

T.C
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ



**ERNEST BLOCH'UN YAZDIĞI “SUITE
HEBRAIQUE” ESERİNİN FORM VE
İCRA TEKNİKLERİ AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

MUSTAFA KURT

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ ŞÜKRÜ ÖNER DİNÇ

EDİRNE 2021

Tezin Adı: Ernest Bloch’un Yazdığı “Suite Hebraique” Eserinin Form ve İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi

Hazırlayan: Mustafa KURT

ÖZET

Bu araştırmanın amacı, Ernest Bloch’un yazdığı “Suite Hebraique” adlı eserini form ve icra teknikleri açısından inceleyerek yorumcu, eğitimci ve araştırmacılara eser ve bestecisi hakkında bilgiler sunmaktır. Bu kapsamda nitel bir çalışma olarak tasarlanan bu araştırmada ilk önce bestecinin yaşamı ve stili ile ilgili Türkçe ve İngilizce literatür taramasından elde edilen bilgiler betimsel analiz yapılarak derlenmiştir. Ardından eserin piyano eşlikli ve orkestralı versiyonlarının notalarına doküman analizi yöntemi ile müzikal analizler yapılmıştır. Eser ilk olarak form özellikleri bakımından analiz edilmiş, ardından da viyola çalım teknikleri bakımından incelenmiştir.

Form analizi sonucunda eserin cümlesel yapısının modal müzik eksenli asimetrik ölçü yapısında olduğu görülmüştür. Daha büyük formal düzende ise her ne kadar bağımsız form olarak düşünülse de birinci bölümün sonat allegrosu formunda, ikinci ve üçüncü bölümün ise basit üç bölmeli lied formunda tasarlandığı görülmüştür. Form analizinde bir icracı için eserin yorumlanmasında dikkat edilecek unsurlara yönelik tavsiyelerde bulunulmuştur. İcra analizinde ise eserde legato, staccato, detache ve çok sesli basış tekniklerinin olduğu görülmüş ve bu tekniklere yönelik etüt önerileri sunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Çağdaş Dönem, Süit, Ernest Bloch, Viyola

Name of Thesis: Examination of the “Suite Hebraique” Composed by Ernest Bloch in Terms of Form and Performance Techniques

Prepared by: Mustafa KURT

ABSTRACT

The aim of this research is to examine Ernest Bloch’s “Suite Hebraique”, in terms of form and performance techniques, and to provide information about the work and its composer to the interpreters, educators and researchers. In this study, which was designed as a qualitative study in this context, firstly, the information obtained from the Turkish and English literature reviews about the composer’s life and style was compiled by descriptive analysis. Then, musical analyzes were carried out on the notes of the piano-accompanied and orchestrated versions of the work with the method of document analysis. The piece was first analyzed in terms of its form features and then examined in terms of viola playing techniques.

As a result of the form analysis, it was seen that the sentence structure of the work was modal music and it has an asymmetric measure structure. In the larger formal order, although it is considered as an independent form, it was seen that the first part was designed in sonata allegro form, and the second and third parts were designed in ternary form. As a result of the form analysis, recommendations were made for the elements to be considered in the interpretation of the work for a performer. In the playing techniques analysis, it was seen that legato, staccato, detache and polyphonic press techniques were present in the work, and etudes suggestions for these techniques were presented.

Key words: 20th Century Music, Suit, Ernest Bloch, Viola

TEŞEKKÜR

Sanatta Yeterlik eğitimim sürecinde tezimin hazırlanmasında doğru kaynak araştırması, metotların analizi, verilerin değerlendirilmesi ve ortaya çıkan problemlerin çözümünde bilgi ve tecrübeleriyle her zaman bana destek vererek bende emeği olan ve eğitimime büyük katkılarından dolayı danışmanım Dr. Öğr.Üyesi Şükrü Öner DİNÇ'e aynı zamanda bu dönemde bana yardımcı olarak manevi destekleri nedeniyle Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdürü ve Rektör Yardımcısı Prof. Dr. Ahmet Hamdi ZAFER'e, bilgilerini benimle paylaşıp tezimin düzenlenmesinde katkıda bulunarak zaman ayırdığı için İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğr. Gör. Vesile Deniz YÜCEL'e teşekkür ederim.

Mustafa KURT

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
TABLolar	vi
ŞEKİLLER.....	vii
1. BÖLÜM	1
GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Alt problemler	1
1.3. Amaç	2
1.4. Önem	2
1.5. Sınırlılıklar.....	2
1.6. Varsayımlar	2
2. BÖLÜM	3
YÖNTEM.....	3
2.1. Araştırma modeli.....	3
2.2. Evren ve örneklem.....	3
2.3. Verilerin toplanması ve çözümü.....	3
2.4. İlgili literatür.....	4
2.4.1. Müzik tarihinde Çağdaş Dönem ve özellikleri.....	4
2.4.2. Ernest Bloch'un yaşamı ve müzik stili.....	8
2.4.3. Ernest Bloch'un eserleri.....	19

2.4.4. Süt formu ve tarihi gelişimi	25
2.4.5. Rapsodi.....	27
3. BÖLÜM	29
BULGULAR VE YORUMLAR.....	29
3.1. Eserin orkestralı versiyonunun analizi	29
3.2. Eserin form analizi	32
3.2.1. Birinci bölüm - Rapsodie	32
3.2.2. İkinci bölüm - Processional.....	45
3.2.3. Üçüncü bölüm - Affirmation.....	52
3.3. Eserin icra teknikleri açısından analizi.....	60
3.3.1. Eserde kullanılan çalım teknikleri.....	60
3.3.2. Eserin çalımına yönelik önerilen etüt ve egzersizler.....	64
SONUÇ ve ÖNERİLER.....	69
KAYNAKÇA.....	71
EKLER.....	73

TABLÖLAR

Tablo 2. 1. Farklı dillerde rapsodinin kullanım şekilleri	27
Tablo 3. 1. Eserin orkestralı versiyonunda kullanılan partiyon	30
Tablo 3. 2. Birinci bölüm form şeması.....	33
Tablo 3. 3. İkinci bölüm form şeması	45
Tablo 3. 4. Üçüncü bölüm form şeması	53



ŞEKİLLER

Şekil 3. 1. Birinci bölüm, viyola ve keman için	29
Şekil 3. 2. Eserin orkestra partisiyonu, ilk sayfa.....	31
Şekil 3. 3. Birinci bölüm, Sergi Bölmesi, A teması, “a, b” cümleleri [1-8.ölç.]	34
Şekil 3. 4. Birinci bölüm, “a” cümlesinde kullanılan dizi	35
Şekil 3. 5. Birinci bölüm, A teması, “a1” cümlesi [15-22.ölç.]	35
Şekil 3. 6. Birinci bölüm, “a1” cümlesinde kullanılan dizi	36
Şekil 3. 7. Birinci bölüm, A teması, “d” cümlesi [23-29.ölç.].....	36
Şekil 3. 8. Birinci bölüm, A teması, Geçiş köprüsü [27-33.ölç.].....	37
Şekil 3. 9. Birinci bölüm, B teması, “e” cümlesi [34-37.ölç.]	37
Şekil 3. 10. Birinci bölüm, B teması, “b1, b2, b3” cümleleri [38-49.ölç.]	38
Şekil 3. 11. Birinci bölüm, B teması, Geçiş köprüsü [50-53.ölç.].....	39
Şekil 3. 12. Birinci bölüm, Gelişme bölmesi [54-65.ölç.]	40
Şekil 3. 13. Birinci bölüm, Kadans [66-71.ölç.]	41
Şekil 3. 14. Birinci bölüm, Yeniden Sergi, A’ teması, “a2” cümlesi [72-80.ölç.].....	42
Şekil 3. 15. Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Geçiş köprüsü [85-92.ölç.]	43
Şekil 3. 16. Birinci bölüm, Yeniden Sergi, B’ teması, “e1, b4” cümleleri [89-100.ölç.].....	44
Şekil 3. 17. İkinci bölüm, A bölmesi, “a, a1, b, c” cümleleri [1-10.ölç.]	46
Şekil 3. 18. A Bölmesinde kullanılan mi frijyen dizisi.....	47
Şekil 3. 19. “a” ve “b” cümlelerindeki ritmik motif	47
Şekil 3. 20. İkinci bölüm, B bölmesi, “e, f, e1, g, g1” cümleleri [13-25.ölç.]	48
Şekil 3. 21. B bölmesinde kullanılan mi doğal minör dizisi.....	49
Şekil 3. 22. B bölmesinde kullanılan do melodik minör ve do doğal minör dizileri .	49
Şekil 3. 23. İkinci bölüm, A’ bölmesi, “a2, d1, a, a1” cümleleri [26-35.ölç.]	50
Şekil 3. 24. A’ bölmesi “a2” ve “d1” cümlelerinde kullanılan sol frijyen dizisi.....	51
Şekil 3. 25. İkinci bölüm, A’ bölmesi, “c1, c2” cümleleri [36-44.ölç.].....	52
Şekil 3. 26. Üçüncü bölüm, A bölmesi “a, a1, b” cümleleri [1-12.ölç.].....	54
Şekil 3. 27. Üçüncü bölüm, A bölmesi “c, c1” cümleleri, B bölmesi, “d, e” cümleleri [13-28.ölç.].....	55

Şekil 3. 28. Üçüncü bölüm, B bölmesi, “f, g” cümleleri [29-35.ölç.]	56
Şekil 3. 29. Üçüncü bölüm, Geçiş köprüsü, A’ bölmesi, giriş ve “a2” cümlesi [36-43.ölç.].....	57
Şekil 3. 30. Üçüncü bölüm, A’ bölmesi, “a3” cümlesi [44-51.ölç.]	58
Şekil 3. 31. Üçüncü bölüm, A’ bölmesi, “b1, b2” cümleleri, Kodetta [36-43.ölç.]...	59
Şekil 3. 32. Birinci Bölüm, Solo Viyola [76-81. ölç.]	60
Şekil 3. 33. Üçüncü Bölüm, Solo Viyola [48-56. ölç.].....	61
Şekil 3. 34. Üçüncü Bölüm, Solo Viyola [35-38. ölç.].....	62
Şekil 3. 35. İkinci Bölüm, Solo Viyola [25-28. ölç.].....	62
Şekil 3. 36. Birinci Bölüm, Solo Viyola [66-71. ölç.]	63
Şekil 3. 37. 24 Studies, Op.33 for Viola Solo, Blumenstengel, A., No.2	64
Şekil 3. 38. Technical Studies Op.22 for Viola Solo, Hermann, F., No.1	65
Şekil 3. 39. 24 Studies Op.55 for Viola, Kayser, H. E., No.2.....	65
Şekil 3. 40. Études ou caprices (viola), Kreutzer, R., No.6, 7, 8, 9, 10	66
Şekil 3. 41. 24 Studies, Op.33 for Viola Solo, Blumenstengel, A., No.1	66
Şekil 3. 42. Technical Studies Op.22 for Viola Solo, Hermann, F., No.2	67
Şekil 3. 43. 24 Studies Op.55 for Viola, Kayser, H. E., No.3.....	67
Şekil 3. 44. Études ou caprices (viola), Kreutzer, R., No.29, 30, 31	67
Şekil 3. 45. 24 Studies Op.55 for Viola, Kayser, H. E., No.9.....	68
Şekil 3. 46. Études ou caprices (viola), Kreutzer, R., No.1, 2, 3	68
Şekil 3. 47. Etudes Spesiales Op.36 for Viola, Mazas, J., No.5	68

1. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problem

Müzik tarihinde Romantik Dönem'in kalıp ve ilkelerine karşı veya bunların devamı niteliğinde çıkmış akımlar 20. yüzyıl müziği, Çağdaş Dönem ya da Modern Dönem olarak adlandırılır. 20. yüzyıl müziğinin gelişimindeki en önemli faktörün halk kültürlerinin müzikteki etkileridir. Ulusal müzik Romantik Dönem'de Alman müziği hegemonyası altındayken sömürgeciliğin de yavaş yavaş sona ermesi ile birlikte 20. yy bestecileri bu hegemonyayı yıkarak kendi ulusal müziklerini bestelerinde kullanır olmuşlardır. Bu araştırmanın ana problemini, müziklerinde kendi halk ve dini müzik öğelerini sıkça kullanan Ernest Bloch'un müziği ve "Suite Hebraïque" adlı bestesinin icrasında karşılaşılan teknik zorluklar ve eserin yorumlanmasına yönelik form analizi oluşturmaktadır.

1.2. Alt problemler

- 1.2.1. Müzik tarihinde Çağdaş Dönem müzikal özellikleri nelerdir?
- 1.2.2. Ernest Bloch'un yaşamı, müzik stili hakkında hangi verilere ulaşılmıştır?
- 1.2.3. Ernest Bloch'un eserleri nelerdir?
- 1.2.4. Süit formunun tarihi gelişimi nasıldır?
- 1.2.5. Eserin form analizi sonucu hangi verilere ulaşılmıştır?
- 1.2.6. Eserin icra teknikleri açısından analizinde hangi verilere ulaşılmıştır?

1.3. Amaç

Ernest Bloch'un yazmış olduğu “Suite Hebraique” adlı eseri icrasında karşılaşılan problemlerin giderilmesi, bu eserin form incelemesini yaparak daha iyi anlaşılmasını sağlamak ve ileride bu eseri icra eden viyola sanatçılara ışık tutulması amaçlanmıştır.

1.4. Önem

Uluslararası düzeyde yapılan literatür taramasında, her yönüyle araştırmanın konusunu karşılayan herhangi bir akademik çalışma bulunamamış olması, dolayısıyla araştırmanın ulusal ve uluslararası düzeyde viyola eğitime katkı sağlaması ve bundan sonraki araştırmalara kaynak teşkil etmesi bakımından özgün bir çalışma olarak değerlendirilmekte ve bu açıdan önem teşkil etmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma Ernest Bloch'un yazmış olduğu “Suite Hebraique” adlı eserinin form ve icra teknikleri açısından incelenmesiyle sınırlıdır.

1.6. Varsayımlar

Bu araştırmada yapılan form ve icra analizlerinin eseri anlayıp yorumlama için yeterli olduğu, ulaşılan kaynakların bestecinin yaşamı ve sanatı hakkında yeterli bilgi oluşturduğu varsayılmaktadır.

2. BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. Araştırma modeli

Nitel bir çalışma olan bu araştırmada; döküman olarak ele alınan Ernest Bloch'un "Suite Hebraique" adlı eseri müzikal analiz yöntemlerinden tarihsel analiz, form analizi ve icra teknikleri yönünden analiz yöntemleri ile incelenmiştir. *"Nitel araştırmada kullanılan diğer yöntemler gibi döküman analizi de anlam çıkarmak, ilgili konu hakkında bir anlayış oluşturmak, ampirik bilgi geliştirmek için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirmektedir"*¹

2.2. Evren ve örneklem

Bu araştırmanın evrenini Ernest Bloch'un yaşamı, müziği ve eserleri, örneklemeni ise "Suite Hebraique" adlı eseri oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin toplanması ve çözümü

Araştırma modeline uygun olarak Ernest Bloch'un "Suite Hebraique" adlı eseri form ve icra teknikleri bakımından analiz edilmiş yazılı kaynaklar ve gözlemler dahilinde verilerden yararlanılarak yorumlanmıştır. Eserin form analizinde İlhan Usmanbaş'ın Türkçe müzik formları terimleri kullanılmıştır.²

¹ Bilgen Kırıl, "Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi", *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8.15 (2020), s. 173.

² İlhan Usmanbaş, *Müzikte Biçimler*, Birinci Basım, Devlet Konservatuvarı Yayınları. İstanbul 1974.

2.4. İlgili literatür

2.4.1. Müzik tarihinde Çağdaş Dönem ve özellikleri

20. yy savaşlarla başlayan bir çağdır. Fakat savaşlarla birlikte teknoloji, sanayi ve kitle iletişim araçlarının da gelişmesiyle insanlar arası ilişkilerin de önceki yüzyıllara göre farklılaşıp geliştiği bu yeni çağda sanat da bu gelişimden nasibini almıştır. *“Bugün 21. yüzyılın ilk dilimini yaşarken geriye dönüp baktığımızda, kocaman iki dünya savaşı, aya adım atmış ve uzayda üs kurmuş insanlar, çöken ideolojiler, yıkılan imparatorluklar ve giderek teknolojinin hızlanan ivmesiyle oluşan yeni yaşam biçimleri görüyoruz.”*³ Felsefi ve düşünsel alanda çağın gerekliliklerine yönelik değişen anlayışlar müziğe de yansımıştır. Yüzyıllardır insanla birlikte değişen ve gelişen müzik artık yeni çağ insanının gereksinimlerini karşılayacak hale gelmiştir.

*“Müzik tarihçileri yirminci yüzyılda bestelenen yapıtları “post” ve “neo” önekiyle birçok akımlar altında sınıflamışlardır. Kimine göre, 19. yüzyılın son diliminden, 1880’lerden başlayarak 20. yüzyılın sonuna dek bestelenen müziğin tümü Modern Müzik’tir. Kimine göre Modernizm, 1900’lerin ilk günlerinden, Birinci Dünya Savaşı’nı hazırlayan yıllardan başlayarak 1960’lara dek sürer; 1960 sonrası ise Post-modernizm dönemidir.”*⁴

20. yy müziği önceki çağların müziklerinden olabildiğince farklı temellere dayansa da özellikle Romantik Dönem özellikleri başta olmak üzere, kendinden önceki müzik dönemlerinin özelliklerinden de beslenmiştir. Richard Wagner başta olmak üzere. 19. yy’ın son dönem bestecilerinin eserlerindeki gittikçe yoğunlaşan müzik yazısı, kromatizm anlayışının yaygınlaşması ile armoninin daha karmaşık olarak kurgulanması, tonal olarak belli bir ses merkezinden bağımsızlığın aranması gibi özellikler 20. yy müziğinin hazırlıkları olmuştur.

³ Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, 9. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 2009, s. 211.

⁴ Gös. yer.

20. yy'ın ilk çeyreğinde bilim dallarında yaşanan gelişmeler özellikle Avrupa'da resim, heykel ve müzik başta olmak üzere tüm sanat dallarını etkilemiş ve bu sanat dalları da birbirlerinden etkilenmişlerdir. Otorite olan kilise ve sömürge güçlerine olan bağlılık bu yüzyılda daha önce hiç olmadığı kadar zayıflamış ve bireysellik ve özgürlük anlayışı toplumun her kesiminde yankı bulmuştur. Geçen yüzyılın rejimlerinin bire birer yerlerini demokratik rejimlere bırakmasıyla, demokrasi anlayışı toplumlarca iyice benimsenmiş ve sanatı da etkilemiştir. 20. yy müziğinde demokrasinin bir yansıması olarak ses ve eksen bağımsızlığı gösterilebilir. Kullanılan dizi içerisindeki tüm dereceler eşit öneme sahiptir artık. Özellikle Schönberg'in 12 ton müziği bu anlayışın temel alındığı bir felsefe üzerine kurulmuştur. 20. yy müziğini diğer dönemlerden ayıran en önem özelliğın bu atonalite kavramı olduğu söylenebilir.⁵

Bu dönem modernist anlayışındaki serbesti sadece bu çağın özelliklerini kullanmak olarak değil de bestecilerin özgürlüğünün önceki tüm form ve stilleri çekinmeden rahatça kullanabilmeleri şeklinde de anlaşılabilir. Besteci, J. S. Bach müziklerinden de W. A. Mozart'ın müziklerinden de esinlenebilir, onların kusursuzluğunu model olarak alabilir. Böylelikle klasisizm anlayışını yeniden yorumlamış olur. Bunun yanında kendi halk ve dini kültüründen faydalanıp folklorik bir etki yaratabilir.

20. yy müziğindeki en büyük etkiyi şüphesiz teknolojinin gelişmesi sağlamıştır. Artık ses kayıt ve iletim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte bir bestecinin ürettiği müzik dünyanın her yanından dinlenebilir hale gelmiştir. Bunun yanında nota yazım ve basım teknolojileri de bilgisayar ortamına geçmiş ve oldukça hızlanmıştır.

20. yy müziğini üreten insanlar önceki yüzyıllardan kalan kuralları bilinçli bir şekilde zorlamış hatta yıkmışlardır. Müziğin ana unsurları olan ritim, melodi, armoni ve tını'da deneysellik ortaya çıkmıştır. Bunların yanında stil, form ve türlerde de yeni şeyler denenmiştir. Besteciler müziğin bile sınırlarını zorlamış ve enstrümanlar

⁵ Gös. yer.

dışındaki sesleri, doğa seslerini, tesadüfî sesleri hatta sessizliği dahi müziklerine dahil etmişlerdir.⁶

Bu dönem müziğinde Neo Klasisizm ve Folklorizm akımları öne çıkar. Yeni Klasikçilik de denilen Neo Klasisizm akımında besteciler Klasik Dönem, Barok Dönem, hatta Barok Dönem'in öncesi dönemlerin müziklerinin yapısal özelliklerine atıflarda bulunmuşlardır. Folklorizm'de ise 19. yy boyunca Alman-Avusturya hegemonyası altında olan Avrupa müziği tepkisel olarak toplumların kendi halk kültürlerinin etkisine girmiş ve her ulusun kendi kimliğine bürünmüştür.⁷

*“Yeni Klasikçilik, Stravinski'nin yanı sıra Prokofiyev'in Klasik Senfoni'sinden başka Beşinci Senfoni'sinde, Hindemith, Roussel, Ravel, Poulenc ve Martinü gibi birçok bestecinin çeşitli yapıtlarında göze çarpar. Rus besteci Dimitri Şostakoviç, J. S. Bach biçeminde 24 prelüd ve füg yazmış, senfoni ve sahne yapıtlarında Klasik dönemi örnek almıştır. İngiliz besteci Ralph Vaughan Williams (1872-1958), Keman Konçertosu'nda Klasik biçemi kullanmıştır. Schönberg, eskiye dönüşün hiç şansı olmadığını savunarak Yeni Klasik Kantat'ıyla (1925) Yeni Klasikçileri hicvetmiş, sonra da 1930'larda bu akım çizgisinde örnekler vermeye başlamıştır: Sol Majör Orkestra Süiti, Barok dansları andıran Piyano Süiti, Üflemeli Beşli'si ve 3. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nde Schönberg'in Klasik dönemin biçemiyle ton duygusuna yeniden döndüğü gözlenir.”*⁸

Ses iletim teknolojilerinin gelişmesiyle bestecilerin eserlerini daha geniş kitlelere sunabilme imkanları da ortaya çıkmıştır. Bu, bestecileri yapıtlarında daha anlaşılır klasik biçim ve stilleri kullanmaya yöneltmiştir. Birinci ve ikinci dünya savaşlarının etkileriyle karmaşıklaşan müziği daha sade ve anlaşılır hale getirebilme çabaları klasiğe dönüş akımı ortaya çıkarmıştır.⁹

⁶ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 222.

⁷ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 232.

⁸ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 233.

⁹ Gös. yer.

20. yy'da çok az besteci Neo Klasik akımdan uzak kalmıştır.¹⁰ Copland'a göre *"Kendi tarzlarını sağlam temellere oturtmuş besteciler bile Yeni-klasikçi tavırda kendilerini yenileyebilecekleri bir yan buldular. Özellikle Manuel de Falla ve arp, flüt, obua, klarnet, keman ve viyolonsel için Konçerto'su (1926); Alfredo ve Scarlattiana'sı (1926); Albert Roussel ve F Orkestra Süit'i (1926) ; Francis Poulenc ve Aubade'i (1931) ; Ernest Bloch ve Konçerto Grosso'su (1925)."*¹¹.

*"20'li yıllar daha eski 'genç' besteciler kuşağının kendi miraslarına sahip çıkışlarına da tanık oldu: Bloch, Carpenter, Gruenberg, Ives, Jacobi, Morris, Ornstein, Riegger, Ruggles, Salzedo, Saminsky, Varese, Whithore"*¹²

20. yy müziğinin gelişmesinde bestecilere yeni ufuklar açan en önemli etkenlerden birisi de halk kültürüdür. Önceki iki yüzyılda Alman-Avusturya egemenliğinde olan Avrupa müziği, Ulus bilincinin artmasıyla birlikte her toplum kendi kimliğine bürünmeye başlamıştır. Halk müziğindeki modalite, yalın melodiler ve nispeten daha karmaşık poliritmik dans ritimleri bestecilere yeni ufuklar açar. Sanat müziği artık halk melodilerini içermektedir. Folklorizm, 20. yy bestecilerinde iki şekilde görülür. İlk gruptaki besteciler halk müziği melodilerini çokseslendirerek sanatsal bir müzik ortaya çıkarırlar. İkinci grup ise halk müziğinin melodi, ritim ve armonisinden faydalanarak yeni bir şey ortaya koyarlar.¹³

Bloch'un yaşadığı ve eserlerinin büyük bir kısmını ürettiği Amerika'da 20. yy bestecileri, bu yüzyılın özgürlük anlayışını tam anlamıyla hissetmiş ve eserlerine yansıtmışlardır.¹⁴ Yine Bloch'un doğduğu ve müzik eğitimini aldığı İsviçre'de ise, Latin ve Alman kökenli besteciler bulunmaktaydı. Bu yörenin halk kültüründe yer alan koroların etkisiyle bestecileri de koro müziğine yöneldiler. Bloch'un hocalarından birisi olan Jaques Dalcrose, Cenevre'de bestecilik ve müzik eğitimciliği ile ilgili

¹⁰ Aaron Copland, *Yeni Müzik 1900-1960*, ed. Ali Cenk Gedik, 1.Baskı, Yazılama Yayınevi, İstanbul, 2015, s. 77.

¹¹ Gös. yer.

¹² Aaron Copland, *a.g.e.*, s. 105.

¹³ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 241.

¹⁴ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 208.

çalışmalar yapmıştır. Bloch ise başlangıçta J. Dalcrose'un kurduğu konservatuvarda yeteneğiyle kendisini göstermiştir. Bloch, "...Cenevre Konservatuarında, New-York'ta, Cleveland Müzik Enstitüsünde, San Francisco Konservatuarında öğretmenlik ve yöneticilik yapmıştır. Bloch, kendisini İbrani müziğini yaymağa adanmıştır."¹⁵

2.4.2. Ernest Bloch'un yaşamı ve müzik stili

Ernest Bloch 24 Temmuz 1880'de İsviçre'nin Cenevre kentinde doğmuştur. Ailesinin dini olan Yahudilik erken eğitiminde önemli bir rol oynamıştır. Bloch doğmadan önce ölen dedesi İsviçre'nin Aargau kantonundaki Lengnau Yahudi cemaatinin başkanıdır. Babası ise, yaşamı boyunca kutsal kitap ve İbranice dilini koruyarak hahamlık için kısa bir süre çalışmıştır.¹⁶ Babası da amatör olarak müzikle ilgilenmekle beraber asıl mesleği olarak saat ticareti ile meşguldür.¹⁷ Ailesi Ernest Bloch'a küçük yaşlarından itibaren enstrüman eğitimleri aldirmaya başlamıştır. Bloch henüz altı yaşında iken flüt, dokuz yaşında iken ise keman öğrenmeye başlamıştır.¹⁸

Babası gibi saat ticareti ile ilgilenmek istemesine rağmen on bir yaşındayken müziğe olan ilgisinin yoğunluğu onu beste yapmaya yönlendirmiştir. Henüz çocukken yaptığı bu ilk bestelerini yine o yıllarda yakmıştır.¹⁹ Bloch 1894'te okulu bırakıp yalnızca müzik çalışmaya başlamıştır. O yıllarıyla ilgili Bloch şunları söyler:

"Eğitimim çok azdı; resmiyette çalışmalarım on dört yaşındayken sona erdi. Bu yüzden kendi kendime çalışmaya mecbur kaldım. Hayatım boyunca Tanrı'nın Üniversitesine gittim. Bu, kendi düşünceme güvenmemi sağladı. Bunun en iyi Josquin, Orlando di, Lasso, Victoria, Palestrina, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms için

¹⁵ Cavidan Selanik, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni - Müziğin Görkemli Yolculuğu*, 1. Basım, Doruk Yayınları, Ankara 1996, s.276.

¹⁶ Aron Rothmuller, *The Music of the Jews*, The Beechurst Press, New York 1954, s.175.

¹⁷ Donald Ferguson, *Ernest Bloch, Masterworks of the Orchestral Repertoire*, University of Minnesota Press, Minnnapolis 1954, s.131.

¹⁸ Aron Rothmuller, *a.g.e.*, s.175.

¹⁹ Charles O'Connell, *The Victor Book of Overtures, Tone Poems and Other Orchestral Works*, Simon and Schuster Press, New York 1950, s. 68.

*olduğuna inanıyorum. Tüm müziklerde ne sorun gelirse gelsin onlar her zaman doğru cevapları vereceklerdir”*²⁰

Bloch’un Cenevre’deki keman öğretmeni Louis Rey, kompozisyon öğretmeni ise Emile Jaques-Dalcroze olmuştur. Bloch, Dalcroze ile çalışmasının ilk yılında, “Oryantal Senfoni” adlı bir eser yazmıştır. Onun ardından ise 1896’da dinlediği kemancı Marsick’in bir performansından esinlenerek bir yaylı çalgılar dörtlüsü yazmıştır.²¹ Bu iki öğrenci eserinin yazımından sonra Bloch, öğretmenlerinden Eugene Ysaye ve Francoise Rasse’nin bulunduğu Brüksel Konservatuari’nda okumak için Cenevre’den ayrılıp ve Ivan Knorr ile Frankfurt’ta çalışmaya devam etmiştir. Senfonik bir şiir olan “Vivre-Aimer” 1900 yılında yazılmıştır. Frankfurt’taki yılları verimli geçmiştir. Bloch, gelecekteki eşi ile burada tanışmıştır ve Knorr ile yaptığı çalışmalardan ilham almıştır.²² Knorr hakkında şunları söylemiştir: “O son derece büyük bir pedagogdu. Bana öğrendiğim en büyük şey olan kendi kendime öğrenmeyi öğretti.”²³

1901’de Bloch, bazen yalnız bazen Ludwig Thuille ile çalıştığı Münih’e gitmiştir. Bunun sonucu, 1902’de tamamlanan Do diyez minör Senfoni olmuştur. Sonra Paris’te iki yıl daha geçirmiştir. Senfonisi icra edilmemiştir ve bunun üzerine 1904’te, belki kısmen cesaretsizlikten ve kısmen de ailevi ihtiyaçlarının baskısı nedeniyle Cenevre’ye dönmüştür.²⁴

Sonraki birkaç yılı aile mağazasında satıcı, yönetici olarak mali başarıları ile geçen besteci, bunun dışındaki zamanını, kompozisyon ve orkestra şefliğine ayırmıştır. 1904-1905 yılları arasında Hiver-Printemps, 1905-1906 yılları arasında ise Poemes d’Automne adlı senfonik şiirlerini tamamlanmıştır. Bloch 1909-1910 yılları

²⁰ Ernest Bloch, *Thoughts at Seventy*, ed. Leroy V. Brant, Etude, 1951, s.9.

²¹ Aron Rothmuller, *a.g.e.*, s.175.

²² Henry Bellaman, *Ernest Bloch - Great Orchestral Music*, ed. Julian Seaman, Rinehart and Company, New York 1950, s.59.

²³ David Ewen, *Ernest Bloch - Composers of Today*, Wilson Press, New York 1934, s.26.

²⁴ Henry Bellaman, *a.g.e.*, s.59.

arasında Lozan ve Neufchatel’de muhtelif orkestraları yönetmiştir ancak iki yıl sonra görevi fedakârca yardım ettiği ve tavsiyelerde bulunduğu öğrencilerinden biri tarafından elinden alınmıştır. Aynı yıl 30 Kasım’da Macbeth Operası (1903-1904) Paris’teki Opera Comique’de sahnelenmiştir. Besteci, 1933 tarihli notlarında şunları yazmıştır:

*“Macbeth’i yirmi beş yaşındayken İsviçre’nin ormanlarında ve dağlarında besteledim... Bunların çoğu ateş hızında yaratıldı; diğer bölümler düzeltmeler ve elemelerle daha yavaş... Görevim Shakespeare’i yansıtmak ve aynı zamanda kendime sadık kalmaktı.”*²⁵

1911’den 1915’e kadar Bloch üniversitede Kompozisyon ve Estetik Profesörü olarak ders vermiş, Romain Holland’ın teşviki ile zamanını yine sadece müziğe adamaya başlamıştır.²⁶ Bellaman’a göre 1912’de İsrail’in kuruluşunun başlatılması Bloch’un yaşamında kesin ve belirgin bir dönemi oluşturmuştur. Bestecinin bu dönemi, Yahudi ruhuna duyulan sempatilerin kaydedildiği dönemdir.²⁷

1913 senesinin Ağustos-Eylül aylarında babasının ölümünden kısa bir süre sonra Bloch, İsviçre’nin Satigny kentinde orkestra için yazdığı “Trois Poemes Juifs”i bitirmiştir. Dansların sonuncusu “Cortege Funebre” babasının anısına yazılmıştır.²⁸ 1913-1914 yılları arasında şan ve orkestra için iki ilahi bestelemiş, bunların ardından, büyük orkestra, koro ve solistler için bestelediği “İsrail Senfonisi” adlı eserini dört yıllık bir çalışmanın ardından 1916’da tamamlanmıştır. Tüm bu çalışmalarda Bloch, son derece kişisel bir tarz doğrultusunda gelişim gösterir: bunlar oryantal bir tat, artırılmış aralıklar ve düzensiz ritimlerdir.

²⁵ Sam Morgenstern, *Ernest Bloch - Composers on Music*, Pantheon Press, New York 1956, s.414.

²⁶ Israel Rabinovitch, *Of Jewish Music, Ancient and Modern*, Book Center, Montreal 1952, s. 201.

²⁷ Henry Bellaman, *a.g.e.*, s.19.

²⁸ Guido M Gatti ve Theodore Baker, “Ernest Bloch”, *The Musical Quarterly*, 7.1 1921, s. 29.

Bloch, kendi müzik dili hakkında şunları söylemiştir: “Özgün biri, başkalarınıninkinden farklı bir armonik ifade geliştirir.”²⁹ Yine İsrail Senfonisinin bitiminden bir yıl sonra yazdığı bir makalede şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Birinin bir besteyi ‘Amerikan’, ‘Alman’ veya ‘İtalyan’ olarak etiketlemesi gerekmez ama eğer gerçek bir müzik üretmeyi umuyorsa, kalbinin derinliklerinde ‘Amerikalı’, ‘Alman’ veya ‘İtalyan’ olmalıdır. Herhangi biri kendisinin sadece kendisi olduğunu düşünebilir mi? O atalarının binlercesinin kesişimidir. Eğer hissettiği gibi düşünürse ifadesi temelde atalarının ifadesi olacaktır.”³⁰

Besteci 1916 yılında “Schelomo, çello ve orkestra için bir rapsodi” adlı bir çalışma daha tamamlanmıştır. Tutkusuyla çarpıcı bir etki bırakan bu eser belki de Bloch’un en ünlü eseridir. Bu eserinde betimsel öğelere sıklıkla yer veren bestecinin kullandığı bir betimleme de çellonun eski Yahudi kralı Solomon’un sesini betimlemesidir. “Schelomo” adlı bu eserin besteleniş süreci için Bloch şunları söylemektedir: “1915’in sonlarına doğru Cenevre’de yaşıyordum. Yıllardır müziğe dökmek istediğim Vaiz kitabı için birkaç eskizim vardı, ama Fransız dili ritim kalıplarına uyarlanabilir değildi. Ne Almanca ne de İngilizce ne de İbranice’yi yeterince iyi bilmiyordum. Böylece eskizler birikti ve hareketsiz kaldı. Bir gün çellist Alexander Baryanski ve karısıyla tanıştım. Baryanski’nin çaldığını duydum ve hemen arkadaş olduk. Hepsi yayınlanmamış ve kimsenin umursamadığı el yazması notalarını onlar için (İbrani Şiirleri, İsrail ve İlahileri) çaldım.”³¹

Hem bu eseri hem de genel müziği hakkında ise Bloch şöyle der: “Amacım ne de Yahudi müziğini ‘yeniden oluşturmak’ ne de çalışmamı çok az özgün melodilere dayandırmaktır. Ben arkeolog değilim. İyi ve özgün müzik yazmanın birinci derecede önemli olduğunu düşünüyorum. Beni ilgilendiren Yahudi ruhu, Kutsal Kitap boyunca titreştiğini hissettiğim karmaşık, parıltıyan, heyecanlı ruhtur... Patriklerin tazeliği ve

²⁹ Olin Downes, “Ernest Bloch, the Swiss Composer, on the Influence of Race in Composition”, *Musical Observer*, 15, 1917, s. 11.

³⁰ Gös. yer.

³¹ David Ewen, *a.g.e.*, s.42.

saflığı, peygamberlik kitaplarının şiddeti; Yahudi vahşi adalet sevgisi; Vaiz'in umutsuzluğu; Eyüp Kitabının kederi ve enginliği; Şarkılar Şarkısının duygusallığıdır. Bütün bunlar içimizde, bütün bunlar benim içimde ve bu benim en iyi parçam. Tüm bunları kendi içimde duymaya ve müziğime aktarmaya çalıştığım şey ruhumuzun derinliklerinde uyuyan ırkın kutsal duygusudur.”³²

Bloch, oda müziği bestelemeye başladığında otuz altı yaşındaydı. İlk dördlüyü Cenevre’de bestelemeye başladı. Bu eseri Amerika’da bitirmeyi planlanıyordu. 1916 yazında Bloch, dansçı Maude Alas ile turneye çıkmak üzere kurulan orkestranın şeflik pozisyonunu kabul etti.³³

Amerika’ya gelişi onun üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Bu daha sonraki bir esere yansımıştır ve ona Amerika’da yetmiş yaşında bile yeniden yakalanabilecek bir inancı ilham etmiştir. Amerika turnesi pek karlı geçmeyen Bloch, bir süre maddi sıkıntı yaşasa da New York’taki arkadaşları bir süre destekte bulundular. Buna rağmen Amerika’ya duyduğu hayranlığını şu cümlelerle ifade eder: “*Amerika’nın büyüklüğünü hisseden daha çok besteciye ihtiyacı var. Amerika’da büyük olmak için yapılacak her şey var. Halk müziği ise dünyanın her alanında kökleri bulunan tarihin en zenginleri arasındadır. Özgürlük burada, müthiş bollukta doğanın büyüklüğü burada, yaşam zenginliği buradadır.*”³⁴

Aynı yılın mayıs ayında New York’taki “Müzik Dostları Derneği” tüm Bloch konserlerine sponsor olmuştur. Artur Bodanzky, “İlahiler”, “İsrail Senfonisi” ve “Schelomo” eserlerinin prömiyerini çellist olarak Hans Kindler ile birlikte üstlenmiştir. 1917’den 1919’a kadar Bloch, New York’ta kalıp David Mannes Okulu’nda öğretmenlik yapmıştır. 1919 yılında yazdığı “Viyola Süiti”, Elizabeth Sprague Coolidge Ödülü’nü kazanmıştır. Bu ilk yıllar, savaş nedeniyle düşünen bireyleri etkileyen ve bir bütün olarak sanat üzerinde etkili olan yıllar olmuştur.

³² Sam Morgenstern, *a.g.e.*, s.414.

³³ Gös. yer.

³⁴ Ernest Bloch, *a.g.e.*, s.10.

Özgünlüğü taçlandıran bir “...izm” çağı denilebilir. Yaratıcılığın yeni yönler bulduğu, ardından yeni formüllere zorlandığı bir dönemdir.³⁵

Bloch, yaşadığı dönemde çevresinde meydana gelen tüm sanatsal faaliyetleri yakından takip etmiş ve bu sanatsal faaliyetin etkisini hissetmiştir ancak kendi sanatını kültürel geleneklere borçlu olduğu bilinci daha sonraki yaşamında onda çok daha net bir fikir haline gelmiştir. 1917’de bir demecinde şunları söylemiştir: “*Müzik asla bir saatlik düşüncenin veya tartışmanın birikimi olamaz. Bireyin ifadesi olmalı... Bana görüldüğü gibi, yüzeysel olan zihinsel süreçlerimizden çok daha güçlü olan bir tür bilinçaltı merkezinden geliyor. Bu yüzden edebiyata ve diğer sanatlara, birçok öğrencinin yaptığı gibi müzikal kompozisyon üzerindeki doğrudan etkiler kadar itibar etmiyorum.*”³⁶

Besteci kendi müziğini programlı müzik olarak niteler. 1951 yılında bu konuda şunları söyler: “*Kendi hayatımdaki çalışmalarımın çoğunun belki de bilinçsizce şiirsel veya felsefi fikirlerden ilham aldığını biliyorum. Eğer bu program müziği ise, ben öyleyim...*”³⁷ 1910-1920 yılları arasında etkilendiği Viyana kromatizmi ve post empresyonist akımlar zamanla bunun aksine kendi iç dünyasına karşı bir tepkiye dönüşmüştür. Müziğinin sadece müzisyenler için olduğunu, aşamalı olarak hayattan ayrılp ego merkezli ve yapay bir hale gelme derecesinde trajik bir duruma dönüştüğünü düşünmeye başlar.³⁸

Birinci Dünya Savaşı’nın sonlarına doğru yazdığı bir makalede sanatsal üretim konusundaki fikirlerini şöyle dile getirmiştir: “*Sadece halkın hayatının aktif bir tezahürü olan sanat yaşayabilir. Bu bir lüks değil, hayatın gerekli ve vazgeçilmez bir parçası olmalı... Sanat, insan ruhunun mistik duygusal ihtiyaçlarının çıkış noktasıdır, zekâ yerine içgüdü, irade yerine sezgi tarafından yaratılır.*”³⁹ “...esasen bizimki gibi

³⁵ Aron Rothrmuller, *a.g.e.*, s.176.

³⁶ Olin Downes, *a.g.m.*, s. 12.

³⁷ Ernest Bloch, *a.g.e.*, s.9.

³⁸ Ernest Bloch, *a.g.e.*, s.375.

³⁹ Ernest Bloch, *a.g.e.*, s.376.

faydacı olan bir toplumun, sanatı besleyip besleyemeyeceği gerçek bir sorundur... Çünkü sanat tamamen ilgisiz bir işlemdir, her türlü pratik tavizden muaftır ve arz ve talep yasasına karşı sağırdır.”⁴⁰

Aynı makalede Bloch, o dönemdeki kendi sanat ve din ile ilgili görüşlerine yönelik şu açıklamalarda bulunmuştur: “Sanat ve yaşam arasındaki bu ayrılık gerçekten tehlikeli. Zaten dinin yapmış olduğu sanatı pek âlâ sanat da yapabilir: dogmatik ve parçalanmış bir biçim, doğadan uzak, hastalıklı, cansız, tüm anlamını yitirmiş bir peri masalı...”⁴¹

20. yy’ın başlarında birçok sanatçı “ilkellik” ile ilgilenmeye başlamıştır. Bloch da bu yönelime kayıtsız kalmamıştır. İlkel ve temel ırkların muhteşem sanatlara sahip olduğu ve bu ifade biçiminde steril olan üstün uygarlık dönemleri olduğunu düşünmüştür.⁴² Yalnızca ilkellerin sanatına değil sosyal kültürlerine de ilgi duyan Bloch, antropoloji alanında geniş bir okuma yapmıştır. Eski uygarlıklara, felsefeye ve sosyolojiye olan derin ilgisi, tüm çalışmaları boyunca görülen insanlığın yürekten kucaklanmasıyla ilgilidir.⁴³

1920’de Bloch, Cleveland Müzik Enstitüsü’nde yönetici pozisyonunu kabul etmiştir. Enstitü öğretim elemanları arasında o dönemde Ada Clement ve Lillian Hodgehead da vardır.⁴⁴ Bloch için, bu süreç özellikle oda müziği üretiminde verimli bir dönemdir. “Keman Sonatı” 1920’de tamamlanmış ve iki yıl sonra da yayınlanmıştır. “Piyanolu Kuintet” 1923’te tamamlanmış ve New York’taki League of Composers’ın açılış konserinde çalınmıştır. “Baal Shem, keman ve orkestra için” eseri de 1923 tarihlidir. 1923-1924 yıllarında “Mentation Hebraique”, “From Jewish Life”, “Three Landscapes”, “Three Nocturnes”den oluşan bir grup küçük eser

⁴⁰ Ernest Bloch, *a.g.e.*, s.380.

⁴¹ Ernest Bloch, *a.g.e.*, s.377.

⁴² Sam Morgenstern, *a.g.e.*, s.410.

⁴³ Joan Chissell, “Style in Bloch’s Chamber Music”, *Music & Letters*, 24.1, 1943, s.32.

⁴⁴ Marjory M. Fisher, “America, Bloch Prize Score”, *Musical America*, 6.16, 1928, s.3.

yazılmıştır. 1925'te "Konçerto Grosso, yaylı çalgılar ve piyano için" eserini enstitünün öğrenci orkestrası için bestelenmiştir.⁴⁵

Bloch kendi yaşamında dönemsel olarak önemli bu on yılını bir öğretmen olarak geçirmiştir. Pedagojik fikirlerinden bazıları "The Musician and Etude" için yazdığı makalelerde gözler önüne sunulmuştur. Öğrencilerine müziğin ruhunun en önemli şey olduğu fikrini aktarmaya kendini adanmıştır. Felsefesinin güzel bir özeti kendi sözlerinde vardır: *"Bu kadar çok virtüöz veya 'prima donnaya' ihtiyacımız yok. İyi, dürüst, başarılı müzisyenlere ihtiyacımız var... ve özellikle gerçek, ilham veren öğretmenlere muhtacız. Etiketlere ve sistemlere inanmıyorum."*⁴⁶

Yine farklı kaynaklarda Bloch'un müzik eğitimi ve eğitimcilik ile ilgili görüşleri hakkında şu sözleri geçmektedir: *"Deneysel yönüme inanıyorum; biz sadece kendi deneyimlerimizle öğreniyoruz. Kurallar kitaplardan değil, uygulama yoluyla öğretilmelidir. Bir öğrenci sadece bunlara ihtiyaç duymalıdır. Onları yeniden keşfetmesi için yönlendirilmelidir. Bu şekilde öğrenci baştan gözlemlemeyi, düşünmeyi, muhakeme etmeyi öğrenir. Tam anlamıyla verimli olması için, müzik eğitimi en başından pratik gereksinimler ışığında yönlendirilmelidir. Teori uğruna teori çalışması zaman kaybıdır. Çoğu öğrenci duymadığı armoni alıştırma çalışmalarını yazıyor, çoğu öğrenci anlamadığı sonuçlarla dolduruluyor."*⁴⁷

*"Hiçbir fikri empoze etmiyorum, sadece öğrencinin kendi bakış açılarını bulmasına yardım etmeye çalışıyorum. Öğrenciyi güçlü kılan tek öğretinin bu olduğunu biliyorum... ...müzik, hayat denen daha büyük bir şeyin yalnızca bir aşamasıdır. Gerçekten de bir yaşam biçimidir. Mantıksız bir yaşamsa fakirdir."*⁴⁸

⁴⁵ Susan T. Sommer ve diğerleri, "The New Grove Dictionary of Music and Musicians", Bloch, Ernest, 1981, s.1081.

⁴⁶ H. L. Mencken, "The Hallmarks of American", *Landmarks of American Language and Linguistics*, 1988, s.26.

⁴⁷ Eleanor Ann Russell, *A Biographical Study and Analysis of Selected Chamber Music Works of Ernest Bloch* (University of Southern California, Basılmamış Doktora Tezi) 1959, s.28.

⁴⁸ Ernest Bloch, *a.g.e.*, s.377.

Bestecinin eğitimci yönü sonraki yaşamında da devam etmiştir. Cleveland'dan ayrıldıktan sonra 1926'dan 1930'a kadar San Francisco Konservatuvarı'nda ders vermiştir. Öğrencileri arasında Roger Sessions, Randall Thompson, Douglas Moore, Bernard Rogers, Ernest Bacon, Theodore Chanley, Herbert Elwell, Isadore Freed, Frederick Jacobi, George Antheil ve Quincy Porter bulunmaktadır.⁴⁹

1926'nın ilk üç ayında Bloch, Los Angeles'ta çalışmalarını yürütmüş ve halk kütüphanesinde araştırmalar yapmıştır. 1926'da "Four Episodes and America", 1929'da "Helvetia" adlı eserlerini bestelemiştir. "Helvetia", RCA Victor'un beste yarışmasında ödül almıştır. Bestecinin kazandığı tek ödül bu değildir. Yine başka bir kompozisyon yarışmasında eserler isimsiz olarak bir jüri komitesine gönderilmiştir. Jüride, Walter Damrosch, Serge Koussevitzky, Leopold Stokowski, Frederick Stock ve Alfred Hertz yer almıştır. Seçimler oybirliğiyle yapılmış ve Haziran 1926'da Ernest Bloch, destansı rapsodisi "America"nın ödülü kazandığı konusunda bilgilendirilmiştir. Kompozisyon, Mill Valley'de yazılmış, ancak böyle bir çalışmanın fikri, on yıldan fazla zaman önce Amerika'ya gelişinden beri Bloch'da saklı kalmıştır. 11 Haziran 1928'de, sonuçların açıklanmasının hemen ardından verdiği bir röportajda Bloch, Amerika'yı temsil eden bazı şarkıların kullanılması gerektiğini hissettiğini söylemiştir. Eser, dinleyiciden söylenmesi istenen ilahiye benzer bir ezgiyle bitmektedir.⁵⁰ "Amerika" adlı eseri, 20 Aralık 1923'te New York Filarmoni Orkestrası tarafından icra edilmiştir. Fakat Bloch'un kendisi için belki de en önemli olan ödül, Roma'daki St. Cecilia Akademisi'ne seçilmesi olmuştur.⁵¹

Bloch, İsviçre, Almanya ve Belçika'da ve daha sonra New York'ta yaşamıştır. Yaşamı boyunca yetenekli öğrencileri olmuştur. Besteleriyle muazzam bir tanıtım yapmış, eserlerinin önemli ve mükemmel performanslarını güvence altına alma konusunda hep şanslı olmuş ve ününün zirvesine ulaşmıştır. Kişisel ilişkilerindeki övgüye değer suskunluğuna rağmen, kişiliğinin ve karakterinin bir çerçevesi ortaya çıkmaya başlamıştır. Ernest Bloch, kısa, sağlam bir fiziksel yapı, vahşi, delici,

⁴⁹ Ernest Bloch, *Biography and Comment*, Mary Morgan Co., San Francisco 1925, s.26.

⁵⁰ Charles O'Connell, *a.g.e.*, s. 71.

⁵¹ Eleanor Ann Russell, *a.g.e.*, s.28.

elektrikli gözler ve ani sinirsel hareketlere sahiptir. Sanatı söz konusu olduğunda vahşice ciddi olsa da konuşmasını canlandıran ilginç bir mizah anlayışına sahiptir. Olağanüstü sebatlı bir adamdır, neredeyse acımasızca denecek kadar dürüsttür. Çok az tanınmasına ve müzik söz konusu olduğunda samimi olmasına rağmen, sizin hakkınızda ne düşündüğünü kesin olarak söyler bir yapıya sahiptir. Bu nedenle arkadaşı çok azdır ama mevcut arkadaşları onu, sadeliği, sıcak kalbi ve dehası nedeniyle özveriyle sevmektedirler.⁵²

Bloch'un iki kızı bulunmaktadır. Sık sık çocuklarını konsere götürmüş ve besteleme çalışmaları için ısrar etmiştir. 1928'de bir kalp yetmezliğinden sonra Kaliforniya'ya dönmüştür ve tekrar işe gitmesine rağmen sağlığı tamamen iyileşmemiştir. 1930'da varlıklı bir Yahudi aile olan Jacob ve Rosa Stern ailesinin ölen bir üyesinin anısına, ona yıllık 5.000 dolar geliri olan bir fon teklif edilmiştir. Fon karşılığındaki anlaşma, Bloch'un kendisini tamamen yaratıcı çalışmalara adanmasıdır.⁵³ Vakfın yardımıyla İsviçre'nin Ticino kentindeki küçük Roveredo kasabasına yerleşmiştir. Burada, İbranice adı olan "Avodath Hakodesh" olan, "The Sacred Service"i bestelemeye başlamıştır. Eser 1934'te tamamlanmıştır.⁵⁴

"The Sacred Service" adlı eseri, Bloch'a bu görevi veren Gerald Warburg'a adanmıştır. İlk icrası Mart 1934'te Torino Radyo Orkestrası ve Korosu ile İtalya'nın Torino şehrinde verilmiş, orkestra şefliğini de Bloch üstlenmiştir. Eserin Amerika prömiyeri 11 Nisan 1934'te yine Bloch'un şefliğinde yapılmıştır. Bloch, bu eser hakkında şunları söylemiştir: "*Kökleri yoğun olarak Yahudi olmasına rağmen, mesaj bana her şeyden önce İsrail'in tüm insanlığa bir armağanı gibi görünüyor. Benim için bir Yahudi hizmetinden çok daha fazlasını sembolize ediyor, sadeliği ve çeşitliliği ile tüm insanlar için kabul edilebilir bir felsefeyi bünyesinde barındırıyor.*"⁵⁵

⁵² David Ewen, *a.g.e.*, s.29.

⁵³ Eleanor Ann Russell, *a.g.e.*, s.40.

⁵⁴ David Ewen, *a.g.e.*, s.425.

⁵⁵ Eleanor Ann Russell, *a.g.e.*, s.41.

1934 yılında Bloch, Savoie kantonundaki Chatel'e hareket etmiştir. Burada ikamet ettiği süreçte 1935 yılında "Piyano Sonatı"nı, 1936 yılında "The Voice in the Wilderness" adlı eserini, 1937 yılında "Evocations" adlı eserini, 1938 yılında ise "Keman Konçertosu"nu bitirmiştir. İtalya, çalışmalarının en coşkulu karşılandığı ülke olmuştur; belki orada kalmak istemiştir, ancak depresyon 1934'te ilhamın sona ermesine neden olmuş ve Amerika'ya dönmeye karar vermiştir. Bloch'un Amerika Birleşik Devletleri'ne dönmesinden hemen sonra birkaç önemli konser gerçekleşmiştir. Bunların arasında, Los Angeles'ta Aralık 1937'de Ernest Bloch Topluluğu tarafından verilen üç günlük bir festival ve Pierre Monteux şefliğinde San Francisco Senfoni Orkestrası ile San Francisco'da "Evocations" adlı eserinin prömiyeri vardır.⁵⁶

Bestecinin 1940 yılında yazmaya başladığı "İkinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü"nü tamamlaması Ekim 1945'e kadar sürmüştür. Bu eser büyük bir başarı elde etmiştir. 9 Ekim 1946'da Londra'da Griller Quartet tarafından çalınan "The Suite Symphonique" adlı eserinin bestelenme tarihi de 1945 yılıdır. 1940'lı yılların sonlarına doğru iki önemli Bloch festivali düzenlenmiştir. Aralık 1947'de New York'taki Juilliard Müzik Okulu ve Besteciler Birliği, Bloch'un Amerikan müziğine otuz yıllık hizmetini üç konserlik bir dizi ile onurlandırmıştır. Bu konserde "Macbeth", "İlahiler", 1920'li yıllarda bestelediği bazı oda müziği çalışmaları, Piyano Sonatı ve İkinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü seslendirilmiştir.⁵⁷

Aralık 1950'de Chicago'da altı günlük bir Bloch festivali daha düzenlenmiştir. Seslendirilen eserler arasında "Suite Symphonique", "Viola Suite", "Piano Quintet" ve "The Scherzo Fantasque" bulunmaktadır. Bu festivalde orkestrayı Bloch kendisi yönetmiştir.⁵⁸

⁵⁶ Eleanor Ann Russell, *a.g.e.*, s.42.

⁵⁷ Eleanor Ann Russell, *a.g.e.*, s.44.

⁵⁸ Gös. yer.

Ernest Bloch yetmiş yaşındayken, söylemesi gerekeni söylediği düşüncesiyle artık beste yapmayacağını açıklamış fakat bu açıklamasına rağmen 1951-1952’de Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 3, 1952’de Koncerto Grosso No. 2 ile “Sinfonia Breve”yi ve 1953’te Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No. 4’ü bestelemiştir.⁵⁹

Oregon, Agate Beach’te münzevi olarak yaşadığı sonraki yıllarında, Amerikan Sanat ve Bilim Akademisi’nden 1947 yılında Yaylı Dörtlü No. 2 eseri için Müzikte Altın Madalya ve 1957 yılında National Association for American Composers and Conductors Henry Hadley Madalyası da dahil olmak üzere çok sayıda ödülün sahibi olmuştur. 1958’de kanserden muzdarip başarısız bir ameliyat geçirmiş ve bundan bir yıl sonra 15 Temmuz 1959’da Portland, Oregon, ABD’de ölmüştür. 1968’de ABD’de bestecinin çocuklarının çabalarıyla bir Ernest Bloch Topluluğu kurulmuştur.⁶⁰

2.4.3. Ernest Bloch’un eserleri

Bestecinin eserlerinin opus numarası gibi bir numaralandırması bulunmamakta çoğu eserinin ise adı bulunmaktadır. Aşağıdaki kataloglanmış eser listesi “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”dan derlenmiştir.⁶¹

2.4.3.1. Sahne eseri

- Macbeth (Üç Perdelik Opera) (1909 Geneva-Paris)

2.4.3.2. Orkestral eserler

- Senfoni Do# Minör (1902)

⁵⁹ Henry Cowell, “Current Chronicle”, *The Musical Quarterly*, 40.2, 1954, s.236.

⁶⁰ Sommer ve diğerleri, s.1081.

⁶¹ Gös. yer.

- Hiver-Printemps (1905 Paris-Geneva)
- Trois Poèmes Juifs (Küçük Orkestra için) (1913 Satigny)
- Israel, (Senfoni, orkestra için) (1916 Geneva)
- In the Night: A Love Poem (1922 Cleveland)
- Poems of the Sea (1922 Cleveland)
- Four Episodes (Oda orkestrası için) (1926 San Francisco)
- America, (Epic Rhapsody) (1926 San Francisco)
- Helvetia, (Senfonik şiir) (1929 Frankfurt - San Francisco)
- Evocations, (Senfonik süit) (1937 Châtel, Haute Savoie)
- Suite Symphonique (1944 Agate Beach)
- In Memoriam (1952 Agate Beach)
- Sinfonia Breve (1953 Agate Beach)
- Senfoni Mib Majör (1955 Agate Beach)

2.4.3.3. Konçerto ve konçertantlar

- Schelomo: Rhapsodie Hébraïque (Solo çello ve küçük orkestra için) (1916 Geneva-New York)
- Süit (Viyola ve orkestra için) (1919 New York)
- Konçerto Grosso No. 1 (Yaylı orkestra ve piyano obbligato için) (1925 Santa Fe - Cleveland)
- Voice in the Wilderness, (Orkestra ve çello obbligato için senfonik şiir) (1936 Châtel, Haute Savoie)
- Konçerto (Keman ve orkestra için) (1938 Châtel, Haute Savoie)

- Baal Shem (Keman ve orkestra için) (1939)
- Senfonik Konçerto (Piyano ve orkestra için) (1948 Agate Beach)
- Scherzo Fantasque (Keman ve orkestra için) (1948 Agate Beach)
- Konçertino (Flüt, keman ve yaylı orkestra için) (1948, 1950 Agate Beach)
- Suite Hébraïque, (Viyola veya keman ile orkestra için) (1951 Agate Beach)
- Konçerto Grosso No. 2 (Yaylı orkestra için) (1952 Agate Beach)
- Trombon ve orkestra için senfoni (1954 Agate Beach)
- Proclamation (Trompet ve orkestra için) (1955 Agate Beach)
- Suite Modale (Flüt ve yaylı orkestra için) (1956 Agate Beach)
- Two Last Poems (Solo flüt ve orkestra için) (1958 Agate Beach)

2.4.3.4. Vokal ve koral eserler

- Historiettes au Crépuscule (Mezzo-soprano ve piyano için) (1904 Paris)
- Poèmes d'Automne (Mezzo-soprano ve orkestra için) (1906 Geneva)
- Psaume 22 (1913 Satigny)
- Deux Psaumes pour soprano et orchestre, précédés d'un prélude orchestral (1914 Satigny)
- Avodath Hakodesh (Sacred Service) (1933 Roveredo-Ticino)
- America: An Epic Rhapsody (Koro ve orkestra için) (1926 San Francisco)

2.4.3.5. Piyano kuintetler

- Piano Kuintet No. 1 (1923 Cleveland)

- Piano Kuintet No. 2 (1957)

2.4.3.6. Yaylı kuartetler

- Yaylı Kuartet (Sol Majör) (1896)
- Yaylı Kuartet No. 1 (1916 Geneva - New York)
- Yaylı Kuartet No. 2 (1945 Agate Beach)
- Yaylı Kuartet No. 3 (1952 Agate Beach)
- Yaylı Kuartet No. 4 (1953 Agate Beach)
- Yaylı Kuartet No. 5 (1956 Agate Beach)
- In the Mountains (1924 Cleveland)
- Night (1923 Cleveland)
- Paysages (1923 Cleveland)
- Prelude (1925 Cleveland)
- Two Pieces (1938, 1950 Châtel, Haute Savoie - Agate Beach)

2.4.3.7. Piyanolu trio

- Three Nocturnes (Piyanolu trio için) (1924 Cleveland)

2.4.3.8. Keman eserleri

- Sonata No. 1 (Keman ve piyano için) (1920 Cleveland)
- Baal Shem (1923 Cleveland)

- Poème Mystique, Sonata No. 2 (Keman ve piyano için) (1924 Cleveland)
- Nuit Exotique (1924 Cleveland)
- Abodah (1929 San Francisco)
- Mélodie (1929 San Francisco)
- Suite Hébraïque (Keman ve piyano için) (1951 Agate Beach)
- Suite No. 1 (Solo keman için) (1958 Agate Beach)
- Suite No. 2 (Solo keman için) (1958 Agate Beach)

2.4.3.9. Viyola eserleri

- Süit (Viyola ve piyano için) (1919 New York)
- Suite Hébraïque (Viyola ve piyano için) (1951 Agate Beach)
- Meditation and Processional (Viyola ve piyano için) (1951 Agate Beach)
- Süit (Solo viyola için) (bitmemiş) (1958 Agate Beach)

2.4.3.10. Çello eserleri

- Çello Sonatı (1897)
- Méditation Hébraïque (1924 Cleveland)
- From Jewish Life (1925 Cleveland)
- Suite No. 1 (Solo çello için) (1956 Agate Beach)
- Suite No. 2 (Solo çello için) (1956 Agate Beach)
- Suite No. 3 (Solo çello için) (1957 Agate Beach)

2.4.3.11. Flüt eserleri

- Suite Modale (Flüt ve piyano için) (1956 Agate Beach)

2.4.3.12. Solo Piyano eserleri

- Ex-voto (1914 Geneva)
- In the Night: A Love Poem (1922 Cleveland)
- Poems of the Sea (1922 Cleveland)
- Four Circus Pieces (1922 Cleveland)
- Danse Sacrée (1923 Cleveland)
- Infantines, 10 pieces for children (1923 Cleveland)
- Nirvana, Poem (1923 Cleveland)
- Five Sketches in Sepia (1923 Cleveland)
- Sonata (1935 Châtel, Haute Savoie); written for Guido Agosti
- Visions et Prophéties (1936 Châtel, Haute Savoie)

2.4.3.13. Organ eserleri

- 6 Preludes (1949 Agate Beach)
- 4 Wedding Marches (1950 Agate Beach)

2.4.4. Süt formu ve tarihi gelişimi

Kökeni Latince bir kelime olan süt, kökeni Orta Çağ'a kadar dayanan en eski çalgı müziği biçimlerinden birisidir. “*Terim, Latince sequi: ‘izleyen parça’ ve Fransızca aynı anlama gelen suivre sözcüğünden kaynaklanır. Almanca partita, İngilizce tesson. Dilimize Fransızca söylenişyle süt olarak girmiştir.*”⁶² Hodeir’a göre süt: “...değişik etkide ama aynı tonda ve çoğun aynı biçimde dans parçalarının birbiri ardına dizilmesine denir.”⁶³

Çok bölümlü bir form olan süt genellikle çalgısal dans müziği türlerinden meydana gelir. Orta Çağ'da kilisenin dans müziklerine karşı tepkilerine rağmen halk müziğinde dans müzikleri oldukça yaygındır. Rönesans'la birlikte saray dans müzikleri de yaygınlaşmaya başlamıştır. Zamanla bu çalgısal dans müzikleri özlerini koruyarak gelişmiş ve dinlence müzikleri haline gelmişlerdir. İşte bu müziklerin komplike bir şekilde kendilerini en iyi gösterdikleri yer ise sütler olmuştur. Orta Çağ'da “...bazı dans parçalarını ikişer ikişer demetlemek bir gelenektir.”⁶⁴ Barok Dönem'de hem solo olarak hem de orkestra müziğinde süt formu sıkça kullanılan formlardan birisidir.

“17. Yüzyıl boyunca süt, İtalya'da Frescobaldi ile başlayıp Corelli ile sürmüş, Almanya'daki benzer gelişim Froberger'den Scheirs, Haendel ve J. S. Bach'a, İngiltere'de Locke'den Purcell'e, Fransa'da ise Lully'den Rameau'ya uzanan süreçte yaşanmıştır. Bu yüzyılın sonlarında Fransız besteci Couperin'in *ordre adı altında klavsen için yazdığı sütler, birer başeserdir. Alman stili çerçevesinde solo çalgı için süt formunda yer alan eserlere ise çoğunlukla *partita denmiştir. Şu farkla ki, partita'lar, genellikle çeşitleme formunun olanakları kullanılarak yazılıyordu. J. S.

⁶² Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, 3.Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2009, s.496.

⁶³ Andre Hodeir, *Müzik Türleri ve Biçimleri*, Çev. İlhan Usmanbaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s.114.

⁶⁴ Andre Hodeir, *a.g.e.*, s.114.

Bach, bazılarına 'Partita' adını verdiği, solo çalgı için 40 dolayında eser yazmıştır. Bu eserler, klavsen, lavta, keman, viyolonsel ya da flüt içindir.”⁶⁵

Barok Dönem’de özellikle orkestralar için yazılan süitler meşhurdur. George Frideric Handel’in (1685-1759) “Su Müziği”, “Ateş Oyunları Müziği” isimli eserleri o dönemde orkestra için yazılmış en önemli süitlerdir. J. S. Bach’ın da BWV 1066, 1067, 1068 ve 1069 numaralı dört eseri orkestra için betelenmiş süitlerdir.

17. yy’da farklı tempolarda en az dört dansın art arda gelmesinden oluşan süitlerde “*allemande, courante, sarabande, gigue, menuet, gavotte, bourree, loure*” gibi danslar yer almaktaydı.⁶⁶ 18. yy’ın ortalarından itibaren süit yerini divertimento’ya bırakmıştır. 19. ve 20. yy’da ise çok daha serbest anlayışlarla yer yer süitler bestelenmiştir. “Edward Grieg’in ‘Holberg’in Döneminden’ ve Max Reger’in ‘Eski Üslupta Süit’ gibi barok çağa gönderme yapan eserlerini, George Bizet’nin ‘Arlesienne’ ve Grieg’in ‘Peer Gynt’ başlıklı eski stilde olmayan orkestra süitleri izlemiştir.”⁶⁷

“Çağdaş süit parçaların sıralanışı bakımından daha da özgürdür. Eski biçimlerle yakın ilişki kurma tasasıyla çağdaş bestecilerin bazıları füğ de koymuşlardır -füğ 17 ve 18. yüzyıllarda açılış parçası (uvertür ya da prelüd) içinde ayrıcalıklı olarak geçerdi. Ravel’in *Le Tombeau de Couperin*’i (Couperin’in Mezannda) altı parçadan oluşmuştur: prelüd füğ, forlane, rigaudon, menüet, toccata. Milhaud’nun *II. Senfonik Süit*’inde uvertür, prelüd ve füğ, pastoral, noktürn ve final bulunmaktadır. Schönberg’in süit-sonat’ı sonat anlayışına daha yakın olup yapı bakımından daha da karmaşık görünmektedir.”⁶⁸

⁶⁵ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.493.

⁶⁶ Gös. yer.

⁶⁷ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.494.

⁶⁸ Andre Hodeir, *a.g.e.*, s.117.

2.4.5. Rapsodi

Kelime kökenine bakılacak olur ise Yunanca “Rhapsodia”, örülmüş şarkı anlamına gelir. Homeros Destanında yer alan lir çalıp şarkı söyleyen gezgin şarkıcıların ismi “Rhapsod”dur.⁶⁹ Ahmet Say’a göre ise bu saz ile şiir okuyan şarkıcılara “rhapsodios” denir.⁷⁰ Evin İlyasoğlu’na göre ise eski Yunancada epik bir şiirin bölümleri anlamında kullanılmaktadır.⁷¹

Aktüze’ye (2010) göre rapsodi kelimesi müzik tarihinde ilk olarak “18. yy. sonundan sonra, parça parça doğaçlama yaparmış izlenimi veren, çoğunlukla da halk ezgilerini özgürce fantezi ya da balad biçiminde değerlendiren vokal veya enstrümantal parçalar için kullanılmıştır.”⁷²

Ulusalılık bilincinin bir etkisi olarak halk müziği öğelerinin sanat müziğine girmesiyle birlikte müziğin her alt ögesinde olduğu gibi türlerde de değişimler ve yeni arayışlar olmuştur. Halk ezgileri, dini temelli kültürel müzikler gibi folklorik müziklerden meydana gelen, kalıplaşmış formlardan ziyade kendine özgü form anlayışları olan eserlere rapsodi denmiştir. Avrupa dillerinde büyük değişimlere uğramayan bu terim dilimizde de “rapsodi” şeklinde kullanılmaktadır. Tablo 2.1’de farklı dillerde kullanılış şekilleri görülmektedir:

Tablo 2. 1. Farklı dillerde rapsodinin kullanım şekilleri

Almanca	Fransızca	İngilizce	İtalyanca	Türkçe
Rhapsodie	Rapsodie	Rhapsody	Rapsodia	Rapsodi

Rapsodi her ne kadar halk ezgileri temelli olsa da halk ezgileri dışında dini müzik temelli ya da bunlardan da bağımsız yalın ezgiler temelli de olabilmektedir.

⁶⁹ İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak - Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, 4.Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul 2010, s.502.

⁷⁰ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.449.

⁷¹ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 142.

⁷² Aktüze, *a.g.e.*, s.502.

Çoğunlukla orkestra için bestelenmiş olsa da solo piyano ya da eşlikli bir çalgı grubu için de bestelenebilir. Örneğin Liszt'in Macar Rapsodileri hem piyano için hem de orkestra için ayrı ayrı bestelenmiştir. 19. yy'da en bilinen rapsodi örnekleri de Liszt'in bu Macar Rapsodileri ile Lalo'nun Norveç Rapsodisi'dir. 20. yy'da ise en ünlü rapsodiler Bartok'a aittir. Bartok'un eserleri her ne kadar kendilerine özgü bir form içinde tasarlansalar da temelde özgür formlardır. Macar halk müziği öğelerini taşıdıkları için de çoğusu rapsodi özelliğindedir.⁷³ Hatta çalgı müziği eserlerinin büyük bir kısmı rapsodi anlayışıyla bestelenmiştir.⁷⁴ *“Bu anlayışı, birbirine karşıt kısa ya da uzun bölmelerin ardarda konması diye tanımlayabiliriz. Bu çeşit bir anlayıştan çıktığına göre rapsodinin belirli bir kuruluşu olmadığını anlamak zor değildir.”*⁷⁵ *“Kesintisiz tek bölümde yazılan bir kompozisyon biçimidir. Genelde popüler bir halk ezgisinden kaynaklanır.”*⁷⁶

⁷³ Andre Hodeir, *a.g.e.*, s.89.

⁷⁴ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.449.

⁷⁵ Andre Hodeir, *a.g.e.*, s.89.

⁷⁶ Evin İlyasoğlu, *a.g.e.*, s. 142.

3. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Eserin orkestrali versiyonunun analizi

Ernest Bloch solo viyola ve piyano için yazdığı “Suite Hebraique” adlı üç bölümlü eserini daha sonra viyola ve orkestra için de uyarlamıştır. Hem piyanolu versiyonunda hem de orkestrali versiyonunda solo viyola partisi bazı yerleri farklı olacak şekilde solo keman için de tasarlanmıştır. Eserin ulaşılabilen tek orkestrali edisyonunda (Şekil 1.1.) hem viyola hem de keman için solo partileri aynı anda yer almakta, keman partisi parantez içinde “Violin principle” olarak gösterilmiştir. Buradan eserin orijinalinin viyola solo için yazıldığı, istenirse keman solo ile de çalınabileceği anlaşılmaktadır. Bunun yanında piyanolu versiyonunda da aşağıdaki örnekte de görüldüğü üzere “Viola or Violin” yazmaktadır.



Şekil 3. 1. Birinci bölüm, viyola ve keman için⁷⁷

Tablo 1.1.’de eserin orkestrali versiyonunda yer alan çalgıların orijinal isimleri ve Türkçe karşılıkları verilmiştir. İkili orkestra düzeninden trombonlar çıkarılmış,

⁷⁷ Ernest Bloch, *Suite Hebraique*, Viola and Piano G. Shimmer Inc., 1951, s.1.

bunun yerine iki korno eklenmiştir. Bunun yanında vurmali grubu zenginleştirilmiş ve arp eklenmiştir.

Tablo 3. 1. Eserin orkestralı versiyonunda kullanılan partisyon

Partisyonda Yazan İsim	Türkçesi
Fl. 1-2	Flüt 1-2
Ob. 1-2	Obua 1-2
Clar. Sib 1-2	Sib Klarinet 1+2
Fag. 1	Fagot
Corni 1-2	Korno 1-2
Corni 3-4	Korno 3-4
Tr. 1-2	Trompet 1-2
Tr. 3	Trompet 3
Arpe	Arp
Timp.	Timpani
Tamburo (Tamtam)	Trampet
Piatti	Asma Zil
(Violin principale)	(Solo Keman)
Viola principale	Solo Viyola
VI. 1	Keman 1
VI. 2	Keman 2
Viole	Viyola
Vc.	Viyolonsel
Cb.	Kontrbas



Şekil 3. 2. Eserin orkestra partisiyonu, ilk sayfa⁷⁸

Yapılan literatür taramasından G. Shimmer şirketine ait olduğu anlaşılan 1951 basımı ve el yazması nota olan bir orkestra partisiyonu dışında başka bir notaya ulaşılammıştır. Bu notada ise partiler ayrıca yer almayıp sadece orkestra partisiyonu mevcuttur. Şekil 1.2.'de bahsedilen partisiyonun ilk sayfası görölmektedir.

⁷⁸ Ernest Bloch, *Suite Hebraique*, *Orchestral Score*, G. Shimmer Inc., 1951, s.1.

3.2. Eserin form analizi

3.2.1. Birinci bölüm - Rapsodie

Eserin birinci bölümü “Rapsodie” başlığıyla gelmiştir. Rapsodi türü “...belirgin bir formu olmayan ve özgür bir deyişle...”⁷⁹ diye tanımlanmıştır. Her ne kadar kendine özgü bir deyişle olsa da belli öğeleri bu bölümün bir sonat allegrosu biçimi gibi tasarlandığını göstermektedir. Cümlesel yapısına bakılacak olursa karma yapıdadır. Cümlelerin ölçü sayıları arasında bir standartlık yoktur. Asimetrik ölçü yapısıyla ilerlemektedir. Çoğu cümle farklı uzama çeşitleriyle uzamıştır. Sergi bölmesi iki ana temadan oluşmakta, temalar arası büyük farklılıklar gözükmemektedir. Aynı zamanda her iki temada da farklı şekillerde ve modlarla işlenmiş ortak bir cümle -”b” cümlesi” bulunmaktadır.

Tüm bunların yanında her ne kadar farklı temalara bölünseler de A ve B temaları arasında ortak bir motifsel yapı olduğu da söylenebilir. Gelişme bölümünde her iki temadan da alıntılar yapılmıştır. Nispeten kısa bir bölme olduğu söylenebilir. Bu esere özgü olarak gelişme bölümünün ikinci kısmı diyebileceğimiz epizodik yapı aynı zamanda kadans olarak da tasarlanmıştır. Kadanslar genel olarak yeniden sergi bölmelerinin içinde yer alsalar da bu eserde genel teamülün dışında gelişme bölümünün bir parçası olarak yeniden sergiden önce yer almaktadır. Yeniden Sergi bölümünde ise A’ ve B’ temaları yeniden geldiğinde değişerek ve kısalarak gelmişlerdir. Her iki temanın da sadece ilk iki cümleleri yeniden getirilmiştir. Eserde herhangi bir koda yer almamaktadır. Bunun yerine son temanın son cümlesinin kalışı bu duyuluşu sağlamaktadır.

Birinci bölümün bölmeleri, temaları, cümleleri ve bu cümlelerin kaç ölçü olduklarını gösteren form şeması Tablo 3.2.’de yer almaktadır.

⁷⁹ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.449.

Tablo 3. 2. Birinci bölüm form şeması

Bölmeler	Temalar	Cümleler	Ölçü Sayıları
SERĞİ	A	a	6
		b	9
		a1	7
		c	4
		d	4
	G.K.		4
	B	e	4
		b1	4
		b2	3
		b3	5
	G.K.		4
GELİŞME	EPİZOD		12
	KADANS		7
YENİDEN SERĞİ	A'	a2	8
		a3	6
	G.K.		4
	B'	e1	4
		b4	6

Tabloda da görüleceği üzere Gelişme bölümü diğer bölmelere nispeten daha küçüktür. 54 ölçülük sergi, 28 ölçülük yeniden serginin arasında gelişme bölümü kadans da dahil olmak üzere 19 ölçüden oluşmaktadır. Yeniden sergi bölümünde temalar değişerek geldiği için A' ve B' olarak gösterilmiştir. "G.K." kısaltması geçiş köprüsünü nitelemektedir. Temalar arasında geçiş köprüleri olduğu gibi Sergi bölümünden Gelişmeye geçerken de geçiş köprüsü bulunmaktadır.



Şekil 3. 3. Birinci bölüm, Sergi Bölmesi, A teması, “a, b” cümleleri [1-8.ölç.]⁸⁰

Birinci bölümde herhangi bir giriş kısmı yer almadan direkt olarak Sergi bölmesi başlamaktadır. Sergi bölmesi piyanonun veya orkestralı versiyonda orkestranın girişiyle gelen “a” cümlesi ile başlamaktadır. Sergi bölmesi A ve B olmak üzere iki temadan oluşmaktadır. A temasında beş, B temasında dört cümle vardır. Temalar arası bir geçiş köprüsü bulunmakla beraber B temasının ardından da bir geçiş köprüsü bulunmaktadır. A teması “a, b, a1, c ve d” cümlelerinden oluşmaktadır. Şekil 3.3.’te görülen “a” cümlesi eserin bir çekirdeğini oluşturmakta, diğer bölümlerde de bu cümlelerin motifleri sıkça kullanılmaktadır. “b” cümlesi, “a” cümlesindeki motiflerden türetilmiştir. “a” cümlesinde sol eksensli aşağıdaki dizi kullanılmaktadır:

⁸⁰ Bloch, *Suite Hebraïque*, Viola and Piano, s.1.



Şekil 3. 4. Birinci bölüm, “a” cümlesinde kullanılan dizi

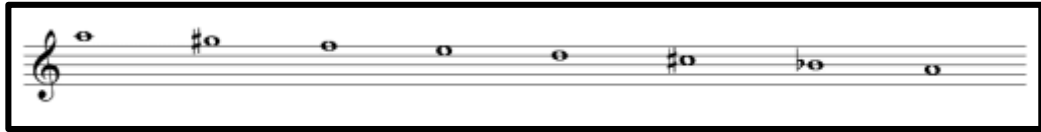
Şekil 3.4.’te yer alan “a” cümlesinin dizisi çıkıcı şekilde geldiğinde sol melodik minör olarak gelirken inici olarak geldiğinde şekilde görülen dizi şeklindedir. “b” cümlesinde de aynı dizi kullanılmıştır.



Şekil 3. 5. Birinci bölüm, A teması, “a1” cümlesi [15-22.ölç.]⁸¹

⁸¹ Bloch, *Suite Hebraique*, Viola and Piano., s.2.

A temasında “a” ve “b” cümlelerinin ardından gelen “a1” cümlesinde ana melodi bu sefer viyolada yer almaktadır. “a1” cümlesinin son ölçüsünden itibaren başka bir diziyeye geçiş yapılmaktadır. La sesi üzerine inici olarak hicaz makam dizisi kullanılmıştır.



Şekil 3. 6. Birinci bölüm, “a1” cümlesinde kullanılan dizi

Şekil 3. 7. Birinci bölüm, A teması, “d” cümlesi [23-29.ölç.]⁸²

A temasının son cümlesi olan “d” cümlesi, “a1” cümlesinin ikinci yarısının başka bir diziden getirilmiş halidir. Eserde bu tip cümle yapıları tüm bölümlerde bulunmaktadır. A temasının cümleleri de motifsel benzerlikler içermektedir. Bunun yanında “a” ve “b” cümleleri auftakt ile başlamakta iken “d” cümlesi ölçü başında ve güçlü zamanında başlamaktadır. La sesinde tam kalış yapmaktadır.

⁸² Bloch, *Suite Hebraïque*, Viola and Piano, s.3.



Şekil 3. 8. Birinci bölüm, A teması, Geçiş köprüsü [27-33.ölç.]⁸³

A temasının son cümlesi olan “d” cümlesinin ardından solo viyola susmakta ve piyanolu versiyonda piyano, orkestralı versiyonda ise tutti orkestra gelişmeli bir yapıya sahip olan Geçiş Köprüsünü çalmaktadır. Geçiş köprüsünde de önceki cümlelerde yer alan ritmik ve melodik motifler yer almaktadır. Bu geçiş köprüsü her iki temayı birbirine bağlar. Aynı zamanda A temasının bitişini güçlendirir.



Şekil 3. 9. Birinci bölüm, B teması, “e” cümlesi [34-37.ölç.]⁸⁴

⁸³ Bloch, *Suite Hebraïque*, Viola and Piano, s.4.

⁸⁴ Gös. yer.

Geçiş Köprüsünün ardından tekrar solo viyolanın girmesiyle B teması başlamaktadır. B teması “e, b1, b2 ve b3” olmak üzere dört cümleden oluşmaktadır. Cümle sayısı olarak A temasından bir cümle eksiktir. Bunun yanında A temasında yer alan “b” cümlesinin değiştirilmiş versiyonları B temasında da yer almaktadır. Bu kısımda “b” cümlelerinin benzerlikleri bakımından her ne kadar A temasındaki gibi olmasa da bu cümlelerin aynı isimlendirilmesi bölümün tamamına bakılınca daha iyi anlaşılacaktır. Rapsodi türünde görülen serbest form yapısının ve kendine özgülüğün en iyi örneği eser içerisinde burası olarak gösterilebilir.



Şekil 3. 10. Birinci bölüm, B teması, “b1, b2, b3” cümleleri [38-49.ölç.]⁸⁵

⁸⁵ Bloch, *Suite Hebraique*, Viola and Piano, s.5.

B temasının “b1, b2 ve b3” cümlelerinin hepsi önceki ölçüden yani auftakt ile başlamaktadır. “b1” cümlesinde melodi piyano ya da orkestrada gelmesine karşın “b2” ve “b3” cümlelerinde solo viyolada duyulmaktadır. Cümleler arası ilişkilere bakılacak olur ise de aynı motiflerden yola çıkarak oluşturulmuş üç cümleden oluşan bir cümle demeti de denilebilir.



Şekil 3. 11. Birinci bölüm, B teması, Geçiş köprüsü [50-53.ölç.]⁸⁶

B temasının “b” cümlelerinin ardından gelişmeli yapıda bir Geçiş Köprüsü görülmektedir. İlk geçiş köprüsüyle kullanılan dizi hariç neredeyse aynı şekilde gelen bu kısımda yine önceki cümlelerin motifleri kullanılmıştır.

⁸⁶ Bloch, *Suite Hebraïque, Viola and Piano*, s.5.



Şekil 3. 12. Birinci bölüm, Gelişme bölümü [54-65.ölç.]⁸⁷

Birinci bölümün Sergisi, Geçiş Köprüsüyle yeni bir bölme olan Gelişme bölümüne yerini bırakmıştır. Gelişme Bölmesi, sonat allegrosu formunun genel kullanımına bakılırsa genelden kısa bir şekilde burada yer almaktadır. Kendi içinde epizodik yapıda olan birinci kısmı ve kadans olan ikinci kısmı olarak ikiye ayrılabilir. Bunun yanında epizodik kısım da kendi içinde piyano veya orkestranın çaldığı bölüm ile solo viyolanın girdiği bölüm olarak ikiye ayrılabilir fakat zaten kısa olan bu kısımların kalış yerleri net olmadığından bölünmemiştir.

⁸⁷ Bloch, *Suite Hebraïque*, *Viola and Piano*, s.6.



Şekil 3. 13. Birinci bölüm, Kadans [66-71.ölç.]⁸⁸

Gelişme bölmesinin ikinci kısmı olarak ele alınan kadansı besteci tamamen kendi yazmıştır. Bilindiği üzere Klasik Dönem ve öncesinde konçertolarda kadanslar geleneksel olarak doğaçlama çalınır, notaya yazılmazdı fakat Romantik Dönem’den itibaren besteci tarafından yazılmaya başlanmıştır. Bu eser bir konçerto olmamasına rağmen ilk bölümünün sonat allegrosu gibi tasarlanıp bir kadans içermesi ve üç bölümden oluşması sanki bestecinin bir konçerto formu tasarladığı izlenimi verir.

Yine konçertolarda kadanslar Yeniden Sergi bölmesinin içerisinde ikinci temadan önce veya sonra yer alırlar. Bu eserde bu alışlagelmiş form anlayışının dışında olarak gelişmenin bir epizodik kısmı olarak konumlanmıştır.

66-71. ölçüler arasında kalan bu kısa kadansın öncesindeki dört ölçüde başladığı hissi verse de solo viyolanın girdiği 66. ölçüde başlamaktadır. On altılık notaların ardından bölümün de doruk noktası sayılabilecek dört sesli akorda bir kalış yaptıktan sonra daha önce geçiş köprülerinde görülen bir yapının melodik motifi art arda gelerek kadans son bulmaktadır.

Kadansın ardından auftakt ile bu sefer solo viyolada gelen melodi A temasıyla birlikte Yeniden Serginin de başladığını gösterir. Yeniden Sergi bölmesinde, Sergideki temalar gelişerek ve kısaltılarak gelmiştir. A’ teması bu sefer yalnızca “a2 ve a3” cümlelerinden oluşmaktadır. Cümlede kullanılan mod ise yine sol eksenine

⁸⁸ Bloch, *Suite Hebraïque*, Viola and Piano, s.6.

çekilmiştir. “a2” cümlesi kendi içinde ikiye bölünebileceği gibi altıncı ölçüsünden itibaren cümle sonu uzama eki olarak da düşünülebilir.

Şekil 3. 14. Birinci bölüm, Yeniden Sergi, A' teması, “a2” cümlesi [72-80.ölç.]⁸⁹

A' temasının güçlü bir kalış yapmasının ardından 4 ölçülük kısa bir Geçiş Köprüsü gelmektedir. Geçiş Köprüsünde eksen do'dan mi'ye çekilmiş ve kalış yapılmıştır. Burası diğer iki geçiş köprüsünden farklıdır. Önceki iki geçiş köprüsünde birbirine çok yakın materyaller kullanılmışken burası daha özgün bir yapıya sahiptir.

⁸⁹ Bloch, *Suite Hebraïque*, Viola and Piano, s.7.



Şekil 3. 15. Birinci bölüm, Yeniden Sergi, Geçiş köprüsü [85-92.ölç.]⁹⁰

Geçiş Köprüsü A' teması ile B' temasını birbirine bağlamıştır. 90. Ölçünün son sekizliğinden auktakt ile başlayan B' teması Sergide geldiği gibi "e" cümlesiyle başlamıştır fakat bu sefer değişerek geldiği için "e1" ismi verilmiştir. Ve A' bölmesinde olduğu gibi B' bölmesi de sergideki gibi değil de kısaltılarak gelmiştir. "e1 ve b4" cümlelerinden oluşan B' temasıyla eser son bulmaktadır. Esere bir koda yazılmamış, "b4" cümlesinin sonuna kısa bir ek gelmesiyle kalışı sağlamlaştırılmıştır. Bunun yanında en dikkat çekici yanı ise eserin başlangıçtaki eksen sesi sol iken biterken re eksenli re majör akoru ile bitmiştir.

⁹⁰ Bloch, *Suite Hebraïque*, Viola and Piano, s.8.

The image shows a musical score for the first section of 'Yeniden Sergi' by Bloch. The score is in 3/4 time and includes piano and vocal parts. The piano part has markings for 'p dolce', 'poco', 'un poco slentando', 'un poco più lento', 'rit. molto', 'ten.', and 'sotto voce'. The vocal part has markings for 'e1', 'b4', and 'sotto voce'. The score is divided into three systems, with the first system starting at measure 89 and the third system ending at measure 100. A red line marks the beginning of the B' theme, and a red bracket indicates the 'e1, b4' phrases.

Şekil 3. 16. Birinci bölüm, Yeniden Sergi, B' teması, “e1, b4” cümleleri [89-100.ölç.]⁹¹

⁹¹ Bloch, *Suite Hebraïque*, Viola and Piano, s.9.

3.2.2. İkinci bölüm - Processional

İkinci bölüm üç bölmeli basit lied formunda tasarlanmıştır. Cümleler arasında simetrik ve asimetrik bağlar mevcuttur. Genel olarak iki ölçülük kısa cümlelerden oluşsa da bazı cümleler kendi içlerinde uzamışlardır. Bölümün bölmeleri, cümleleri ve bu cümlelerin kaç ölçü olduklarını gösteren form şeması Tablo 3.3.'te yer almaktadır.

Tablo 3. 3. İkinci bölüm form şeması

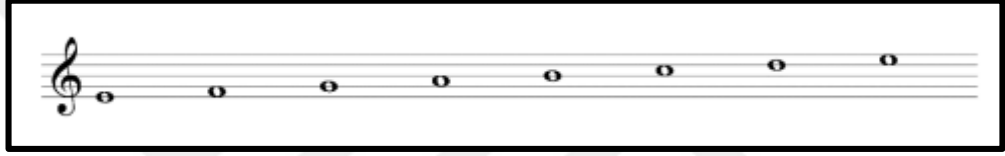
Bölmeler	Cümleler	Ölçü Sayıları
A	Giriş	2
	a	2
	a1	2
	b	2
	c	2
	d	2
B	e	3
	f	2
	e1	2
	g	3
	g1	2
A'	a2	3
	d1	2
	a	3
	a1	2
	b	2
	c1	3
	c2	4

Şekil 3. 17. İkinci bölüm, A bölmesi, “a, a1, b, c” cümleleri [1-10.ölç.]⁹²

İkinci bölüm iki ölçülük çok kısa bir girişle başlamaktadır. İlk iki ölçüyü kapsayan bu girişteki akorlar bölümün armonik yapısını özetler niteliktedir. Bas partilerdeki süregelen yapı, bölümün büyük bir kısmında hâkim olan bas yürüyüşüdür. Girişin ardından başlayan 1-12. Ölçüler arasındaki A Bölmesi; “a”, “a1”, “b”, “c”, ve “d” cümlelerinden oluşmaktadır. Cümleler kısa gözüktükçe de kendi içlerinde tüm dinamikleri gösterir şekildedir. A bölmesindeki her cümle solo viyola notasındaki

⁹² Bloch, *Suite Hebraïque*, Viola and Piano, s.10.

auftakt ile başlamaktadır. İlk iki cümle “a” ve “a1” cümleleri koşut yapıtadır. “a1” cümlesi bir önceki cümlelerin melodik olarak biraz daha değişmiş bir versiyonudur. Eserde dörtlü sistemde kurulmuş akorlar yer aldığından kalışları net olmamakla birlikte cümle sonlarında kullanılan dizinin kalış seslerinde kalması spesifik cümle kuruluş özelliklerine uyduğunu gösterir. Eserin A bölümünde kullanılan dizi mi frijyen dizisidir. Geleneksel olarak da mi sesi üzerine kurulan bu diziyi besteci A bölümünde mi üzerine kurarak kullanmıştır. Frijyen dizisinin kalış sesleri birinci beşinci ve sekizinci derecelerdir.⁹³ Şekil 3.18.’de A bölümünde kullanılan mi frijyen dizisi görülmektedir.



Şekil 3. 18. A Bölmesinde kullanılan mi frijyen dizisi

A bölümünün “b” cümlesi, “a” ve “a1” cümlelerinde kullanılan noktalı sekizlik ve otuz ikiliklerden oluşan ritmik yapıyı kullanmasıyla bu iki cümleye koşut yapıtadır. Her üç cümlede de küçük bir çıkış ve iniş seyreden bir melodik yapı hakimdir. Mi frijyen dizisi kilise müziğinde geleneksel olarak çıkıcı şekilde kullanılır. Besteci A bölümünün ilk kısmı diyebileceğimiz “a”, “a1” ve “b” cümlelerinde genel olarak çıkıcı yapıyla bu diziyi kullanmıştır. Bunun yanında bölmenin doruk noktası da diyebileceğimiz “c” cümlesinde arpejli atlamalı inişler de görülmektedir.



Şekil 3. 19. “a” ve “b” cümlelerindeki ritmik motif⁹⁴

⁹³ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.207.

⁹⁴ Bloch, *Suite Hebraique*, *Viola and Piano*, s.10.

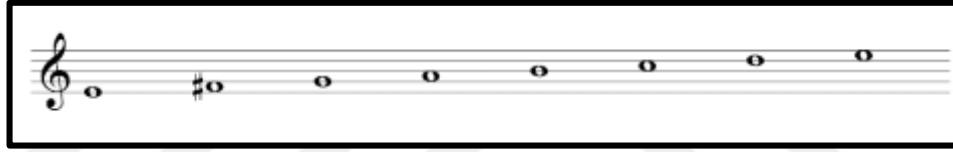
Şekil 3. 20. İkinci bölüm, B bölmesi, “e, f, e1, g, g1” cümleleri [13-25.ölç.]⁹⁵

A bölmesinin ardından 13-25. ölçüler arasında yeni bir bölme görmekteyiz. Bu bölme A bölmesine nispeten asimetrik bir yapıya sahiptir. Ölçü yapısı sürekli değişmekte ve iki ölçüyü aşan cümleler yer almaktadır. B bölmesi “e”, “f”, “e1”, “g”,

⁹⁵ Bloch, *Suite Hebraique*, Viola and Piano, s.11.

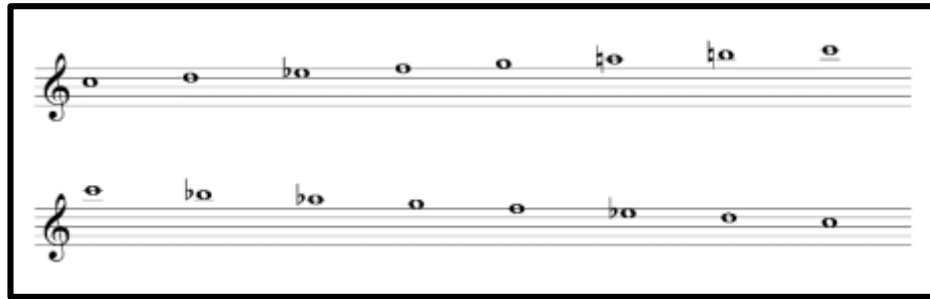
“g1” cümlelerinden oluşmaktadır. İlk “e” cümlesi viyolada görülmesine karşın ikinci “e1” cümlesi piyanoda veya orkestralı versiyonunda da orkestrada çalmaktadır. “f” cümlesi “e” cümlesinin sonculu özelliktedir. A bölümündeki bas yürüyüşü bu bölümde son bulmuş ve yerini daha çok yürüyüş içeren bir bas çizgisine bırakmıştır. Bunun dışında “e” ve “e1” cümleleri yine bir önceki ölçüden başlayan auftaktlar ile başlamaktadırlar. Bu auftakt yapıları cümlelerin ritmik vurgularını da değiştirmektedirler.

A bölümünün aksine bu bölümde tek bir modal yapı değil de iki farklı modal dizi yer almıştır. Şekil 3.21.’de görülen mi doğal minör dizisi “e”, “f” ve “e1” cümlelerinde kullanılmıştır.



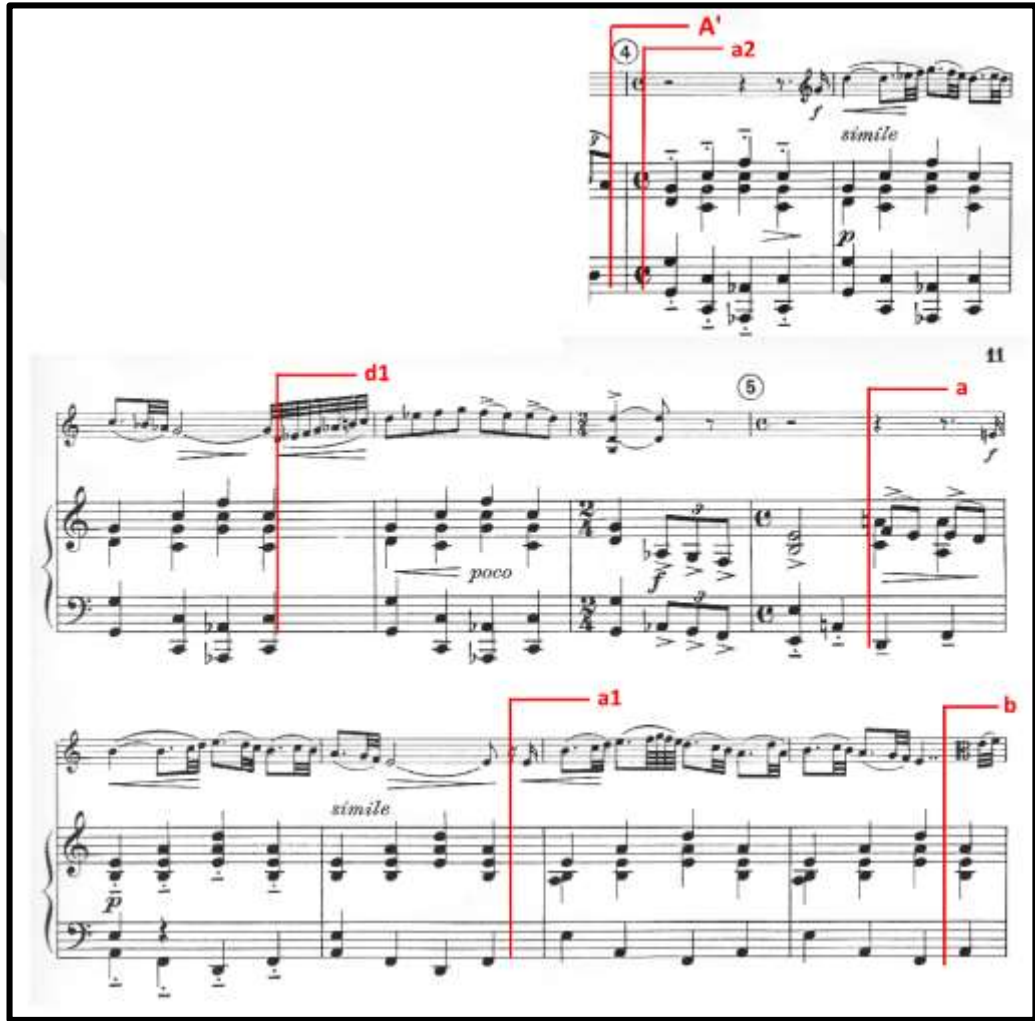
Şekil 3. 21. B bölümünde kullanılan mi doğal minör dizisi

“e1” cümlesinin ardından ani bir modülasyonla yine aynı motifsel yapıları içeren fakat başka bir yapıda gelen “g” cümlesinde ise Şekil 3.22.’de görülen do melodik minör dizisi kullanılmıştır. “g” ve “g1” cümleleri içinde aynı zamanda do doğal minör sesleri de yer almaktadır.



Şekil 3. 22. B bölümünde kullanılan do melodik minör ve do doğal minör dizileri

B bölmesi melodik yapısal açıdan da A bölmesine karşıt yapıdadır. Kullanılan iki farklı dizi de bu bölmenin A'ya nispeten daha kararsız bir yapıda olduğunu göstergeleridir. “e” ve “g” cümleleri ilk geldiklerinde solo viyolada iken ikinci kez geldiklerinde piyano veya orkestrada çalınmaktadırlar.



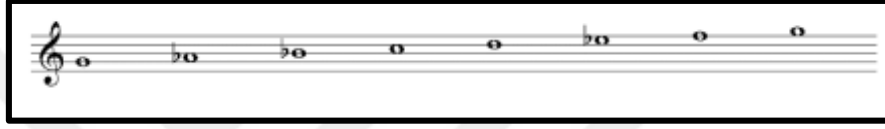
Şekil 3. 23. İkinci bölüm, A' bölmesi, “a2, d1, a, a1” cümleleri [26-35.ölç.]⁹⁶

26. ölçüde bölümün başındaki giriş materyalinin gelmesiyle birlikte tekrardan A bölmesi duyulmaktadır. Fakat A bölmesi bu ikinci kez gelişinde değişikliklere uğramıştır. Giriş materyali bu sefer tek ölçü olarak ve farklı bir eksende gelmiştir. 26-44. ölçüler arasını kapsayan A' bölmesi, sırasıyla “a2”, “d1”, “a”, “a1”, “b”, “c1” ve

⁹⁶ Bloch, *Suite Hebraïque*, Viola and Piano, s.12.

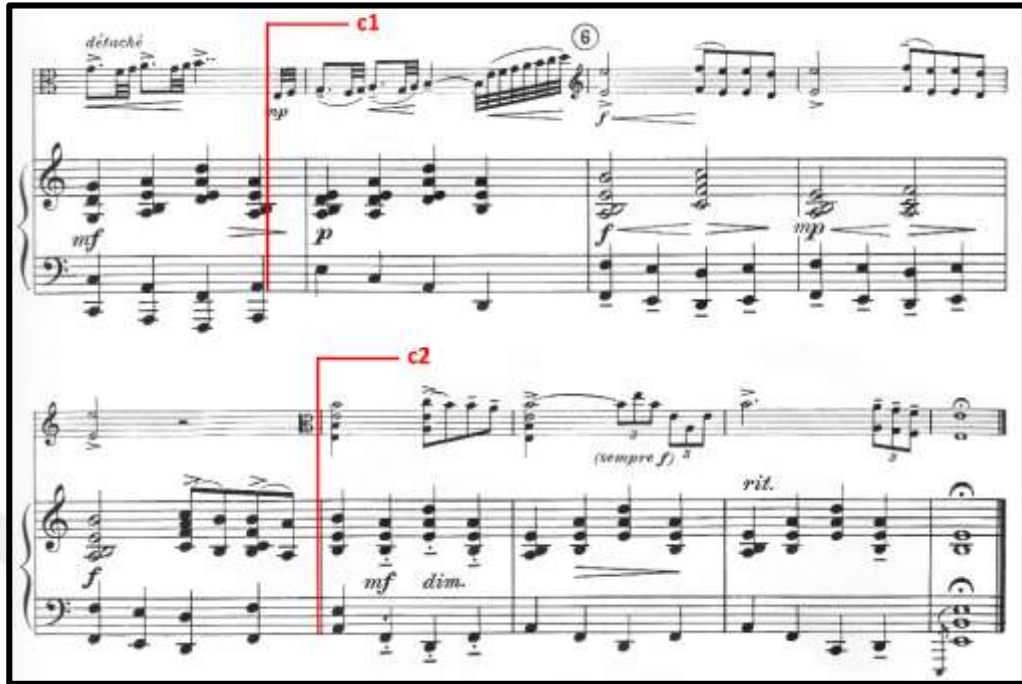
“c2” cümlelerine ayrılabilir. İlk A bölmesi gibi burada da cümleler auftakt ile başlamaktadır. “a2” ve “d1” cümlelerinin ardından gelen “a”, “a1”, “b” cümleleri A bölmesindeki aynı şekliyle bir daha gelmektedir, piyanolu versiyonda hiçbir değişime uğramamış, orkestralı versiyonunda da çok küçük değişikliklere uğramıştır.

Bölmenin ilk iki cümlesi ilk bölmedekiyle aynı mod fakat farklı eksenle gelir. A bölmesinde tamamen mi frijyen modu kullanılmışken bu bölme sol frijyen modu ile başlamaktadır. Fakat “a” cümlesinde tekrar mi frijyene geçiş yapılmıştır.



Şekil 3. 24. A' bölmesi “a2” ve “d1” cümlelerinde kullanılan sol frijyen dizisi

Bölmenin son iki cümlesi olan “c1 ve c2” cümleleri A bölmesindeki “c” cümlesinin değiştirilmiş halleridir. “c1” cümlesi başlangıcına bir ölçülük ek almıştır. “c2” cümlesi ise orkestradaki ostinato akorlar ve kalıssal yapılar ile bölümün kodası görevini üstlenmiştir. Bölüm birinci bölümün aksine başladığı eksenle, mi frijyen dizisi ve ekseninde kalış yaparak son bulmuştur.



Şekil 3. 25. İkinci bölüm, A' bölümü, “c1, c2” cümleleri [36-44.ölç.]⁹⁷

3.2.3. Üçüncü bölüm - Affirmation

Üçüncü bölüm de ikinci bölüm gibi üç bölmeli basit lied formundadır. Cümle ölçü sayıları asimetriktir. A bölümü yeniden geldiğinde bir cümle eksiltiştir. A bölümünden B bölümüne geçerken bir köprü yer almamasına rağmen B bölümünden A' bölümüne geçerken bir geçiş köprüsü bulunmaktadır. A' bölümündeki hiçbir cümle A bölümünde birebir aynı şekilde yer almamaktadır. A' bölümü iki ölçülük kısa bir girişle başlamaktadır. Bu girişe benzer küçük bir giriş ikinci bölümün başında da bulunmaktadır. Tablo 3.4.'te üçüncü bölümün form şeması görülmektedir.

⁹⁷ Bloch, *Suite Hebraïque*, Viola and Piano, s.12.

Tablo 3. 4. Üçüncü bölüm form şeması

Bölmeler	Cümleler	Ölçü Sayıları
A	a	4
	a1	6
	b	2
	c	3
	c1	4
B	d	6
	e	4
	f	4
	g	2
	G.K.	4
A'	Giriş	2
	a2	4
	a3	6
	b1	2
	b2	3
Kodetta		3

A bölmesi “a, a1, b, c ve c1” cümlelerinden oluşmaktadır. İlk cümle dört ölçülük simetrik bir yapıya sahipken ikinci cümle (a1) sonuna iki ölçülük cümle sonu uzama eki almıştır. “a” cümlesi belirgin bir kalış göstermemesine rağmen viyolanın girdiği beşinci ölçüde aynı melodik yapının tekrar edilmeye başlamasıyla yeni bir cümlenin başladığı anlaşılmaktadır. Piyano veya orkestra partisinde yürüyen bir bas ezgisi görülmektedir. Bu bas ezgisi ile cümlede armonik bir yürüyüş sergilenmektedir. “a ve a1” cümleleri beraber bir periyod oluşturmaktadırlar. “a1” cümlesinin sonundaki uzama eki de bu periyodun kalışını güçlendirmektedir.

Şekil 3. 26. Üçüncü bölüm, A bölümü “a, a1, b” cümleleri [1-12.ölç.]⁹⁸

“a ve a1” cümlelerinin çıkıcı melodik yapısına karşın ardından gelen “b” cümlesi inici melodik yapıdadır ve ölçü sayısı bakımından oldukça kısadır. A bölümünün doruk noktası “c” cümleleridir denilebilir. “a” cümleleri ile ritmik motif benzerlikleri olsa da farklı cümlelerdir. “c ve c1” cümleleri arasında da benzerlik oranı az olsa da tüm partiler göz önünde tutulduğunda “c1” cümlesinin “c” cümlesinin geliştirilmiş hali olduğu görülecektir.

⁹⁸ Bloch, *Suite Hebraïque*, Viola and Piano, s.13.

Şekil 3. 27. Üçüncü bölüm, A bölümü “c, c1” cümleleri, B bölümü, “d, e” cümleleri [13-28.ölç.]⁹⁹

“c1” cümlesinin si ekseninde kalış yapmasının ardından A bölümünün hareketli ve atılgan yapısına karşıt daha lirik bir cümle başlar. Bu cümle (d cümlesi) daha önceki kısmın karakterini değiştirdiği için bu kısımda yeni bir bölme olan B bölümünün başladığı görülür.

⁹⁹ Bloch, *Suite Hebraïque*, Viola and Piano, s.14.

B bölmesi daha önce gelmeyen dört farklı cümleden oluşmaktadır. “d, e, f, g” olarak isimlendirilen bu cümleler birbirinden bağımsız fakat birbiriyle konuşan farklı karakterde insanları tasvir eder gibidirler. Cümleler gibi eşlik yapıları da farklıdır. Önceki ölçünün son dörtlüğünde auftakt ile başlayan “d” cümlesi öncesindeki ölçünün yarısında başlayıp sonrasındaki ölçünün ilk yarısında bittiği için altı ölçüyü tamamlamaktadır. “d” cümlesi öncesindeki kalıştan devraldığı mi eksenine devam edip yine bu eksenle kalış yapmıştır. Ardından gelen “e” cümlesinde ise yine aynı eksenli fakat solo viyoladaki melodi üçlü yukarısından başlayıp üçlüsünde bitirilmiştir. “f” cümlesi bu bölmenin solo viyola partisindeki en tiz ses alanına sahiptir. Bu cümlede halen B bölmesindeki lirik karakter korunmaktadır. Fakat ardından gelen “g” cümlesinde hem kalışı güçlendirir hem de yeni bir karakteri hazırlar bir yapı görülmektedir. B bölmesi mi ekseninde başlayıp mi majör akoruyla parlak bir duyuluşla son bulmuştur. Özellikle sondaki majör akor ve solo viyoladaki puandorg ile bu bitiş etkisi güçlendirilmiştir.



Şekil 3. 28. Üçüncü bölüm, B bölmesi, “f, g” cümleleri [29-35.ölç.]¹⁰⁰

B bölmesinin ardından “ad libitum” yazılarak serbest karakterde çalınması istenen dört ölçülük bir geçiş köprüsü bulunmaktadır. Geçiş köprüsünde piyano veya

¹⁰⁰ Bloch, *Suite Hebraïque*, Viola and Piano, s.15.

orkestrada akor yürüyüşleri yer almakta iken solo viyolada otuz ikiliklerle tiz sol'de başlayan inici melodik yapı yine mi majör akorunun üzerinde pes mi sesiyle bitmektedir. Bu geçiş köprüsü uzayan son ölçüsüyle birlikte aynı zamanda sanki küçük bir kodetta işlevi de görmektedir.



Şekil 3. 29. Üçüncü bölüm, Geçiş köprüsü, A' bölümü, giriş ve "a2" cümlesi [36-43.ölç.]¹⁰¹

Daha önce ikinci bölümün başında da görüldüğü gibi ana temanın gelişini hazırlayan iki ölçülük kısa bir giriş A' bölümünün "a2" cümlesinden önce yer almaktadır. A' bölümü A bölümünden bu yönüyle farklı bir başlangıç içermektedir. A' bölümü "a2, a3, b1, b2" cümlelerinden oluşmaktadır. "a2" cümlesinde, A bölümünün "a" cümlesinden farklı olarak melodi solo viyolada ve akorlarla geliştirilmiş halde sunulmuştur. Toplamda dört ölçüyü tamamlayan cümle sonraki ölçünün ilk vuruşunda bitmektedir ve tam bir kalış sergilemeden yeni cümle "a3" başlamaktadır.

¹⁰¹ Bloch, *Suite Hebraïque*, Viola and Piano, s.16.

A' bölmesinin ikinci cümlesi olan “a3” cümlesi ise, A bölmesinin ikinci cümlesi olan “a1” cümlesinin birkaç ses hariç aynısı gibidir. Küçük farklılıklar içermesi bu cümleye başka bir isimlendirme yapmaya yeterlidir. A bölmesindeki “a1” cümlesinde cümle sonundaki nota ve akor fa diyez sesi içerirken, A' bölmesindeki “a3” cümlesi fa natürel sesiyle ve akoruyla cümle sonu uzama ekine bağlanır. Bunun yanında en büyük fark dört ölçünün ardından iki ölçü cümle sonu uzama ekindedir. Cümle sonu uzama eki hem bu cümlelerin kalışını güçlendirmekte hem de yeni cümleye bir geçiş köprüsü vazifesi üstlenmektedir.



Şekil 3. 30. Üçüncü bölüm, A' bölümü, “a3” cümlesi [44-51.ölç.]¹⁰²

A' bölmesinin son iki cümlesi olan “b1 ve b2” cümleleri de A bölümündeki “b” cümlesinin farklı eksenlerden ve değişerek gelişmiş halleridir. A bölümünde “b” cümlesi bir kere gelip ardından “c” cümleleri gelirken, bu bölmede “c” cümleleri bir daha getirilmemiş, bunun yerine “b” cümlesi tekrar etmiş ve kısa bir kodetta ile hem “b2” cümlesinin kalışı güçlendirilmiş hem de eser son bulmuştur.

¹⁰² Bloch, *Suite Hebraïque*, Viola and Piano, s.17.

Kodetta'nın ilk ölçüsü "a1 ve a3" cümlelerinin cümle sonu uzama ekine çok benzemektedir. Beşlilerin hem melodik olarak hem de akor olarak çokça duyurulduğu bu bölüm tam bir akor olmasa da la sesi ve beşlisi mi sesinden oluşturulan yalın izlenimci etkisindeki akorla son bulmuştur. Bölümde genel olarak dörtlü olarak kurulmuş akorlar beşlilere çözülmektedir. Eserin son iki akoru da bu özelliği gösterir. Bölümün başındaki eksen belirsizliğine rağmen burada eser bariz bir la ekseni ile son bulmuştur.



Şekil 3. 31. Üçüncü bölüm, A' bölümü, "b1, b2" cümleleri, Kodetta [36-43.ölç.]¹⁰³

¹⁰³ Bloch, *Suite Hebraïque*, Viola and Piano, s.17.

3.3. Eserin icra teknikleri açısından analizi

3.3.1. Eserde kullanılan çalım teknikleri

3.3.1.1. Legato

İtalyanca legato veya ligato şeklinde yazılan kelime müzikte notaları birbirine bağlı şekilde icra edilen teknik anlamına gelir. Yaylı enstrümanlarda yayın telden hiç kaldırılmadan tek seferde çalınması ile gerçekleştirilir. Notalar arasında bir boşluğun olmadığı bu çalım stiline Türkçe karşılığı bağlı çalımdır.¹⁰⁴ Eserde legato tekniği üç bölümde de gerek başlı başına bağlı şekilde gerekse aksan, staccato gibi tekniklerle birlikte yer almaktadır.



Şekil 3. 32. Birinci Bölüm, Solo Viyola [76-81. ölç.]¹⁰⁵

3.3.1.2. Staccato

Seslerin üzerine veya altına konulan nokta işareti ile gösterilen bu teknikte sesler kesik kesik çalınır. Yine İtalyanca bir kelime olan “staccato” Türkçe’de de stakato olarak kullanılmaktadır. Bunun yanında Almanca “Abgestossen”, Fransızca ise “Coupe” olarak kullanılmaktadır.¹⁰⁶ Yaylı enstrümanlarda bu teknikte yay tel üzerinde her notadan sonra kalkar. Bu teknik eserin ilk iki bölümünde solo viyolada

¹⁰⁴ Aktüze, a.g.e., s.342.

¹⁰⁵ Bloch, *Suite Hebraique*, Viola and Piano, s.1.

¹⁰⁶ Aktüze, a.g.e., s.590.

kullanılmamıştır fakat üçüncü bölümde yer almaktadır. Üçüncü bölümde ise aşağıdaki örnekte de görüleceği üzere yalın bir staccato değil de legato pasajların son notalarını uzatmayıp staccato çalınacağını gösterir şekilde yer almaktadır.



Şekil 3. 33. Üçüncü Bölüm, Solo Viyola [48-56. ölç.]¹⁰⁷

3.3.1.3. Detache

Türkçe’de de detaşe çalım olarak bilinen bu teknikte notalar bağlı çalımın aksine birbirinden ayrık olarak icra edilir. Bu da yayın yön değiştirmesiyle sağlanır. Staccato tekniğindeki gibi notaların değerinden kesilmez, tam değerleri verilir. Dilimizde bağısız çalım olarak da nitelenmektedir. Detache kelimesi Fransızca kökenli bir kelime olup Almanca karşılığı “Abgestossen” olarak kullanılır. Grand detache olarak bilinen türü “*Her bir notanın geniş hareketle, yayın tümüyle çalınışı*”, Petit detache ise “*Her bir notanın yayın ucuyla çalınışı*” şeklinde tanımlanır.¹⁰⁸ Eserde üç bölümde de detache çalım tekniğiyle çalınan pasajlar bulunmaktadır. Genel olarak legato tekniğiyle beraber yer almaktadır. Detache tekniğini belirtmek için herhangi bir işarete gerek olmamasına rağmen bazen hatırlatma veya özellikle belirtmek istendiği durumlarda notanın üzerine aşağıdaki örnekte de görüleceği üzere “detache” yazılabilir. Eserde genel olarak legatoyla birlikte en çok kullanılan çalım tekniğinin detache çalım olduğu söylenebilir.

¹⁰⁷ Bloch, *Suite Hebraique*, Viola and Piano, s.16.

¹⁰⁸ Aktüze, *a.g.e.*, s.159.



Şekil 3. 34. Üçüncü Bölüm, Solo Viyola [35-38. ölç.]¹⁰⁹

3.3.1.4. Çok sesli basışlar

Yaylı çalgılarda birden fazla ses aynı anda icra edilebilir. Çok sesli notaları çalmak yaylı çalgıların temel çalım tekniklerinden olmamakla beraber diğer çalım tekniklerinin kullanımında farklılıklar içermesi bakımından bir stil olarak ele alınabilir. Bu durumlarda her tel başka bir sesi icra eder. Dolayısıyla birbirine komşu tellerdeki sesler çalınabilir, teller arasında atlama yapılarak yazılan notalar seslendirilemez.

“Çok sesli bu çalımлар genellikle yüksek nüansa, uzun süre tınlamayan akorlar ve daha güçlü ses elde etmek amacıyla kullanılır. Bunun yanında ikili basışlarla elde edilen çift sesler daha düşük nüanslarda ve daha uzun seslerin icrasında da kullanılmaktadır. ...üçlü ya da dörtlü basışlar söz konusu olunca bu notalar arpej tarzında çalınır. Genellikle bu arpejler en alt notadan başlar.”¹¹⁰

Eserde üç bölümde de çok sesli basış tekniklerinin kullanıldığı pasajlar yer almaktadır. Bazı yerlerde Şekil 3.35.’te olduğu gibi çift ses olarak kullanılmıştır.



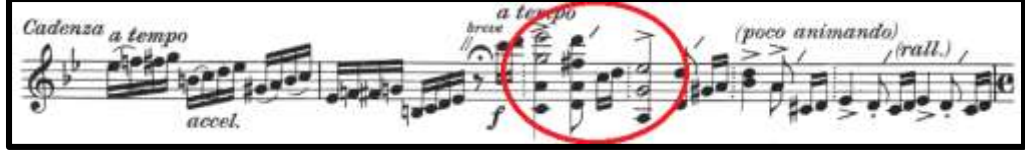
Şekil 3. 35. İkinci Bölüm, Solo Viyola [25-28. ölç.]¹¹¹

¹⁰⁹ Bloch, *Suite Hebraique, Viola and Piano*, s.16.

¹¹⁰ Ertuğrul Sevsay, *Orkestrasyon*, 1.Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 20.

¹¹¹ Bloch, *Suite Hebraique, Viola and Piano*, s.9.

Özellikle bestecinin yazdığı kadans olmak üzere bazı kısımlarda ise aşağıdaki Şekil 3.36.'da görüleceği üzere üç ve dört sesli akorlar halinde çok sesli basışlar kullanılmıştır.



Şekil 3. 36. Birinci Bölüm, Solo Viyola [66-71. ölç.]¹¹²

3.3.1.5. Eserde yer alan yorum öğeleri

- Accelerando : Gittikçe hızlanarak¹¹³
 Allargando : Ses gürülüğünü arttırıp hareketi ağırlaştırarak¹¹⁴
 Animando : Canlılığı artarak¹¹⁵
 Calando : Temponun ağırlaşıp, ses gürülüğünün azalması¹¹⁶
 Cedeş : Ağırlaşarak¹¹⁷
 Colla parte : Bir ya da daha çok enstrümanın aynı sesleri çalması¹¹⁸
 Deciso : Keskin bir anlatımla¹¹⁹
 Dim. : Diminuendo, sesin gürülüğünün azalması¹²⁰
 Espressivo : İçten, dokunaklı¹²¹
 Fiaramente : Gururlu, ağırbaşlı¹²²
 Rit. : Ritardando, gecikerek, ağırlaşarak¹²³
 Slentando : Sönerek, ağırlaşarak¹²⁴

¹¹² Bloch, *Suite Hebraique, Viola and Piano*, s.2.

¹¹³ Aktüze, *a.g.e.*, s.3.

¹¹⁴ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.27.

¹¹⁵ Aktüze, *a.g.e.*, s.25.

¹¹⁶ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.89.

¹¹⁷ Aktüze, *a.g.e.*, s.105.

¹¹⁸ Aktüze, *a.g.e.*, s.125.

¹¹⁹ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.143.

¹²⁰ Vural Sözer, *Müzik Terimleri Sözlüğü*, 3.Basım (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2018). s.72

¹²¹ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.184.

¹²² Ahmet Say, *a.g.e.*, s.197.

¹²³ Sözer, *a.g.e.*, s.203.

¹²⁴ Aktüze, *a.g.e.*, s.571.

Sostenuto : Ağır, temkinli, tutumlu seslendirme¹²⁵

Sotto voce : Hafif, alçak ses¹²⁶

Tenuto : Sesi tam değerinde tutmak¹²⁷

3.3.2. Eserin çalımına yönelik önerilen etüt ve egzersizler

3.3.2.1. Legato etüt önerileri



Şekil 3. 37. 24 Studies, Op.33 for Viola Solo, Blumenstengel, A., No.2¹²⁸

¹²⁵ Ahmet Say, *a.g.e.*, s.488.

¹²⁶ Sözer, *a.g.e.*, s.222.

¹²⁷ Aktüze, *a.g.e.*, s.625.

¹²⁸ A. Blumenstengel, *24 Studies, Op.33 for Viola Solo*, ed. L. Wiemann, 1549th edn, International Music Company, New York 1855, s.4.



Şekil 3. 38. Technical Studies Op.22 for Viola Solo, Hermann, F., No.1¹²⁹



Şekil 3. 39. 24 Studies Op.55 for Viola, Kayser, H. E., No.2¹³⁰

¹²⁹ F. Hermann, *Technical Studies Op.22 for Viola Solo*, No.765, International Music Company, New York 1881, s.1.

¹³⁰ H. E. Kayser, *24 Studies Op.55 for Viola*, 2664th edn International Music Company, New York 1915, s.4.



Şekil 3. 40. Études ou caprices (viola), Kreutzer, R., No.6, 7, 8, 9, 10¹³¹

3.3.2.2. Staccato etüt önerileri



Şekil 3. 41. 24 Studies, Op.33 for Viola Solo, Blumenstengel, A., No.1¹³²

¹³¹ Rodolphe Kreutzer, *Études Ou Caprices (Viola)*, ed. Angelo Consolini, Plate E.R., Ricordi, Milan 1922, s.1.

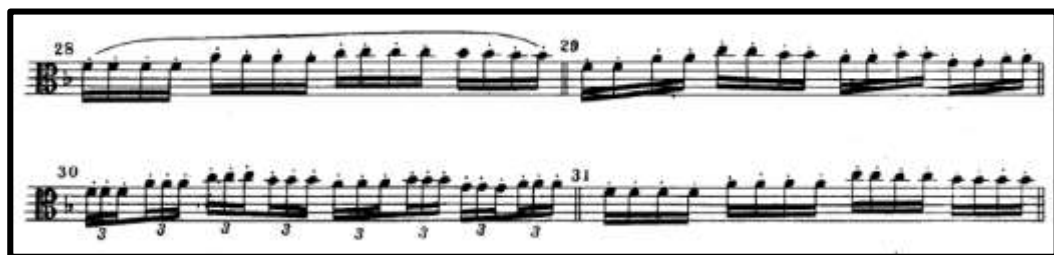
¹³² Blumenstengel, *a.g.e.*, s.1.



Şekil 3. 42. Technical Studies Op.22 for Viola Solo, Hermann, F., No.2¹³³



Şekil 3. 43. 24 Studies Op.55 for Viola, Kayser, H. E., No.3¹³⁴



Şekil 3. 44. Études ou caprices (viola), Kreutzer, R., No.29, 30, 31¹³⁵

¹³³ Hermann, *a.g.e.*, s.2.

¹³⁴ Kayser, *a.g.e.*, s.4.

¹³⁵ Kreutzer, *a.g.e.*, s.1.

3.3.2.3. Detache etüt önerileri



Şekil 3. 45. 24 Studies Op.55 for Viola, Kayser, H. E., No.9¹³⁶



Şekil 3. 46. Études ou caprices (viola), Kreutzer, R., No.1, 2, 3¹³⁷



Şekil 3. 47. Etudes Speciales Op.36 for Viola, Mazas, J., No.5¹³⁸

¹³⁶ Kayser, *a.g.e.*, s.4.

¹³⁷ Kreutzer, *a.g.e.*, s.1.

¹³⁸ Jacques Féréol Mazas, *Etudes Speciales Op.36 for Viola*, ed. by Leonard Mogill, 1885th edn, G.Schirmer Inc., USA 1972, s.5.

SONUÇ ve ÖNERİLER

20. yy her alanda olduğu gibi müzikte de demokratik öğelerin yansımalarını barındırır. Müziğin ses, ses kaynağı, tını, form vb. gibi ana öğelerinin bile birbirleri arasındaki ilişkiler sorgulanmış, müziğin içine müzik dışı öğeler de dahil edilerek değerlendirilmiştir. Sonuç olarak John Cage’in bahçe hortumunun bir enstrüman gibi kullanılmasına varan yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Tam anlamıyla bağımsızlık ve hegemonyadan uzaklaşmanın çağıdır bu yüzyıl. Müzikte giderek karmaşıklaşan stillerin yanında eskinin saflığını arayan Yeni Klasikçilik ve Ulusçuluğun etkisinde kendi kültürel müziklerine yönelen Folklorizm akımları bu çağın en çok rağbet gören akımlarıdır.

Yahudi kökenli bir besteci olan Ernest Bloch’un tüm müzikleri İbrani kültür öğelerini taşımaktadır. Çeşitli beyanlarında da yazı stiline Yahudi kültür öğelerine dayandığını söyleyen besteci yaşamı boyunca İsviçre ve Amerika’da yaşamıştır. 20. yy’da yaşayan besteci genel olarak folklorizm ve yeni klasisizm akımlarından da etkilemiş ve pek çok farklı türde eserler vermiştir.

Bestecinin yazı stilini anlamak adına örneklem olarak alınan “Suite Hebraique” adlı eserinin form ve icra teknikleri açısından incelenmesi sonucunda bahsedilen bu Yahudi kültürel müziğinin unsurları başta olmak üzere Klasik formlardan esinlenme denilebilecek Yeni Klasisizm etkileri de görülmektedir.

Eserin form analizinde cümlesel yapısının modal müzik eksenli asimetrik ölçülerden oluştuğu görülmüştür. Daha büyük formal düzende ise her ne kadar bağımsız form olarak düşünülse de birinci bölümün sonat allegrosu formunda, ikinci ve üçüncü bölümün ise basit üç bölmeli lied formunda tasarlandığı görülmüştür. Form analizinde bir icracı için eserin yorumlanmasında dikkat edilecek unsurlara yönelik tavsiyelerde bulunulmuştur.

İcra analizinde ise eserde legato, staccato, detache ve çok sesli basış tekniklerinin olduğu görülmüş ve bu tekniklere yönelik önemli etüt kitaplarından etüt önerileri sunulmuştur. Eserin çalışılmasından önce ve çalışma esnasında bu tavsiye edilen etütlerin çalışılmasının teknik anlamda icrada mutlaka katkısı olacaktır.

Daha önce çalışılmamış olması nedeni ile eser hakkında ilk defa yapılan bu çalışma başta eseri yorumlamak isteyen viyolacılar olmak üzere, eğitimci ve araştırmacılara eser ve bestecisi hakkında temel bilgiler sunmaktadır. Araştırmacılara bir öneri olarak, bu çalışma yöntemleri kullanılarak bestecinin diğer eserleri de incelenmesi tavsiye edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İrkin, *Müziği Anlamak - Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, 4. Basım, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2010.
- Bellaman, Henry, *Ernest Bloch - Great Orchestral Music*, ed. Julian Seaman, New York: Rinehart and Company, 1950.
- Bloch, Ernest, *Biography and Comment*, San Francisco: Mary Morgan Co., 1925.
- , *Suite Hebraique, Orchestral Score*, G. Shimmer Inc., 1951.
- , *Suite Hebraique, Viola and Piano*, G. Shimmer Inc., 1951.
- , *Thoughts at Seventy*, ed. Leroy V. Brant, Etude, 1951.
- Blumenstengel, A., *24 Studies, Op.33 for Viola Solo*, ed. L. Wiemann, 1549th edn New York: International Music Company, 1855.
- Chissell, Joan, “Style in Bloch’s Chamber Music”, *Music & Letters*, 24.1, 1943, s.30-35
- Cowell, Henry, “Current Chronicle”, *The Musical Quarterly*, 40.2, 1954, s.235-243
- Downes, Olin, “Ernest Bloch, the Swiss Composer, on the Influence of Race in Composition”, *Musical Observer*, 15, 1917, s.11-12.
- Ewen, David, *Ernest Bloch - Composers of Today*, New York: Wilson, 1934.
- Fisher, Marjory M., “America, Bloch Prize Score”, *Musical America*, 6.16, 1928, s.3.
- Gatti, Guido M., ve Theodore Baker, “Ernest Bloch”, *The Musical Quarterly*, 7.1, 1921, s.20-38.
- Hermann, F., *Technical Studies Op.22 for Viola Solo*, No.765, New York: International Music Company, 1881.
- Hodeir, Andre, *Müzik Türleri ve Biçimleri*, Çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.
- İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, 9. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009.
- Kayser, H. E., *24 Studies Op.55 for Viola*, 2664th edn, New York: International Music Company, 1915.
- Kıral, Bilgen, “Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi”, *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8.15, 2020, s.170-89
<<https://dergipark.org.tr/tr/pub/susbid/issue/54983/727462>>

- Kreutzer, Rodolphe, *Études Ou Caprices (Viola)*, ed. Angelo Consolini, Plate E.R., Milan: Ricordi, 1922.
- Mazas, Jacques Féréol, *Etudes Speciales Op.36 for Viola*, ed. Leonard Mogill, 1885th edn, USA: G.Schirmer Inc., 1972.
- Mencken, H. L., “The Hallmarks of American”, *Landmarks of American Language and Linguistics*, 1988, s.25-30.
- Morgenstern, Sam, *Ernest Bloch - Composers on Music*, New York: Pantheon, 1956.
- O’Connell, Charles, *The Victor Book of Overtures, Tone Poems and Other Orchestral Works*, New York: Simon and Schuster, 1950.
- Rabinovitch, Israel, *Of Jewish Music, Ancient and Modern*, Montreal, Book Center, 1952.
- Russell, Eleanor Ann, *A Biographical Study and Analysis of Selected Chamber Music Works of Ernest Bloch*, University of Southern California (Yayımlanmamış Doktora Tezi) 1959.
- Say, Ahmet, *Müzik Sözlüğü*, 3. Basım, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2009.
- Sevsay, Ertuğrul, *Orkestrasyon*, 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Sommer, Susan T., William Morris, Virgil Thomson, Michael Tilson Thomas, ve Stanley Sadie, “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, *Bloch, Ernest*, 1981 <<https://doi.org/10.2307/940437>>
- Sözer, Vural, *Müzik Terimleri Sözlüğü*, 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2018.
- Usmanbaş, İlhan, *Müzikte Biçimler*, Birinci Basım, İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1974.

EKLER

EK 1 - Eserin Piyanolu Versiyonu Notası üzerinde form öğelerinin gösterilmesi



To the Covenant Club of Illinois

Suite Hébraïque

for Viola (or Violin) and Piano

Ernest Bloch

I. Rapsodie

The musical score for "I. Rapsodie" is written for Viola or Violin and Piano. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Viola or Violin part begins with a red bracket labeled "SERGI" and a red letter "A" above the first measure. The Piano part begins with a red bracket labeled "A" and a red letter "a" above the first measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The Piano part includes markings for *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *poco accel.* (poco accelerando), *poco* (poco), *a tempo*, and *(mf)* (mezzo-forte). The Viola or Violin part includes markings for *p* (piano) and *(mf)* (mezzo-forte). The score is divided into three systems, with the first system starting at measure 1 and the second system starting at measure 14.

Viola or Violin

Piano*

p

cresc.

poco accel.

poco

a tempo

(mf)

p



First system of musical notation. The top staff is a vocal line with a *ten.* (tenor) marking. It contains several measures with notes and rests, including a triplet of eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).



Second system of musical notation. The top staff continues the vocal line, featuring a first ending bracket labeled *a1* and a second ending bracket labeled *2*. The bottom staff includes tempo markings: *poco accel.*, *a tempo*, *poco rit.*, and *a tempo*. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).



Third system of musical notation. The top staff continues the vocal line. The bottom staff features a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking and includes triplet markings over groups of notes in both hands.



Fourth system of musical notation. The top staff includes a *cresc.* (crescendo) marking and a first ending bracket labeled *c*. The bottom staff includes tempo markings: *accel.*, *a tempo*, and *poco f* (poco forte). It also features *poco cresc.* and *colla parte* markings.

4

poco accel.
cresc.
f *a tempo*
p

④ *G.K.*
a tempo (un poco più mosso) ♩ = 76
allargando
f fieramente

un poco accel.
f
allarg.
dim.
p

B
fieramente
a tempo ♩ = 66
cresc.
f
largamente
f
b1

5

Musical score for piano, featuring four systems of music. The score includes various dynamics, tempo markings, and performance instructions.

System 1: The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats. It includes a red bracket labeled **b1** and a circled **5**. The piano part features a triplet of eighth notes marked *p*. The system concludes with a red bracket labeled **b2** and a circled **5**. Dynamics include *mf* and *cresc.*. Performance instructions include *animando poco a poco*.

System 2: The second system continues the piece. It includes a red bracket labeled **b3** and a circled **6**. The piano part features a triplet of eighth notes marked *f*. Dynamics include *f* and *cresc.*. Performance instructions include *calando*, *a tempo*, and *animando*.

System 3: The third system includes a red bracket labeled **b3** and a circled **6**. The piano part features a triplet of eighth notes marked *f*. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *f*. Performance instructions include *ritornare al tempo* and *a tempo*.

System 4: The fourth system begins with a red bracket labeled **G.K.** and a circled **7**. The piano part features a triplet of eighth notes marked *mp*. The system concludes with a red bracket labeled **G.K.** and a circled **7**. Dynamics include *mp*, *cresc.*, and *f*. Performance instructions include *un poco accel.* and *rit.*.

6
8 **GELİŞME**



7

YENİDEN SERGİ

A' 10 a2

rall. molto *a tempo* ♩ = 60

p *pp*

p *mf* *p*

cresc. *(accel.)* *(cresc.)*

poco cresc.

a3 11

mp *ten.* *f*

a tempo *p* *f*

8



First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with an *accel.* (accelerando) and *cresc.* (crescendo) marking, followed by *a tempo*. A red bracket labeled "G.K." spans the final two measures of the system, which are marked with a circled "2". The piano accompaniment includes dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano), and a *poco* (poco) marking.



Second system of the musical score. The vocal line has a red bracket labeled "B'" above it, with a red line pointing to a specific note labeled "e1". The system includes markings for *p dolce* (piano dolce) and *poco*. The piano accompaniment features a *pp* (pianissimo) marking and a *poco* marking.



Third system of the musical score, starting with a circled "13". The vocal line has a red bracket labeled "b4" above it. The system includes markings for *un poco slentando* (un poco slentando), *un poco più lento* (un poco più lento), and *sotto voce* (sotto voce). The piano accompaniment features *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo) markings.



Fourth system of the musical score. The vocal line has a *ten.* (tenuto) marking. The piano accompaniment features a *rit. molto* (ritardando molto) marking and a *ten.* (tenuto) marking.

II. Processional

A **Giriş**
Andante con moto ♩ = 80

f *a*

mf *p* *simile*

mf *meno f*

a1 *b*

c ① *sostenuto* *p* *f* *(mf)*

The musical score is for a piece titled 'II. Processional'. It is written for piano and violin. The tempo is 'Andante con moto' with a metronome marking of ♩ = 80. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems. The first system starts with a red bracket labeled 'A' and 'Giriş' (Introduction). The piano part begins with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a piano (p) dynamic, and then returns to mf. The violin part starts with a forte (f) dynamic. A red bracket labeled 'a' spans the first system. The second system has a red bracket labeled 'a1' and 'b'. The piano part has a mezzo-forte (mf) dynamic, and the violin part has a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system has a red bracket labeled 'c' and a circled '1'. The piano part starts with a piano (p) dynamic, then a forte (f) dynamic, and ends with a mezzo-forte (mf) dynamic. The violin part starts with a forte (f) dynamic, then a sostenuto (sustained) dynamic, and ends with a mezzo-forte (mf) dynamic. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals throughout the score.

10

d

B **e**

mp

p

f **e1**

mf

(p)

mf

g

g1 **A'** **a2**

f

mp

p

simile

2

3

4

11

d1

a

poco

a1

b

simile

détaché

c1

c2

mf

p

f

mp

(sempre f)

rit.

mf dim.

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

III. Affirmation

A
a
Maestoso $\text{♩} = 72$

deciso
f
cresc.

a1
f
f *p*
cresc.

1 **C.S.U.E.** **b**
f
mp

The musical score is for a piece titled 'III. Affirmation'. It is written for a single melodic line and piano accompaniment. The tempo is 'Maestoso' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system, marked 'A' and 'a', begins with a 'deciso' (decisive) character and a forte 'f' dynamic. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The second system, marked 'a1', continues the melodic and harmonic development, with dynamics ranging from 'f' to 'p' and a 'cresc.' (crescendo) marking. The third system, marked '1' and 'C.S.U.E.', contains a first ending bracketed section. It begins with a forte 'f' dynamic and ends with a mezzo-piano 'mp' dynamic. Red bracketed annotations 'A', 'a', 'a1', and 'b' are placed above the first staves of each system. The piano part throughout consists of a consistent eighth-note pattern in the right hand and a more varied accompaniment in the left hand.

13

②

p *mf*

c

c1

un poco meno mosso *poco slentando*

dim. *pp*

③

p espr. *a tempo* *poco*

p

B *d*

④

rit. *poco* *mp* *a tempo*

14

First system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 3/4. A red vertical line marks the beginning of the system. Dynamics: *f* (forte) at the start, *poco rit.* (poco ritardando) later.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 3/4. A red vertical line marks the beginning of the system. Dynamics: *espress.* (espressivo) in the bass staff, *breve* (breve) above the treble staff.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 3/4. A red vertical line marks the beginning of the system. Dynamics: *f* (forte) in the bass staff, *p* (piano) in the treble staff. Tempo: *rit. molto* (ritardando molto). Markings: *G.K.* (Gloria Krieger) and *(ad lib.)* (ad libitum) above the treble staff.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 3/4. A red vertical line marks the beginning of the system. Dynamics: *deciso* (deciso) in the treble staff, *mp* (mezzo-piano) in the bass staff. Tempo: *Tempo I^o* (Tempo I). Markings: *Giriş* (Giriş) above the treble staff, *deciso a2* (deciso a2) above the treble staff.

First system of the musical score. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment has a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line. A red bracket labeled 'a3' spans the vocal line across the first two measures.

Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. A red bracket labeled 'c.s.u.e.' spans the vocal line across the first two measures. A circled number '7' is placed above the vocal line in the second measure. The piano accompaniment includes the instruction 'cresc.' (crescendo) in the left hand.

Third system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. A red bracket labeled 'b1' spans the vocal line across the first two measures. A red bracket labeled 'b2' spans the vocal line across the last two measures. The piano accompaniment includes the instruction '(mp)' (mezzo-piano) in the left hand.

Fourth system of the musical score, which concludes the piece. It features a vocal line and a piano accompaniment. A red bracket labeled 'KODETTA' spans the vocal line across the first two measures. The piano accompaniment includes the instruction 'un poco pesante' (a little heavy) in the left hand. The system ends with a double bar line and a repeat sign. The instruction 'colla parte' (with the part) is written below the piano part.