



**T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI**

GABRİEL FAURE’NİN MÜZİĞİ VE 1. KEMAN SONATI

YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI

Özgür ÖZKÖK

BURSA 2021



**T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI**

GABRİEL FAURE’NİN MÜZİĞİ VE 1. KEMAN SONATI

YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI

Özgür ÖZKÖK

Orcid: 0000-0001-8221-5272

Danışman:

Prof. Gülay GÖĞÜŞ

BURSA - 2021



**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS İNTİHAL YAZILIM RAPORU**

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI BAŞKANLIĞINA**

Tez Başlığı: ‘‘GABRIEL FAURE’NİN MÜZİĞİ VE 1. KEMAN SONATI’’

Yukarıda başlığı gösterilen tez (sanat eseri metin) çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç e) Kaynakça kısımlarından oluşan toplam 58 sayfalık kısmına ilişkin, 24/03/2021 tarihinde şahsım tarafından (Turnitin)* adlı intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 11’dir.

Uygulanan filtrelemeler:

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları’nı inceledim ve bu Uygulama Esasları’nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Özgür ÖZKÖK

Öğrenci No: 701870004

Anabilim Dalı: Müzik

Programı: Yaylı Çalgılar

Statüsü: Y.Lisans

Danışman
Prof. Gülay GÖĞÜŞ

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Gabriel Faure’nin Müziği ve 1. Keman Sonatı” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Özgür ÖZKÖK
Öğrenci No: 701870004
Anasanat Dalı: Müzik
Programı: Yaylı Çalgılar
Statüsü: Yüksek Lisans

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Özgür ÖZKÖK
Üniversite : Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitüsü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anasanat Dalı : Müzik
Bilim/Sanat Dalı : Yaylı Çalgılar
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans
Sayfa Sayısı : ix + 61
Mezuniyet Tarihi : .../.... /2021
Tez Danışmanı : Prof. Gülay GÖĞÜŞ

GABRIEL FAURE’NİN MÜZİĞİ VE 1. KEMAN SONATI

Faure vokal müzik ve oda müziği alanlarında önemli eserler veren geliştirmekte olan çalgı müziğine yazmış olduğu sonatları ile büyük katkı sağlayan bir bestecidir. Fransız müzik ekolünün oluşmasına ve gelişmesine katkı sağlayan en önemli isimlerden biridir.

Bu çalışmada ele alınan Faure’nin (op.13) 1. Keman sonatı, keman edebiyatının önemli eserlerinden biridir ve günümüzde de en çok çalınan keman sonatları arasında yer alır. Türkiye’de de sık sık seslendirilen sonat ile ilgili herhangi bir araştırma yapılmamıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde Faure’nin kısaca hayatı ve müziği, ikinci bölümde 19.yüzyılda Fransa’daki müzik hareketleri ve çalgı müziğinin gelişimi, son bölümde de Faure’nin 1.Keman Sonatı incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Müzik, Faure, keman sonatı, Fransa

ABSTRACT

Name and Surname : Özgür ÖZKÖK
University : Bursa Uludag University
Institution : Social Science Institution
Field :Music
Branch : Stringed Instruments
Degree Awarded : Master
Page Number : ix + 61
Degree Date :/.../2021
Supervisor/s : Prof. Gülay GÖĞÜŞ

GABRIEL FAURE’S MUSIC AND 1st VIOLIN SONATA

Faure created important works for vocal and chamber music and greatly contributed to the progressing instrumental music with his sonatas. He is one of the most important names who helped constituting and growing the French music school.

The violin sonata No.1 of Faure (op.13) discussed in this study is one of the most important works of violin literature and is among the most played violin sonatas today. There hasn’t been any research on this frequently played sonata in Turkey, yet.

In the first part of the study, the brief biography and music of Faure, in the second part, the musical movements in France in the 19th century and development of instrument music, in the last part Faure’s 1st Violin Sonata are examined.

Key Words: Music, Faure, violin sonat, France

ÖNSÖZ

Faure 19. yüzyılda çalgı müziğinin geliştiği ve virtüözitenin önem kazandığı bir süreçte yenileşme hareketlerine öncülük eden bir besteci olmuştur. Kilise orgcusu olarak uzun yıllar çalışmış, geleneksel öğretileri farklı ve yeni olanı takip ederek geliştirmiştir.

Fransız müziğinin tarihsel gelişim süreci içerisinde Faure'nin müziği özellikle oda müziği alanında ürettiği zarif bir o kadar da görkemli olan eserleri çok önemli bir yere sahip olmuştur. Bu çalışmada besteci sözü edilen nitelikleri ile ele alınmış bitirme çalışması kapsamında seslendirdiğim performans programında da yer alan 1 numaralı keman-piyano sonatı yapısal ve müzikal açıdan incelenmiştir.

Yüksek lisans bitirme çalışmasının gereği olarak hazırladığım metin çalışmama yön veren danışmanlarım Prof. İsmail M. GÖĞÜŞ ve Prof. Gülay GÖĞÜŞ'e, keman çalışmalarına destek veren Doç. Aslı Özsoy KÖRNER'e, çalışmalarımın her aşamasında yardımlarını esirgemeyen eşim Dicle ÖZKÖK'e, yüksek lisans eğitimim süresince performans programlarının seslendirilmesinde piyano eşliği ile bana destek veren değerli piyanist Doç. Aylin ÇAKICI UZAR'a teşekkür ederim.

Bursa, 2021

Özgür ÖZKÖK

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
İNTİHALYAZILIM RAPORU.....	iii
YEMİN METNİ	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİLLER	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM G.FAURE’NİN HAYATI VE MÜZİĞİ

1. FAURE’NİN HAYATI.....	2
2. FAURE’NİN EĞİTİMCİLİĞİ	5
3. FAURE’NİN MÜZİĞİ.....	7

İKİNCİ BÖLÜM 19. YÜZYILDA FRANSA’DA MÜZİK HAREKETLERİ

1. 19. YÜZYILDA FRANSA’DA ÇALGI MÜZİĞİNİN GELİŞİMİ.....	10
2. 19. YÜZYILDA KEMAN MÜZİĞİNİN GELİŞİMİ	15

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM G. FAURE’NİN OP.13 LA MAJÖR 1. KEMAN SONATI

1. OP.13 LA MAJÖR KEMAN SONATIN İNCELENMESİ.....	18
1.1. Birinci Bölüm	19
1.2. İkinci Bölüm.....	26
1.3. Üçüncü Bölüm.....	29
1.4. Dördüncü Bölüm	32
2. FAURE KEMAN SONATININ FRANCK VE SAINT-SAENS KEMAN SONATLARI İLE BENZERLİKLERİ.....	35
SONUÇ	50
KAYNAKLAR	51
EKLER	53

ŞEKİLLER

Şekil 1. Birinci bölüm başlangıcı (Ölçü: 1 – 9)	19
Şekil 2. Birinci bölüm kemanın girişi (Ölçü: 22 – 29).....	20
Şekil 3. Birinci bölüm oktavlı pasaj (Ölçü: 42 – 53)	21
Şekil 4. Birinci bölüm piano ed espressivo (Ölçü: 54 – 65)	22
Şekil 5. Birinci bölüm kreşendo uygulaması (Ölçü: 90 – 93).....	23
Şekil 6. Birinci bölüm kreşendo uygulaması (Ölçü: 358 – 365).....	23
Şekil 7. Birinci bölüm senkoplu pasaj (Ölçü: 170 – 173).....	24
Şekil 8. Birinci bölüm senkop uygulaması (Ölçü: 268 – 275).....	24
Şekil 9. Birinci bölüm kodanın girişi (Ölçü: 382 – 389).....	25
Şekil 10. Birinci bölüm sonu (Ölçü: 398 – 409).....	26
Şekil 11. İkinci bölüm girişi (Ölçü: 1 – 4)	27
Şekil 12. İkinci bölüm portamento (Ölçü: 9 -16).....	28
Şekil 13. İkinci bölüm boş tel kullanımı (Ölçü: 101 -106)	28
Şekil 14. Üçüncü bölüm girişi (Ölçü: 1 -13).....	29
Şekil 15. Üçüncü bölüm yeni cümle (Ölçü: 133 – 137).....	30
Şekil 16. Üçüncü bölüm nüans kullanımı (Ölçü: 138 – 182).....	31
Şekil 17. Üçüncü bölümün sonu (Ölçü: 341 – 353).....	32
Şekil 18. Dördüncü bölüm girişi (Ölçü: 1 – 12)	33
Şekil 19. Dördüncü bölüm kromatik pasaj (Ölçü: 13 – 24)	33
Şekil 20. Dördüncü bölüm oktav kullanımı (Ölçü: 65 – 76).....	34
Şekil 21. Dördüncü bölüm ölçü değişimi (Ölçü: 173 – 183)	35
Şekil 22. Franck la majör keman sonatı 4. bölüm girişi (Ölçü: 1 – 9).....	38
Şekil 23. Franck la majör keman sonatı 1. bölüm açılış teması (Ölçü: 5 – 8)	39
Şekil 24. Franck la majör keman sonatı 1. bölüm açılış teması (Ölçü: 24 – 30)	40
Şekil 25. Franck la majör keman sonatı 1. bölümde yenilenen açılış teması (Ölçü: 63 – 68)	40
Şekil 26. Saint-Saens re minör keman sonatı 1. bölüm teması (Ölçü: 184 – 198).....	41
Şekil 27. Saint-Saens re minör keman sonatı 4. bölüm temanın tekrarı (Ölçü: 145 – 154).....	42
Şekil 28. Faure la majör 1. keman sonatı 1. bölümde pedal efekti (Ölçü: 54 – 61).....	42
Şekil 29. Franck la majör keman sonatı 3. bölümde pedal efekti (Ölçü: 80 – 85).....	43
Şekil 30. Faure la majör 1. keman sonatı 1. bölüm oktav kullanımı (Ölçü: 218 – 225)	44
Şekil 31. Saint-Saens re minör keman sonatı 4. bölüm oktav kullanımı (Ölçü: 199 – 205)	44
Şekil 32. Franck la majör keman sonatı 4. bölüm oktav kullanımı (Ölçü: 5 – 13)	45
Şekil 33. Franck la majör keman sonatı 4. bölümdeki piyano solo (Ölçü: 133 – 143).....	46
Şekil 34. Saint-Saens re minör keman sonatı 4. bölümde sautille kullanımı (Ölçü: 117 – 123). 47	
Şekil 35. Faure la majör 1. keman sonatı 3. bölümde sautille kullanımı (Ölçü: 263 – 276).....	47
Şekil 36. Franck la majör keman sonatı 2. bölümde piyano solo (Ölçü: 1 – 9).....	48

GİRİŞ

Müzik sanatının gelişimi diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi toplumların sosyal, siyasal yapılanmalarında meydana gelen gelişim ve değişimlerden etkilenmiştir. Sanatçı, geçmiş dönemlerden günümüze kadar yaşadığı çağın toplumsal ve kültürel olgularını eserlerinde bir şekilde yansıtmış ve bu tarihsel süreçte kültür mirasının oluşmasında etkin rol oynamıştır.

Tarihe yeni bir yön veren pek çok yenileşme ve gelişmenin yaşandığı 19. yüzyılda, ekonomik, teknolojik, siyasal koşulların değişmesi, kültür-sanat gelişimini de doğrudan etkilemiştir. Bu süreç müzik sanatının daha ulaşılabilir olması, besteci ve yorumcuların kendilerini daha özgür ifade edebilmeleri için olanak sağlamıştır. Sanat halka sunulmuş, konser, festival, turne geleneği oluşmuş ve oda müziği toplulukları gelişerek bu alanda beste çalışmaları yaygınlaşmıştır. Faure bu dönemde vokal müzik, oda müziği ve çalgı müziği alanında ürettiği eserleri ile Fransız romantik dönem müziğinin en önemli isimlerinden biri olmuştur.

Faure eserlerini sadelik ve dinginliğin muhteşem uyumu ile yaratmış, eşsiz saf melodileri iddiasız sunumu ile hiç şüphesiz Fransız müziğinin en büyüğü isimlerinden olmuştur.

Bu çalışmada Faure'nin hayatı ve müzik anlayışı, eğitimci yönü ile ilgili bilgiler, dönemin sanatsal hareketleri, Faure'nin Fransız müziğine katkıları anlatıldıktan sonra la majör 1. keman sonatı incelenmiştir. Daha sonra aynı dönem bestecilerinden Franck ve Saint-Saens'in keman sonatları ile karşılaştırılarak dönemin sonat anlayışı hakkında fikir verilmeye çalışılmıştır.

Keman edebiyatının önemli eserlerinden biri olan Faure'nin 1.Keman sonatı, aynı zamanda bestecinin ilk büyük ve günümüzde de en çok seslendirilen eseridir. Türkiye'de de sık sık konser programlarında yer alan eser ile ilgili yapılmış herhangi bir araştırma bulunmamaktadır. Faure'yi konu alan sadece bir araştırma ile karşılaşmış, o çalışmada da bestecinin arp için yazdığı Op.86 İmpromptü (No.6) ele alınmaktadır.¹ Bu nedenle çalışmanın konu ile ilgilenenlere, incelenen eseri seslendirecek sanatçı veya çalgı eğitimcilerine, konservatuvar öğrencilerine yarar sağlayabileceği düşünülmektedir.

¹ Gözde Ece Yavaş, *Paris Konservatuvarı Arp Sınıfı ve Gabriel Faure'nin İmpromptu op.86 no.6 Eserinin Analizi (Yüksek Lisans Sanat Eseri Metin Çalışması)*, Anadolu Üniversitesi, 2018

BÖLÜM 1

G. FAURE’NİN HAYATI VE MÜZİĞİ

Gabriel Faure 19. Yüzyılda Fransa’daki müzik hareketlerinin gelişmesine öncülük etmiş Paris Konservatuarı’nda öğretmen olarak çok sayıda müzisyen yetiştirmiş ve müdürlük yaptığı süre boyunca pek çok reforma imza atmıştır. Bestelediği iki keman-piyano sonatı, keman edebiyatında önemli bir yere sahiptir.

1. FAURE’NİN HAYATI

Gabriel Faure 12 Mayıs 1845’de Fransa’nın güneyinde bulunan Pamiers’de doğmuştur. Babası Toussaint-Honore Faure (1810-1885) ve annesi Marie-Antoinette Helene Lalene-Laprade’nin (1809-1887) altı çocuğundan biri ve en küçüğüdür. Faure ailesinin (yerel lehçede "Faoure" olarak telaffuz edilmektedir) Fransa’nın güney bölgesinde 13. yüzyıla kadar uzanan bir geçmişi vardır. Aile, bölgede bir zamanlar önemli toprak sahiplerinden iken 19. yüzyılda bu imkânları azalmıştır. 1829’da evlenen çiftin altı çocuğundan sadece Faure müzik yeteneğine sahipti. Dört erkek kardeşi gazetecilik, siyaset, ordu ve kamu hizmeti alanında kariyer yapmış, kız kardeşi ise bir devlet memurunun eşi olarak geleneksel bir yaşam sürdürmüştür.²

Faure, dört yaşına gelene kadar koruyucu bir aile ile yaşadı. Babası, 1849’da Foix yakınlarındaki Montgauzy Öğretmen Okulu’na müdür olarak atandığı zaman Faure tekrar ailesi ile beraber yaşamaya başladı. 1853’te Ulusal Meclis’ten Simon-Lucien Dufaur de Saubiac Fauré’nin müzik yeteneğini fark etmiş ve babasına Faure’yi Louis Niedermeyer’in Paris’te kurduğu “Klasik ve Dini Müzik Okulu”na (*Ecole de Musique Classique et Religieuse*) göndermesini tavsiye etmişti. Faure bir yıl sonra Ekim 1854’de Paris’teki bu okula başladı.

Faure, 11 yıl boyunca nitelikli orgcular ve koro şefleri yetiştirmeyi amaçlayan bu okula (*Ecole de Musique Classique et Religieuse*) devam etti. Faure’nin öğretmenleri; org için Clément Loret, armoni için Louis Dietsch, kontrpuan ve füğ için Xavier Wackenthaller ve piyano için Louis Niedermeyer idi. L.Niedermeyer kilise müziğine önem veriyor ve çalışmalarını bu yönde yoğunlaştırıyordu. L.Niedermeyer 14 Mart 1861

² Jane A. Lien, *Synthesis of Style in Gabriel Faure’s Preludes For Piano*, (Doktora Tezi), University of North Dakota, 1983, s.1.

yılında öldüğünde Camille Saint-Saens piyano çalışmalarının sorumluluğunu üstlendi. Niedermeyer'in aksine Saint-Saens yenilikçi bir öğretmendi. Faure'yi Franz Liszt (1811 – 1886), Richard Wagner (1813- 1883) gibi dönemin büyük bestecileri ile tanıştırdı.

Gabriel Faure, Niedermeyer'in okulundan 1865 yılında mezun olduktan sonra, Rennes'deki Saint-Sauveur Kilisesi'ne orgcu olarak atandı. Rennes'deki bu görevin yanı sıra dört yıl boyunca bir yandan da özel piyano dersi vererek geçimine katkı sağlamıştır. Kilisenin rahibi ile aralarının açılması üzerine 1870 yıllarının başlarında Faure'nin görevinden istifa etmesi istendi. Camille Saint-Saens'nın yardımı ile 1870'in mart ayında Paris'in kuzeyindeki Notre-Dame de Clignancourt Kilisesi'nde orgcu olarak göreve başladı fakat orada sadece birkaç ay kalabildi.³

1870'de Prusya Savaşı'nın patlak vermesiyle askerlik hizmeti için gönüllü oldu. Fransa'nın Prusya tarafından yenilmesinden sonra, 1871 yılında Gabriel Faure erkek kardeşlerinden birinin yaşadığı Rambouillet'e gitti. Bu arada Ecole Niedermeyer okulu Paris'deki şiddetten etkilenmemek için geçici olarak İsviçre'nin Lozan kentine taşınmıştı. Faure burada öğretmenlik görevine başladı.

Gabriel Faure Ekim 1871'de Paris'e döndüğünde Charles-Marie Widor'un (1844 Lyon – 1937 Paris) yanında Saint-Sulpice kilisesinde koro orgcusu olarak göreve başladı. Faure, 1871'de Romain Bussine (1830 Paris – 1899 Paris) ve Camille Saint-Saens'in ortak başkanlığını yaptığı yeni Fransız müziğini tanıtmak için kurulan Ulusal Müzik Cemiyeti'nin (*Societe Nationale de Musique*) kurucu üyelerindendir *

1877 yılı Gabriel Faure için hem mesleki hem de kişisel hayatı bakımından önemlidir. Faure'nin iki keman sonatından ilki olan la majör op. 13, ilk olarak 27 Ocak 1877 yılında Societe Nationale konserinde kemancı Marie Tayau ve Faure tarafından seslendirilmiş ve bu konser büyük bir başarı kazanmıştır. Bu eser bestecinin ilk büyük eseri sayılır. Aynı yıl (1877) Camille Saint-Saens'ın La Madeleine Kilisesi'nden istifa etmesinden sonra Faure aynı kilisede koro şefi olarak çalışmaya başlamıştır.

³ Heather Rachael de Savage, *The American Reception of Gabriel Faure: From Francophile Boston, 1892-1945, to the Broader Postwar Mainstream*, Connecticut, 2015, s.12.

* Cemiyetin diğer üyeler arasında Georges Bizet (1838 Paris – 1875 Bougival), Vincent d'Indy (1851 Paris – 1931 Paris), Henri Duparc (1848 Paris – 1933 Mont-de-Marsan), Cesar Franck (1822 Liège – 1890 Paris), Edouard Lalo (1823 Lille – 1892 Paris), ve Jules Massenet (1842 – 1912) vardı. Faure 1874'te Societe Nationale de Musique'in sekreterlik görevini üstlenmiştir.

1877 Temmuz ayında Faure, mezzo soprano Pauline Viardot'un (1821 – 1910) kızı Marianne Viardot (1854-1919) ile nişanlanmış fakat 1877 yılının sonbaharında Viardot tarafından nişan bozulmuştu. Bu ayrılıkla birlikte Faure'in hayatında birtakım olumsuzluklar olmuş ve psikolojik açıdan zor günler geçirmiştir. Saint-Saëns Faure'yi biraz toparlayabilmek için Almanya turuna çıkarmış ve burada Franz Liszt ile tanışmıştır. Öğrencisi ve yakın dostu olan Andre Mesager ile Wagner'in operalarını izlemek için birçok geziler yaptılar. Köln Operasında *Ren Altını (Das Rheingold)* ve *Valküreler (Die Walküre)*, Londra Majesteleri Tiyatrosunda *Nibelung Yüzüğü (Der Ring des Nibelungen)*, Almanya Bayreuth festivalinde *Parsifal* eserlerini izlediler. Faure, Wagner'e hayran kalmıştı müziği hakkında ayrıntılı bilgiye sahipti ancak çağdaşı diğer bestecilerin aksine Wagner'in müzikal etkisine girmeyen birkaç besteciden biriydi.⁴

1883 yılında Gabriel Faure, ünlü heykeltıraş Emmanuel Fremiet'in kızı Marie Fremiet ile evlendi. Faure ailesinin iki oğlu oldu, 1883 doğumlu Emmanuel Faure-Fremiet, College de France okulunda biyoloji profesörü idi. 1889 doğumlu ikinci oğlu Philippe de yazar ve edebiyat eleştirmenidir. Faure'nin sık sık yaptığı yolculuklar aile içi yaşamını olumsuz etkiliyor karısı Marie Fremiet bu durumdan hoşlanmıyordu. Gabriel Faure ailesinin maddi bakımdan rahat etmesi için piyano ve armoni dersleri vermeye başladı. Besteleri ona yeterince para kazandırmıyordu, çünkü yayıncısı bunları doğrudan satın almış ve bir parça için ortalama 50-60 frank ödemişti, bundan dolayı da Faure hiçbir telif ücreti alamıyordu. Bu dönemde çok sayıda piyano parçası ve şarkının yanı sıra birçok büyük ölçekli eser yazdı. Bu çalkantılı süreçte Faure, 1892 civarında şarkıcı Emma Bardac'la ardından 1900'de besteci Adela Maddison'la ilişki yaşadı. Faure, dönemin ünlü arp sanatçısı ve pedagogu olan Alphonse Hasselmans'ın (1845 -1912) kızı piyanist Marguerite Hasselmans (1876 – 1947) ile tanıştı. Bu tanışma Faure'nin hayatının geri kalanı boyunca süren bir ilişkiye yol açtı.⁵

1877'de Requiem'i bestelemeye başladı. Bu eseri 1901'den kalma son versiyonuna kadar yıllar içinde devamlı revize etmiş ve genişletmiştir. Eserin ilk versiyonu 1888 yılında tamamlanmış ve seslendirilmiş, ikinci versiyonu 1893'de ve son versiyonu ise 250 sanatçı ile 1900 yılında seslendirilmiştir. Eserin kazandığı başarı üzerine Faure adından iyice söz ettirmeye başlamıştır.

⁴ Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Faure: A Musical Life*, Cambridge, 1991, s. 29.

⁵ a.g.e., s. 35.

2. FAURE’NİN EĞİTİMCİLİĞİ

Faure, Paris Konservatuvarı’na profesör olarak atanmayı umuyordu. Fakat 1892 yılında Fransız eyaletlerindeki müzik konservatuvarlarının müfettişi olarak atandı. Bu yeni pozisyon sabit bir gelir ve hayatına rahatlama sağladı ancak müfettiş olarak küçük konservatuvarlara ve çeşitli yerlere çok sayıda gezi yapmak zorunda kalıyordu. Bu seyahatler çok fazla zamanını aldığı için beste çalışmalarına yeterince zaman ayıramıyordu.

1896 yılında aslında dört yıl önce atanmayı düşündüğü pozisyona, Paris Konservatuvarı’nın Kompozisyon bölümüne profesör olarak atandı. Faure’nin kompozisyon sınıfında gelecek neslin pek çok önemli müzisyeni eğitim gördü. Bunlar arasında Maurice Ravel, Florent Schmitt, Charles Koechlin, Roger Ducasse, Louis Aubert, George Enesco, Paul Ladmirault, Emile Vuillermoz ve Nadia Boulanger. 1905 yılına kadar Fransız eyaletlerindeki konservatuvarların müfettişi olarak görevini sürdürdü. 1895 yılından beri Le Figaro gazetesinde müzik eleştirmenliği yapmak isteyen Faure, 1903 yılında bu göreve geldi ve 1914 yılına kadar sürdürdü. Birçok okuyucuya göre yazıları çok olumlu olduğundan iyi bir eleştirmen olmadığı düşünülmektedir.

Seçkin bir öğretmen olarak tanınan Faure 1905 yılında, Dubois’dan boşalan Paris Konservatuvarı Müdürlüğüne atandı. Faure Paris Konservatuvarı’na müdür olarak atanmanın önkoşulu olduğu düşünülen deneyimlerin çoğunu karşılamıyordu. Okulun eski bir öğrencisi değildi, Prix de Rome kazanmamıştı, opera bestelememişti ve Enstitünün bir üyesi değildi. Nazik, genellikle pasif görünen kişiliğine rağmen, birçok reform başlatan olumlu bir lider olduğunu kanıtladı. Bu reformlar konservatuvarda birçok istifaya neden oldu ve ona "Robespierre" takma adını kazandı. 1920'ye kadar Paris Konservatuvarı'nda görev yaptı bozulan sağlığı ve işitme kaybından dolayı istifa etmek zorunda kaldı. Faure’nin işitme kaybı 1903 yılında ortaya çıkmıştı kişiliğinden ötürü bu sağlık probleminden hiç bahsedilmedi, bu durumu sadece en yakın arkadaşları biliyordu.⁶

Faure, 1919'dan 1924'teki ölümüne kadar yaz aylarını Annecy-le-Vieux'da arkadaşları Maillot'lar ile geçirdi. Sonunda tüm enerjisini kompozisyona adanmıştı. Arkadaşı Maillot 20 Haziran 1922'de Faure onuruna ulusal bir program düzenledi. Bir başka konser ise 12 Aralık 1922 de SMI (*Societe Musicale Independante*) tarafından

⁶ Gail Hilson Woldu, *Gabriel Faure as Director of the Conservatoire National de Musique et de Declamation* (Doktora Tezi), Yale Üniversitesi, 1983, s.58.

düzenlendi Faure bu grupta para toplama fonuna başkanlık etti. Annecy-le-Vieux'daki son yazında ölümüne kadar onu asla terk etmeyen bir zatürreye yakalandı ve 4 Kasım 1924'te Paris'te öldü.⁷

Faure'nin birkaç yıl orgcu olarak hizmet verdiği Madelaine kilisesinde ulusal bir cenaze töreni düzenlendi. Bestelediği Requiem cenaze töreninde seslendirildi. Gabriel Faure'nin hayatına ve eserlerine yeniden ilgi oluşması 1951'de oğlu Philippe tarafından "*Lettres Intimes*"ın yayınlanmasından sonra arttı. J. Michel Nectoux tarafından 1972'de biyografisi yayınlandı. Faure'nin çocukluğunun besteciye ne derecede etkilediğini açıklamak zordur ama ilk dört yılını ailesinden ayrı geçirdiği bu dönem, yaşamının ileri dönemlerinde ortaya çıkan duygusal katılım eksikliği, biyografi yazarlarının çoğu tarafından önemli bir faktör olarak kabul edilir.

Faure'nin Paris Konservatuvarı'nda yaptığı reformlar sürpriz değildi, o zamanların en iyi müzik okulu olan Niedermeyer okulunda öğrenim görmesi Faure'nin en büyük şanslarından biri idi. Paris Konservatuvarı'nda çok yönlü müzisyenler yerine tek yönlü yıldız olması beklenen sanatçılar yetiştiriliyordu. Paris Konservatuvarı müdürü olarak yaptığı reformlar da şaşırtıcı olmamıştı. Eğitimde özgür bir armonik dil kullanıldı, modülasyon daha özgür ve daha aydınlanmış bir şekilde ele alındı ve tonal dil genellikle modal unsurlarla zenginleştirildi.

İnsan Faure ile besteci Faure'nin yaşadığı zamana göre en ilginç yanı, romantizme hâkim olmasına rağmen hem karakterinin hem de eserlerinin doğası gereği belirgin bir şekilde klasik olmasıdır. Bu yöndeki gelişimine, çocukluk döneminde yaşadığı ailesinden kopma, Niedermeyer Okulu'ndaki klasikler ve klasik Fransız sanatı üzerine yaptığı çalışmalar önemli etken olmuştur.

⁷ Lien, a.g.e., s.9.

3. FAURE’NİN MÜZİĞİ

Faure’nin çocukluğunun besteciyi ne derecede etkilediğini konuşmak zordur ama Faure dahi bir çocuk değildi ailesinde hiç müzisyen yoktu. Ne Mozart’ın olağanüstü erken gelişmişliğine ne de Saint-Saens’in erken dönem virtüözlüğüne sahip değildi.

L.Niedermeyer’in yönettiği müzik okulunda antik Yunan ve kilise modlarını ve modal müzik kaynaklarını kullanmayı öğrenen Faure, modal ve tonal tekniği ile melodilerindeki ince ve benzersiz armonik yapısı ile kendi müzik tarzını oluşturdu.

“Müzik tarihinin dönüm noktasında yer alan bir besteci olması nedeniyle müziğinde (inandırıcı, tutarlı, bir bütün içinde yer almış olsalar bile) çelişik öğelerin bulunması yeniliklerin Gounod’a, Lalo’ya bağlanabilir bir dil içinde gelişmesi ve soğukkanlı bir anlatımın aracı olması, Faure’nin ilk bakışta bir ilerici olarak tanınmasını güçleştirmektedir.”⁸

Ancak Ravel gibi ilerici bir bestecinin yetişmesine zemin hazırlayan Faure’nin yaklaşımı, sonraki kuşağın müzik anlayışında etkili olmuş ve Fransız müzik tarihinde saygın yerini almıştır.

Bir bestecinin eserlerini dönemlere ayırarak incelemek bestecinin gelişimi hakkında daha detaylı bilgi edinilmesini sağlar ve genellikle bu dönemler erken, orta ve geç olarak adlandırılır. Richard Crouch, Faure’nin eserlerini erken dönem 1875-1886, orta dönem 1894-1902, geç dönem 1905-1921 olarak incelemiştir. Robert Orledge’e göre erken dönem 1860-1885, orta dönem 1885-1906, geç dönem 1906-1924 olarak belirlenmiştir. J. Michel Nectoux ise Faure’nin eserlerini, zamanının müziksel sorunlarına verdiği tepkileri temsil eden dört stil içinde değerlendirmiştir. Bu stillerin ilkinin "romantizmin dili ve estetiği"nin özümsemesi, ikincisini "Parnassian şairlerle ilişkisi ve Verlaine’i keşfi", üçüncüsünü 1890’larda "cesur ve güçlü bir ifade" ve dördüncüsünü "tek başına ve kendine güvenen bir yol arayışı" olarak adlandırmıştır.⁹

Faure müziğinde;

“1.Hem melodi hem de armonide modal kullanımlarla majör–minör tonaliteden ödün verir. Ancak, tek bir modal koleksiyondan parçalar veya bölümler oluşturmak yerine, sekiz diyatonik mod, tüm ton ölçeği ve diğer koleksiyonlar arasında serbestçe hareket etmek için ortak gam hareketlerinin yanı sıra kromatiklikten yararlanır.

2.Ton modülasyonunun dinamiklerini, geçici tonikleştirme ile büyük ölçüde değiştirebilir. Yukarıda belirtilen serbest modal değişim, aynı tonik üzerine inşa edilmiş çok sayıda gam

⁸ İlhan Mimaroğlu, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, 1999, s.104.

⁹ Lien, a.g.e., s.21.

sağlar. Faure, bu gamlardaki düğüm noktalarını değiştirerek, arka planda sabit bir merkezi korurken tonik algımızı yeniden odaklayabilir. Bunun etkisi, yüzeydeki hızlı çekilmeleri daha derin bir seviyede ton birliği ile uzlaştırmaktır.

3.Doğrusal parça yazmaya dayanan zayıf armonik ilerlemelerin güçlü ilerlemeler ve kök hareketleri üzerinde dördüncü ve beşinci ses olarak baskın olmasına izin verir.

4.Hareketin sürekli figürasyonları içinde, aynı ölçü biriminin düzenli, döngüsel tekrarını inkar etmek için metrik gruplandırmaları ifadenin yardımcısı olarak ele alır. ''¹⁰

Faure bu özellikleri müziğindeki gerginlik veya dinamizm seviyesini düşürmek için birlikte kullanır. Faure'nin çağdaşları arasındaki bestecilerin müziklerinde de bu özelliklerin bazıları görülebilir. Faure'nin tüm bu özellikleri birleştirerek kullanması onu diğer çağdaşlarından ayırır ve tanımlanabilir hale getirir.

Faure'nin armoni, melodi, form ve doku kullanımı, bir dönemden diğerine çok fazla değişiklik göstermez. Birçok bestecide olduğu gibi ilk ve son dönem eserleri arasındaki radikal değişimler Faure'de gözlenmez. Bu dönemler arasında en büyük farklılık yoğun melodik anlatım olmuştur. Temalar, armoniler, biçim aynı kalmış fakat yeni çalışmalarında kendine ait sivilini daha derin ve daha kişisel hale getirmiştir. Bu nedenle besteleri arasında pek çok ortak özellik bulunmaktadır. Bu özellikler, diatonik ton sisteminin kısıtlamalarına bağlı kalmamak, sıralı gam kullanımı, armonik yapı ve melodileri arasındaki karmaşık yapı, akıcı bir ritmik yapı, küçük ve temel yapılardan oluşan melodilerin gelişimidir.¹¹

Faure'nin müziği çoğunlukla armonik yapı kullanımı etrafında şekillenir. Benzersiz tarzını tanımlayan ve fark yaratan en önemli yönü eserlerindeki özgünlüğü geçmiş ve günümüz müzikal tekniklerini harmanlayarak kullanmasıdır. Faure, klasik yapı ile modern uyum arasında bir denge kurarak Fransız oda müziğini ileriye taşımaktadır. Faure'nin müziği armonik yapılanmasında kromatik unsurlar içerse de her zaman tonal sisteme bağlı idi. Bu kromatik yapı tonaliteyi bulanıklaştırıyor, bestelerinde tonalitenin işlevi azaldıkça modalite daha ön plana çıkıyordu. Fransız müziğini belirli bir yapı içinde ve eski formlar içinde tutarak, Faure eserlerini çok daha kişisel ve sanatsal hale getirdi. Sanatsal kimliği, geleneksel Fransız tarzını korurken kendi müziğini yarattı. Faure'nin piyano eserlerinde noktürn, barcarolle, impromptu, prelude ve ballade gibi romantik dönem formlarını ve eser isimlerini kullandığı görülmektedir.

¹⁰ Carlo Caballero, *Faure and French musical aesthetics*, Cambridge University Press, 2001, s.220.

¹¹ Lien, a.g.e., s.22.

Faure'nin klasik anlayışı, özellikle Mozart ve Haydn'ın müziği açısından değil, Fransız sanatının klasik doğası açısından ve daha çok eski Yunan sanatı ve kültürüyle ilişkilendirilir. Faure'nin çağdaşlarının çoğundan ayrı durması ve bu eğilimler aracılığıyla bu yüzyılın müzisyenleri üzerinde ince etkisini uygulamasının nedeni bu klasik doğasıdır.

En önemli eserlerinden biri olan Requiem'i 1887 yılında bestelemeye başladı. Bu eseri 1901'den kalma son versiyonuna kadar yıllar içinde devamlı revize etmiş ve genişletmiştir. Eserin ilk versiyonunu 1888 yılında tamamlamış ve 5 bölüm olarak bestelemiştir. Bu bölümler; 1. *Introit et Kyrie*, 2. *Sanctus*, 3. *Pie Jesu*, 4. *Agnus Dei*, 5. *In paradisum Introit et Kyrie* ve *Pie Jesu* fakat yayınlamamıştır. Eserin bu versiyonu ilk olarak 16 Ocak 1888'de Paris Madeleine Kilisesi'nde Gabriel Faure'nin kendi şefliğinde seslendirilmiştir. Eserin seslendirilmesinden sonra 1889 yılında 2. bölüm yerine "Offertory Hostias"ı ve 6. bölüm olan "Libera ma" yi esere eklemiştir. Böylece bölümler; 1. *Introit et Kyrie*, 2. *Offertoire*, 3. *Sanctus*, 4. *Pie Jesu*, 5. *Agnus Dei*, 6. *Libera ma*, 7. *In paradisum* sırasını almıştır. Eserin ikinci versiyonu da 21 Ocak 1893 yılında yine aynı kilisede seslendirilmiştir. Kilise görevlileri kadın sanatçıların yer almasına izin vermediği için eseri bu kuralla göre bestelemiş ve Madeleine Kilisesi'nde bu şekilde seslendirmiştir. Fakat konser salonlarında dini kurallar uygulanmadığı için 3. Bölüm *Pie Jesu*'daki solo kadın şarkıcılar için bestelemiştir. 3. ve son versiyon olarak 1900 yılında tam orkestra için tekrar düzenlemiş ve 12 Temmuz 1900'da Paul Taffanel yönetiminde Lamoureux Orkestrası ve 250 sanatçıyla Paris Trocadero'da seslendirilmiştir. Bu eser ile Faure adından iyice söz ettirmeye başlamıştır.¹²

Fransız müziğinin yeniden canlanmasında büyük rol oynayan Faure, romantik dönemde yükselen bir değer olmuştur.

¹² Yavaş, a.g.e., s. 40.

BÖLÜM 2

19. YÜZYILDA FRANSA'DA MÜZİK HAREKETLERİ

On dokuzuncu yüzyıl Fransa'sının müzik dünyasında opera, en popüler sanat biçimi idi. Gioacchino Rossini'nin *Reims'e Seyahat (II viaggio a Reims)* (1823), Giacomo Meyerbeer'in *Robert le Diable* operası (1831), Vincenzo Bellini'nin *I Puritani* (1835), Hector Berlioz'un *La damnation de Faust* (1846), Georges Bizet'nin *Perth'li Güzel Kız (La Jolie Fille de Perth)* (1867), Charles Gounod'un *Romeo ile Juliyet* (1867), Fransız ve yabancı besteciler tarafından yazılan ve o dönemde Paris'te sahnelenen eserlerden bazılarıdır. Genç Fransız bestecilerin birçoğu, Paris Konservatuarı'nda okurken, 1822-1842 yılları arasında Konservatuar müdürü görevinin yanı sıra pek çok opera bestelemiş Luigi Cherubini'den ve aynı zamanda Gluck, Meyerbeer, Rossini gibi dönemin diğer yabancı bestecileri tarafından yazılan operalardan etkilenmişlerdir.

1. 19. YÜZYILDA FRANSA'DA ÇALGI MÜZİĞİNİN GELİŞİMİ

Operanın müzik üretiminde hakimiyetinin yüksek olduğu bu zaman diliminde Paris'te enstrümantal müziğin yeterince icra edilmediği kanısına varılabilir. Ancak opera kadar popüler ve önemli görülme de enstrümantal ve oda müziği performansları düzenli olarak yapılıyordu. Bu performanslar iki gruba ayrılabilir. İlk grup, "bir kerelik" festivaller, yardım konserleri, şehir dışı turne konserleri, ikinci grup ise, genellikle bir yıl boyunca veya arka arkaya üç yıla yakın bir sürede düzenli aralıklarla verilen üç veya daha fazla konserden oluşan seri ya da dizi konserlerdi. Konser dizileri, çeşitli dernekler ya da *Societes* olarak adlandırılan kuruluşlar tarafından organize ediliyordu. Farklı amaçlarla faaliyetlerini gerçekleştiren bu topluluklar; okullarla ve diğer kurumlarla ilişkili topluluklar (örneğin Paris Konservatuarı) veya bestelerini seslendirmek, kendi performans yeteneklerini ve öğrencilerinin yeteneklerini sergilemek için konserler düzenleyen bireysel besteciler, solistler ve öğretmenler tarafından yönetilen topluluklar olarak görülmekte idi.¹³

Bu konserlerin çoğu genellikle varlıklı sosyal sınıfa ait kişilerin evlerinde gerçekleştiriliyor veya çalgı müziği performanslarını teşvik etmek amacıyla özel olarak

¹³ David Roger Le Guen, *The Development of the French Violin Sonata*, (Doktora Tezi), University of Tasmania, Hobart, 2006, s.9.

oluşturulmuş müzik toplulukları tarafından küçük konser mekanlarında gerçekleştiriliyordu. Bu konserlere "Seances" ve daha sonra "Seances Populaires" adı verildi. Konserlerin programlarını piyanolu oda müziği eserleri, piyano sonatları, diğer çalgı sonatları, senfoniler ve hatta opera aryları oluşturuyordu. Konserlerin başlıca amacı, geleneksel Alman ve Avusturyalı besteciler Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn ve daha sonra Schubert ve Schumann'ın az bilinen eserlerini tanıtmaktı. Tanınmış, bilinen besteciler ve sanatçılar bu toplulukların (*Societes*) üyeleri idi. Edouardo Lalo, Charles Dancla, Charles Halle (ünlü Halle Orkestrası'nın kurucusu) ve Valentin Alkan bu sanatçılardan sadece birkaçıdır.¹⁴

Bu topluluklardan en önemlisi Konservatuvar Konser Topluluğu (*Societe des Concerts du Conservatoire*), 1828'de kurulan Paris'teki ilk büyük orkestra topluluğu idi. Kemancı Franqois-Antoine Habeneck koordinatör ve orkestranın ilk şefi olarak atandı 1848'e kadar bu görevde kaldı. Çalışmalarını başarı ile sürdüren topluluk kısa süre sonra Avrupa'nın en iyi orkestralarından biri oldu. Mendelssohn ve Wagner gibi besteciler, şimdiye kadar duydukları en iyi orkestra olduğunu düşünüyorlardı. Eleştirmen Antoine Elwart şunları yazmıştı:

*"Societe des Concerts etkisi sadece Fransa'da değil, tüm Avrupa'da hissedildi, büyük sanatçılar yeteneklerinin orada kutsanmasını bir onur olarak gördüler, besteciler, şancılar ensturman solistleri bu orkestranın programlarında performans sergilemek için yer almak istiyorlardı."*¹⁵

Orkestra yılda en az altı konser veriyordu. Bunlar arasında eğitim konserleri, özel günler için düzenlenen konserler, kutsal hafta veya Noel için düzenlenen dini konserler vardı. *Societe des Concerts* programları genellikle uvertürler ve senfonilerin yanı sıra operalardan seçme arylar ve vokal eserleri içeren altı ila dokuz parçadan oluşuyordu. Birkaç yıl içinde konserler kısaltıldı ve dört ila yedi eserden oluşmaya başladı. Aşağıdaki programlar, o dönemdeki konser programların tipik bir örneğidir:¹⁶

1 Nisan 1832

Beethoven: Third Symphony

Weber: Chorus from Euryanthe; solo by Mme. Damoreau

Anonymous: Cello solo, performed by M. Desmarets

Beethoven: Portions of string quartets, performed by string orchestra

¹⁴ Le Guen, a.g.e., s.11.

¹⁵ Jeffrey Cooper, "The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris 1828-1871" Michigan: UMI Research Press, 1983, s 22.

¹⁶ Le Guen, a.g.e., s.12.

Rode: Variations, sung by Mme. Damoreau [originally for violin]
Weber: Overture to Oberon

14 Şubat 1869

Beethoven: Second Symphony

Mendelssohn: Chorus from St. Paul

Beethoven: Coriolanus Overture

*Haydn: "Autumn," from The Seasons, solos sung (in French) by Mlle. Marimon,
M. Achard and M. Gailhard*

Societe Alard et Franchomme (Societe de Musique de Chambre), kemancı Delphin Alard ve viyolonsel sanatçısı *Auguste Franchomme* tarafından 1847 yılında kuruldu. Bu grup; iki kemancı, iki viyolacı, bir viyolonsel ve bir piyanodan oluşuyordu. Repertuvarında triolar, kuartetler, kentetler, hatta keman ve viyolonsel için sonatlar yer alıyordu. Bu süreç içerisinde müzisyenlerin pek çoğu orkestra müziğinde uzmanlaşırken *Societe Alard et Franchomme* kurulması ile oda müziği alanında konserler veren pek çok grup oluşmaya başladı. *Societe Alard et Franchomme* tarafından 1847-1870 yılları arasında gerçekleştiği bilinen 135 konserde seslendirilen eserlerin çoğunluğu Beethoven, Mozart, Haydn ve Mendelssohn'un bestelerinden oluşuyordu. Bu sürecin sonunda Fransa'da hepsi farklı türlerde uzmanlaşmış 40'tan fazla müzik topluluğu kurulmuştu, ancak bu toplulukların bir kısmı sadece birkaç yıl varlığını sürdürebilmiştir.¹⁷

Martin Cooper “1828-1871 Paris'teki Enstrümantal Müzik ve Konser Dizilerinin Yükselişi” adlı kitabında bu 43 yılı altı farklı döneme ayırmıştır. 1853'e kadar olan ilk dört dönem, hem klasik hem de popüler müzik yapan grupların gerçekleştirdiği çok sayıda konser, yeni (daha az aristokrat) izleyici kitlesinin yoğun ilgisi ile karşılanmıştır. Bu toplulukların kurucusu olan müzisyenler ulaşmak istedikleri hedeflerin tamamını gerçekleştirememiş fakat pek çok insana oda müziği kavramını sevdirmiş, konser izleme fırsatı yaratmışlardır. Tüm bu gelişmeler Şubat 1848'deki ikinci Fransız devriminin neden olduğu kaos ortamına rağmen gerçekleşmişti. 1854'ten sonra sanatsal faaliyetler açısından bir durgunluk dönemine geçildi ve planlanan etkinlikler gerçekleştirilemedi. Ancak 1860'a gelindiğinde müzik etkinlikleri yeniden canlandı ve 1870'e kadar geçen on yıl süresince çok sayıda ve çeşitli tarzlarda konser etkinlikleri yeniden hayat buldu. Fransa-Prusya savaşının sanatsal faaliyetleri kesintiye uğratması dışında 1871'de yeniden canlandı.¹⁸

¹⁷ Le Guen, a.g.e., s.13.

¹⁸ Le Guen, a.g.e., s.14.

Fransa halkının muhafazakar tutumu, çağdaş Fransız bestecilerinin eserlerinin konser programlarında yer almasını engelliyordu. Bu süreç Fransız bestecileri için rahatsız edici bir duruma gelmiş eserlerini seslendirecek fırsat yaratamıyorlardı. Beethoven'ın eserlerinden daha yeni eserler çok nadiren konser programlarında yer almakta idi. Müzik topluluklarının konserlerindeki repertuara yabancı bestecilerin eserleri hakim oluyordu. Bazı konserlerde dönemin bestecilerinin eserlerinden örneklerle yer verildi ancak bu girişim kabul görmedi. Fransız halkı çağdaş Fransız müziğini kabul etme konusunda isteksizdi. O dönemin bir dizi önemli Fransız bestecisi daha sonra, 19. yüzyılın ilk üç çeyreği boyunca operanın müzik sahnesine hakim olduğunu ve o dönemde sadece çok az sayıda birkaç modern Fransız enstrümantal eserinin icra edildiği gerçeğinden yakınıyorlardı. Gounod operanın etkisini şöyle açıklamıştı:

*“Gerçek bir isim yapmak isteyen bir besteci için tek bir yol vardır opera sahnesi. Sahne, müzisyenlerin halkla iletişim kurmak için sürekli fırsat ve araç bulabilecekleri bir yerdir. Şüphesiz dinsel ve senfonik müzik dramatik besteden daha katı anlamda daha üst sıralarda yer alır; ancak bu en yüksek alanda ayırım yapma fırsatları çok nadirdir ve yalnızca ara sıra gelen bir izleyiciyi etkileyebilir, operaya giden halk gibi düzenli ve sistematik bir seyirci değil.”*¹⁹

Berlioz da şu görüşü paylaşmıştır:

*“Paris'te tiyatro dışında önemli eserler üretecek besteci, tamamen kendine güvenmeli, ödeyemeyeceği provaları istemediği için kendini kabataslak ve belirsiz ve dolayısıyla az ya da çok yanıltıcı performanslara teslim etmelidir, harcayacak çok fazla zamana ve paraya sahip olmalıdır bu tür engellerin üstesinden gelmek için gereken irade gücü ve manevi enerjinin aşağılayıcı masrafindan bahsetmeye bile gerek yok.”*²⁰

Fransız besteciler için halkın ilgisini çekebilecek tek yol "hafif müzik" kompozisyonu gibi görünmesinden dolayı romanslar, kontradanslar, galoplar, çeşitli aryalar, sevilen rondolar, noktürnler ve seçilmiş operalardan en sevilen motifler üzerine düzenlenmiş eserler bestelemekti. Bunun yanı sıra Vieuxtemps, Beriot gibi ünlü keman virtüözleri "besteci-solistlerin" besteleri ve kendi yeteneklerini sergileyebildikleri konçertolar ve çeşitli gösterişli parçalar, yayıncıları ve izleyicileri etkileyebilmenin yolları gibi görünüyordu.

19. yüzyılın ikinci yarısında, gruplar ve bireyler tarafından çağdaş Fransız bestecilerin müziğini tanıtmak için birçok girişimde bulunulmuş ve Fransız bestecilerin

¹⁹ Charles Gounod, *Autobiographical Reminiscences*, Good Press, 2019, s.136.

²⁰ Hector Berlioz. *The Memories of Hector Berlioz: Member of the French Institute*, London Gollanez, 1969, s.64.

eserlerini performanslarına dahil etmek için harekete geçilmişti. Konservatuvar öğrencilerinden oluşan bir organizasyon olan “*Societe des Jeunes Artistes*” konser programlarına Louis Lacombe'un üvertürünü, Berlioz'un Roma Karnavalı üvertürünü ve Thtodore Gouvy'nin Fa Majör Senfonisini dahil etti. 1865 yılında kurulan “Yaşayan Bestecilerin Büyük Konserleri” (*Grands Concerts des Compositeurs Vivants*), Louis Lacombe ve Wagner'in orkestra çalışmalarını içeren iki konser verdiği bilinir. Fransız Dörtlüler Topluluğu (*Societe des Quatuors Français*), 1862'de yeni Fransız oda müziği çalışmaları yapmak için kurulmuş ve bu topluluk Dancla, Kreutzer ve Morel'in eserlerini seslendirmişti. Ancak bu topluluğun yaşamı çok uzun sürmemiş, 1865 yılında çalışmalarına son vermeden önce yalnızca birkaç konser programı sunmuştu.²¹

Fransa'nın Almanya'ya karşı yenilgiye uğraması, yarattığı sosyo-kültürel etkiler sebebi ile Fransız müziğinin yeniden doğmasına neden olmuş ve milliyetçiliğin yeniden canlanmasına ve değerlerinin yeniden önemsenmesine neden olmuştur. Zamanın düşünürlerinin büyük çoğunluğunun görüşleri, 1871'de *Academie Franqaise*'de Jules Simon tarafından gerçekleştirilen bir sunumda şöyle yansıtılmıştı: “Zaferi parayla değiştirdik, spekülasyonla çalıştık, sadakat ve şerefi şüpheyle, partiler ve doktrinlerin savaşlarını çıkarların rekabeti ile, okulu kulüplerle değiştirdik ... Evet, yenilginin nedenini içimizde taşıyoruz. Evet, Fransa'nın ruhunu iyileştirmeliyiz.”²²

Fransa'nın yenilgisini izleyen süreçte toplumun çıkarımları sonucu opera müziği bile inceleme ve eleştirilere maruz kaldı. 1871'de Millet Meclisi, eski rejim altında inşa edilmeye başlanan yeni opera binası için finansmanı tartışırken, sağ görüşlü delegeler bunun bir skandal olduğunu düşünüyordu.

Toplum içerisinde hala Fransız kültürünün yok olmasından Almanların sorumlu olduğuna inanan azınlık bir grup vardı. Fransa'nın yenilgisinin ardından, bazıları intikamdan söz etti ve Almanlara karşı şiddetli bir nefreti savundu. Paris'teki pek çok kişi, Alman müziğinin boykot edilmesi gerektiğini düşünüyordu.

Wagner'in kendisi anti-semitik olmasına rağmen, en çok eleştirilen Schumann ve Liszt en yakın havarileri olarak kabul edildi. *L 'Art Musical* dergisinde "Le Temple de Bayreuth" başlıklı bir makale şöyle diyordu: “Wagner, gençliğimizin müzikal anlayışını saptırdı; büyük ölçüde, gençliğimizin yaşayabilecek hiçbir şey üretmemesinin nedeni;

²¹ Le Guen, a.g.e., s.19-20.

²² Michael Strasser, *The Society Nationale and its Adversaries: The Musical Politics of the Germanic Invasion in the 1870* (Doktora Tezi) University of California Press, 2001 s.233.

genç okulu anti-müzik doktrinleriyle zehirledi, ustalara olan tüm saygısını aldı ve uzun zamandır onları üretmemekle vurdu.”²³

Jean-Michel Nectoux, "Ars Gallica, yeni toplum sadece ilerici değil, aynı zamanda açıkça milliyetçi ve en önemlisi Alman karşıtıydı"²⁴ diye yazmıştır. Savaştan sonra pek çok entelektüel, Almanya'nın savaşı kazanmasının kısmen Almanya'nın kültür ve zevk bakımından zengin bir ulus olarak üstünlüğünden kaynaklandığına inanarak, Almanya'ya olan büyük hayranlığını ifade etmeye devam etmiştir.

2. 19. YÜZYILDA KEMAN MÜZİĞİNİN GELİŞİMİ

Romantik dönem, sanayi devriminin tüm Avrupa'ya yayılan toplumsal etkilerinin ışığında gelişimini sürdürmüş, bu süreçte mühendislik ulaşım teknolojilerinin hız kazanması, üretim ve refahın artması sanat üretimini doğrudan etkilemiştir. Çağın geleneksel yapısını değiştiren bu yeni düzende müzik sanatı artık halk tarafından daha ulaşılır olmuştur. Besteciler eserlerinde duygulara ve daha özgür ifadeler yer veriyor, teknik açıdan daha zor eserler ortaya çıkıyordu. Üretim tekniklerinin kaydettiği ilerleme çalgı yapımına da yansdı.

19. yüzyılda kemanda bir takım fiziksel değişiklikler meydana geldi ve bu teknik yenilikler kemancılara yeni virtüözlük olanakları sağladı. Halk konserleri yaygınlaştı, virtüözlük bu çağın en önemli ayırt edici özelliklerinden biri haline geldi. Niccolo Paganini (1782-1840) ve Pablo de Sarasate (1844-1908) gibi virtüözlerin şöhreti tüm müzisyenler üzerinde etki yarattı. Keman yorumcuları dinleyicilerin ilgisini çekme kaygısı ile kemanın fiziksel değişikliğine çok önem verdiler. 19. Yüzyılda zamanın en önemli Alman virtüöz ve pedagogu Louis Spohr'un (1784-1859) çeneliği icadı önemli bir yenilik oldu. Kemancılar, çenelik kullanılırken keman tutuş pozisyonunun daha doğal, rahat ve sabit olmasından kaynaklanan daha güçlü ve güzel bir ses elde ediyorlardı. Sol baş parmak ve sol elin birinci parmağı daha bağımsız hareket edebiliyor, böylece pozisyon geçişler daha kolay ve sorunsuz oluyordu. Kemancılar hızlı pasajları daha verimli çalabiliyorlardı. Rahat bir tutuş pozisyonu elde etmek için tuşe daha düz bir açı ile kemana yerleştirildi. Kemancının daha tiz seslere ulaşmasına yardımcı olmak için tuşe köprüye doğru uzatıldı.

²³ G. Stradina, *L'Art musical*, no.31 5 Ağustos 1875.

²⁴ Nectoux, a.g.e., s.20.

Çelik tellerin icadı, müzisyenlerin yüksek yoğunlukta ses ve ton elde etmelerine olanak sağladı ve çeşitli teknik zorluk içeren keman parçalarının üretilmesini sağladı. Arşede ideal dengeyi sağlamak için çubuk kavisli şeklini aldı, vida somuna yerleştirilerek kıldaki gerilimi azaltıldı. Bu sayede yorumcular staccato, martele, sautille gibi teknikleri daha rahat uyguladılar. Paganini eserlerinde bu yeni yay tekniklerini kullanan ilk kemancılardan biri olmuştur. Sol el pizzicato, scordatura (enstrümanın standarttın dışında akort edilmesi) kullanımı, glissando, tek ve çift seslerin kullanımı ve çift sesler arasındaki aralığın en yüksek aralıklar tercih edilerek kullanılması gibi teknikler bu dönemde yaygınlaşmıştır.

19. yüzyılın sonlarında kemancılar bir önceki döneme göre enstrümandan çıkarttıkları seslerin kuru karakteristik özelliğini vibrato tekniğini kullanarak daha yoğun ve ifadeli bir ton haline getirdiler. Belçikalı kemancı Eugene Ysaye üretmek istediği renge bağlı olarak vibratosunun hızını ustaca kontrol ederek bu yeni tarzın en büyük temsilcisi oldu. Vibrato doğası gereği tonal titreşim ile insan sesini taklit etmeye çalışır. Müziğe anlamlı bir ifade veya şarkı söyler gibi yorumlamak için vibrato kullanılır.²⁵

Romantik dönem bestelerini yorumlarken stil özelliklerini ortaya çıkarabilmek için vibrato kullanımı en önemli unsurlardan biridir. Dönemin ünlü virtüözleri tüm bu teknik yenilikleri ustaca kullanıyor ve geliştiriyorlardı. Sarasate kendi bestelerini kaydederken vibrato kullanıyor ve bu kullanımın yaygınlaşmasını sağlıyordu. Faure, Sarasate'nin performanslarından derinden etkilenmişti. Faure, Saint-Saens'in ilk konçertosunu (1867) kendisi için yazdığı ünlü virtüöz Pablo de Sarasate'yi birkaç kez dinleme fırsatı bulmuştu. Faure'nin keman sonatı ilk kez genç kemancı Marie Tayau tarafından seslendirilmişti. Bu etkileşim sonucu Faure'nin sonatının ilk olarak seslendirilmesinde vibrato kullanımını istediği düşünülür.²⁶

Recitative benzeri bölümlerin kullanımı, Barok dönemde yazılan yaylı sonatlarda yaygın bir biçimde kullanılıyordu. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Fransız besteciler, Barok dönemden bu yana, özellikle keman ve viyolonsel sonatlarında recitative bölümler kullanan ilk besteciler olmuşlardır. Bu muhtemelen iki nedenden kaynaklanır, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Fransa'da operanın muazzam popülaritesi ve Fransız-Belçika keman okulunun İtalyan kemancı Viotti'den güçlü bir şekilde etkilendiği

²⁵ The American Scholar. "Vibrato Wars;" <https://theamericanscholar.org/vibrato-wars/> 2021.

²⁶ Nectoux, a.g.e., s. 81

gerçeğidir. Ünlü Fransız kemancı ve öğretmen Pierre Baillot, Viotti'nin samimi bir arkadaşydı ve kendisini Viotti'nin manevi oğlu olarak kabul ederdi. Viotti'nin sırrının şarkı söyleme sanatını bir model olarak alması olduğuna inanıyordu.²⁷

“Vokal müzik, enstrümantal müziğin temelidir; insan sesi, tüm sistemlerin ilişkilendirilmesi gereken bir kriterdir; müzik için, diğer sanatların bir model olarak kullanması en önemli şeydir. ... Viotti'nin rehberiydi. Konservatuarın keman yarışmalarında "enstrüman ile insan sesi (bir keman türü olarak kabul edilir) arasındaki ilişkinin sürdürülmesini sağlamak için" üç kemancı ve bir ses öğretmeninden oluşmalıdır; Kısaca öğrencinin tekniğinin iyi bir şarkı söyleme tekniğiyle uyumlu olup olmadığı değerlendirilmeli.” 28

Müzik var olduğu çağlardan itibaren en doğal sesin insan sesi olduğu düşünülür. Bazı besteciler müzik eserlerini meydana getirirken melodilerini doğal seslere öykünerek oluşturmuşlardır. Özellikle Fransa’da on dokuzuncu yüzyılın vokal müziğinin ön planda olduğu dönemde, yorumcuların enstrümanlarından insan sesini taklit ederek en doğal ve en saf sesi elde ettikleri düşünülür. Fransa’da on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki tüm büyük kemancılar Eugene Ysaye, Alfred Du Bois, Jacques Thibaud ve Georges Enesco kemanın konuşması gerektiğini vurgulamışlardır

²⁷ Roger, a.g.e. s.70.

²⁸ a.g.e. s. 71.

BÖLÜM 3

G. FAURE’NİN OP.13 LA MAJÖR 1. KEMAN SONATI

Fransız müziğinin zarif, dingin ve sakin anlatımlarını oluşturan pek çok esere imza atan, Faure’nin yayımlanan ilk büyük eseri la majör keman sonatıdır. *Societe Nationale de Musique*’nin desteği ile gerçekleşen eserin prömiyeri 27 ocak 1877’de kemancı Marie Tayau ve piyanoda Faure tarafından yapıldı. Eser Faure’nin tüm oda müziği çalışmaları düşünüldüğünde günümüze kadar halen en çok tercih edilen eser olmaya devam etmektedir.

Eserin dengeli armonik yapısı geleneksel çizgiler üzerine yapılandırılmış melodiler daha önce duyulanların aksine son derece özgün ve zarif yapısı ile Faure’nin müzikal anlayışının bir özeti niteliği taşır. Saint-Saens eserin prömiyerinden sonra şu sözleri söylemiştir:

*"Bu sonatta bir gurmeyi cezbedecek her şeyi bulabilirsiniz: yeni formlar, mükemmel modülasyonlar, alışılmadık ton renkleri ve beklenmedik ritimlerin kullanımı ve her şeyin üzerinde bir sihir süzülüyor, tüm çalışmayı kapsıyor ve sıradan dinleyicilerden oluşan kalabalığın hayal edilemeyen cüreti normal bir şey olarak kabul etmesine neden oluyor. Bu eserle Mösyö Fauré, ustalar arasındaki yerini alıyor."*²⁹

Faure sonatın ulaştığı başarı, ilgi ve güzel yorumlardan sonra oda müziği alanına daha çok yönelmiş ve eserler üretmeye devam etmiştir.

1. OP.13 LA MAJÖR KEMAN SONATIN İNCELENMESİ

“Faure’nin ilk keman sonatı, formun en geleneksel kurallarına saygı gösterirken ve onları canlandırırken, bu formu yeni özelliklerle kolayca ve zarif bir şekilde zenginleştiriyor.”³⁰ Faure, sonatını Fransız kemancı Paul Viardot’a (1857-1941) ithaf etmiştir. Sonat biçimsel olarak tempo ve karakteristik olarak dört bölüm içeren klasik bir sonat biçiminde bestelenmiştir. Faure’nin sanatsal kimliği, geleneksel Fransız tarzını korurken kendi müziğini yaratmaktadır.

İlk bölüm “allegro molto” Faure’nin kişisel karakteristik özelliği bu bölümde net bir şekilde görülür. Romantizm büyük ve ihtişamlı melodilerle kendini gösterir.

²⁹ <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3501/sonata-no-1-in-a-major-op-13>

³⁰ Emile Vuillermoz, *Gabriel Faure*, Chilton Book Company, 1960, s. 60.

İkinci bölüm “andante” durgun ve sakin bir melodik yapılanma içerir. Dengeli melodiler sihirli tınılara dönüşür.

Üçüncü bölüm “allegro vivo” canlı ritmik bir scherzo aksanlarla kendini gösteren ritmik bir yapı içerir. Trio bölüm melankolik melodik dokunuşlarla devam eder. Dördüncü bölüm “allegro quasi presto” tatlı, parlak ve nazik melodilerle bezenmiştir.

1.1. Birinci Bölüm

Faure sonatın ilk bölümünü klasik sonat formunda yazmış olsa da, geleneksel ve biçimsel ana hatlar içinde yaratıcı ve meydan okuyan çeşitliliği ortaya çıkarmaktadır. Eserin birinci bölümü içinde birçok farklı melodiler barındıran duygulu ve ince yapısı ile canlı bir bölüm olma özelliğine sahiptir.

Faure’nin piyano ile olan yakınlığından dolayı piyano partisi, keman partisine eşlikçi olarak değil bir bütünü tamamlama adına eşit zorlukta bestelemiştir. Piyanistin teknik pasajları titiz ve enerjik yazılmıştır. Şekil 1’de ilk 9 ölçüsü görülen sonat, 23 ölçü boyunca piyanonun solosu ile başlar ve ilk tema piyano tarafından seslendirilir.

The image displays the musical score for the first section of Gabriel Fauré's Piano Sonata, measures 1-9. The score is for Violin and Piano. The tempo is 'Allegro molto' with a quarter note equal to 152 beats. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is common time (C). The score shows the first nine measures, with the piano part starting with a piano (p) dynamic. The violin part is mostly rests. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are two 'Red.' markings and an asterisk (*) in the piano part. The score is labeled 'A' and 'Gabriel Fauré'.

Şekil 1. Birinci bölüm başlangıcı (Ölçü: 1 – 9)

Şekil 2’de görüldüğü üzere keman 23. ölçünün son vuruşunda girer, Faure’nin özelliklerinden biri olan büyük cümleler ve sonsuz melodik devamlılık burada kemanın girmesi ile iyice pekişmektedir. Sanatçıların bu kısımda pürüzsüz ve uzun melodik çizgi elde etmeleri önemlidir.



Şekil 2. Birinci bölüm kemanın girişi (Ölçü: 22 – 29)

Eseri seslendiren her sanatçının cümle ile ilgili kendi fikirleri olsa da hatırlanması gereken en önemli nokta, pürüzsüz ve büyük bir ton üreterek ve bundan destek alarak daha büyük bir ifadeyi hedeflemektir. Keman sanatçısının bu ifadeyi yakalaması için olabildiğince yumuşak ve arşe geçişlerini hissettirmeden sanki tek bir arşede çalışıyor izlemine vermesi gerekir. Bu bağlamda sadece sağ elde uzun legato düşünmek yetmez, aynı zamanda sol elin parmaklarıyla bu legatoya destek olmalıdır. Sol eldeki sürekli vibrato kullanımı ve bunun yanı sıra yumuşak arşe geçişleri ile sonsuz melodik sürekliliğine katkı sağlamak ve ton farklılıkları yaratabilmek adına değişik vibrato kullanım tekniklerinden faydalanılabilir.

Tonu etkileyici ve yoğun bir şekilde renklendirmek için parmak vibratosu, el veya kol vibratosu ya da her iki vibrato kombinasyonunun kullanılması gerekir. Faure'nin müziği için vibrato ne çok geniş ne de çok dar, çok hızlı veya çok yavaş olmamalıdır, yorumcunun ifade etmek istediği müzikal anlayışa göre şekillenir.

Vibrato çeşitliliği kişinin zevkine göre kullanılmalıdır. Bir sanatçı, müzikalitesine göre vibrato çeşitliliğini kullanma konusunda karar verebilmelidir. Dönemin ünlü Fransız keman sanatçısı Jacques Thibaud'un (1880-1953) 1927 tarihli kaydı dinlendiğinde, müziğin doğasına bağlı olarak yumuşak bir şekilde yavaştan başlayarak çok hızlıya kadar değişebilen ustalıkla bir vibrato kullandığı duyulmaktadır. Arşenin, sanki tek bir arşe gibi bağ geçişlerinin fark edilmeden uzun kullanımı ve hem de vibrato kullanımının bir araya getirilmesi ve başarıyla gerçekleştirilmesiyle, bir sanatçı Faure'nin amaçladığı nüansları ve düşündüğü uzun soluklu melodilerini ortaya çıkarabilir.

42

46

50

cresc.

f

cresc.

f

f

Şekil 3. Birinci bölüm oktavlı pasaj (Ölçü: 42 – 53)

Faure'nin bu bölümde kullandığı bir başka teknik olan oktavlar hem piyanoda hem de kemanda sıklıkla duyulmaktadır. Şekil 3'de görülen ölçü 45. ile 50. ölçüler arasında devam eden piyanodaki oktavlardan sonra nüans olarak bir işaret olmasa da tekrar başlayan ama bu defa açık şekilde yazılan oktavların başlangıcında nüans olarak *piano* yapmak müziğe ton ve genişlik anlamında önemli bir katkı sağlayacaktır.

Faure 57. ölçüde başlayan ikinci ana temayı "*piano ed espressivo*" yazmıştır ve pasajın gerektirdiği sonoritelyi ve tınıyı açıkça belirtir. İki enstrüman için de olabildiğince hassas ve ifadeli çalınması gerekir. Şekil 4'de görüldüğü üzere piyano partisinin 57. ölçüde başlayarak 65. ölçüye kadar kromatik oktavlı bir bas partisi çalar.

54

p ed espress.

58

poco a poco cresc.

62

f

Şekil 4. Birinci bölüm *piano ed espressivo* (Ölçü: 54 – 65)

Bu sırada keman ise sol diyez ile başlayan temasına *kreşendo* ve modülasyonlar ile her dört ölçüde bir küçük üçlü ile sesi katlayarak *forte* olan tepe noktasına ulaşır.

Sonatin bu bölümünde üzerinde durulması gereken en önemli özelliklerinin başında, Şekil 5 ve 6'da görülen pasajlardaki nüansın uygulanması gelir. Birinci bölümün 90-93. ve 360-365. ölçüler arasında yer alan bu iki pasajda da nüans olarak *pianodan* başlamak ve giderek *kreşendo* yapmak müzikal kalite adına önemlidir.



Şekil 5. Birinci bölüm *kreşendo* uygulaması (Ölçü: 90 – 93)



Şekil 6. Birinci bölüm *kreşendo* uygulaması (Ölçü: 358 – 365)

Arşenin ortasından başlamak ve küçük hareketler yapmak, kemancının *piyano* nüansını elde etmesine yardımcı olur, *kreşendo* geliştikçe daha hızlı ve daha fazla yay kullanılabilir. Bu pasajın doğasında bulunan teknik zorlukları düşünerek, müziği ifade etmenin önemini kaybetmemek gerekir.



Şekil 7. Birinci bölüm senkoplu pasaj (Ölçü: 170 – 173)

İlk bölümde özellikle senkoplu kısımlar dikkat çekmektedir. Şekil 7’de yer aldığı gibi ölçü 170’de başlayan pasajda piyanonun melodisini dinlerken, kemancının zayıf zamanları dikkatli bir şekilde kontrol edip aksan vermeden çalması gerekir. Buna bir diğer örnek şekil 8’de görülen 268-275. ölçüler arasında yer almaktadır.



Şekil 8. Birinci bölüm senkop uygulaması (Ölçü: 268 – 275)

Şekil 9’da görülen 384. ölçüde *dolce* ve *piano* nüansı ile *koda* başlar.

382

dim.

dolce

dim.

p

pp

una corda

386

8va

Şekil 9. Birinci bölüm kodanın girişi (Ölçü: 382 – 389)

Yükselen ses aralıkları ve tonalite ile şekil 10’da görülen 400. ölçüdeki *dolcissimo* ya gelir ve piyanonun 402. ölçüde *kreşendo* ile başlattığı oktavlara büyük bir ahenk içinde keman da katılarak parlak ve görkemli bir şekilde birinci bölümün sonuna gelir.

398

dolcissimo

402

cresc.

f

8va

406

ff

ff

Red. *

Red. *

Şekil 10. Birinci bölüm sonu (Ölçü: 398 – 409)

1.2. İkinci Bölüm

İkinci bölüm re minör tonalitesinde ve *Andante* olarak yazılmıştır. Bu bölümün sakin ve dingin melodisi, birinci bölümün dramatik ve virtüözite gerektiren karakteriyle zıtlık oluşturmaktadır. 1 ve 50. ölçüler arası sergi, 50 ve 85. ölçü arası gelişme ve 85 ile 124. ölçüler arası yeniden sergidir. Şekil 11’de görüldüğü gibi ikinci bölüm piyanonun ritmik 6 tane akoru ile başlar.

Bu akorların ritmi gondolcunun vuruşunu çağrıştıran bir *barcarolle*'dür.*

Andante (♩. = 63) Gabriel Fauré

Violin

Piano

pp

p

p

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

Şekil 11. İkinci bölüm girişi (Ölçü: 1 – 4)

İkinci bölümün açılışı piyano ile kemanın birbirlerine karşı sergiledikleri müzikal cümle ile başlar. Bu karşı temalar iki enstrümanı birleştirerek yeni farklı bir tını oluşturur. Yorumcu, dokuz sekizlik vuruşu küçük ritmik gruplar ile değil daha büyük ritmik gruplandırmalar yaparak parçanın bütününe sağlamalıdır. Bölümün *Andante* çalınması gereken temposu yorumcuya her notayı hassas bir özenle işlemek için yeterli süre verecektir. Yavaş tempo nedeniyle müzikteki ifadenin bölünme eğilimi cümlelerin ifadesini zorlaştırır.

Portamento kullanımı Sarasate, Kreisler ve Ysaye'nin kayıtları dinlendiğinde bugün olduğundan çok daha yaygın ve özgürce kullanıldığı görülmektedir. İkinci bölümde *portemontonun* kullanılabileceği birçok pasaj vardır. Şekil 12'de görüldüğü gibi 11. ölçüdeki son *mi* notasından 12. ölçüdeki *la* notasına kayarak geçilebilir. 14. ölçüdeki *re* notası ve 16. ölçüdeki *la* notasına aynı şekilde kayarak geçmek mümkündür.

* Barcarole; Venedikli gondolcular tarafından söylenen bir halk şarkısı ya da bu özel tarzda bestelenmiş bir müzik formudur. On dokuzuncu yüzyılda yaygın olarak kullanılan bir formdur ve operada bir form olarak popüler hale gelmiştir. Faure'de bu formda yazılmış solo piyano için on üç barcarolle bestelemiştir.



Şekil 12. İkinci bölüm portamento (Ölçü: 9 -16)

Portamento kullanımı melodiyi mümkün olduğunca anlamlı ve romantik hale getirmektedir. Bir eseri yorumlarken önemli bir ifade aracı olarak sıklıkla kullanılır.



Şekil 13. İkinci bölüm boş tel kullanımı (Ölçü: 101 -106)

Geçmişten günümüze kadar uzanan ve dinleme fırsatı bulunabilen kayıtlarda belirgin olan bir başka konu ise, on dokuzuncu yüzyıl müzisyenlerinin boş telleri kullanmayı tercih etmeleridir. Faure, la majör no.1 keman sonatının ikinci bölümünde boş tel kullanımına yer vermektedir. Şekil 13’de bu kullanıma örnek verilmiştir.

1.3. Üçüncü Bölüm

Üçüncü bölüm *Allegro vivo* temposu ile eğlenceli, esprili ve şakacı bir melodik yapı ile başlar. Eserin ilk seslendirilişinde bu bölüm dinleyicilerin o kadar çok ilgisini çekmiştir ki bir daha tekrarını istemişlerdir. Bu bölümde yorumcunun sağ el teknik becerisinin önemi büyüktür. Sade ve ritmik bir sautille çalabilmek için sağ el teknik becerilerinin virtüözite düzeyinde gelişmiş olması gerekmektedir.

Faure 4. ölçüde kemanın başladığı yere “*piano e leggierrissimo*” (tüy gibi çok hafif) ifadesini yazmıştır. *Allegro vivo* temposunda yumuşak ve *piano* olarak başlanmalıdır. Arşenin denge noktası genelde orta noktasında olur fakat kişinin kullandığı arşeye göre de değişiklik gösterebilir. Bu ifade şekil 14’de görülmektedir. Nota gruplarını tek vuruş içinde saymak önemlidir böylelikle cümleyi küçük parçalara ayırmak yerine uzun ve kesintisiz bir ifade elde edilebilir.

Allegro vivo (♩ = 152) Gabriel Fauré

The image displays a musical score for the third section of Gabriel Fauré's Violin Sonata No. 1, Op. 13. The score is written for violin and piano. The tempo is marked 'Allegro vivo' with a quarter note equal to 152 beats per minute. The key signature is A major (two sharps). The time signature is 3/8. The score is divided into two systems. The first system shows the violin part starting with a melody marked 'p e leggierrissimo' and the piano accompaniment marked 'p e leggierriss.'. The second system continues the melody and accompaniment. The score is numbered 8 at the beginning of the second system.

Şekil 14. Üçüncü bölüm girişi (Ölçü: 1 -13)

Faure üçüncü bölümde ritmik bir tekrar kullanımı yaratmıştır. İlk üç ölçü piyano solosu ile başlar ve sonrasında gelen üç ölçüde keman solo duyulur. Bu karşılıklı melodik soru cevap 3+3+3+3 ve 2+3 şeklide devam eden bir formüle sahiptir.

Özellikle onaltılık notalardan sonra gelen sekizlik zayıf notalar üzerindeki aksanlara önem verilmelidir. Arşenin basıncı ile aksan elde etmenin yanı sıra, hızlı *vibratonun* kullanımı da aksanların etkisini artırmada önemli olur. Ayrıca aksandan önceki nota daha kısa çalınarak aksanlı notayı daha belirgin ifade edebilmek için zaman verilmelidir.

133. ölçüde karakterin değişmesi ile yeni bir cümle yapısı başlamaktadır ve bu cümleye başlarken ilk notayı tutarak şekil 15’de görüldüğü gibi önemli bir etki verilebilir.



Şekil 15. Üçüncü bölüm yeni cümle (Ölçü: 133 – 137)

Faure yeni cümle yapısını bu ara kısımda dört defa kullanmıştır. Melodinin her tekrar gelişini farklı nüans ile yazmıştır. Şekil 16’da görülen pasajın 141. ölçüsünde başlayan, 165. ölçüde tekrar gelen ve 181. ölçüde son defa gelen melodi her defasında değişik nüans ile çalınmalıdır. Bu değişik nüanslar ile seslendirilme, eseri monoton bir müzikal ifadeden kurtarıp arka arkaya gelen aynı yapıyı değişik karakterlerle ifade etmeyi sağlar.

Şekil 16. Üçüncü bölüm nüans kullanımı (Ölçü: 138 – 182)

Bu durumda yorumcunun ilk ifadenin tutkulu melodisiyle kontrast oluşturmak için tonun rengini ve karakterini değiştirmesi gerekir.

Akorlardaki *pizzicatolar* çok uzun olmamalı ancak bütün seslerin duyulmasına özen gösterilmelidir. Bölümün son on ölçüsünde Faure tarafından herhangi belirleyici bir işaret yazılmamış olsa da artık eserin son ve en dinamik noktaları olduğundan açık ve *forte* bir şekilde seslendirilir. Şekil 17’de bölümün son on üç ölçüsü görülmektedir.



Şekil 17. Üçüncü bölümün sonu (Ölçü: 341 – 353)

1.4. Dördüncü Bölüm

Bu bölüm *sonat-rondo* formunda yazılmıştır. Duygusal melodik yapı eserin bütünlüğüne hakimdir ve melodiler birbirini sistematik bir şekilde takip eder. Bu melodik cümleyi doğru yorumlayabilmek için arşe değiştirme hareketi belli olmadan sanki tek arşede çalışıyormuş hissi yaratarak Faure'nin sade ama büyümlü müzikal anlatımına uygun biçimde yorumlanmalıdır. Hem keman hem de piyano, çeşitli renkler içeren pek çok melodi sergiler. Bu bölümde tempo yapısı gereği yorumcuya serbestlik hissi yaratır fakat müzisyenlerin müziğin temposuna bağlı kalarak çalması gerekir. Piyanistin sekizlik nota akorlarını zayıf zamanda çaldığı ve sabit tuttuğu hareketin başlangıcı gibi, kemancının melodiyi daha özgürce icra etmesine izin verilir. Bu hareket şekil 18'de görülmektedir.

Allegro quasi presto (♩ = 104) Gabriel Fauré

Violin *dolcissimo*

Piano *pp*

Red. *

Şekil 18. Dördüncü bölüm girişi (Ölçü: 1 – 12)

Bu bölümde farklı tınılar elde etmek için yorumcular çalacakları tel ve parmak numaralarını çeşitlendirerek kendilerine ait bir ifade biçimi yaratırlar. Eserin bazı yerlerinde alt pozisyonlarda çalmak yerine daha koyu bir ton elde edebilmek için tellerin daha ileri pozisyonlarında çalmak tercih edilebilir.

13

19

p ma senza sord.

Şekil 19. Dördüncü bölüm kromatik pasaj (Ölçü: 13 – 24)

Keman partisi 17. ölçüdeki kromatik notalarla dinamizm ve yoğunluk oluşturduktan sonra melodiyi piyaniste bırakır. Pasajdaki bu hareket Şekil 19’da görülmektedir.

Piyanist daha sonra kendi müzikal fikirlerini aktarır ve kemancının çalmış olduğu melodiyi tekrarladığında onun temposunu dikkate almalıdır. Böylece dinleyicide eseri bir enstrüman çalıyormuş hissini net bir şekilde ortaya çıkarır.

Birinci bölümde olduğu gibi bu bölümde de ifadeyi daha geniş ve parlak yansıtabilmek için şekil 20’de görüldüğü gibi oktav kullanımına yer verilmiştir.



Şekil 20. Dördüncü bölüm oktav kullanımı (Ölçü: 65 – 76)

Şekil 21’de görüldüğü gibi 6/8’lik ölçü ile devam eden bölüm 175.ölçüde gelen 2/4 lük ölçü ile daha romantik bir melodik yapıda devam eder.



Şekil 21. Dördüncü bölüm ölçü değişimi (Ölçü: 173 – 183)

Virtüözitenin, görkemli melodilerin, abartılı anlatım biçimlerinin ve teknik zorlukların önem kazandığı bir dönem içerisinde, Faure 1. keman sonatını ölçülü bir anlatım, sade ve zarif bir melodi yapısı ve duygusal ifadelere yer vererek yaratmıştır. Faure'nin keman sonatını yorumlarken sonatın bütünlüğünü ve müzikal stilini yansıtabilmek için çeşitli türlerde ve hızda vibrato yapmak, nüanslardaki renk değişimlerini yaratabilmek için piyano ile ölçülü fakat tutkulu bir yakınlığı yakalamak gerekir.

2. FAURE KEMAN SONATININ FRANCK VE SAINT-SAENS KEMAN SONATLARI İLE BENZERLİKLERİ

19. Yüzyıl Fransız bestecilerinin önde gelen üç ismi Gabriel Faure (1845-1924) , Cesar Franck (1822-90) ve Camille Saint-Saens (1835-1921) olmuştur. Bu besteciler keman sonatları dahil olmak üzere senfoni, konçerto türlerine yoğunlaşarak çalgı müziğinin gelişmesinde başarılı olmuş Fransız bestecilerindendir. Üçü de piyano ve org çalıyorlardı. Faure iki keman sonatı op.13 la majör (1877) ve mi minör op.108 (1917), Frank la majör keman sonatı ve Saint-Saens op. 75 re minör (1885) ve op. 102 mi bemol majör (1896) keman sonatlarını bestelemişlerdir.

Franck ve Saint-Saens, Faure'nin Fransız çalgı müziğindeki en önemli iki çağdaşıydı. İlgi alanları, kültürel çevreleri birbirlerine karşılıklı olarak etki edecek kadar yakındı ve bu yakın ilişkileri yaratıcılık süreçlerini de etkiliyordu. Keman sonatlarında bu etkileşimlerinin yansıması görülür.

19. Yüzyılın sonlarında Fransız oda müziğinin gelişiminin arkasındaki en önemli olay, Şubat 1871'de *Societe Nationale de Musique*'nin kurulmasıydı. Üyeleri arasında Franck ve Faure'nin de olduğu bu dernek Saint-Saens'ın öncülüğünde kurulmuştu. Faure'nin keman sonatının prömiyeri 27 Ocak 1877'de *Societe Nationale de Musique* derneğinin destekleri ile yapıldı.

Gabriel Faure, op.13 (la majör) ilk keman sonatı 1875 yazında besteledi. Yukarıda belirtildiği gibi sonat dört bölümden oluşur. 1. bölümü enerjik bir allegro, ikinci bölümü yoğun ve dramatik melodiler içeren andante, üçüncü bölüm canlı bir scherzo ve son bölüm heyecanlı ve melodik bir final ile dört bölümlü klasik plan üzerine inşa edilmiştir. Faure'nin besteciliğinin önemli özelliklerinin çoğu sonatta belirgin olarak görülür. Bu süreçte Faure Belçikalı kemancı Hubert Leonard'dan keman teknikleri üzerine fikir alıyordu ve kemancı, Faure'nin yazdığı pasajları deniyordu. Eserlerinin en başarılılarından olan sonat, Faure'nin (nişanlandığı ancak evlenmediği kadının) kardeşi Paul Viardot'a ithaf edilmiştir.

Franck'ın sonatı, tüm keman piyano sonatları arasında oda müziğinin en popüler sonatlarından biri olarak sayılır. Sonat, arkadaşı ve ünlü kemancı Eugene Ysaye için 1886'da bir düğün hediyesi olarak bestelenmiştir. 1858'de Liege'de doğan Belçikalı kemancı, günümüzün en büyük virtüöz sanatçılarından. Dinleyicileri çalışını karakterize eden iki özelliği olan güzel bir ton ve kusursuz ritim ile büyüldi. Ayrıca, samimiyetsiz veya yapay olmayan eşsiz bir vibratosu vardı. Sonatın prömiyerinin yapıldığı yıl olan 1886'da Ysaye, Brüksel Konservatuarı'nda keman profesörü olarak görev yapıyordu. Onbir yıl boyunca Avrupa'nın en ünlü keman öğretmeni olarak ün kazandı.³¹

Aralık 1886'da Ysaye ve Madame Bordes-Pene, Brüksel'deki (*Musée Moderne de Peinture*) Modern Sanat Müzesi'nde sonatın prömiyerini yaptı. Vincent d'Indy'ye göre saat üçte başlayan program çok uzundu.

³¹ Franz Farga, *Violins and Violinists*, Caven Press, 2012, s. 199-200.

“Sonat, öğleden sonra başlayan çok uzun bir programın parçasıydı. Sonat programın sonuncusuydu ve alacakaranlık düşmüştü, bu nedenle konserin içinde bulunduğu galeri çok karanlıktı. Sonatın ilk Allegretto'sundan sonra, sanatçılar güçlükle notalarını okuyabiliyorlardı. Müzenin resmi düzenlemelerinden dolayı içinde resim bulunan odalarda herhangi bir suni ışığın olması yasaktı, hatta bir kibrit bile çakmaya izin verilmiyordu. Halkın salondan ayrılması istenmek üzereydi, fakat coşkuyla dolu olan seyirci ayrılmayı reddetti. Ysaye, yayıyla nota sehпасına vurdu ve "hadi, başlayalım" diye bağırdı. Ve sonra, duyulmamış bir mucize ile iki sanatçı, hiçbir şeyin ayırt edilemeyeceği karanlığa gömülmüş bir durumda, hafızadan son üç bölümü ateş ve tutkuyla seslendirdiler.”³²

Saint-Saens'in ilk keman sonatı, re minör tonalitesinde ve form olarak yenilikçi yapılar içeriyordu. Saint-Saens sonatını kemancı Pierre Marsick'e ithaf etmiştir. Koral benzeri melodiler, tematik dönüşüm ile karakterize edilir. Saint-Saens bazı oda müziği ve orkestra eserlerinde de uyguladığı aynı planı benimseyerek sonatı ikiye böldü. Standart sonat yapısının aksine, Saint-Saens sonatı, dört bağımsız bölümün yerine, iki çift bağlantılı bölüm şeklinde yazmıştır. İlk bölüm esnek bir açılış teması ve uzun soluklu bir melodi sergiler. İkinci tema daha sonra küçültülmüş olarak ortaya çıkar ve eser boyunca büyük bir rol oynar.

Faure, Saint-Saens ve Franck'ın keman sonatları Fransız keman repertuarı ve genel olarak keman edebiyatı incelendiğinde önemli bir yere sahiptir. Bu sonatlar birçok farklı özellik ve yenilik sergilerler. Bu yenilikler, recitative benzeri bölümler, döngüsellik, modal teknikler, seslerin uzaması ve teknik pasajların sıklıkla kullanılmasıdır. Yeniliklerden en önemlisi ve zamanın bestelerinden en büyük farkını belirleyen şey *ad libitum* pasajların kullanılmasıydı. Bu üç besteci Paris'teki katedrallerde organist olarak çalışmış, bu süre boyunca dini müzik ve koro müziği bestelerinin yanı sıra org için eserler yazmışlardır.

Saint-Saens ve Faure sonatlarını yaygın olarak kullanılan geleneksel dört bölüm şeklinde bestelediler. İlk bölüm sonat allegrosu formunda, ikinci bölüm üç bölmeli formda yavaş, Beethoven ve Mendelssohn geleneğinde alışı gelmiş üçüncü bölüm *scherzo-trio* ve final için klasik sonat rondo formu kullanmışlardır. Franck'ın sonatının ilk bölümü sonat allegro formundadır ancak, Haydn ve Mozart tarafından yazılan erken keman sonatlarının yanı sıra daha az gelişme içeren bir sonat formu kullanır. İkinci bölüm üç bölmeli formda bir allegro iken, üçüncü bölümü Franck geleneksel *scherzo* bölümü yerine bir yenilik yaparak ünlü *Recitativo-fantasia* bölümü

³² Cesar Franck, *Sonata in A Major*, Jean-Pierre Rampal, Flutist, Columbia Records.

ile değiştirdi. Saint-Saens ve Faure'nin sonatları gibi, Franck sonatının finali de klasik bir sonat-rondo formundadır.³³

Daha önce de açıklandığı gibi, Fransa'da vokal müziğın ön planda olduğu 19. yüzyılda, yorumcuların insan sesini taklit ederek daha doğal ve saf ses elde ettikleri düşünülürdü. Şekil 22'de görülen Franck'ın keman sonatının dördüncü bölümü buna örnek olarak gösterilebilir.

Allegretto poco mosso César Franck

Violin

Piano

dolce cantabile

dolce cantabile

5

Şekil 22. Franck la majör keman sonatı 4. bölüm girişi (Ölçü: 1 – 9)

Döngüsellik veya tematik dönüşüm on dokuzuncu yüzyıl boyunca Fransa'da hem Fransız hem de yabancı besteciler tarafından kullanılan bir kompozisyon aracıydı. Luigi Cherubini, Hector Berlioz ve Franz Liszt, eserlerinde döngüsel araçlar kullandılar. Cherubini altıncı yaylı dörtlüsünde, ilk üç bölümün cümlelerini eserin final bölümünde art arda yeniden duyurur. Saint-Saens'in ve Franck'ın döngüselligi kullanması, bir dereceye kadar Cherubini ve Berlioz'un etkisinden kaynaklanıyordu. Franck ve Saint-Saens'in döngüselligi pek çok açıdan farklıdır.

³³ David Roger Le Guen, *The Development of the French Violin Sonata*, (Doktora Tezi), University of Tasmania, Hobart, 2006, s.69.

Jeffrey Cooper, Franck tarafından kullanılan döngüselliğin, Cherubini'nin altıncı yaylılar dörtlüsünde kullandığından daha gelişmiş olduğuna, Franck'ın yalnızca temaları tekrarlamakla kalmayıp, aynı zamanda onları dönüştürerek, birkaçını tüm eser



Şekil 23. Franck la majör keman sonatı 1. bölüm açılış teması (Ölçü: 5 – 8)

için malzeme görevi görerek inşa ederken, Saint-Saens tarafından kullanılan döngüselliğin Cherubini'nin kozmetik döngüselliği ile Franck'ın çalışmalarının bütünleyici yapısal döngüselliği arasında ortada kaldığına inanılır.³⁴ Franck'ın döngüsel formu kullanması dikkat çeker. Şekil 23'de görülen sonatın ilk bölümünün açılış teması, bölümün çeşitli kısımlarında birçok farklı şekilde yeniden ortaya çıkar. 24. ve 30. ölçüler arasında farklı seslerle yeniden duyulan açılış teması şekil 24'de görülmektedir.

³⁴ Cooper, a.g.e. s. 203.

24

pp

28

molto cresc.

molto rit.

ff

molto cresc.

(molto rit.) ff

Şekil 24. Franck la majör keman sonatı 1. bölüm açılış teması (Ölçü: 24 – 30)

Şekil 25’de görülen açılış teması, 63. ve 66. ölçüler arasında kemanda aynı şekilde gelirken piyano partisinde değişiklik yapılmıştır. Bu döngü bölüm boyunca devam etmektedir.

63

dolcissimo

dolcissimo

65

Şekil 25. Franck la majör keman sonatı 1. bölümde yenilenen açılış teması (Ölçü: 63 – 68)

Franck'in döngüsel formu kullanmasını bu kadar yenilikçi ve dikkat çekici kılan şey, bu motifleri sadece tüm çalışma boyunca yeniden kullanmakla kalmayıp, aynı zamanda motifin aralığını değiştirerek yeni temaların temeli olarak kullanmasıdır.

Saint-Saens re minör keman sonatının ilk bölümünde Şekil 26'da görülen temayı sonatın farklı yerlerinde farklı ritimler ile tekrar kullanmıştır. Franck'ın kullandığı döngüsel yapıya göre daha sadedir.



8

Şekil 26. Saint-Saens re minör keman sonatı 1. bölüm teması (Ölçü: 184 – 198)

Şekil 27'de görüldüğü gibi son bölümde farklı ritimler ile ana tema tekrar ortaya çıkar.



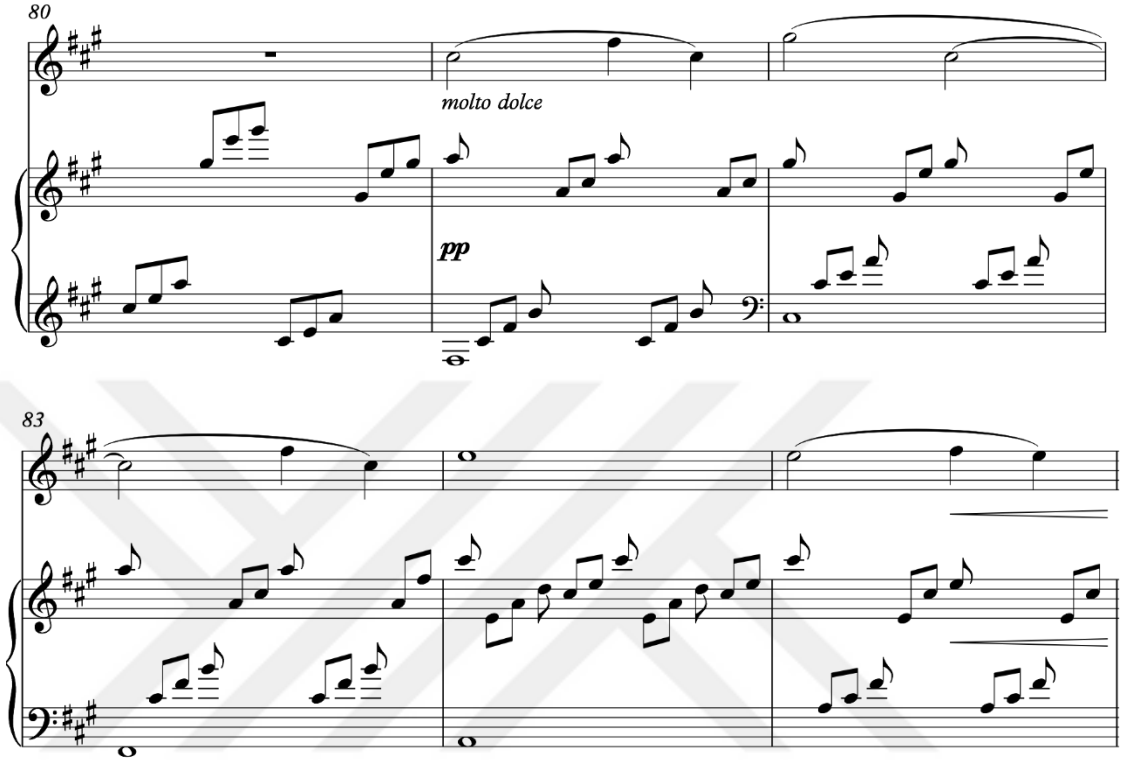
Şekil 27. Saint-Saens re minör keman sonatı 4. bölüm temanın tekrarı (Ölçü: 145 – 154)

Faure ve Franck yaşamlarının bir bölümünü kilise orgcusu olarak geçirmişlerdir. Bu sebeple kilise orgundaki pedal kullanımı efektini andıran uzun ses oktav kullanımı sonatlarında görülür. Şekil 28’de eserin 1.bölümünün 57.ölçüsünde Faure’nin kullanımı görülmektedir.



Şekil 28. Faure la majör 1.keman sonatı 1.bölümde pedal efekti (Ölçü: 54 – 61)

Şekil 29’da Franck’ın keman sonatının 3.bölümünde, kilise orgundaki pedal efektini andıran uzun ses kullanımı görülür.³⁵



Şekil 29. Franck la majör keman sonatı 3. bölümde pedal efekti (Ölçü: 80 – 85)

Bu üç sonatın özelliklerinden biri de keman partilerindeki teknik seviyenin virtüözite düzeyinde bestelenmiş olmasıdır. Bestecilik kimliklerinin yanı sıra üçü de iyi birer piyanist idi. Bunun yansıması sonatların piyano partilerinde açıkça görülür. Piyano sadece eşlik etmez hem armonik hem de melodik yapıda etkin rol oynarken virtüözite bakımından da üst seviyededir. Üç sonatta da oktavlar sıklıkla kullanılmıştır bu kullanım sadece teknik olarak değil temalara daha büyük rezonans yaratarak daha zengin sesler elde edilmesine olanak sağlar. Şekil 30’da Faure’nin 1.bölümdeki oktav kullanımı görülmektedir.

³⁵ Le Guen, a.g.e., s.86.



Şekil 30. Faure la majör 1. keman sonatı 1.bölüm oktav kullanımı (Ölçü: 218 – 225)

Şekil 31’de Saint-Saens’in oktav kullanımı hem kemanda hem piyanoda yoğun bir şekilde görülmektedir.



Şekil 31.Saint-Saens re minör keman sonatı 4. bölüm oktav kullanımı (Ölçü:199 – 205)

Şekil 32’de Franck sonatının son bölümünün başından itibaren piyano partisinde oktavlara yer vermiştir.



Şekil 32. Franck la majör keman sonatı 4. bölüm oktav kullanımı (Ölçü: 5 – 13)

Şekil 33’de görülen Franck’ın keman sonatının birçok piyanisti etkileyen son bölümündeki ünlü piyano solo ile müziğin zirve noktasına ulaşma hareketi hem sesin büyümesi hem de piyanistin teknik becerisini sergileyebildiği pasajlardan bir tanesidir.

133

137

141

cresc.

ff

8^{va} ad. lib.

ff

Şekil 33. Franck la majör keman sonatı 4. bölümdeki piyano solo (Ölçü: 133 – 143)

Şekil 34’de görüldüğü gibi Saint-Saens sonatında pek çok *sautille* arşe tekniği içeren hızlı pasajlara yer vermiştir.



Şekil 34. Saint-Saens re minör keman sonatı 4. bölümde sautille kullanımı (Ölçü: 117 – 123)

Faure keman-piyano sonatının 3. bölümünün neredeyse tamamı *sautille* yazılmıştır yorumcuya teknik becerilerini sergileme imkanı tanır. Şekil 35’de 3.bölümden tekniğin kullanıldığı bir kesit görülmektedir.



Şekil 35. Faure la majör 1. keman sonatı 3.bölümde sautille kullanımı (Ölçü: 263 – 276)

Yazım tekniği olarak Faure, 1. bölümün açılışında 23 ölçü boyunca piyanonun ana temayı solo olarak sergilemesi ile başlar. Benzer bir yazım tekniği Şekil 36'da görüldüğü gibi Franck sonatın 2. bölüm açılışında 13 ölçü boyunca piyanonun ana temayı solo olarak seslendirmesi ile başlamaktadır.

Allegro César Franck

Violin

Piano

p *cresc.*

4

passionato *mf*

7

cresc.

Şekil 36. Franck la majör keman sonatı 2. bölümde piyano solo (Ölçü: 1 – 9)

Fransa’da aynı zaman dilimi içerisinde yaşamlarını sürdüren Faure, Franck ve Saint-Saens ürettikleri eserleri ile Fransız müziğinin önemli isimleri arasında yer almaktadırlar. Sözü edilen bestecilerin keman sonatları incelendiğinde birbirlerinden esinlenerek meydana getirdikleri pek çok unsur göze çarpar. Virtüözite, dramatik yapı ve lirik ifade hepsinde yer almaktadır. Yorumcu melodik anlatım gücünü üst seviyede tutmalı ve piyano ile uyum içerisinde olmalıdır. Melodilerdeki zenginliği ortaya çıkarabilmek için sadece sağ ve sol el teknik becerileri değil aynı zamanda etkili bir müzikal anlatım olgunluğuna sahip olmak gerekmektedir.



SONUÇ

Faure çağdaşlarının aksine virtüözitenin olanaklarını ölçülü kullanımı, melodilerindeki dingin ve sade anlatım ile her zaman farklı bir yere sahip olmuştur. Yaşadığı çağda meydana gelen toplumsal ve kültürel gelişimleri takip etmiş, müziğini gelecek çağlara ışık tutacak nitelikte geliştirmiştir. Teknik olanakların artması müzik sanatını doğrudan etkilemiş, kemanda fiziksel birtakım değişiklikler meydana gelerek virtüözite olanaklarının gelişmesini sağlamıştır. Besteciler duygularını daha özgür ifade etme olanağı bulmuş ve teknik açıdan daha zor eserler üretmişlerdir. Uzun yıllar kiliselerde orgcu olarak çalışan Faure geleneksel yapıyı romantik anlayışın özgürleşen saf melodik anlatımı ile harmanladığı besteleri ile Fransız müziğinin önde gelen isimlerinden biri olmuştur. Vokal müzik besteleri ve yaşadığı çağda yaygınlaşan oda müziği geleneği ile seslendirilmesi tercih edilen pek çok oda müziği eseri üretmiştir.

Faure, Fransız müziğini tanıtmak amacı ile kurulan *Societe Nationale de Musigue*'nin kurucu üyelerinden olup, bu toplulukta önemli görevler üstlenmiştir. Paris Konservatuarı kompozisyon bölümünde profesör olarak çalışmış ve kompozisyon sınıfından gelecek neslin Maurice Ravel, Florent Schmitt, Charles Koechlin, Roger Ducasse, Louis Aubert, George Enesco, Paul Ladmirault, Emie Vuillermoz gibi birçok önemli bestecisini mezun etmiştir. Konservatuardaki eğitimciliği süresince özgür bir armonik dil kullanımı ile tonal dil kullanımını modal unsurlarla zenginleştirerek pek çok yeniliğin öncüsü olmuştur.

Bestecinin la majör 1. keman-piyano sonatı keman edebiyatının önemli eserleri arasındadır. Sonatı büyüleyici kılan en önemli unsur Faure'nin sade, zarif melodileri görkemli ancak bir o kadar da abartısız bir biçimde sunmasıdır. Sonatın piyano partisi eşlik konumunda değil, keman partisi kadar önemli bir virtüözite içermektedir. Eser ilk seslendirilişinin ardından günümüze kadar hala en çok çalınan keman sonatlarından biridir.

Metin çalışmasında Faure'nin 1. keman-piyano sonatı incelenmiş, bu arada seslendirilmesine yönelik önerilerde getirilmiş ve yorumculara faydalı olması amaçlanmıştır. Ayrıca bestecinin yaşadığı dönemde Fransız müziğinin gelişimi ve çağdaşlarıyla ortak müzikal düşünceleri üzerinde de durulmuş ve Fransız müzik stili hakkında fikir verilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

- Berlioz Hector, *The memoirs of Hector Berlioz, member of the French Institute*, London: Gollancz, 1969.
- Caballero Carlo, *Faure and French musical aestltetics*, Cambridge Ünivesitesi Yayınları, 2001.
- Cooper Jeffrey, *The rise of instrumental music and concert series in Paris, 1828-1871*, Michigan: UMI Research Press, 1983.
- Duchen Jessica, *Gabriel Faure*, Phaidon Press, 2000.
- G. Stradina, *Le Temple de Bayreuth L'Art Musical*, 1875.
- Gounod Charles, *Autobiographical Reminiscences*, Good Press, 2019.
- <https://theamericanscholar.org/vibrato-wars/> , 2009.
- <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3501/sonata-no-1-in-a-major-op-13>. tarih yok.
- https://www.musicologie.org/Biographies/f/faure_gabriel.html
- Le Guen David Roger, *The Development of The French Sonata*, (Doktora Tezi), Tasmania Hobart Üniversitesi, 2006.
- Lien Jane A, *Synthesis of Style in Gabriel Faure's Preludes for Piano*, (Doktora Tezi), Kuzey Dakota Üniversitesi, 1983.
- Mimaroglu İlhan, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, 1999.
- Nectoux Jean-Michel, *Gabriel Faure a Musical Life*, Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1991.
- Savage Heather Rachael de, *The American Reception of Gabriel Faure: From Francophile Boston, 1892-1945, to the Broader Postwar Mainstream*, (Doktora Tezi), Connecticut Üniversitesi, 2015.
- Stowell Robin, *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1990.
- Strasser Michael, *The Société Nationale and its Adversaries: the Musical Politics of L'Invasion germanique in the 1870s*, Kaliforniya Üniversitesi Yayınları, 2001.
- Vuillermoz Emile, *Gabriel Faure*, Chilton Book Company, 1960.

Woldu Gail Hilson, *Gabriel Faure as Director of the Conservatoire National de Musique et de Declamation*, (Doktora Tezi), Yale Üniversitesi, 1983.

Yavaş Gözde Ece, *Paris Konservatuvarı Arp Sınıfı ve Gabriel Faure'nin Impromptu op.86 no.6 Eserinin Analizi*,(Yüksek Lisans Sanat Eseri Metin Çalışması), Anadolu Üniversitesi, 2018.

Yoo Hana, *Capturing the French Romantic Essence of Gabriel Faure's Violin Sonata, op. 13: A Practical Guide for Violinists*, (Doktora Tezi), Kaliforniya Üniversitesi, 2010.



EK – 1 1860-1917 BESTELEENEN SONATLAR

Fransız besteciler tarafından 1860-1917 yılları arasında yazılan keman sonatlarının kronolojik sıralaması Tablo 1’de görülmektedir.³⁶

Tablo 1. Fransız besteciler tarafından 1860-1917 yılları arasında yazılan sonatlar.

Yıl	Besteci	Sonat
1866	Benjamin Godard	Sonat no.1 do minör op.1 Sonat no.2 la minör op.2
1868	Alexis de Castillon	Sonat do majör op.6
1868	Paul Lacombe	Sonat la minör op.8
1869	Benjamin Godard	Sonat no.3 minör op.9
1872	Benjamin Godard	Sonat no.4 la b majör op.12
1872 *	Edouard Marlois	Sonat
1872 *	Jean Georges Pfeiffer	Sonat mi minör op.66
1872 *	Hector Salomon	Sonat
1873	Louis Diemer	Sonat fa majör op.20
1873	Louis Theodore Gouvy	Sonat sol minör op.61
1873 *	Edouard Lalo	Sonat re majör op.12
1874	Rene Lenormand	Sonat do minör op.4
1875	Gabriel Faure	Sonat no.1 la majör op.13
1877	Paul Viardot	Sonat no.1 sol majör Sonat no.2 si b majör Sonat no.3 la minör
1881	Charles-Marie Widor	Sonat no. 1 do minör op.50
1882 *	Urbain Le Verrier	Sonat
1885	Camille Saint-Saens	Sonat no.1 re minör op.75
1886	Cesar Franck	Sonat la majör
1892	Marie-Joseph Erb	Sonat mi minör
1892	Camille Chevillard	Sonat sol minor op.8
1892	Guillaume Lekeu	Sonat sol majör
1892	Charles Toumemire	Sonat no.1 op.1
1893	Paul Colberg	Sonat re minör
1894	Sylvio Lazzari	Sonat mi majör op.24
1897	Emile Bemard	Sonat mi b op.48
1897	Andre Gedalge	Sonat sol majör op.12
1897	Maurice Ravel	Sonat Posthume
1897 *	Jean Renie (Henriette Renie'nin takma adı)	Sonat
1897	Camille Saint-Saens	Sonat no. 2 mi b majör op.102
1900	Rene Brancour	Sonat

³⁶ David Roger Le Guen, *The Development of the French Violin Sonata*, (Doktora Tezi), Tasmania Hobart Üniversitesi, 2006, s.164.(genişleterek düzenlenmiştir)

1900	Theodore Dubois	Sonat la majör
1900	Henri Fevrier	Sonat
1900	Andre Gedalge	Sonat la minör op.19
1900	Armand Parent	Sonat fa majör
1900	Gabriel Pieme	Sonat re majör op.36
1900	Fernand de la Tombelle	Sonat re major op.40
1900	Victor Vreuls	Sonat si majör
1901	Jean Hure	Sonat do minör
1901	Marcel Labey	Sonat re minör
1901	Alberic Magnard	Sonat sol majör op.13
1902	Maurice Alquier	Sonat si b majör
1902	Maurice Emmanuel	Sonat re minör
1902	Charles Planchet	Sonat re minör
1902	Emile-Pierre Ratez	Sonat fa majör op.40 Sonat mi b majör op.48
1902	Armande de Polignac	Sonat re majör
1902 *	Albert Roussel	Sonat re minor op.11 Sonat la major op.28
1903	Vincent d' Indy	Sonat do majör op.59
1903	Gustave Samazeuilh	Sonat si minör
1904	Gabriel Grovalez	Sonat re minör
1904	Charles Quef	Sonat
1904	Auguste Serieyx	Sonat sol major op.7
1904	Paul de Wailly	Sonat No 2
1905	Victor-Alphonse Duvernoy	Sonat do minor op.51
1905	Paul Le Flem	Sonat sol minör
1905	Jean Poueigh	Sonat
1905	Louis Vieme	Sonat sol minör op.23
1905 *	Henry Woollett	Sonat do diyez minör
1906	Jean Baptiste	Sonat
1906	Louis Dumas	Sonat re minor op.8
1906 *	Joseph Jongen	Sonat re majör
1907	Albert Bertelin	Sonat
1907	Mel Bonis	Sonat fa majör op.67
1907	Edouard Destenay	Sonat op.31
1907	Georges Migot	Sonat
1907	GuyRopartz	Sonat no.1 re minör
1907	Emile Trepert	Sonat
1907	Charles-Marie Widor,	Sonat no.2 re minör op.79
1907	Georges Witkowski	Sonat sol minör
1908	Lucien Capet	Sonat la minor op.7
1908	Albert Meyer	Sonat do minör
1908	Paul Paray	Sonat
1908	Achille Philip	Sonat no. 2

1908	Albert Roussel	Sonat no.1 re minör op.11
1909	Marcel Dupre	Sonat sol minor op.5
1909 *	Marcel Noel	Sonat
1909 *	Charles Pineau	Sonat
1910	Baron Frederic d'Erlanger	Sonat sol minör
1910	Albert Groz	Sonat si majör
1910	Charlotte Labey	Sonat
1910	Louis Thirion	Sonat do minör op.14
1911	Darius Milhaud	Sonat no: 1 op.3
1916	Arthur Honegger	Sonat no.1
1917	Darius Milhaud	Sonat no: 2 op.40
1917	Claude Debussy	Sonat sol minör
1917	Joseph Guy Ropartz	Sonat re minör no: 2
1917	Gabriel Faure	Sonat no: 2

* Societe Nationale de Musique'de gerçekleştirildiği yılı gösterir.

EK -2 FAURE’NİN ESERLERİ

Faure’nin eserlerinin opus numarasına göre sıralaması.³⁷

opus 1	Ses ve piyano için Romances (1860-1971) (1. Le Papillon et la Fleur ; 2. Mai)
opus 2	Ses ve piyano için Romances (1869-1876) (1. Dans les Ruines d'une Abbaye ; 2. Les Matelots)
opus 3	Ses ve piyano için Romances (1871-1879) (1. Seule ; 2. Sérénade Toscane)
opus 4	Ses ve piyano için Romances (1871) (1. Chanson du pêcheur (Lamento) ; 2. Lydia)
opus 5	Ses ve piyano için Romances (1871-1879) (1. Chant d'Automne ; 2. Rêve d'Amour ; L'Absent)
opus 6	Ses ve piyano için Romances (1876) (1. aubade ; 2. Tristesse ; 3. Sylvie)
opus 7	Ses ve piyano için Romances (1871) (1. Après un Rêve (Levati sol que la luna è levata) ; 2. Hymne ; 3. Barcarolle)
opus 9	Ses ve piyano için Romances (1871) (1. Au bord de l'eau ; 2. La Raçon ; 3. Ici-bas)
opus 10	İki Soprano için Duet (1874) (1. Puisque ici-bas ; 2. Tarantelle)
opus 11	Cantique de Racine, Koro ve piyano (1863-1864)
opus 12	Victor Hugo'nun bir şiiri üzerine, koro ve piyano veya orkestra için Les Djinn (1875)
opus 13	Keman ve piyano snatı la majör (1875-1876)
opus 14	Keman ve orkestara için konçerto (Allegro ; Andante) (1878)
opus 15	Piyano ve yaylı çalgılar için dörtlü no 1 do minör (1879)
opus 16	Keman ve piyano için Berceuse (1878-1879)
opus 17	Piyano için üç Romances (1863) 1. Andante, quasi allegretto 2. Allegro molto 3. Andante moderato
opus 18	Ses ve piyano için Romances (1880) (1. Nell ; 2. Le Voyageur ; 3. Automne)
opus 19	Ballade (1879)
opus 20	Orkestra Suite (Allegro - Andante - Gavotte - Finale)
opus 21	Ses ve piyano (1880) (1. Rencontre ; 2. Toujours ; 3. Adieu)
opus 22	Le Ruisseau, 2 kadın sesi ve piyano veya küçük orkestra için (1881)
opus 23	Ses ve piyano için üç melodi (1882)

³⁷ https://www.musicologie.org/Biographies/f/faure_gabriel.html

	(1. Les Berceaux ; 2. Notre Amour ; 3. Le Secret)
opus 24	Elegie viyolonsel ve piyano (1883)
opus 25	Impromptu no 1 mi bemol majör, piyano (1881-1882)
opus 26	Barcarolle no 1 la mineur piyano (1881-1882)
opus 27	Ses ve piyano için iki melodi (1883) (1. Chanson d'Amour ; 2. La Fée aux Chansons)
opus 28	Keman ve piyano için Romance (1882)
opus 29	Venüs'ün Doğuşu (1882)
opus 30	Valse-Caprice no 1 la majör piyano (1883)
opus 31	Impromptu no 2 en fa mineur piyano (1883)
opus 32	Mazurka si bemol piyano (1883)
opus 33	Piyano için üç Nocturnes (1875-1883) (1. en mi bémol mineur ; 2. en si majeur ; 3. en la bémol majeur)
opus 34	Impromptu no 3 en la bemol piyano (1883)
opus 35	Madrigal, soprano, alto, tenor ve bas için vokal dörtlüsü ve orkestra (1884)
opus 36	Nocturne no 4 en bemol majör piyano (1884)
opus 37	Nocturne no 5 en si bemol majör piyano (1884)
opus 38	Valse-Caprice no 2 en re bemol majör piyano (1884)
opus 39	Dört melodi (1884) (1. Aurore ; Fleur jetée ; 3. Le Pays des Rêves ; 4. Les Roses d'Ispahan)
opus 40	Senfoni re minör (1884)
opus 41	Barcarolle no 2 en sol majör piyano (1885)
opus 42	Barcarolle no 3 en sol bemol majör piyano (1885)
opus 43	İki Melodi (1886) (1. Noël ; 2. Nocturne)
opus 44	Barcarolle no 4 piyano (1886)
opus 45	Piyano ve yaylılar için Quartet no 2 sol minör (1886)
opus 46	İki Melodi (1887) (1. Les Présents ; 2. Clair de lune)
opus 47	İki motet (1887-1888) (1. O Salutaris ; 2. Maria)
opus 48	Messe de Requiem (1887-1890) soprano, bariton, koro, org ve orkestra için
opus 49	Viyolonsel ve piyano için küçük bir parça (1888)
opus 50	Pavane piyano (1887)
opus 51	Dört melodi (1888) (1. Larmes ; 2. Au Cimetière ; 3. Spleen ; 4. La Rose)
opus 52	Caligula, koro ve orkestra için sahne müziği (1888)
opus 54	Ecce Fidelis Servus (1890)
opus 55	Tantum ergo (1890)
opus 56	Dolly (1893-1896) 1. Berceuse 2. Mi-a-ou 3. Le jardin de Dolly

	4. Kitty-Valse 5. Tendresse 6. Le Pas espagnol
opus 57	Shylock Orkestra için sahne müziği (1889) 1. Chanson 2. Entr'acte 3. Madrigal 4. Épithalame 5. Nocturne 6. Final
opus 58	Verlaine'in şiirleri üzerine ses ve piyano için Venedik adlı beş melodi: (1. Mandoline; 2. En sourdine ; 3. Green ; 4. A Clymene ; 5. C'est l'extase)
opus 59	Valse-Caprice no 3 en sol bemol majör piyano (1887-1893)
opus 60	Quintet No. 1, Re minör, piyano ve yaylı çalgılar dördlüsü için (1891-1905)
opus 61	La Bonne Chanson (1892-1893) 1. Une Sainte en son aureole 2. Puisque l'aube grandit 3. La lune blanche luit dans les bois 4. J'allais par des chemins perfides 5. J'ai presque peur, en verite 6. Avant que tu ne t'en ailles 7. Donc, ce sera par un clair jour d'ete 8. N'est-ce pas 9. L'hiver a cesse)
opus 62	Valse-Caprice no 4 en la bemol majör piyano (1893-1894)
opus 63	Nocturne no 6 en re bemol majör piyano (1894)
opus 64	Apollon'a ilahi, MÖ 2. yüzyıldan kalma Yunan şarkısı arp, flüt ve 2 klarnet
opus 65	İki motet (1894)
opus 66	Barcarolle no 5 piyano (1894)
opus 67	İki motet (1895) 1. Salve Regina 2. Ave Maria
opus 68	Orkestra süiti (1872-1895) (Allegro - Andante - Gavotte - Finale)
opus 69	Viyolonsel ve piyano için la majör Romance (1894)
opus 70	Barcarolle no 6 piyano (1895)
opus 72	Pleurs d'or, mezzo-soprano ve bariton için, (1896)
opus 73	Piyano için do diyez minör Tema ve Varyasyonlar (1897)
opus 74	Nocturne no 7 do diyez minör piyano (1887)
opus 75	Keman ve piyano için Andante (1897)
opus 76	İki melodi (1897)

	(1. Le Parfum imperissable 2. Arpege)
opus 77	Viyolonsel ve piyano veya keman ve piyano için Papillon (1898)
opus 78	Viyolonsel veya keman (flüt) ve piyano için Sicilienne (1893)
opus 79	Flüt ve piyano için fantezi [orkestrasyon Aubert, 1957] (1898)
opus 80	Pelleas et Melisande, orkestra için sahne müziği (1898) 1. Prelude ; 2. Fileuse ; 3. Molto adagio
opus 81	Suite of Pelleas et Melisande'den Fileuse (1900)
opus 82	Prometheus (1899-1900)
opus 83	İki melodi (1896) (1. Prison ; 2. Soir)
opus 84	Piyano için sekiz kısa parça (1896-1902) 1. Capriccio 2. Fantaisie 3. Fugue 4. Adagietto 5. Improvisation 6. Fugue 7. Allégresse 8. Nocturne
opus 85	Üç melodi (1902) 1. Dans la Foret de septembre 2. La Fleur qui va sur 'eau 3. Accompagnement)
opus 86	Harp için re bemol majör Impromptu no 6 (1904)
opus 86b	Piyano için re bemol majör Impromptu no 6 (1913)
opus 87	İki melodi (1904) 1. Le plus doux chemin 2. Le Ramier)
opus 88	The Veil of Happiness, G. Clemenceau'nun oyunu için sahne müziği (1901)
opus 89	Beşli no 1 re minör (1891-1905)
opus 90	Barcarolle no 7 en ré minör piyano (1905)
opus 91	Piyano için re bemol Impromptu no 4 (1905)
opus 92	Sessiz Don, ses ve piyano için, Jean Dominique'in bir şiirinde (1906)
opus 93	Ave Maria (1906)
opus 94	Şarkı, ses ve piyano için Henri de Régnier'in bir şiiri üzerine (1906)
opus 95	La Chanson d'Eve, Charles Van Lerberghe'nin şiirleri üzerine melodiler (1906) 1. Paradis 2. Prima Verba 3. Roses ardentes 4. Comme Dieu rayonne 5. L'aube blanche 6. Eau vivante 7. Veilles-tu, ma senteur de soleil 8. Dans un parfum de roses blanches

	9. Crépuscule ; 10. Ô Mort, poussière d'étoiles)
opus 96	Piyano için Barcarolle no 8 re bemol majör (1908)
opus 97	Piyano için Nocturne no 9 si minör (1908)
opus 98	Viyolonsel ve piyano için Serenade (1908)
opus 99	Piyano için Nocturne no 10 si minör (1908)
opus 101	Piyano için Barcarolle no 9 la minör (1909)
opus 102	Piyano için Impromptu no 5 fa diyez minör (1909)
opus 103	Piyano için Dokuz Prelüd (1909-1910)
opus 104	Piyano için iki parçe (1913) 1. Nocturne no 11 fa diyez minör; 2. Barcarolle no 10 la minör
opus 105	Piyano için iki parça (1914-1915) 1. Barcarolle no 11 sol minör; 2. Barcarolle no 12 mi bemol majör
opus 106	Duvarlarla çevrili bahçe, Lerberghe'nin şiirlerinde ezgiler (1914-1915) 1. Exaucement 2. Quand tu plonges tes yeux dans mes yeux 3. La Messagere 4. Je me poserai sur ton cœur 5. Dans la Nymphée 6. Dans la pénombre 7. Il m'est cher, Amour, le bandeau ; 8. Inscription sur le sable)
opus 107	Piyano için Nocturne no 12 mi minör (1915)
opus 108	Keman ve piyano sonatı mi minör (1916-1917)
opus 109	Viyolonsel ve piyano sonatı re minör (1917)
opus 110	Une Chatelaine en sa tour (1918)
opus 111	Piyano ve orkestra için Fantaisie (1918)
opus 112	Masques et Bergamasques Orkestra süiti (1919) (1.Ouverture 2. Menuet 3. Gavotte 4. Pastorale)
opus 113	Baronne de Brimont'un şiirlerinde melodiler (1919) (1. Cygne sur l'eau 2. Reflets dans l'eau 3. Jardin nocturne 4. Danseuse)
opus 114	C'est la Paix!, Ses ve piyano için melodi (1919)
opus 115	Piyano ve yaylı çalgılar dördlüsü için beşli (1919-1921)
opus 116	Piyano için Barcarolle no 13 do majör (1921)
opus 117	Viyolonsel ve piyano sonatı no 2 sol minör (1921)
opus 118	L'Horizon chimérique, Jean de la Ville de Mirmont'un şiirleri üzerine bir melodi döngüsü (1921) 1. La Mer est infinie 2. Je me suis embarque 3. Diane, Selene 4. Vaisseaux, nous vous aurons aimes)
opus 119	Piyano için Nocturne no 13 si minör (1921)
opus 120	Re minör trio, keman, viyolonsel ve piyano için (1922-1923)
opus 121	Yaylı çalgılar dördlüsü mi minör (1923-1924)

**EK -3 YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ ÇALIŞMASI
PERFORMANS PROGRAMI**

N. Paganini Keman Kaprisi No. 16

J.S. Bach Partita No.3 Mi majör partita

- Prelüd
- Loure
- Gavot ve Rondo
- Menuet I
- Menuet II
- Boure
- Gigue

G. Faure Keman-Piyano Sonatı op.13, No.1

- Allegro con brio
- Andante
- Allegro vivo
- Allegro quasi presto

S. Barber Keman Konçertosu op.14

- Allegro
- Andante
- Presto in moto perpetuo

E. Bloch “Baal Shem” Nigun