligados ao *klezmer*, sendo que aqueles que não tocavam, propriamente, ouviram de seus familiares próximos e cresceram num ambiente musical *klezmer*: Bronislaw Huberman (1882- 1947, Polônia), Efren Zimbalist (1889- 1985, Rússia), Mischa Elman (1891 -1967, Ucrânia), David Oistrakh (1908-1972, Ucrânia), Jascha Heifetz (1901-1987, Lituânia) e Nathan Milstein (1904- 1992, Rússia). Pelas mãos de Leopold Auer e Pyotr Solomonovich Stolyarsky (esse segundo, de origem judaica e de família de *klezmorim*), crianças e jovens *klezmer* foram transformados em virtuosos, pelo emprego de técnicas como amplo vibrato, glissando e ornamentos característicos, compatíveis com sua origem e adequadas ao contexto erudito dos palcos de concertos (Verbisck, & Lopes, 2020).

Para a violinista entrevistada Miriam Kramer (doravante, Kramer), há uma clara relação entre o papel do violino e a cultura judaica, conforme podemos perceber em sua assertiva:

“Again, the violin has a certain intensity and passion and can capture

feelings of the heart in a way that is intense and immediate -perfect for Jewish music which has such an extraordinary way of connecting to an audience (even non Jewish listeners)... Bloch's music is a wonderful vehicle for freedom of expression , encouraging the performer to search for a greater voice to speak to the audience ."<sup>36</sup>

A vivência do povo judeu como nômade pode ser eventualmente relacionada à predileção pelo violino, enquanto um instrumento “portátil”. Contudo, é insuficiente para que se possa afirmar que esse é o motivo, pois também existe uma forte tradição de pianistas judeus, sendo o piano o oposto do violino em termos de portabilidade. Para Knapp, a questão remonta aos tempos bíblicos, dos primórdios do povo hebreu. “I'm now going back a very long way. In the Jewish Temple in Jerusalem 2000 years ago, to 3000 years, both temples, there was a traditional orchestra, as you know. And the orchestra consisted basically, of string instruments.”<sup>37</sup>

De qualquer das formas, o violino está presente quer no contexto litúrgico, quer no tradicional, no que se refere à música judaica. A próxima seção pretende analisar o papel do violino no conjunto da obra de Bloch.

### *Violino na obra composicional de Bloch*

O papel do violino na obra de Bloch é a questão central da presente investigação. Sabe-se que Ernest Bloch, a partir de sua trajetória de vida, pretendeu inicialmente ser violinista. A primeira forma de expressar-se através da arte foi como instrumentista, e o instrumento escolhido foi o violino. Desde o princípio de sua formação, teve contato com grandes violinistas, com destaque para seu melhor amigo (ao longo de toda sua vida), Alfred Pochon, e obviamente Eugene Ysaÿe.

Além das aulas com Ysaÿe, a maioria em conjunto, o jovem Ernest recebia aulas particulares de Franz Schörg, que exigia ao aluno tocar obras violinísticas virtuosas, tais como *Airs Russes* de Henryk Wieniawski (1835-1880) e *Airs Bohémiens* de Pablo de Sarasate (1844-1908). À sua irmã Loulette, Bloch escreveu nesta época:

---

<sup>36</sup> “Mais uma vez, o violino tem uma certa intensidade e paixão e pode capturar sentimentos do coração de uma forma intensa e imediata - perfeito para a música judaica que tem uma maneira tão extraordinária de se conectar com um público (mesmo ouvintes não judeus). A música de Bloch é um veículo maravilhoso para a liberdade de expressão, incentivando o intérprete a buscar uma voz maior para falar com o público.” [tradução livre]

<sup>37</sup> “Agora estou voltando muito longe. No Templo Judaico em Jerusalém há 2.000 anos, a 3.000 anos, ambos os templos, havia uma orquestra tradicional, como vocês sabem. E a orquestra consistia basicamente em instrumentos de cordas.” [tradução livre]

(...) Je travaille beaucoup ces jours, surtout mon violon; j'ai appris en 10 jours les *Airs russes* de Wieniawski, une des choses les plus difficiles qui existe, au point de vue de la virtuosité. (...) J'ai sué là-dessus pendant dix jours, et immédiatement après, je prends les *Zigeunerweisen* de Sarasate, pas commodes non plus, quoique bien moins difficiles que les *Airs russes*. Après, je jouerai la polonaise en ré de Wieniawski. Je me fais les doigts, et l'archet. Je travaille le "violon", de la musique (?) purement violonistique.<sup>38</sup> (Lewinski, & Dijon, 1998, p.95)

Para Knapp, Bloch talvez pretendesse seguir ambos os caminhos – compositor e violinista, mas a vida seguiu seu rumo. De ressaltar, ainda assim, que ele poderia ter sido um bom violinista: “So he was about 16 years old. So when he was there, he was encouraged to move towards composition. But he was a very fine violinist, and he thought that he would become a professional as you know, but that didn't happen.”<sup>39</sup>

Os motivos conscientes que o levaram a abandonar o plano inicial de ser violinista são conhecidos: ele havia iniciado os estudos na área da composição, paralelamente à prática instrumental; posteriormente foi aconselhado a seguir pelo caminho da composição, inclusive pelo seu professor Ysaÿe. Provavelmente alguns motivos inconscientes estavam também presentes, os quais podemos imaginar... Ernest fazia composições desde muito pequeno e fez um juramento (para ele próprio) de que seria compositor. Seu pai Maurice queria que o filho fosse violinista, e ficava muito satisfeito com as boas críticas recebidas em Genebra. Contudo, em Bruxelas, Ernest pode ter-se deparado com violinistas de altíssimo nível, formados pelo seu professor famoso, não à toa chamado de “Rei do Violino”.

Podemos observar um grande salto no processo de formação enquanto violinista, saindo de um bom conservatório, em Genebra, e logo deparando-se com alguns dos professores mais proeminentes na área de violino (Ysaÿe e Shörg). O primeiro, uma figura imponente e paterna, pode ter intimidado o jovem, que desistiu de ser violinista e optou por dedicar-se exclusivamente à composição. Anos mais tarde (em 1938), ao concluir o Concerto para Violino, Bloch afirmou ter voltado a estudar violino após quase 30 anos sem praticar. Entretanto, sabe-se que

---

<sup>38</sup> (...) Trabalho muito hoje em dia, principalmente meu violino; Aprendi em 10 dias os *Russian Airs* de Wieniawski, uma das coisas mais difíceis que existem, do ponto de vista do virtuosismo. (...) Eu suei por isso por dez dias e, logo depois, peguei o *Zigeunerweisen* de Sarasate, também nada fácil, embora muito menos difícil que os *Airs russes*. Depois, toquei a *Polonaise* em Ré de Wieniawski. Estou fazendo meus dedos e o arco. Eu trabalho no "violino", música (?) puramente violinística. [tradução livre]

<sup>39</sup> “Então ele tinha cerca de 16 anos. Então, quando ele estava lá, ele foi encorajado a se mover para a composição. Mas ele era um violinista muito bom e pensou que se tornaria um profissional como você sabe, mas isso não aconteceu.” [tradução livre]

eventualmente ele tocava, apenas não se dedicou mais ao instrumento.



Fig. 24 Autorretrato, EUA, 1916 (Lewinski, & Dijon, 2001)

Essa afirmação é corroborada por Knapp, que afirmou que o compositor manteve seu violino sempre com ele, e que eventualmente tocava (como é possível confirmar na fotografia acima, a mesma comentada por Knapp no trecho que segue), mas nunca profissionalmente. De ressaltar sua frase final, neste comentário, que reforça que o violino era o instrumento utilizado para se expressar em nível mais profundo e verdadeiro.

Okay, but it wouldn't be true to say, I don't think, from what I understand, from what I've looked into it, I wouldn't be true to say that he never touched the violin for a period of maybe nearly 40 years. (...) Bloch did that kind of thing. He's exaggerated a bit. And also, he may not have remembered, but the thing is that there are reference there, there is some evidence to suggest that he did occasionally play the violin during that period, but not very much. Not very much anyway, because he gave all his energy to composing. (...) So for example, in that picture in 1916. Well, I mean, 1916 was was long after his student years, but he still had his violin. He must have had his violin for a purpose. It wasn't for decoration. He probably played it sometimes, but not professionally. Okay, so but nevertheless, the violin was one of the instruments that he used to express himself at the

most at the deepest level.<sup>40</sup>

Enquanto compositor, Bloch realizou obras de diferentes formações e gêneros musicais, tais como música de câmara, orquestrações, sonatas, concertos, suites, sendo aproximadamente 1/3 delas tendo o violino como solista ou instrumento principal. Em comparação com o próprio Ysaÿe, que compôs obras destacadas apenas para violino, esperava-se um maior volume de composições. A qualidade de suas composições para violino não deixa a desejar, sendo inclusive bastante variada, e são obras significativas no conjunto de composições de Bloch.

A violinista Miriam Kramer afirma que o compositor tinha uma predileção pelo instrumento: “The violin was, by all accounts, Bloch’s favourite instrument...”<sup>41</sup>. E acrescenta: “Bloch’s infinitely expressive work and unique soundworld are perfectly pitched for the violin’s powers as the violin is widely considered one of the most communicative instruments - ‘the closest to the human voice’.”<sup>42</sup>

Knapp concorda em parte com essa afirmação: “So the violin was definitely very important to Ernest Bloch from childhood. And as you say, his development as a musician began primarily as a violinist. Although at the same time while he was a child, he composed a lot, and but not only for the violin.”<sup>43</sup> Contudo, reforça que mesmo enquanto estudante de violino, Bloch já se dedicava à composição de modo mais ou menos regular, embora que não profissionalmente, conforme consta no comentário de Knapp.

“So there are a half dozen or so works that were either for solo violin, or for violin in chamber music, that Bloch composed as a youngster before the published works. Now, this shows that it was very important to him to be able to express himself musically through the violin.”<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> Pelo que investiguei, não seria correto dizer que ele nunca tocou violino por um período de talvez quase 40 anos. (...) Bloch fazia esse tipo de coisa. Ele é um pouco exagerado. E também, ele pode não ter se lembrado, mas o fato é que há referências ali, há algumas evidências que sugerem que ele ocasionalmente tocava violino durante esse período, mas não muito. Não muito de qualquer maneira, porque ele deu toda a sua energia para compor. (...) Então, por exemplo, naquela foto em 1916. Bem, quero dizer, 1916 foi muito depois de seus anos de estudante, mas ele ainda tinha seu violino. Ele deve ter tido seu violino para um propósito. Não era para decoração. Ele provavelmente tocou algumas vezes, mas não profissionalmente. Ok, mas mesmo assim, o violino foi um dos instrumentos que ele mais usou para se expressar no nível mais profundo. [tradução livre]

<sup>41</sup> “O violino era, segundo todos os relatos, o instrumento favorito de Bloch...” [tradução livre]

<sup>42</sup> “O trabalho infinitamente expressivo de Bloch e o mundo sonoro único estão perfeitamente ajustados para os poderes do violino, pois o violino é amplamente considerado um dos instrumentos mais comunicativos - ‘o mais próximo da voz humana’.” [tradução livre]

<sup>43</sup> “Então o violino foi definitivamente muito importante para Ernest Bloch desde a infância. E como você diz, seu desenvolvimento como músico começou principalmente como violinista. Embora, ao mesmo tempo, quando criança, compôs muito, e não apenas para o violino.” [tradução livre]

<sup>44</sup> “Então, há cerca de meia dúzia de obras que eram para violino solo, ou para violino em música de câmara, que Bloch compôs quando jovem antes das obras publicadas. Agora, isso mostra que era muito importante para ele poder se expressar musicalmente através do violino.” [tradução livre]

Além disso, para Kramer, o violino está intimamente ligado à cultura judaica, e pode ter sido um dos motivos da escolha do compositor pelo instrumento:

“Another likely reason the violin is featured in many of Bloch’s compositions is its connection to the Jewish tradition ... Many believe that the Jewishness of the violin is not only soulfulness, but the portability (alongside clarinet, flute or drum) of it as we were a people always on the move! Also, the requirements of becoming a violinist, even more so than many other instruments, are supreme discipline and perfectionism and striving for these can also be found in traditional Jewish life .”<sup>45</sup>

Entretanto, Knapp afirma que o violino era sim importante para o compositor - provavelmente o predileto, aquele que foi escolhido. Mesmo assim, a seguir ao violino deve-se destacar outros instrumentos, como viola, violoncelo e piano, também importantes para o compositor.

Can we imagine that there would be somebody predelection for the instrument? And the answer is yes, of course. The violin was very important to him. He loved the violin. And it probably was the the one instrument, you know, that really? How should I say really, really caused him to express his his deepest feelings. But that's not to say other instruments weren't equally important. I mean, the viola and the cello, these were also very important solo instruments for him, and indeed the piano.”<sup>46</sup>

A violoncelista israelita Rivka Golani destaca também as composições de Bloch para viola, entre as quais a premiada Suite para Viola e Orquestra, *Suite Hebraïque* e a obra inacabada para Viola Solo. Na opinião da musicista, a viola foi um instrumento relevante na trajetória do compositor. Observa-se a similaridade com o violino, portanto havia sim um gosto particular pelo uso de instrumentos de cordas friccionadas em suas composições.

Os contatos posteriores com violinistas ocorreram de formas diversas, mas não mais como estudante. Na função de diretor de orquestra, conheceu o jovem e promissor solista Joseph Szigeti, que posteriormente realizou a primeira gravação de uma obra do compositor, e a quem é dedicado o único Concerto para Violino. O violinista suíço André de Ribaupierre foi seu colega de trabalho no Conservatório de Cleveland, responsável pela estreia da sua obra para violino mais conhecida, *Baal Shem*. Yehudi Menuhin foi uma “surpresa” na vida de Bloch, que inicialmente

---

<sup>45</sup> “Outra provável razão pela qual o violino é destaque em muitas das composições de Bloch é sua conexão com a tradição judaica... um povo sempre em movimento! Além disso, os requisitos para se tornar um violinista, ainda mais do que muitos outros instrumentos, são a disciplina e o perfeccionismo supremos, e a busca por eles também pode ser encontrada na vida judaica tradicional.” [tradução livre]

<sup>46</sup> “Podemos imaginar que haveria alguém pré-seleção pelo instrumento? E a resposta é sim, claro. O violino era muito importante para ele. Ele amava o violino. E provavelmente foi o único instrumento, você sabe, realmente? Como devo dizer realmente, realmente o fez expressar seus sentimentos mais profundos. Mas isso não quer dizer que outros instrumentos não fossem igualmente importantes. Quero dizer, a viola e o violoncelo, esses também eram instrumentos solo muito importantes para ele, e de fato o piano.” [tradução livre]

mostrava-se cético perante jovens prodígios, mas logo entregou-se à admiração pelo violinista, que muito contribuiu na divulgação das composições de Bloch para violino – tornando-se amigos até o final da vida do compositor.

Contudo, Knapp destaca que, no seu entendimento, não há uma forma “judaica” de tocar violino, pois não há uma escola, como a franco-belga, no que se refere à Música Erudita Ocidental. Mas aceita que o contato com diferentes violinistas influenciou de diversas formas a obra de Bloch.

“Ysaye, I've got the I've got your paper here, in fact, he was not Jewish, but who nevertheless, obviously, played whatever repertoire there was, alongside everybody else. Menuhin is a complicated figure really, because although Menuhin was Jewish, he identified with being Jewish in a rather unusual way. (...) I don't know whether the way that Yehudi Menuhin played could be regarded as a Jewish way of playing the violin. I was thinking of Josef Szigeti, the Hungarian violinist as well, who made a great impact on Bloch. I was thinking of Andre de Ribaupierre, (...) he was Swiss, I think. So I have a feeling that Bloch was influenced by many different violinists whom he heard, each of whom had their own particular style. And I think that it's really important to see that they all contributed the way they had been educated and coming from their own particular background. But whether one can say there was something ethnic, about the way they played their violin, this is something different. And this is much more difficult to justify. And I would be reluctant really to think that I think they influenced him as individuals, but not as members of a particular group.”<sup>47</sup>

Nesse sentido, inclusive, Malcom Singer, maestro e compositor que conviveu por muitos anos com Yehudi Menuhin, afirmou que ele não pretendia ser um modelo para os violinistas de como era necessário tocar, sobre a forma correta de tocar determinadas músicas. O caráter interpretativo, presente nas composições de Bloch através dos gestos de alguma liberdade (*ad lib*, *cadenza*), permitem ao intérprete que manifeste a expressividade adequada a cada obra. Isso, obviamente, mantendo-se o rigor à parte escrita do texto musical, que apesar deste sentido de liberdade interpretativa, Bloch sempre indicava no texto o que esperava para a obra no aspeto de dinâmica e carácter interpretativo (por exemplo, indicações como “quasi recitativo”, “dolce expressivo”, “misterioso”, “fieramente”). Mesmo não

---

<sup>47</sup> “Ysaye, eu tenho o seu texto aqui, na verdade, ele não era judeu, mas mesmo assim, obviamente, tocava qualquer repertório que havia, ao lado de todos os outros. Menuhin é realmente uma figura complicada, porque embora Menuhin fosse judeu, ele se identificava como judeu de uma maneira bastante incomum. (...) Não sei se a forma como Yehudi Menuhin tocava poderia ser considerada uma forma judaica de tocar violino. Eu estava pensando em Josef Szigeti, também o violinista húngaro, que causou grande impacto em Bloch. Eu estava pensando em André de Ribaupierre, (...) ele era suíço, eu acho. Então, tenho a sensação de que Bloch foi influenciado por muitos violinistas diferentes que ele ouviu, cada um com seu estilo particular. E eu acho que é muito importante ver que todos eles contribuíram da forma como foram educados e vindos de suas próprias origens. Mas se alguém pode dizer que havia algo étnico, na maneira como eles tocavam violino, isso é algo diferente. E isso é muito mais difícil de justificar. E eu ficaria relutante em pensar que eles o influenciaram como indivíduos, mas não como membros de um grupo específico.” [tradução livre]

pretendendo ser um modelo, Bloch muitas vezes elogiou a interpretação de Menuhin de suas obras para violino, tornando-se assim uma referência.

Para Golani, os elementos “judaicos” existem e aparecem em diferentes obras, quer através de conteúdos explícitos, como em *Suite Hebraïque*, quer em elementos implícitos, como na *Suite para Viola e Piano*.

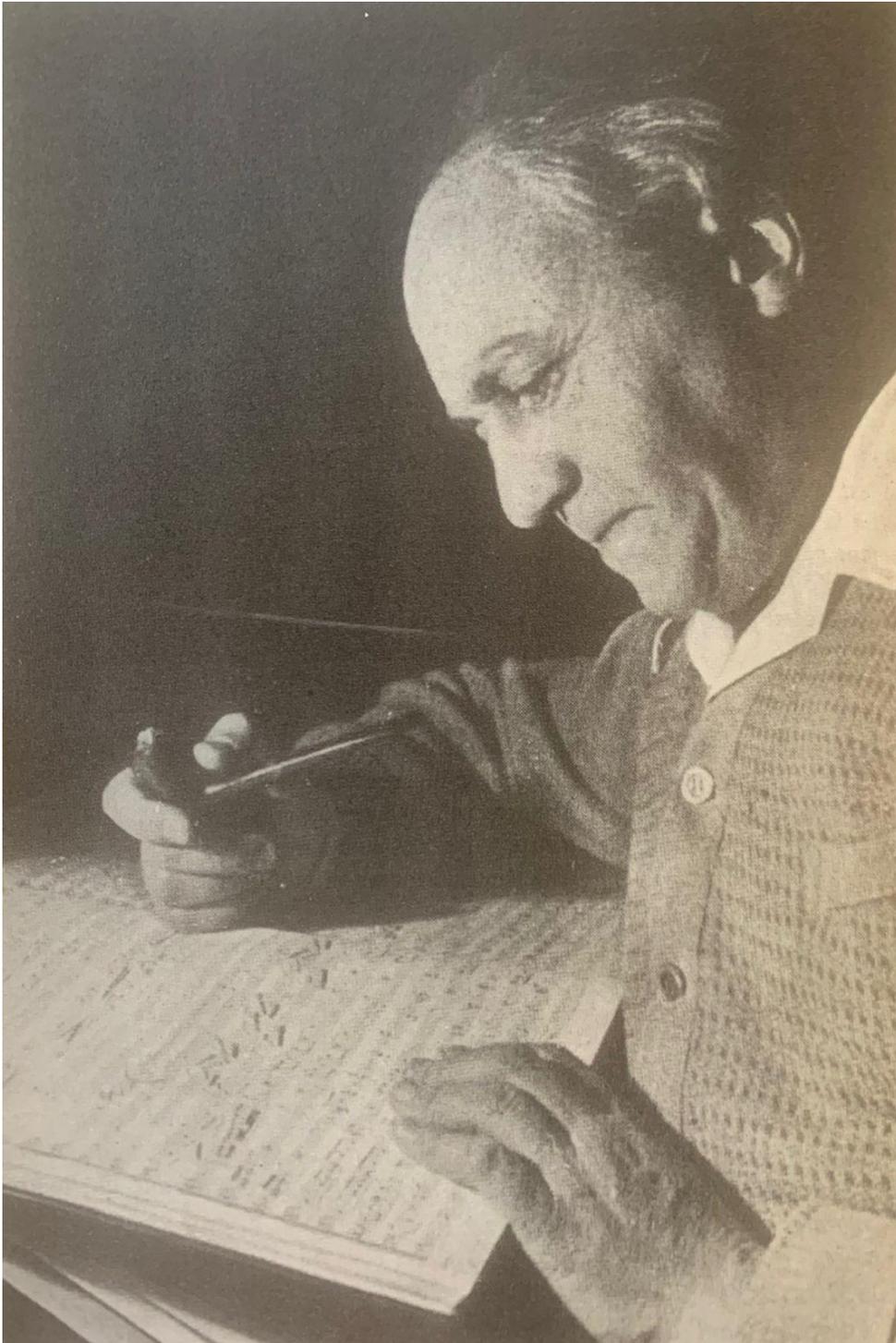


Fig. 25 Autorretrato em sua casa em Agate Beach (Lewinski, & Dijon, 2005)

Contudo, Knapp propõe uma visão diferenciada sobre o tema, pois apenas 3 de 10 obras para violino tem uma temática judaica explícita, segundo ele. As demais composições para violino possuem outras influências ou temas, embora possam eventualmente ter elementos da cultura judaica implícitos.

“Well, if we look at the works that he composed for violin, I've got here a list of works, published works anyway that he compose for violin. But the interesting thing is, only three of them are connected with Jewish subjects. Only three, there are about 10 All together, and all the others have got different influences. We can go through them briefly. We can say that the unaccompanied violin suites that he composed at the end of his life, they were more in the neoclassical style, very strongly influenced by Bach, and other composers of the 18th century. So they were not one, I don't think one would be looking for Jewish elements there. Although some people might be able to find Jewish elements everywhere. But indeed, generally speaking, this this music was not with a Jewish focus. The important ones with the Jewish focus were Abodah. Gods worship, which was the traditional melody for the HaKipurim, the Yom Kippur War, Day of Atonement tradition, which he composed for Yehudi Menuhin in right, you know? You obviously must know this piece of order. And then came Baal Shem Suite, which, of course, you know, extremely well. And then there's the Suite Hebraique, which is for violin or Viola, with piano or orchestra. Those are the three. The other works like the violin concerto, and then smaller pieces like Melodie, Nuite Exotique, and the two pianos, the two sonatas for violin and piano. These were not with a Jewish focus. Again, I'm not saying that there are no Jewish elements in them, but that it would be difficult to find them. And in fact, it might be rather arbitrary, to try and find Jewish elements in those works. Because the focus, the intention, the whole atmosphere, the ethos of those works, was not the same as it was for Abodah, Baal Shem Suite and Suite Hebraique, Okay, some of them were near romantic, some of them were impressionistic.”<sup>48</sup>

Os elementos técnicos estão presentes na obra de Bloch, mas é pela expressividade que a obra pode ser diferenciada. Segundo Knapp:

“So whatever might seem difficult in Bloch, I mean, even in the Baal Shem, even in Nigun, there are those sort of scale passages and arpeggios and goodness knows what else, which are quite technically difficult to play them

---

<sup>48</sup> “Bem, se olharmos para as obras que ele compôs para violino, tenho aqui uma lista de obras publicadas de qualquer maneira que ele compõe para violino. Mas o interessante é que apenas três deles estão ligados a assuntos judaicos. Apenas três, são cerca de 10. Todos juntos, e todos os outros têm influências diferentes. Podemos passar por eles brevemente. Podemos dizer que as suítes para violino desacompanhado que compôs no final de sua vida eram mais no estilo neoclássico, muito fortemente influenciadas por Bach e outros compositores do século XVIII. Então eles não eram um, eu não acho que alguém estaria procurando por elementos judeus lá. Embora algumas pessoas possam encontrar elementos judaicos em todos os lugares. Mas, de fato, de um modo geral, essa música não tinha um foco judaico. Os importantes com foco judaico foram Abodah. Adoração a Deus, que era a melodia tradicional para o HaKipurim, a Guerra do Yom Kippur, tradição do Dia da Expição, que ele compôs para Yehudi Menuhin certo, sabe? Você obviamente deve conhecer este pedaço de ordem. E então veio a Suíte Baal Shem, que, claro, você sabe, extremamente bem. E depois há a Suite Hebraique, que é para violino ou viola, com piano ou orquestra. Esses são os três. As outras obras como o concerto para violino, e depois peças menores como Melodie, Nuite Exotique, e os dois pianos, as duas sonatas para violino e piano. Estes não eram com um foco judaico. Novamente, não estou dizendo que não há elementos judeus neles, mas que seria difícil encontrá-los. E, de fato, pode ser bastante arbitrário tentar encontrar elementos judaicos nessas obras. Porque o foco, a intenção, toda a atmosfera, o ethos dessas obras, não era o mesmo que era para Abodah, Baal Shem Suite e Suite Hebraique, Ok, alguns deles eram quase românticos, alguns deles eram impressionistas.” [tradução livre]

fast, fast enough. But nevertheless, they were not intended for the violinist is to be able to show how clever he or she is, they were intended, because that was something that it made the expression more intense. And that is always the case with Bloch. He didn't like he didn't like virtuosity for the sake of it. But if it had a purpose, if it was a vehicle for something or a channel for something deeper, that was his purpose...”<sup>49</sup>

A violinista Miriam Kramer destaca algumas composições diferentes de Bloch, citando algumas de suas características, na visão de uma intérprete.

“His compositions Baal Shem (celebrating the founder of modern Hassidism) and Suite Hebraique obviously share the Jewish theme with incantational and dance like elements and modal harmonies and even the Concerto has the plaintive and Hebrew flavour. The Solo Suites, commissioned by Menuhin, seemingly divert to a more ‘secular’ style -both distantly emulating Bach’s Partitas. The second suite has elements of Bartok and serialism, however both solo suites still contain the signature improvisatory Bloch hallmark.”<sup>50</sup>

O estudo teórico e as entrevistas realizadas demonstraram que o violino é um instrumento significativo na cultura judaica, em um sentido abrangente, pois o mesmo está presente há muitos séculos na história do povo judeu, tendo sido utilizado em contexto litúrgico, e principalmente mantido na música tradicional da diáspora. Ernest Bloch, devido a sua origem familiar e a sua busca pessoal por conhecimento das melodias e tradições judaicas, pode ser identificado como um compositor judeu, mesmo que sua obra não seja, na totalidade, com essa temática. A relação do compositor com o violino foi semelhante à relação com o judaísmo: por vezes, apaixonada, por vezes, conflituosa. Mesmo assim, nas obras para violino, especialmente na mais famosa, *Baal Shem*, ele conseguiu expressar-se sendo verdadeiramente Ernest Bloch – e o público reconhece essa verdade, e por isso, esta sempre foi uma obra amplamente aclamada pelos ouvintes.

---

<sup>49</sup> “Então, o que quer que pareça difícil em Bloch, quero dizer, mesmo no Baal Shem, mesmo em Nigun, há esse tipo de passagem de escala e arpejos e sabe Deus o que mais, que são tecnicamente difíceis de tocá-los rápido, rápido o suficiente. Mas, no entanto, eles não foram destinados ao violinista para poder mostrar o quão inteligente ele é, eles foram destinados, porque isso era algo que tornava a expressão mais intensa. E esse é sempre o caso de Bloch. Ele não gostava, não gostava de virtuosismo por causa disso. Mas se tivesse um propósito, se fosse um veículo para algo ou um canal para algo mais profundo, esse era o propósito dele...” [tradução livre]

<sup>50</sup> “Suas composições Baal Shem (celebrando o fundador do hassidismo moderno) e Suite Hebraique obviamente compartilham o tema judaico com elementos encantatórios e dançantes e harmonias modais e até mesmo o Concerto tem o sabor melancólico e hebraico. As Suítes para Violino Solo, encomendadas por Menuhin, aparentemente desviam para um estilo mais "secular" - ambas emulando distantemente as Partitas de Bach. A segunda suíte tem elementos de Bartok e serialismo, no entanto, ambas as suítes solo ainda contêm a marca registrada da improvisação de Bloch.” [tradução livre]

## *O ouvinte de Bloch*

O último tópico a ser analisado refere-se ao ouvinte da obra de Bloch, sendo de igual importância aos anteriores, especialmente no contexto da análise musicológica. Conforme demonstrado ao longo da tese, Bloch foi um compositor de sucesso, aclamado pela crítica musical e pelo grande público. Recebeu diversas premiações por obras compostas, como *America*, *Suite para Viola*, *Quarteto de Cordas nº2* – prêmios estes que impulsionaram sua carreira e proporcionaram diversas oportunidades de trabalho. O público em geral também não ficava indiferente ao compositor, que era sempre requisitado. Suas obras incluídas em concertos dos melhores intérpretes, em salas de prestígio – especialmente nos Estados Unidos da América, mas também na Europa e em outras partes do mundo, inclusive na Ásia.

Contudo, houve períodos de maior interesse e outros de algum relativo esquecimento, especialmente após sua morte. Embora tenha havido um esforço intencional de alguns intérpretes, como Menuhin, em divulgar e manter viva a obra de Bloch, novamente são “sempre as mesmas favoritas”, como diz o entrevistado Knapp. Acrescenta ainda que as poucas obras ainda hoje executadas ou gravadas são as mesmas 3 ou 4 repetidamente, esquecendo-se todas as composições restantes:

“I mean, there are lots of recordings of Bloch's music, but very few concerts, and very few broadcasts over the radio, certainly in this country here. But also, I gather in America as well, I was just talking with another member of the Bloch Society, who said, you know that Bloch's music is really not very popular, it's not very often played. And when it is played, it's always the same few pieces. It's the Baal Shem, of course, and it's the Sacred service. And it's the Concerto Grosso.”<sup>51</sup>

A obra de Bloch é variada, e ainda há composições desconhecidas do grande público. Um questionamento feito prende-se ao fato que devem existir motivos para as obras de Bloch não serem mais tocadas. Segundo Kramer:

“The reason Bloch's music isn't yet performed as widely or regularly as other mainstream composers is still a mystery to me. Perhaps this is because people are still not fully exposed to his name and musical output, perhaps it is anti semitism, or perhaps too many performers want to program 'safe' and well known/tested crowd pleasers . Ironically, Bloch's

---

<sup>51</sup> “Quero dizer, há muitas gravações da música de Bloch, mas muito poucos shows, e muito poucas transmissões pelo rádio, certamente neste país aqui. Mas também, eu me encontro na América também, eu estava conversando com outro membro da Bloch Society, que disse, você sabe que a música de Bloch não é realmente muito popular, não é muito tocada. E quando é tocado, são sempre as mesmas peças. É o Baal Shem, claro, e é o serviço sagrado. E é o Concerto Grosso.” [tradução livre]

music often elicits the most appreciative response from the audience (out of all the pieces heard) -perhaps due to its exotic and improvisational feel . Bloch's spirituality is infectious and the effect it seems to have on the listeners is to make them search their own souls.”<sup>52</sup>

A questão judaica pode ter influenciado o afastamento do público, talvez por receio de perseguições ou mesmo por falta de identificação com as melodias. Bloch viveu durante sua vida a realidade das duas Guerras Mundiais – durante a Primeira Grande Guerra, deixou a Suíça para viver nos EUA. Anos mais tarde, vivendo novamente na Suíça, sentiu o crescimento do antissemitismo e precisou retornar “às pressas” para a América. Mudando-se para a costa do Pacífico, viu a Segunda Grande Guerra atingir o local onde vivia, com bombas e toques de recolher.

Entretanto, Knapp acrescenta que, apesar do fator judaico ter alguma influência, o compositor era muito popular durante sua vida, tendo o interesse sobre a sua obra diminuído ao longo dos anos.

“And Bloch was extremely popular in many times during his life, during the 1920s, and 30s, and 40s, and even into the 1950s, in different parts of the world, particularly America, this country, UK, and also Italy, very popular in lots of different places like that, strangely, never particularly popular in Switzerland, where he was born, never particularly encouraged. So there must be a reason for it, it may be something to do with his style. Maybe people don't feel comfortable with that particular kind of intensity. Or people think that because he is a kind of Jewish composer in quotation marks. That may be, it's not particularly for them, maybe it's particularly for Jewish people. And otherwise, you know, they wouldn't be necessarily interested in it. But this is nonsense, because Bloch himself, compose for everybody, he had no intention of composing only for Jewish people far from it.”<sup>53</sup>

Ainda assim, o que é desejável é a formação dos ouvintes, dando-se a conhecer as obras do compositor para que o público possa ter acesso a um repertório mais variado de Ernest Bloch – e este tem sido um dos principais

---

<sup>52</sup> “A razão pela qual a música de Bloch ainda não é tocada de forma tão ampla ou regular quanto outros compositores mainstream ainda é um mistério para mim. Talvez seja porque as pessoas ainda não estão totalmente expostas ao seu nome e produção musical, talvez seja anti-semitismo, ou talvez muitos artistas queiram programar “seguros” e bem conhecidos/testados para agradar ao público. Ironicamente, a música de Bloch muitas vezes provoca a resposta mais apreciativa do público (de todas as peças ouvidas) - talvez devido ao seu toque exótico e improvisado. A espiritualidade de Bloch é contagiante e o efeito que parece ter nos ouvintes é fazê-los buscar suas próprias almas.” [tradução livre]

<sup>53</sup> “E Bloch foi extremamente popular em muitas vezes durante sua vida, durante as décadas de 1920, 30 e 40, e até mesmo na década de 1950, em diferentes partes do mundo, particularmente na América, neste país, no Reino Unido e também na Itália, muito popular em muitos lugares diferentes como aquele, estranhamente, nunca particularmente popular na Suíça, onde ele nasceu, nunca particularmente encorajado. Então deve haver uma razão para isso, pode ser algo a ver com o estilo dele. Talvez as pessoas não se sintam confortáveis com esse tipo específico de intensidade. Ou as pessoas pensam isso porque ele é uma espécie de compositor judeu entre aspas. Isso pode ser, não é particularmente para eles, talvez seja particularmente para o povo judeu. E de outra forma, você sabe, eles não estariam necessariamente interessados nisso. Mas isso é um absurdo, porque o próprio Bloch, compõe para todos, ele não tinha intenção de compor apenas para os judeus, longe disso.” [tradução livre]

objetivos da *International Ernest Bloch Society*. Segundo Knapp:

“I think it's it's a question of education. I think that's one of the things that Bloch society is trying to do, to educate the public, musically, to see so that people can actually have a chance to make their own assessment. I do feel that there is a place of Bloch's music, just like there is for everybody. But there is something that is not something that is not happening something there's some communication gap. And I'm not sure exactly what that is. And if you can advise me if you can tell me, then I'd be very grateful because at the moment, you know, a lot of us are really quite mystified because the music, some of the music that we never hear is absolutely fantastic. It's really magnificent music. And people just don't have the benefit of hearing it because no nobody's playing it okay.”<sup>54</sup>

Nas considerações finais a questão da formação de ouvintes será discutida, apontando alguns aspetos a serem abordados para que a obra de Bloch possa continuar a ser apreciada pelo grande público, de diferentes partes do mundo.

Esse capítulo pretendeu analisar, a partir da literatura consultada e das entrevistas realizadas pelo autor, as questões norteadoras da tese. De modo particular, compreender o papel do violino como representante da cultura judaica na obra de Ernest Bloch. A seguir, nas considerações finais, pretende-se recapitular o percurso desta tese, propor alguns questionamentos, e apresentar as conclusões alcançadas pela investigação em musicologia.

---

<sup>54</sup> “Acho que é uma questão de educação. Acho que essa é uma das coisas que a sociedade Bloch está tentando fazer, educar o público, musicalmente, para ver para que as pessoas possam realmente ter a chance de fazer sua própria avaliação. Eu sinto que há um lugar para a música de Bloch, assim como há para todos. Mas há algo que não é algo que não está acontecendo algo há alguma falha de comunicação. E eu não tenho certeza exatamente o que é isso. E se você puder me aconselhar se você puder me dizer, então eu ficaria muito grato porque no momento, você sabe, muitos de nós estão realmente muito confusos porque a música, algumas das músicas que nunca ouvimos são absolutamente fantásticas. É uma música realmente magnífica. E as pessoas simplesmente não têm o benefício de ouvir porque ninguém está tocando bem.” [tradução livre]

# Considerações Finais

*“Il faudrait une psychanalyse bien subtile pour découvrir toutes les raisons cachées qui donnent à une oeuvre musicale sa forme, sa substance, sa couleur, son mouvement.”<sup>55</sup>*  
(Ernest Bloch, citado por Lewinski, & Dijon, 2001, p.280-281)

A presente investigação buscou conhecer o papel do violino na obra composicional de Ernest Bloch, identificando as relações com a cultura judaica. Devido às suas origens familiares, e por ter-se autoproclamado como tal, passou a ser conhecido como “compositor judeu”. Efetivamente, ao pensarmos em suas composições mais conhecidas, surgem logo os títulos *Baal Shem*, *Schelomo* e *Avodath Hakodesh*.

Retomando-se o percurso da investigação que culminou na construção desta tese, a etapa inicial consistiu em uma recolha bibliográfica e leitura de diferentes materiais pertinentes à vida e à obra de Bloch. A síntese das principais informações coletadas estão apresentadas no capítulo 1, Estado da Arte, no qual também procurou-se definir o balizamento da pesquisa, a saber, a Etnomusicologia Judaica. A presente investigação é pautada pela Etnomusicologia Judaica, que se refere à abordagem histórica e cultural que diferencia e caracteriza a música dos judeus daquela produzida por outros grupos, compreendendo o contexto cultural e o sistema simbólico utilizado por comunidades judaicas em diferentes locais. Esse capítulo ainda trouxe elementos do judaísmo e definições relevantes para a compreensão da personalidade de Bloch e de suas composições.

No capítulo 2, A construção da identidade musical de Ernest Bloch, apresentou-se de forma detalhada sua vida familiar e pessoal, entrelaçada com os aspectos profissionais, presentes desde muito cedo em sua vida. Sendo de uma família judaica tradicional (mesmo com as oscilações de seu pai), Ernest

---

<sup>55</sup> Seria preciso uma psicanálise muito sutil para descobrir todas as razões ocultas que dão a uma obra musical sua forma, sua substância, sua cor, seu movimento. [tradução livre]

frequentava a Sinagoga e realizou os estudos preparatórios para o *Bar Mitsvah*. Posteriormente, passou por algum período de afastamento da religião e intensa dedicação à música, retomando os estudos do judaísmo no início da vida adulta; entretanto, não retornou às práticas religiosas nem frequentava a Sinagoga de forma regular. Neste capítulo, apresentamos um menino prodígio do violino, que sonhava tornar-se compositor. Estudou em diferentes países e teve professores influentes, frequentando desde cedo um meio musical bastante profícuo. As mudanças de local de residência eram frequentes na vida do compositor, tendo-se estabelecido apenas no final de sua vida.

Este capítulo apresentou ainda uma tabela, construída pelo autor, de todas as obras compostas por Ernest Bloch, divididas em 5 períodos (conforme proposto pelo Dr. Knapp), nas quais o estilo composicional sofreu modificações. A investigação realizada demonstrou que Bloch deixava-se influenciar pelas paisagens locais, e que essas eram retratadas em sua obra, pelo que foi acrescentada a informação relativa ao local onde cada composição foi realizada.

O capítulo 3, O compositor e o violino, apresenta e analisa as obras compostas por Bloch para violino, em diferentes arranjos – mas considerando o instrumento com papel de destaque na obra, e não apenas no conjunto orquestral. Nesta seção, são descritas todas as obras para violino, desde as não publicadas, do período estudantil, até as composições profissionais, editadas e publicadas, procedendo-se à análise musicológica das mesmas. O destaque deste tópico é sobre *Baal Shem* (que possui o segundo movimento como uma peça com vida própria, *Nigun*), obra para violino e piano (com versão posterior para violino e orquestra), provavelmente a obra mais tocada e gravada de Bloch, ao lado de *Schelomo*, para violoncelo. A semelhança evidente entre as duas é a temática judaica explícita, embora apenas a segunda faça parte do “Ciclo Judaico”. Além desta, também desta-se o *Violin Concerto*, o único publicado pelo compositor que no início de sua formação foi ele mesmo um violinista e tocou alguns concertos de outros compositores, enquanto aluno de Ysaÿe.

Esse nome nos remete diretamente ao capítulo 4, Bloch e os Violinistas, no qual são abordadas as relações que o compositor estabeleceu com outros violinistas, ao longo de sua vida. A começar por Alfred Pochon, seu amigo de infância e colaborador ao longo de muitos anos, com quem Bloch trocou muitas cartas e a quem dedicou seu primeiro Quarteto de Cordas, Hebrew Quartet. Segue-

se o grande violinista Eugène Ysaÿe, seu professor em Bruxelas, já uma estrela em sua época; incentivou o jovem Ernest a dedicar-se à composição. Muitos violinistas relevantes cruzaram o caminho de Bloch, mas cabe um destaque a André de Ribaupierre, que foi seu colaborador no Conservatório de Cleveland, e a quem Bloch dedicou *Baal Shem*. Além dele, Joseph Szigeti e Yehudi Menuhin, com quem Bloch teve um duradouro contato pessoal e profissional. Ambos violinistas de renome, tiveram obras de Bloch a eles dedicadas, e ambos divulgaram amplamente a obra de Bloch para violino, realizando apresentações em todo o mundo e realizando gravações de suas obras. O relacionamento entre compositor e intérpretes revela-se decisivo na consolidação da obra de Ernest Bloch, especialmente para este instrumento, e este foi o objetivo principal do capítulo.

Por fim, o capítulo 5, Protagonismo do violino na obra de Ernest Bloch, apresenta algum material inédito, ainda não publicado, proveniente das entrevistas realizadas pelo autor no caminho da investigação, além da participação ativa<sup>56</sup> do mesmo nos encontros do Grupo de Estudos da *International Ernest Bloch Society* (IEBS). Recorrendo à análise retórica, procurou-se demonstrar o destaque do violino no conjunto da obra composicional de Bloch, sendo um instrumento representativo da cultura judaica. Os trechos das entrevistas foram agrupados em seções e analisados à luz dos autores consultados e apresentados nos 4 capítulos anteriores, de forma a comprovar a tese de que o violino é protagonista da cultura judaica na obra de Ernest Bloch.

Neste caminho, foi possível conhecer a identidade musical complexa do compositor, caracterizar sua obra para violino, identificar as relações marcantes com intérpretes e compreender o papel do instrumento em seu conjunto da obra, relacionando-a com a cultura judaica. As entrevistas realizadas e a participação ativa em uma série de encontros do Grupo de Estudos e de reuniões da *International Ernest Bloch Society* possibilitaram ao autor uma melhor compreensão de Ernest Bloch, enquanto compositor multifacetado. Para além da música, possuía outras paixões, como a fotografia, muito presente em sua vida – e, por esse motivo, temos muitas imagens realizadas pelo compositor, particularmente autorretratos.

As suas obras destacam-se pela autenticidade e expressividade, não sendo possível dizer sobre qualquer uma delas que seja apenas cerebral ou dogmática.

---

<sup>56</sup> Quer como ouvinte e comentarista, quer como proponente e apresentador de temática para discussão.

Em todas as composições ele consegue manifestar claramente um sentimento, uma intenção, uma vivência – que obviamente são variáveis ao longo de toda sua vida. Por esse motivo, conhecer o percurso realizado por Bloch através de diferentes lugares do mundo faz todo sentido. Entender onde ele estava e em que momento de vida encontra-se facilita a compreensão de sua obra.

A análise musical e técnica, realizadas de uma forma academicamente normativa, acaba por ser pouco representativa. O próprio compositor rejeitava a ideia do virtuosismo sem sentido, que pouco teria a ver com seu trabalho. Na primeira metade do século XX, Bloch observou o crescente interesse por composições cerebrais, que refletiam uma obsessão dos compositores por técnica e procedimento. Verificamos isto nas próprias palavras de Bloch, em carta à Sziget, em 1933:

Mais certes pas “musique pure” au sens de “jeux de notes, de sons, de rythmes, de couleurs” – car ceci n’est pas ma manière et ne m’attire pas... J’ai horreur de toutes les virtuosités – celles qui ne mènent à rien – le culte des moyens – et l’oubli du but.<sup>57</sup> (Lewinski, & Dijon, 2001, p.281)

Entretanto, ele persistia em sua construção de uma música que emanasse de uma raça, de um povo – uma forma de expressão da alma. Além disso, valorizava o artista, dando-lhe indicações, em suas composições, para que o intérprete tivesse seu frescor de sensações e pudesse executar uma obra com sinceridade e liberdade. Dessa forma, o compositor incluía espaços para que o intérprete tivesse seus gestos de alguma liberdade (*cadenza, ad lib*), prevendo momentos de expressividade, essenciais para o sentido musical de sua obra

A afirmação de que ele foi apenas um compositor judeu não contempla a totalidade da obra de Ernest Bloch. Durante sua vida, esse título de compositor judeu o ajudou em alguns momentos (por exemplo, em seus primeiros anos na América), mas em pouco ou nada correspondia ao seu trabalho abstrato nos anos finais de sua vida, o chamado 5º período. Alguns intérpretes e críticos compreenderam o seu trabalho, como foi o caso de Yehudi Menuhin e de Olin Downes. Menuhin, inclusive, foi o grande responsável por divulgar a obra do compositor, dando sempre um lugar de destaque a Bloch.

Retomando-se as palavras do Dr. Knapp durante as entrevistas, é preciso

---

<sup>57</sup> Mas certamente não "música pura" no sentido de "jogos de notas, sons, ritmos, cores" - porque este não é o meu caminho e não me atrai... Tenho horror a todos os virtuosismos - aqueles que não conseguem nada - o culto dos meios – e o esquecimento da meta. [tradução livre]

reconhecer a complexidade do compositor e perceber que ele teve diferentes fases nas quais encontrou formas de expressar-se variadas. Extrapolando a questão musical, Bloch era um sujeito artístico que também procurou expressar-se através das artes visuais, principalmente pela fotografia, mas também pela pintura. Além disso, ele se denominava “um compositor formado na Universidade da natureza”, pois ele não era alheio ao ambiente à sua volta, e retratava as paisagens em sua música.

Concordo também com as assertivas de Kramer, que não tem dúvidas ao afirmar que o violino foi sim um representante da cultura judaica na obra de Bloch. Não foi o único instrumento (o violoncelo também tem destaque na obra do compositor), mas teve um lugar proeminente, mesmo em composições com uma temática diferente, pode-se ainda assim perceber elementos judaicos implícitos. Este pensamento é compartilhado por outra intérprete, Golani, que também consegue perceber algumas características judaicas em obras “neutras”, como a premiada Suite para Viola.

Contudo, Plavin afirma que Bloch inseriu de forma consciente e intencional os elementos judaicos em toda sua obra, o que poderíamos concordar em parte, pois sabe-se que o inconsciente de um indivíduo é muito maior e mais complexo que a consciência, e não pode ser controlado, principalmente na manifestação artística. Além disso, a obra de Bloch é marcada pela expressividade, portanto afirmar que tudo é intencional parece ser uma tentativa excessiva de racionalizar a complexidade do compositor.

Considerando o percurso realizado, é possível afirmar que o violino destaca-se como protagonista da cultura judaica e com um papel de suma relevância na vida e na obra de Ernest Bloch, mas não de forma exclusiva. O violino também é utilizado pelo compositor para demonstrar outras facetas de sua personalidade musical, o que é perfeitamente legítimo.

Além dessa questão, que foi a principal norteadora da presente investigação, também buscou-se compreender o porquê da obra de Bloch não ser mais amplamente conhecida e executada nos dias atuais. Os entrevistados levantaram algumas hipóteses interessantes, como o fato de ser considerado um “compositor de música judaica” (pois ele compôs música erudita, e não litúrgica – nem mesmo “Sacred Service” pode ser considerado litúrgico), ou sobre suas orquestrações elaboradas que exigem uma orquestra numerosa.

No meu entender, há algumas questões importantes para que a obra de Bloch seja mais conhecida: a formação de ouvintes, a acessibilidade à obra e a catalogação oficial da obra. Primeiramente, é preciso dar a conhecer as diferentes composições de Bloch, e não sempre as mesmas “favoritas”. Por exemplo, *Baal Shem* é amplamente conhecida, especialmente *Nigun*, mas a Suite para Viola, vencedora de um prêmio de primeiro lugar, é pouco lembrada nos dias de hoje. Ou mesmo seus quartetos de cordas, ou as suites para violino solo, cujo grau de dificuldade técnica e a qualidade foram reconhecidas por Menuhin, entre outros. A formação dos ouvintes, portanto, pode iniciar nos meios acadêmicos, incluindo-se essas composições “menos conhecidas” de Bloch no repertório dos estudantes de música, não apenas de violino mas de outros instrumentos, com especial interesse em suas composições para música de câmara, que poderiam ser utilizadas na formação específica em conservatórios e universidades. Através da inserção de um repertório variado do compositor nos meios acadêmicos, seria possível ampliar gradativamente o interesse de estudantes e ouvintes leigos sobre a música de Ernest Bloch. Dito isso, leva-nos diretamente ao segundo ponto, que é acessibilidade da obra. Hodiernamente, a maioria das partituras de Bloch ainda não são de domínio público, e algumas são difíceis de ser encontradas nas editoras e lojas especializadas. Além disso, os detentores de direitos autorais cobram valores elevados por algumas partituras, sendo um dos motivos para que a obra não seja mais tocada.

Outro aspecto importante, prende-se na sistematização da obra do compositor de forma unificada. Diversas tentativas foram realizadas nesse sentido, mas todas ficam incompletas. Para a elaboração desta tese, foram consultadas três compilações da obra de Bloch, uma de Kushner e duas de Knapp, além de outras fontes de informação. A tabela proposta pelo autor no capítulo inicial pretende ser uma contribuição no sentido de organizar a obra de Bloch e torná-la mais acessível e compreensível, sendo que este tema tem sido discutido nas reuniões da IEBS.

As reuniões da IEBS pretendem manter vivo o legado do compositor, renovando o interesse pela sua obra. Há sempre o questionamento sobre o que cada um dos participantes, oriundos de diferentes partes do mundo, podem fazer para contribuir com os objetivos da sociedade. O autor publicou, até o momento, dois artigos sobre Ernest Bloch, e possui dois novos projetos de artigos a serem elaborados. Outrossim, propôs-se a contribuir com a sistematização da obra, em

conjunto com outros estudiosos, além de buscar incluir obras de Bloch no repertório de seus alunos de instrumento.

Realizando-se uma autocrítica, o processo de investigação contou com alguns reveses e foi necessário modificar os planos – principalmente devido à pandemia de Covid-19. Em maio de 2020 haveria um evento presencial em Londres, no qual o autor participaria, e o mesmo foi adiado para 2025. O impacto da pandemia causou uma alteração em nossos padrões de vida, e, portanto, houve alguma paralisia inicial antes que fosse possível procurar alternativas, o que atrasou o processo. A partir disso, foi necessário buscar outras fontes, outras formas de participação e de obtenção de materiais, e realizar adaptações ao projeto inicial para que ainda assim fosse possível manter o foco principal e encontrar resultados.

Portanto, conclui-se que os objetivos da presente investigação foram conseguidos, e que Ernest Bloch ressaltou o violino em suas obras, utilizando o instrumento como forma de manifestar sua complexidade e expressividade, sua personalidade artística e sua relação com a cultura judaica.

“Time alone will tell, I did my best – I never bowed to fads or fashions of the day. I never attempted to be ‘new’, but to be ‘true’ and to be human, in a general sense, thought faithful to my roots”<sup>58</sup> (Bloch, citado por Solomon, 2016, p.7, in: Knapp, & Solomon, 2016).

---

<sup>58</sup> “Só o tempo dirá, fiz o meu melhor – nunca me curvei às manias ou modas do dia. Nunca tentei ser ‘novo’, mas ser ‘verdadeiro’ e ser humano, em um sentido geral, refletindo fielmente às minhas raízes” [tradução livre].

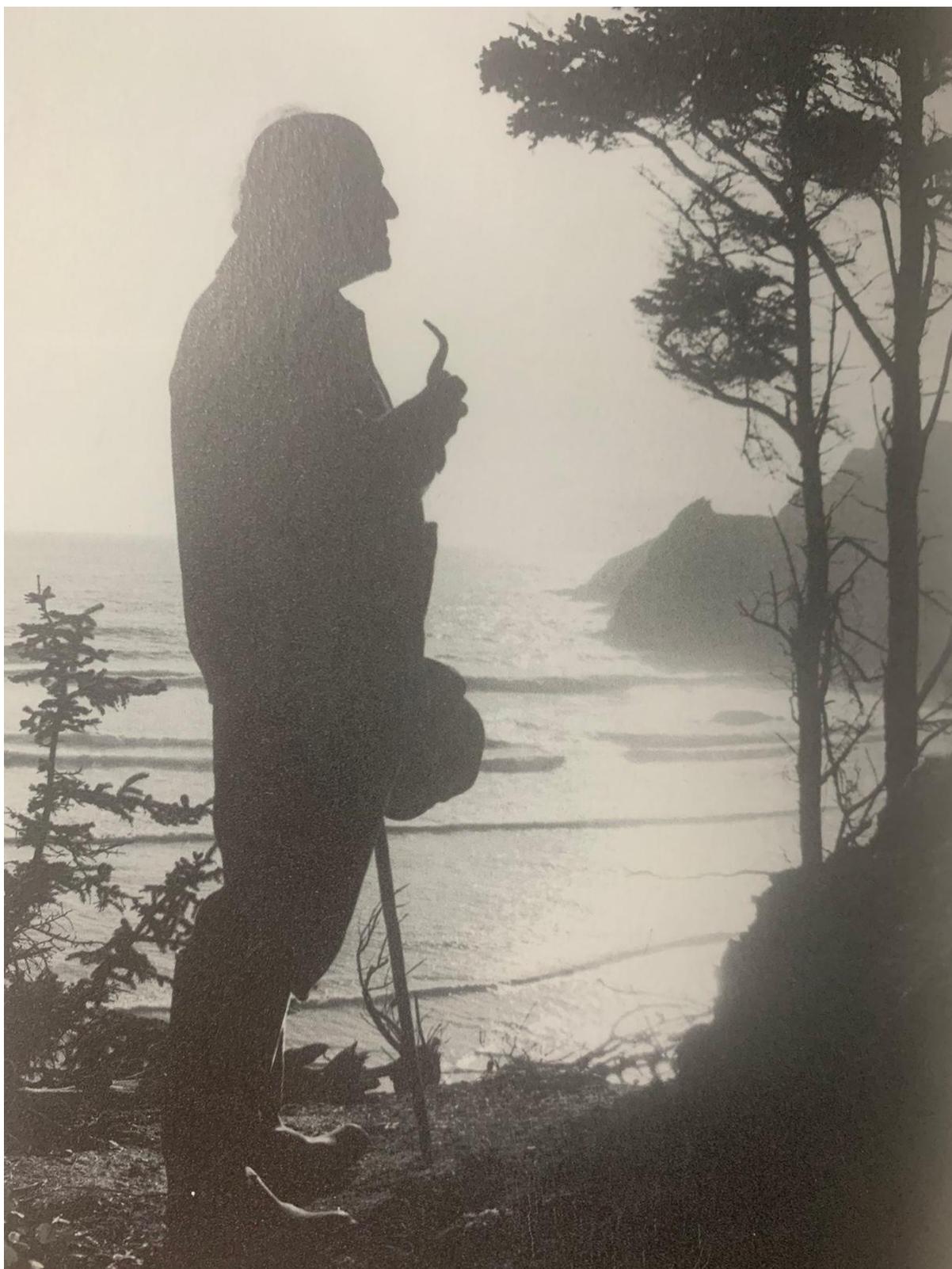


Fig. 26 Autorretrato em Agate Beach (Lewinski, & Dijon, 2005)

# BIBLIOGRAFIA

- Birnbaum, P. (1964). *A Book of Jewish Concepts*. New York: Hebrew Publishing Co.
- Bloch, E. (1938). *Violin Concerto*. Londres: Boosey & Hawkes.
- Bloch, E. (1958). *Suite No. 1 for Violin Solo*. Nova Iorque: Broude Brothers.
- Bloch, E. (1958). *Suite No. 2 for Violin Solo*. Nova Iorque: Broude Brothers.
- Bloch, E. (2001). *Music for Violin and Piano*. Nova Iorque: Carl Fischer.
- Bloch II. (2016). Foreword: Reminiscences of My Grandfather by Ernest Bloch II. In A. Knapp, & N. Solomon (Eds), *Ernest Bloch Studies* (pp. xiv-xx). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Bloch, E., Frank, W. (1933). Man and Music. *The Musical Quarterly*, 19 (4), 374-381.
- Bloch, S. & Heskes, I (1976). *Ernest Bloch: Creative Spirit: A Program Source Book*. New York: Jewish Music Council of the National Jewish Welfare Board.
- Bohlman, P.V. (2016). 'The future alone will be the judge': Ernest Bloch's epic journeys between utopia and dystopia. In A. Knapp, & N. Solomon (Eds), *Ernest Bloch Studies* (pp. 12-19). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Brody, E. (1982). Romain Rolland and Ernest Bloch. *The Musical Quarterly*, 68(1), 60-79.
- Bubanja, P. (2015). *The Impact Of Eugène Ysaÿe On Performance Practice And Solo Violin Repertoire: A Graduate Recital Inspired By The Master Himself Major Professor: Michael Barta*. [Master of Music degree in Music Performance, at Southern Illinois University Carbondale]
- Burton, H. (2016). *Menuhin: A Life*. London: Faber & Faber.
- Cohen, J.M. (2004). Review (untitled). *Association for Jewish Studies – AJS Review*, 28 (2), 298-403.

- E.B. (1939). Review: Bloch, Ernest, Concerto, A minor, for Violin and Orchestra. *Music & Letters*, 20 (2), 213-214.
- Edelman, M.B. (1990). Exploring the Rich Tradition of Jewish Music. *Music Educators Journal*, 77 (1), 35-39.
- Friedlander, J.H. (2015). *The Cultural Influences of Ernest Bloch's Violin Concerto*. [Tese de Doutorado, College of Music, Florida State University, Estados Unidos da América].
- Gaskell, G.; Bauer M.W. (2000). *Qualitative Research with Text, Image and Sound*. Londres: Sage.
- Gatti, G.M., & Baker, T. (1921). Ernest Bloch. *The Musical Quarterly*, 7(1), 20-38.
- Johnson, E.B. (1972). A Composer's vision: Photographs by Ernest Bloch, *Aperture*, 16/3, 22-37.
- Geltner, F.J.M., Knapp, Alexander, & Bloch Family. (2018, July). *Ernest Bloch Legacy Project Economic Development Alliance of Lincoln Country*.
- Goodrich, C.M. (1986). *Eugene Ysaye, Legacy Of A Violinist A Project Report*. [Master of Music, at Bob Cole Conservatory of Music California State University, Long Beach].
- Knapp, A. (1970-1971). The Jewishness of Bloch: Subconscious or Conscious? *Proceedings of the Royal Musical Association*, 97, 99-112.
- Knapp, A. (2016a). From Geneve to New York: Radical changes in Ernest Bloch's view of himself as 'jewish composer' during his twenties and thirties. In A. Knapp, & N. Solomon (Eds), *Ernest Bloch Studies* (pp. 12-19). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Knapp, A. (2016b). King Solomon and the Baal Shem Tov: traditional elements in Bloch's musical representation of two iconic personalities from jewish history. In A. Knapp & F. Solomon (Eds), *Ernest Bloch Studies* (pp. 12-19). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Knapp, A. (2017). Ernest Bloch's Suite Hébraïque and Meditation and Processional: Historical Overview and Analysis of Traditional Musical Materials. *Journal of the American Viola Society*, 33(2), Fall.
- Kushner, D.Z. (1980). Ernest Bloch: A Retrospective on the Centenary of His Birth. *College Music Symposium*, 20(2), 77-86.
- Kushner. D. Z. (2004). Religious Ambiguity in the Life and Works of Ernest Bloch. *Min-Ad*, 3, 1-15. Acedido a 29 de Novembro de 2021 em:

[www.biu.ac.il/HU/mu/mid-ad04/BLOCH-1.pdf](http://www.biu.ac.il/HU/mu/mid-ad04/BLOCH-1.pdf)

- Kushner, D. Z. (2010). Ernest Bloch: The Cleveland Years (1920-1925). *Min-Ad*, 8/2, 175-200. Acedido a 10 de Novembro de 2021 em: [https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/10/Kushner\\_on\\_Bloch.pdf](https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/10/Kushner_on_Bloch.pdf)
- Kushner, D. Z. (2014). Ernest Bloch in San Francisco. *Min-Ad*: 12, 1-18. Acedido a 10 de Novembro de 2021 em: <https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/14/Kushner-rev.pdf>
- Kushner, D.Z. (2016). Oregon years: the man and his music. In A. Knapp, & N. Solomon (Eds), *Ernest Bloch Studies* (pp. 12-19). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Lemaire, F. C. (2001). *Le destin juif et la musique*. França: Fayard.
- Lewinski, J. & Dijon E. (1998). *Ernest Bloch (1880-1959): Sa Vie et sa Pensée. Tome I: Les années de galères (1880-1916)*. Geneva: Éditions Slatkine.
- Lewinski, J. & Dijon E. (2001). *Ernest Bloch (1880-1959): Sa Vie et sa Pensée. Tome II: La consécration américaine (1916-1930)*. Geneva: Éditions Slatkine.
- Lewinski, J. & Dijon E. (2004). *Ernest Bloch (1880-1959): Sa Vie et sa Pensée. Tome III: Le retour en Europe (1930-1938)*. Geneva: Éditions Slatkine.
- Lewinski, J. & Dijon E. (2005). *Ernest Bloch (1880-1959): Sa Vie et sa Pensée. Tome IV: Le havre de paix en Oregon (1939-1959)*. Geneva: Éditions Slatkine.
- Lewinski, J., Hendrickson, A., & Hirsch, A. (s/d). *Bibliographical*. The Ernest Bloch Legacy. Acedido a 15 de Novembro de 2019 em: [http://www.ernestbloch.org/home.cfm?dir\\_cat=79290](http://www.ernestbloch.org/home.cfm?dir_cat=79290)
- Library of Congress (s/d). *Ernest Bloch Collection*. Acedido a 20 de Março de 2020 em: <https://www.loc.gov/collections/ernest-bloch/>
- Menuhin, Y. (1996). *Unfinished Journey. Twenty years later*. New York: Fromm International Publishing.
- Moreira, T.D.A. (2019). *A Violinística de Ysaÿe Específico, Novidades e Influências*. [Dissertação de Mestrado Música, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Porto, Portugal]
- Newlin, D. (1947). The later works of Ernest Bloch. *The Musical Quarterly*, 334, 443-459.
- Reider, J. (1954). Review: The modern renaissance of jewish music. *The Jewish Quarterly Review*, 45 (1), 64-66.

- Sed-Rajna, G. (2000). *L'ABCdaire du Judaïsme*. Paris: Flammarion.
- Seo, M. (2011). *Ernest Bloch's Musical Style From 1910 To 1929. A Shift from Judaic Identity to Modern Identity*. [Tese de Doutorado, Faculty of the Graduate School, The University of North Carolina at Greensboro, Estados Unidos da América].
- Seroussi, E. (2009). Music: The 'Jew' of Jewish Studies. *Jewish Studies: Yearbook of the World Union of Jewish Studies*, 46, 3–84.
- Schiff, Z., Serebrier, J., & Royal Scottish National Orchestra. (2007). *Ernest Bloch. Violin Concerto. Baal Shem. Suite Hébraïque* [Audio CD]. EU: Naxos.
- Schiller, D.M.(2003). *Bloch, Shoenberg, and Bernstein: Assimilating Jewish Music*. Reino Unido: Oxford University Press.
- Schwartz, S. (1995). *Ernest Bloch – Concerto for Violin and Orchestra*. Acedido a 20 de Dezembro de 2011 em:  
<http://classical.net/music/comp.lst/works/bloch/vlnconc.php>
- Solomon, N. (2016). Postscript: the legacy. In A. Knapp, & N. Solomon (Eds), *Ernest Bloch Studies* (pp. 12-19). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Starr, J.M. (2017). *Violin and the Cinema: The Pedagogical Study of Violin Repertoire from the Cinema*. [Tese de Doutorado, College of Music, Florida State University, Estados Unidos da América].
- Steinberg, N. (2006). *Ernest Bloch. Composer in Nature's University*. Estados Unidos da América: The Oregon Coast Council for the Arts.
- Szigeti, J. (1947). *With Strings Attached: Reminiscences and Reflections*. New York: Alfred A. Knopf.
- Verbisck, E. V., & Lopes, E. (2020). O Klezmer e o Violino: do teatro Yiddish à sala de concerto. In: Souza, I.V. (org). *Linguística, Letras e Artes: culturas e identidades*. Ponta Grossa: Atena Editora.
- Verbisck, E.V., & Lopes, E. (2021). Gesto Musical e Transcendência em Nigun, de Bloch. *Per Musi*, 41 (General Topics), 1-15.
- Walden, J.S. (2012). An Essential Expression of the People: Interpretations of hasidic song in the composition and performance history of Ernest Bloch's Baal Shem. *Journal of the American Musicological Society*, 65(3), 777-820.

## Consultadas

- Biberfeld, D. (1964). *A book of jewish concepts*. Nova Iorque: Hebreu Publishing Company.
- Bloch, E. (1924). What is Modern Music? *Music Supervisors' Journal*, 10(4), 46-51.
- Brackman, H. (1999). Through the prism of race and slavery. *AJS Review*, 24(2), 325-226.
- Brotman, C. (1998). The Winner Loses: Ernest Bloch and His America. *American Music*, 16 (4), 417-447.
- Chapman, E. (1934). Ernest Bloch. *The Musical Times*, 75(1092), 121-123.
- Chapman, E. (1955). Ernest Bloch at 75. *Tempo, New Series*, 35, 6-9 + 11-12.
- Chissell, J. (1943). Style in Bloch's Chamber Music. *Music & Letters*, 24(1), 30-35.
- Maraus, H.P.U. (2018). *Klezmer Elements in Paul Schoenfield's Trio for Clarinet, Violin, and Piano: A Violinist's Perspective*. [Tese de Doutorado, The College of Music and Dramatic Arts, Louisiana State University, Estados Unidos da América].
- Móricz, K. (2001). Sensuous pagans and righteous jews: changing concepts of jewish identity in Ernest Bloch's *Jézabel* and *Schelomo*. *Journal of the American Musicological Society*, 54(3), 439-491.
- Nettl, P. (1964). Jewish connections of some classical composers. *Music & Letters*, 4(4), 337-344.
- Reider, J. (1929). Idelsohn's history and other works on jewish music. *The Jewish Quaterly Review, New Series*, 19(3), 313-319.
- Rimmer, F. (1959). Ernest Bloch's Second String Quartet. *Tempo, New Series*, 52, 11-16 + 19.
- Salles, M. I. (2004). *Arcadas e golpes de arco: a questão da técnica violinística no Brasil: proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco*. Brasília: Thesaurus.
- Treagear, P. (2018). Ernest Bloch Studies ed. By Alexander Knapp and Norman Solomon (review). *Music and Letters*, 99(1), 136-138.

# ANEXOS

Entrevista nº1: Miriam Kramer, violinista

Data e meio da entrevista: 17/12/2021, email

Understanding the violin meaning for the composer Ernest Bloch

Edison Verbisck: My doctoral research is entitled “The violin as a protagonist of Jewish culture in the work of Ernest Bloch”. I try to understand the meaning of the violin in the composer's work, and corroborate (or refute) the idea of the instrument's leading role. Could you tell me what you think about the role of the violin in Bloch's compositions?

Could we say that Ernest Bloch have developed his own “interpretative language” for the violin from his contacts with Eugène Ysaÿe, Yehudi Menuhin and others? In terms of composition, we know that his training followed the French and German schools. But in interpretive terms, could the contact with relevant violinists have influenced his compositions?

Some very known Bloch's compositions are for violin (violin and piano, or violin and orchestra), including one of his best known, Baal Shem – Three Pictures of Chassidic Life (1923/24). Can we imagine that there would be some predilection for the instrument?

Miriam Kramer: The violin was , by all accounts , Bloch's favourite instrument and he began studying violin at the age of 9. His knowledge of the violin was all encompassing as he studied with one of the great masters, Eugene Ysaye.

We are all , whether we are aware of it or not ,influenced and 'imprinted' in some way by our surroundings and by whom we come in contact . Even if we don't copy

what we see or hear , we will absorb some elements of that human connection and it will simmer inside our beings. Bloch will have greatly admired the violinists he knew and heard, and just like other composers such as Brahms, will have been inspired to write for these musicians and compose with their special sound in mind.

Bloch's infinitely expressive work and unique soundworld are perfectly pitched for the violin's powers as the violin is widely considered one of the most communicative instruments - 'the closest to the human voice' ( numerous studies have been conducted on this -ie National Taiwan University , Science Daily )

Another likely reason the violin is featured in many of Bloch's compositions is its connection to the Jewish tradition . 'The affinity for the violin had long been a part of the Jewish identity' - Article from The Jerusalem Post Aug 20,2009.

The following examples help to demonstrate this. There are a great number of Jewish violinists (the percentage of well known Jewish violinists seems to be higher than non Jewish) Heifetz, Menuhin , Milstein, Mintz ,Rabin, Oistrakh ,Elman, Szeryng,Stern,Perlman ,Zukerman, Kremer, Bell to name but a few. Many believe that the Jewishness of the violin is not only soulfulness,but the portability(alongside clarinet ,flute or drum) of it as we were a people always on the move ! Also,the requirements of becoming a violinist ,even more so than many other instruments,are supreme discipline and perfectionism and striving for these can also be found in traditional Jewish life .

Some scholars even believe that the origin and development of the violin lies with the Jewish people . (Monica Huggett , violinist and artistic director of Historical Performance Program Juilliard and Roger Prior , University of Belfast - Article from The Jerusalem Post Aug 20,2009)

EV: As a composer of Jewish origin, but who did not intend to limit himself to labels, we know that he moved through different influences, such as the Concerto for Violin and Orchestra (1938), in which there are musical elements from Native Americans. Would the performance of Bloch's work, without interpretive elements inherent to

Jewish musicality, have the same musical value? My violin teacher told me when I studied Nigun (from Baal Shem) that this piece without specific glissando and vibrato would not have the same meaning, as the composer registered spaces in the score for the interpreter to introduce performance elements, valuing the musical gesture and the Dynamics (improvisation). The Concerto for Violin, for example, has some technical passages, but it also requires interpretive elements, maybe that's why it isn't played so often in concerts? What is your perception about it?

The compositions for violin do not follow the same style always, citing, for example, Suite Hébraïque (1951/53) or Baal Shem (1923/24), Concerto for Violin (1938) and Suite n.1 and n.2 for Solo Unaccompanied Violin (1958/59). What would be the main differences and similarities between them?

MK: Again ,the violin has a certain intensity and passion and can capture feelings of the heart in a way that is intense and immediate -perfect for Jewish music which has such an extraordinary way of connecting to an audience ( even non Jewish listeners )... Bloch's music is a wonderful vehicle for freedom of expression , encouraging the performer to search for a greater voice to speak to the audience . I grew up in a traditional Jewish home ,listening to my grandfather , David Glinkovsky, who was a beloved Chazan to his congregations and to all who knew him and his work .From the time I was a child , I have worked with cantors worldwide and immersed myself in Jewish music as a whole which has undoubtedly influenced my interpretations when I study or perform . This is obviously an advantage, however, any performer wishing to be the the best communicator they can be,will search deeply to achieve this role and goal.

Bloch, born to Jewish parents in Switzerland, claimed the Hebrew spirit was one of his most important inspirations. His compositions Baal Shem (celebrating the founder of modern Hassidism) and Suite Hebraique obviously share the Jewish theme with incantational and dance like elements and modal harmonies and even the Concerto has the plaintive and Hebrew flavour. The Solo Suites, commissioned by Menuhin, seemingly divert to a more 'secular' style -both distantly emulating Bach's Partitas. The second suite has elements of Bartok and serialism, however

both solo suites still contain the signature improvisatory Bloch hallmark.

The reason Bloch's music isn't yet performed as widely or regularly as other mainstream composers is still a mystery to me. Perhaps this is because people are still not fully exposed to his name and musical output, perhaps it is anti-Semitism, or perhaps too many performers want to program 'safe' and well known/tested crowd pleasers. Ironically, Bloch's music often elicits the most appreciative response from the audience (out of all the pieces heard) -perhaps due to its exotic and improvisational feel. Bloch's spirituality is infectious and the effect it seems to have on the listeners is to make them search their own souls.

'Art for me is an expression, an experience of life, not a game or an icy demonstration of mathematical principles .... my sole desire and single effort has been to be faithful to my vision' Bloch

Tradução para Língua Portuguesa:

Compreendendo o significado do violino para o compositor Ernest Bloch

Minha pesquisa de doutorado se intitula "O violino como protagonista da cultura judaica na obra de Ernest Bloch". Tento compreender o significado do violino na obra do compositor e corroborar (ou refutar) a ideia do protagonismo do instrumento. Você poderia me dizer o que você acha do papel do violino nas composições de Bloch?

Poderíamos dizer que Ernest Bloch desenvolveu sua própria "linguagem interpretativa" para o violino a partir de seus contatos com Eugène Ysaÿe, Yehudi Menuhin e outros? Em termos de composição, sabemos que sua formação seguiu as escolas francesa e alemã. Mas em termos interpretativos, o contato com violinistas relevantes poderia ter influenciado suas composições?

Algumas composições muito conhecidas de Bloch são para violino (violino e piano, ou violino e orquestra), incluindo uma de suas mais conhecidas, Baal Shem - Three Pictures of Chassidic Life (1923/24). Podemos imaginar que haveria alguma predileção pelo instrumento?

O violino era, segundo todos os relatos, o instrumento favorito de Bloch e ele começou a estudar violino aos 9 anos de idade. Seu conhecimento do violino era abrangente enquanto estudava com um dos grandes mestres, Eugene Ysaye.

Estamos todos, quer estejamos cientes disso ou não, influenciados e "impressos" de alguma forma pelo nosso ambiente e por quem entramos em contato. Mesmo se não copiarmos o que vemos ou ouvimos, vamos absorver alguns elementos dessa conexão humana e ela vai ferver dentro de nossos seres. Bloch terá admirado muito os violinistas que conheceu e ouviu, e assim como outros compositores como Brahms, terá sido inspirado a escrever para esses músicos e compor com seu som especial em mente.

O trabalho infinitamente expressivo de Bloch e o mundo sonoro único são perfeitamente ajustados para os poderes do violino, já que o violino é amplamente considerado um dos instrumentos mais comunicativos - 'o mais próximo da voz humana' (numerosos estudos foram conduzidos neste - isto é, National Taiwan University, Science Diário )

Outra razão provável para o violino ser destaque em muitas das composições de Bloch é sua conexão com a tradição judaica. "A afinidade com o violino há muito fazia parte da identidade judaica - Artigo do The Jerusalem Post de 20 de agosto de 2009

Os exemplos a seguir ajudam a demonstrar isso. Há um grande número de violinistas judeus (a porcentagem de violinistas judeus conhecidos parece ser maior do que os não judeus)

Heifetz, Menuhin, Milstein, Mintz, Rabin, Oistrakh, Elman, Szeryng, Stern, Perlman, Zukerman, Kremer, Bell, para citar apenas alguns. Muitos acreditam que o judaísmo do violino não é apenas soulfulness, mas a portabilidade (ao lado do clarinete, flauta ou tambor) dele como se fôssemos um povo sempre em movimento! Além disso, os requisitos para se tornar um violinista, ainda mais do que muitos outros instrumentos, são a disciplina e o perfeccionismo supremas, e a busca por isso também pode ser encontrada na vida judaica tradicional.

Alguns estudiosos até acreditam que a origem e o desenvolvimento do violino estão nas mãos do povo judeu. (Monica Huggett, violinista e diretora artística do Historical

Performance Program Juilliard e Roger Prior, University of Belfast)

Como compositor de origem judaica, mas que não pretendia se limitar a rótulos, sabemos que passou por diversas influências, como o Concerto para Violino e Orquestra (1938), no qual há elementos musicais de índios americanos. A execução da obra de Bloch, sem os elementos interpretativos inerentes à musicalidade judaica, teria o mesmo valor musical? Meu professor de violino me disse quando estudei Nigun (do Baal Shem) que essa peça sem glissando e vibrato específicos não teria o mesmo significado, pois o compositor registrava espaços na partitura para que o intérprete introduzisse elementos da performance, valorizando o gesto musical e a Dinâmica (improvisação). O Concerto para Violino, por exemplo, tem algumas passagens técnicas, mas também requer elementos interpretativos, talvez por isso não seja tocado com tanta frequência em concertos? Qual a sua percepção sobre isso?

As composições para violino não seguem sempre o mesmo estilo, citando, por exemplo, Suite Hébraïque (1951/53) ou Baal Shem (1923/24), Concerto para Violino (1938) e Suite nº 1 e nº 2 para Solo Violino não acompanhado (1958/59). Quais seriam as principais diferenças e semelhanças entre eles?

Mais uma vez, o violino tem uma certa intensidade e paixão e pode capturar os sentimentos do coração de uma forma intensa e imediata - perfeita para a música judaica que tem uma forma extraordinária de se conectar com o público (mesmo ouvintes não judeus) ... A música de Bloch é um excelente veículo para a liberdade de expressão, encorajando o intérprete a buscar uma voz maior para falar ao público. Cresci em um lar judaico tradicional, ouvindo meu avô, David Glinkovsky, que era um Chazan amado por suas congregações e por todos que o conheciam e seu trabalho. Desde criança, trabalhei com cantores em todo o mundo e mergulhei na música judaica como um todo, o que sem dúvida influenciou minhas interpretações quando estudo ou desempenho. Obviamente, esta é uma vantagem, no entanto, qualquer artista que deseje ser o melhor comunicador possível, irá pesquisar profundamente para atingir essa função e objetivo.

Bloch, filho de pais judeus na Suíça, afirmou que o espírito hebraico foi uma de suas

inspirações mais importantes. Suas composições Baal Shem (celebrando o fundador do hassidismo moderno) e Suite Hebraique obviamente compartilham o tema judaico com elementos de encantamento e dança e harmonias modais e até mesmo o Concerto tem o sabor lamurioso e hebraico. As Suítes Solo, encomendadas por Menuhin, aparentemente desviam para um estilo mais "secular" - ambos emulando as Partitas de Bach de maneira remota. A segunda suíte tem elementos de Bartók e serialismo, no entanto, ambas as suítes solo ainda contêm a marca registrada improvisada de Bloch. A razão pela qual a música de Bloch ainda não é tocada tão amplamente ou regularmente como outros compositores tradicionais ainda é um mistério para mim. Talvez seja porque as pessoas ainda não estão totalmente expostas ao seu nome e produção musical, talvez seja anti-semitismo, ou talvez muitos artistas queiram programar para agradar ao público "seguro" e bem conhecido / testado. Ironicamente, a música de Bloch costuma provocar a resposta mais apreciativa do público (de todas as peças ouvidas), talvez devido ao seu toque exótico e improvisado. A espiritualidade de Bloch é contagiante e o efeito que parece ter sobre os ouvintes é fazê-los pesquisar suas próprias almas.

‘Arte para mim é uma expressão, uma experiência de vida, não um jogo ou uma demonstração gelada de princípios matemáticos .... meu único desejo e único esforço tem sido ser fiel à minha visão’ Bloch

Entrevista nº2: Alexander Knapp

Data e meio da entrevista: 20/01/2022, via zoom

Edison Verbisck: My doctoral research is entitled “The violin as a protagonist of Jewish culture in the work of Ernest Bloch”. I try to understand the meaning of the violin in the composer's work, and corroborate (or refute) the idea of the instrument's leading role. Could you tell me what you think about the role of the violin in Bloch's compositions? Can we imagine that there would be some predilection for the instrument? The reason for this question is because he studied first the violin, even if he already composed at same time. From what I read, he kept his instrument, but he wrote in a letter (Included at Lewinski-Dijon book) that he didn't play for almost 30 years until he was composing the Concerto for Violin (1938).

Alexander Knapp: So the violin was definitely very important to Ernest Bloch from childhood. And as you say, his development as a musician began primarily as a violinist. Although at the same time while he was a child, he composed a lot, and but not only for the violin. So during his early years, and then his teenage years, he composed many different pieces for many different instruments. But violin was always very important. Now, I don't know whether you have a list of Ernest Bloch's Student works. Do you have a list of Ernest Bloch student works?

EV: No no.... only the ones list in this book (Ernest Bloch Studies).

AK: Oh, yes, that's fine, I recognize that book.

EV: There are some unpublished works, but I don't know if the students compositions are there.

AK: So actually, I don't think you will have this. Do you have this book? You may well not have it. This is published in America. And it's a kind of booklet, really. But on the inside, and the reason I mentioned it is because on the inside, can you see this is the front, but on the inside here? On that, that that page there.. And then in the back on that page there.. Okay, right. It's got all of Bloch's music, that he wrote, in

chronological order. In other words, by year, every year, whatever he composed, it's here. And I think what might be useful would be if I could send you this so that you would have a complete list of all the early works that Bloch composed for violin, because they're not normally in any catalog. Now, in my book, the one that you have, and is Bloch Studies, the compositions are all listed alphabetically, in other words by name, but here, they're published, according not here, they are listed according to year. So you can see what Bloch was doing in every year of his life. Now, if you give me your postal address, I will send this to you. Okay, so by email, we don't have to do this now. But if you're kind enough to give me your postal address, I will put this in the mail. And I will send it to you. And I hope you'll get it soon because you might find it helpful. There are also all sorts of articles and things in here about the family and about music and about Bloch's late in life in America. But but the reason I want to send it to you is because of the list of compositions now, in that list of compositions, I've made a list of them here. In this student works Bloch composed a couple of string quartets, when he was age 15, and 16 years old. He also composed a fantasie for violin and piano and a meditation, violin and piano and a fantasie lied. And also, he composed what became a violin concerto, but not the violin concerto we know. An early Violin Concerto, a student work, which was never published.

EV: In 1899...

AK: Yes, that was when it appears..., the original work from which it was based, was 1898. And it was called Poeme Concertante. Okay, and then there was also a serenade in 1898. So there are a half dozen or so works that were either for solo violin, or for violin in chamber music, that Bloch composed as a youngster before the published works. Now, this shows that it was very important to him to be able to express himself musically through the violin. He had lessons as you know in Geneva with Louie Reys, and then he went to Brussels to study with Eugene Ysaye and then also with Franz Shorg. And he also did have continued to have violin lessons but really in Brussels, the focus shifted, changed. The focus changed to composing. Right. Can you understand what I'm saying? Is it clear?

EV: Yes yes, perfect. So he changed his focus of study before he was 20 years old, when studying in Brussels...?

AK: Yes, in Brussels. He went to Brussels, I think in around 1896. I think that's when he went to Brussels, I'd have to check that but you can check it as well. It's in any encyclopedia. He went to Brussels and studied with Shorg, and of course Eugene Ysaye. So he was about 16 years old. So when he was there, he was encouraged to move towards composition. But he was a very fine violinist, and he thought that he would become a professional as you know, but that didn't happen. Now, somewhere you mentioned that Bloch said that he didn't play the violin between his student days... and when he compose the 1938 Violin Concerto. Right? You mentioned that somewhere in your notes. Well, we have to take these things with a pinch of salt. Do you understand what I mean by that? It means, it's an English idiom. And it means that you have to not take it too seriously. Okay, mean, that Bloch probably didn't play very much. Okay, but it wouldn't be true to say, I don't think, from what I understand, from what I've looked into it, I wouldn't be true to say that he never touched the violin for a period of maybe nearly 40 years. That would not be that would not be true.

EV: That was a quotation of Bloch, that is in a letter. I believe it 's in the book of Lewinski-Dijon, but I don't remembre if it was for Menuhin... the letter, i mean.

AK: Yes. Yeah, I know. I know. I understand. Bloch did that kind of thing. He's exaggerated a bit. And also, he may not have remembered, but the thing is that there are reference there, there is some evidence to suggest that he did occasionally play the violin during that period, but not very much. Not very much anyway, because he gave all his energy to composing.

EV: I have saved some photo that I it's interesting. It's a picture that shows a violin here, when he was travelling, and there was the violin and that means that he kept the violin with him,

AK: Of course, yeah, exactly. So you have to be careful with Bloch quotations. Okay. All right. Always, always be careful with what Bloch wrote about himself and about his music. Always be careful. That's not to say that he was not telling the truth. He was telling the truth, but as he remembered it, or with certain emphasis on what was important, but he sometimes shifted things around a bit. And so it wasn't always

100%. factually accurate.

EV: He exaggerated or is he his enthusiasm?

AK: Sometimes maybe? Yes, sometimes. So for example, in that picture in 1916. Well, I mean, 1916 was long after his student years, but he still had his violin. He must have had his violin for a purpose. It wasn't for decoration. He probably played it sometimes, but not professionally. Okay, so but nevertheless, the violin was one of the instruments that he used to express himself at the most at the deepest level. Okay.

EV: I was also ready a quote that he said that Viola, Viola was one of his favorites, too. So maybe he has these relation with the strings, because he also wrote Schelomo for cello... But the violin seems to be more present in his compositions.

AK: Well, if we look at the works that he composed for violin, I've got here a list of works, published works anyway that he compose for violin. But the interesting thing is, only three of them are connected with Jewish subjects. Only three, there are about 10 All together, and all the others have got different influences. We can go through them briefly. We can say that the unaccompanied violin suites that he composed at the end of his life, they were more in the neoclassical style, very strongly influenced by Bach, and other composers of the 18th century. So they were not one, I don't think one would be looking for Jewish elements there. Although some people might be able to find Jewish elements everywhere. But indeed, generally speaking, this this music was not with a Jewish focus. The important ones with the Jewish focus were Abodah. Gods worship, which was the traditional melody for the HaKipurim, the Yom Kippur War, Day of Atonement tradition, which he composed for Yehudi Menuhin in right, you know? You obviously must know this piece of order. And then came Baal Shem Suite, which, of course, you know, extremely well. And then there's the Suite Hebraique, which is for violin or Viola, with piano or orchestra. Those are the three. The other works like the violin concerto, and then smaller pieces like Melodie, Nuite Exotique, and the two pianos, the two sonatas for violin and piano. These were not with a Jewish focus. Again, I'm not saying that there are no Jewish elements in them, but that it would be difficult to find them. And in fact, it

might be rather arbitrary, to try and find Jewish elements in those works. Because the focus, the intention, the whole atmosphere, the ethos of those works, was not the same as it was for *Abodah*, *Baal Shem Suite* and *Suite Hebraique*, Okay, some of them were near romantic, some of them were impressionistic. You've got all sorts of, because Bloch was very much influenced, as you know, by the music that he grew up with. So not only was he involved with music in the synagogue, because he went to the synagogue, particularly with his father. But also as he was studying music, he was very interested in the German school, and the French school and the Belgian School of Music and composition. He was very much influenced by... Oh, I've made a list of some of the composers that influenced him to begin with, very strongly and you will know all of these people like Mahler and Debussy and Richard Strauss and Cesar Frank and Mussorgsky all these composers were very important influences on Bloch, especially in his early years. And none of those really attacked perhaps, except Mahler would have showed any particular Jewish influence. They would have been European composers of that particular period, some leaning more towards the French and some leaning more towards the German School of Music. In any case, much of Bloch's music outside shall we say, of the violin music was influenced by other things as well, such as, for example, Gregorian chant, as we heard last time, with Mathias Brack gave a very interesting talk about play *Poeme Mystique*, the the second violin sonata, in other words, the second Sonata for violin and piano.

AK: But that's not the only one that can contains Gregorian chant, the sacred service 1930s 1933 that contains the fundamental theme comes from Gregorian chant, the fundamental theme that holds the whole work together, is a piece of Gregorian chant in the Mixolydian mode. So we have all these influences coming together. Therefore, it's very difficult just to pinpoint one characteristic as being typical of the whole of Bloch. They're also the Swiss folk songs that he used. They're also Chinese music, I've written a paper on the Chinese influences on on Ernest Bloch. And the Native American, which you find in the violin concerto, but also American, what up to date American, like you find in the *American Symphony*, so you have all these things going on at the same time, which means that Bloch is a very complex musical character. And it's very difficult to simplify him. And to define him because of all this, quite apart from how complicated he was as a human being. The music is complicated, because he was complicated. It's very, very interesting to look

psychologically, at Ernest Bloch. And I'm sure you've done that reading the Lewinsky volumes, you'll see all the letters and all the commentaries and everything like that. It's very, very interesting to see, you know, you know, what motivated Bloch. So, I think I know that I've gone around around in circles a little bit, but you're asking about the role of the violin in Bloch's compositions? And you ask, Can we imagine that there would be somebody predelection for the instrument? And the answer is yes, of course. The violin was very important to him. He loved the violin. And it probably was the the one instrument, you know, that really? How should I say really, really caused him to express his his deepest feelings. But that's not to say other instruments weren't equally important. I mean, the viola and the cello, these were also very important solo instruments for him, and indeed the piano. He obviously played the piano very well, because there is this recording of him accompanying Zara Nelsova over the cellist who was playing from Jewish life that set of three pieces which you will of course know. And the From Jewish life, Zara Nelsova , was accompanied on the piano by Bloch in this recording and it's the only example of Bloch playing the piano that was ever actually recorded for a commercial recording. Because Bloch didn't record very much.

EV: It's interesting to me because I am also a psychologist. And I have already interviewed the violinist Miriam Kramer, and she says something about the violin presence in the Jewish culture. Because she also grew up grew up in this in this culture, and she says that the violin is present in the jewish imaginary, maybe it was also something in Bloch's life.

AK: One has to be very careful, again with that, because, of course, the violin was very important in Jewish culture in Europe over the centuries. We know that particularly from klezmer, you know, the wedding repertoire of Eastern Europe. Were the most what The most significant klezmer musicians were probably violinists. And there was a particular style of playing. That was, but don't forget that Bloch didn't come from an Eastern European background. This is something that he absorbed. This is something that, you know, he had an affinity for he related to it. But it's not his background is entirely West European, going back many generations to North Switzerland and southwest Germany, and eastern France. That's where his family backgrounds come from. But nevertheless, the violin is very important in Jewish life.

And many, many Jewish families would have had violins, and they would have played them not necessarily in a professional capacity, but certainly would have expressed their feelings in that way. Now, people ask, Well, why, why is the violin so important in Jewish life? I'm not sure exactly. Because people sometimes say, well, the violin is portable, you can carry it about easily. And if they're pogroms, and you have to leave in a hurry, then you pick up your violin and you go, right? I'm not really very convinced about that. Because there isn't a terrific tradition of Jewish flute players flautists or oboists. However, there is a very strong tradition of Jewish pianists. But the piano is not very portable. You can't carry your piano around with you. That's very heavy. And so therefore, the question of portability, in other words, easy to carry. Not for me very convincing, although some people feel that it's an important factor. No, I think it might have something else to do with deep Jewish history. And I'm now going back a very long way. In the Jewish Temple in Jerusalem 2000 years ago, to 3000 years, both temples, there was a traditional orchestra, as you know. And the orchestra consisted basically, of string instruments. Though, they weren't actually bowed instruments, but they were plucked stringed instruments, there was the Kinnaur, which was like a small harp, Elia, and the Neville, which was like a large harp. They had other instruments as well, but the core, the basic instruments in the temple orchestra was stringed instruments. And it may be that this particular affection for these instruments, or the fact that they were so important in worshipping in the temple, may have been something that continued after the temple was destroyed. It may be, but there was this feeling of perpetuating something of the temple through perpetuating the instruments that were played in the temple that was central to the temple service. Am I saying everything clearly? Please tell me if you don't understand, because I want to be really clear.

EV: Perfect.

AK: So. So I was just going to say that it's more likely that it's some kind of historical memory. Because historical memory is very important, especially if communities have to move around a lot. They keep what they can, in their memory, even if they can't stay in one place. And it may be that this was the origin of a particular relationship that Jewish people had with stringed instruments.

EV: Could be a crazy idea. But maybe Carl Jung used to talk about the collective unconscious that it's in there, it's something subconscious or unconscious, that it's a collective but they all all that people could have the same ideas. It's like an historical connection, maybe.

AK: it's possible. Yeah. I'm not saying that's the reason. No, no, it's I've been very careful here. I'm not being dogmatic about anything. But I'm saying you that I would be more convinced of that than just carrying instruments about.

EV: But I've heard something about a portable instrument. And also, the violin is more close to human voice.

AK: Well, they say what is very close to the human voice? Yeah. Maybe that's also important. Yes, I'm I accept that too. Yeah. Very, because it's a way of expressing intense emotion. Yeah, that's also convincing. But, the violin is also important for many other groups, many other ethnicities, of course, in it. So I don't know whether you can say, ah, the violin is a Jewish instrument. No, that would not be okay. You can say that it had a very special place for Jewish people over the centuries. That certainly makes sense.

EV: There is something about the origins of the instrument, maybe some instrument close to violin, in the temple. Also arabian instrument.

AK: Oh, sure. I mean, in the Arabic world, in the Middle East, there are bowed. And we're like this bowed instruments, bowed stringed instruments. Yes. And certainly little further east. There definitely are the Comanche and I can't remember all the names. I used to know this a long time ago, but now, I forgotten the names of them. But certainly in Iran, and in Central Asia, in Uzbekistan, Mongolia, all those cultures, they have bowed stringed instruments, definitely. Whether they were bowed stringed instruments in the temple, or among the Jewish people in Jerusalem and around there at that time. That doesn't seem to be clear. But in Arabic music sure, but of course, the there's a strong tradition of playing the Arabic violin. The violin is played in an Arabic way, with all the different microtones and everything like that, but it's definitely part of the Middle Eastern culture. The the Western violin is also used in

Arabic music.

EV: Okay. The other question.... I don't know if we talk about this, but could be that Ernest Bloch have developed his own language for violin from his contacts with Eugene Ysaye, Yehudi Menuhin, and other important violinists that he had contact at some time? I am talking about interpretative or performance terms, not only not the composition, necessarily, but more interpretive.

AK: One has to be very careful. I keep on saying this. I keep on saying you have to be careful, you have to be careful, you have to be careful.

EV: It's important notes.

AK: But but but it's true. The reason why you have to be careful is because then you have to ask the question. Is there a Jewish way of playing the violin? And, indeed, is a Jewish way of playing the piano? Or the cello or any other instrument? Is there a Jewish way of playing? Now, if one's talking about klezmer? Yes, there is because it's a particular style. It's related in some many ways with the music of the Roma, with gypsies about it, and I use that word as a technical term. But when it comes to Western classical music, I think one has to be very careful about saying that somebody plays in a Jewish style. If they're playing, for example, the Beethoven Violin Concerto, or the Sibelius or any other of the big concertos, you can't, I don't think define a Jewish way of playing that you can say that it's very intense. But then if you listen to modern violinists shall we say, from the Far East, from East Asia, the Chinese and the Korean, and the Japanese violinists, they all play with huge intensity. If you put all the players behind a screen, so you can't see them. You can't see who's playing. But you just listen. Are you able, not you personally, but I'm just saying is one able to say, Oh, well, that obviously that that violinist is obviously comes from Korea, this violin is obviously is Jewish American. This violinist is obviously somebody who comes from Moscow. Can you actually do that? I wonder. So I'm really concerned about thinking in terms of a Jewish way of playing. The instrument you've mentioned, Ysaye, I've got the I've got your paper here, in fact, he was not Jewish, but who nevertheless, obviously, played whatever repertoire there was, alongside everybody else. Menuhin is a complicated figure really, because

although Menuhin was Jewish, he identified with being Jewish in a rather unusual way. It was not mainstream, it was somehow a little bit at a tangent, he wanted to be more universal, basically. So I don't know whether the way that Yehudi Menuhin played could be regarded as a Jewish way of playing the violin. I was thinking of Josef Szigeti, the Hungarian violinist as well, who made a great impact on Bloch. I was thinking of Andre de Ribaupierre, who visited America and for whom Bloch, compose the Baal Shem. Suite, I think, I think he was the I think it was dedicated to him. Anyway, he gave early performances of it. But he was Swiss, I think. So I have a feeling that Bloch was influenced by many different violinists whom he heard, each of whom had their own particular style. And I think that it's really important to see that they all contributed the way they had been educated and coming from their own particular background. But whether one can say there was something ethnic, about the way they played their violin, this is something different. And this is much more difficult to justify. And I would be reluctant really to think that I think they influenced him as individuals, but not as members of a particular group. This is how it seems to me. But do do I mean, you please argue with me, you know, you can say well, though, Alex, I don't I don't agree. That's all right.

EV: When I say about jewish style, i am thinking about the ethos, I'm talking about some character of the interpretation, like a Brazilian that plays Samba that is different than a Russian that plays samba, maybe.

AK: That's for sure. Especially when it comes to traditional kinds of music. That's something else. I mean, Samba is of course, we know Samba and and Tango, and flamenco and all that, of course, of course. But I'm talking about Western classical music, is in a different category. Because although there may be regions slight regional differences, I'm not sure that Bloch met people from such a wide variety of different ethnicities. That was, I mean, I don't know how many people he heard, from the Far East, for example, from East Asia, playing the violin, I simply don't know. And I don't know whether that would have made an impact on him in terms of how he composed music. For people, you know, from that particular background, my feeling is that in Western classical music, it's it's it's very different. Even when the music is Jewish, like in the Baal Shem. Suite, very intense, but there are people from all different backgrounds who play that music. And they all play it with great intensity,

they may not play it the same way. I'm not suggesting that everybody plays it the way we've been listened to, if everybody does it the same. But in point of fact, it seems to me that there is a wide variety, but that's not because of their ethnicity is because of their own individual personality.

EV: The composition itself inspire people to play that way with this intensity maybe. Yeah,

AK: Of course, because music is very intense, clearly, I mean, most Bloch is that there are some pieces actually, which are much more relaxed, much more calm and peaceful, and tranquil. And there are parts of different compositions, which which reflect that. But most of the work seems to be very intense. And so anybody who wants to play it has to play it intensively. Because otherwise they won't actually reflect the mood that Bloch was trying to express.

EV: Okay. Okay, the other question, it's about the performance of Bloch with the elements of Jewish musicality. So Professor was talking about that already...

AK: yes, I think I think one has anyway, Jewish you have to be careful again with this expression, Jewish musicality. Okay. Because that, that, that is a bit ambiguous. I don't think that I'm 100%. Sure.

EV: Is not correct. Maybe not.

AK: Well, I'm not. I'm not saying it's not correct. I mean, it may be perfectly correct. But I'm not quite sure exactly. What Edison means by Jewish musicality. Well, perhaps you could say, what what does Jewish musicality mean for you?

EV: I am talking about the improvisatory elements that the composer register in score that that the performer should include itself, something more. Like Menuhin used to say about Bloch's music. Some particular elements like glissando, vibrato, quarter tone, that are not written in the score, but should be played that way. Also, the improvisation itself.

AK: Well I'm just wondering about this Bloch was very particular about the way people played his music. He was not happy if people exaggerated the intensity, of course, it had to be intense. But to go beyond that, he felt people were moving towards distorting the music when they played with too much. Too elastic, if it was, was too much this and too much that he felt that it was really important, like, for example, not to deviate too much from the note values that he wrote. Do you see the note values, Bloch was very particular, he really wrote exactly what he wanted. And yet sometimes musicians feel that they can take liberties. With that they can, they can make it more they can take it beyond what Bloch actually had in mind. And Bloch was upset, he had many performances of all sorts of pieces of his where he felt that, you know, they hadn't really understood what he meant, because sometimes you can express things more intensely by being disciplined, than by being so free, that it loses shape where it loses structure, or it loses energy somehow, because it's just so free. One has to be very, very careful again, about what one means by Jewish musicality. It may be that if you're singing a Yiddish folk song, like in the Eastern European style, as many people do, it becomes very sentimental and extremely What do you know the word schmaltzy? Do you know what I mean by Schmaltzy? No. It's a word worth knowing. In the context of Ashkenazi culture, Schmaltzy means very over sentimental I mean it's got other literal meanings but that's what it's come to mean in culture

EV: Okay, I understand, I am just saying that is important that there are some elements like glissando or vibrato, that gives another meaning to the music, but not to much. It should be a filter to not exaggerate.

AK: But it's important, it's important that the music shouldn't lose its shape. Because one wants to be more emotional. It shouldn't be so much that it changes it it doesn't change it it by all means it can enhance it, it can make it more expressive, but he can't go beyond that because if it goes beyond that, then it's not what Bloch had in mind. It's not what Bloch composed. And I think that's very important because a lot of people play Bloch in a very schmaltzy way. very sentimental. And he really didn't like that. Okay, so that's all I can say about that. If that's what what what meant that's my perception. As you asked here.

EV: I want to ask about the virtuosim in the violin compositions. The pieces for violin has some elements that requires some virtuosi technical, but sometimes he's a little shy, it could be more because he played violin. Differently, for piano, like the Concerto Symphonique,1948, it's much difficult and technical. It's very beautiful piece and really difficult for playing. Also, Bloch wrote an article about the virtuosism and the programatic art. And if we look to the Violin Concerto and this Concerto Symphonique, they are so different.

AK: Yeah, no, I see that. Well, so for Bloch, music that was technically difficult, wasn't intended purely as an empty showpiece to show how clever the performer is.

EV: The technique only.

AK: It was never with Bloch, it was never empty. It was never just on the surface. You know, superficial, frothy for him, even if it was difficult, there was a reason for it. And it was to do with expressiveness. So whatever might seem difficult in Bloch, I mean, even in the Baal Shem, even in Nigun, there are those sort of scale passages and arpeggios and goodness knows what else, which are quite technically difficult to play them fast, fast enough. But nevertheless, they were not intended for the violinist is to be able to show how clever he or she is, they were intended, because that was something that it made the expression more intense. And that is always the case with Bloch. He didn't like he didn't like virtuosity for the sake of it. But if it had a purpose, if it was a vehicle for something or a channel for something deeper, that was his purpose, that's when he used it, because he wanted to use that kind of style to make the music more expressive to say I mean, I'm perhaps I'm not making it very clear. Because I mean, he didn't avoid virtuosity. Not at all. I mean, there's plenty of virtuoso playing that's required in Bloch plenty for cello for violin for piano for Viola it's some of it is very very technically difficult. But there's a reason for it. It's not just for showing off

EV: Yes yes, I understand. I will make another question. Professor had already spoke something about the theme, but the question I prepared before was: the compositions for violin do not follow the same style always, citing, for example, Suite Hébraïque (1951/53) or Baal Shem (1923/24), Concerto for Violin (1938) and Suite

n.1 and n.2 for Solo Unaccompanied Violin (1958/59). (I am citing violin works because I know best, but maybe we could even compare his other works also.) Some musical critics and musicologists understand that the Jewish background is present in compositions with a distinct theme, such as Concerto for Violin. Others understand that the influence is not "Jewish" but rather that of "Eastern European Jews" in a particular way (including Hasidic but not only). He is also seen as a romantic composer according to the French school. What would be the main differences and similarities between his compositions? And also, I was wondering again, why some pieces like Baal Shem, only Nigun, still be played, what is great, but others like the Suites for Violin Solo, or Viola Solo, are never played or even recorded? Or even the Violin Concerto, today is not played anymore?

AK: Yeah. And the answer is, I don't know. I really don't know. I mean, there are lots of recordings of Bloch's music, but very few concerts, and very few broadcasts over the radio, certainly in this country here. But also, I gather in America as well, I was just talking with another member of the Bloch Society, who said, you know that Bloch's music is really not very popular, it's not very often played. And when it is played, it's always the same few pieces. It's the Baal Shem, of course, and it's the Sacred service. And it's the concerto grosso. And maybe it's the sacred, you know, and maybe it's a few other pieces, whether they've violin or any other instrument. But the very, I mean, you know, there may be half a dozen, or maybe a dozen pieces that are played fairly regularly, but not very regularly, and all the others are forgotten. All the others are neglected. So in the Bloch society, we're trying to revive interest, so that people will hear the music that is never performed, because otherwise, how can they tell whether it's worth hearing or not unless they hear it, and you can't do that? You know, I mean, it's not logical to say that it's not worth hearing unless you've heard it, and then you make an assessment yourself. And Bloch was extremely popular in many times during his life, during the 1920s, and 30s, and 40s, and even into the 1950s, in different parts of the world, particularly America, this country, UK, and also Italy, very popular in lots of different places like that, strangely, never particularly popular in Switzerland, where he was born, never particularly encouraged. So there must be a reason for it, it may be something to do with his style. Maybe people don't feel comfortable with that particular kind of intensity. Or people think that because he is a kind of Jewish composer in quotation marks. That

may be, it's not particularly for them, maybe it's particularly for Jewish people. And otherwise, you know, they wouldn't be necessarily interested in it. But this is nonsense, because Bloch himself, compose for everybody, he had no intention of composing only for Jewish people far from it. He was very interested, for example, that his sacred service, the Avodah HaKodesh, should be performed in churches and cathedrals, not only in synagogues, and concert halls. And so therefore, his intention was that his music should be universal, and that it should be universally appreciated and performed. And yet, since his death since the 1960s onwards, it's been performed less and less. And now, I mean, I look, I look all the time to see if there are any performance of Bloch, and I can't find them. They just sit and if there is one, it's very rare. And if there is one, it's always the old favorites. It's always the same thesis, as if Bloch never composed anything else. Particularly. I think it's it's a question of education. I think that's one of the things that Bloch society is trying to do, to educate the public, musically, to see so that people can actually have a chance to make their own assessment. I do feel that there is a place of Bloch's music, just like there is for everybody. But there is something that is not something that is not happening something there's some communication gap. And I'm not sure exactly what that is. And if you can advise me if you can tell me, then I'd be very grateful because at the moment, you know, a lot of us are really quite mystified because the music, some of the music that we never hear is absolutely fantastic. It's really magnificent music. And people just don't have the benefit of hearing it because no nobody's playing it okay,

EV: I had a great violin professor, and he used to say that the violinists didn't want to play because Bloch's music is difficult, some like the Suite for Violin Solo are highly level. But I have asked to professor Zecharia Plavin this question, and he said that the violin pieces are not that difficult, comparing to Concerto Symphonique for piano, because that one is more difficult than Rachmaninov. Another possibility is that the orchestral part, is quite huge in Bloch's music. So to make it work and sound fine, the violin solo and the big orchestra, it's not easy for some orchestral groups, maybe.... Another possibility is that, as he said, the eastern world is a Christian world, and most of people don't want to hear some kind of music, like Bloch music, because they think Bloch makes "jewish music".

AK: I would certainly say that one of the big problems is that the orchestral works for pieces with orchestra, whether they're just for orchestra or for solo instrument, and orchestra, the orchestral works require a very large orchestra in really large, a chamber orchestra very occasionally. But mostly, it's a large orchestra. It's like a Mahler orchestra or a Wagner orchestra. However, that argument is still not very strong. Because people are playing Mahler and Wagner all the time. And good for them. I mean, I'm fine with that. That's not a problem. I'm just saying that that can't be the reason why they're not playing Bloch. Just because it's a big orchestra that's required. Sometimes that is the sort of excuse that is given, oh, well, it's very difficult to organize such a large orchestra, you know, for, you know, a piece of Bloch that, you know, people haven't heard very much or don't know. But I do think that maybe it's a deterrent. And especially, you know, if it's a piece that is not known, there are many orchestral administrators, who probably think, well, it's not worth the risk because the audience won't come and we're spending all this money on a huge orchestra. So, you know, there are practical aspects to it as well. And it is true that Bloch's orchestra orchestrations were very large, very elaborate, even the early works even with Schelomo bow and Israel symphony, and I mean, though, not so much the Three Jewish poems, but you know, even even the the works, that some kind of Violin concerto or other, they require huge, huge orchestras. To to back the surface, so it is, it can be a practical factor, but only if you make it one. If people were to say, well, you know, we can't play Wagner music dramas because the orchestra is so big, then people wouldn't be playing Wagner but they do. So they find a way so maybe there'll be a way to find a way for Bloch as well. I really don't know

EV: I believe it is necessarily the formation of the listener to prepare more people to listen Bloch's music and to want to hear, and want to pay for listen Bloch's music, as they do for Mahler or Wagner.

AK: Yes, sure sure.

EV: One of my last questions, could we consider that Bloch is a nationalist composer? Professor Plavin said that Bloch was a hebraic nationalist. He said that because his compositional style. But I understand that Bach was an interesting

figure, because he is a unique composer because he shows himself in the music like the violin, the soul. At the Suites for violin solo, his last ones, he was sick, he was with pain as he wrote at some letters and he shows that in the music. So, how he always put himself in the music does not only this but all the time, there was something of his emotional state at the compositions. That's something that makes him unique. I mean, not intentional elements only the material that he uses, like American or Jewish or anything but his emotional character that he shows in the music, it's more important in his compositions, he always believes in what he was saying. What do you think about?

AK: I'm not sure, because it seems to me that certainly that Bloch was somebody who expressed himself very openly and very dramatically. Yes, that that I think we can say, but whether he can, he did that more than other composers do? I really don't know, I think some of the music expressed the way he was feeling at that particular moment. But just like with other composers, sometimes what he was composing was like a compensation for how he was feeling. In other words, it was almost like the opposite. Because, you know, he wanted to balance his state and for him, composition was a way of doing that. And anyway, a lot of composers have I don't know about I know that I know that there were the the the composers sometimes do like put up a barrier, so that you can't actually tell what they're thinking or feeling. But they're just composing a rather more intellectually, yeah, that does happen. And Bloch was not an intellectual composer, although he was a terrific intellect. I mean, he was, you know, incredible. But that's not how he liked to compose and he didn't like intellectual music. He liked expressive music for sure. So I'm not sure about that.

EV: I am only trying to understand better the composer because he was a complex person, multifacet composer.

AK: But the other thing is that what did you say? Plavin mentioned first, which I mentioned just now, and that is Bloch being... What did you say ?

EV: He says that Bloch was hebraic nationalist, even Zionist.

AK: Zionist? He is absolutely not.....

EV: I know it's controversial. It's a vision from someone that lives in Israel, it's interesting. He makes a difference, that Bloch is not Jewish, but more a Hebraic. He was comparing, as he explained, that we can't say that Bloch is a Jewish composer, but it's a Hebraic composer. Because his Spirit is more like the Bible, prophetic Spirit, not the exilic spirit.

AK: This is very complicated. I think I think this is, I mean, you know, I know Zecharia very well, and he's a good friend and everything, that's fine. So it's not a personal problem. But I really feel that that he's gone too far with that.

EV: It is another opinion, it's his vision of the composer.

AK: Sure he's in touch with his opinion, that's fine. But it seems to me that there is no evidence to suggest that Bloch was a Zionist. He didn't visit Israel, he would like to visit Israel, but like a lot of people. You know, in the early days of the State of Israel, who were Jewish, who were involved, I mean, Bernstein and Menuhin and and all lots of people went to Israel. But he was not a Zionist politically, by any means. I think, you know, that, in fact, he was quite controversial in his views, about, you know, the, the rights of the Palestinians and all of that very, he was, he was very clearly not wanting to, to see this in, in a sort of a politically nationalist way. And I think that, I mean, he did compose an Israel symphony, but he composed the Israel symphony in 1916. 1916 is a long time before Israel was founded. He didn't mean Israel as the country Israel, he meant the ancient culture of ancient Israel of 2000 years ago. That's what he was evoking in the music and he's written about it himself. So I think that to impose that upon Bloch is probably a bit of a mistake Bloch was much more complex than that. He wasn't either this or that or something else. He wasn't a political you know, he wasn't a national. He, I don't think he was a Hebraic nationalist. I don't think he was somehow an American nationalist, a Swiss nationalist, any of these things, although he composed an America symphony, and he composed the Helvetia, which was a Swiss, Swiss word, in honor of his of where he was born. And it contained an anthem, which he hoped would become the

national anthem of sweet Switzerland. And he also composed America Symphony with an anthem at the end of that, which he hoped would become the American National Anthem. And neither of them happened.

EV: Actually, Professor Plavin explained his vision about the Jewish people as the they have to be, they have to be strong. And not only this minority people that lives in the exile. And that Jewish people has a strong power in, in being together, like in Israel. And he spoke about that.

AK: Well, the thing is this with Bloch, whatever wrote, whatever he wrote, was relevant for the time that he wrote it. In other words, when he wrote something it was true, then. But he changed his mind about a lot of things. He had a very ambivalent attitude towards Jewish people. It was really not straightforward at all. Sometimes he was feeling very strongly and warmly. Sometimes he was very negative, about Jewish people, I mean, and about the Jews, as a group, right? And we have to take that on board. We can't ignore that. We have to understand that he was a complex character. And he said different things at different times in his life, which were true at the time he said them, but they weren't necessarily true for his whole life. He changed his mind about lots of things. And so therefore, you know, they're very few, for example, Jewish works in the latter part of his life, when he went back to America in 1939-40. And then from then onwards to his death in 1959. There are a tiny handful of Jewish works, but most of them came much earlier, his focus had changed. It moved in another direction. And so therefore, to say that he was a Hebrew nationalist, all his life. There I think is a mistake and with great respect to Zecharia, but I really don't think that I mean, I'd be very happy. He's not there to discuss it with me. So I can't. I can't say anything more than that. And he might have a very vigorous opinion on that. And that's fine. So good. But at the same time, it seems to me that it's a great simplification to call him either this or that. At this time. He was definitely something like a Hebrew nationalist. In the very, very early days when he first read the Bible when he was 26. And, you know, when he was composing the Jewish cycle, yes, of course, you know, he had a very strong feeling about this. And he wanted to stand upright as a Jew and proclaim, you know, everything. Yep, sure. That was true then. But not. No, no different attitudes. Or what about the crucifix? That's very interesting as well. Yes. Right. So he had his crucifix

and it's a great history.

EV: But this was the works that marks more the composer. When I think in Bloch, first of all I think in Schelomo, Israel, Nigun. I don't think about Helvetia or America. Anyway, I will make the last question because it's so much. So much time for the professor already. Okay. It's it's because the the Article of the Jewishness of book subconscious or unconscious that professor wrote many years ago, right.

AK: Long time ago. I was student really young, I was 26 years old.

EV: And this article was a great inspiration for my work. That's because i am also a psychologist and i am always interested about the the unconscious and subconscious aspects. So maybe, do you still think that the same the same about when, when we wrote that article?

AK: I think my views have changed a bit. I think I was much more into the Jewish aspect of Bloch at that time. And indeed, my PhD was about Jewish elements in the works of the Jewish cycle. So there was much more focus on that. But now, I feel that I have a kind of different view, I feel that the Jewish works and the Jewish cycle weren't Jewish. I mean, they've got lots of Jewish content. There are lots of chant Jewish chanting, and cantillation and cantorial and not so much folk music, but there are all sorts of other things like shofar calls, you know, ram's horn, all those sort of things, there's plenty of them in those particular words. And indeed, in other words, subsequent to them, including works that don't have a Jewish particular Jewish connection, they become kind of Bloch elements. But I think I got a more liberal view about the whole thing now. I feel more liberal about it, I don't feel quite so Hardline. I feel that I do you understand what I mean? I feel that my attitude towards it has changed. And that I'm willing to see that Bloch was much more complex than I realized when I was 26 years old. Now, I realize that Bloch is much more complex and one cannot actually make easy definitions which is your one of your I think one of your last questions, how do you define Bloch? With great difficulty is the answer. Because Because Bloch was so complex, that and very often what what the problem is that many commentators and scholars and all sorts of people who write about Bloch, try to simplify him into either this or that. And the way they do that is just

simply by omitting leaving out information that doesn't fit. In other words, you know, they forget about what Bloch said about, you know, 20 years later, or, you know, the the actual sound of the music that came 20 years later, they only use the music that will suit their argument. And so I've had I've come across this again, and again, I've come across scholars who say all Bloch is Jewish. And I come across others who say, no, none of it is Jewish. But I'm not that those are the extremes. There are plenty of other things in the middle, which are also problematical. The point is that Bloch was many things. And somehow he managed to blend that into a single personality. But the personality was obviously complex, because he contradicted himself a lot. He said one thing one time, and then it two years later, he said something the opposite said something different. So how do you reconcile that? How do you, how you manage with those two things that don't match up? Or the question that the answer is that you just simply have to accept that he changed his mind. And that he was not the same all the time. I mean, maybe I can't, I can't define Bloch. But I don't think I don't think I really want to try to define him, I think what I would say is, I just want to like, absorb his music, I just want to respond to the music, you know, and whatever style it was that he composed in. That's what he composed at that particular time of his life. That was what was reflecting how he was feeling or the opposite of how he was feeling, depending on you know, what, what was the nature of the music, and I just feel, you know, that we have to accept that there are all sorts of things that don't fit. There are all sorts of things that don't make sense, sure. But I think that's true of all of us. To be honest, everybody has got these contradictions, everybody's got these, you know, we're not all consistent in our life. And I think, you know, we just have to accept that things don't necessarily match up the way we would like them to make it nice and neat and tidy, because we're not neat and tidy. And Bloch, certainly wasn't

EV: Yes, and he had a long, kind of a long life of productive life and that he composed it in many times, from his youngest days until his death. So maybe the way is to look at his different moments of his life. And try to understand that that moment, he thinks that way. So he composes that. Another time, it's another he was leaving something else and he he passed through something that makes his change his he changed his his mind. And it's a part of him too. Okay, thank you very much. Sorry for something wrong I could have said, and it was a great pleasure to have this

conversation.

AK: No, no, no, thank you very much

EV: It's hard to write because there is no material in portuguese.

AK: I wish you great success with that. No, I really, I really hope that it all works out well. And we will keep in touch. That'll be nice. So come to the future meetings when you can. And it's been a great pleasure to have this conversation with you. Thank you.

EV: Thank you very much. Thank you. It's a pleasure. Thank you.

AK: Okay, but if there is if there's anything that you want to discuss further, just let me know. Okay,

EV: Perfect, thank you.

AK: Thank you. My pleasure. See you again.

Tradução para Língua Portuguesa:

Entendendo o significado do violino para o compositor Ernest Bloch

Edison Verbisck: Minha pesquisa de doutorado intitula-se “O violino como protagonista da cultura judaica na obra de Ernest Bloch”. Procuo compreender o significado do violino na obra do compositor e corroborar (ou refutar) a ideia do protagonismo do instrumento. Você poderia me dizer o que pensa sobre o papel do violino nas composições de Bloch? Podemos imaginar que haveria alguma predileção pelo instrumento? A razão para esta pergunta é porque ele estudou primeiro violino, mesmo que já compusesse ao mesmo tempo. Pelo que li, ele ficou com o instrumento, mas escreveu em uma carta (incluída no livro de Lewinski-Dijon) que não tocava há quase 30 anos até compor o Concerto para Violino (1938).

Alexander Knapp: Então o violino foi definitivamente muito importante para Ernest Bloch desde a infância. E como você diz, seu desenvolvimento como músico começou principalmente como violinista. Embora, ao mesmo tempo, quando criança, compôs muito, e não apenas para o violino. Então, durante seus primeiros anos, e depois na adolescência, ele compôs muitas peças diferentes para muitos instrumentos diferentes. Mas o violino sempre foi muito importante. Agora, eu não sei se você tem uma lista de trabalhos de estudantes de Ernest Bloch. Você tem uma lista de trabalhos de alunos de Ernest Bloch?

EV: Não, não... apenas os listados neste livro (Ernest Bloch Studies).

AK: Ah, sim, tudo bem, eu reconheço esse livro.

EV: Existem alguns trabalhos inéditos, mas não sei se as composições dos alunos estão lá.

AK: Então, na verdade, eu não acho que você terá isso. Você tem esse livro? Você pode muito bem não ter. Isso é publicado na América. E é uma espécie de livreto, na verdade. Mas por dentro, e a razão pela qual eu mencionei é porque por dentro, você pode ver que isso é a frente, mas por dentro aqui? Naquela, naquela página ali .. E então no verso daquela página ali .. Ok, certo. Tem todas as músicas de Bloch, que ele escreveu, em ordem cronológica. Em outras palavras, por ano, todo ano, o que ele compôs, está aqui. E acho que seria útil se eu pudesse lhe enviar isso para que você tivesse uma lista completa de todas as primeiras obras que Bloch compôs para violino, porque normalmente não estão em nenhum catálogo. Agora, no meu livro, aquele que você tem, e é o Bloch Studies, as composições estão todas listadas em ordem alfabética, ou seja, por nome, mas aqui estão publicadas, não aqui, estão listadas por ano. Então você pode ver o que Bloch estava fazendo em cada ano de sua vida. Agora, se você me der seu endereço postal, eu enviarei isso para você. Ok, então por e-mail, não precisamos fazer isso agora. Mas se tiver a gentileza de me dar seu endereço postal, colocarei isso no correio. E eu vou enviar para você. E eu espero que você consiga em breve, porque você pode achar útil. Há também todos os tipos de artigos e coisas aqui sobre a família e sobre música e

sobre o final da vida de Bloch na América. Mas mas a razão de eu querer te enviar é por causa da lista de composições agora, nessa lista de composições, eu fiz uma lista delas aqui. Nestas obras de estudantes, Bloch compôs um par de quartetos de cordas, quando tinha 15 anos e 16 anos. Também compôs uma fantasia para violino e piano e uma meditação, violino e piano e uma fantasia mentiu. E também compôs o que se tornou um concerto para violino, mas não o concerto para violino que conhecemos. Um concerto para violino inicial, um trabalho de estudante, que nunca foi publicado.

EV: Em 1899...

AK: Sim, foi quando ele apareceu..., a obra original que o serviu de base, era de 1898. E chamava-se Poeme Concertante. Ok, e depois também houve uma serenata em 1898. Então, há meia dúzia de obras que eram para violino solo, ou para violino em música de câmara, que Bloch compôs quando jovem antes das obras publicadas. Agora, isso mostra que era muito importante para ele poder se expressar musicalmente através do violino. Ele teve aulas como você sabe em Genebra com Louie Reys, e depois foi para Bruxelas para estudar com Eugene Ysaye e depois também com Franz Shorg. E ele também continuou a ter aulas de violino, mas realmente em Bruxelas, o foco mudou, mudou. O foco mudou para a composição. Certo. Você consegue entender o que estou dizendo? Está claro?

EV: Sim sim, perfeito. Então ele mudou seu foco de estudo antes dos 20 anos, quando estudava em Bruxelas...?

AK: Sim, em Bruxelas. Ele foi para Bruxelas, acho que por volta de 1896. Acho que foi quando ele foi para Bruxelas, eu teria que verificar isso, mas você pode verificar também. Está em qualquer enciclopédia. Ele foi para Bruxelas e estudou com Shorg e, claro, Eugene Ysaye. Então ele tinha uns 16 anos. Então, quando ele estava lá, ele foi encorajado a se mover para a composição. Mas ele era um violinista muito bom, e achava que se tornaria um profissional como você sabe, mas isso não aconteceu. Agora, em algum lugar você mencionou que Bloch disse que não tocava violino entre seus dias de estudante... e quando compôs o Concerto para Violino de 1938. Certo? Você mencionou isso em algum lugar em suas anotações. Bem, temos

que levar essas coisas com uma pitada de sal. Você entende o que quero dizer com isso? Significa que é uma expressão idiomática inglesa. E isso significa que você tem que não levar isso muito a sério. Ok, quer dizer, aquele Bloch provavelmente não jogou muito. Ok, mas não seria verdade dizer, eu não acho, pelo que eu entendo, pelo que eu pesquisei, eu não seria verdade dizer que ele nunca tocou o violino por um período de talvez quase 40 anos. Isso não seria isso não seria verdade.

EV: Essa foi uma citação de Bloch, que está em uma carta. Acho que está no livro de Lewinski-Dijon, mas não me lembro se foi para Menuhin... a carta, quero dizer.

A.K.: Sim. Sim, eu sei. Eu sei. Eu entendo. Bloch fazia esse tipo de coisa. Ele exagerou um pouco. E também, ele pode não ter se lembrado, mas o fato é que há referências lá, há algumas evidências que sugerem que ele ocasionalmente tocava violino durante esse período, mas não muito. Não muito mesmo, porque ele dedicou toda a sua energia para compor.

EV: Salvei algumas fotos que achei interessante. É uma foto que mostra um violino aqui, quando ele estava viajando, e lá estava o violino e isso significa que ele mantinha o violino com ele,

AK: Claro, sim, exatamente. Então você tem que ter cuidado com as citações de Bloch. OK. Tudo bem. Sempre, sempre tenha cuidado com o que Bloch escreveu sobre si mesmo e sobre sua música. Sempre seja cuidadoso. Isso não quer dizer que ele não estava dizendo a verdade. Ele estava dizendo a verdade, mas como se lembrava, ou com certa ênfase no que era importante, mas às vezes mudava um pouco as coisas. E nem sempre foi 100%. factualmente preciso.

EV: Ele exagerou ou é o entusiasmo dele?

AK: Às vezes, talvez? Sim as vezes. Por exemplo, naquela foto em 1916. Bem, quero dizer, 1916 foi muito depois de seus anos de estudante, mas ele ainda tinha seu violino. Ele deve ter tido seu violino para um propósito. Não era para decoração. Ele provavelmente jogou algumas vezes, mas não profissionalmente. Tudo bem,

mas mesmo assim, o violino foi um dos instrumentos que ele usou para se expressar ao máximo no nível mais profundo. OK.

EV: Eu também estava pronto para uma citação que ele disse que Viola, Viola era uma de suas favoritas também. Então talvez ele tenha essa relação com as cordas, porque ele também escreveu Schelomo para violoncelo... Mas o violino parece estar mais presente em suas composições.

AK: Bem, se olharmos para as obras que ele compôs para violino, tenho aqui uma lista de obras publicadas de qualquer maneira que ele compõe para violino. Mas o interessante é que apenas três deles estão ligados a assuntos judaicos. Apenas três, são cerca de 10. Todos juntos, e todos os outros têm influências diferentes. Podemos passar por eles brevemente. Podemos dizer que as suítes para violino desacompanhado que compôs no final de sua vida eram mais no estilo neoclássico, muito fortemente influenciadas por Bach e outros compositores do século XVIII. Então eles não eram um, eu não acho que alguém estaria procurando por elementos judeus lá. Embora algumas pessoas possam encontrar elementos judaicos em todos os lugares. Mas, de fato, de um modo geral, essa música não tinha um foco judaico. Os importantes com foco judaico foram Abodah. Adoração aos deuses, que era a melodia tradicional para o HaKipurim, a Guerra do Yom Kippur, tradição do Dia da Expição, que ele compôs para Yehudi Menuhin certo, sabe? Você obviamente deve conhecer este pedaço de ordem. E então veio a Suíte Baal Shem, que, claro, você sabe, extremamente bem. E depois há a Suite Hebraique, que é para violino ou viola, com piano ou orquestra. Esses são os três. As outras obras como o concerto para violino, e depois peças menores como Melodie, Nuite Exotique, e os dois pianos, as duas sonatas para violino e piano. Estes não eram com um foco judaico. Novamente, não estou dizendo que não há elementos judeus neles, mas que seria difícil encontrá-los. E, de fato, pode ser bastante arbitrário tentar encontrar elementos judaicos nessas obras. Porque o foco, a intenção, toda a atmosfera, o ethos daqueles trabalhos, não era o mesmo que era para Abodah, Baal Shem Suite e Suite Hebraique, Ok, alguns deles eram quase românticos, alguns deles eram impressionistas. Você tem todo tipo de coisa, porque Bloch foi muito influenciado, como você sabe, pela música com a qual ele cresceu. Então ele não só estava envolvido com música na sinagoga, porque ele ia à

sinagoga, principalmente com seu pai. Mas também como ele estava estudando música, ele estava muito interessado na escola alemã, e na escola francesa e na escola belga de música e composição. Ele foi muito influenciado por... Oh, eu fiz uma lista de alguns dos compositores que o influenciaram para começar, muito fortemente e você conhecerá todas essas pessoas como Mahler e Debussy e Richard Strauss e Cesar Frank e Mussorgsky todos esses compositores foram influências muito importantes em Bloch, especialmente em seus primeiros anos. E nenhum deles realmente atacou talvez, exceto Mahler teria mostrado qualquer influência judaica particular. Teriam sido compositores europeus daquele período em particular, alguns mais voltados para os franceses e outros mais voltados para a Escola Alemã de Música. De qualquer forma, muito da música de Bloch fora, digamos, do violino, a música foi influenciada por outras coisas também, como, por exemplo, o canto gregoriano, como ouvimos da última vez, com Mathias Brack deu uma palestra muito interessante sobre o jogo Poeme Mystique, a segunda sonata para violino, ou seja, a segunda sonata para violino e piano.

AK: Mas esse não é o único que pode conter canto gregoriano, o serviço sagrado 1930s 1933 que contém o tema fundamental vem do canto gregoriano, o tema fundamental que mantém todo o trabalho unido, é uma peça de canto gregoriano no modo mixolídio. Então, temos todas essas influências se unindo. Portanto, é muito difícil apontar apenas uma característica como sendo típica de todo Bloch. São também as canções folclóricas suíças que ele usou. Eles também são música chinesa, eu escrevi um artigo sobre as influências chinesas em Ernest Bloch. E o nativo americano, que você encontra no concerto para violino, mas também americano, o americano moderno, como você encontra na Sinfonia americana, então você tem todas essas coisas acontecendo ao mesmo tempo, o que significa que Bloch é um personagem musical muito complexo. E é muito difícil simplificá-lo. E para defini-lo por tudo isso, além de quão complicado ele era como ser humano. A música é complicada, porque ele era complicado. É muito, muito interessante olhar psicologicamente para Ernest Bloch. E tenho certeza que você fez isso lendo os volumes de Lewinsky, você verá todas as cartas e todos os comentários e tudo mais. É muito, muito interessante ver, sabe, sabe, o que motivou Bloch. Então, acho que sei que andei um pouco em círculos, mas você está perguntando sobre o papel do violino nas composições de Bloch? E você pergunta, podemos imaginar que

haveria alguém pré-seleção para o instrumento? E a resposta é sim, claro. O violino era muito importante para ele. Ele amava o violino. E provavelmente foi o único instrumento, você sabe, realmente? Como devo dizer realmente, realmente o fez expressar seus sentimentos mais profundos. Mas isso não quer dizer que outros instrumentos não fossem igualmente importantes. Quer dizer, a viola e o violoncelo, também eram instrumentos solo muito importantes para ele, e de fato o piano. Ele obviamente tocava piano muito bem, porque há essa gravação dele acompanhando Zara Nelsova sobre o violoncelista que tocava da vida judaica aquele conjunto de três peças que você certamente conhecerá. E a From Jewish life, Zara Nelsova, foi acompanhada ao piano por Bloch nesta gravação e é o único exemplo de Bloch tocando piano que já foi gravado para uma gravação comercial. Porque Bloch não gravou muito.

EV: É interessante para mim porque também sou psicólogo. E já entrevistei a violinista Miriam Kramer, e ela diz algo sobre a presença do violino na cultura judaica. Porque ela também cresceu nessa cultura, e ela diz que o violino está presente no imaginário judaico, talvez também tenha sido algo na vida de Bloch.

AK: É preciso ter muito cuidado, novamente com isso, porque, claro, o violino foi muito importante na cultura judaica na Europa ao longo dos séculos. Sabemos disso principalmente por causa de klezmer, você sabe, o repertório de casamentos da Europa Oriental. Os músicos klezmer mais importantes eram provavelmente os violinistas. E havia um estilo particular de tocar. Isso foi, mas não se esqueça que Bloch não veio de um fundo do Leste Europeu. Isso é algo que ele absorveu. Isso é algo que, você sabe, ele tinha uma afinidade, ele se relacionava com isso. Mas não é que sua origem seja inteiramente da Europa Ocidental, remontando a muitas gerações ao norte da Suíça, sudoeste da Alemanha e leste da França. É daí que vêm as origens de sua família. Mas, no entanto, o violino é muito importante na vida judaica. E muitas, muitas famílias judias teriam violinos, e eles os teriam tocado não necessariamente em uma capacidade profissional, mas certamente teriam expressado seus sentimentos dessa maneira. Agora, as pessoas perguntam: Bem, por que, por que o violino é tão importante na vida judaica? Eu não tenho certeza exatamente. Porque as pessoas às vezes dizem, bem, o violino é portátil, você pode carregá-lo facilmente. E se são pogroms, e você tem que sair com pressa, então

you pick up your violin and go, right? I'm not very convinced of that. Because there isn't a fantastic tradition of flautists or oboists, Jewish players of flute. But there is a very strong tradition of pianists, Jewish. But the piano isn't very portable. You can't carry your piano with you. It's very heavy. And so, therefore, the question of portability, or rather, easy to transport. Not for me very convincing, although some people feel that it's an important factor. No, I think it might have something to do with the deep Jewish history. And now I'm going very far. In the Jewish Temple in Jerusalem, 2,000 years ago, 3,000 years ago, both temples, there was a traditional orchestra, as you know. And the orchestra consisted basically of string instruments. But they weren't really bow instruments, they were string instruments, plucked, there was the Kinnour, which was like a small harp, Elia, and the Neville, which was like a large harp. They had other instruments too, but the core, the basic instruments of the temple orchestra were string instruments. And it could be that this particular affection for these instruments, or the fact of being so important in worship in the temple, could have been something that continued after the temple was destroyed. It could be, but there was this feeling of perpetuating something of the temple through the perpetuation of the instruments that were played in the temple, which were central to the service of the temple. Am I saying that clearly? Please, tell me if you don't understand, because I want to be very clear.

E.V.: Perfeito.

A.K: Então. Então, eu só ia dizer que é mais provável que seja algum tipo de memória histórica. Porque a memória histórica é muito importante, especialmente se as comunidades têm que se movimentar muito. Eles guardam o que podem, em sua memória, mesmo que não possam ficar em um só lugar. E pode ser que essa tenha sido a origem de uma relação particular que o povo judeu tinha com os instrumentos de cordas.

EV: Pode ser uma ideia maluca. Mas talvez Carl Jung costumava falar sobre o inconsciente coletivo que está lá, é algo subconsciente ou inconsciente, que é um coletivo, mas todas as pessoas podem ter as mesmas ideias. É como uma conexão

histórica, talvez.

AK: é possível. Sim. Não estou dizendo que esse é o motivo. Não, não, tenho sido muito cuidadoso aqui. Não estou sendo dogmático sobre nada. Mas estou dizendo a você que eu estaria mais convencido disso do que apenas carregar instrumentos.

EV: Mas eu ouvi algo sobre um instrumento portátil. E também, o violino está mais próximo da voz humana.

AK: Bem, eles dizem o que é muito próximo da voz humana? Sim. Talvez isso também seja importante. Sim, eu também aceito isso. Sim. Muito, porque é uma forma de expressar emoções intensas. Sim, isso também é convincente. Mas, o violino também é importante para muitos outros grupos, muitas outras etnias, claro, nele. Então não sei se você pode dizer, ah, o violino é um instrumento judaico. Não, isso não estaria bem. Você pode dizer que teve um lugar muito especial para o povo judeu ao longo dos séculos. Isso certamente faz sentido.

EV: Há algo sobre as origens do instrumento, talvez algum instrumento próximo ao violino, no templo. Também instrumento árabe.

AK: Ah, claro. Quer dizer, no mundo árabe, no Oriente Médio, há reverências. E nós somos como esses instrumentos de arco, instrumentos de cordas de arco. Sim. E certamente pouco mais a leste. Definitivamente existem os Comanche e não me lembro de todos os nomes. Eu sabia disso há muito tempo, mas agora esqueci os nomes deles. Mas certamente no Irã, na Ásia Central, no Uzbequistão, na Mongólia, em todas essas culturas, eles têm instrumentos de cordas curvados, definitivamente. Se eles eram instrumentos de cordas curvados no templo, ou entre o povo judeu em Jerusalém e por lá naquela época. Isso não parece estar claro. Mas na música árabe com certeza, mas é claro, há uma forte tradição de tocar violino árabe. O violino é tocado de forma árabe, com todos os diferentes microtons e tudo mais, mas é definitivamente parte da cultura do Oriente Médio. O violino ocidental também é usado na música árabe.

E.V.: Ok. A outra questão... Não sei se falamos sobre isso, mas pode ser que Ernest

Bloch tenha desenvolvido sua própria linguagem para violino a partir de seus contatos com Eugene Ysaye, Yehudi Menuhin e outros violinistas importantes que ele teve contato em às vezes? Estou falando de termos interpretativos ou performáticos, não apenas não necessariamente a composição, mas mais interpretativos.

AK: É preciso ter muito cuidado. Eu continuo dizendo isso. Eu continuo dizendo que você tem que ter cuidado, você tem que ter cuidado, você tem que ter cuidado.

EV: São notas importantes.

AK: Mas mas mas é verdade. A razão pela qual você tem que ser cuidadoso é porque então você tem que fazer a pergunta. Existe uma maneira judaica de tocar violino? E, de fato, é uma maneira judaica de tocar piano? Ou o violoncelo ou qualquer outro instrumento? Existe uma maneira judaica de jogar? Agora, se alguém está falando sobre klezmer? Sim, existe porque é um estilo particular. Está relacionado de várias maneiras com a música dos ciganos, com os ciganos, e eu uso essa palavra como um termo técnico. Mas quando se trata de música clássica ocidental, acho que é preciso ter muito cuidado ao dizer que alguém toca no estilo judaico. Se eles estão tocando, por exemplo, o Concerto para Violino de Beethoven, ou o Sibelius ou qualquer outro dos grandes concertos, você não pode, eu não acho que definir um jeito judaico de tocar que você possa dizer que é muito intenso. Mas então, se você ouvir violinistas modernos, digamos, do Extremo Oriente, do Leste Asiático, os violinistas chineses e coreanos e japoneses, todos eles tocam com enorme intensidade. Se você colocar todos os jogadores atrás de uma tela, não poderá vê-los. Você não pode ver quem está jogando. Mas você apenas ouve. Você é capaz, não você pessoalmente, mas estou apenas dizendo que alguém é capaz de dizer, Oh, bem, isso obviamente que aquele violinista obviamente vem da Coreia, este violino é obviamente judeu-americano. Este violinista é obviamente alguém que vem de Moscou. Você pode realmente fazer isso? Eu me pergunto. Então, estou realmente preocupado em pensar em termos de um jeito judaico de tocar. O instrumento que você mencionou, Ysaye, eu tenho o seu papel aqui, na verdade, ele não era judeu, mas, no entanto, obviamente, tocava qualquer repertório que houvesse, ao lado de todos os outros. Menuhin é realmente uma figura complicada,

porque embora Menuhin fosse judeu, ele se identificava como judeu de uma maneira bastante incomum. Não era mainstream, era de alguma forma um pouco tangente, ele queria ser mais universal, basicamente. Portanto, não sei se a maneira como Yehudi Menuhin tocava poderia ser considerada uma maneira judaica de tocar violino. Eu estava pensando em Josef Szigeti, também o violinista húngaro, que causou grande impacto em Bloch. Estava pensando em André de Ribaupierre, que visitou a América e para quem Bloch compõe o Baal Shem. Suite, eu acho, eu acho que ele era o que eu acho que era dedicado a ele. De qualquer forma, ele deu performances iniciais disso. Mas ele era suíço, eu acho. Então, tenho a sensação de que Bloch foi influenciado por muitos violinistas diferentes que ele ouviu, cada um com seu estilo particular. E eu acho que é muito importante ver que todos eles contribuíram da maneira como foram educados e vindos de suas próprias origens. Mas se alguém pode dizer que havia algo étnico, na maneira como eles tocavam violino, isso é algo diferente. E isso é muito mais difícil de justificar. E eu ficaria relutante em pensar que acho que eles o influenciaram como indivíduos, mas não como membros de um grupo específico. É assim que me parece. Mas quero dizer, você por favor discuta comigo, você sabe, você pode dizer bem, Alex, eu não, eu não concordo. Está tudo bem.

EV: Quando falo em estilo judaico, estou pensando no ethos, estou falando em algum personagem da interpretação, como um brasileiro que toca samba diferente de um russo que toca samba, talvez.

AK: Isso é certo. Especialmente quando se trata de tipos tradicionais de música. Isso é outra coisa. Quer dizer, Samba é claro, nós conhecemos Samba e Tango, e flamenco e tudo isso, claro, claro. Mas estou falando de música clássica ocidental, está em uma categoria diferente. Porque embora possa haver pequenas diferenças regionais entre regiões, não tenho certeza se Bloch conheceu pessoas de uma variedade tão grande de etnias diferentes. Isso foi, quer dizer, não sei quantas pessoas ele ouviu, do Extremo Oriente, por exemplo, do Leste Asiático, tocando violino, eu simplesmente não sei. E eu não sei se isso teria causado um impacto nele em termos de como ele compunha a música. Para as pessoas, você sabe, desse fundo particular, meu sentimento é que na música clássica ocidental, é muito diferente. Mesmo quando a música é judaica, como no Baal Shem. Suite, muito

intensa, mas tem gente de todas as origens que toca essa música. E todos jogam com muita intensidade, podem não jogar da mesma maneira. Não estou sugerindo que todos joguem do jeito que fomos ouvidos, se todos fizerem o mesmo. Mas, na verdade, parece-me que há uma grande variedade, mas isso não é por causa de sua etnia, é por causa de sua própria personalidade individual.

EV: A própria composição inspira as pessoas a tocarem dessa forma com essa intensidade talvez. Sim,

AK: Claro, porque a música é muito intensa, claro, quer dizer, a maioria Bloch é que existem algumas peças na verdade, que são muito mais relaxadas, muito mais calmas e pacíficas, e tranquilas. E há partes de composições diferentes, que refletem isso. Mas a maior parte do trabalho parece ser muito intensa. E então quem quiser jogar tem que jogar intensamente. Porque senão eles não refletirão o humor que Bloch estava tentando expressar.

E.V.: Ok. Ok, a outra pergunta, é sobre a atuação de Bloch com os elementos da musicalidade judaica. Então o professor já estava falando sobre isso...

AK: sim, acho que acho que tem de qualquer maneira, judeu você tem que ter cuidado novamente com essa expressão, musicalidade judaica. OK. Porque isso, isso, isso é um pouco ambíguo. Acho que não estou 100%. Claro.

EV: Não está correto. Talvez não.

AK: Bem, eu não sou. Não estou dizendo que não está correto. Quero dizer, pode estar perfeitamente correto. Mas não tenho certeza exatamente. O que Edison quer dizer com musicalidade judaica. Bem, talvez você possa dizer, o que a musicalidade judaica significa para você?

EV: Estou falando dos elementos de improvisação que o compositor registra na partitura que o intérprete deve incluir a si mesmo, algo mais. Como Menuhin costumava dizer sobre a música de Bloch. Alguns elementos particulares como glissando, vibrato, quarto de tom, que não estão escritos na partitura, mas devem

ser tocados dessa forma. Além disso, a própria improvisação.

AK: Bem, eu só estou querendo saber sobre isso Bloch era muito particular sobre a forma como as pessoas tocavam sua música. Ele não estava feliz Se as pessoas exageravam na intensidade, claro, tinha que ser intensa. Mas para ir além disso, ele sentiu que as pessoas estavam se movendo para distorcer a música quando tocavam demais. Muito elástico, se fosse, era muito isso e muito que ele sentia que era realmente importante, como, por exemplo, não desviar muito dos valores das notas que ele escreveu. Você vê os valores das notas, Bloch foi muito particular, ele realmente escreveu exatamente o que queria. E, no entanto, às vezes os músicos sentem que podem tomar liberdades. Com isso eles podem, eles podem fazer mais, eles podem ir além do que Bloch realmente tinha em mente. E Bloch ficou chateado, ele teve muitas apresentações de todos os tipos de peças suas onde ele sentiu que, você sabe, eles não entenderam realmente o que ele quis dizer, porque às vezes você pode expressar as coisas mais intensamente sendo disciplinado, do que sendo tão livre, que perde forma onde perde estrutura, ou perde energia de alguma forma, porque é tão livre. É preciso ser muito, muito cuidadoso novamente, sobre o que se entende por musicalidade judaica. Pode ser que se você estiver cantando uma música folclórica ídiche, como no estilo do Leste Europeu, como muitas pessoas fazem, ela se torne muito sentimental e extremamente. Você sabe o que quero dizer com Schmaltsy? Não. É uma palavra que vale a pena conhecer. No contexto da cultura Ashkenazi, Schmaltsy significa muito sentimental, quero dizer, tem outros significados literais, mas é isso que passou a significar na cultura.

EV: Ok, eu entendo, só estou dizendo que é importante que existam alguns elementos como glissando ou vibrato, que dão outro significado à música, mas não muito. Deve ser um filtro para não exagerar.

AK: Mas é importante, é importante que a música não perca sua forma. Porque se quer ser mais emocional. Não deve ser tanto que mude, não mude de jeito nenhum, pode potencializar, pode torná-lo mais expressivo, mas ele não pode ir além disso, porque se for além disso, então é não o que Bloch tinha em mente. Não é o que Bloch compôs. E acho que isso é muito importante porque muitas pessoas interpretam Bloch de uma maneira muito mesquinha. muito sentimental. E ele

realmente não gostou disso. Ok, então é tudo o que posso dizer sobre isso. Se é isso que o que significava, essa é a minha percepção. Como você pediu aqui.

EV: Eu quero perguntar sobre o virtuosismo nas composições para violino. As peças para violino têm alguns elementos que exigem algum virtuosismo técnico, mas às vezes ele é um pouco tímido, pode ser mais porque tocava violino. Diferentemente, para piano, como o Concerto Symphonique, 1948, é muito difícil e técnico. É uma peça muito bonita e muito difícil de tocar. Além disso, Bloch escreveu um artigo sobre o virtuosismo e a arte programática. E se olharmos para o Concerto para Violino e este Concerto Sinfônico, eles são tão diferentes.

AK: Sim, não, eu vejo isso. Bem, então para Bloch, a música que era tecnicamente difícil, não pretendia ser puramente uma peça vazia para mostrar o quão inteligente o intérprete é.

EV: A técnica só.

AK: Nunca foi com Bloch, nunca foi vazio. Nunca foi apenas na superfície. Você sabe, superficial, espumoso para ele, mesmo que fosse difícil, havia uma razão para isso. E tinha a ver com expressividade. Então, o que quer que pareça difícil em Bloch, quero dizer, mesmo no Baal Shem, mesmo em Nigun, há esse tipo de passagens de escala e arpejos e sabe-se lá o que mais, que são tecnicamente muito difíceis de tocá-los rápido, rápido o suficiente. Mas, no entanto, eles não foram destinados ao violinista para poder mostrar o quão inteligente ele é, eles foram destinados, porque isso era algo que tornava a expressão mais intensa. E esse é sempre o caso de Bloch. Ele não gostava, não gostava de virtuosismo por causa disso. Mas se tinha um propósito, se era um veículo para algo ou um canal para algo mais profundo, esse era o propósito dele, foi quando ele usou, porque ele queria usar esse tipo de estilo para tornar a música mais expressiva para dizer eu quer dizer, talvez eu não esteja deixando isso muito claro. Porque quero dizer, ele não evitou o virtuosismo. De jeito nenhum. Quero dizer, há muito virtuoso tocando que é necessário em Bloch, muito violoncelo para violino para piano para Viola, é muito, muito tecnicamente difícil. Mas há uma razão para isso. Não é só para se exibir

EV: Sim, sim, eu entendo. vou fazer outra pergunta. O professor já havia falado algo sobre o tema, mas a pergunta que preparei antes foi: as composições para violino não seguem sempre o mesmo estilo, citando, por exemplo, Suite Hébraïque (1951/53) ou Baal Shem (1923/24), Concerto para Violino (1938) e Suite n.1 e n.2 para Violino Solo Desacompanhado (1958/59). (Cito obras para violino porque conheço melhor, mas talvez pudéssemos até comparar suas outras obras também.) Alguns críticos musicais e musicólogos entendem que a origem judaica está presente em composições com temática distinta, como Concerto para Violino. Outros entendem que a influência não é "judaica", mas sim de "judeus da Europa Oriental" de uma maneira particular (incluindo hassídica, mas não apenas). Ele também é visto como um compositor romântico de acordo com a escola francesa. Quais seriam as principais diferenças e semelhanças entre suas composições? E também, eu estava me perguntando novamente, por que algumas peças como Baal Shem, apenas Nigun, ainda são tocadas, o que é ótimo, mas outras como as Suítes para Violino Solo, ou Viola Solo, nunca são tocadas ou mesmo gravadas? Ou mesmo o Concerto para Violino, hoje não se toca mais?

A.K.: Sim. E a resposta é, eu não sei. Eu realmente não sei. Quer dizer, há muitas gravações da música de Bloch, mas pouquíssimos shows, e pouquíssimas transmissões pelo rádio, certamente neste país aqui. Mas também, eu me encontro na América também, eu estava conversando com outro membro da Bloch Society, que disse, você sabe que a música de Bloch não é realmente muito popular, não é muito tocada. E quando é tocado, são sempre as mesmas peças. É o Baal Shem, claro, e é o serviço sagrado. E é o concerto grosso. E talvez seja o sagrado, você sabe, e talvez sejam algumas outras peças, sejam elas violino ou qualquer outro instrumento. Mas o muito, quero dizer, você sabe, pode haver meia dúzia, ou talvez uma dúzia de peças que são tocadas com bastante regularidade, mas não com muita regularidade, e todas as outras são esquecidas. Todos os outros são negligenciados. Então, na sociedade Bloch, estamos tentando reviver o interesse, para que as pessoas ouçam a música que nunca é tocada, porque senão, como eles podem dizer se vale a pena ouvir ou não, a menos que ouçam, e você não pode fazer este? Você sabe, quero dizer, não é lógico dizer que não vale a pena ouvir a menos que você tenha ouvido, e então você mesmo faz uma avaliação. E

Bloch foi extremamente popular em muitas vezes durante sua vida, durante os anos 1920, 30 e 40, e até os anos 1950, em diferentes partes do mundo, particularmente na América, neste país, Reino Unido e também na Itália, muito popular em muitos lugares diferentes assim, estranhamente, nunca particularmente populares na Suíça, onde ele nasceu, nunca particularmente encorajados. Então deve haver uma razão para isso, pode ser algo a ver com o estilo dele. Talvez as pessoas não se sintam confortáveis com esse tipo específico de intensidade. Ou as pessoas pensam isso porque ele é uma espécie de compositor judeu entre aspas. Isso pode ser, não é particularmente para eles, talvez seja particularmente para o povo judeu. E de outra forma, você sabe, eles não estariam necessariamente interessados nisso. Mas isso é bobagem, porque o próprio Bloch, compor para todo mundo, ele não tinha intenção de compor apenas para o povo judeu longe disso. Ele estava muito interessado, por exemplo, que seu serviço sagrado, o Avodah HaKodesh, fosse realizado em igrejas e catedrais, não apenas em sinagogas e salas de concerto. E assim, portanto, sua intenção era que sua música fosse universal, e que fosse universalmente apreciada e executada. E, no entanto, desde sua morte desde a década de 1960, tem sido realizada cada vez menos. E agora, quero dizer, eu procuro, procuro o tempo todo para ver se há alguma performance de Bloch, e não consigo encontrá-la. Eles apenas sentam e se houver um, é muito raro. E se houver um, são sempre os antigos favoritos. É sempre a mesma tese, como se Bloch nunca tivesse composto outra coisa. Particularmente. Acho que é uma questão de educação. Acho que essa é uma das coisas que a sociedade Bloch está tentando fazer, educar o público, musicalmente, para ver para que as pessoas possam realmente ter a chance de fazer sua própria avaliação. Eu sinto que há um lugar para a música de Bloch, assim como há para todos. Mas há algo que não é algo que não está acontecendo algo há alguma falha de comunicação. E eu não tenho certeza exatamente o que é isso. E se você puder me aconselhar se você puder me dizer, então eu ficaria muito grato porque no momento, você sabe, muitos de nós estão realmente muito confusos porque a música, algumas das músicas que nunca ouvimos são absolutamente fantásticas. É uma música realmente magnífica. E as pessoas simplesmente não têm o benefício de ouvir porque ninguém está tocando bem,

EV: Tive um ótimo professor de violino, e ele dizia que os violinistas não queriam

tocar porque a música de Bloch é difícil, algumas como a Suíte para Violino Solo são de alto nível. Mas eu fiz essa pergunta ao professor Zecharia Plavin, e ele disse que as peças para violino não são tão difíceis, comparando com o Concerto Sinfônico para piano, porque aquela é mais difícil que Rachmaninov. Outra possibilidade é que a parte orquestral seja bastante grande na música de Bloch. Então, para fazer funcionar e soar bem, o solo de violino e a grande orquestra, não é fácil para alguns grupos orquestrais, talvez.... Outra possibilidade é que, como ele disse, o mundo oriental é um mundo cristão, e a maioria das pessoas não quer ouvir algum tipo de música, como a música de Bloch, porque acham que Bloch faz “música judaica”.

AK: Eu certamente diria que um dos grandes problemas é que os trabalhos orquestrais para peças com orquestra, sejam eles apenas para orquestra ou para instrumento solo, e orquestra, os trabalhos orquestrais exigem uma orquestra muito grande em muito grande, um orquestra de câmara muito ocasionalmente. Mas principalmente, é uma grande orquestra. É como uma orquestra de Mahler ou uma orquestra de Wagner. No entanto, esse argumento ainda não é muito forte. Porque as pessoas estão jogando Mahler e Wagner o tempo todo. E bom para eles. Quero dizer, estou bem com isso. Isso não é um problema. Só estou dizendo que essa não pode ser a razão pela qual eles não estão interpretando Bloch. Só porque é uma grande orquestra que é necessária. Às vezes esse é o tipo de desculpa que se dá, ah, bem, é muito difícil organizar uma orquestra tão grande, sabe, para, sabe, um pedaço de Bloch que, sabe, as pessoas não ouviram muito ou não sei. Mas acho que talvez seja um impedimento. E principalmente, você sabe, se é uma peça que não é conhecida, há muitos administradores de orquestra, que provavelmente pensam, bem, não vale a pena o risco porque o público não virá e estamos gastando todo esse dinheiro em uma enorme orquestra. Então, você sabe, há aspectos práticos nisso também. E é verdade que as orquestrações de Bloch eram muito grandes, muito elaboradas, mesmo as primeiras obras, mesmo com arco de Schelomo e sinfonia de Israel, e quero dizer, porém, não tanto os Três poemas judaicos, mas você sabe, até mesmo as obras , que algum tipo de concerto de violino ou outro, eles exigem enormes, enormes orquestras. Para apoiar a superfície, assim é, pode ser um fator prático, mas só se você fizer isso. Se as pessoas dissessem, bem, você sabe, não podemos tocar dramas musicais de

Wagner porque a orquestra é muito grande, então as pessoas não estariam tocando Wagner, mas tocam. Então eles encontram uma maneira, então talvez haja uma maneira de encontrar uma maneira para Bloch também. eu realmente não sei

EV: Acredito que seja necessariamente a formação do ouvinte preparar mais pessoas para ouvir a música de Bloch e querer ouvir, e querer pagar para ouvir a música de Bloch, como fazem para Mahler ou Wagner.

AK: Sim, com certeza.

EV: Uma das minhas últimas perguntas, podemos considerar que Bloch é um compositor nacionalista? O professor Plavin disse que Bloch era um nacionalista hebraico. Ele disse isso por causa de seu estilo de composição. Mas eu entendo que Bach foi uma figura interessante, porque ele é um compositor único porque se mostra na música como o violino, a alma. Nas Suites para violino solo, as suas últimas, estava doente, com dores ao escrever algumas letras e mostra isso na música. Então, como ele sempre se colocou na música não só isso, mas o tempo todo, havia algo do seu estado emocional nas composições. Isso é algo que o torna único. Quer dizer, não elementos intencionais apenas o material que ele usa, como americano ou judeu ou qualquer coisa, mas o caráter emocional que ele mostra na música, é mais importante em suas composições, ele sempre acredita no que está dizendo. O que você pensa sobre?

AK: Não tenho certeza, porque me parece que certamente Bloch foi alguém que se expressou de forma muito aberta e dramática. Sim, isso acho que podemos dizer, mas se ele pode, ele fez isso mais do que outros compositores fazem? Eu realmente não sei, acho que algumas músicas expressavam como ele estava se sentindo naquele momento em particular. Mas assim como com outros compositores, às vezes o que ele estava compondo era como uma compensação de como ele estava se sentindo. Em outras palavras, era quase o oposto. Porque, você sabe, ele queria equilibrar seu estado e para ele, a composição era uma maneira de fazer isso. E de qualquer forma, muitos compositores que eu não conheço, eu sei que eu sei que havia o que os compositores às vezes gostam de colocar uma barreira, de modo que você não pode realmente dizer o que eles estão pensando ou

sentindo. Mas eles estão apenas compondo um pouco mais intelectualmente, sim, isso acontece. E Bloch não era um compositor intelectual, embora fosse um intelecto formidável. Quero dizer, ele era, você sabe, incrível. Mas não era assim que ele gostava de compor e não gostava de música intelectual. Ele gostava de música expressiva com certeza. Então eu não tenho certeza sobre isso.

EV: Eu só estou tentando entender melhor o compositor porque ele era uma pessoa complexa, um compositor multifacetado.

AK: Mas a outra coisa é que o que você disse? Plavin mencionou primeiro, que mencionei há pouco, e isso é Bloch sendo... O que você disse?

EV: Ele disse que Bloch era nacionalista hebraico, até sionista.

AK: Sionista? Ele absolutamente não é.....

EV: Eu sei que é controverso. É uma visão de alguém que mora em Israel, é interessante. Ele faz a diferença, que Bloch não é judeu, mas mais hebreu. Ele estava comparando, como explicou, que não podemos dizer que Bloch é um compositor judeu, mas é um compositor hebraico. Porque seu Espírito é mais parecido com a Bíblia, Espírito profético, não o espírito do exílio.

AK: Isso é muito complicado. Acho que acho que isso é, quer dizer, você sabe, eu conheço o Zecharia muito bem, e ele é um bom amigo e tudo mais, tudo bem. Então não é um problema pessoal. Mas eu realmente sinto que ele foi longe demais com isso.

EV: É outra opinião, é a visão dele do compositor.

AK: Claro que ele está em contato com sua opinião, tudo bem. Mas parece-me que não há provas que sugiram que Bloch era um sionista. Ele não visitou Israel, ele gostaria de visitar Israel, mas gosta de muita gente. Você sabe, nos primeiros dias do Estado de Israel, que eram judeus, que estavam envolvidos, quero dizer, Bernstein e Menuhin e muitas pessoas foram para Israel. Mas ele não era um

sionista politicamente, de forma alguma. Eu acho, você sabe, que, na verdade, ele era bastante controverso em seus pontos de vista, sobre, você sabe, os direitos dos palestinos e tudo isso, ele era, ele claramente não queria, ver isso, de uma forma politicamente nacionalista. E acho que, quero dizer, ele compôs uma sinfonia de Israel, mas compôs a sinfonia de Israel em 1916. 1916 é muito tempo antes de Israel ser fundado. Ele não quis dizer Israel como o país de Israel, ele quis dizer a cultura antiga do antigo Israel de 2000 anos atrás. Isso é o que ele estava evocando na música e ele mesmo escreveu sobre isso. Então, acho que impor isso a Bloch é provavelmente um erro. Bloch era muito mais complexo do que isso. Ele não era isso ou aquilo ou qualquer outra coisa. Ele não era um político, você sabe, ele não era um nacional. Ele, eu não acho que ele era um nacionalista hebraico. Eu não acho que ele era de alguma forma um nacionalista americano, um nacionalista suíço, nenhuma dessas coisas, embora ele compôs uma sinfonia da América, e ele compôs a Helvetia, que era uma palavra suíça, suíça, em homenagem a onde ele estava nascido. E continha um hino, que ele esperava que se tornasse o hino nacional da doce Suíça. E ele também compôs America Symphony com um hino no final, que ele esperava que se tornasse o hino nacional americano. E nenhum deles aconteceu.

EV: Na verdade, o professor Plavin explicou sua visão sobre o povo judeu como eles têm que ser, eles têm que ser fortes. E não só esse povo minoritário que vive no exílio. E esse povo judeu tem um forte poder em estar junto, como em Israel. E o dele falou sobre isso.

AK: Bem, a coisa é essa com Bloch, o que quer que tenha escrito, tudo o que ele escreveu, foi relevante para a época em que ele escreveu. Em outras palavras, quando ele escrevia algo era verdade, então. Mas ele mudou de ideia sobre muitas coisas. Ele tinha uma atitude muito ambivalente em relação ao povo judeu. Realmente não foi nada simples. Às vezes ele estava se sentindo muito forte e calorosamente. Às vezes ele era muito negativo, sobre os judeus, quero dizer, e sobre os judeus, como um grupo, certo? E temos que levar isso em consideração. Não podemos ignorar isso. Temos que entender que ele era um personagem complexo. E ele disse coisas diferentes em momentos diferentes de sua vida, que eram verdade no momento em que ele as disse, mas não necessariamente eram

verdade por toda a sua vida. Ele mudou de ideia sobre muitas coisas. E então, você sabe, eles são muito poucos, por exemplo, trabalhos judeus na última parte de sua vida, quando ele voltou para a América em 1939-40. E daí em diante até sua morte em 1959. Há um pequeno punhado de obras judaicas, mas a maioria delas veio muito antes, seu foco mudou. Moveu-se em outra direção. E assim, portanto, dizer que ele foi um nacionalista hebraico, toda a sua vida. Aí eu acho um erro e com muito respeito ao Zecharia, mas eu realmente não acho que quero dizer, eu ficaria muito feliz. Ele não está lá para discutir isso comigo. Então eu não posso. Não posso dizer nada além disso. E ele pode ter uma opinião muito vigorosa sobre isso. E tudo bem. Tão bom. Mas, ao mesmo tempo, me parece uma grande simplificação chamá-lo disso ou daquilo. Nesse momento. Ele era definitivamente algo como um nacionalista hebreu. Nos primeiros dias, quando ele leu a Bíblia pela primeira vez, aos 26 anos. E, você sabe, quando ele estava compondo o ciclo judaico, sim, claro, você sabe, ele tinha um sentimento muito forte sobre isso. E ele queria ficar de pé como um judeu e proclamar, você sabe, tudo. Sim, certo. Isso era verdade então. Mas não. Não, não há atitudes diferentes. Ou o que dizer do crucifixo? Isso é muito interessante também. Sim. Certo. Então ele tinha seu crucifixo e é uma grande história.

EV: Mas essas foram as obras que marcaram mais o compositor. Quando penso em Bloch, em primeiro lugar penso em Schelomo, Israel, Nigun. Não penso em Helvetia ou na América. De qualquer forma, vou fazer a última pergunta porque é muito. Tanto tempo para o professor já. OK. É porque o artigo do judaísmo do livro subconsciente ou inconsciente que o professor escreveu há muitos anos, certo.

AK: Há muito tempo. Eu era estudante muito jovem, eu tinha 26 anos.

EV: E este artigo foi uma grande inspiração para o meu trabalho. Isso porque também sou psicóloga e sempre me interesso pelos aspectos inconscientes e subconscientes. Então, talvez, você ainda acha que o mesmo sobre quando, quando escrevemos aquele artigo?

AK: Acho que meus pontos de vista mudaram um pouco. Acho que eu estava muito mais ligado ao aspecto judaico de Bloch naquela época. E, de fato, meu doutorado

foi sobre elementos judaicos nas obras do ciclo judaico. Então havia muito mais foco nisso. Mas agora, sinto que tenho uma visão diferente, sinto que as obras judaicas e o ciclo judaico não eram judaicos. Quero dizer, eles têm muito conteúdo judaico. Há muitos cantos judaicos, e cantilação e cantorias e não tanta música folclórica, mas há todo tipo de outras coisas como chamadas de shofar, você sabe, chifre de carneiro, todo esse tipo de coisas, há muitas delas nesses palavras. E, de fato, em outras palavras, depois deles, incluindo obras que não têm uma conexão judaica particular judaica, eles se tornam elementos tipo Bloch. Mas acho que agora tenho uma visão mais liberal sobre a coisa toda. Eu me sinto mais liberal sobre isso, não me sinto tão Hardline. Eu sinto que você entende o que quero dizer? Sinto que minha atitude em relação a isso mudou. E que estou disposto a ver que Bloch era muito mais complexo do que eu imaginava quando tinha 26 anos. Agora, eu percebo que Bloch é muito mais complexo e não se pode fazer definições fáceis, qual é a sua uma das suas. Acho que uma das suas últimas perguntas, como você define Bloch? Com grande dificuldade é a resposta. Porque Bloch era tão complexo, isso e muitas vezes qual é o problema que muitos comentaristas e estudiosos e todo tipo de pessoa que escreve sobre Bloch, tentam simplificá-lo para isso ou aquilo. E a maneira como eles fazem isso é simplesmente omitindo informações que não se encaixam. Em outras palavras, você sabe, eles esquecem o que Bloch disse sobre, você sabe, 20 anos depois, ou, você sabe, o som real da música que veio 20 anos depois, eles só usam a música que se adequa ao seu argumento . E então eu me deparei com isso novamente, e novamente, eu encontrei estudiosos que dizem que todo Bloch é judeu. E me deparo com outros que dizem, não, nada disso é judeu. Mas eu não sou que esses são os extremos. Há muitas outras coisas no meio, que também são problemáticas. A questão é que Bloch era muitas coisas. E de alguma forma ele conseguiu misturar isso em uma única personalidade. Mas a personalidade era obviamente complexa, porque ele se contradizia muito. Ele disse uma coisa uma vez, e dois anos depois, ele disse algo que o oposto disse algo diferente. Então, como você concilia isso?

Como você, como você lida com essas duas coisas que não combinam? Ou a pergunta que a resposta é que você simplesmente tem que aceitar que ele mudou de ideia. E que ele não era o mesmo o tempo todo. Quer dizer, talvez eu não consiga, não consigo definir Bloch. Mas eu não acho que eu realmente não queira tentar defini-lo, eu acho que o que eu diria é, eu só quero gostar, absorver sua

música, eu só quero responder à música, você sabe, e seja qual for o estilo em que ele compôs. Foi o que ele compôs naquela época específica de sua vida. Isso era o que refletia como ele estava se sentindo ou o oposto de como ele estava se sentindo, dependendo de você sabe, o que, qual era a natureza da música, e eu apenas sinto, você sabe, que nós temos que aceitar que existem todos tipos de coisas que não se encaixam. Há todo tipo de coisas que não fazem sentido, claro. Mas acho que isso é verdade para todos nós. Para ser honesto, todo mundo tem essas contradições, todo mundo tem essas, você sabe, nem todos somos consistentes em nossa vida. E eu acho que, você sabe, nós apenas temos que aceitar que as coisas não necessariamente combinam do jeito que gostaríamos que fossem para torná-lo agradável e limpo e arrumado, porque não somos limpos e arrumados. E Bloch, certamente não era.

EV: Sim, e ele teve uma longa, meio longa vida produtiva e que ele compôs muitas vezes, desde sua juventude até sua morte. Então talvez o jeito seja olhar para os diferentes momentos de sua vida. E tente entender que naquele momento, ele pensa assim. Então ele compõe isso. Outra vez, é outra ele estava deixando outra coisa e ele passou por algo que faz sua mudança sua mudou de idéia. E é uma parte dele também. Ok, muito obrigado. Desculpe por algo errado que eu poderia ter dito, e foi um grande prazer ter essa conversa.

AK: Não, não, não, muito obrigado

EV: É difícil escrever porque não há material em português.

AK: Desejo-lhe muito sucesso com isso. Não, eu realmente, eu realmente espero que tudo dê certo. E manteremos contato. Isso vai ser bom. Então venha para as próximas reuniões quando puder. E foi um grande prazer ter essa conversa com você. Obrigada.

EV: Muito obrigado. Obrigada. É um prazer. Obrigada.

AK: Ok, mas se houver algo que você queira discutir mais, é só me avisar. Ok,

EV: Perfeito, obrigado.

A.K. Obrigado. O prazer é meu. Ver você de novo.

Entrevista nº3: Zacharia Plavin

Data e meio da entrevista: 06/12/2021, via zoom

Interview via Zoom with Prof.Dr.Zecharia Plavin (06/12/2021)\*

Edison Verbisck: My doctoral thesis research is entitled The violin as a protagonist of Jewish culture in the work of Ernest Bloch. He tries to understand the meaning of the violin in the composers work and CO corroborate or refute the idea of the instruments leading role. Could you tell me what you think about the role of the violin in Bloch's compositions?

Zecharia Plavin: Well, I suppose we should divide it into two groups. One group is those three Hasidic pieces, a Hasidic Jewish very known suite Baal Shem. And then there is a there is a piece called Abodah. And there is maybe some else something else also. Definitely Jewish, I mean, Jewish in Ashkenazi diasporic or exilic meaning. But the majority of Bloch's output for violin solo, or this violin domination, which is sonatas for violin and piano, and violin concerto. And also, the parts of violin first violin of the first two string quartet, and maybe even later they have a completely different cultural of meaning, which is actually not an exilic but prophetic, prophetic profit. Meaning and energy it is actually a great position to Jewish exilic spirit. It is not a one world but these are two different worlds which are in conflict. One vs another. Do you get it?

EV: Yes. Thank you. I think you can see now there's one Hasidic the other is not Jewish

ZP: There are 2 Jewish words, actually not one but two Jewish and they are not religious. Listen, they are even a struggle, one reason or another? Yes. One is, one is what you like what you know is Jewish, Jewish, you need Jews around the world, they are nice people who are living as minorities, minorities in all those places, and they never have their own army, their own authority, or whatever they just are

dispersed in other places, they have to, they go to synagogue and pray. And sometimes they pray at home, and they have their holidays. But actually, they do evidence everyone, or whatever, what their rabbinic authority says, they prepare their food, or whatever and, and when something dreadful happens, they cannot defend themselves out or killed. So in order to answer the exam, so they exist in this way, as a minority, and because of this, they pray very much to regret God, in order to find some solace and support from God, so that they would not be not feeling vulnerable, and open to violence.

On the other hand, it is a completely different story of the Hebrew Bible and the prophets were completely discussing the entity which can defend itself, and they actually criticize their own. Realtors, for not being just or wise, and not helping the people, so they are, but they are a show, that the whole a country of the Jews can define defend themselves can go to war, can this stand wars and to defeat those who are attacking them? So this is a completely different tone, and completely different spirit, the spirit of prophets is spirit of seeking justice, criticizing the Jewish or Hebraic colors and being very forcefully. Seeking justice, this, this energy and force and righteousness I mean, this great energy district different things and and Bloch actually wrote much of the music most of the music in the second in the second spirit, spirit of not just Bible Hebrew Bible, but have a Hebraic nationhood I mean, have a bout, about the country of the Jews or, or Hebrews or Israelis war, who in the distant past, lived as a country and acted as a country and there they had completely different cells to staging site or sustaining psychology. They were not afraid of living together and they manage together they went to the common army. They had the common monarch, I mean king, they paid taxes together. They quarreled about the principles of life together. Understand, and this is a main main group of complete compositions of Bloch it also not only for violin also for cello, because cello actually is the more important voice of sovereign, a Hebraic spirit, like Shlomo, and the Voice in the wilderness, which is also playing the voice of a great prophet.

So is a Violin grade violin compositions, both Sonatas and a partially Violin Concerto? Or in this spirit, actually, the violin concerto isn't is actually a Zionist music is celebrates actually the renewed renewed the collectivity on the sea shores of Mediterranean. Mediterranean Sea shores, yeah, yes, block used Indian American Indian melodies, he was many things which are people discussing very good, but the

overall the overall idea actually is the new Zionist idea of coming together and celebrating it celebrating it is it is it is a composition of huge hope and, and good spirit. It is not. It is not a spirit of weakness, but of renewed energy and exuberance. That's it

EV: I understand maybe it's answered the other question also, because professor said something about the cello. He uses more cello for express this Jewish, sorry, the Hebraic nationalist. There's not there's not a predilection for the violin in this case. So, for you you, we couldn't say that. But in Bloch's Violin Concerto, he uses the Native American music, and still has subconscious elements, Jewish elements...

ZP: In my opinion, it is not subconscious, but it is conscious. It is and that is not Jewish, but Hebraic Zionist and it is different, different, okay. You have to understand that to be a Jew and to be a Hebrew, politically and culturally and spiritually it is two different states of existence. There's two different existences. One is self-reliance and the second is a prayer of inherent political and societal weakness. They are 2 different things.

EV: So for you, Bloch is more Hebraic Zionist.

ZP: Of course! You must understand that difference. Of course he is Hebraic Zionist.

EV: But Bloch said that he intended to do something "universal Jewish" ...

ZP: Yeah, but look..... what is universal? You can be a universal Jewish or a kind of exilic person ... what is universal, what is universal, universal is which binds us all into, into some kind of mutual understanding. Yes. Now look what is going on now in Europe. Hundreds of thousands of people of Africa and of Muslim world are coming to Europe for a better life because they are oppressed in Africa and they are oppressed in Arab world. So they run to Europe. But they will end when they live in Europe. They live without army without their own army, without their own politics without their own economy without their own police and so on. They are vulnerable. And because of this, some of them become very radicalized, but most of them are like the historical Jews, a lonely people who start, who want just personally to survive

in order to give their children some education maybe a good economic conditions but they are not forming not the policies, not the culture of these countries. So in this in this sense, these refugees are very much alike the historical Jews also they ran out of the Roman occupation. And they settled in Europe, but they never settled in their own national equality, they just have been a normally people, these groups here and there, 1000 here, 800 Here 400 Here 1010 people, they are 200 and so on. They're always a small minority. Now, this is Jewish, universal, this is Jewish universal, but it is only a universe, being universal of weakness and of victim. Universal victimhood. On the other hand, you can say that there are national universals, like, we are accountable, like other countries, we want to be people like other people, that means to have their own economy, their own responsible government, their own taxation, their own constitution, and so on and so on, you understand me. When they say universal, they actually say something, which is not clear, because you can be universal in diferente ways. And another way, a universal and it just two different universals, either as a universal victimhood or universal family of nations, these are two different universals. So, when you say it is universal, it is problematic because you say, You do not say enough. So it's a big concept to understand, you can't use a subjective concept. It's better not to use this kind of idea. So most of the people who are talking about Bloch are people who are living for many generations, in Europe, in America, in Canada, in whatever and they of course, they do not want to speak about the roots of Zionist understanding, because they feel that if this is the idea, they feel not strong in this idea, they cannot say: we are not Zionist, but Bloch is. So they say that it's Jewish, but it is not very much Jewish, because there is also American Indian and of course, as ideas of Japanese, then there is some specific ideas of which of course, Bloch he uses this in his earlier life. He uses several Teutonic German things and of course, Debussy and all those things. But actually, when he came to be a great Bloch around 1912 or 1913 then he actually discovered this Hebraic foundation, which took him out of the Jewish into the Hebraic.

EV: I would like to ask something about the performance of Bloch's compositions. My professor of violin studied with Yfrah Neaman in London, Neaman was a Jewish professor. And he used to say that to play Bloch, it's importante to incorporate particular elements, like glissando and vibrato. Without this elements, the music should have less value... something like that, he used to say, when I studied Nigun,

for instance. The compositions for piano are different, because in piano we do not have this performance element. So I'm trying to ask something about the performance, because some Jewish performers incorporate technical elements that give to the composition of Bloch more character.

ZP: Yes, but look, what is this character, what is this character? Here are as I said, there are two main characters it is not one character but there are two different characters. When you play this first violin sonata (singing notes), it is a huge source of existence, of resistance, there is nothing Jewish in the sense of victimhood or weakness, it is a great energy and existence of justice and of struggle. The difference now, when they say then they when they say when they say you have to play Nigun in a Jewish way, actually I am afraid, I am afraid I do not know what they say actually, but I am afraid they understand this on under stressing the victimhood in the weakness, the prayer of the weak and victimized person and this is what made a Bloch himself crazy, he didn't want this way, but but, but there is nevertheless a difference. Look, Nigun is a part of the Baal Shem suite. Now, Baal Shem was a person, he was the strange person with some kind of inspiration. And he said actually that we do not have to investigate, it has nothing to do with this analysis. We have just to celebrate, to celebrate God's God's gift to man and in order to do so, you have to be some kind of completely completely devoted to God, to Almighty and so you have to place this devotion and in spirit in Nigun. Nigun is actually not very much devotion but it is also a struggle. But the problem but the problem is that when they say do it glissando, to do this or that, this is so actually putting yourself even more victimized than Bloch himself in this particular suite intended, in order to feel exactly exactly what is this. What is this message of Baal Shem suite? You have to read a one or two books by Shai Agnon which he is a Nobel Prize literature laureate and you can read this in English you can read it it is translated in English and you will see there is one one or two books that exactly exactly shows you what actually is depicted what is shown in the Baal Shem suite. It is the same action it is like like one of divided in literature and music and the first book is a The guest, The night guest (A guest for the night) and the second is Of yesterday, The day before yesterday of yesterday before yesterday, maybe I'm translating it wrongly (Only yesterday), but you will find it very quickly just a moment you will find it. He discusses things which happened in his town or the city of his birth

which is: Bouchach, west Ukraine. You see, he never called it Bouchach, but you can you can find it in the in the internet. When he was born there, it was not Ukraine it was still Austriac-Hungary. Then, when he was a grown there was a majority of people, the majority of people in this little town was Jewish but idiotic, absolutely devoid of any secular education they didn't not understand anything not in economy, not in politics, not in sciences, not in education itself nothing but they have been under under a very narrow minded rabbinical authorities and they have been afraid of everything and they just and they just gossiped. They lived very little money, they lived in abject poverty and it was a caricature of living. And Agnon did not cal this town Bouchach, but Shibush. This was a name he gave to his city instead of Bouchach as if it is Shibush and what is Shibush? Shibush is broken mistake it is something wrong something totally wrong, it means disruption. And then because people are living in this character caricature existence because of this the only serious shade which is good. since the jews of bouchach lived there in practically caricature mode the ONLY THING THEY REFERRED SERIOUSLY to was God. And because of this and because of this, it is always exalted it is always this old favorites of their of their soul. They are appealing to God because this is the only family serious thing and this is what Bloch shows. (singing Nigun)

EV: My professor used to say that Bloch is not much played because he doesn't belong to musical canones. Some of his works, yes, like Baal Shem or Schelomo, but others like Violin Concerto, not much played. Why do you thing that could be the reasons for that? Maybe because the difficult to do it togheter, soloist and orchestra? Or there are cultural reasons? Some anti-semitism maybe still presente? I don't know, but what do you think about that?

ZP: Well first of all, first of all, let us not speak about anti semitism now, because it is different is a different topic or thing we have to think about something else. You have to understand that the entire Western world is a Christian world. It is a Christian world, nevermind it is Catholic or it is Lutheran or it is Protestant or whatever but it is a it is a world of Jesus Christ a Messiah, savor of people. And if people read the New Testament, they they read the evangelists, evangelical evangelical messages of Matthew, of Marcus of Lucas of John, and what is the first in the for the first one, they read all those things and they they feel actually the Christian spirit and what is

Christian spirit Christian spirit actually is a spirit of, of keeping your soul out from conflict, these violent conflicts with this, this barbaric people, they you see, you say, if I use here on the in this world, in this world, then I will go to the next world, the Kingdom of Jesus, and I will be there with them together in so called Paradise or whatever, I will be there because I love Jesus and I and I lived a wonderful, a just life here. And Jesus will take me. Jesus will take me after the war after my death and my life will always be justified because I love the Jesus. Okay. And there, there is a expectation whatever nevermind now, what how are you secular or not secular? Or deeply Catholic or deeply or deeply Lutheran doesn't matter. You live in a Christian spirit. And Christian spirit is throughout America, throughout Canada, in this route, Western Europe of course, and of course, Eastern Europe and whatever. So and then there is a Jewish World. Jewish world does not include Jesus Christ, there is no Jesus Christ in Jews in Jewish religion, there is no such thing no such figure at all nothing. And instead of it there are rulings of God which are Decalogue and the mitzvot which is 613 commandments. And so you have to behave not in accordance to a love of Jesus, but in accordance to a submission, to submission to God's commandments. And if nothing else, you are not required not to love there is no single of that kind, it is a completely different different spiritual atmosphere. The only thing which brings these these these worlds together is actually the meaning of justice, but the justice but justice in hebraic and in a Christian.

Spirit also differs. Why? Because in, in Christian society, there are two justices: one is to serve your king and to do what your King says to you, or it doesn't matter now, it is a king or it is a constitution or it is a dictator, or it is something you have to submit to to the to the ruling authority. On the other hand, there is a Jesus kingdom, which is a kingdom of other next world, and you carry yourself in parallel in by serving your your king, no no matter how he is idiotic or he is good or he is just or he is dreadful, you, you have no other choice but to serve Him, but your soul belongs not to your ruler, but to Jesus. In Jewish a system, there is no such division, you belong to God's Word, God's commandment period. And you cannot and you cannot divide it. And because of this, you always quarrel always quarrel. And you always have problems with society with this authority. And because it is a choice, it is so difficult for Jewish people to a to keep national authority because always people go visit national authority saying they are not just under God, you understand me? So in this in this, in this sense, Jesus Christ what he did, he was very, very wise, he was very smart,

he understood that you cannot ask people to to divide their to quarrel is the rule is it because the rules will always kill them. So in order to survive, they will. They will cut a label submit to us, but not they're not their heart, their heart will belong to Jesus Christ. This is true. This is a great Christian world. I suppose that you are you recognize what I say, as being Christians. This is the world of Jesus Christ. And now there is a Jewish try being try being a Christian person to understand Jewish spirit. I mean, they're real Jewish spirit because Bloch he's a genius. He really says, genius things but you have to understand this. And actually in order to understand the you you're going out outside from Christianity.

EV: Yes, I understand. But Jesus Christ was a Jewish person in his time.

ZP: Yes, Jesus Christ was a Jewish person. But Christianity is not Jewish. And I'll tell you why. Because not Jesus Christ formalized he Christianity, but other people. And these are not the apostles. No, there are St. Augustine. Augustine, then sent your numerous and then sent St. Ambrose, Ambrose's and St. Avila, these are scholars of fifth century and they are fathers of Christianity, not good Jesus Christ. They took the ideas of Jesus Christ and they really formalize it, in order to be a sacred new religion. And this is a religion which is now all over the world. It is not Jesus Christ. Jesus Christ, died Jewish on this on the course and that's it by Romanian, nagrik cookery and Elysium, green Greek, Greek human, no more. He was a Jewish Well, formally speaking, formally speaking, formally speaking, yes, Jesus Christ was a prophet, Jewish prophet like all those 1000s just but he was a very radical radical. And because of this, he was the radicalism he mediocrities, those rabbinic mediocrity, mediocrity school, who ruled in this idiotic, semi semi independent counter of Judea under Roman supervision. They couldn't stand him so they looked what to do to get rid of them so so they so found something. Nevermind, it is a story, but quite banal. The problem is not in this when he died when he died. He's two people do this triple Skeeter and Bo. One of them totally Jewish, a certain said that in the second was half Jewish, they went to Turkey, then to Greek and then to Rome. And Rome was like New York today it was like Manhattan. They went to there to establish this central central administration for Jesus Christ Church, but their, their success was very minor because there was a Emperor dreadful Emperor whose name was Nero or neurone. Maybe, you know, just one narrow, narrow, narrow, and

he buried them all the he burned them, they he hated them, too, they burned them. So it was very dangerous for Christians. And those Christians were actually early Jews, those were not agile. So and so it was this very small group of very persecuted Christians, which persisted for 300 years. And then came then came a First Emperor Constantine units, and then they force embrasures, zero numerals overstimulates, an umbrella in they formed the basics for Christian, for Christian, believe it is a Holy Trinity, it is Holy Communion, all those things which made the enormous impact to the entire Western world and know this world exists, even today. So when you go into play, to play, blow it is like you're going to play Muslim, your Muslim brother. You cannot. It is very far from you.

EV: Okay, thank you for these words. For sharing your thoughts. But the Violin Concerto, i would like to ask, why is not much played. It's a beautiful concert and it's not difficult like Bramhs or Tchaikovsky. The musical language is difficult. At some diferente moments of the composition. What do you think about this? That violin concert?

ZP: I have a good friend. He is Lithuanian Christian he is professor at University of Kaunas. And he plays Bloch Violin Concerto and he plays absolutely wonderful and he played in a jewish orchestra in Los Angeles and so on. In order to play look, in order to play Bloch. You have to have a specific approach, to one of those two Jewish things either Hebraic or Jewish diasporic, Nevermind, it's too different. So you have to have a particular attitude to it. Now I will show you several people in western world who who has been Christians, they are investigating the Jewish world and understand it, understand it first of all, first of all, you have Karol Woytija, Giovanni Paolo Second, a former Pope, and Richard von weizsaecker former german presidente, and historic stream of german humanists like Reuchlin and on. When you read what he wrote you understand how deeply they understand the Jewish world which is without Jesus Christ and they understand it is a very few people who understand how to be now when you play Bloch you have to understand it now there is a huge historical aesthetical a stream of years so. When you read them you read actually some kind of explanation what is Jewish world are divided into exilic and hebraic nationalist. What are the two jewish worlds - one exilic and one national. They are absolutely wonderful translators for people like you who are

studying Bloch, you see because they are explaining it so that the people who live under the umbrella of Christianity can understand it elders have been in Germany since early Middle Ages until today several 1000 Maybe even 10,000 people german Christians who freely freely speak Hebrew not less than me. Maybe sometimes better than me because they analyze the Bible much better than me. You understand?

EV: Okay. Okay. Bloch always tried to understand jewish and christianity and live between both worlds. He had na iconic image, a crucifix, that appears and several photos. And also his wife was lutheranian christian.

ZP: Well, you there was a huge, huge drama in his life. His wife Margaret actually wanted to convert to Judaism. And actually she when when they married, she was already on the path to convert to Judaism. Yes. but Bloch was not faithful to her he was going to these other women all the life and say she was absolutely crazy. And she was she went mad. And so she never converted. She never converted because he actually he betrayed her because he went to women all the life until the last 10 years when he was only already old man, but before beforehand, always going astray to other women. And these women loved him very much. So they accepted him and he was well he didn't behave well. Neither to his wife, not to his children. And actually, his wife, she was nominally she was nominally a Lutheran Christian but she was the one that gave their their children the Jewish Jewish culture she was the one not him. Because he was like you know traveling Prophet going all this places. But you know the history of the cross, this Jesus Christ cross? It was Robert Godet that gave to him. His young daughter Suzanne wrote about it. The story is the following actually, he would never come to Jewish music never the end he was a failed failed music student then he couldn't succeed in everything. And he didn't study and he was not very very well ingrained in northern Germany not in France and then in Switzerland, it was very difficult for him and he had very difficult absolutely maddening. Relations with his father, so it was a damned life, damned live damned like he was cursed.

EV: I just want to make a last question because Bloch was a violinist at first and his beginning of his life. And his relationship with the violin, what do you think about

that? Because his compositions for violin and for piano are diferente?

ZP: In order to understand his relation to violin by listening to Eugene Ysaye, his professor.

EV: When I listen to Bloch's Sonatas, is like I am listening Ysaye.

ZP: Yes, of course.

EV: I don't know much of his piano compositions, but I think he is a different composer, like a programatic composer. It differs a lot from Schelomo, or some Violin compositions like Baal Shem. It's not the same as the Suites.

ZP: Well, piano was not his main instrument and piano is sort of orchestra. And there are very good pieces for piano, but they should be regarded as orchestral pieces. Concerto grosso, the first one, it's complete piece. It's not a central part of this composition, you can take out the piano part, and still be very good. I will tell you the truth: the only piece wich is a great piano composition is concerto symphonique 1948. This is a great piano composition, are you familiar? It's for piano and orchestra. It's a grand composition, it's romantic, and dark, and grandious. And is very difficult to play at piano, i played it several times. It's like Rachmaninov plus. It's a different story, i would not like to discuss it. It was wrote in the second world war. This concerto symphonique to the second world war is like ravel's left hand concerto for the first world war.

EV: I will listen to this Concerto Symphonique. Thank you very much professor, it was very good thoughts. Thanks a lot.

ZP: Thank you, I was much happy to meet you. All the best to your thesis.

Tradução para Língua Portuguesa:

Entrevista via Zoom com o Prof.Dr.Zecharia Plavin (12/06/2021) \*

Edison Verbisck: Minha pesquisa para tese de doutorado é intitulada O violino como protagonista da cultura judaica na obra de Ernest Bach. Tenta compreender o significado do violino na obra do compositor e o CO corrobora ou refuta a ideia do protagonismo dos instrumentos. Você poderia me dizer o que você acha do papel do violino nas composições de Bloch?

Zecharia Plavin: Bem, acho que devemos dividi-lo em dois grupos. Um grupo é formado por essas três peças hassídicas, uma suíte judaica hassídica muito conhecida do Baal Shem. E então há uma peça chamada Abodah. E talvez haja algo mais também. Definitivamente judeu, quero dizer, judeu no significado diaspórico ou exílico Ashkenazi. Mas a maior parte da produção de Bloch para solo de violino, ou esta dominação do violino, que são sonatas para violino e piano, e concerto para violino. E também as partes do primeiro violino dos dois primeiros quartetos de cordas, e talvez até mais tarde, têm um significado cultural completamente diferente, que na verdade não é um lucro exílico, mas profético, profético. Significado e energia é, na verdade, uma ótima posição para o espírito exílico judeu. Não é um mundo, mas são dois mundos diferentes que estão em conflito. Um contra o outro. Você entendeu?

EV: Sim. Obrigada. Eu acho que você pode ver agora que há um hassídico e o outro não é judeu

ZP: Existem 2 palavras judaicas, na verdade não uma, mas duas judias e não são religiosas. Ouça, eles são mesmo uma luta, um motivo ou outro? sim. Um é, o outro é o que você gosta, o que você sabe é judeu, judeu, você precisa de judeus ao redor do mundo, eles são boas pessoas que vivem como minorias, minorias em todos esses lugares, e eles nunca têm seu próprio exército, sua própria autoridade, ou o que quer que eles simplesmente estejam dispersos em outros lugares, eles têm que ir, eles vão à sinagoga e oram. E às vezes eles oram em casa e têm seus feriados. Mas, na verdade, eles evidenciam a todos, ou seja lá o que for, o que sua autoridade rabínica diz, eles preparam sua comida, ou o que quer que seja e, e quando algo terrível acontece, eles não podem se defender ou são mortos. Então, para responder ao exame, então existam desta forma, como minoria, e por isso,

oram muito para se arrependem de Deus, a fim de encontrarem algum consolo e apoio de Deus, para que não sejam não sentindo-se vulnerável e aberto à violência. Por outro lado, é uma história completamente diferente da Bíblia Hebraica e os profetas estavam discutindo completamente sobre a entidade que pode se defender e, na verdade, criticam a sua própria. Corretores de imóveis, por não serem justos ou sábios, e por não ajudarem o povo, são, mas são um show, que todo um país de judeus pode se defender pode ir para a guerra, isso aguenta as guerras e para derrotar aqueles quem os está atacando? Então esse é um tom completamente diferente, e um espírito completamente diferente, o espírito dos profetas é o espírito de buscar a justiça, criticando as cores judaicas ou hebraicas e sendo muito contundentes. Buscando justiça, isso, essa energia e força e retidão, quero dizer, esse grande distrito de energia, coisas diferentes e Bloch realmente escreveu muito da música, a maior parte da música no segundo no segundo espírito, espírito não apenas da Bíblia Hebraica da Bíblia, mas ter uma nacionalidade hebraica, quero dizer, ter uma luta, sobre o país dos judeus ou, ou da guerra dos hebreus ou israelenses, que no passado distante viveram como um país e agiram como um país e lá eles tinham células completamente diferentes para o local de encenação ou sustentando a psicologia. Eles não tinham medo de morar juntos e eles conseguiram juntos eles foram para o exército comum. Eles tinham o monarca comum, quero dizer, rei, eles pagavam impostos juntos. Eles discutiram sobre os princípios da vida juntos. Entenda, e este é um grupo principal de composições completas de Bloch também não só para violino também para violoncelo, porque o violoncelo na verdade é a voz mais importante do soberano, um espírito hebraico, como Shlomo, e a Voz no deserto, que também está fazendo a voz de um grande profeta.

Então, é uma composição de violino de grau de violino, Sonatas e um concerto parcialmente para violino? Ou com esse espírito, na verdade, o concerto para violino não é na verdade uma música sionista e celebra, na verdade, a renovada, renovada coletividade nas costas marítimas do Mediterrâneo. Costa do Mar Mediterrâneo, sim, sim, bloco usou melodias de índio americano indiano, ele foi muitas coisas que as pessoas estão discutindo muito bem, mas no geral a ideia geral na verdade é a nova ideia sionista de se reunir e celebrar celebrando é é isso é uma composição de grande esperança e, e bom espírito. Não é. Não é um espírito de fraqueza, mas de energia renovada e exuberância. É isso.

EV: Eu entendo que talvez tenha respondido a outra pergunta também, porque o professor falou algo sobre o violoncelo. Ele usa mais o violoncelo para expressar esse judeu, desculpe, o nacionalista hebraico. Não há nenhuma predileção pelo violino neste caso. Então, para você, não poderíamos dizer isso. Mas no Concerto para violino de Bloch, ele usa a música nativa americana e ainda tem elementos subconscientes, elementos judeus ...

ZP: Na minha opinião, não é subconsciente, mas é consciente. É e isso não é judeu, mas hebraico sionista e é diferente, diferente, ok. Você tem que entender que ser judeu e ser hebreu, política, cultural e espiritualmente, são dois estados de existência diferentes. Existem duas existências diferentes. Um é a autossuficiência e o segundo é uma oração de fraqueza política e social inerente. São 2 coisas diferentes.

EV: Então, para você, Bloch é mais sionista hebraico.

ZP: Claro! Você deve entender essa diferença. Claro que ele é um sionista hebraico.

EV: Mas Bloch disse que pretende fazer algo "judaico universal"...

ZP: Sim, mas olhe ... o que é universal? Você pode ser um judeu universal ou uma espécie de pessoa exílica ... o que é universal, o que é universal, universal é o que nos liga a algum tipo de compreensão mútua. sim. Agora veja o que está acontecendo agora na Europa. Centenas de milhares de pessoas da África e do mundo muçulmano estão vindo para a Europa em busca de uma vida melhor porque são oprimidos na África e são oprimidos no mundo árabe. Então eles correm para a Europa. Mas eles vão acabar quando eles viverem na Europa. Eles vivem sem exército, sem seu próprio exército, sem sua própria política, sem sua própria economia, sem sua própria polícia e assim por diante. Eles são vulneráveis. E por causa disso, alguns deles se radicalizaram, mas a maioria deles são como os judeus históricos, um povo solitário que começa, que quer apenas sobreviver pessoalmente para dar aos seus filhos alguma educação talvez umas boas

condições econômicas, mas eles são não formando nem as políticas, nem a cultura desses países. Portanto, nesse sentido, esses refugiados são muito parecidos com os judeus históricos também fugiram da ocupação romana. E eles se estabeleceram na Europa, mas eles nunca se estabeleceram em sua própria igualdade nacional, eles apenas têm sido um povo normal, esses grupos aqui e ali, 1000 aqui, 800 Aqui 400 Aqui 1010 pessoas, eles são 200 e assim por diante. Eles são sempre uma pequena minoria. Agora, isso é judeu, universal, isso é universal judaico, mas é apenas um universo, sendo universal de fraqueza e de vítima. Vitimização universal. Por outro lado, pode-se dizer que existem universais nacionais, tipo, nós somos responsáveis, como outros países, queremos ser pessoas como as outras pessoas, isso significa ter sua própria economia, seu próprio governo responsável, sua própria tributação, sua própria constituição, e assim por diante, você me entende. Quando dizem universal, na verdade dizem algo, o que não é claro, porque você pode ser universal de maneiras diferentes. E de outra forma, um universal e apenas dois universais diferentes, seja como uma vitimização universal ou uma família universal de nações, esses são dois universais diferentes. Então, quando você diz que é universal, é problemático porque você diz: Você não diz o suficiente. Portanto, é um grande conceito para entender, você não pode usar um conceito subjetivo. É melhor não usar esse tipo de ideia. Então a maioria das pessoas que estão falando sobre Bloch são pessoas que estão vivendo por muitas gerações, na Europa, na América, no Canadá, em qualquer coisa e é claro, eles não querem falar sobre as raízes do entendimento sionista, porque eles sentem que se esta é a ideia, eles não se sentem fortes com essa ideia, eles não podem dizer: nós não somos sionistas, mas Bloch é. Então, eles dizem que é judeu, mas não é muito judeu, porque também há índios americanos e, claro, como ideias de japoneses, existem algumas ideias específicas das quais, é claro, Bloch ele usou em sua vida anterior. Ele usa várias coisas do alemão teutônico e, claro, Debussy e todas essas coisas. Mas, na verdade, quando ele se tornou um grande Bloch por volta de 1912 ou 1913, ele realmente descobriu essa base hebraica, que o levou do judaísmo ao hebraico.

EV: Eu gostaria de perguntar algo sobre o desempenho das composições de Bloch. Meu professor de violino estudou com Yfrah Neaman em Londres, Neaman era um professor judeu. E ele dizia que para tocar Bloch é importante incorporar elementos particulares, como glissando e vibrato. Sem esses elementos, a música deveria ter

menos valor ... algo assim, ele dizia, quando estudei o Nigun, por exemplo. As composições para piano são diferentes, pois no piano não temos elementos desta performance. Então, estou tentando perguntar algo sobre a performance, porque alguns performers judeus incorporam elementos técnicos que dão mais caráter à composição de Bloch.

ZP: Sim, mas olha, que personagem é esse, que personagem é esse? aqui estão, como eu disse, existem dois personagens principais, não é um personagem, mas existem dois personagens diferentes. Quando você toca esta primeira sonata para violino (notas cantadas), é uma grande fonte de existência, de resistência, não há nada de judeu no sentido de vitimização ou fraqueza, é uma grande energia e existência de justiça e de luta. A diferença agora, quando eles dizem então eles quando dizem que dizem que você tem que jogar Nigun de uma maneira judaica, na verdade, estou com medo, receio não saber o que eles dizem na verdade, mas temo que eles entendam isso em sublinhando a vitimização na fraqueza, a oração da pessoa fraca e vitimizada e é isso que enlouquecia o próprio Bloch, ele não queria assim, mas, mas, há uma diferença. Olha, Nigun faz parte da suíte Baal Shem. Bem, Baal Shem era uma pessoa, ele era a pessoa estranha com algum tipo de inspiração. E ele disse na verdade que não temos que investigar, não tem nada a ver com essa análise. Temos apenas que celebrar, para celebrar o presente de Deus de Deus ao homem e para isso, você tem que ser algum tipo de completamente devotado a Deus, ao Todo-Poderoso e então você tem que colocar esta devoção e espírito em Nigun. Nigun na verdade não é muita devoção, mas também é uma luta. Mas o problema, mas o problema é que quando eles dizem do it glissando, para fazer isso ou aquilo, isso é realmente se colocar ainda mais vitimado do que o próprio Bloch nesta suíte em particular pretendia, a fim de sentir exatamente o que é isso. Qual é a mensagem da suíte Baal Shem? Você tem que ler um ou dois livros de Shai Agnon, do qual ele foi premiado com o Prêmio Nobel de literatura e você pode ler isso em inglês, você pode ler se está traduzido em inglês e você verá que há um ou dois livros que exatamente mostra exatamente o que realmente é representado, o que é mostrado na suíte Baal Shem

É a mesma ação que é como se dividir em literatura e música e o primeiro livro é O convidado, O convidado da noite (Um convidado da noite) e o segundo é De ontem, Anteontem de anteontem , talvez eu esteja traduzindo errado (apenas ontem), mas

you will discover very quickly, only one moment you will find. He discusses things that happened in his city or in the city of his birth, which is: Buczacz, west of Ukraine. Well, he never called it Buczacz, but you can find it on the internet. When he was born there, it was not Ukraine, it was still Austria-Hungary. Then, when he was an adult, there was a majority of people, the majority of people in this small city was Jewish, but stupid, absolutely devoid of any secular education, they understood nothing, not in economics, not in politics, not in sciences, not in education in any way, but they were under a rabbinic authority of a narrow mind and they were afraid of everything and they just and they just fofocam. They lived with very little money, they lived in abject poverty and it was a caricature of life. And Agnon did not call this city Buczacz, but Shibusch. This was a name that he gave to his city instead of Buczacz as if it were Shibusch and what is Shibusch? Shibusch is a mistake, it is something wrong, something completely wrong, it means rupture. And then because the people are living in this caricature of a character, for that reason the only serious shadow that is good. Like the Jews of Buczacz lived there practically in a caricature, the ONLY THING THAT THEY SERIOUSLY REFERRED TO was God. And for that reason and for that reason, it is always exalted to be always these old favorites of their souls. They are appealing to God because this is the only serious thing for the family and that is what Bloch shows. (singing Nigun)

EV: My professor used to say that Bloch is not very touched because he does not belong to musical canons. Some of his works, yes, like Baal Shem or Schelomo, but others like Concerto for Violin, little touched. Why do you think that these could be the reasons for this? Maybe because it is difficult to play together, soloist and orchestra? Or are there cultural reasons? Any anti-Semitism maybe still present? I don't know, but what do you think of this?

ZP: Well, before anything else, before anything else, let's not talk about anti-Semitism now, because it is different, it is a topic or a different thing that we have to think about something else. You have to understand that the whole Western world is a Christian world. It is a Christian world, it doesn't matter if it is Catholic or Lutheran or Protestant or whatever it is, but it is a world of Jesus Christ a Messiah, the flavor of people. And if people read the New Testament, they read the

evangelistas, mensagens evangélicas evangélicas de Mateus, de Marcos de Lucas de João, e o que é o primeiro no pelo primeiro, lêem todas essas coisas e sentem realmente o O espírito cristão e o que é o espírito cristão Na verdade, o espírito cristão é um espírito de manter sua alma fora do conflito, desses conflitos violentos com esse povo bárbaro, você vê, você diz, se eu usar aqui neste mundo, neste mundo, então irei para o outro mundo, o Reino de Jesus, e estarei lá com eles juntos no chamado Paraíso ou o que seja, estarei lá porque amo Jesus e eu e vivi um maravilhoso, um apenas vida aqui. E Jesus vai me levar. Jesus vai me levar depois da guerra depois da minha morte e minha vida sempre será justificada porque eu amo a Jesus. OK. E aí, há uma expectativa que deixa pra lá agora, como você é secular ou não secular? Ou profundamente católico ou profundamente luterano não importa. Você vive em um espírito cristão. E o espírito cristão está por toda a América, por todo o Canadá, nesta rota, na Europa Ocidental, é claro, e é claro, na Europa Oriental e tudo o mais. Portanto, existe um mundo judaico. O mundo judaico não inclui Jesus Cristo, não existe Jesus Cristo nos judeus na religião judaica, não existe tal coisa, tal figura absolutamente nada. E em vez disso, há decisões de Deus que são o Decálogo e as mitzvot que são 613 mandamentos. E então você tem que se comportar não de acordo com o amor de Jesus, mas de acordo com a submissão, a submissão aos mandamentos de Deus. E se nada mais, você não é obrigado a não amar, não há ninguém desse tipo, é uma atmosfera espiritual completamente diferente. A única coisa que reúne esses mundos é realmente o significado de justiça, mas a justiça, mas justiça em hebraico e em um cristão.

O espírito também difere. Por quê? Porque, na sociedade cristã, existem dois juízes: um é servir ao seu rei e fazer o que o seu rei diz a você, ou não importa agora, é um rei ou é uma constituição ou é um ditador , ou é algo a que você deve se submeter à autoridade governante. Por outro lado, existe um reino de Jesus, que é um reino de outro mundo, e você se mantém em paralelo servindo ao seu rei, não importa o quanto ele seja idiota ou bom ou justo ou ele é terrível, você, você não tem outra escolha a não ser servi-Lo, mas sua alma não pertence ao seu governante, mas a Jesus. No sistema judaico, não existe tal divisão, você pertence à Palavra de Deus, o período dos mandamentos de Deus. E você não pode e não pode dividi-lo. E por isso, você sempre briga, sempre briga. E você sempre tem problemas com a sociedade com essa autoridade. E porque é uma escolha, é tão difícil para o povo

judeu manter a autoridade nacional porque sempre as pessoas vão visitar a autoridade nacional dizendo que não estão apenas sob o domínio de Deus, você me entende? Então, nesse sentido, nesse sentido, Jesus Cristo o que ele fez, ele foi muito, muito sábio, ele foi muito inteligente, ele entendeu que não se pode pedir que as pessoas dividam para brigar é a regra é porque as regras vão sempre os mate. Então, para sobreviver, eles vão. Eles vão cortar um rótulo para submeter a nós, mas eles não são o coração deles, o coração deles pertencerá a Jesus Cristo. Isso é verdade. Este é um grande mundo cristão. Suponho que você reconhece o que eu digo, como sendo cristão. Este é o mundo de Jesus Cristo. E agora há um judeu que tenta ser um cristão para entender o espírito judaico. Quero dizer, eles são um verdadeiro espírito judeu porque Bloch é um gênio. Ele realmente diz coisas geniais, mas você tem que entender isso. E, na verdade, para entender você, você está saindo do Cristianismo.

EV: Sim, entendo. Mas Jesus Cristo era uma pessoa judia em seu tempo.

ZP: Sim, Jesus Cristo era um judeu. Mas o cristianismo não é judeu. E eu vou te dizer por quê. Porque não Jesus Cristo formalizou o Cristianismo, mas outras pessoas. E estes não são os apóstolos. Não, existem Santo Agostinho. Agostinho, então, enviou seus numerosos e depois enviou Santo Ambrósio, Ambrósio e Santa Ávila, estes são estudiosos do século V e são pais do Cristianismo, não o bom Jesus Cristo. Eles pegaram as idéias de Jesus Cristo e realmente as formalizaram, a fim de ser uma nova religião sagrada. E esta é uma religião que agora está em todo o mundo. Não é Jesus Cristo. Jesus Cristo, morreu judeu o n isso no curso e é isso por romeno, culinária nagrik e Elysium, grego verde, humano grego, nada mais. Ele era um judeu bem, formalmente falando, formalmente falando, formalmente falando, sim, Jesus Cristo foi um profeta, um profeta judeu como todos aqueles 1000s, mas ele era um radical muito radical. E por isso foi o radicalismo das mediocridades, aquela mediocridade rabínica, escola da mediocridade, que governou neste contraforte idiota e semi-independente da Judéia sob supervisão romana. Eles não podiam suportá-lo, então eles procuraram o que fazer para se livrar deles, então eles encontraram algo. Esqueça, é uma história, mas bastante banal. O problema não está neste quando ele morreu quando ele morreu. Ele é duas pessoas que fazem este triplo Skeeter e Bo. Um deles totalmente judeu, um

certo disse que no segundo era meio judeu, foram para a Turquia, depois para a Grécia e depois para Roma. E Roma era como Nova York hoje, era como Manhattan. Eles foram para lá estabelecer esta administração central para a Igreja de Jesus Cristo, mas seu sucesso foi muito pequeno porque havia um imperador terrível, cujo nome era Nero ou neurônio. Talvez, você sabe, apenas um estreito, estreito, estreito, e ele enterrou todos eles, ele os queimou, eles os odiou também, eles os queimaram. Portanto, era muito perigoso para os cristãos. E aqueles cristãos eram na verdade os primeiros judeus, aqueles não eram ágeis. Fulano de tal foi esse grupo muito pequeno de cristãos muito perseguidos, que persistiu por 300 anos. E então veio as unidades do Primeiro Imperador Constantino, e então eles forçaram canhoneiras, zero numerais superestimula, um guarda-chuva, eles formaram o básico para Cristão, para Cristão, acredite que é uma Santíssima Trindade, é a Sagrada Comunhão, todas aquelas coisas que causou um enorme impacto em todo o mundo ocidental e saber que este mundo existe, ainda hoje. Então, quando você entra em jogo, para jogar, explode, é como se você fosse fazer o papel de muçulmano, seu irmão muçulmano. Você não pode. Está muito longe de você.

EV: Ok, obrigado por essas palavras. Por compartilhar seus pensamentos. Mas o Concerto para Violino, gostaria de perguntar, por que não é muito tocado. É um show lindo e não é difícil como Brahms ou Tchaikovsky. A linguagem musical é difícil. Em alguns momentos diferentes da composição. O que você pensa sobre isso? Esse concerto de violino?

ZP: Tenho um bom amigo. Ele é cristão lituano e professor da Universidade de Kaunas. E ele toca o Concerto para Violino Bloch e ele toca absolutamente maravilhoso e ele tocou em uma orquestra judia em Los Angeles e assim por diante. Para jogar olhe, para jogar Bloch. Você tem que ter uma abordagem específica, para uma daquelas duas coisas judaicas ou hebraica ou diaspórica judaica, Não importa, é muito diferente. Portanto, você deve ter uma atitude particular em relação a isso. Agora vou mostrar a vocês várias pessoas no mundo ocidental que foram cristãs, estão investigando o mundo judaico e o entendem, entendem antes de tudo, em primeiro lugar, você tem Karol Woytjla, Giovanni Paolo Segundo, um ex-Papa, e Richard von Weizsäcker, ex-presidente da Alemanha, e uma série histórica de

humanistas alemães como Reuchlin e assim por diante. Quando você lê o que ele escreveu, você entende o quão profundamente eles entendem o mundo judaico que está sem Jesus Cristo e eles entendem que são muito poucas pessoas que entendem como ser agora quando você joga Bloch, você tem que entender agora há um enorme histórico estética um fluxo de anos assim. Quando você os lê, você lê na verdade algum tipo de explicação de que o mundo judaico se divide em nacionalistas exílicos e hebraicos. Quais são os dois mundos judaicos - um exílico e um nacional. Eles são tradutores absolutamente maravilhosos para pessoas como você que estão estudando Bloch, sabe, porque eles estão explicando isso para que as pessoas que vivem sob a égide do Cristianismo possam entender que os anciãos estiveram na Alemanha desde o início da Idade Média até hoje vários 1000 Talvez até 10.000 cristãos alemães que falam hebraico livremente, não menos do que eu. Talvez às vezes seja melhor do que eu, porque eles analisam a Bíblia muito melhor do que eu. Você entende?

EV: Ok. OK. Bloch sempre procurou entender o judaísmo e o cristianismo e viver entre os dois mundos. Ele tinha uma imagem icônica, um crucifixo, que aparece e várias fotos. E também sua esposa era cristã luterana.

ZP: Bem, você teve um grande, enorme drama na vida dele. Sua esposa Margaret realmente queria se converter ao judaísmo. E na verdade ela, quando eles se casaram, ela já estava no caminho para se converter ao Judaísmo. sim. mas Bloch não era fiel a ela, ele procuraria essas outras mulheres a vida toda e diria que ela era absolutamente louca. E ela ficou louca. E então ela nunca se converteu. Ela nunca se converteu porque ele na verdade ele a traiu porque ele foi para as mulheres a vida toda até os últimos 10 anos quando ele já era apenas um homem velho, mas antes, sempre se extraviou para outras mulheres. E essas mulheres o amavam muito. Então eles o aceitaram e ele foi bem | ele não se comportou bem. Nem para sua esposa, nem para seus filhos. E, na verdade, sua esposa, ela era nominalmente, ela era nominalmente uma cristã luterana, mas foi ela que deu aos filhos deles a cultura judaica, ela era a única, não ele. Porque ele era como você conhece o Profeta viajante indo a todos esses lugares. Mas você conhece a história da cruz, esta cruz de Jesus Cristo? Foi Robert Godet quem deu a ele. Sua filha Suzanne escreveu sobre isso. A história é a seguinte, na verdade, ele nunca viria

para a música judaica nunca o fim ele era um estudante de música fracassado então ele não poderia ter sucesso em tudo. E ele não estudou e não estava muito bem enraizado no norte da Alemanha não na França e depois na Suíça, foi muito difícil para ele e ele teve uma dificuldade absolutamente enlouquecedora. Relações com seu pai, então era uma vida danada, uma vida danada como se estivesse amaldiçoado.

EV: Só quero fazer uma última pergunta porque Bloch foi violinista no início e no início de sua vida. E a relação dele com o violino, o que você acha disso? Porque as suas composições para violino e para piano são diferentes?

ZP: Para entender sua relação com o violino ouvindo Eugene Ysaye, seu professor.

EV: Quando eu ouço as Sonatas de Bloch, é como se eu estivesse ouvindo Ysaye.

ZP: Sim, claro.

EV: Não conheço muito de suas composições para piano, mas acho que ele é um compositor diferente, como um compositor programático. É muito diferente de Schelomo ou de algumas composições para violino como Baal Shem. Não é o mesmo que as suítes.

ZP: Bem, o piano não era seu instrumento principal e o piano é uma espécie de orquestra. E há peças muito boas para piano, mas devem ser consideradas peças orquestrais. Concerto grosso, o primeiro, é peça completa. Não é uma parte central da composição, você pode tirar a parte do piano e ainda ser muito bom. Vou te dizer a verdade: a única peça que é uma ótima composição para piano é o concerto symphonique 1948. Essa é uma ótima composição para piano, você conhece? É para piano e orquestra. É uma grande composição, é romântica e sombria e grandiosa. E é muito difícil tocar piano, toquei várias vezes. É como Rachmaninov plus. É uma história diferente, eu não gostaria de discutir isso. Foi escrito na segunda guerra mundial. Este concerto sinfônico para a segunda guerra mundial é como o concerto para a mão esquerda de Ravel para a primeira guerra mundial.

EV: Vou ouvir este Concerto Symphonique. Muito obrigado professor, foram duras muito boas. Muito obrigado.

ZP: Obrigado, fiquei muito feliz em conhecê-lo. Tudo de bom para sua tese.