



**ERNEST BLOCH'UN VİYOLA ESERLERİNDE,
YAHUDİLİĞİN VE YAHUDİ MÜZİĞİNİN
YANSIMASI**

Bilgütay Kaan Öztük

Sanatta Yeterlik Tezi

Danışman: Prof. Burcu Evren YAZICI

Nisan, 2021

Eskişehir

**ERNEST BLOCH'UN VİYOLA ESERLERİNDE, YAHUDİLİĞİN VE
YAHUDİ MÜZİĞİNİN YANSIMASI**

Bilgütay Kaan ÖZTÜRK

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Burcu Evren YAZICI

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Nisan 2021**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Bilgütay Kaan ÖZTÜRK'ün “ERNEST BLOCH’UN VİYOLA ESERLERİNDE, YAHUDİLİĞİN VE YAHUDİ MÜZİĞİNİN YANSIMASI” başlıklı tezi 27/04/2021 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek “Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca, Muzik Anasanat dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.



Unvanı Adı Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı)

Prof. Burcu Evren YAZICI

Prof. Görkem Çalgan

Üye

Doç. Mehmet Sinan Dizmen

Üye

Doç. Emel Asuman Önen

Üye

Üye

Doç. Şenol Aydın

ÖZET

ERNEST BLOCH'UN VİYOLA ESERLERİNDE, YAHUDİLİĞİN VE YAHUDİ MÜZİĞİNİN YANSIMASI

Bilgütay Kaan ÖZTÜRK

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Nisan 2021

Danışman: Prof. Burcu Evren YAZICI

Bu çalışmada, 20. yy'ın en önemli müzik insanlarından sayılan İsviçre asıllı Amerikan besteci Ernest Bloch'un Viyola Eserlerinde, Yahudiliğin ve Yahudi Müziğinin yansıması incelenmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde, Yahudi müzik tarihi hakkında bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde, E. Bloch'un yaşamı ve eserleri yer almaktadır. Üçüncü bölümde ise, bestecinin Yahudi kimliğine sahip çıkıp, Yahudi toplumuna ait melodileri kendi müzikal süzgecinden geçirerek, evrensel estetiğin beğenisine sunduğu viyola eserleri ele alınmış, eserlerin din ile bağlantısı incelenmiştir.

Eserlerin kökenlerinin anlaşılması ve kavranması, bestecinin müzikal kimliğinin ve müzik dilinin kavranması, bestecinin Yahudi temalı viyola eserlerinde kullandığı dini temaların kaynağının anlaşılması, bu çalışmanın temel amacını oluşturur. Bu araştırmanın aynı zamanda müzisyenlere ve eğitimcilerle yol gösterici olması amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Viyola, Ernest Bloch, Yahudilik, Yahudi Müziği, Müzik.

ABSTRACT
THE REFLECTION OF JUDAISM AND JEWISH MUSIC ON VIOLA WORKS
OF ERNEST BLOCH

Bilgütay Kaan ÖZTÜRK

Department of Musical Arts

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, April 2021

Supervisor: Prof. Burcu Evren YAZICI

In this study, religious viola works of Ernest Bloch who was one of the most important musicians of 20th century as a Swiss-American composer, are going to be analyzed. The first part of study includes Jewish music history. Second part of the study consists the life of E. Bloch and his works. Third part of the study includes composer's works that he created by protecting his Jewish identity, adding his musical creativity to the melodies of the society and presented them to the taste of universal aesthetics.

Understanding and comprehending the origins of the works, understanding musical identity and musical language of the composer, comprehending the source of religious themes which were used in the Jewish themed viola works of the composer, form the basic purpose of this study. This thesis is also aimed that this study will be a guide for musicians and educators.

Keywords: Viola, Ernest Bloch, Judaism, Jewish Music, Music.

ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR

“Ernest Bloch’un Viyola Eserlerinde, Yahudiliğin ve Yahudi Müziğinin Yansıması” başlıklı Sanatta Yeterlik tezimin yürütülmesini üstlenen danışmanım Prof. Burcu Evren Yazıcı’ya,

Sanatta Yeterlik Programı boyunca müzikal ve akademik kimliğimi geliştirmemi kolaylaştıran, literatür araştırmama destek olan Prof. Lilian Maria Tonella Tüzün’e,

Tezde kullanılan, daha önce Türkçe’ye uyarlanmamış kavramların Türkçe’ye uyarlanmasında katkı sağlayan Doç. Ahmet Burak Basmacıoğlu’na,

Bu süreçte her an yanımda olan ve beni cesaretlendiren Doç. Hale Duru Basmacıoğlu’na,

Tez aşamasında desteğini esirgemeyen Doç. Emel Önen’e,

Tez metninin sadeleştirilmesine katkı sağlayan Doç. Mehmet Sinan Dizmen’e,

Covid – 19 Kısıtlamalarına rağmen mezuniyet sınavımın gerçekleştirebilmesi adına gösterdiği ilgi ve emeği için Prof. Serla Balkarlı’ya,

Hayatımın her döneminde olduğu gibi bu dönemde de yanımda olan ve desteğini esirgemeyen Çağıl Çap’a,

Kişisel gelişimim ve müzik eğitimimde büyük emeği olan, bu süreç boyunca sevgi ve yardımlarını esirgemeyen aileme çok teşekkür ederim.

Bilgütay Kaan Öztürk

27.04.2021

İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

İmza

Öğrencinin Adı Soyad
Bilgütay Kaan Öztürk

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER	
DİZİNİ.....	x
ŞEKİLLER	
DİZİNİ.....	xiii
TABLolar	
DİZİNİ.....	xiv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YAHUDİ MÜZİĞİ VE GELİŞİMİ.....	2
1.1. Eski Ahit Döneminde Doğu Akdeniz Müziği	2
1.2. Roma İşgaline Kadar Yahudi Müziği.....	3

1.3. Orta Çağda Yahudi Müziği.....	7
1.4. Rönesans'tan 18. Yüzyıla Kadar Yahudi Müziği.....	9
1.5. 19. ve 20. Yüzyılda Yahudi Müziği.....	11

İKİNCİ BÖLÜM

2. ERNEST BLOCH'UN YAŞAMI VE ESERLERİ.....	14
2.1. Öğrencilik Dönemi (1895-1900).....	14
2.2. Birinci Avrupa Dönemi (1901-1916).....	15
2.3. Birinci Amerika Dönemi (1916-1930).....	19
2.4. İkinci Avrupa Dönemi (1930-1938).....	21
2.5. İkinci Amerika Dönemi (1939-1959).....	23

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ERNEST BLOCH'UN VİYOLA ESERLERİ.....	25
3.1 Ernest Bloch'un Din Dışı Viyola Eserleri.....	25
3.1.1. Suite for Viola & Piano.....	25
3.1.2. Suite for Viola Solo.....	31
3.2. Ernest Bloch'un Viyola Eserlerinde, Yahudiliğin ve Yahudi Müziğinin Yansıması.....	34
3.2.1. Five Jewish Pieces.....	34
3.2.2. Suite Hébraïque	37
3.2.2.1 Rapsodie.....	39
3.2.2.2 Processional.....	47
3.2.2.3 Affirmation.....	52

SONUÇ.....	57
KAYNAKÇA.....	58
ÖZGEÇMİŞ	



GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 1.1. Danyal'ın Kitabında Bahsi Geçen Beş Çalgı.....	3
Görsel 1.2. Altın Buzağı Dansı.....	4
Görsel 1.3. Hz. Davut'un Kutsal Ahit'i Kudüs'e Geri Getirmesi.....	5
Görsel 1.4. Shofar.....	6
Görsel 1.5. Orta Çağın Gezgin Ozanları.....	7
Görsel 1.6. Çağdaş Tevrat'tan Genesis 21:14.....	9
Görsel 1.7. Haskalah Merkezleri.....	12
Görsel 2.1. Ernest Bloch, Brüksel 1897.....	15
Görsel 2.2. Ernest Bloch, Eşi Ve Çocukları 1910.....	17
Görsel 2.3. Ernest Bloch Ve Flonzey Quartet.....	19
Görsel 2.4. Ernest Bloch, Ada Clement & Lillian Hodghead San Francisco Konservatuvarı, 1927.....	20
Görsel 2.5. Ernest Bloch'un Agate Beach, Portland, Oregon'daki Evi.....	23
Görsel 3.1. Ernest Bloch'un El Yazısı İle Suite for Viola & Piano'nun İlk Satfası..	26
Görsel 3.2. L'homme Armé Melodisinin Orijinal Versiyonu	28
Görsel 3.3 Sotheby's Tarafından 2018 Yılında Satışa Çıkarılan Besteci Tarafından İmzalanmış Müzikal Alıntı; Ernest Bloch, Suite for Viola & Piano.....	31
Görsel 3.4. Lilian Fuchs'un Final Düzenlemesi.....	33
Görsel 3.5. Ernest Bloch'un 70. Yaşının Kutlanması Amacıyla Düzenlen Konserler Serisinin Programı.....	35
Görsel 3.6. Ernest Bloch'un Beş Yahudi Parçasının Plak Kapağı.....	36
Görsel 3.7. Ernest Bloch'un kişisel notlarından Suite Hébraïque'de kullanılan Yahudi ilahileri.....	39

Görsel 3.8. Ernest Bloch'un El Yazısı İle Süite Hébraïque, Rapsodie Orkestra Partisyonunun İlk Sayfası.....	43
--	----



ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 3.1. Suite for Viola & Piano, Ölçü 75 -77.....	29
Şekil 3.2. Suite for Viola & Piano, Ölçü 146 – 163.....	29
Şekil 3.3. Oren İlahisi.....	41
Şekil 3.4. Suite Hébraïque, Rapsodie, Ölçü 1 – 2	42
Şekil 3.5. Shemot Teması.....	44
Şekil 3.6. Suite Hébraïque, Rapsodie, ölçü 33–37.....	45
Şekil 3.7. Suite Hébraïque, Rapsodie, Ölçü 22–24.....	45
Şekil 3.8. Ernest Bloch, Schelomo, Ölçü 69–71.....	45
Şekil 3.9. Suite Hébraïque, Rapsodie, Ölçü 62–65.....	46
Şekil 3.10. Johannes Brahms, Keman Konçertosu, Birinci Bölüm, Ölçü 50–53...	46
Şekil 3.11. Suite Hébraïque, Rapsodie Ölçü 67–68.....	47
Şekil 3.12. Ernest Bloch, Baal Shem Süiti, Nigun, Ölçü 88–89.....	47
Şekil 3.13. Kerobot Melodisi Ölçü 1–4.....	49
Şekil 3.14. Ernest Bloch, Suite Hébraïque, Processional Ölçü. 9–12.....	49
Şekil 3.15. Ahot Ketannah.....	50
Şekil 3.16. Suite Hébraïque, Processional, Ölçü 13–17.....	51
Şekil 3.17. Suite Hébraïque, Processional, Ölçü 20–23.....	51
Şekil 3.18. Lombard Ritmi.....	51

Şekil 3.19. Suite Hébraïque, Processional, Ölçü 16.....	52
Şekil 3.20. Levanten Geshem.....	54
Şekil 3.21. Suite Hébraïque, Affirmation, Ölçü 19–25.....	54
Şekil 3.22. Suite Hébraïque, Affirmation, Ölçü 33 – 35.....	55
Şekil 3.23. Suite Hébraïque, Affirmation, Ölçü 9- 10.....	55
Şekil 3.24. Suite Hébraïque, Affirmation, Ölçü 35-38.....	55



TABLÖLAR DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 1.1. Ta'amim Örneği.....	9
Tablo 1. 2. Yahudi Kökenli Bestecilerin Göç Tablosu.....	13
Tablo 3.1. Rapsodie.....	40
Tablo 3.2. Processional.....	48
Tablo 3.3 Affirmation.....	53

GİRİŞ

20. yy'ın en önemli müzik insanlarından biri olan İsviçre asıllı Amerikan besteci, düşünür ve hümanist Ernest Bloch (1880–1959) döneminin en karakteristik bestecilerinden biridir. Hayatı boyunca farklı coğrafyalarda öğrenim gören, çalışan, yaşamını sürdüren besteci, bulunduğu coğrafyaların kültürlerinden etkilenmiş ve bu kazanımları müziği aracılığı ile aktarmıştır. 20. yy'da sanatın tüm branşlarında etkili olan ulusalcılık akımı, Bloch'un müziğinde, bestecinin Yahudi kimliğine sahip çıkması ile kendini göstermiştir. Eserlerinde, çocukluğundan hatırladığı Yahudi melodilerinden, yaptığı derin araştırmalar sonucunda ulaştığı Yahudi melodilerine kadar kullandığı etnik unsurlar, bestecinin “Yahudi Besteci” olarak tanınmasında etkili olmuştur.

Eski Ahit Döneminden günümüze, Yahudi kültürünün etkileşim içerisinde olduğu tüm toplumların müziklerinde, Yahudi müziğinin izlerine rastlanmaktadır. Bu geniş etkileşim kendine, farklı kültür ve dinlerde, günlük hayatın farklı noktalarında yer bulmuştur. Bu etkileşimden bağımsız olarak, Yahudi toplumunun yaşadığı kimlik baskısı ve bu baskı sonucunda oluşan kısıtlamalar, Yahudi kökenli müzisyenlerin müzikal üretimleri üzerinde iz bırakmıştır. Etnik kimliğin, ideolojik bir bakış açısıyla ele alındığında yıkıcı ve ölümcül sonuçlar doğurabildiği bir dönemde yaşamış olan Ernest Bloch, Yahudi kimliğine sahip çıkmış ve Yahudi toplumuna ait melodileri kendi müzikal süzgecinden geçirerek bestelerine yansıtmıştır.

Bu tezde incelenecek Bloch'un Yahudi temalı viyola eserleri, eserin müzik yazısı, içeriği, yazıldığı ortam ve koşulları göz önünde bulundurarak ele alınmıştır. Birinci bölüm, eserlerin kökenlerinin anlaşılması ve kavranması amacıyla; Yahudi müziği ve gelişimini konu etmektedir. İkinci bölüm, bestecinin müzikal kimliğinin ve müzik dilinin kavranması amacıyla Bloch'un sanat hayatı ve eserlerini içermektedir. Üçüncü bölümde ise bestecinin Yahudi temalı viyola eserlerinde kullandığı dini temaların kaynağının anlaşılması ve örneklendirilmesi amacı ile bestecinin *Five Jewish Pieces* ve *Suite Hebraique* eserleri incelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YAHUDİ MÜZİĞİ VE GELİŞİMİ

Dünyanın dört bir tarafına yayılmış olan Yahudi toplumu, pek çok kültürden etkilenmiştir. Bunun sonucunda ortaya çıkan müzik, Yahudi müziği olarak kabûl edilmiştir.

Yahudi müziğinin kimliğini oluşturan ana faktörler, iki süreçten oluşur. İlk süreç I. Tapınağın inşasından II. Tapınağın yıkımına kadar olan süreçtir. İkinci süreç ise II. Tapınağın yıkımından, İsrail devletinin kurulmasına (14 Mayıs 1948) kadar olan süreçtir. Bu iki süreçte Yahudi toplumunun değerleri, yaşadıkları coğrafyaya göre toplumsal, kültürel ve dini ritüeller bazında farklılık göstermiştir. (Friedmann, 2013)

İleri antik uygarlıkların kullandığı çalgılar ve müzik teorileri, Yahudi toplumlarınca benimsenmiş ve zamanla kendi değerlerine uygun hale getirilerek geliştirilmiştir. Yahudiliğin mistizmi ve hayat görüşü de, dini ve din dışı müziklerine etki etmiştir.

Tıpkı diğer antik toplumların müziklerinde olduğu gibi, Yahudi Müziği de gerek dini, gerek din dışı müzikte, hatta günümüze uzanan süreçte politik bağlamda kendine yer bulmuştur. Karakteristik Yahudi müziği coğrafi çevre ve medeniyetlere göre aşağıdaki alt gruplara ayrılabilir:

1.1.Eski Ahit Döneminde Doğu Akdeniz Müziği

Eski Ahit dönemi Yahudi müziğini anlatırken, geliştiği coğrafi bölgenin müzik alışkanlıklarına ve müziğin kullanımına dair açıklamalara ihtiyaç vardır. Antik dönemin bölgesel lideri konumunda olan Mısır kültüründe müzik, ifade aracı olarak kendine yer bulmuştur. Bu dönemde kutsal sayılan müzik, devlet yönetiminde Mısır'ın Tanrılarına yakarma ve ibadet amaçlı kullanılmıştır. Tanrılarla iletişim amaçlı kullanılan müzik, mistik bir öge olarak yer edinmiştir (Borowski, 2003).

Toplumun günlük hayatının vazgeçilmez bir parçası olan din dışı müzik ise, bireyin parçası olduğu her ortamda kendine yer bulmuş, dini temalardan uzak toplumsal konuları ele alarak, Mısır medeniyetinin yaşam gücünü bünyesinde barındırmıştır. Günümüzde Antik Mısır müziğini, canlı olarak dinleyebilme ve icracılarını izleyebilme olanağı olmadığından, bu müziği tam anlamıyla anlayabilmek ve değerlendirebilmek mümkün değildir.

Bu medeniyetlerden günümüze ulaşan az sayıda materyal, Asur ve Babil müziklerine ışık tutmakta; Asur ve Babil müziklerinin Mısır müziğine çok benzerlik gösterdiğini yansıtmaktadır.

1.2. Roma İşgaline Kadar Yahudi Müziği

Sanat, İsrailoğulları'nın günlük yaşantılarının önemli bir parçası olmuştur. İncil; Jubal isimli bir adamdan “lir ve lute çalanların atası” olarak bahsetmektedir (Gen 4: 21). Günümüze ulaşmış duvar resimlerinde görüldüğü ya da yazılı metinlerde bulunduğu üzere, dans gibi müzik de, kişisel ya da topluluk için icra edilmiş, dini veya dünyevi temalara değinmiştir. Zebur ve pek çok dini metin, topluluk/halk için verilen performansların, profesyonellerce sanatçı loncasına üye kişiler tarafından çalındığını ifade etmektedir.

Tevrat'ta ve Hz. Danyal'ın kitabında beş çalgının adı geçmektedir: “Qarnā'nın (borazanın) sesini duyduğunda, mašrôqītā (kaval), qatros (kanun), sabkā (çelik üçgen), pəsantərîn (santur) tüm topluluk hep beraber... Kral Nebukadnezar'ın sergilediği altın imgesinin önünde secde eder” (Dan 3:5; 7,10,15). Aşağıda Filistin'de bulunan antik tütsülükte Hz. Danyal'ın kitabında bahsi geçen beş çalgı görülmektedir.



Görsel 1.1. Danyal'ın Kitabında Bahsi Geçen Beş Çalgı ([http -1](http://www.biblegateway.com/passage/?search=Daniel%203%3A5&version=NIV))

Bu dönemde, kişinin kendisini kötü hissetmesi durumunda; -Davud'un Tâlût için çaldığı lir gibi- bir başkasından müzik yapmasını istemesi olağan karşılanmaktadır. (1 SAM 16: 16-23).

Müziğin laik formda ilk ve en önemli kullanımı, askeri müzik ile başlamıştır. Askeri düzen yapısında müzik; savaş habercisi, savaş tekniklerine yönelik yönlendirme sinyallerinin verilmesi, savaş sonrası kutlamaları ve ölen kahramanların ağıtlarında kendini göstermektedir (2 Sam 1: 17-27).

Monarşinin gelişmesi ile taç giyme törenleri, müzik ile zenginleştirilen en önemli etkinlik haline gelmiştir. Kralın ilan edilmesinde kullanılan boynuzdan yapılmış çalgılar, taç giyme töreninden sonra devam eden kutlamalarda kullanılan kavallar, bu etkinliklerin başlıca kullanılan çalgıları haline gelmiştir. Askeri ve devlet kutlamalarında ve diplomatik karşılmalarda yer alan müzisyenler, kralın himayesi altında görev almışlardır.



Görsel 1.2. Altın Buzağı Dansı (<http> – 2)

İncil’de bahsi geçen pek çok olay, müzik, müzisyen, dans ve dansçı içermektedir. Din ile doğrudan bağlantısı olan ve anlık geliştiği bilinen en eski dans “altın buzağı” etrafında yapılan kutsal danstır (Exod 32: 19). Bu kutsal dans Davut’un Kutsal Ahit’i Kudüs’e geri getirmesi sırasında da yaşanır (2 Sam 6:5 14-15).



Görsel 1.3. Hz. Davut'un Kutsal Ahit'i Kudüs'e Geri Getirmesi (http – 3)

I. Tapınağın inşası ile (M.Ö. 957) belli başlı etkinliklerde müzik kullanımı kurumsallaştırılmıştır. Şarkı söylemek ve çalgı çalmak, pek çok ritüelin parçası haline gelmiştir (Amos 5:23).

Hz. Davud'un, Levi soyundan gelenleri tapınak müzisyenleri olarak atamasından sonra (1 Chr 6:31 15:16-24 25:1) bu gelenek Yoşiyahu'ya; I. Tapınağın yıkılmasına kadar devam etmiştir (2 Chr 35:15). Pers Kralı Koreş'in emri üzerine Babil'de sürgünde olan bir kısım Yahudi dönmüş ve tapınağın açılış törenine katılmışlardır. Ezra 3:10'da bu tören "...rahipler cübbeleri ve trompetleriyle yerlerini alıyorlar ve Levi'ler, Asaph'ın oğlu, zillerle Yaveh'e şükranlarını İsrail'in kralı David'in belirttiği üslup ile sunuyorlar" şeklinde anlatılmaktadır (Aktaran Borowski, 2003: 87–98). Kayıtlara göre Tapınakta 24 koral grup ile toplamda 288 müzisyen, 21 haftalık süreler halinde hizmet etmiştir (Stevens, 2003: 10).

I. Tapınağın yıkımından günümüze kadar ulaşmış, özellikle Orta Çağ'da sıkça kullanılmış olan tek çalgı *shofar*'dır. Yahudilerin, "*shofar* çalındığında ruhu titreterek,

insana günahlarını hatırlatır ve bu sayede yaratıcısından af dilemesini sağlar” diye düşündüğü bu çalgının adı, İncil’de de geçmektedir (Gen 21: 13).



Görsel 1. 4. Shofar (<http> – 4)

I. Tapınağın yıkımından uzun bir süre önce, antik uygarlıkların bir ucundan diğer ucuna dağılmış olan İsrailoğulları, İran’dan Kuzey Doğu Afrika’ya, Arabistan’dan Roma’ya kendi dinlerini ve dini ritüellerini, doğal olarak müziklerini ve kültürlerini de beraberlerinde götürmüşlerdir.

II. Tapınağın inşasına kadar geçen süreçte, Levi soyundan gelenlere kalan müzik anlayışı, zaman içerisinde dönemin baskın kültürü olan Yunan Kültürü’nden de etkilenmiştir. İnanç sistemleri ve geleneklerine aykırı olmadığı sürece yeniliklere açık olan Yahudi toplumu, Hz. Davud’un kitabında belirttiği dini törenlerde kullanılan çalgıların adlarını İbranice değil, Yunanca olarak anmaya başlamıştır. II. Tapınağın yıkımından sonra *shofar* dışındaki tüm çalgıların dini müzikte kullanımı sonlandırılmıştır.

Milattan önce 70’li yıllara gelindiğinde Yahudiler, Yunanlar, Babiller ve Mısırlar gibi komşu coğrafyaların müzikal teorilerini ve kullandıkları sistemleri çoğunlukla kabul etmiş ve geliştirmişlerdir.

Yunan müziğinin tersine, Yahudi müziği yazılı değil, sözlü geleneğe dayanmaktadır. Levi soyundan gelenlerin yaptığı tapınak müziği, II. Tapınağın yıkılması ile büyük bir kayba uğramış, sadece gelenek ve müzikal birikimin değil, çalgıya yönelik yeteneklerin de kaybına yol açmıştır. Yahudi müziği, sözlü geleneğin korunduğu sinagogların ve hristiyanların toplantılarında devam etmiştir. Bu sayede özellikle Ortodoks Yahudi Tarikatınca yaşatılmıştır. Erken dönem Hristiyan ilahileri,

Yahudi ilahilerine benzerlik göstermiştir. Din dışı müzikte ise tüm Yakın Doğu’da olduğu gibi Yahudi kültüründe de Yunan şarkılarının baskın olduğu görülmektedir.

1.3. Orta Çağda Yahudi Müziği

Günümüz İsrail’inde; Yemen sinagoglarında okunan Tevrat ezgilerinin, Gregorian Şarkılarına benzemesi, dini Yahudi müziğinin kilise müziği üzerindeki etkisinin göstergesidir (Sachs, 1965: 33).

Din dışı müziğin de önemli bir ivme kazandığı Orta Çağ, halk ozanları sayesinde gelişmiştir. Kayıtlar çok net olmasa da, halk ozanlarının pek çoğunun Yahudi isimleri taşıdığı bilinmektedir.



Görsel 1. 5. Orta Çağın Gezgin Ozanları ([http – 5](http://www.oxfordjournals.org/doi/pdf/10.1093/ajph/100.10.1800))

Polifonik müzik Orta Çağda gelişmeye başlamıştır. Müzikte polifonik gelişme kendisini ilk olarak aynı melodik ve ritmik yapıya sahip dizelerin birbirlerine paralel hareketleri ile göstermiştir. Organum olarak bilinen bu teknik, 900’lü yıllarda kullanılmaya başlanmıştır. Alman din dışı müziğin ilk örneği, 1450 yılında *Locheimer Liederbuch* başlığı ile ortaya çıkmaktadır. Kitabın derleyicisi Wölfin von Locheim aynı zamanda iki ve üç ses için 48 vokal eseri olan bir bestecidir. Kitabın ithafı Almanca olsa da, İbrani yazı karakterleri ile yazılmıştır. Bu da Wölfin von Locheim’in Orta Çağ’da bilinen az sayıdaki Yahudi bestecilerden biri olduğunun kanıtlarından biridir.

Orta Çağ’da önemli bir gelişme yaşanmış ve o güne kadar sözlü gelenek ile yaşatılan müzik geleneği, yazılı olarak muhafaza edilmeye başlanmıştır.

Yunanlılar tarafından geliştirilmiş müzik modları, çağlar boyunca kullanılmış olmasına rağmen genellikle kilise modları olarak adlandırılırlar. Bunun nedeni bu modların kilise tarafından geliştirilmiş olması değil, kilise tarafınca arşivlenmiş ve kayıt

altına alınmış olmasıdır. Her mod bünyesinde barındırdığı yarım ve çeyrek sesler bağlamında farklılıklar göstermektedir. Yaklaşık 1600' den itibaren yedi modun yerini, yavaş yavaş majör ve minör tonlar almış ve klasik batı müziğinin şekillenmesine katkı sağlamıştır.

II. Tapınağın yıkılmasından sonra dini hizmetler sinagoglarda verilmeye başlanmıştır. Sinagogların ilk olarak hangi tarihte kuruldukları belli olmasa da en eski yazılı kayıt, Yahudi filozof Filon'un (M.Ö. 20–M.S.50) kayıtlarında bulunmaktadır. 11. yy.'da sinagoglarda müzik hizmeti vermek profesyonel bir pozisyona dönüşene kadar, koro şefi cemaatin yaşlılarından seçilmiştir.

Kutsal metinler sinagoglarda altıncı yüzyıldan günümüze kadar, bir müzisyen gözetiminde, yazılı metinlerin müzikal olarak seslendirilmesi yöntemi yani *cantillation* ile hayat bulmuştur. Bununla birlikte geçen süre zarfında seslendirilen metinlerin müzikal anlatımlarının değişiklik gösterdiği ve sayıca arttığı gözlemlenmiştir. Bu değişim sürecinde kutsal metinlerin müzikal yapısı girift bir hal almış, performansı gerçekleştiren bireyin vokal yeteneklerini sergileyebileceği bir yapıya bürünmüştür. Bu değişim süreci ilk olarak Sefarad Yahudilerinde görülmüştür.

Yahudi Diasporası'nın (sürgüne gönderilen ve İsrail dışında yaşayan Yahudilerin), önce din dışı Yahudi müziğinin, daha sonra da dini müziğinin, Arap müziğinden etkilendiğini görmek mümkündür. Arap ölçü birimleri ve müzikleri onuncu yüzyıldan itibaren Babil, Suriye, Fas ve İspanya'da sinagoglarda kullanılmıştır.

Önceleri koro şefinin dini törenlerde ve Sabbath tatillerinde cemaati canlandırması, neşelendirmesi beklenmiştir. Cemaatin bir kısmı müziğin ön planda olup dini atmosferin önüne geçmemesi gerektiği fikrinde ısrarcı davransa da, zamanla koro şefleri tıpkı Fransız *troubadour*'lar gibi cemaatin ilgisini çekecek ve beğenisini toplayacak performanslar sergilemeye başlamıştır. Bu müzikal performansların yazılı olarak arşivlenmesi için çaba gösterildiyse de dini metinlere yönelik seslendirme öneri ve yönlendirmelerinin ilk yazılı örneğine ulaşmak on altıncı yüzyılı bulmuştur. İkinci Tapınak ve devamında sinagoglarda kutsal metinlere işaretlerin *ta'amim*'lerin eklenmesi Yeni Ahit Döneminde gerçekleşmiştir. *Ta'amim* ayrı ayrı her heceye nota veya aralık tayin etmek için değil, kutsal metnin okunması sırasında cümlelerin müzikal hattının şekillendirilmesinde yardımcı, aydınlatıcı olmak için kullanılmıştır. Tevrat'ın okunmasında kullanılan bu vurgular, günümüzde hala modern sinagoglarda kullanılmaktadır.

Tablo 1.1. *Ta'amim örneği (Stevens, 2003, 15)*

	<u>Etnacha</u> (dinlenme)		<u>Darga</u> (yavaşça)
	<u>Munach</u> (sürekli)		<u>Paser</u> (yayarak)
	<u>T'lisha g'dola</u> (belirterek)		<u>Shalsheles</u> (sınırlama)
	<u>Mercha</u> (hedefe uzatarak)		<u>Pashta</u> (uzatarak)
	<u>Silluk</u> (keserek)		<u>Yethib</u> (durarak)

וישכם
אברהם | בפקר ויקח-לכם ויחמם
מים ויתן אל-הגדר שם על-שבמיה
ואת-הגלד וישלחה ויתלך ויתחם
במדבר באר שבע:

Görsel 1. 6. *Çağdaş Tevrat'tan Genesis 21:14 (Stevens, 2003, 15)*

16.yy.'dan itibaren sinagoglarda seslendirilen şarkılar kesinlik kazanmıştır. Bunu pek çok Yahudi cemaatinin göçebe olmasına dayandırmak mümkündür. Bu durum göçebe topluluklar halinde yaşayan Yahudilerin; daimi koro şefleri veya müzisyenleri olmadığı için, kısa süreli yerleşkelerde onları ziyaret ederek, dini müzik yapan müzisyenlere ihtiyaç duymasına neden olmuştur. Bu nedenle pek çok Yahudi müzisyenler, kasabadan kasabaya dolaşarak, hem sinagoglarda hem de konser salonlarında dini eserleri seslendirmiştir (Stevens, 2013).

1.4.Rönesans'tan 18. Yüzyıla Kadar Yahudi Müziği

Rönesans döneminde Avrupa yönetiminde fazlaca söz sahibi olan kilise ve aristokrasinin tercihleri doğrultusunda, Yahudi müzisyenler, Avrupa'da geri planda kalmıştır (Walden, 2016). Avrupa'nın çoğu bölgesinde gettolarda (gönüllü olarak veya

zorlanarak yerleştirilen insanların her türlü gereksinimini başka yere gitmeden karşılayabildikleri mahalle) yaşamaya zorlanan Yahudi halkı, İtalya’da diğer ülkelere kıyasla Yahudi bestecilerin kendilerini müzik dünyasına tanıtımları için uygun bir ortam olmuştur. Rönesans süresince pek çok Yahudi besteci ve çalgıcıya ev sahipliği yapan İtalya’da ismini duyuran önemli bestecilerden bazıları: Salomone Rossi, Abramo dall’Arpa Ebreo, Jacchino Massarano, Savid da Civita Hebreo ve Allegro Porto Hebreo’dur (Idelsohn, 1994). Tüm bu isimlerin arasında dönemi içerisinde Avrupa’da en fazla tanınmış Yahudi kökenli besteci ve kemancı Salomone Rossi (1570-1630) olmuştur.

Polifoni ve armoni açısından çok büyük gelişmelerin yaşandığı İtalyan Rönesans’ında Rossi, yorumculuğunun yanı sıra *madrigaller*, *canzonettalar*, enstrümantal müzikler yazmış, sinagog için Yahudi ilahilerinin polifonik düzenlemelerini yapmıştır.

Orta Çağ’dan 1600’lü yılların başlarına kadar batı klasik müziğinde kilise modlarının kullanıldığı görülmektedir. Bu sistemin yerini zaman içerisinde diatonik sistem almıştır. Pek çok sinagog müziği çeyrek ton içerdiği için, kilise modları ve notasyon sistemi, sinagog müziği ile tam olarak uyumlu değildir. Sinagog müziği beş farklı modu kapsamaktadır. Bunlardan ikisi kutsal kitap metinlerinin seslendirilmesinde kullanılırken, diğer üçü kutsal metinler üzerine yapılan *resitatif* performanslarda kullanılmıştır. Bahsi geçen iki mod Pentateuch modlar olarak adlandırılır ve genellikle Sefarad Yahudileri melodilerinde “mi-fa-sol-la-si-do-re-mi”, Aşkenazi, Pentateuch modunda ise “fa-sol-la-si bemol-do-re-mi-fa” dizilimi ile kullanılırlar. En çok kullanılan modlar ise Adonay–Malch “do-re-mi-fa-sol-la-si bemol-do”, Magen–Avot “re-mi-fa-sol-la-si bemol-do-re”, Ahavah–Rabba “mi-fa-sol diyez-la-si-do-re-mi” dizilimi şeklindedir. Bahsi geçen son mod Ahavah–Rabba, adını sabah ritüellerinde kullanılan duadan alır ve din dışı Yahudi müziğinde de Macaristan, Polonya ve Rusya’da sıkça kullanılırlar. Bu modun karakteristik özelliği, estetik kalitesi ve farklılığı, bünyesinde barındırdığı artık ikili nota aralığından gelmektedir (Stevens, 2003).

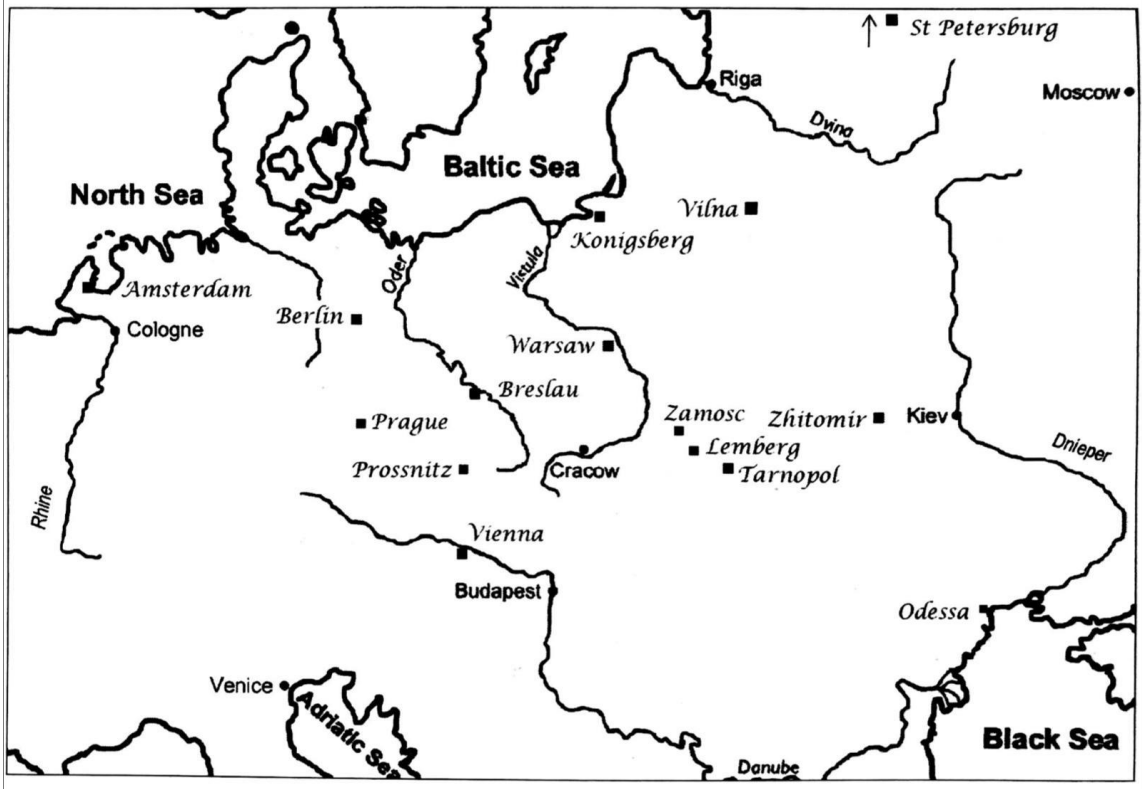
II. Tapınağın yıkımından 19. yy.’a kadar Yahudi cemaatleri arasında müziğin önemi ve rolü çok büyüktür. Fakat bahsi geçen dönemde Yahudi kökenli bestecilerin klasik batı müziğinin gelişimine katkısı çok sınırlıdır. Bu durumun nedenleri olarak Yahudilerin gettolarda yaşamaya zorlanması, ticaretlerinin ve sosyal paylaşımlarının

sınırlandırılması sıralanabilir. Belirli istisnalar dışında besteci ve çalgıcıların da dâhil olduğu bu kısıtlamalar *Haskalah Hareketi*’nden (Yahudi Aydınlanması) sonra değişecektir (Stevens, 2003).

1.5. 19. ve 20.Yüzyılda Yahudi Müziği

Kilisenin insanlar ve yönetimler üzerinde etkisinin azalmasının doğal bir sonucu olarak, 19. yy.’dan itibaren Avrupa’da düşünsel bir değişim kendini hissettirmiştir. Bu değişimin en büyük etkeni insan zekâsına olan güven ve saygının artmasıdır. Örneğin; Descartes, Locke, Hume, Bacon, Newton ve Galileo gibi filozof ve bilim insanları, kilisenin otoritesinden uzaklaşarak bilimsel bir dürtü ile yüzlerini geleceğe dönmüşlerdir. Bu düşünsel değişim *aydınlanma* olarak adlandırılmıştır. Bu bakış açısı insanoğluna gelişebileceği ve gelişmesi gerektiğine dair bir iyimserlik ve güven kazandırmıştır. Yahudiler, özellikle Merkez Avrupa’da gettolarda yaşadıkları için, Yahudi toplumunun, bilimsel ve toplumsal gelişmelerden haberdar olması ve bu gelişmeleri benimsemesi Yahudi Aydınlanması olarak bilinen *Haskalah*’ın Avrupa Aydınlanmasından sonra gerçekleşmesine neden olmuştur (Stewens, 2003). 1800’lerin başlarında sadece maddi durumu iyi olan Yahudi ailelerinin çocukları Avrupa sanat, müzik hayatına dâhil olabilmıştır. Dini otoritelerin cemaat üzerindeki baskıları nedeniyle din dışı müzik eğitimi almak ya da ilgi duymak, çoğunlukla cemaatten dışlanmaya neden olmuştur (Walden, 2016).

Haskalah’dan 18. yy.’ın sonuna kadar Yahudiler müzisyen, besteci, çalgıcı, müzikolog, yazar ve organizatör olarak klasik batı müziği tarihinde göze çarpan bir rol üstlenmişlerdir. Besteci Felix Mendelssohn’un dedesi Moses Mendelssohn (1729-1786) *Haskalah* hareketini başlatan öncü güç sayılmaktadır. Bu aydınlanma hareketi Yahudi tarihinde yeni bir başlangıç olarak adlandırılmaktadır. Yahudilik ve Yahudi toplumunda laiklik başlangıcı olarak kabul edilen *Haskalah*, Yahudi kültüründe modernizmin tomurcuklanması olarak kabul edilir. Yahudi aydınlanma hareketinin destekçileri ise *maskilim* (aydınlatan birey) olarak adlandırılmıştır (Pelli, 2010).



Görsel 1.7. Haskalah Merkezleri (Stevens, 2003, 37)

Yahudi kökenli klasik müzik bestecilerinin, 19. yy. Avrupası müzik dünyasında adlarının daha çok geçmesi, *Haskalah* hareketinin sonucudur. Bu dönemde yaşamış ve yetişmiş besteciler, ailelerinin maddi durumlarının iyi olması halinde yaşadıkları şehirlerden, en iyi eğitimi almaları üzerine Viyana, Berlin, Budapeşte, Varşova ve Prag gibi *Haskalah* merkezlerine gönderilmiştir. Mendelssohn ve arkadaşları bu eğitim göçünün en tanınan isimleridir.

Romantik dönemin en tanınmış Yahudi kökenli bestecisi Gustav Mahler (1860-1911) dir. Mahler'den sonra yaşamış Schoenberg (1874-1951), Korngold (1924-1957), Weill (1900-1950) ve Goldschmidt (1903-1996) gibi pek çok Yahudi besteci Nazi Rejiminin baskısı nedeniyle Avrupa'yı terk etmek zorunda kalmıştır. 20. yy.'da müziği ile öne çıkmış Darius Milhaud (1892-1974), Anton Webern (1883-1945) ve György Ligeti (1923-2006) gibi Yahudi kökenli bestecilerin Avrupa klasik müziğine katkısı göz önünde bulundurulmalıdır.

II. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki süreçte Hitler'in Yahudi politikası pek çok Alman-Yahudi besteciye etkilemiştir. Bestecilerin Yahudilik derecelerini 1., 2. ve 3. dereceden aile, kan bağlarıyla ölçen Nazi Rejimi, kullandığı bu yöntem sonucunda

Yahudi olması nedeniyle sakıncalı sayılan bestecilerin listesini oluşturmuştur (Móricz, 2008).

19. yy. Avrupa'sının harita üzerinde değişmesi, Avrupa'nın farklı ülkelerinde insan haklarının gelişmesi ve *Haskalah Hareketi*'nin Avrupa'da yayılması nedeniyle, Yahudi kökenli besteciler bu yüzyılda neredeyse sadece Avrupa'da yaşamış, 20. yy.'da ise bestecilerin çoğunlukla Amerika Birleşik Devletleri ya da İsrail'de yaşadıkları gözlemlenmiştir (Haas, 2013).

Tablo 1. 2. Yahudi kökenli bestecilerin göç tablosu (Stevens, 2003, 69) (Tablodaki rakamlar Stevens'in kitabında adları geçen 257 Yahudi kökenli besteciye temel almaktadır)

Göç Kategorisi	Rakamlar/Toplam	YüzdelikOran
1. Doğdukları ve öldükleri ülkeler farklılık gösteren besteciler	96/181	53
2. Doğu Avrupa'dan Batı Avrupa'ya göçen besteciler	97/257	38
3. Nazi Almanyası'ndan kaçan veya sınır dışı edilen, göç etmiş ya da öldürülmüş besteciler	39/257	36
4.1948 Öncesi İsrail ya da Filistin'e göç etmiş besteciler	29/257	11

II. Dünya Savaşı nedeniyle Amerika'ya göç eden bestecilerin müzik dili, Avrupa müzik geleneğinin yansımalarını barındırmaktadır. Avrupa'yı derinden etkileyen savaş nedeniyle Yahudi olan, Yahudi kan bağı olan veya bunlardan bağımsız olarak yeni bir hayat arayışında olan Bloch (1880-1959), Hindemith (1895-1963), Milhaud (1892-1974), Korngold (1897-1957), Wolpe (1902-1972), Weill (1900-1950), Schönberg (1874-1951), Bartok (1881-1945) ve Stravinsky (1882-1971) Amerika'ya göç etmiştir (Stevens, 2003).

İKİNCİ BÖLÜM

2. ERNEST BLOCH'UN YAŞAMI VE ESERLERİ

Anlamı “Batı’dan gelen yabancı” olan Bloch soyadına sahip besteci, 1880 yılında Cenevre’de doğmuştur. İsviçre Yahudi’si bir iş adamının oğlu olan Bloch, kökleri 17. yy.’a kadar uzayan Bloch ailesindeki ender müzisyenlerdendir (Knapp & Solomon, 2017). Dedesi İsviçre’nin Argau Kantonu’ndaki Lengnau Yahudi topluluğunun lideridir. Bestecinin babası her ne kadar dini çalışmalara yoğunlaşıp din adamı olmayı düşünse de din dışı eğitimini tamamlayıp ticaret ile uğraşmıştır. Dini yaşantının baskın olmadığı bir evde büyüyen besteci, tutucu olmayan bir ailenin oğlu olmasına karşın din, Bloch ailesinin daima hayatının bir parçası olmuştur. Bestecinin hatırladığı ilk “Yahudi” melodileri, özel günlerde ailece gittikleri dini törenlerde duyduğu melodilerdir (Stevens, 2003).

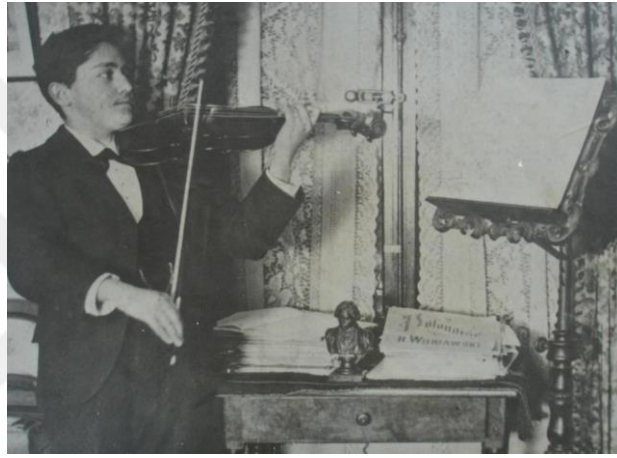
Avrupa ve Amerika arasında geçen hayatı boyunca her iki kıtanın müziğine sayısız hizmet veren besteci, Amerika’da elde ettiği başarılar ve fırsatlara karşın vatan hasreti çekmiştir. Pek çok Yahudi gibi o da kendini yaşadığı yeni topraklara ait hissetmemiştir. Amerika’da Avrupa’ya, özellikle İsviçre’nin doğasına, Avrupa’da ise Amerika’daki din özgürlüğü ve Yahudi karşıtlığının olmadığı liberal yaşantıya özlem duymuştur. 1959 yılında Amerika Portland, Oregon da ölmüştür (Knapp & Solomon, 2007).

Ernest Bloch’un bestecilik hayatı, karakterinin gelişimi ve yaşadığı coğrafyalar açısından incelendiğinde beş farklı bölümden oluşmaktadır. Bunlar sırasıyla; I. Öğrencilik Dönemi (1895-1900), II. Birinci Avrupa Dönemi 1901–1916 ve içerisinde barındırdığı Yahudi Dönemi (1911-1916), III. Birinci Amerika Dönemi (1917-1930), IV. İkinci Avrupa Dönemi (1930-1938) ve V. İkinci Amerika Dönemi (1939-1959) dir. Aşağıda dönemlerin her biri ayrı bir alt başlık altında anlatılmıştır.

2.1. Öğrencilik Dönemi (1895-1900)

Bloch müzik eğitimine flüt ile başlamıştır. İlk beste denemelerini flüt için yazan besteci, dokuz yaşında keman öğrenmeye ve bestecilik yeteneklerini geliştirmeye devam etmiştir (Knapp & Solomon, 2017). Aile kayıtlarına göre Bloch, dini bir tören sırasında hayatını müziğe adamaya yemin etmiştir. Müzik konusundaki istek ve kararlılığının ailesi tarafından desteklenmesi üzerine, 14 yaşından itibaren Emili

Jaques–Dalcroze ile kompozisyon ve Louis Rey ile keman çalışmalarına Cenevre’de devam etmiştir (Stevens, 2003). 1893 yılında kendi “Bar Mitzvah Töreni” (Yahudilerde erkek için yapılan reşit olma, annesine babasına, tüm ailesine, çevresine faydalı bir ergen olacağına söz verme ayini) için İbranice öğrenen bestecinin, İbraniceye, Yahudiliğe ve Yahudi kültürüne olan ilgisi, müzik diline yansımıştır (Knapp & Solomon, 2017). 1895–1900 yılları arasında, o dönemde basılmayan *Symphonie Orientale*, yaylı dörtlü için kısa bir bölüm, bir keman konçertosu ve viyolonsel sonatı gibi gençlik dönemi eserlerini bestelemiştir.



Görsel 2.1. Ernest Bloch, Brüksel 1897 ([http – 7](http://www.ernestbloch.com/))

17 yaşında besteci François Rasse ile kompozisyon, Eugène Ysaÿe ile keman eğitimine devam etmek için Brüksel’e gitmiştir. Ysaÿe, Bloch’un müzik hayatına kemancı olarak değil, besteci olarak devam etmesinin daha uygun olduğunu düşünmüştür. Keman hocası ile aynı fikirde olan Bloch’da (1900) kompozisyon eğitimini Frankfurt’ta Ivan Knorr, Münih’te Ludwig Thuille ile tamamlamıştır.

2.2. Birinci Avrupa Dönemi (1901-1916)

Gençlik döneminde maddi güçlükler çeken besteci babasının yanında çalışmak için İsviçre’ye geri dönerek 1904 yılında Marguerite Schneider ile evlenmiştir (Stevens, 2003). Bloch’un Yahudi kökenine ve Yahudiliğe duyduğu ilgiyi birbirinden ayrı tutmakta fayda vardır. Kimlik olarak sahiplendiği ve eserlerinde yansıttığı aynı zamanda kendisini bir parçası olarak gördüğü Yahudi toplumuna ait kültürel zenginliklerin yanı

sıra, hayatının bazı dönemlerinde dine olan ilgisi de artmıştır. Bu dönemlerden biri olan 1906 yılında (daha sonraları tek operası olan *Machbeth*'in libretto yazarı olacak olan) arkadaşı Edmong Fleg'e bir mektup yazmıştır:

Sevgili arkadaşım... İncil'i okudum – Hz. Musa ile ilgili bölümleri okudum ve uçsuz bucaksız bir gurur dalgalandı içimde. Tüm varlığım titredi, bu bir vahiy. Bu durum iç dünyamı o kadar karıştırdı ki okumaya devam edemedim. Korkmuştum (Brody, 1982:6-7).

Bloch; arkadaşına yazdığı mektuplarda kabuklarından kurtularak, kimlik olarak yalın kalmaktan ve bu yolla özgürleşmekten bahsetmiştir.

Bir Yahudi olarak kendimi bulabilir, Yahudi olarak gururla kafamı dik tutabilirim... Tüm bunlar filizlenir içimde... kim bilir? Muhtemelen sen ve ben bunu içsel bağlarımızın kefareti olarak görebiliriz. İçimizdeki müzik ile... bu ırkın büyüklüğünü ve kaderini insanlara göstermeliyiz (Brody, 1982:6-7).

Fleg'e yazdığı başka bir mektubunda bitirmediği *Jèzebel* başlıklı operadan ve operanın Fransızca metninden şikâyetle bulunmuştur:

Fransızca beni nasıl da sıkıyor! Soylu ve dokunaklı bir tema üzerine “Boruch atoh” (dua), ya da Schema Yisroel (dua) mırıldansam nasıl kendi kendine şekillenir. İfade için kullanılan heceler... Lied yazamadığımdan değil, dil (Fransızca) sıkıyor beni. Eminim İbranice daha iyi olurdu (Brody, 1982:6-7).

Bloch; kendi tabiri ile “erken olgunluk” döneminde (1902–1909), do diyez minör senfonisini, *Hiver–printemps* başlıklı iki kısa senfonik şiirini, *Poèmes d’automne* başlıklı şarkılarını, *Machbeth* operasını bitirir. Erken olgunluk dönemi içerisinde kendi müzik dilini, kendinden önceki bestecilerin müzik dillerine öykünerek bulma arayışı içinde olan bestecinin do diyez minör senfonisi, Strauss’un tınılarını hatırlatırken, senfonik şiirleri ise Debussy’nin izlenimci dilinin inceliklerini yansıtmaktadır. Müziğinde dini temalar ve karakterleri yansıtmaya genç yaşlarda başlayan bestecinin do diyez minör senfonisinin *Allegro energico e molto marcato* başlıklı dördüncü bölümü, canlı “Hasidik Yahudi” karakterini bünyesinde barındırmaktadır. *Macbeth* operası dört yıllık bir uğraş sonrasında, 19. yy’ın “Grand Opera” stilinde tamamlanmıştır. Günümüzde çokça seslendirilmemesine rağmen Machbet, bestecinin karakterini yansıtan en önemli eserlerinden biri olarak bilinmektedir. Eser, *Musorky’nin Boris Godunov*’una, *Debussy’nin Pell èas et Melisande*’ına öykünse de, bestecinin kendi müzik dilini geliştirdiği görülmektedir. Eser derin ironi ve karamsarlık içermektedir. *Macbeth* dört yıl süren yazılım süreci sonrasında ilk defa 1910 yılında Paris, Opéra–

Comique de seslendirilmiştir. Eserin librettosu, besteci ile Paris’te tanışan, İsviçreli Edmond Fleg tarafından yazılmıştır. Seslendirildiği ilk sezonda 16 defa sahnelenen Machbet, bestecinin ilerleyen yaşlarına denk gelen İtalya kariyeri sırasında Napoli ve Milano’da ve sonrasında yeniden Paris’te 1938-1953 yıllarında seslendirilene kadar ihmal edilmiştir (Stevens, 2003).



Görsel 2.2. Ernest Bloch, Eşi ve Çocukları 1910 ([http – 8](http://www.ernestbloch.com))

Bloch geçimini 1911-1915 yılları arasında Cenevre Konservatuvarı’nda müzik estetiği ve kompozisyon öğretmek sağlamıştır. Sıkça mektuplaştığı arkadaşı Fleg’e yazdığı bir mektupta, yeniden içindeki Yahudi’yi keşfedişini tutkulu bir şekilde anlatmıştır. “Bence bir gün Sinagogda kantor (Sinagog ayinlerinde teganni edenlerin lideri) tarafından, yani dindar bir ruh tarafından seslendirilecek bir eser yazmalıyım” (Stevens, 2003:135).

Bu sefer arzusu sadece kimliğiyle sınırlı kalmamış, yaratıcı kimliğinde de kendini göstermiştir. Bu düşünsel aydınlanma, bestecinin “Birinci Avrupa Dönemi” olarak adlandırılan (1901–1916) yılları içerisinde kendi deyişi ile “Yahudi Dönemi” (1911-

1916) parantezinin açılmasını gerektirir. Yahudi döneminin en önemli atılımı hiç tamamlanmayan *Jèzebel* operasının başlangıç çalışmaları olmuştur. Bestecinin bu dönem içerisinde yarattığı tanınmış eserleri; babasına ithaf ettiği *Jèzebel* operasından temalar içeren *Trois poèmes Juif*, orkestra ve soprano için *Pslams* 137 & 114, *Schelomo*, bariton için *Psalm* 22, *Israel Senfonisi* ve si minör yaylı kuartetidir. Bu eserlerin neden “Yahudi” eserleri olarak adlandırıldığına ilişkin besteci şunları söylemiştir:

Benim amacım Yahudi müziğini yeniden yaratmak değil... Beni ilgilendiren İncil'i okurken hissettiğim, içimde titreşen Yahudi ruhu, karmaşa, parlak, heyecanlı ruh hali... Tüm bunlar içimizde. Tek çabam kendi içimde duyduğum ve hissettiğim, içimde uyuklayan mukaddes bir ırkın hissiyatını müzik aracılığıyla yansıtmak (Steven, 2003:135).

Besteci Yahudi Dönemi'nde yazdığı eserlerde dini metinlerden esinlendiği melodik hatları kullanmamıştır. Bunun yerine Yahudi müziğinin karakteristik özelliklerini anımsatan ritmik ögeler ve dörtlü aralıklar gibi karakteristik ses aralıkları kullanmıştır. Bestecinin “Yahudi Dönemi” içerisinde tamamladığı ve günümüzde en çok seslendirilen eseri, viyolonsel ve orkestra için bestelenmiş *Schelomo* başlıklı eseridir. Besteciye bu dönem içerisinde en çok etkileyen kutsal metin “Eski Ahit” kitaplarından olan Vaiz'dir. Vaiz kitabı insan ömrünün ne kadar kısa ve çelişkilerle dolu olduğunu, nedeni belirsiz haksızlıklığı ve umutsuzluğu, sonuç olarak da yaşamın “boş” olduğunu içtenlikle anlatan bir vaizin düşüncelerine yer vermektedir. Vaiz'in İbranice tınısı her ne kadar hoşuna gitse ve ilgisini çekse de bestecinin İbraniceye yeterince hâkim olmaması, bu yıllar içerisinde orijinal metin ile üretim yapmasını engellemiştir. Heykeltıraş Catherine Barjansky (1890–1965) ve onun viyolonselci kocası Alexandre ile tanışan besteci, tanıştıkları dönemde Catherine'in “Hz. Süleyman” figürü üzerinde çalışmasından etkilenerek, *Schelomo* başlıklı eserindeki viyolonsel tınısını Hz. Süleyman ile eşleştirmiş ve eserini Barjansky ailesine ithaf etmiştir (Kushner, 1981).

Besteci 1912-1916 yılları arasında üzerinde çalıştığı *İsrail Senfonisi*'nde “Yom Kippur (Kefaret Günü)”dan esinlenmiştir ve eserin iki bölümü duraklamadan seslendirilmektedir. Yahudiler için yılın en kutsal günlerinden biri olan Yom Kipur'un ana teması kefarete ve tövbedir. Yaygın olarak bu kutsal günde 25 saat süresince oruç tutulmakta ve günün çoğunluğu sinagoglarda geçirilmektedir. Eserin birinci bölümü günahkâr karakterin içsel değişimlerine ayna tutarken, ikinci kısım koronun İbranice bir ilahisi eşliğinde günahların affedilmesi ile sona ermektedir (Stevens, 2003).

2.3. Birinci Amerika Dönemi (1917-1930)

Bloch 1916 yılı başlarında “Maude Allen Dans Topluluğu”nun şefi olarak Amerika’ya gitmiştir. Bu masraflı turne sırasında dans topluluğunun iflas etmesi nedeniyle Bloch çalışmak için gittiği Amerika’da işsiz kalmıştır. 1917–1920 yılları arasında New York’ta yeni kurulan Mannes Collage’de eğitim vermiştir. Bu süre boyunca bestecinin eserleri sıklıkla seslendirilmiş ve Amerika’da tanınırlığı artmıştır. 1916 yılında Flonzaley Quartet bestecinin ilk yaylı kuartetinin prömiyerini yapmıştır. Besteci, 1917 yılında Boston Senfoni Orkestrasında ile *Trios poèmes Juif* eserini yönetmiştir. *Schelomo* ve *Israel* in prömiyerleri de aynı yıl yapılmıştır. 1919 Yılında “Elizabeth Sprague Coolidge” ödülünü “Viyola ve Piyano İçin Suit” eseri ile almıştır.



Görsel 2.3. Ernest Bloch ve Flonzey Quartet (<http> - 9)

Amerika’daki ününün artması sonucunda Bloch, 1920 yılında Cleveland Institute of Music’e yönetici olarak atanmıştır. Müdürlüğünü devam ettirdiği süre zarfında (1924) Amerikan vatandaşlığına alınmıştır. İdari görevlerinden ve pozisyonundan memnun olmayan Bloch, sınavları azaltılmış, performansa yönelik eğitim modeli gibi yenilikler getirmek istese de akademik engeller ile karşılaşmış ve 1925 yılında görevinden istifa ederek, San Francisco Konservatuvarında yönetici olarak göreve başlamıştır. Bu süreçte bestecinin yazı dili zenginleşmiş ve bu durum eserlerine yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu dönemde tamamladığı bazı tanınmış eserleri; viyola ve piyano için süit, keman ve piyano için sonat, keman ve piyano için *Baal Shem* ve piyanolu beşli,

orkestra için *Concerto Grosso*, ve piyano için *Five Sketches in Sepia* dır. Bahsi geçen eserler Yahudi Dönemine dâhil değillerdir. *Baal Shem* dışındaki eserler, müzikal hatlarında Yahudi müziğinden öğeler içermelerine rağmen formlarındaki değişim ve izlenimcilik etkileri kendini hissettirmektedir (Mundy, 2013).

Baal Shem, döneminden bağımsız olarak tamamlanmıştır ve *Suite Hébraïque* gibi dini motiflerin kullanıldığı, din temalı bir eserdir. Bu dönemde besteci neoklasik bir çerçeve içerisinde tamamladığı *Concerto Grosso* ile öğrencilerine 18. yy. Avrupa müziğine dair bir miras bırakmayı amaçlamıştır. Ernest Bloch'un eğitmen ve pedagog olarak Roger Sessions, Douglas Moore, Quincy Porter, George Antheil ve Randall Thompson gibi bir nesil Amerikalı bestecinin yetişmesinde katkısı büyüktür (Heskes, 1994). 1925–1930 yılları arasında ödül kazanmış üç eseri vardır. Bu eserler; Oda orkestrası için dört bölüm (1926), yeni vatanına ithaf ettiği *America: An Epic Rhapsody* (1927) ve *Helvetia* (1929) dır (Walden, 2016).



Görsel 2.4. Ernest Bloch, Ada Clement & Lillian Hodghead San Francisco Konservatuvarı, 1927 ([http](http://www.ernestbloch.com) – 10)

Bloch, 1930 yılında San Francisco'da kendini tamamen müziğe adanmış ve bestecilik kariyeri açısından çok verimli bir dönem geçirmiştir. San Francisco'daki Temple Emanuel'in kantoru Reuben Rinder ile dostluk kuran besteci, kantor sayesinde yardım sever Warburg ailesi ile tanışmıştır. Warburg ailesinin, besteciye 10.000 dolar komisyon ile Sabbath Ayininde seslendirilmek için dini müzik siparişi vermesi üzerine Bloch kendini sinagog müziğine adanmıştır. Bir yıl boyunca İbranice çalışmış ve Rinder rehberliğinde dini müzik araştırmaları yapmıştır. Bu araştırmalar sonucunda Bloch; 16.yy. stilinde ve sayıları 2.000'e varan koral alıştırma yazmış, İbranice metinlerin

incelikleri ve tınısı üzerine özenli analizler yapmıştır. *Sacred Service* başlığı ile bestelediği dini müzik bestecinin en çok ses getiren eseri olmuştur. (Stevenes, 2003).

2.4. İkinci Avrupa Dönemi (1930-1938)

Bestecinin 1930 yılında İsviçre'ye dönmesi ile başlayan İkinci Avrupa Dönemi İsviçre, Fransa ve İtalya'da geçen sekiz yıllık süreci kapsamaktadır. İsviçre'ye dönen besteci Amerika'da yaşadığı şehirlerin modern nimetlerinden uzak kalmak için, Grabünden Kentonu'ndaki, Roveredo'da "*Sacred Service*" başlıklı eserini bitirene kadar inzivaya çekilmiştir. İnziva süresince Amerika'da başladığı İbranice ve Yahudi müziği çalışmalarına yoğunlaşan besteci eserini 1933 yılında tamamlamıştır. *Schelomo* üzerine çalıştığı dönemin aksine, İbranice ve kutsal metinlere eskisine oranla daha hâkim olan Bloch, *Sacred Service* başlıklı eserinde dini aydınlanmasını ve hissettiklerini tereddütsüzce yansıtmıştır. Eserin ilk seslendirilişi 12 Ocak 1934'de Torino'da, 11 Nisan 1934'de New York'ta yapılmıştır (Jacobson, 2009).

Bloch'un İsviçre'deki 1930'lu yılları içeren inzivasının müzikal dilini çok etkilediği görülmektedir. Doğaya karşı önüne geçilmez ilgisinin en açık yansıması 1936 yılında tamamladığı "*Voice in the Wilderness*" başlıklı viyolonsel ve orkestra için bestelediği eserdir. Bu eserde viyolonselün rolü *Schelemo*'dakinden farklıdır. Viyolonsel bu eserde konçerto formundaki gibi ana tema seslendiricisi değil, Rönesans ve Barok dönem operalarında görülen "anlatıcı" rolünde, altı bölüm arasında bağlayıcı şeklindedir. Bloch; Avrupa'da yaşanan ırkçı trajediden doğrudan etkilenmemiş olsa da, müziğindeki karamsarlık ve hikâyeleme tekniği Avrupa'da yaşananların müziğine yansıması olarak tanımlanmaktadır. *Voice in the Wilderness*'in ilk seslendirilişi 1937 yılında Amerika'da Los Angeles Filarmoni Orkestrası tarafından yapılmıştır. Bloch'un 1937 ve 1938 yıllarında tamamlanmış önemli iki eseri daha bulunmaktadır. Bunlar orkestra için yazılmış üç bölümlük süit formundaki *Evocations* ve keman konçertosudur. Besteci keman konçertosuna 1930 yılında başlasa da eser şeklini 1935 yılında almaya başlamıştır. Eserin başında kullanılan "Amerikan Yerlileri" teması eserin üç bölümünde de kendini tekrar etmektedir. Eser, form bakımından oldukça karmaşıktır. Eserin bazı bölümlerinde "Yahudi Döneminde" görülen rapsodi tınıları, bazı bölümlerinde ise "Amerikan Yerli Müziği" esintileri taşıyan orkestrasyon özellikleri görülmektedir. Eserin ilk seslendirilişi 1939 yılında Cleveland Orkestrası eşliğinde Joseph Szigeti tarafından yapılmıştır (Stevens, 2003).

Bestecinin İkinci Avrupa dönemini başlatan ve sonlandıran nedenler oldukça kişiseldir. 1930 yılında yazdığı bir mektubunda arkadaşına şöyle der:

Bu kıtadan ayrılmaya karar verdim. İki üç ay içerisinde Avrupa'ya döneceğim, Avrupa'ya; köklerimin olduğu kıtaya. Avrupa'da sahip olduğum arkadaşlar ve ölümsüz dostluklar tüm yaralarımı sarmaya yeterli olacaktır (Aktaran, Piccardi, 2009: 21).

1929 yılında Roma'da bulunan Santa Cecilia Konservatuvarı tarafından kendisine verilen onur nişanı ve İtalya'da yaşayan müzisyen arkadaşlarının davetleri Bloch'u Avrupa'ya dönmeye ikna eden önemli nedenlerden olsa da, doğrudan maruz kalmadığı halde Nazi politikaları, onun müziğinin Avrupa genelinde özellikle İtalya ve Almanya'da seslendirilmesinin, çoğaltılmasının önüne geçmiştir. Eserlerinin seslendirilmesi için verilen sözlerin iptali ve yapılan sınırlı sayıdaki seslendirmenin müzikal eleştirileri, bestecinin Avrupa müzik camiasına olan inancını yitirmesine neden olmuştur. Sacred Service başlıklı eserinin Berlin Büyük Sinagogu'nda seslendirilmesinden sadece bir yıl sonra Bloch; öğrencisi besteci Lillian Hodhead'e 22 Mart 1935'te yazdığı mektubunda durumu şöyle özetlemektedir: "Hitlerle ya da onsuz (...) çok hızlı yükselecekler, savaş ilan etmeden, kanunlara aldırmadan, hiçbir şeye saygı duymadan, tıpkı barbarlar gibi. Birden olacak hepsi" (Aktaran, Piccardi, 2009: 28).

Nazi politikalarının sonucu yasaklı besteciler ve eserlerinden oluşan "Entartete Musik" kataloğuna giren Bloch, müziğine karşı takınılması olası tutumu önceden sezmiştir. Besteci, İtalya'daki siyasi baskının hiçbir zaman Almanya'daki kadar yoğun olmayacağını düşünse de, 1936 yılında yeğeni Evelyn Hirsch'e yazdığı mektubunda şöyle demiştir:

(...) İtalya'da, tıpkı İngiltere gibi, Yahudi karşıtlığının olmadığı tüm ülkelerde, Yahudiler özgürce, dolu dolu yaşayabildi, bu İsviçre için geçerli değil. Yahudiler hemen fark ediliyor. İtalya'yı da kaybediyoruz. Liuzzi beni tanımadan, 13-14 yıl önce operam hakkında takdire değer bir eleştiri yazmıştı (Aktaran Piccardi, 2009: 28).

Avrupa'da yüzyıllardır yaşanan Yahudi karşıtı gerilimin bestecinin beklentilerinden daha hızlı ve tehlikeli bir şekilde gelişmesi ve Yahudi karşıtı politikanın sanat dünyasında da kendini hissettirmeye başlamasından sonra besteci Amerika'ya dönmeye karar vermiştir. Amerika yolculuğundan önce yazdığı son mektuplardan olan Ada Jesi'ye yazdığı mektubundan Bloch durumdan şu şekilde bahseder:

İnsan böyle zamanlarda nasıl şen olabilir? Belki de felaketleri emretmeye çoktan başladılar ve bizler hepsini yaşamak zorunda kalacağız. Benim jenerasyonum 1914-1918 dehşetini görmüştü zaten... İnsanlık hiç öğrenmiyor, sanki... İlerleme, eğer bir ilerleme varsa, böyle kırılğan, böyle kısa olan biz insanoğlunun hayatı karşısında korkutucu derecede yavaş... ve, tarihin kendini tekrar eden felaketleri karşısında biz... ne kadar küçük varlıkları! (Aktaran Piccardi, 2009:42).

2.5. İkinci Amerika Dönemi (1939-1959)

Bloch 1939 yılında “Stern Fund” (Rosa Stren ve Jacob Stren’in kurucusu olduğu, eğitim ve kalkınma bursu veren vakıf) ödeneğinin desteği ile Amerika’ya dönen Bloch; Berkeley, Kaliforniya Üniversitesi’nde müzik profesörü olarak göreve başlamış ve 1952 yılında emekli olana kadar burada eğitim vermiştir. İsviçre’de doruk noktasına çıkan doğa sevgisi, üretimine de yansıyan besteci, Amerika’da da doğa ile iç içe olabileceği bir yer arayışı içerisine girmiştir. Agate Beach, Portland, Oregon’a ilk defa 1941 yılında giden besteci aldığı radikal bir karar ile okyanus manzaralı ve kayalıklar üzerinde olan bir evde yaşamaya başlamıştır.



Görsel 2.5. Ernest Bloch'un Agate Beach, Portland, Oregon'daki Evi (<http> – 11)

Yeğeni Evelyn Hirsch'e 18 Temmuz 1941'de yazdığı bir mektubunda;

26 Mayıs'ta Kaliforniya, Berkeley'den yavaşça ilerleyerek 150-200 kilometre boyunca bir dünya kadar yol aldım. Kayalıklar, çayırlar, sıklıkla boş, inanılmaz dar ve virajlı, en fazla saatte 20-25 kilometre hız ile gidebileceğin yollardan geçerek Pasifik Okyanusuna ulaştım. Harikaydı! (Aktaran: Piccardi, 2009, 48)

satırları ile ömrünün son dönemini geçireceği bu bölge ile ilgili ilk izlenimlerini aktarmıştır. Aynı mektupta: “Kayalıklar üzerinde, çamlar arasında, okyanusa yukarıdan bakan, etrafı çiçeklerle dolu olan, satılık bir ev gördüm” yazıp evin büyüklüğü ve yapısı ile ilgili bilgilere değinmiştir. (Aktaran: Piccardi, 2009, 48)

Kız kardeşine 7 Ağustos 1941'de yazdığı bir mektubunda, ömrünün son döneminde yaşayacağı bölgeyi şu şekilde tasvir eder:

Agata Beach Inn'e 8 Temmuz'da vardım. Ertesi gün dönmeye tereddüt ettim. Altı kilometre uzunluğunda devasa bir sahile gittim. İçimde bir savaş var... Bunu bir adım ileriye taşımak ile ilgili. Berkeley'de sıkışıp kalma fikri katlanılmaz. Orada çok bunalıyorum. Oranın ümitsizliği beni zehirliyor. Ruhum, sanatsal yaratının tam zıttı olan içimdeki tüm olumsuzlukları birer yem gibi sunarak kendimi suçlu hissettiriyor. Bunun yanı sıra Portland şu an inanılmaz sıcak. Fakat burada, okyanus kenarındaki tazelik iyileştirici. Zaten Marguerite, kim sıcaktan ıstırap çeker? Saatlerce sahilde yürüyorum. Kalıyor muyum? Geri dönüyor muyum? Artık gördüğüm evi düşünmüyorum ama sanki beni burada tutan gizli bir kuvvet, daha fazla gitmemi engelliyor. Bütün gün kendi içimde savaşıyorum. Sonunda Marguerite'i arayıp buraya çağırmaya karar veriyorum...(Aktaran: Piccardi, 2009, 53).

Avrupa'daki inzivası sonrasında, Amerika'da da içsel huzurun izini süren besteci, yeni evinde kendini müziğe ve fotoğrafçılığa adanmıştır. Burada yaşarken 1947 yılında American Academy of Art and Sciences tarafından müzik dalında altın madalya, 1952 yılında ise New York Music Critics Circle Awards ödülünü kazanmıştır.

1950'li yıllarda çok verimli olan besteci bu dönemde üçüncü, dördüncü ve beşinci yaylı dörtlüsünü, *Suite Hébraïque* (1951) başlıklı eserini, *Concerto Grosso* no.2 (1952), *Sinfonia Breve* (1952), trombon ve orkestra için senfonisini (1954), mi bemol majör senfonisini (1955), trompet ve orkestra için *Proclamation* başlıklı eserini (1955), flüt ve orkestra için *Last Poems* başlıklı eserini (1958) tamamlamıştır. Bu dönemde tamamladığı eserlerin müzikal yapısını yorumlayan Jacob Avshalomov, onun müziğinin, yaşadığı yirminci yüzyıla değil, 19. yüzyıla ait olduğunu söylemiştir. “Sadece tüm büyük bestecilerin eserlerini yeniden çalışmak için genç olmayı dilerdim” diyen besteci, dini temaların sıklıkla görüldüğü eserlerinin “bağnaz bir adamın müziği” değil, “ustalara öykünen bir bestecinin müziği” olarak değerlendirilmesini yeğlemiştir (Stevens, 2003).

1957 yılında kanser teşhisi konulan besteci 1959 yılında başarılı geçmeyen bir operasyon sonucunda ölmüştür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ERNEST BLOCH'UN VİYOLA ESERLERİ

16.yy' dan 20. yy'a kadar geçen süreçte müzik formlarının gelişmesi, tınısal ifadenin çeşitlenmesi ihtiyacını doğurmuştur. Viyolanın karakteristik ses rengi, her dönemde bestecilerin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Müzik ve viyolanın paralel ilerleyen gelişimi, viyolanın müzik içerisinde kullanımının ve müzik dünyasında üstlendiği sorumluluklarının artması ile 20. yy bestecilerinin eserlerinde sıklıkla yer verdiği bir çalgı olmayı başarmıştır.

Kendi tanımı ile besteci, düşünür ve hümanist Ernest Bloch'un başrolde viyolanın olduğu dört eseri vardır. Bu eserler:

- 1.Suite for Viola & Piano (1919)
- 2.Suite Hébraïque (1951)
- 3.Meditation and Processional for Viola and Piano (1951)
- 4.Suite for Viola solo (1958) başlıklı eserlerdir.

Besteci eserlerini, Birinci Amerika Dönemi ve İkinci Amerika Dönemi içerisinde viyola repertuvarına katmıştır.

3.1. Ernest Bloch'un Din Dışı Viyola Eserleri

Bestecinin "Jewish Cycle" olarak adlandırdığı, bünyesinde *Baal Shem* gibi dini tema ve tınılar taşıyan eserlerini tamamladığı döngü sonrasına denk gelen eserler, Avrupa'dan, Amerika'ya ilk defa seyahat edecek olan Bloch'un yeni dünyada yeni tınılar yakalama ve dinleyiciye sunma çabasının sonucudur. Bloch'un dini başlık taşımayan iki viyola eseri bulunmaktadır. Bunlardan ilki 1919 tarihli, orijinali viyola ve piyano için olan *Suite for Viola & Piano* başlıklı eseri, ikincisi ise 1958 yılında bestelenmeye başlanıp, tamamlanmamış olan *Suite for Solo Viola* başlıklı eseridir.

3.1.1. Suite for Viola & Piano

Bestecinin, Amerika'da ilk yaylı dörtlüsü ile elde ettiği büyük başarı sonrasında tamamladığı ilk eseri, 1919 yılının Şubat ayında başlamış olduğu ve aynı yıl 29 Mayıs'ta tamamlamış olduğu *Suite for Viola & Piano* başlıklı eseridir. Bloch, dört bölümden oluşan esere, müzikal terimler dışında betimsel başlıklar da vermiştir (*http-12*). Bu başlıklar aşağıdaki gibidir:

Müzikal Terminoloji ile

I. Lento – Allegro – Moderato

II. Allegro ironico (scherzo)

III. Lento

IV. Molto Vivo

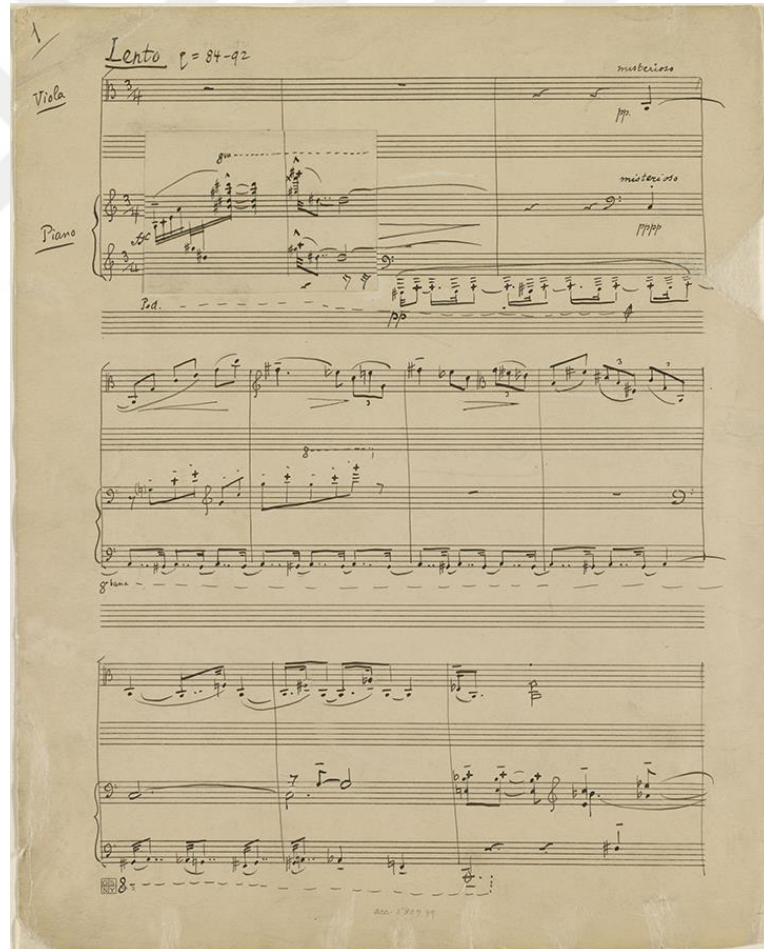
Betimsel ifade ile

In the Jungle

Grotesques

Nocturne

The Land of the Sun



Görsel 3.1. Bloch'un el yazısı ile Suite for Viola & Piano'nun ilk sayfası (<http-13>)

Eser, piyanist ve oda müziği sanatçısı Elizabeth Sprague Coolidge’a (1864 – 1953) ithaf edilmiştir. Viyola ve piyano versiyonu büyük başarı elde eden suit, besteci tarafından yeniden ele alınmış, Haziran 1919, Mart 1920 tarihleri arasında eserin solo viyola ve orkestra eşlikli versiyonu tamamlanmıştır. 25 Ağustos 1919 tarihinde, Elizabeth Sprague Coolidge tarafından finanse edilen “Berkshire Chamber Music Competition” kapsamında besteci, Rebecca Clarke (1886 -1979) ile berabere kalmış, değerlendirme komisyonunda Coolidge’in mutlak karara götüren oyu ile birincilik ödülü almıştır.

Eserin ilk seslendirilişi 27 Eylül 1919 tarihinde, 2nd Pittsfield Chamber Music Festival kapsamında viyola sanatçısı Louis Bailly (1882-1974) ve piyansit Harold Bauer (1873-1951) tarafından gerçekleştirilmiştir. Eserin viyola solo ve orkestra versiyonunun ilk seslendirilişi 5 Kasım 1920 tarihinde Carnegie Hall’da Louis Bailly solistliğinde, Artur Bodanzky (1877-1939) yönetimindeki National Symphony Orchestra tarafından gerçekleştirilmiştir (*http – 14*).

Viyola ve piyano, solo viyola ve orkestra versiyonları ile tanınan eserin, viyolonsel ve piyano düzenlemesi 1921 yılında çellist Alexandre Barjanski (1883-1946) tarafından yapılmıştır. Eserin bu versiyonunun ilk seslendirilişi çellist Gabor Rejto (1916-1987) ve piyanist Adolph Baller (1909-1994) tarafından yapılmıştır. Eserin el yazmaları Washington’da bulunan Library of Congress’de muhafaza edilmektedir.

Besteci her ne kadar betimsel başlıkları eserin yayınlanan versiyonundan “dinleyicinin hayal gücünü tamamen serbest bırakmak amacı” ile kaldırdığını ifade etmiş olsa da, bölümlere dair paylaştığı bilgileri Frank K. DeWald şu şekilde ifade etmiştir:

Tamamıyla Yeni Dünya’da bestelediği ilk eserinde, Bloch Uzak Doğu (hiç ziyaret etmediği ama eski arkadaşı Robert Godet tarafından ona canlı bir şekilde tasvir edilmiş olan) çağrışımları yaparak “Jewish Cycle”ın kasıtlı olarak ötesine geçmeye çalışmıştır. Başlangıçta eserin dört bölümüne onları betimleyen başlıklar vermiştir: In the Jungle (Ormanda), Grotesques (Groteskler), Nocturne (Duygulu Melodi) ve Land of the Sun (Güneş Diyarı). Daha sonra “Dinleyicinin hayal gücünü tamamen özgür bırakmayı tercih ederim” şeklinde bir açıklama yaparak bölüm başlıklarını kaldırmış olsa da, sunduğu kapsamlı program notları, ..., onun müziksel öngörüsünün egzotik doğasını göstermektedir.

Tezin ikinci bölümünde de bahsedildiği gibi; bestecinin “Birinci Amerika Dönemi” boyunca ürettiği eserlerde, dini temalardan uzak kalmaya çalıştığı ve müzik dilinin empresyonist tınılar içerdiği görülmektedir. Fakat bu çaba, süiti din temalı bir

müzik olmaktan uzaklaştırsa da, eserin genelinde mistik öğeler olduğu görülmektedir. Bestecinin bölüm notlarını da içeren açıklamalarında Frank K. DeWald bu görüşe paralel bir yorum yapmıştır:

İlk bölüm, “çok vahşi ve ilkel Doğa’nın bir izlenimini vermeyi amaçlamaktadır”. “Sanki vahşi bir yırtıcı kuşunki gibi bir tür yabani çılgınlıkla” başlar ve bunu “viyolanın meditasyonu” takip etmektedir. Ardından gelen Allegro “neşeli ve belki de egzotik bir karakter motifini” getirir (belki bir rastlantıdır ama bu motif orta çağ melodisi L’homme armé’e benzer). Besteci tarafından “benim açımdan belki de biraz Yahudimsi ” olarak tasvir edilmiş, ikinci bir melodik fikir lirik kontrast sağlamaktadır. Motifle alakalı malzemesinin kapsamlı bir gelişiminden sonra Bloch “İlkel Doğa’nın gizeminde bulutların arasından doğan bir güneş gibi viyolanın önceki motiflerinin ortaya daha geniş kapsamlı olarak çıktığı” kısa bir climax (zirve) ile sonuçlandırır bölümü.

L’homme armé 15. yy. ve 17.yy. boyunca sıklıkla kullanılan ve müzikolog Richard Taruskin’e (1945 -) göre kaynağı haçlı seferlerine dayanan bir Fransız ilahisidir (Taruskin, 2006).



Görsel 3.2. *L’homme armé* melodisinin orijinal versiyonu (<http://15>).

DeWald’in, rastlantısal bir benzerlik olma ihtimalinden bahsettiği müzikal öge, birinci bölümdeki alt başlıklardan biri olan *Allegro* da, piyano partisinin yeni temayı sunmasında görülmektedir. İlk olarak piyano partisinde görülen motif, bölüm boyunca viyola ve piyano partisinde geliştirilerek sunulmuştur.



Şekil 3.1 Kaynak Suite for Viola & Piano, ölçü 75 – 77

Besteci tarafından “Yahudimsi” olarak tasvir edilmiş melodik fikrin, ezgisel ve ritmik olarak Yahudi müziği ile ilişkilendirilmesi kaçınılmazdır. Bahsi geçen motif incelendiğinde, motifin frigyen modunda olduğu (tam – yarım – tam aralıklar), ritmik değeri azaltılarak aynı fikrin tekrarlandığı görülmektedir. Bu müzikal fikrin altına “cantabile” (şarkı söyleyerek) teriminin eklenmesi, Yahudi ilahilerine gönderme yapılmıştır.



Şekil 3.2 Kaynak Suite for Viola & Piano, ölçü 146 – 163

Besteci, temanın ilk sunumunun *re* telinde çalınmasını isterken, ikinci sunumun *do* telinde çalınmasını istemiştir. Şüphesiz, bir müzikal cümlemin tel değiştirmeden, tek telde çalınması tınısal bütünlüğünü korumaktadır. Bloch’un bu tercihinin, Yahudi ilahilerinde tekrar eden müzikal ve dini metinlerin, yeniden sunumlarında daha güçlü ifade edilmesi geleneği ile ilişkilendirilmesi mümkündür.

DeWald, bestecinin kelimeleri ile, eserin ikinci bölümü olan *Scherzo* nun “grotesk ve fantastik karakterlerin, alaycı ve gizemli temaları ile” başladığını belirtmiştir (*http-16*).

Eserin dans müziği ile ilişkilendirilebilecek tek bölümü *Scherzo*'dur. Bestecinin “Maude Allen” dans topluluğunun şefliğini yaptığı Birinci Amerikan Döneminde bu bölümü bestelemiş olması, dikkat çeken bir detaydır. *Scherzo*, aynı zamanda eserin “kadans” içeren tek bölümüdür.

Bloch, ikinci bölümün grotesk karakteri ile zıtlık oluşturacak bir üçüncü bölüm bestelemiştir. Besteci bölümü oluştururken, Gazeteci Robert Godet'in (1866 – 1950) gençlik yıllarında yaptığı seyahatleri içeren yazılarından yola çıkmıştır. DeWald, bölüme dair fikirlerini, bestecinin kendi sözcüklerini içeren yorumu ile aşağıdaki gibi ifade etmiştir:

Çok bölümlü *Allegro ironico*'yu Godet'in Java'daki hayatının tasvirlerini çağrıştırdığı duygulu bir melodi ile takip eder: “onun gece boyunca süren seyahatleri... Karanlıkta küçük köylere varışları... Meraklı, yumuşak, garip ritimlerdeki tahta enstrümanların uzaktan gelen sesleri... ve danslar... Üç motifin ilki “solo viyolanın karanlık bulutlar üzerindeki hayal gibi bir melodisidir”. Aynı zamanda açılış bölümünden motiflerin “uzak hatıraları” da bulunmaktadır (http – 16).

Bestecinin açılış bölümünden “uzak hatıralar” olarak adlandırdığı motifleri üçüncü bölümde de kullanması ve bu motiflerin Yahudi müziği ile ilişkilendirilebilecek ezgisel ve ritmik öğeler içermesi, *Lento* başlıklı bölümün mistik yapısında Yahudi müziğinin izlerine rastlanmasını mümkün kılmıştır.

Eserin dördüncü bölümü, bestecinin Amerika'daki ilk yıllarını yeni tınılar ve melodik materyaller arayarak geçirdiğini doğrular niteliktedir. Amerika yerlilerinin geleneksel müziklerini andıran pentatonik melodi ile açılan bölümün tümüne yerli müziğinin ritmik canlılığı hakimdir. DeWald, bölüme dair fikirlerini, bestecinin kendi sözcüklerini içeren yorumu ile aşağıdaki gibi ifade etmiştir:

Bloch son bölümü “şimdiye dek yazdığım en neşeli şey” olarak tanımlamıştır. Bölümde, kullanılan pentatonik, modal ve oktonik gamlar bölümün otantik materyalleridir. A-B-A formundaki eserin B kısmı ilk ve üçüncü bölümlerden fikirleri geliştirir. Viyola'nın üçüncü bölümdeki meditatif motifi hatırlatan solosundan önce orkestranın çaldığı *Largamente* eserin birinci bölümüne gönderme niteliğindedir. Bölüm “kısa ve neşeli” *Allegro vivace* ile tamamlanmaktadır (http- 16).

Suite for Viola & Piano bütünü ele alınarak incelendiğinde, bestecinin Birinci Avrupa Dönemi boyunca benimsediği müzikal dili geliştirdiği ve yeni dünyada, yeni

müzikal materyaller aradığı görülmektedir. Bloch, Birinci Amerika Dönemi boyunca kutsal metin ve melodilerden uzak kalmaya çalıştığını ifade etmiş ve eserinde Yahudi tınılarını kullanmaktan kaçınmıştır. Fakat bu tutum, besteciye Yahudi mistisizminden uzaklaştırmış olsa da, esere dair yaptığı açıklamalar, bestecinin evrensel bir mistisizmin izinden gittiğini göstermektedir. Bestecinin bu evrensel etkiyi yaratmasında, Güneydoğu Asya izlenimleri, Kuzey Amerika tınıları ve tercih etmemesine rağmen kullanmaktan çekinmediği Yahudi ezgi ve ritimlerinin katkısı büyüktür.



Görsel 3.3. Sotheby's Tarafından 2018 Yılında Satışa Çıkarılan Besteci Tarafından İmzalanmış Müzikal Alıntı; Ernest Bloch, Suite for Viola & Piano ([http-17](http://17)).

3.1.2 Suite for Viola Solo

Ernest Bloch'un, üzerinde çalıştığı son eser olan Suite for Viola Solo, bestecinin ölümü nedeniyle tamamlanamamıştır. Bestecinin 1958 yılında başladığı solo viyola için süit formundaki eseri, Bloch'un İkinci Amerika Dönemi kapsamındadır. Suit, bestecinin viyola için bestelediği tek solo eserdir.

Ernest Bloch'un viyola için bestelediği dört eser ele alındığında, bestelenen ilk ve son eserin dini başlık taşıması rastlantısal değildir. Bestecinin bu eserinde, Birinci Amerika Dönemi boyunca aradığı, dini motiflerden uzak, laik tınıları kullandığı görülmektedir. Bloch eseri bestelerken, J. S. Bach (1685- 1750) ve Bela Bartok'un (1881- 1945) solo keman sonatlarından ilham almıştır ([http-18](http://18)). Bloch'un olgunluk dönemi olarak adlandırabileceğimiz İkinci Amerika Döneminde bestelediği son eseri, müzik dili ve ifade zenginliği açısından doruk noktası niteliğindedir.

Dört bölümden oluşan eserin bölüm başlıkları:

I. Andante

II. Moderato

III. Andante

IV. Allegro deciso şeklindedir.

Eserin “Tamamlanmamış Süit” olarak da tanınmasının nedeni *Allegro deciso* başlıklı dördüncü bölümün bitirilmemiş olmasıdır. Eserin ilk seslendirilişi 28 Şubat 1964 yılında, Radio France katkılarıyla, Colette Lequien (1920 – 2015) tarafından yapılmıştır.

Viyola sanatçısı Barbara Hornung (? -) tarafından 8 Haziran 2018 tarihinde yayınlanan bir çalışmada, tamamlanmamış süit için bestelenmiş, düzenlenmiş alternatif finaller yayınlanmıştır (*http-18*). Hornung’un paylaştığı bilgiler ışığında beş farklı alternatif final bulunmaktadır. Bahsi geçen finallerin bestecileri aşağıdaki gibidir:

Lilian Fuchs	(1901 – 1995)
Marshall Fine	(1956 -2014)
Phillip Rose	(1954 -)
David Sills	(? - ?)
Barbara Hornung	(? -)

Lilian Fuchs, eserin tamamlanmamış bölümünde yaptığı düzenleme ile esere final yaratmışken, yukarıda belirtilen viyola sanatçıları, bahsi geçen eser için alternatif finaller bestelemiştir.



Görsel 3.4. Lilian Fuchs'un final düzenlemesi (<http-19>).

Hornung çalışmasında, Fuchs'un nota üzerine aldığı notlarda yaptığı final düzenlemesinin; eserin son ölçüsünden, *Allegro deciso*'ya dönülmesi, parantez içerisinde alınmış 19. – 20. ölçülerin ikinci tekrarda atlanarak *ff* nüanslı *la* notasına eklenen *re* notası ile oluşturulan akorla son bulunduğunu belirtmiştir (<http-19>).

Bloch'un Viyola için bestelediği en kısa eser olma özelliğini taşıyan solo süit, bölümleri arasında *attacca* geçişler ile, son bölüm olan *Allegro deciso*'ya kadar dingin bir ruh hali ile devam etmektedir. Bölümler arasındaki ilişki incelendiğinde, ikinci bölümün aynı başlığı taşıyan birinci ve üçüncü bölüm arasında köprü görevi gördüğü anlaşılmaktadır. A – B – A1 – C formundaki eserin ilk üç bölümü, karakteristik benzerlik gösterirken, tamamlanmamış final, eserin A ve B bölümlerine kontrast oluşturacak

şekilde bestelenmiştir. Bestecinin hayatı incelendiğinde, eserlerinin ilham kaynağı olarak nitelendirdiği doğa izlenimlerinin müzikal yansımaları, dini temalardan uzak kaldığı solo süitinde görülmektedir.

3.2. Ernest Bloch'un Viyola Eserlerinde, Yahudiliğin ve Yahudi Müziğinin Yansıması

Bestecinin tüm eserleri ele alındığında, 82 eserinden yalnızca 18'inin dini başlık taşıdığı görülmektedir. Besteciyi bir ağaca benzeten Bloch, köklerinin toplum kökenine, ait olduğu kültürel zenginliklere uzandığını, dallarının ise köklerden beslenen gövdenin, insanlarla iletişim kurmasını sağlayan toplum olduğunu ifade etmiştir (Byong, 2012). Her ne kadar Byong, bestecinin eserlerini ele aldığı bir çalışmada, bestecinin eserlerinin dörtte birinin Yahudi kökenli başlık veya tema içerdiğini söylese de, yapılan literatür taraması ve eser incelemesinde, sadece dini başlık içeren eserlerinin dörtte bir oranında olduğu görülmüştür. Buna Yahudi ezgileri ve ritmik öğeleri içeren yada hem dini başlık, hem de Yahudi müziğinden öğeler içeren eserler dahil edildiğinde, oranın ¼ ün üzerinde olduğu açıktır.

Bloch'un Yahudi ezgileri ve ritmik öğeler içeren eserlerinden ilk altısı 1911-1916 yılları arasında Birinci Avrupa Dönemi süresince tamamlamıştır. Yedi yıllık bir aradan sonra bestecinin yeniden din temalı eserler üretmesi, 1923-1955 yılları arasındaki İkinci Amerikan Dönemine rastlamaktadır. Kendisini, besteci, düşünür ve hümanist olarak tanımlayan Ernest Bloch'un, din temalı ve viyolanın ön planda olduğu eserleri:

Suite Hébraïque (1951)

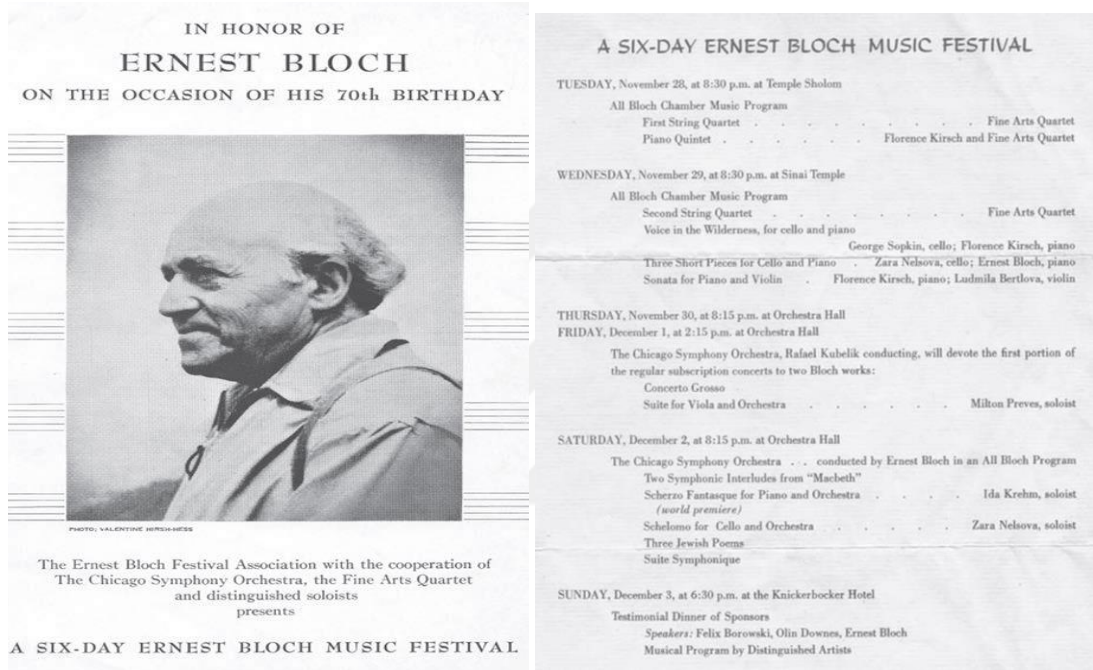
Meditation and Processional for Viola and Piano (1951) başlıklı eserlerdir.

Besteci, eserleri İkinci Amerika Dönemi içerisinde viyola repertuvarına kazandırmıştır (Byong, 2012).

3.2.1. Five Jewish Pieces

1950'lerin sonlarında Bloch'un yetmişinci doğum gününü kutlamak için, Chicago, Amerikalı Musevi Toplulukları Birliği ve Samuel Laderman (besteci Ezra Laderman'ın amcası), oda müziği resitalleri ve Orchestra Hall'da Chicago Senfoni Orkestrasıyla iki konserin de dahil olduğu bestecinin müziğinin kutlandığı altı günlük bir festivale sponsor olmuşlardır.

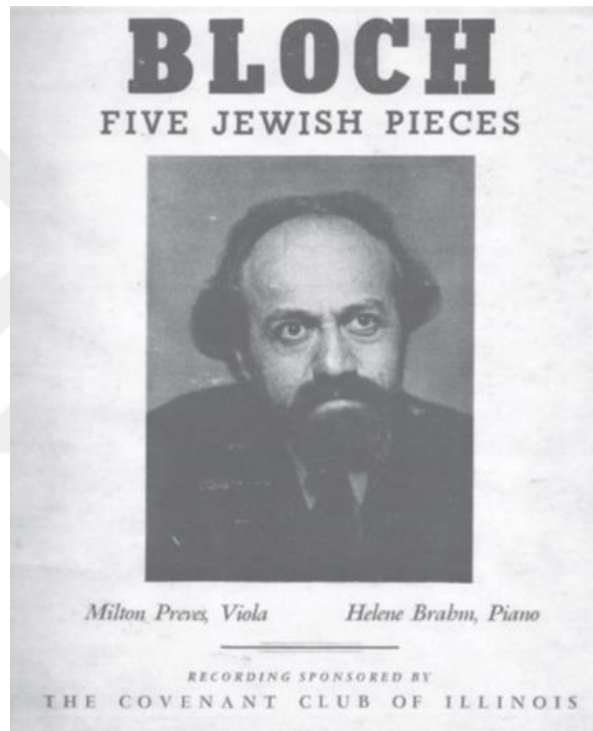
Performanslar ve Chicago müzik topluluğunun duygusallığından etkilenen Bloch, Oregon'daki evine dönmüş ve beğenisinin bir işareti olarak viyola ve piyano için beş parçadan oluşan, Yahudi temaları içeren eserlerini bestelemiştir. 1950-1951 yılları arasında bestelenen ve revize edilen bu beş parçaya besteci tarafından verilen ilk başlık *Beş Yahudi Parçası*'dır. Besteci, 9 Şubat 1951 tarihinde tamamladığı birinci bölüme *Rhapsodie Hébraïque* başlığını vermiştir. Eserin diğer bölümleri olan *Meditation* 16 Şubat, *Precessional I, II ve III*, 17 Şubat 1951 tarihlerinde tamamlanmıştır (Newlin ve Bloch 1947).



Görsel 3.5. Ernest Bloch'un 70. Yaşının Kutlanması Amacıyla Düzenlen Konserler Serisinin Programı (Journal of the American Viola Society / Vol. 33, No. 2, Fall 2017)

Bestecinin, İkinci Avrupa Dönemi boyunca çekildiği, ruhsal/dinsel inzivaya gönderme niteliği taşıyan bu eserlerinde, o dönemde bestelemiş olduğu *Baal Shem*'den farklı olarak, çocukluk döneminde babasından ve sinagog ayinlerinde dinlediği ezgilerden esinlenmiştir. Bu nedenle İkinci Amerika Dönemi süresince tamamlanan bu eserler, bestecinin din temalı, müzikal hatıraları niteliğindedir. Yahudi müziğine dair bilgisini ve geleneksel modalizm anlayışını kendi süzgecinden geçirmesi ile besteci, sahip olduğu müzikal hazineleri özümsemiştir. Bu dönüşüm sonucunda bestecinin müzik dilinin olgunlaştığı görülmektedir. *Suite Hébraïque*'in ilk bölümü olan *Rapsodie* dışındaki tüm bölümlerde, ayin müziklerinin geleneksel formlarına sadık kalınmıştır.

Bestecinin *Beş Yahudi Parçası* ilk defa 1952 yılında Milton Preves ve Helene Brahm tarafından, Illinois’de The Covenant Club of Illinois’nin düzenlediği bir etkinlikte seslendirilmiştir. İlk seslendirme sonrası eserin gördüğü ilgi üzerine The Convant Club of Illinois’nin desteği ile *Beş Yahudi Parçası*’nın aynı yıl içerisinde kaydı yapılmıştır. Eserlerin seslendirilmesi ve kayıtlarının yapılmasındaki katkıları nedeniyle Bloch *Beş Yahudi Parçası*’nı The Covenant Club of Illinois’e ithaf etmiştir.



Görsel 3.6. Ernest Bloch'un *Beş Yahudi Parçası*nın Plak Kapağı (*Journal of the American Viola Society* / Vol. 33, No. 2, Fall 2017)

Takip eden yıllarda besteci tarafından iki ayrı başlık altında (*Suite Hébraïque* ve *Meditation & Processional*) toplanan beş eserin, hangi nedenle iki ana gruba ayrıldığına dair bilgiye, taranan kaynaklarda rastlanılmamıştır. Bunun yanı sıra, *Beş Yahudi Parçası*’nın bölümleri olan *Meditation* ve *Processional I* başlıklı bölümlerde kullanılan dini müzik temalarının kökenlerine ait bilgiye de taranan kaynaklarda rastlanılmamıştır. Beş bölümden oluşan eserin iki ana parçaya bölünmesi sonrasında, barındırdığı dini müzik motifleri nedeniyle bestecinin Yahudi öğeleri içeren eseri olarak tanınan eseri *Suite Hébraïque* olmuştur (Knapp, 2017).

3.2.2. Suite Hébraïque

1951 yılında tamamlanan *Suite Hébraïque* üç bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler:

- I *Rapsodie*
- II *Processional*
- III *Affirmation* şeklindedir.

Taslakların oluşturulması sırasında; *Rapsodie* başlığı ile yayınlanan birinci bölümün orijinal adı *Rhapsodie Hébraïque* iken, eserin ikinci bölümü olan *Processional*, Bloch'un beş parça kapsamında bestelediği *İkinci Processional* ve Tanrı huzurunda yemin etmek anlamını taşıyan üçüncü bölüm, *Affirmation*, “Beş Parça” kapsamında bestelenmiş *Üçüncü Processional*'dır. Eserin elde ettiği başarı besteciye, 1951 yılında aynı eserin keman ve piyano versiyonunu düzenlemeye, 1952 yılında ise viyola-orkestra ve keman-orkestra versiyonlarını düzenlemeye motive etmiştir.

1918 yılında ailesi ile New York'a taşınan Bloch, geleneksel Yahudi ezgileri üzerine araştırma yapmak amacıyla şehir kütüphanesine düzenli ziyaretler gerçekleştirmiştir. Bu ziyaretleri süresince bestecinin kullandığı birincil kaynak, kendisi de müzisyen ve Musevi dünyasının önemli isimlerinden olan Rabbi Francis Lyon Cohen'in müzik bölümünün yazımını üstlendiği *Jewish Encyclopedia*'dır. 1901-1906 yıllarında tamamlanan kaynak, 12 ciltten oluşur ve 15.000 üzerinde başlık ve görsel içermektedir. Bloch'un Yahudi kimliğine ve kendi kökenine duyduğu ilgi, tek bir kaynak altında toplanan ve bünyesinde el yazması müzik materyalleri de içeren bilgi hazinesine ilgisiz kalmasını imkânsız hale getirmiştir. Bu kişisel ilgi ve müzikal metinlerin incelenmesinden doğacak olan metinsel ve müzikal öykünme, ilerleyen yıllarda müzikologlar tarafından bestecinin özgünlüğünün sorgulanmasına neden olmuştur. Öyle ki; yapılan eleştiriler nedeni ile besteci pek çok röportajında, kendisinin bir müzik arkeoloğu olmadığını, müzikal kaynaklardan yararlanarak, bulguları kendi müzikal dili ile yeniden yorumladığını ifade etmek durumunda kalmıştır (Idelsohn, 1994).

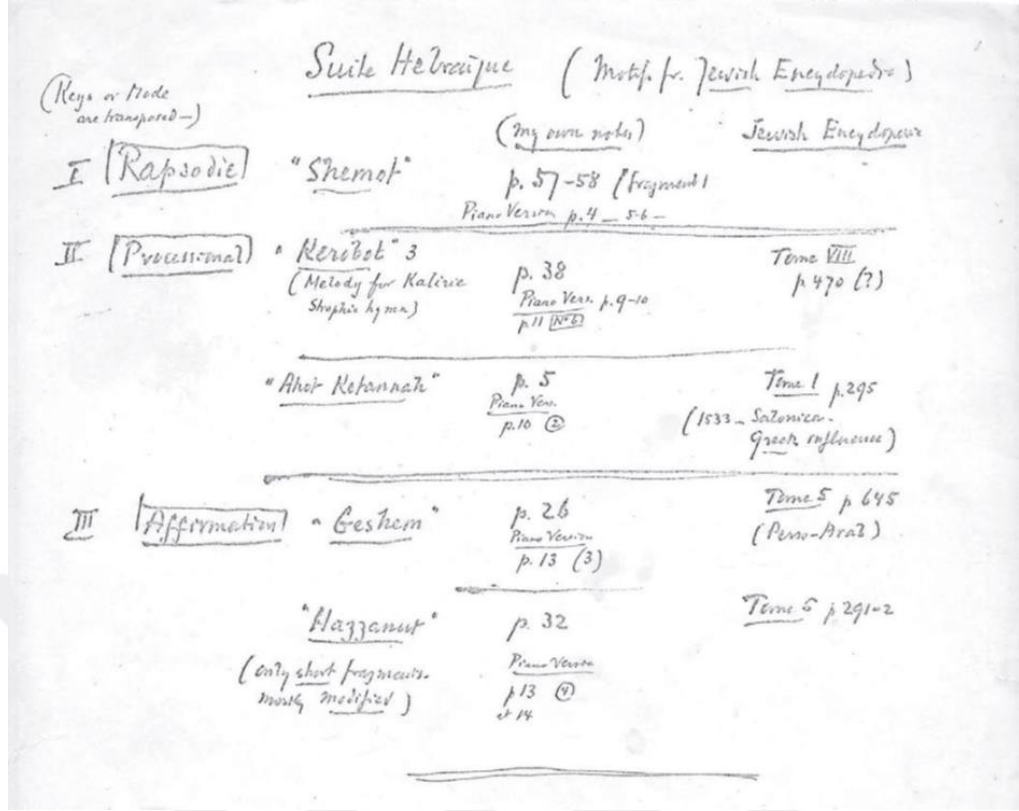
Bilindiği üzere, bestecinin din temalı müzik yazma isteği Amerika'ya yerleşmesinden önceye, Paris'te yaşadığı döneme dayanmaktadır. *Machbeth* başlıklı operasının libretto yazarı arkadaşı Edmond Fleg'e 1906 yılında yazdığı bir mektubunda, bu ilgi ve isteğini açıkça belirten besteci, hiç bitiremediği din temalı operası *Jézabel* üzerine fikir alışverişinde bulunmuştur. Her ne kadar Bloch yıllar içerisinde *Jézabel* başlıklı operası için yeni taslaklar oluştursa da, ikinci operasını tamamlaması adına ona

Yahudi melodileri üzerine araştırmalarını yoğunlaştırmasını tavsiye eden Fleg'in desteğine rağmen, besteci operayı tamamlama isteğini 1920'li yıllarda kaybetmiştir. Paris'te eğitim gördüğü süre boyunca yaptığı araştırmalarının sonucu olan ve el yazması melodilerden oluşan, bestecinin *Chants Juifs* başlığı altında aldığı notlar, yıllar sonra *Jewish Encyclopedia*'da yeniden karşısına çıkmıştır. şu an Library of Congress'de, besteciye ait el yazmaları, notlar arasında bulunan melodiler *Jézabel*'de kullanılamasa da, yıllar sonra *Suite Hébraïque*'de kullanılmıştır (Knapp, 1970).

Ernest Bloch'un kızı tarafından paylaşılan besteciye ait, tarihi belli olmayan notlarda; süitin bölümlerine dair spesifik bilgiler, kullanılan Yahudi melodilerinin yada anonim motiflerin adları, kullanılan müzikal materyalin Chants Juifs'deki sayfa numaraları, 1953 yılında G. Schirmer tarafından yayınlanmış eserin piyano partisi temel alınarak verilen sayfa referansları, *Jewish Encyclopedia*'dan alınmış müzikal materyalin cilt ve sayfa numaraları ve bu materyalin müzikal, tarihsel ve etnik kökenlerine dair bilgiler bulunmaktadır.

Besteci Amerika'daki arkadaşlarından olan Joseph Braun'a yazdığı mektupta *Suite Hébraïque* ile ilgili bilgiler paylaşmıştır. Bu mektupta; bazı bölümlerde eski ve geleneksel melodileri kullandığını, fakat bunları kullanım şekli nedeniyle gelecek nesildeki mzikologların hangi motiflerin besteciye, hangilerinin otantik Yahudi müziğine ait olduğunu anlamakta zorlanabileceklerini ifade etmiştir.

Bloch'un, eserinde kullandığı melodi ve motiflerin ifade gücünü arttırmak için çok çeşitli ritmik ge, müzikal terim ve ge kullanıldığı görülmektedir. Bu nedenle, eseri Bloch'un bestelediği şekilde anlamak ve icra edebilmek için, eserin yazıldığı ortamın, bestecinin esere dair notlarının, kullanılan ezgi ve ritmik ögelerin, müzik terimleri ve bu terimlerin esere kattığı renklerin, eserin ritmik formunun incelenmesi önem taşımaktadır.



Görsel 3.7. Ernest Bloch'un kişisel notlarından *Suite Hébraïque*'de kullanılan Yahudi ilahileri
(Journal of the American Viola Society / Vol. 33, No. 2, Fall 2017)

3.2.2.1. Rapsodie

Rapsodie başlıklı birinci bölümün formu A-B-A1 şeklindedir. Bu form, basit üç bölmeli form olarak adlandırılmaktadır. A bölümü yirmi dokuz ölçüden oluşurken, A bölümünün yansıması niteliğindeki A1'de anlatılmak istenilen müzikal fikir, 27 ölçüye sığdırılmıştır. Bağımsız olarak ele alındığında, bölümün en uzun bölümü olan B, ölçü birimleri ve metronom değerleri açısından en karmaşık bölümdür. Bölüm içerisinde ölçü birimlerinin ve ritmik faktörlerin çokça değişmesinin, Birinci ve İkinci Tapınak Dönemlerindeki dini doğaçlamalarda kullanılan akıcı ifadeye ulaşma çabası olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Tablo 3.1 Rapsodie (Park, 2014)

Başlık	Form	Cümle	Ölçü Birimleri	Ölçü Tempoları
Rhapsody	A	1~29	3/4 (1~20) 5/4 (21) 4/4 (22) 4/3 (23~28)	♩ = 69
	B	29~72	4/4 (29) 3/4 (30) 4/4 (31~37) 3/4 (38~40) 2/4 (41) 3/4 (42~47) 4/4 (48~50) 3/4 (51) 4/4 (52~57) 4/5 (58) 3/4 (59~71) 4/4 (72)	♩ = 76 (29~33) ♩ = 76 (34~37) ♩ = 76 (37~49) ♩ = 76 (50~53) ♩ = 76 (53~58) ♩ = 76 (59~72)
	A1	73~100	3/4 (73~79) 4/4 (80) 3/4 (81~84) 4/4 (85) 3/4 (86~90) 4/4 (91) 3/4 (92) 4/4 (93~94) 3/4 (95~98) 4/4 (99~100)	♩ = 69

Her dinde olduğu gibi, Yahudilikte de anlatıcının rolü çok büyüktür. Dini metinlerin anlaşılması, yorumlanması gibi önemli görevleri üstlenen anlatıcıyı, Bloch'un solo çalgı ve eşlik/orkestra formlu eserlerinde, solo çalgı partisi temsil etmektedir. Bu nedenle besteci, işlemek istediği dini tema veya temaları, uygun müzikal tını ve sunumla ifade etmenin doğuracağı teknik zorluklardan kaçınmamış, bu görevi solist ve eşlik/orkestra partisine yüklemiştir.

Doğru tını ve anlatımın yakalanmasını kolaylaştırmak amacı ile besteci, müzisyene, müzikal terim ve nüanslar aracılığı ile zengin bir dünya yaratmıştır. Eserin birinci bölümünde temel müzik terimlerinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Temel müzik terimlerine ek olarak kullanılan terimler aşağıdaki gibidir:

Breve (İt.).	Kısa
Calando (İt.).	“Gevşeme”. Sesin gürlüğü azaltarak tempoda ağırlaşma.
Cédez (Fr.).	Giderek yavaşlayarak.
Fieramente (İt.).	Gururlu, ağırbaşlı.
Ritornare al tempo (İt.).	Tempoya geri dönerek.
Slentando (İt.).	Tempoyu düşürerek.
Sottovoce (İt.).	Hafif sesle. Yayın tellere çok hafif değmesi.

Bloch, İsviçre’nin ana dili İtalyanca olan bir bölgesinde doğup büyümüştür. Bestecinin tüm eser boyunca kullandığı tek Fransızca müzik terimi *cédez* dir. *Cédez* terimi istisnadır. Bu istisna kullanımın nedeni, Frédéric Chopin (1810-1849) ve Claude Debussy’nin (1862-1918) eserlerinde *cédez* terimini kullanması ve terimin müzik literatüründe kendine Fransızca versiyonu ile yer bulmuş olmasıdır. Bloch’un diğer terimleri İtalyanca kullanırken, *cédez* terimini Fransızca kullanması, öykündüğü bestecilere duyduğu saygının bir yansımasıdır.

Bloch’un keman ve piyano için bestelemiş olduğu *Baal Shem Süiti’nin Nigun* bölümü ile karakteristik ve tınısal benzerlikler taşıyan *Rapsodie*, iki Yahudi melodisi içermektedir. Bunlardan ilki, eserin açılışında piyano partisinde 1. ve 2. ölçüler arasında duyulan *Jewish Encyclopedia* 9. cilt, sayfa 431 de bulunan *Oren İlahisi*’dir. Bestecinin esere dair aldığı notlarda bulunmayan *Oren İlahisi*’nin, *Chants Juifs*’de sayfa 61’de karşımıza çıkması, bestecinin ilahiye dair kaynağının *Jewish Encyclopedia* değil, büyük olasılıkla çocukluk sürecinde İsviçre’de katıldığı sabah ayinleri olduğunun göstergesidir. İlahinin melodisinin Aşkenazi ilahileri koro repertuarında sıklıkla kullanılması ve ayinsel takvimde sıkça adının geçmesi, bestecinin bu ilahiyi katıldığı ayinlerden hatırladığı fikrini güçlendirir niteliktedir (Knapp, 2017).



Şekil 3.3. *Oren İlahisi* (http – 20)

Oren İlahisi, adını Latince dua anlamına gelen *ora* kelimesinden alır. Kelimenin Latince orijinalinin Almanca mastar eki alması sonucu *Oren*, Musevi terminolojisinde yer bulmuştur. Almanya'daki Yahudilerin *Oren* olarak adlandırdığı bu melodik yapı, Slav ülkelerinde yaşayan Yahudilerce *Dawenen* olarak bilinmektedir. *Dawenen* adının kökeni İngilizce sabah duası anlamına da gelen *Dawn* olabileceği gibi, bir olasılık da kelimenin kökeninin Türkçede'de kullanılan, Arapça *dua* ya dayanmasıdır (http-20). İkinci varsayım, Türkçe konuşulan toprakların, Slav ülkelerine daha yakın olması nedeni ile daha kuvvetlidir. Slav kültüründen etkilenmiş Yahudi topluluklarında, özellikle bireysel duaların melankolik tınısı ile anılan *oren* yada *dawenen*'in eserin girişinde kullanılması, İngilizce *dawn*'ın kelime anlamıyla da, piyanoda bir oktav fark ile tek sesli olarak eserin açılışına hizmet eden ve melankolik bir etki yaratması ile *dawenen*'in kelime anlamıyla da örtüşmektedir.



Şekil 3.4. Kaynak Suite Hébraïque, Rapsodie, ölçü 1- 2 (Journal of the American Viola Society / Vol. 33, No. 2, Fall 2017 25)

Bu melodik yapının eserin açılışında, *Magen Avot* modunda kullanılması da eserin karakteristik yapısını güçlendirir niteliktedir. Kullanımı 3. yy.'a dayanan bu mod, Yahudilerin farklı coğrafyalara göçü boyunca, göçün gerçekleştiği kültürlerle etkileşime girerek gerek dini, gerek din dışı Yahudi müziğinde sıklıkla kendine yer bulmuştur (Tarsi, 2001). *Eolyan* modu yada diyatonik, natürel minör ile aynı aralık yapısına sahip olmasına rağmen, nadiren kullanıldığı yere göre, yedinci sesin tizleştirilmesi geleneği, *Magen Avot* a modal bir yapı kazandırmaktadır (Idelshon, 1939).

SUITE HÉBRAÏQUE

I. RAPSODIE

Ernest Bloch

$\text{♩} = 69$

Fl. 1.2
Ob. 1.2
Clar. Si b 1.2
Fag. 1.
Corno 1.2
3.4
Trom. 1.2
2.
Timp.
Vcl. 1.
2.
Vla. 1.
2.
Vcl. 1.
2.
Cb. 1.
2.

© MCMLIII, MCMLVII by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured

Görsel 3.8. Ernest Bloch'un el yazısı ile *Suite Hébraïque, Rapsodie* orkestra partisinin ilk sayfası (<http> – 21)

Eserin 1952 yılında tamamlanan viyola – orkestra ve keman – orkestra versiyonlarında duyulacağı üzere, bahsi geçen açılışı üflemeli çalgılardan klarinet ve

fagot yapmaktadır. Seçilen üflemeli çalgıların tınısının Birinci Tapınağın yıkımından günümüze denk kullanılan ve Musevilerce kutsal sayılan *Shofar*'ın tınısını andırdığı gözlemlenmiştir. Üflemeli çalgılara ünison olarak eşlik eden yaylı çalgıların seçimi tesadüf sonucu değildir. Klasik orkestrasyonda, tınısal olarak viyolanın klarinet ile, viyoloncelin ise fagotla ilişkilendirilmesi gelenekselleşmiştir. Bunların yanı sıra, bestecinin *Schelomo*'da viyoloncelin tınısını, *tanrının sesi* olarak kullanması, tanrının (viyoloncel), kulunu (viyola solo) duaya davet etmesini andırır.

Knapp'e göre eserde duyulan ikinci Yahudi teması, bestecinin notunda adı geçen ilk tema *Shemot*'tur. Bu ilahi, Aşkenazi sinagoglarında *Yom Kippur* (Kefaret günü olarak adlandırılan bu gün, Yahudilikteki on pişmanlık gününün sonuncusudur ve en kutsal gün olarak kabul edilmektedir) gününün sonunda seslendirilen ilahidir. Bestecinin notlarında tanımladığı şekli ile bu fragman, *Jewish Encyclopedia*'nın 9. cildinde, sayfa 220 de *Ne'ilah* olarak geçmektedir (Knapp, 2017).



Şekil 3.5. *Shemot* Teması (Kaynak: *Journal of the American Viola Society* / Vol. 33, No. 2, Fall 2017 25)

Ne'ilah ibadeti İkinci Tapınak'tan günümüze, kutsal metinlerle benzeşmektedir. Kutsal metinlerin seslendirilmesinde kullanılan tema, “kutsal kapıların gün batımında kapanmasından önce, kulların günahlarının affı için son yalvarmalarını” yüreklendirir niteliktedir. (<https://www.jewishvirtuallibrary.org/ne-x0027-ilah>)

Temanın tınısal seyri, ayinin anlamına hizmet etmektedir. *Shemot* örneğinde 1-3 ölçüleri arasında görülen kısım, kulun, günahların affı için yalvarmasını, 4-7 ölçüler arasında gelen kadans ise kulların günahlarının affını temsil etmektedir. Bu tema viyola partisinde 33-38. ölçüler arasında duyulurken, piyano partisinde 53-57 ölçüler arasında duyulmaktadır. Temanın kısaltılmış versiyonu son olarak 86-87. ölçülerde viyola partisinde görülmektedir. Bloch bu temayı *Chants Juifs* sayfa 57-58 de, teatral ve birincil olarak tanımlamıştır (Knapp, 2017).



Şekil 3.6. Suite Hébraïque, Rapsodie, ölçü 33–37 (Journal of the American Viola Society / Vol. 33, No. 2, Fall 2017 25)

Knapp, Bloch'un eserleri üzerinde yaptığı bir incelemede, *Rapsodie*'nin viyola partisinde 22-23. ve 79 – 81.ölçülerde kullandığı temayı, *Schelemo*'da 69-71. ölçüler arasında kullandığını belirtmiştir (Knapp, 2017). Bestecinin aynı temayı farklı eserlerinde kullanmış olması, temayı kemikleşmiş müzik dilinin bir parçası olarak gördüğü anlamına gelmektedir. Aynı temanın kullanıldığı eserlerin başlıklarının, Yahudi literatüründen üretilmiş olması, eserlerde başroldeki çalgıların üstlendikleri anlatıcı görevleri, temanın besteci için oldukça önemli olduğunu göstermektedir.



Şekil 3.7. Suite Hébraïque, Rapsodie, ölçü 22–24 (Journal of the American Viola Society / Vol. 33, No. 2, Fall 2017 25)



Şekil 3.8. Ernest Bloch, Schelomo, ölçü 69–71 (Journal of the American Viola Society / Vol. 33, No. 2, Fall 2017 25)

Knapp'ın çalışmalarında dikkat çektiği bir başka önemli nokta ise; bestecinin Yahudi temalı eserlerinden bağımsız olarak, viyola partisinde 69. ölçüdeki ana temanın kısa bir özeti niteliğinde olan, 62-65. ölçülerdeki dramatik kadansın, Brahms keman konçertosu, birinci bölüm 50-53. ölçüler arasındaki gelişme kısmı ile armonik ve melodik benzerlikler göstermesidir (Knapp, 2017).



Şekil 3.9. *Suite Hébraïque, Rapsodie*, ölçü 62–65 (*Journal of the American Viola Society* / Vol. 33, No. 2, Fall 2017 25)



Şekil 3.10. *Johannes Brahms, Keman Konçertosu, Birinci Bölüm*, ölçü 50–53 (*Journal of the American Viola Society* / Vol. 33, No. 2, Fall 2017 25).

Bu benzerliğin, bestecilikte fazlasıyla görülen, “ustalara öykünme” olarak açıklanması mümkündür. Bloch’un Merkez Avrupa’da kompozisyon eğitimi aldığı göz önünde bulundurulursa, bestecinin kendi eserindeki müzikal ifadeyi, Brahms’ın başarıya ulaşmış bir eserinden öykünerek yeniden yorumlaması yadırganamaz. Bahsi geçen eserlerde kullanılan temaların, iki eserde de solo çalgı partisinde yer alması ve müzikal bağlaç olarak kullanması, Knapp’in tespit ettiği benzerliğin doğruluğunu kanıtlar niteliktedir.

Knapp, benzerliklerin bu kadar ile sınırlı kalmadığını; bölümün, besteci tarafından bestelenmiş diğer din temalı eserleri ile benzerlik gösteren başka bir ögesinin ise, viyola kadansının 67-69. ölçüleri arasında görülen motif olduğunu belirtmiştir. Besteci aynı motifi keman ve piyano için bestelediği *Baal Shem Süiti*’nin *Nigun* bölümünde, 88-89. ölçülerinde kullanmıştır (Knapp, 2017). Müzik tarihi ele alındığında, bestecilerin müzikal imzaları olarak kabul edilen temalara rastlamak mümkündür. Her ne kadar, bahsi geçen temanın, bestecinin imzası olduğunu ifade etmek mümkün olmasa da, bestecinin bu temayı, yansıtmak istediği duygu ve düşünceleri iletmede başarılı bir aracı olarak gördüğünü söylemek mümkündür.



Şekil 3.11. *Suite Hébraïque*, *Rapsodie* ölçü 67–68 (*Journal of the American Viola Society* / Vol. 33, No. 2, Fall 2017 25)



Şekil 3.12. Ernest Bloch, *Baal Shem Süiti*, *Nigun*, ölçü 88–89 (*Journal of the American Viola Society* / Vol. 33, No. 2, Fall 2017 25)

Rapsodie'de kullanılan müzikal terimler aracılığıyla besteci, yorumcudan yaratmasını istediği karakteri detaylı bir şekilde betimlemiştir. A-B-A1 kısımlarından oluşan bölüme A ve A1 kısımlarına hakim olan metronom $\text{♩} = 69$ iken, B kısmına hakim olan metronom $\text{♩} = 76$ olmuştur.

Rapsodie, tınısal olarak bestecinin Yahudi müziği içeren pek çok eserini andırmaktadır. Yahudi müziğinin kendine has dramatik minör tınıları, bestecinin genellikle eserlerinde tercih ettiği üç bölmeli *lied* formu ve bölümlere dair karakteristik özellikler, bestecinin dini temalı eserlerinin genelinde benzerlik göstermektedir. Bu benzerlikler bestecinin müzikal imzası olarak değerlendirilmektedir. Bloch'un, *Rapsodie*'de kullandığı temaların, kendi keman ve viyolonsel eserlerindeki temalarla yadsınmaz benzerlikler göstermesi, bestecinin “anlatıcı” olarak seçtiği solo çalgıya yüklediği karakteristik görev ve iletmek istediği dini metinlerin, aynı olduğunu ifade etmek mümkündür.

3.2.2.2 Processional

Suite Hébraïque'in ikinci bölümü olan *Processional*, bestecinin Beş parça kapsamında bestelediği ikinci *Processional*'dır. Beş Parça'nın içinden üç bölümün

seçilmesi ile oluşturulan süit, bölüm tercihlerinin nasıl yapıldığına dair bilgiye, taranan kaynaklarda rastlanılmamıştır.

Tablo 3.2 Processional (Park, 2014)

Başlık	Form	Cümle	Ölçü Birimleri	Ölçü Tempoları
Processional	A	1~12	4/4	♩ =69
	B	13~24	2/4 (13) 4/4 (14) 3/4 (15~16) 4/4 (17~18) 3/4 (19) 4/4 (20) 3/4 (21~22) 4/4 (23) 3/4 (24)	
	A1	25~43	4/4 (25~28) 2/4 (29) 4/4 (30) 4/4 (31~43)	

Eserin *Processional* başlıklı ikinci bölümünün formu, A – B – A1 şeklindedir. Dolayısı ile ikinci bölümün formu, birinci bölümün formu ile aynıdır. A bölümü on iki ölçüden oluşurken, A bölümünün yansıması niteliğindeki A1 18 ölçüde sonlandırılmıştır. Bölümde, *Rapsodie*'den farklı olarak A1 bölümünün, A bölümünden uzun tutulduğu görülmektedir. Tıpkı birinci bölümde olduğu gibi, eserin ikinci bölümünde de, en uzun, ölçü birimleri ve metronom değerleri açısından en karmaşık bölümü B'dir. Bölüm, ilk bölümün aksine tek tempoda bestelenmiştir. Tercih edilen tempo, birinci bölümdeki tempo ile aynı, ♩ =69 şeklindedir.

Dini veya din dışı törensel geçitleri tanımlamak amacıyla kullanılan *Processional* kelimesi, eserin anlam bütünlüğü ele alındığında, dini geçit anlamını taşımaktadır. Bölüm, piyano partisindeki *ostinato* (tekrarlanan motif) ile açılır. Birinci bölümde de kullanılan ve solisti davet eden giriş niteliğindeki piyano partisi, ikinci bölümde 4/4'lük ölçü birimi ile marşı andıran, dörtlük değerdeki ritmik notaların dominasyonu ile, ilkinde göre çok farklı bir atmosfer yaratmıştır. Bölümün marş karakterine katkıda bulunan başka bir ritmik öğe ise, viyola partisinde görülen noktalı ritmik yapıların kullanım çokluğudur.

Knapp'ın yaptığı eser incelemeleri sonucunda bölümün, İki Yahudi melodisi içeren güçlü ve kararlı tınlayan ilk melodisinin, bestecinin *Chants Juifs* başlıklı derlemelerinde sayfa 38'de *Naboth* adı ile geçmekte olduğu sonucuna varmıştır. Ortadoğu müziklerinde sıklıkla kullanılan Frigyen moduna, önce piyano partisinde 9-12. ölçüler arasında karşımıza çıkan *Naboth* ezgisi, daha sonra 37-41. ölçüler arasında viyola partisinde görülmektedir. *Chants Juifs* dışında *Jewish Encyclopedia*'nın yedinci cildinin 470. sayfasında görülen bu melodi, ansiklopedide *Kerobot Melodileri* adı altında verilen örnekler içerisinde, 3 numaralı *Andantino* başlıklı antik melodi olarak karşımıza çıkmaktadır (Knapp, 2017).

Bestecinin notlarında görüldüğü üzere Bloch bu ezgiyi, *Jézabel* başlıklı operasının liedmotif'i olarak kullanmayı planlamıştır.



Şekil 3.13. Kerobot melodisi ölçü 1-4 (http – 22)



Şekil 3.14. Ernest Bloch, *Suite Hébraïque*, *Processional* ölçü. 9-12 (*Journal of the American Viola Society* / Vol. 33, No. 2, Fall 2017 25)

Eserin solo viyola ve orkestra versiyonu ele alındığında, ilk temanın işlendiği A bölmesinde yaratılan ritmik geçit ruhunun habercisi olan üflemleri dikkat çekmektedir. Bu tınısal yaklaşım, tezin birinci bölümünde bahsi geçen kutsal karşılama törenlerine gönderme niteliğindedir. Yaylı sazların eşlik eden *pizzicato*'ları kararlı adımlarla yürüyen Yahudi toplumunu imgelerken, geçit töreninin habercisi olan üflemleri

çalgılar armonik iskeleti desteklemektedir. Birinci bölümde de görüldüğü gibi, solo viyola partisi, anlatıcı rolündedir. A bölmesinin kararlı yapısı içerisinde parlayan solo viyola, Yahudi toplumunun taleplerini keskin bir kararlılıkla belirten haham karakterindedir. Yukarıdaki şekilde de görüleceği gibi farklı ritmik elementlerin ustaca kullanılması ile yaratılan tematik öğeler, A bölümü sona ererken bestecinin solo partiye eklediği aksanlar ile daha kararlı bir karaktere bürünmüştür.

Bölümün B kısmında karşımıza çıkan ikinci Yahudi melodisi, *Jewish Encyclopedia*'nin birinci cildinin, 295. sayfasında yer alan *Ahot Ketannah*'tır. Bloch'un notlarında *Yunan Melodisi* olarak not düştüğü bu ezgi, 1533 doğumlu, anonim bir besteci tarafından bestelenmiş ve seslendirilmiştir. Küçük kardeş anlamına gelen *Ahot Ketannah*, yeni yıl akşamı seremonisinde seslendirmek için bestelenmiş ve Selanik Sinagogu'nda kayıtlara geçmiştir (http-23).

AHOT KETANNAH

ha: Tik - leh.... sha - - nah.... we - - ki - le - lo - te..... ha.
spair: That the year which pass-eth hence.... all our sor - rows a - way.. may bear.

Şekil 3.15. Ahot Ketannah (http – 23)

Formu incelendiğinde *Ahot Ketannah*'ın üç bölmeli *lied* formunda bir melodi olduğu, a ve b kısımlarının kendi içlerinde tekrarlarının olduğu görülmektedir. Melodinin

aa – bb – aa formu, Bloch'un yorumu için de yol gösterici olmuştur. *Processional*'in 13-14. ölçülerinde önce viyola partisinde, daha sonra 16-17. ölçülerde piyano partisinde görülen tekrar, melodinin orijinalinde olan aa – bb -aa ilişkisinin, Bloch tarafından da kullanıldığının kanıtı niteliğindedir (Knapp, 2017).



Şekil 3.16. *Suite Hébraïque, Processional*, ölçü 13–17 (*Journal of the American Viola Society* / Vol. 33, No. 2, Fall 2017 25)

Tekrar eden bu yapı, B bölmesinin ikinci ana melodisini viyola partisinde barındıran 20-23. ölçülerin, piyano partisinde 23-24. ölçülerde tekrar etmesi ile kendini göstermektedir. A temasının karakterine net bir zıtlıkla inşa edilmiş B teması, bölümün atmosferini tamamı ile değiştirmiştir. A temasının kararlılığı ve netliğinin karşısında kullanılan duygu yüklü *Ahot Ketannah* teması, bölmeler arasındaki karakter farkını belirginleştirmektedir.



Şekil 3.17. *Suite Hébraïque, Processional*, ölçü 20–23 (*Journal of the American Viola Society* / Vol. 33, No. 2, Fall 2017 25)

Melodinin orijinalinde ritmik öge olarak kullanılan *Lombard Ritmi* ya da *Scotch Snap* olarak adlandırılan ritmik yapıyı besteci kendi eserinde de kullanmayı ihmal etmemiştir. Bu ritim, besteci tarafından bölüme ritmik netlik, kesinlik katmak amacı ile kullanılmıştır.



Şekil 3.18. *Lombard Ritmi*



Şekil 3.19. *Suite Hébraïque, Processional, ölçü 16* (Journal of the American Viola Society / Vol. 33, No. 2, Fall 2017 25)

Ahot Ketannah melodisinin içinde barındırdığı karakteristik kontrastın (Şekil: Ahot Ketannah 1 – 11. & 12 -19. ölçüler) bestecinin ilgisini çekmesi nedeni ile, Bloch melodiyi tamamlanmayan operası *Jézabel*'de kullanmıştır (Knapp,2017). Solo partide duyduğumuz B temasının, A temasına geçmeden önce tüm orkestra tarafından seslendirilmesi, bölümün başında hissedilen kararlı anlatıma geri dönüşün habercisidir. Bölüm sonlandırılmadan önce A bölmesine göre güçlendirilmiş A1 teması geri geldiğinde aynı zamanda solo parti de, eklenen akorlar ve oktavların yardımı ile gücünü arttırmıştır. Orkestrasyonun da, A bölmesine göre daha yoğun olduğu A1, solo anlatıcının son notaları seslendirmesi ile sükunet içinde sona erer.

3.2.3. Affirmation

Tanrı huzurunda yemin etmek anlamını taşıyan üçüncü bölüm *Affirmation*, Beş Parça kapsamında bestelenmiş üçüncü *Processional*'dır. *Suite Hébraïque*'in üçüncü ve son bölümü olma özelliğini taşıyan *Affirmation*, süitin görkemli yapısını (diğer iki bölümde de görüldüğü üzere) piyano veya orkestra partisinin solo girişi ile gözler önüne sermektedir. Bu görkemli solonun ritmik yapısı, beşinci ölçüden itibaren viyola partisinde de görülen, bölümün müzikal betimlemesinde kullanılan müzikal terim *Maestoso* karakterinin hissettirilmesinde etkilidir.

Üçüncü bölümünün formu da ilk iki bölümle aynı yani, A – B – A1 şeklindedir. A bölmesi 18 ölçüden oluşurken, A bölmesinin yansıması niteliğindeki A1 19 ölçüde sonlandırılmıştır. Tıpkı birinci ve ikinci bölümlerde olduğu gibi, eserin üçüncü bölümünde de, en uzun, ölçü birimleri ve metronom değerleri açısından en karmaşık bölmesi B'dir. Bölüm, temalardaki tempo değişimleri kullanımında, birinci bölüm ile benzerlikler göstermektedir. İki ana tempodan oluşan bölümün ana temposu diğer bölümlerde olduğu gibi $\text{♩} = 69$ şeklindedir. Birinci bölümden farklı olarak, üçüncü bölümdeki alternatif tempo $\text{♩} = 76$ değil, $\text{♩} = 72$ şeklindedir.

Tablo 3.3. Affirmation (Park,2014)

Başlık	Form	Cümle	Ölçü Birimleri	Ölçü Tempoları
Affirmationation	A	1~18	4/4 (1~13) 3/4 (14) 4/4 (15)	♩ =72 (1~15)
	B	19~40	3/4 (16) 4/ 4 (17) 3/4 (18~26) 2/4 (27~28)	♩ =69 (16~18) ♩ =72 (19~25)
	A1	40~59	3/4 (29~30) 2/4 (31~32) 3/4 (33~35) 4/4 (36~59)	♩ =69 (25~39) ♩ =72 (40~59)

Tıpkı birinci bölümde olduğu gibi, ikinci bölümde de besteci, doğru tını ve anlatımın yakalanmasını kolaylaştırmak amacı ile müzisyene, müzikal terim ve nüanslar aracılığı ile zengin bir dünya yaratmıştır. Eserin üçüncü bölümünde temel müzik terimlerinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Temel müzik terimlerine ek olarak kullanılan terimler aşağıdaki gibidir:

Maestoso (İt.). “Görkemli”:Güçlü, parlak, oturaklı, gösterişli, etkileyici anlatım.

Slentando (İt.). Tempoyu düşürerek.

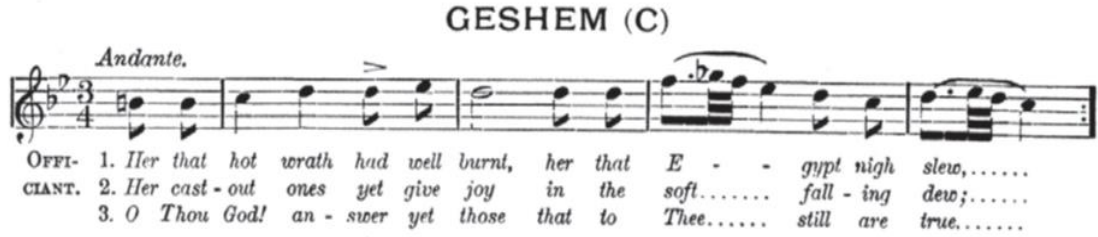
Breve (İt.). Kısa.

Deciso (İt.). Kesin bir anlatımla.

Üçüncü bölüm, birinci ve ikinci bölümlerin aksine daha neşeli bir tınıya sahiptir. İkinci bölümün kararlı ritmik yapısının, üçüncü bölümde farklı bir ritimle aynı kararlılıkta devam ettiği görülmektedir. Diğer bölümlerinin aksine, *Affirmation*’da bölümü, solo viyola partisi ile başlamaz. Bölümün piyano veya orkestra partisi ile açılmasını, Tanrı huzurunda edilen yeminin, kabul edilmesini ümit eden Yahudi toplumunun olası ruh hali ile ilişkilendirmek mümkündür.

Bölüm, içerisinde *Jewish Encyclopedia*’den iki melodi barındırmaktadır. Bunlardan ilki *Jewish Encyclopedia*’nın beşinci cildi, sayfa 645’de bulunan *Geshem* başlıklı melodidir. Besteci, kaynakta üç farklı versiyonu bulunan melodinin üçüncü versiyonunun ilk satırını bölüm içerisinde kullanmıştır. Rabbi Cohen’in ansiklopedide verdiği üç ilahi örneklerinin ilkinin; Askenazi tarzında, ikincisinin Seferad tarzında, üçüncüsünün ise Levanten tarzda olduğunu belirtmiştir. Kaynakta aynı zamanda Yahudi kökenli olmayan ve Pers-Arap nota sistemi ile kayda geçmiş melodilerinin, Türkiye’de

yaşayan Yahudiler tarafından kendi ilahileriyle bezendiği ve 1581 yılında 650 kadar yabancı kaynaklı melodinin Yahudi müziğinde yer edindiği ifade edilmiştir.



Şekil 3.20. Levanten Geshem (http – 24)

Bloch'un notlarında Pers-Arap melodisi olarak geçen *Geshem* viyola partisinde 19-25. ölçülerde iki defa görülmektedir. İlk sunumunda melodinin tamamı kullanılırken, tekrarında melodi bir alt oktavdan ve yarısına kadar kullanılmıştır. B temasında kullanılan bu melodi, diğer bölümlerdeki tema geçişlerinde görülenin aksine, ileri orkestrasyon teknikleri kullanılarak hazırlanmıştır. A ve B temaları arasındaki geçişi kompozisyon tekniği bağlamında zorlaştıran bu tercih, değişim ile gelen dramatik melodinin algılanmasını kolaylaştırmıştır.



Şekil 3.21. Suite Hébraïque, Affirmation, ölçü 19–25 (Journal of the American Viola Society / Vol. 33, No. 2, Fall 2017 2)

Knapp'ın yaptığı eser incelemeleri sonucunda üçüncü bölümde, ilkinin ardından ardışık olarak kullanılan Yahudi melodisinin, *Jewish Encyclopedia*'nin dördüncü cildinde, sayfa 291-292 de bulunan *Hazzanut* melodisi olduğu anlaşılmıştır. Besteci 25-35. ölçüler arasında temayı dört ölçü boyunca, öncelikle viyola ile duyurmaktadır. Viyolada duyulan temayı, takip eden ölçülerde piyanonun tekrarı devralmaktadır. Besteci notlarında 25-35. ölçüler arasında sadece çok küçük bir bölümün orijinal melodiden farklı olduğunu ifade etmiştir (Knapp, 2017).

Hazzanut melodisinin soru cevap ilişkisinde solo viyola partisinin, piyano veya orkestra partisinde duyulması, melodinin besteci için önemini göstermektedir. Bestecinin bu tekniği, özellikle orijinallerine sadık kaldığı *Jewish Encyclopedia* kökenli temalarda

kullandığı kanısına, yapılan eser incelemeleri sonucunda varılmıştır. *Affirmation* başlıklı üçüncü bölümün, besteci tarafından bestelenmiş diğer *Processional*'lerden en büyük farkı, bünyesinde kadans barındırmasıdır. Kısa süreli viyola kadansı ile sonlanan B bölümü, eserin geneline hakim olan ritmik yapının duyulması ile yerini A1 bölümüne bırakır.



Şekil 3.22. *Suite Hébraïque, Affirmation*, ölçü 33 – 35 (Journal of the American Viola Society / Vol. 33, No. 2, Fall 2017 25)

Bölümün 9-12, 50-52 ve 56-58 ölçülerinde duyulan melodik yapı, Birinci Tapınak Dönemin'den bu yana dini seremonilerin açılışında kullanılan *shofar*'ı anımsatmaktadır. *Shofar*'ın teknik kapasitesi dahilinde kullanımı göz önünde bulundurulduğunda, bahsi geçen ölçülerdeki beşli aralıkların ve ritmik öğelerin bu geleneksel tınıya gönderme içerdiği görülmektedir.



Şekil 3.23. *Suite Hébraïque, Affirmation*, ölçü 9- 10 (http – 25)

Bölümde bulunan bir başka gönderme ise 35-38 ölçüler arasında duyulan inici gamlardır. Bu inici gamlar *Rapsodie*'ye gönderme niteliğindedir.



Şekil 3.24. *Suite Hébraïque, Affirmation*, ölçü 35-38 (http – 25)

Plagal kadans ile biten eserin coşkulu havası, *Baal Shem Süiti*'nin görkemli sonu *Simchas Torah*'ı anımsatmaktadır (Knapp, 2017). Süite'in genel havasından farklı olan

bölüm, görkemli viyola solonun oktavları ve üflemeli çalgıların duanın kabulünü onaylayan tınıları ile son bulur.

Üç bölümden oluşan *Suite Hébraïque*'in ilk bölümü *Rapsodie*'nin, ikinci ve üçüncü bölümlerden çalgı tekniği açısından daha zor ve doyurucu olması nedeniyle, *ProceSSIONal* ve *Affirmation* başlıklı diğer bölümlere oranla daha fazla seslendirilmektedir. Günümüz performanslarında genellikle bütünü ile seslendirilmeyen eserin sıklıkla tercih edilen bölümü, ilk bölüm olan *Rapsodie* dir.



SONUÇ

Tezin ilk bölümünde Yahudi müziğini anlayabilmek ve eserlerin dini etkilerini ortaya çıkarabilmek üzere Yahudi toplumu, coğrafyası, kültürü ve bu kültürle olan etkileşimi incelenmiştir.

İkinci bölümde ise yine eserlerini incelerken yararlı olabilecek bilgiler araştırılarak bestecinin hayatı iki kısımda incelenmiştir. Birinci Avrupa Dönemi'nde besteci, yahudi kimliğini içselleştirmiş ve eserlerinde sıklıkla kullanmıştır. Bloch'un Amerika'ya göçü ile başlayan Birinci Amerika Dönemi, bestecinin din ve din dışı temaları müziğinde özgürce kullandığı, Amerika'da duyduğu yeni tınıları izlenimci tınılarla müziğine yansıttığı bir dönem olma özelliğini taşımaktadır.

Üçüncü bölümde Bloch'un Viyola eserleri incelenmiştir. Bestecinin farklı dönemlerinde bestelediği viyola eserleri ve eserlerin yapıları hakkında bilgi verilmiştir. Bloch'un müzik dili, bestecinin etnik kökeni ve din kültürüne dayanmaktadır. Bu nedenle, tezde incelenen eserlerin başlıklarından bağımsız olarak, etnik ve dini öğeler içerdiği sonucuna varılmıştır.

Bloch, Yahudi temaları içeren eserlerini Amerika'da bestelemiştir. Yahudi müziğine dair bilgisini ve geleneksel modalizm anlayışını kendi süzgecinden geçirmesi ile besteci, sahip olduğu müzikal hazineleri özümsemiştir. Bu dönüşüm sonucunda bestecinin müzikal dilinin olgunlaştığı görülmektedir. *Suite Hébraïque*'in ilk bölümü olan *Rapsodie* dışındaki tüm bölümlerde, ayin müziklerinin geleneksel formlarına sadık kalınmıştır.

Five Jewish Pieces'in parçası olan *Meditation* ve *Processional I* başlıklı bölümlerde kullanılan dini müzik temalarının kökenlerine ait bilgiye taranan kaynaklarda rastlanılmamıştır. Beş bölümden oluşan eserin iki ana parçaya bölünmesi sonrasında, barındırdığı dini müzikal motifler nedeniyle bestecinin Yahudi öğeleri içeren eseri olarak tanınan eseri *Suite Hébraïque* olmuştur.

Araştırma, Ernest Bloch'un viyola eserlerine, yahudiliği ve yahudi müziğini nasıl yansıttığını kapsamlı bir şekilde incelemeyi amaçlamıştır. Tüm bilgiler ışığında ulaşılan sonuçlar, bestecinin *Five Jewish Pieces* adlı eserini ayrıntılı bir şekilde hangi faktörlere dayanarak bestelediğini ortaya koymuştur. Müzisyenlere eseri yorumlarken veya öğretirken bir kaynak oluşturabilmek adına bilgiler içermektedir.

KAYNAKÇA

- Borowski, O. (2003), *Daily Life in Biblical Times*. Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Brody, E. (1982), Romain Rolland and Ernest Bloch. *The Musical Quarterly*, 68(1), 60-79.
- Byong, M. D. (2012), The Viola in America: Two Centuries of Progress. *Notes*, Vol. 68, No. 4, 792 – 750.
- Friedmann, J.L. (2013), *Music in Biblical Life*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Haas, M. (2013), *Forbidden Music The Jewish Composers Banned by the Nazis*. London: Yale University Press.
- Heskes, I. (1994), *Passport to Jewish Music*. Westport: Greenwood Press.
- Idelsohn, A.L. (1994), *Storia della Musica Ebraica*. Firenze: Editrice La Giuntina.
- Jacobson, J. R. (2009), Universalism and Particularism in Ernest Bloch's "Sacred Service". *The Choral Journal*, Vol. 50, No. 4, 20 – 32.
- Knapp A. ve Solomon N. (2017). *Ernest Bloch Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Knapp, A (2017), Ernest Bloch's Suite Hébraïque and Meditation and Processional: Historical Overview and Analysis of Traditional Music Materials. *Journal of the American Viola Society*, Vol. 33, No. 2, 19-33.
- Knapp, A. (1970), The Jewishness of Bloch: Subconscious or Conscious?. *Proceedings of the Royal Music Association*, 1970 – 1971, Vol. 97 (1970 – 19719), 99-112.
- Kushner, D.Z. (1981), The "Jewish" Works of Ernest Bloch. *Journal of Musicological Research*, 3:3-4, 259-273.
- Móricz K. (2008), *Jewish Identities*. London: University of California Press.
- Mundy, Rachel. (2013), The "League of Jewish Composers" and American Music. *The Musical Quarterly*, Vol. 96, No. 1, 50-99.
- Newlin D. and Bloch E. (1947), The Later Works of Ernest Bloch. *The Musical Quarterly*, 1947, Vol. 33, No.4, 443-459.
- Park. H. (2014), Suite Hebraique for Viola and Piano. Yüksek Lisans Tezi. Seul: Ewha Womans University, Müzik Fakültesi.
- Pelli, M. (2010), *Haskalah and Beyond*. Plymouth: University Press of America.
- Sachs, C. (1965), *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Say, A. (2012), *Müzik Tarihi (8.basım)*. Ankara: Ahmet Say / Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

- Smith, J.A. (2011), *Music in Ancient Judaism and Early Christianity*. Farnham: Ashgate Publishing Company.
- Stevens, L. (2003), *Composers of Classical Music of Jewish Descent*. London: Vallentine Mitchell.
- Tarsi, B. (2001), Toward a Clearer Definition of the “Magen Avot” Mode. *Musica Judaica*, Vol. 16, 53-79.
- Taruskin, R. (2006), *Music From the Earliest Notations to the Sixteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Wagner, R. (1850), *Das Judenthum in der Musik*. Leipzig: Neue Zeitschrift für Musik.
- Walden, J.S. (2016), *Jewish Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

İnternet Kaynakları

http-1: https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=cIOjVnRo41wC&oi=fnd&pg=PR9&dq=biblical+times&ots=6iDD8n6Bmk&sig=5Ha_UkzoVbismRntpuv4o2ViOk&redir_esc=y#v=onepage&q=music&f=false (Erişim tarihi 20.12.2020)

http-2: <http://www.newliturgicalmovement.org/2019/11/3000-years-old-newsflash-god-commanded.html#.XmGaaqgzblU> (Erişim tarihi 14.12.2020).

http-3: <https://www.themorgan.org/collection/Crusader-Bible/thumbs> (Erişim tarihi 14.12.2020).

http-4: <https://www.israel-catalog.com/search/shofar8264> (Erişim tarihi 14.12.2020).

http-5: <http://medievalbagpipes.blogspot.com/2008/02/tips-for-medieval-bagpipng.html> (Erişim tarihi 14.12.2020).

http-6: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Entartete_musik_poster.jpg (Erişim tarihi 14.12.2020).

http-7: <http://www.ernestbloch.org/> (Erişim tarihi 14.12.2020).

http-8: <http://www.ernestbloch.org/> (Erişim tarihi 14.12.2020).

http-9: <http://www.ernestbloch.org/> (Erişim tarihi 14.12.2020).

http-10: <http://www.ernestbloch.org/> (Erişim tarihi 14.12.2020).

http-11: https://www.researchgate.net/figure/Ernest-Blochs-Agate-Beach-house_fig1_323978733 (Erişim tarihi 14.12.2020).

http-12: <https://www.loc.gov/exhibits/elizabeth-sprague-coolidge-chamber-music/capital-connection.html> (Erişim tarihi 30.03.2021).

http-13: <https://web.archive.org/web/20080622162408/http://claudet.club.fr/Bloch/Bloch13.html#13%201919%20-%20Suite%20pour%20Alto%20et%20Piano>.

http-14: <https://web.archive.org/web/20080622162408/http://claudet.club.fr/Bloch/Bloch13.html#13%201919%20-%20Suite%20pour%20Alto%20et%20Piano>

http-15: [https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Homme_arm%C3%A9#/media/Fichier:L'homme_arm%C3%A9_\(Mellon_Chansonnier_c_1470\)_Tenor.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Homme_arm%C3%A9#/media/Fichier:L'homme_arm%C3%A9_(Mellon_Chansonnier_c_1470)_Tenor.jpg)

http-16: https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570829&catNum=570829&filetype=About%20this%20Recording&language=English

http-17: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/fine-autograph-letters-and-manuscripts-from-a-distinguished-private-collection-part-ii-n09920/lot.165.html>

http-18: <https://static1.squarespace.com/static/56ed9b3f0442625503cfed62/t/5b2fa83e88251b30910a44aa/1529849919113/Audiophile.pdf>

http-19: <https://www.austa.asn.au/wp-content/uploads/2018/06/Bloch-Suite-for-Viola-Solo-Endings1.pdf>

http-20: Jewish Encyclopedia <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/11758-oren> (Erişim tarihi 14.12.2020).

http-21: https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/5/5b/IMSLP581728-PMLP727341-Bloch_Viola_Hebraique_-_Orch.pdf (Erişim tarihi 14.12.2020).

http-22: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/9287-kerobot> (Erişim tarihi 14.12.2020).

http-23: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/1002-ahot-ketannah>

http-24: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/6638-geshem>

http-25: https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/7/7b/IMSLP447663-PMLP727341-Bloch_Suite_Hebraique_Klv.pdf (Erişim tarihi 14.12.2020)