

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KEMAN REPERTUVARINDA POEM FORMUNUN
ÖNCÜSÜ EUGÈNE YSAÏE’NİN OP.12 POÈME
ELÉGIAQUE ADLI ESERİNİN TEKNİK, ARMONİK
VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ**

**Cahide Rüzgâr TURGAY
2501181904**

**DANIŞMAN
Prof. Sevil ULUCAN VEİNSTEİN**

İSTANBUL – 2021

ÖZ

KEMAN REPERTUVARINDA POEM FORMUNUN ÖNCÜSÜ EUGÈNE YSAÏE’NİN OP.12 POÈME ELÉGIAQUE ADLI ESERİNİN TEKNİK, ARMONİK VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

Cahide Rüzgâr TURGAY

Eugène YsaÏe, hem besteci hem de eğitimci olarak adını müzik tarihine yazdıran benzersiz bir kemancı olarak kabul görmektedir. Bu çalışmanın amacı E. YsaÏe ve eserlerine dinleyici ve yorumcu olarak ilgi duyanların, keman literatürünün bu önde gelen isminin bütün özelliklerine ulaşabilmelerine olanak sağlamak ve bestecinin kendine özgü bakış açısını yansıtabilmektir. Çalışmanın ilk bölümünde geç XIX. ve erken XX. yüzyılda, tarihsel açıdan yaklaşılarak Avrupa’da, özellikle de Belçika’da edebiyat, plastik sanatlar ve müzikte görülen sanat hareketleri belirtilmiştir. Bu dönemde, o zamana kadar Avrupa’da ağırlıklı olarak tanınan ve beğenilen Alman-Avusturya ekolüne karşı, yükseldiğini gördüğümüz Fransız-Belçika keman ekolü, bu ekolün ustaları ve onların etkisi ile kemanda yeni tekniklerin ve yorumların doğuşu açıklanmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde YsaÏe’nin yaşamı ele alınmış, yaşamında ve sanatında yer alan olaylar ve etkenler ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir. Müzisyen kişiliği, bir kemancı, bir eğitimci ve ülkesinin sosyokültürel yaşamında bir lider olarak ele alınarak vurgulanmıştır. Bu bölümde ayrıca besteci YsaÏe’nin eserleri arasında önemli bir yer tutan “Poème” leri de değerlendirilmiştir. Üçüncü bölümde YsaÏe’nin “Poème”leri, öne çıkan özellikleriyle verilmiş, 1892 tarihli, keman literatüründe bir ilk olan “Poème Elégiaque” ın form ve armonik özellikleri dönemin hâkim sanat akımı empresyonizm bağlamında ayrıntılı bir biçimde analiz edilmiştir. Bestecinin klasik ve romantik eğilimleri ile bu esere kazandırdığı “eklektik” olarak nitelendirebileceğimiz yaklaşımı da irdelenmiştir. Bu çalışmada yaptığımız analizlerin yanı sıra alternatif parmak numaraları ve farklı yaylar denenerek, teknik zorluk barındıran pasajlar için yorumcuya kolaylık sağlayacak egzersiz önerileri oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Eugène YsaÏe, Poème Elégiaque, Keman, Empresyonizm, Eklektik

ABSTRACT

THE TECHNICAL, HARMONIC AND MUSICAL ANALYSIS OF OP.12 POÈME ELÉGIAQUE BY E. YSAÏE WHO IS A LEADER IN POÈME FORM IN VIOLIN LITERATURE

Cahide Rüzgâr TURGAY

Eugène Ysaÿe is an incomparable violonist of his time. He is an artist who has taken his place also as a composer and an instructor in music history. My aim in this study is to make it possible for the people who are interested in the subject, to reach to all they want to know about this outstanding name of the violin literature. The study is named “The Technical, Harmonic and Musical Analysis of Op.12 “Poème Elégiaque” by E. Ysaÿe Who is a Leader in Poème Form in Violin Literature”. The first part of the study is about the social structure in late XIXth and early XX th century in Europe; especially in Belgium. The art movements in literature and plastic arts paralel to musical ones are approached through a historical perspective. The rise of French-Belgium Violin School, the masters of this school, their influence in the birth of the new techniques in violin playing against the well known German- Austrian school of the past years are explained. The second part of the study is about E.Ysaÿe’s life, namely the facts and factors that have been effective in his life, his career as a violonist, his career as an instructor and as a leader in the socio-cultural life of his country. Ysaÿe as a composer, and his Poèmes which have an important place in his compositions are explained. In the third part, the characteristics of the Poèmes of Ysaÿe are given. “Op. 12 Poème Elégiaque” is analysed through its form and harmonic structure in detail in order to explain its properties in relation to the leading art movement of the time, the Impressionism. On the other hand, the composer’s classical and romantic tendencies which give an eclectic aspect to the Op. 12 Poème Elégiaque are described and carefully eveluated. In this study, apart form the structural analysis, alternative fingerings and bows are suggested together with some exercises in order to faciliate technical difficulties.

Key Words: Eugène Ysaÿe, Poème Elégiaque, Violin, Impressionizm, Eclectic.

ÖNSÖZ

XIX. yüzyılın ilk ve XX. yüzyılın ikinci yarısında, Altın Çağ'dan I. Dünya Savaşına uzanan bir çizgide inanılmaz bir hızla yükselen bilime koşut bir biçimde ilerleyen sanat hareketleri görürüz. Önce plastik sanatlarda empresyonizm, edebiyatta sembolizm, daha sonra ise savaşın kâbusunu yansıtan sürrealizm gibi. Hepsi de müzikte buluşmayı amaçlayan bu sanat akımları, bence insanlık tarihinin en ilgi çekici dönemlerinden birini betimlemektedir.

Yüzyılların kesiştiği bu dönemde, bütün bu oluşumlardan etkilenecek ve etkileyerek, hem kemancı, hem besteci hem de eğitimci olarak öne çıkan Ysaÿe'yi yakından tanımanın ve bestecinin keman literatüründe bir ilk olan Op. 12 “Poème Elégiaque” adlı eserini hem teknik hem de müzikal açıdan incelemenin, eserlerini, yorumlamak açısından faydalı olacağını düşünmem bu çalışmayı yapmamda etkili olmuştur.

Bu tezin yazımında önerileri ve değerlendirmeleriyle yolumu aydınlatan tez danışmanım sayın Prof. Sevil Ulucan Veinstein'a, çevirilerde ve düzeltmelerde büyük desteğini gördüğüm Refika Gülgün Sağun'a, form ve armonik analizlerde danışmanlığından yararlandığım değerli orkestra şefi Mehmet Girgin'e, bir kemancı olarak yetişmemde bana olan inancı ile bu günlere gelmemi sağlayan çok değerli hocam Venyamin Varshavsky'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Cahide Rüzgâr TURGAY

İstanbul 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
ÖRNEKLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
XIX. YÜZYIL SONU VE XX. YÜZYIL BAŞINDA AVRUPA'DAKİ SOSYAL YAPI VE SANAT HAREKETLERİ	
1.1 Sosyal Yapı.....	3
1.2. Edebiyat, Plastik Sanatlar ve Müzik.....	4
1.3 Kültürlerin Kesişme Merkezi Olarak Belçika.....	9
1.3.1 Fransız-Belçika Keman Ekolü.....	11
İKİNCİ BÖLÜM	
YSAÏE'NİN YAŞAMI VE SANATÇI KİŞİLİĞİ	
2.1. YsaÏe'nin Yaşam Öyküsü.....	16
2.2 Kemancı ve Eğitimci Olarak YsaÏe.....	21
2.3 YsaÏe'nin Kişiliği.....	28
2.3.1 Besteci Olarak YsaÏe ve Poèmeleri.....	32
2.3.1.1. Poemler.....	34
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
E. YSAÏE - POÈME ÉLÉGIAQUE MÜZİKAL DEĞERLENDİRME	
3.1. E.YsaÏe “Poème Élégiacque” Form ve Armonik Analiz.....	37
3.1.1 Sergi.....	37
3.1.2 Gelişme.....	43
3.1.3 Yeniden Sergi.....	52
3.1.4 Eugène YsaÏe - Poème Élégiacque Form Analiz Özeti.....	58
3.2 YsaÏe “Op.12 Poème Élégiacque” Duete, Yay ve Egzersiz Önerileri.....	59

SONUÇ.....	66
KAYNAKÇA.....	67
EKLER.....	70



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1:	Corelli, La Folia.....	23
Şekil 2:	E. Ysaÿe'nin kullandığı parmak numaraları.....	25
Şekil 3:	Poème Elégiaque 1. ölçü; piyano partisi.....	37
Şekil 4:	Poème Elégiaque, 1-9. ölçüler; x teması.....	38
Şekil 5:	Poème Elégiaque, 9. ölçü; piyano partisi.....	38
Şekil 6:	Poème Elégiaque, 9-16. ölçüler; y teması.....	39
Şekil 7:	Poème Elégiaque, 16. ölçü; piyano partisi.....	39
Şekil 8:	Poème Elégiaque, 16-18. ölçüler; z temasının ikinci yarısı.....	40
Şekil 9:	Poème Elégiaque, 19-22. ölçüler; z teması.....	40
Şekil 10:	Poème Elégiaque, 23-33. ölçüler; Köprü.....	41
Şekil 11:	Poème Elégiaque, 34-48. ölçüler; Köprü.....	42
Şekil 12:	Poème Elégiaque 49-58. ölçüler; Codetta.....	42
Şekil 13:	Poème Elégiaque 49-58. ölçüler; eşlik partisi. Codetta.....	43
Şekil 14:	Poème Elégiaque, 59-62. ölçüler; piyano partisi.....	44
Şekil 15:	Poème Elégiaque, 59-62. ölçüler; öncül a cümlesi.....	45
Şekil 16:	Poème Elégiaque, 63-66. ölçüler; piyano partisi.....	45
Şekil 17:	Poème Elégiaque, 67-70. ölçüler; soncul b cümlesi.....	46
Şekil 18:	Poème Elégiaque, 67- 70. ölçüler; piyano partisi.....	46
Şekil 19:	Poème Elégiaque, 71- 74. ölçüler; c cümlesi.....	46
Şekil 20:	Poème Elégiaque, 75-80. ölçüler; c cümlesi sonuna uzatma.....	47
Şekil 21:	Poème Elégiaque, 81- 84. ölçüler. a cümlesi.....	47
Şekil 22:	Poème Elégiaque, 85- 88. ölçüler; Giriş cümlesi.....	48
Şekil 23:	Poème Elégiaque, 85- 101. ölçüler; Ara Müzik.....	48
Şekil 24:	Poème Elégiaque, 100-101. ölçüler.....	49
Şekil 25:	Poème Elégiaque, 100-101. ölçüler; E.Ysaÿe, el yazması partison.....	49
Şekil 26:	Poème Elégiaque, 102-111. ölçüler; Codetta.....	50
Şekil 27:	Poème Elégiaque, 112- 115. ölçüler; öncül a cümlesi zirve.....	51
Şekil 28:	Poème Elégiaque, 116- 119. ölçüler; soncul b cümlesi:.....	51
Şekil 29:	Poème Elégiaque, 119. ölçü; piyano partisi.....	52
Şekil 30:	Poème Elégiaque, 120-128. ölçüler; Köprü.....	52

Şekil 31:	Poème Elégiaque, 129-136. ölçüler; x teması.....	53
Şekil 32:	Poème Elégiaque, 136. ölçü; piyano partisi.....	53
Şekil 33:	Poème Elégiaque, 136-143. ölçüler; y teması.....	54
Şekil 34:	Poème Elégiaque, 143-146. ölçüler; z teması.....	54
Şekil 35:	Poème Elégiaque, 147-163. ölçüler; Köprü.....	55
Şekil 36:	Poème Elégiaque, 164-182. ölçüler; Ara Müzik.....	56
Şekil 37:	Poème Elégiaque, 183-193. ölçüler; Coda.....	57
Şekil 38:	Poème Elégiaque, 183-186. ölçüler; Coda piyano partisi.....	57
Şekil 39:	Poème Elégiaque 8,9. ölçüler.....	60
Şekil 40:	Poème Elégiaque 70. ölçü.....	60
Şekil 41:	Poème Elégiaque 33. ölçü.....	61
Şekil 42:	Poème Elégiaque 53, 60. ölçüler.....	61
Şekil 43:	Poème Elégiaque 106. ölçü.....	62
Şekil 44:	Poème Elégiaque, 107. ölçü.....	62
Şekil 45:	Poème Elégiaque, 108. ölçü.....	63
Şekil 46:	E.Ysaÿe, Exercises and Scales for Violin.....	63
Şekil 47:	Poème Elégiaque 111. ölçü.....	63
Şekil 48:	Poème Elégiaque 181, 182 ve 183. ölçüler.....	64

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1:	Poème Elégiaque 8, 9. ölçüler için parmak numarası önerisi.....	60
Örnek 2:	Poème Elégiaque 70. ölçü için parmak önerileri.....	61
Örnek 3:	Poème Elégiaque 33. ölçü oktav çalışması.....	61
Örnek 4:	Poème Elégiaque 53,60. ölçüler için yay önerisi.....	62
Örnek 5:	Poème Elégiaque 106. ölçü için çalışma önerisi.....	62
Örnek 6:	Poème Elégiaque 107. ölçü için çalışma önerisi.....	62
Örnek 7:	Poème Elégiaque 111. ölçünün dördüncü vuruşu.....	64
Örnek 8:	Poème Elégiaque 182. ölçü için yay önerisi.....	65

KISALTMALAR LİSTESİ

E.d.	: Editör
a.g.e.	: Adı geçen eser
Bkz.	: Bakınız
a.e.	: Aynı eser
s.	: Sayfa
Çev.	: Çeviren

GİRİŞ

XIX. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, XX. yüzyılın ilk yarısına doğru uzanan bir zaman diliminde Avrupa’da bir yandan ulus bilincinin yayılması bir yandan da sanayi devrimiyle artan hammadde ve pazar arayışının getirdiği yayılmacı politikaların, köklü sosyal ve siyasal değişmelere yol açtığı görülür. XX. yüzyılın başında ise ortaya çıkan iç ve dış çatışmalar I. Dünya Savaşı’yla noktalanır. Savaş sonrası Avrupa’nın siyasal haritası büyük ölçüde değişir, imparatorluklar yıkılır, ulus temelli yeni devletler kurulur. Yeni sınırlar, ayrışan halkları ve farklılaşan çıkarları da beraberinde getirir. Düşünsel, bilimsel ve sanatsal alandaki gelişmeler de bu değişime koşut bir biçimde gelişir. Eugène Ysaÿe, bu iki yüzyılın kesiştiği dönemde hem besteci hem de bir kemancı olarak önde gelen müzisyenlerden biridir.

Bu çalışmada bu zaman dilimi, tarihsel, sosyal ve kültürel açıdan ele alınmış ve bu bağlamda Eugène Ysaÿe’nin yaşamı ve eserleri özellikle de 1892-93 yıllarında keman ve piyano için bestelediği Op.12 Poème Elégiaque adlı eseri incelenmiştir.

Birinci bölümde, Avrupa’da, edebiyat, plastik sanatlar ve müzikteki sanat hareketleri izlenmiştir. Özellikle keman sanatının, kemanın anavatanı kabul edilen İtalya’dan çok Almanya, sonra da Fransa-Belçika ekseninde yükselişine dikkat çekilmiştir. Belçika’nın Avrupa sanatında bir çekim merkezi oluşu ile birlikte Eugène Ysaÿe’nin de aralarında bulunduğu XX’ ler vb. topluluklara değinilmiş, bu gruplarla gerçekleştirdiği sanat etkinlikleri incelenmiştir.

İkinci bölümde, Eugène Ysaÿe, her yönüyle ele alınmış, yaşamının ve kişiliğinin yanı sıra, kemancı, eğitimci ve besteci olarak değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde ise, poem formunda, keman literatüründe bir ilk olarak gördüğümüz Poème Elégiaque, form ve armonik analiz yönünden incelenmiştir. Bunun yanı sıra Poème Elégiaque için farklı parmak numaraları, yay önerileri ve çalışma önerileri gösterilmiştir.

Sonuç bölümünde, Ysaÿe'nin yaşadığı dönemde ve sonrasında ülkesine ve keman sanatına etkileri ve Poème Elégiaque'ın gerek müzikal gerek teknik alanlarda yorumcuya sağlayacağı katkılar açıklanmaya çalışılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

XIX. YÜZYIL SONU VE XX. YÜZYIL BAŞINDA AVRUPA'DAKİ SOSYAL YAPI VE SANAT HAREKETLERİ

1.1 Sosyal Yapı

Genel çizgileriyle bakıldığında hemen hemen yüzyılı kapsayan bu dönemde pek çok ekolün ortaya çıktığını, birbirlerinden doğup, birbirlerine karşı durduklarını görürüz. Ancak gerek görsel sanatlarda gerek müzikte bu akımlar içinde, resimde, Fransa'da doğup oradan diğer ülkelere yayılan empresyonizmin¹, edebiyatta ise sembolizmin² en güçlü akımlar olduklarını söyleyebiliriz. Bu akımların ortaya çıkışı dönemin hâkim görüşü pozitivizmle de örtüşür. Pozitivizme göre, estetik olanın dayandığı temel, doğrudan doğruya duyulardır. Bu, yalnız resim heykel gibi figüratif sanatlar için bir temel değildir. Edebiyat yapıtları da dile dayanan bir estetik objedir. Aslında bu tanım sanatın her dalı için geçerlidir.³ E. Mach'a göre; "Renk, ses, dokunma, sıcaklık, zaman, koku, uzay vb. bunlar realiteyi dünyayı bildiren, duyum denen elemanlardır." ⁴

Öte yandan Avrupa'da çeşitli buluşlar ile her alanda önceki yüzyıldakilerin toplamından daha fazla yenilik ve gelişmenin önü açılmıştır. Örneğin: T. Edison ve G. Bell'in buluşları, ilk otomobiller, G. Marconi'nin radyosu, ve S. Freud'un psikanaliz çalışmaları ile yüzyıl son derece hareketlenmiştir. XX. yüzyılın başında ise, M. Planc'ın atom altı parçacıkları ve A. Einstein'ın uzay zaman üzerine yaptığı çalışmaları görürüz. Bu dönemde ve savaş sonrasında, Batı Avrupa'da halkın yaşamdan hiç kopmadan, etkilenecek ve etkileyerek ilerlemesini gerçekleştiren sanat, her dalında hızla ve birbirine koşut bir biçimde değişerek gelişmiştir.

¹ Fransa'da doğmuş ve duygusal izlenimleri anlatmaya çalışan bir akımdır. Sanatçılar, gördüklerini olduğu gibi değil, izlenimlerinin kendileri üzerinde yarattığı duyguyu ve etkiyi eserlerinde yansıtırlar. Anlam kapalıdır.

² XIV. yüzyıl sonlarında, empresyonizmle paralel olarak, realizm ve natüralizmin etkisiyle Fransız edebiyatında oluşan aşırı gerçekçiliğe tepki olarak doğmuştur. Sembolistler, şiirde müzik unsuruna önem vermiş, hatta müziği şiirin amacı hâline getirmişlerdir.

³ İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitapevi, 5. bs., 1996, İstanbul, s. 98

⁴ Tunalı, a.e., s.17

Ysaÿe'nin yaşadığı XIX. yüzyılın ikinci yarısı ve XX. yüzyılın ilk yarısına baktığımızda siyasi yaşamda milliyetçi akımlar yükselirken sanat alanında post-romantizm ve onu takiben resimde ve müzikte empresyonizm, edebiyatta da sembolizm diye adlandırılan, romantizme karşı bir hareketin güçlendiğini görürüz. Bu dönemde B. Smetana, E. Grieg, J. Sibelius gibi besteciler ülkelerinin bağımsızlığı için yükselen sesler olarak ulusal kimliklerini kanıtlamaya yönelmişlerdir. Bu seslerle birlikte farklı ülkelerin folklorik ezgilerine duyulan ilgi de artmıştır. Leh, Macar ve Rus halk müziklerinin, ayrıca İskandinav ezgi ve danslarının daha yakından tanınmasıyla Avrupa müziği ezgi, armoni ve ritim yönünden büyük ölçüde zenginleşmiştir.

Yüzyılın son on yılından I. Dünya Savaşına kadar, Avrupa'nın yaşadığı dönem genelde **Belle Époque** diye adlandırılan bir 'Altın Çağ'dır. Savaş ve karmaşadan uzak olan bu dönemde, Avrupa tarım toplumundan endüstri toplumuna geçişi yaşamış, birçok yeni buluş gerçekleşmiş, kültürel etkinlikler ön plana çıkmış, burjuvazi yükselmiş, tüm bunlar XX. yüzyılı hazırlamıştır. Bu dönemin müzik alanında gerçekleşen değişimlerinden bahsetmeden önce sanat ve edebiyat alanına değinmek daha açıklayıcı olacaktır; çünkü resimde ve edebiyatta olan tüm değişimler müziği doğrudan etkilemiştir.

1.2. Edebiyat, Plastik Sanatlar ve Müzik

Romantizm, realizm ve sembolizm, XIX. yüzyılda gördüğümüz üç büyük akımdır. Her biri insan ve dünyaya yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bir yanda romantik akımın temsilcileri; A. Lamartine ve V. Hugo gibi romancıların etkileri, bir yanda da romantizme karşı yeni bir akım: H. Balzac, E. Zola ve G. Maupassant gibi yazarlarla realizm doğmuştur. Düşünceleriyle: P.J. Proudhon ve K. Marx, Avrupa'da hızla yayılan sosyalizm ile tarihi maddecilik, A. Comte ile pozitivizm, ve C. Darwin'in evrim teorisi, düşünsel alanda ciddi değişimlere yol açmış, toplumlara yeni normlar kazandırmıştır.

Sanatın serbestlik kazanması ve klasik kuralların terk edilmesi ise sembolizm ile gerçekleşmiştir. Sembolizm, 1850'de C. Baudelaire' in **Correspondences**

(İletişimler) şiiriyle kimlik kazanmıştır.(bkz.ek.1) Ancak C. Baudelaire, realizme karşı idealizmi savunurken, P. Verlaine, S. Mallarmé ve A. Rimbaud gibi şairler, daha ileri gidip ritmik ve metaforik dilsellik yoluyla tamamen sübjektif şiirsel bir görüşe yönelmiş, şiiri müziğe yaklaştırmaya çalışmışlardır. Ölçü ve uyak kullanmayan sembolistler, şiire yeni bir yazım tekniği getirmiştir. Artık her şey şiirin konusu olabilmekte, şiirin betimleyici olmaktan çok nesnelerin ruhuna ulaşması, bunu da sembollerle yapması öngörülmektedir.⁵

Realistlerden kopan sembolistler objektif olmayı reddederek, sübjektif duygularla ilgilenmişlerdir. Bu arada 1880’den itibaren R. Wagner etkisinin Avrupa’da sanat dünyasına tümüyle hâkim olmaya başladığı görülür. Fransa’daki müzisyenler ve edebiyatçılar onun müziğinin ve estetik doktrinlerinin o denli etkisinde kalmışlardır ki 1888’de R. Wagner’in sanat anlayışının ve felsefesinin sembolist görüşü en mükemmel biçimde yansıttığına inanan devrin tanınmış sembolistleri, S. Mallarmé, P. Verlaine, A.C. Swinburne ve E. Dujardin, *La Revue Wagnérienne* adında bir dergi çıkartmaya başlamışlardır. “A. Rimbaud şiirde *leitmotif*⁶ düşüncesini, seslerle renkleri şiirsel bir dille birleştirerek dile getirmiştir.”⁷ (bkz.ek.2)

Savaş sonrası 1914-39 arasında Fransa’da A. Gide ve M. Proust gibi romancıları G. Apollinaire ve P. Valery, gibi şairleri, Belçika’da ise, M. Maeterlinck ve E. Verhaeren gibi edebiyatçıları görürüz. “ M. Maeterlinck (1862-1949) yazdığı *Pelléas et Mélisande* oyunuyla, C. Debussy’e, şiirleriyle de G. Faure’nin bazı şarkılarına esin kaynağı olmuştur.”⁸

Edebiyatta sembolizm, müzik ve resimde empresyonizm ile ilişkilendirilir. P. Verlaine, C. Baudelarie, S. Mallarmé, gibi sembolist şairlerin empresyonist resamlara etkisi büyük olmuştur. XX. yüzyıl sanatındaki gelişmelerin hepsinin kökü, empresyonizme dayandırılabilir.

⁵ “The Norton Dictionary Of Modern Thought”, ed. : Allan Bullock, Stephen Trombley, 2. Bs., W.W. Norton & Company, Inc., New York,1988, s. 851

⁶ Bir sanat eserinde aralıklı olarak tekrarlanan, ritmi ve birliği meydana getiren temel motife verilen ad. R. Wagner bunu etkili olarak kullanmıştır.

⁷ Yan Mao, “Ernest Chausson’s Poème, Op. 25 in Cultural Context”, The University of Memphis, 2016, s. 7

⁸ Andre Lagarde, Laurent Michard, **XIXe Siecle**, C:V, Bordas, France, 1967, s. 557

XIX. yüzyılın ikinci yarısında önce, romantizme karşı formun önem kazanması ile realizm, daha sonra 1860'larda çizgiden çok rengin egemen olduğu bir akım olan, empresyonizm ortaya çıkmıştır. Empresyonizm (izlenimcilik) adı, C. Monet'nin 1874'te Fransa'da sergilediği **“Impression, Soleil Levant”** (İzlenim-Doğan Güneş) adlı yapıtı ile ortaya çıkmıştır. Bu akımda P. Degas, V. Gogh, C.Monet, P. Gauguin, T. Lautrec gibi ressamalar görülür. “Bu ressamalar forma odaklanmak yerine ışığın obje üzerindeki etkilerini resmetmeye çalışmış ve daha ileriye giderek, renkleri optik bileşenlerine ayırmışlardır.”⁹

1890'lara gelindiğinde giderek soyuta doğru evrilen ve çevre çizgilerinin tekrar önem kazanmaya başladığı yeni akımlar ortaya çıkmıştır. 1907'den I. Dünya Savaşına kadar olan dönemde G. Braque ve P. Picasso'yla kübizm¹⁰ akımı doğmuş, daha sonra müziği resmettiğini söylenen, V. Kandinsky ise, müzikle resim arasındaki engeli yıkmaya çalışmıştır. 1916'dan sonra, M. Chagal, R. Magritte ve S. Dali gibi ressamalarla, şiirdeki gibi sürrealizmi (gerçeküstücülük) görürüz. “Bu ressamalar düşleri resmetmişlerse de, bu düşler adeta bilinçaltından yansıyan karabasanlar gibidir.”¹¹

“XX. yüzyıl başlarında Belçika'da ise farklı adlar altında olsa da bu harekete koşut bir şekilde Luminizm denilen Post empresyonizm yayılmıştır. 1914'ten başlayarak ise Bleues akımı ile giderek kübizm, ekspresyonizm ve fütürizm gibi akımlar da görülmeye başlamıştır.”¹²

Yukarıda bahsedilen ve bu akımlarla oluşan tüm değişimler, müzik alanında da bazı köklü değişimlere yol açmıştır. XIX. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'nın pek çok ülkesinde romantizmle birlikte yükselen ulusalcı akımların müzikte ulusal geleneklere ve değerlere verilen önemi arttırdığını, dönemin bestecilerinin de ülkelerine özgü ritim ve ezgileri müziklerine yansıtarak ülkelerinin sesi olduklarını görürüz.

⁹ Sarah Newmeyer, **Enjoying Modern Art**, The New American Library of World Literature, Inc. 501 Madison Avenue, New York 22, New York, 1957, s. 61

¹⁰ Nesneleri geometrik hacimleriyle değerlendiren bir akımdır.

¹¹ Andre Lagarde, Laurent Michard, **XXe Siecle**, C:VI, Bordas, France, 1973, s. 12

¹² “Rupture or Continuity Belgian Art Around World War I”, ed.: Inga Rossi-Schrimpf, Laure Kollwelter, Leuven University Press, 2018, s. 20

XIX. yüzyılın sonlarına doğru Fransız ulusalcılığının gelişmesi ise halk müziğine yönelerek değil, daha soyut, daha entelektüel bir düzeyde olmuştur. Bu bağlamda, örneğin, Fransız müziğinin yabancı baskılardan, özellikle Alman etkisinden, kurtarılmasını sağlamak amacıyla kurulan Ulusal Müzik Cemiyeti, “**Ars Gallica**” parolasıyla çalışmalarına başlamıştır. I. Dünya Savaşına kadar hem müzikte hem de edebiyatta çok belirgin olan Wagner etkisi, Avrupa sanat müziğinde geleneksel geniş bölümlü eserler yerine müzik ve librettoyu kaynaştıran **leitmotifler** kullanılmasında etkili olmuştur.¹³

Paris’te müzikle ilgili dört cemiyet kurulmuştur, ancak Ulusal Müzik Cemiyeti ve ona karşı kurulan Bağımsız Müzik Cemiyeti, en önemlileri olmuştur.¹⁴ Ayrıca 1894’te V. d’Indy ve arkadaşları Paris Konservatuarı’nın açık görüşlü yaklaşımlarına karşı **Schola Cantorum’u**¹⁵ kurmuşlardır Bu dönemde Schola Cantorum da etkili bir eğitim kurumu kimliği kazanmıştır. Bir yanda dine yakınlıklarıyla tanınan ve eski ekolu temsil eden V. d’Indy tarafları, öte yanda da C. Debussy’nin başı çektiği, yenilikçi ve ilerici akımı izleyenler ile, müzik üzerine polemikler sürüp gitmiştir.¹⁶ Fransa’daki müzik ortamının zenginliği, belki de iki farklı ekolün liderlik için yarışmasından da kaynaklanmıştır.

Müzikte empresyonizmin yerleşmesinde C. Debussy’nin “**Prélude à l’après-midi d’un faune**” (Bir Pan’ın Öğleden Sonrası, 1892) adlı eserinin öncü olduğu söylenebilir. C. Debussy, M. Ravel ve G. Fauré gibi empresyonist besteciler, sesin renk gibi kullanılması, biçimlerin bilerek kesin çizgilerle sınırlandırılmayıp bulanıklaştırılması, sabit bir ritim ya da armonik yapı olmamasıyla yapıtlarında klasiklerin bütün kurallarına karşı çıkmışlardır. Empresyonist müziğe baktığımızda, diğer empresyonist sanat dallarıyla benzerlikleri olduğu görülebilir. Şöyle ki, resimde formu çevreleyen çizgilerde gördüğümüz çözülmeyi müzikte, formdaki değişmelerde, renk paletindeki açılımı ise birbiriyle kaynaşan renkler gibi kullanılan

¹³ Mao, a.g.e., s. 3

¹⁴ Kurulan dört cemiyet: *Ulusal Müzik Cemiyeti, Bağımsız Müzik Cemiyeti, Serenad ve Triton* du.

¹⁵ Okulda, müzik tarihi, kilise müziği, kontrpuan, orkestra ve oda müziği dersleri veriliyordu. Müzik eğitimi ahlaki bir eğitim olarak düşünülüyordu. Konservatuvar ise daha açık görüşlü olmasına karşın sahne odaklı bir eğitim veriyor, sadece yorumcu ve besteci yetiştiriyordu.

¹⁶ Jessica Ulrike Rittsteig, “Continuity and Change in Eugène Ysaÿe ’s Six Sonatas, Op.27, for Solo Violin”, The Open University Department of Music, 2017, s. 14

akorlar ve nüanslarda izleyebiliriz. Bu yeni yaklaşımın ayrıca alışılmışın dışında gamlarla, geleneğe aykırı akorlarla, dalga gibi hareketlerle, değişen nüanslar ve ritimlerle değişik renklerle elde edilen izlenimlerle kendisini ifade ettiğini söyleyebiliriz.¹⁷

I. Dünya savaşını takiben, önce M. Ravel, A. Rouseel ve E. Satie, daha sonra 1920 yılında sözcülüğünü J. Cocteau'nun yaptığı **“Les Six”** (Altılar)¹⁸ karşımıza çıkar. G. Appolinaire, Fransız şairlerini klasik edebiyatı yenilemeye çağırırken müzikte sadeliği öngören J. Cocteau, **“Le Coq et l'Arlequin”** deki yazısında: müzikteki sadelik ve yalınlık kavramını vurgulayarak “Sadece çizgi ve renk kurallarına dayanan resimdeki arayışlar gibi, müzisyenlerimiz de müziğin dışında olan her şeyden arınmış saf, mutlak müziği arıyorlar.” demiştir.¹⁹ Altılar'ın ortak yönleri romantik bir ruhun ve bireysel taşkınlıkların anlatımından sıyrılarak, duygumantık dengesinin kurulmasını amaçlamaları, Fransız müziğinde gelenekselin restorasyonundan çok yenilenmesine yönelmeleriydi.²⁰

1871'de C. Saint-Saëns, G. Fauré ve C. Franck tarafından kurulup 1939'a kadar varlığını sürdüren, Ulusal Müzik Cemiyeti, “E.Ysaÿe'nin XX'ler dışında dâhil olduğu tek topluluk olmuştur.”²¹ Ysaÿe'nin katıldığı ve kuartetiyle konserler verdiği bu toplulukta, **Franckistler**²² giderek üstünlük sağlamıştır. Bu topluluklar arasında görülen estetik ve politik görüş farklılıklarının ve çatışmalarının Ysaÿe'nin estetik ve politik görüşleri üzerinde oldukça etkili olduğunu söyleyebiliriz. Besteci her ne kadar özellikle politik çatışmaların dışında kalmaya özen göstermişse de estetik açıdan yaşadığı dönemde müzikte ortaya çıkan hızlı değişimin dışında kalamamıştır. Gerek kemancı, gerek besteci olarak, ulusalcı, empresyonist ve barok etkiler onu da diğer müzisyenler gibi etkilemiş, ancak romantik yönü hep daha ağır basmıştır diyebiliriz.

¹⁷ “The Norton Dictionary Of Modern Thought”, ed.: Allan Bullock, Stephen Trombley, W.W. Norton & Company, Inc., New York, NY 1010. s. 419-420

¹⁸ Les six (Altılar) : G. Auric, L. Duray, A. Honneger, D. Milhaud, F. Poulenc, G.Tailleferre

¹⁹ Leyla Pamir, “Müzikte Geniş Soluklar” 1 c., 3.bsk, İstanbul, Boyut Yayıncılık, 2000, s.385

²⁰ Lagarde, Michard, a.g.e., C:VI, Bordas, France, 1973, s. 13-14

²¹ Rittsteig, a.g.e., s. 11

²² C. Franck taraftarları. V. d'Indy'nin aksine, yeni eserlerin yayılması ve tanınması için çalışmışlardır.

1.3 Kùltürlerin Kesişme Merkezi Olarak Belçika

XIX. yüzyılın ikinci yarısında Belçika'nın, Avrupa'nın sanat ortamında, ağırlıklı bir etkisi olmuştur. XX'ler grubu²³ ile yüzyıl sonunda Avrupa'da kültürel kesişme noktasının Brüksel'e yöneldiğini görürüz. Ayrıca XX'ler ve onu izleyen **La Libre Esthétique**²⁴ gruplarının temsilcilerinin düzenlediği konser ve konferansların sadece Belçika'da değil tüm Avrupa'da modern sanatın gelişimine katkıda bulunduklarını söyleyebiliriz.²⁵

XX'ler grubu, 1884-1893 yılları arasında görsel sanatlar, müzik ve edebiyat alanında dönemin en ünlü sanatçılarının bünyesinde yer vermiş, her yıl özgün etkinlikler düzenlemiştir. Prensipte olarak sanatlar arasında eşitlik olmasını, hiyerarşi ve ekol ayrımı olmamasını istemişlerdir.²⁶ XX'lerin etkinlikleri başlangıçta sadece ressamlar ve heykeltıraşlardan oluşurken, gruba Eugène Ysaÿe katılımıyla bu topluluk önemli bir müzik merkezi haline gelmiş ve düzenledikleri konserlerin ünü Belçika sınırlarının ötesine yayılmıştır.²⁷

Sergiler sırasında, klasik müzik performanslarının yanı sıra sembolist hareketin önde gelen temsilcilerinden S. Mallarmé ve P. Verlaine gibi şairlerin de katılımıyla konferanslar ve tartışmalara da yer verilmiştir. Önceleri V. d'Indy, daha sonra kuartetiyle birlikte Eugène Ysaÿe tarafından düzenlenen bu konserlerde

²³ 1876'da Belçika'daki muhafazakâr sanat çevrelerine karşı Brüksel Güzel Sanatlar Akademisi öğrenci ve mezunları bir hareket başlatmıştır. Bu hareket, giderek 1879'da L'essor olarak tanınmıştır. L'essor grubundaki sanatçılar nesnelerin formuna ve dokusuna önem vermiş; ideali değil, görüneni, doğayı ve sosyal gerçeği daha realist bir estetik anlayışıyla betimlemek istemişlerdir. Sloganları "*a unique art, one life*" (tek sanat, tek hayat) olan bir gruba dönüşmüştür. Ancak L'essor'un düzenli bir programının olmaması ve avangard sanatçıları bünyesine almaması, bu topluluktan bazı sanatçıların ayrılmasına ve 1883'te *Cercle des XX* Yirmiler Topluluğunun kurulmasına neden olmuştur.

²⁴ Çoğu sanatçının bünyesinden ayrılması sebebiyle on yıl boyunca etkisini sürdüren XX'ler grubu dağılarak merkezi Brüksel'de olan La Libre Esthétique topluluğu kurulmuştur.

²⁵ "Rupture or Continuity Belgian Art Around World War I", ed.: Inga Rossi-Schrimpf, Laure Kollwelter, Leuven University Press, 2018, s. 18-20

²⁶ L'ensor da 1883'te bir oda müziği konseri ve konferans düzenlemişse de XX'ler bunu daha sistematik bir hale getirmişlerdir.

²⁷ Lev Ginsburg, Ysaÿe, Ed. : Dr.Herbert R. Axelrod, 211 West Sylvania Anevue, Neptune City, N.J.07753, Paganinina Publications, Inc., 1980, s.57

çoğunlukla C. Debussy, E. Chausson ve G. Fauré gibi dönemin önde gelen bestecilerinin eserleri çalınmıştır.²⁸ Birkaç örnek verecek olursak:

1886 yılında P.A. Renoir, O. Redon ve C. Monet, sergisi düzenlenmiş, C. Franck Keman sonatının halka açık ilk seslendirilişi yapılmıştır. Bu yıllardan itibaren müzik, topluluğun düzenlediği etkinliklerde önemli bir yer tutmaya başlamıştır.

1888’de P. Signac ve O. Redon sergisi düzenlenmiş, V. d'Indy'nin “Poème des Montaignes” (Dağların Şiiri) adlı eserinin ilk seslendirilişi yapılmıştır.

1889’da C. Pissarro, P. Cézanne, P. Gauguin ve G. Seurat gibi ressamın eserleri sergilenmiş ve iki konser düzenlenmiştir. İlk konserde, C. Franck, P. Bréville, E. Chausson, ve G. Fauré’nin eserleri yer almıştır. İkinci konser, G. Fauré, V. d'Indy, C. Bordes ve H. Duparc’ın eserlerinden oluşmuştur. Bu konserlerde, müziğin bir kısmı daha sonraki beş yıl boyunca devam edeceği gibi Ysaÿe Kuartet tarafından seslendirilmiştir.

1894-1914 yılları arasında, savaşa kadar varlığını sürdüren topluluk, önce empresyonistleri tanıtmaya çalışmış, sonra neo-empresyonistlere ve dekoratif sanatlara bünyesinde yer vermeye başlamıştır. XX’lerin dağılmasından sonra kurulduğunu gördüğümüz **Libre Esthétique** grubu da XX’ler gibi bütün sanatların eşit ağırlığı olduğunu vurgulamış, etkinliklerinde farklı düşünce akımlarına yer vermiştir. Bu etkinliklerde yer alan E. Ysaÿe ise, solo kariyerine odaklanmaya başladığında topluluktaki konserlerine bir süre ara vermiş, ancak 1901-1902 sezonunda konserlerde tekrar yer almaya başlamıştır.²⁹

E. Ysaÿe’nin de zaman zaman içinde yer aldığı bu kuruluşların, iki yüzyılın kesiştiği dönemden, I. Dünya Savaşı’na kadar geçen yıllarda, sanatın her dalında etkin rol oynadıklarını ve bir anlamda XX. yüzyıl sanatının öncüsü olduklarını söyleyebiliriz.

²⁸ Ysaÿe Kuartet; I.keman: Eugène Ysaÿe, II.keman: öğrencisi-Mathieu Crickboom (daha sonra Alfred Marchot ile değiştirildi), viyola: Leon van Hout ve viyolonsel: Joseph Jacob’dan oluşmaktaydı.

²⁹ (çevrimiçi) https://en.wikipedia.org/wiki/Les_XX, 20.03.2021

1.3.1 Fransız-Belçika Keman Ekolü

Müzik tarihine bakıldığında, keman ekollerinin usta çırak ilişkisine dayanan ve nesilden nesile aktarılan keman teknikleri ile geliştiği görülmektedir. XVIII. yüzyılın başında Alman ve İtalyan ekolleri yayginken, yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Fransız ve Belçika ekollerinin de bu alanda kendilerine yer açtığı ve birlikte yükseldiklerini görürüz. Özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra Belçika ekolünün daha da güçlenerek XX. yüzyıl boyunca, hatta günümüze kadar uzanan, bir çizgide etkisini sürdürdüğünü söylemek mümkündür.

XX. yüzyıla yaklaşırken daha uzun cümleler, daha geniş bir arşeleme ve ölçülü kullanılan vibrato ile Avusturya-Alman keman ekolünün, Fransız ekolüne nazaran daha geleneksel kaldığı görülmekteydi. Fransız-Belçika keman ekolü ise artikülasyon ve arşeleme tekniğine getirdiği çeşitlilik ile daha parlak ve güçlü bir stil geliştirmektedir. Ayrıca arşe tutuşunda Avusturya-Alman ekolünde kemancılar, dirseği aşağıda, parmakları birbirine daha yakın ve arşenin sapına dik açıda tutarken, Fransız-Belçika ekolünde, dirsek daha yüksekte, parmaklar, işaret parmağına doğru daha eğik bir biçimde konumlandırılıyordu ki bu metot, kemancının daha yoğun ve büyük bir ton elde etmesinin yanı sıra, spiccato, ricochet gibi arşe hareketlerini daha kolay yapmasına olanak sağlıyordu.

XIX. yüzyılın sonunda keman tekniklerine bakıldığında yorumculuk açısından, portamento kullanımında ekoller arasında farklı tercihler görülmemektedir. Vibrato konusunda ise kesinlikle farklı yaklaşımlar olduğu görülmektedir. Aynı dönemde başlangıçta vibrato, sadece gerektiği zaman yapılacak bir süsleme olarak uygulanırken, öncelikle Paris Konservatuvarında, P. Baillot, daha sonra da L. Spohr ile daha çok kullanılmaya başlanmıştır. Aslında Fransız-Belçika ve Alman-Avusturya ekollerinin birbirinden ayrılmaya başlamasının vibrato kullanımındaki farklılıklar nedeniyle olduğu söylenebilir. Vibrato kullanımı günümüze kadar artarak gelmiş ve ton oluşturmada önemli bir yer kazanmıştır.³⁰

³⁰ Jessica Ulrike Rittsteig, "Continuity and Change in Eugène Ysaÿe's Six Sonatas, Op.27, for Solo Violin", The Open University Department of Music, 2017, s. 58-60

Belçika da keman sanatının gelişimine baktığımızda, XVIII. yüzyılda gelişmeye başladığı, ancak gerçek açılımını XIX. yüzyılın başında, özellikle de Liège ve çevresinde gerçekleştirdiği görülmektedir, dolayısıyla Belçika’da *keman* dendiği zaman bir Liège ekolünden bahsedebiliriz. Zamanla bu çevrede yetişen öğrenciler Avrupa’nın önemli merkezlerine yönelerek, gerek öğretmen gerek virtüöz olarak yayılmışlar, Amerika’da dahi etkilerini göstermişlerdir. C.A. de Bériot, H. Vieuxtemps ve E. Ysaÿe bahsettiğimiz temsilciler arasında en önemlileridir. G.B. Viotti ve P. Baillot gibi ustalar ise doğrudan doğruya bu ekole dâhil olmasalar da hem geliştirdikleri teknikler hem de yetiştirdikleri öğrenciler ile belirleyici etkileri olduğu gözlenmektedir.³¹

Fransız-Belçika ekolünün önde gelen temsilcilerine bakacak olursak, seçkin öğrenciler yetiştirdiklerini ve keman tekniğinde önemli yeri olan kitaplar yazdıklarını görürüz. Öncelikle, G.B. Viotti,(1755-1824) kökleri A. Corelli’ye dayanan İtalyan okulu ile kurucusu olduğu Fransız okulu arasında bir köprü oluşturmuştur. G.B. Viotti’nin en önemli özelliği yeni yay teknikleri geliştirmesine olanak veren *Tourte Yayı*³²’ni kullanmasıdır. Bu yeni arşedeki yapısal değişiklikler, daha güçlü bir ton elde edebilmeye, *cantabile* ve *legato* yay geçişlerine ve arşenin ucunda ve kökünde kuvvetli aksanlar yapabilmeye olanak sağlamış, aynı zamanda farklı artikülasyon olanakları gelişmiş, *martelé*, *fouetté* ve *ricochet* gibi yay zıplatma teknikleri de yaygınlaşmıştır. G.B. Viotti’nin tekniği, XIX. yüzyılda benimsenerek bütün Avrupa’ya yayılmıştır. Özellikle Paris Konservatuvar’ındaki öğrencileri, P. Rode, P. Baillot ve R. Kreutzer ondan etkilenmişlerdir. C.A. de Bériot da G.B. Viotti’nin etkilediği öğrencilerindendir. Ancak C.A. de Bériot, G.B. Viotti’nin tekniğini kendine özgü bir şekilde geliştirmiş ve Belçika Ekolü’nün gerçek kurucusu olarak kabul edilmiştir.³³

³¹ Bernard Huys, “L’école Belge de Violon” Bibliotheque Royale Albert Ier, 1978, s. 10

³² Modern yayın mucidi “Yayın Stardivari’si” olarak nitelendirilen François Xavier Tourte, 1780’lerde tasarladığı modern arşeyi G.B. Viotti’nin tavsiyeleriyle geliştirerek 1785’te bugün kullanılan standardına kavuşturmuştur. Yeni arşede çubuğun kavisinin yönü iç bükey yerine dış bükey olmuş, kolların gerginliğini ayarlayabilmeye yarayan vida mekanizması eklenmiş, uzunluk ağırlık ve yayın denge noktası belirli bir standarda oturtulmuştur.

³³ a.e., s. 11

XIX. yüzyılın ortasında doğru Fransız ekolünü modernize ederek Fransız-Belçika ekolünü kuran, C.A. De Bériot (1802-1870)'dur. G.B. Viotti'nin önerisiyle Paris Konservatuvarı'nda P. Balliot'nun öğrencisi olan C.A. de Bériot da, 1843'te Belçika'ya döndükten sonra Brüksel Konservatuvarı'nda uzun yıllar pek çok kemancı yetiştirmiştir. Yaşadığı dönemde performanslarında N. Paganini'nin gösterişli tekniğini, zarif Paris zevkiyle birleştiren C.A. de Bériot, entonasyonunun netliği ile tanınmıştır. Kullandığı Tourte yayının ona arşe tekniğinde üstün başarı getirdiği ve onu virtüözitede zirveye ulaştırdığı söylenir. C.A. de Bériot, virtüözite gösterilerinin keman çalmayı gerçek amacından (yani insan sesini taklit etme amacından) uzaklaştırdığı düşüncesindedir.³⁴ Notalar kadar eslerin de önemini vurgular. Sessizliğin, stile berraklık kattığı düşüncesindedir.

1858'de yayınlanan *Méthode de Violon* adlı 3 ciltlik keman metodu Fransız-Belçika Ekolü'nün temelini oluşturan çok önemli bir kaynaktır. Keman tekniği hakkında olan ilk iki ciltte, Fransız ekolünün teknik ve metodolojisi benimsenmiş, P. Baillot'un metoduyla paralel ilerlenmiştir. Ancak P. Baillot'da teknik çalışmalar sistematik olarak yer alırken C.A. de Bériot, verdiği örnekleri kendi eserlerinin melodik pasajlarından seçmeyi tercih etmiştir. Üçüncü ciltteki stil ile ilgili fikirler ise Fransız ekolünden farklılık gösterir ve Fransız-Belçika ekolünün temelini oluşturur. Örnek verecek olursak: C.A. de Bériot portamentonun dramatik pasajlarda dikkatli kullanılması gerektiğini belirtmiş, vibratoların da aynı şekilde daha ölçülü kullanılmasını istemiştir; çünkü onları *cantabile* çalabilmeyi mümkün kılan bir efekt olarak görmüştür. Yaratıkları ani duygu değişiklikleriyle parçaya adeta hayat katan aksanlar ise, onun için portamento ve vibratodan daha etkileyici bir efekt yaratırlar. Parçanın en önemli yeri olan zirveye (Climax/ Kulminasyon) tırmanış ise sistematik bir şekilde yapılmamalıdır. Bunun için dağa tırmanma örneğini verir. Eğer yorumcu doğruca zirveye giden yolu kullanırsa dinleyiciye monoton bir yolculuk yaptırmış

³⁴ Burcu Zorlu, "Fransız-Belçika Keman Ekolü ve Bu Ekolün 3 Büyük Temsilcisi Bériot, Vieutemps Ve Ysaÿe Üzerine Bir İnceleme", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çalgı Anasanat Dalı, "Müzik Yorumculuğu" Tezli Yüksek Lisans Programı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2015, s.18-19

olur. C.A. de Bériot'ya göre bir kemancının ulaşabileceği en yüksek aşama besteciliktir. Dönemin neredeyse tanınmış bütün kemancıları, onun öğrencisi olmuşlardır.³⁵ Fransız ve Belçika ekollerindeki önemli isimlerin çoğu Liège çıkışlıdır. Hem öğretmen hem de virtüöz olarak yaşadıkları dönemin keman sanatı üzerinde büyük etkileri olmuştur:

Paris Konservatuvarı'nda eğitim alarak 1843'te orada profesör olan J.L. Massart da (1811-1892) Liège 'de doğmuştur. Seçkin öğrencileri arasında H. Wieniawski, P. Sarasate, F. Kreisler, E.Ysaÿe ve M. Marsick sayılabilir.³⁶

Önce, Liège Konservatuvarı'nda, sonra Paris Konservatuvarı'nda eğitim alarak 1853'te C. de Bériot'nun yerine geçen H. Léonard (1819-1890) ise, Liège Konservatuvarında 1870-1872 yılları arasında oda müziği dersleri vermiştir. Öğrencileri arasında J. Marsick, O. Mussin, H. Schradieck ve C.Thomson sayılabilir.³⁷

C.A. de Bériot'nun öğrencilerinden olan H. Vieuxtemps (1820-1881), 1851'de hem virtüöz hem de besteci olarak büyük bir ün kazanmış, besteleriyle günümüz keman repertuvarında da yer alan bir isimdir. Öğrencisi olan E.Ysaÿe, hem yorumlarında hem de ilk dönem bestelerinde H. Vieuxtemps'dan ciddi bir biçimde etkilenmiştir.

Fransız-Belçika Ekolünde yer alan önemli bir başka isim de Polonya asıllı olmasına karşın, Liège ekolünün etkisinde kalıp, geleneği sürdüren H. Wieniawsky (1835-1880) dir. Virtüözlerin repertuvarlarında yer alan iki dizi keman etüdü bestelemiştir.

Daha sonraki yıllarda gerek yetiştirdikleri öğrenciler gerekse sanatçı kişilikleriyle Fransız-Belçika Ekolü kapsamında sayabileceğimiz isimler arasında J. Marsick (1848-1924), New York'ta *Belgian School of Violin*' i kurarak Belçika Keman Ekolünü Amerika'da tanıtan, O. Musin (1854-1929) ve Brüksel

³⁵ Öğrencileri: H.Vieuxtemps, M. Marsick, O. Musin, C. Thomson ve E.Ysaÿe kemancılıkları kadar bestecilikleriyle de adlarını müzik tarihine yazdıran Fransız-Belçika ekolünün temsilcileri olmuşlardır.

³⁶ Huys, a.g.e., s. 22

³⁷ a.e., s. 25

Konservatuvarı öğretmenlerinden daha sonra Amerika’da İthaca Konservatuvarı’nda da öğretmenlik yapan C.Thomson (1857-1931)’u sayabiliriz.

Genel olarak bakıldığında, Fransız-Belçika Ekolü’nün en önemli özelliği, insan sesindeki vurguları taklit ediyor olmaya çalışmasıdır. Bu ekol, hem model hem de rehber olarak vokal müziği başlangıç noktası kabul etmiş ve kemancının tıpkı bir şancı gibi parçanın nefes alma noktalarını belli etmesini ve parçanın ifadesine göre cümleler kurmasını amaçlamıştır. C.A. de Bériot’dan başlayarak vurgulandığını gördüğümüz bu yaklaşım belki de Belçika keman ekolünün en özgün özelliğidir diyebiliriz.

Burada saydığımız sanatçıların çoğu, Ysaÿe’nin yaşadığı dönemde Fransız-Belçika Ekolü’nde etkinliğini sürdüren ve onun yaşamına dokunan besteci ve kemancılarıdır. Hepsi de bu geleneği sürdürmüşler ve yaşadıkları dönemin sadece önde gelen virtüözleri olmakla kalmayıp Ysaÿe gibi eğitimci ve besteci olarak da keman literatüründe başarılı isimler olarak yerlerini almışlardır.

İKİNCİ BÖLÜM

YSAÏE’NİN YAŞAMI VE SANATÇI KİŞİLİĞİ

2.1. YsaÏe’nin Yaşam Öyküsü

1858’de Belçika’nın Liège kentinde doğan Eugène YsaÏe keman derslerine beş yaşında, kemancı ve orkestra şefi olan babası ile başladı. Yedi yaşında Liège Konservatuvarı’nda Désiré Heynberg’in sınıfına girdi, ancak babasıyla hocasının eğitimi konusunda anlaşamamaları nedeniyle 1869’da konservatuvardan ayrılarak çalışmalarına özel olarak, babasıyla devam etti. YsaÏe on üç yaşında geldiğinde keman repertuvarının önemli eserlerinden olan P. Rode’un, N. Paganini’nin ve P. Locatelli’nin kaprislerini ayrıca H.W. Ernst, G.B. Viotti, C.A. de Beriot, L. Spor, H. Leonard, L.W. Beethoven, J.S. Bach, H. Wieniawsky ve H. Vieuxtemps’in konçertolarını öğrenmiş, dönemin konser repertuvarının nerdeyse tümünü ezberlemişti.¹ Bu sırada müziğin yanı sıra okumaya ve öğrenmeye meraklı olan genç YsaÏe, bir yandan gramer ve aritmetik kitaplarıyla çalışırken bir yandan da tarihe coğrafyaya ve doğa bilimlerine merak sarmıştır. Edebiyatla olduğu gibi plastik sanatlarla da ilgilenmekte, müzeleri, kiliseleri gezmekte ve her tür sanat yapıtından derinden etkilenmektedir.

Büyük bir tesadüf sonucu YsaÏe’nin, 5. Konçertosunu çalıştığını duyunca H. Vieuxtemps, kemancının tekrardan Liège Konservatuvarı’na girmesini sağlar. Bu kez keman hocası R. Massart’tır. Eugène burada eğitimini tamamladıktan sonra 1874’te Brüksel Kraliyet Konservatuvarı’na giderek A. Marchot ile çalışmalarına devam eder. “ Her ne kadar YsaÏe, Brüksel Konservatuvarı’nda, Vieuxtemps’la çalışmak istese de, Vieuxtemps hastalanınca, bir süre için onun yerine gelen Wieniawsky’nin derslerine girer.”²

¹ Antoine YsaÏe, **Eugène YsaÏe: sa Vie, son Oeuvre, son Influence, d’après les documents recueillis par son fils**, L’Ecran du Monde, Bruxelles, 1947, s. 41

² Boris Schwarz, **Great Masters of the Violin**, New York, Simon and Schuster, 1983, s. 280

1876 yılında Ysaÿe kazandığı bir bursla H. Vieuxtemps'ın yanına Paris'e gider ve bu dönemde H. Vieuxtemps ile Paris'in entelektüel salonlarına girme ve önemli müzisyenleri tanıma şansı edinir. Örneğin yaşamında çok özel bir yer tutacak olan C. Franck ile H. Vieuxtemps'ın evinde tanışır. H. Vieuxtemps'ın evindeki müzik seanslarında tanınmış müzisyenlerle oda müziği yapar ve yine hayatında önemli bir yer alacak olan A. Rubinstein'ı da ilk kez burada dinler.

Ostent'da verdiği bir konserinde ise, ileride Berlin Filarmoni Orkestrası'na dönüşecek olan Konserthaus'un³ yöneticisi, orkestra şefi B. Bilse, Ysaÿe'yi dinlediğinde, Berlin'e gelerek tanınmış kemancı C. Thomson'un yerine orkestrasının başkemancısı olmasını ister. Ysaÿe, 1879-82 yılları arasında Berlin'dedir. Konserthaus'un bir konserinde onu dinleyen A. Rubinstein, Ysaÿe'yi, birlikte 1882'de İskandinavya turnesine çıkmak için ikna eder.⁴ Birlikte sonat seansları yapan Ysaÿe ve Rubinstein, İsveç ve Norveç'in müzik çevrelerinde tanınarak, beğeni toplar.⁵

1883-1886 yılları arasında Paris'te bulunan sanatçı C. Saint Saëns'ın aracılığı ile Paris'in müzik hayatında önemli bir rolü olan **Colonne Konserleri**⁶ serisinde bir konser verir ve büyük başarı kazanır. Artık tanınmış bir kemancıdır. C. Franck, C. Debussy, C. Saint Saëns, V. d'Indy, G. Fauré, E. Chausson ve G. L'ekeu gibi dönemin önemli bestecileri ile arkadaşlık yapmaya başlar. Hepsi de Ysaÿe'yi Fransız müziğinin ideal yorumcusu olarak görürler ve ona eserler ithaf ederler.

1886'da Belçika'ya dönen Ysaÿe, aynı yıl Arlon'da tanıştığı Louise ile evlenir.⁷ Genç kemancı, her zaman yanlarında olamasa da hayatı boyunca ailesine,

³ Konserthaus , orkestranın salonun en dibinde yer aldığı, dikey dizilmiş masalar ve iskemlelerin olduğu, şefin sırtı orkestraya yüzü seyirciye dönük orkestrayı yönettiği bir eğlence mekanıdır. dinleyiciler burada biralarnı içer, ve müzik dinlerler. Dolayısıyla burada çalınan programlar da çok karışıktır. Straus valsler, Ophenbach operetlerden seçkiler, yanında Bach, Beethoven, Schubert, Schumann ve Wagner den ciddi eserler de çalınmaktadır. Ayrıca her hafta orkestradaki solistlerden biri piyano keman veya viyolonsel ile konser vermek zorundadır.

⁴ Ysaÿe, a.g.e., s.59

⁵ Bestelediği Lointain Passe adlı mazurka İskandinavya turnesinin bir anısıdır.

⁶ 1873'te Edouard Colonne(1838-1910) idaresinde gerçekleşen bu senfonik konserler, programlarında, hem klasik hem modern müziğe yer vermişlerdir. Zaman zaman Tchaikovsky ve Rimsky Korsakov da bu konserlere konuk orkestra şefi olarak katılmışlardır. Özellikle büyük Chatelet tiyatrosunda yapılan bu konserler kalabalık dinleyici kitleleri tarafından izlenmiştir.

⁷ Cesar Franck'ın ona ithaf ettiği el yazması sonatı Ysaÿe ilk kez düğününde seslendirmiştir.

eşine ve çocuklarına çok bağlı olmuştur. Eşine yazdığı mektuplarına baktığımızda ailesine ne kadar düşkün olduğunu görebiliriz. Çoğu zaman konserleri yüzünden evinden uzakta kalmaktadır, ama O, her fırsatta evine dönmeye çalışır. Turneleri sırasında zaman zaman ilginç olaylar da yaşar; bunları da karısına yazdığı mektuplarından öğrenebiliriz. Örneğin, İtalya turnesinde menajeri reklam amacıyla, belediye başkanına, Ysaÿe'nin haberi olmadan, kemancının konserde Paganini'nin kemanından başka bir kemanla çalmayacağını söylediğinde basın olayı “Sanatçının Paganini Kaprisi” diye manşetlere taşır.⁸

Ysaÿe, 1882-1912 yılları arasında Avusturya, İsviçre, Almanya ve Rusya’da konserler verir. Rus bestecilerle güçlü dostluklar kurar. P.I. Tchaikovsky, A. Glazunov, S. Taneyev ve C. Cui’nin eserlerini seslendirir. A. Rubinstein, S. Rahmanninov ve A. Siloti ile oda müziği yapar ve çok beğenilir.⁹

1892-93 yıllarındaki konserlerinde ilk kez solist olarak çok beğendiği ancak önceleri kendini yeterince olgun bulmadığı için çalmaktan kaçındığı J.S. Bach ve L.W. Beethoven’ın eserlerini çalmaya başlar. Yine aynı yıllarda kurucusu olduğu Ysaÿe Kuartet ile konserler verir. Bu konserlerde sadece yeni Fransız ve Belçika müziklerini değil, W.A. Mozart, L.W. Beethoven, F. Schubert, F. Mendelssohn, A. Borodin ve P.I. Tchaikovsky’nin eserlerini de seslendirirler.

1894’ten itibaren Ysaÿe’nin Amerika turneleri başlar. Mali durumu giderek düzelir. Öğrencisi Carry Messin’in Guarnerius kemanını satın alır. 1897’de ikinci kez Amerika’ya gider. Çok başarılıdır. 1900’de ise Avrupa’da turnededir. Konserlerinden birinde eli ona sorun çıkarır, canı yanmaya başlar. Gittikçe kötüleşir, ancak Almanya, Avusturya, İsviçre, Fransa İngiltere ve İskandinavya turneleri nedeniyle hiç dinlenemez. Sonunda tıbbi yardım almaya karar verir. Hastalığına diyabet teşhisi konur.

⁸ Belediye başkanı bunun imkansız olduğunu söylediğinde ise menajer önce 50 bin, sonra 75bin, daha sonra da astronomik bir fiyat olan 100 bin lireden teklif eder. Olaylardan haberi olmayan Ysaÿe, bu işe çok sinirlenip üzülse de konserler dolup taşar. Kemancının İtalya turnesi son derece başarılı geçer.

⁹ Schwarz, a.g.e., s.282

22 Nisan 1901’de Londra Filarmoni Cemiyeti onu önceleri sadece Joachim’e verilmiş olan altın madalya ödülünü takdim eder.¹⁰

1902’de Chanterelle adında bir villa kiralayan Ysaÿe, yaz aylarını karısı ve dört çocuğuyla birlikte burada geçirmeye başlar. Bu villadaki misafirleri çoğu zaman birlikte müzik yaptıkları 1.Keman: F. Kreisler, 2.Keman: J. Thibaud, Alto: E. Ysaÿe, Cello: P. Cassals, Piyano: F. Bussoni veya R. Pugno gibi arşenin ve klavyenin en büyük ustalarıdır. Halka açık konserleri dışında özel hayatında da her fırsatta dostlarıyla sonatlar, triolar, kuartetler seslendirir ve bu müzik seansları onun için mutluluk kaynağı olur.¹¹

1905’te tekrar Amerika turnesine çıkan Ysaÿe, Cincinnati, Chicago ve New York’da konserler verir. Aynı yıl babasını kaybeder ve çok sarsılır. Ayrıca şöhreti arttıkça, seyirci karşısına çıkma endişesi de artmaktadır. Sonraki iki yıl içinde Rusya’da konserleri olur. St.Petersburg’da onu çok üzen bir olay yaşar: çok değerli iki kemanı vardır, Guernerius ve Stradivarius. Stradivarius normal ölçülerden daha büyük olduğu için ona Herkül denmektedir. Oldukça sıcak ve güçlü bir sonoritesi vardır ama Ysaÿe, genelde Guernerius’u çalmayı tercih eder. Stradivarius’u ise acil durum enstrümanı olarak yanında taşır. St. Petersburg Kraliyet Tiyatrosundaki konseri sırasında kuliste bıraktığı Herkül, çalınır ve hiç bir zaman bulunamaz.¹²

1911’de Ysaÿe yine Belçika’dadır. Louis ile evliliklerinin yirmi beşinci yılını kutlarken yazlık evi Chantarelle’de öğrencilerinin kurduğu orkestra ile önce A. Vivaldi ve J.S. Bach ve daha sonra eşi Louise için bestelediği Poème Elégiaque’ı ilk kez çalarlar. Kemancı bu dönemde hep yeni eserler okuyarak repertuarını yenilemeye çalışmaktadır. Ancak turneleri de bütün hızıyla devam etmektedir. O kadar ki bir keresinde on dört günde on iki konser verip, dokuz farklı konçerto çalmak zorunda kaldığını mektuplarında dile getirir.

¹⁰ Diğer üyeleri Bruch, Dvorak, Glazunov, Grieg, Joachim, Sophie Menter, Mozskovwsky, Ondricek, Padarewsky, Saint Saëns, Sarasade, Svendsen, Widor olan bu saygın cemiyetin şeref üyesi seçilmiştir.

¹¹ Ysaÿe, a.g.e., s.167

¹² Henry C. Lahee, “Famous Violinists of Today and Yesterday” 6. bs. L.C. Page&Company Boston Publishers, Boston, U.S.A, 1906, s. 22

1913'te tekrar Amerika'ya giden sanatçı 1914'te Avrupa'ya döner. Savaş başlamış, Oğulları Gabri, Antoine ve Theo askere gitmişlerdir. Aile yeni yazlık evleri olan Zoute'u terk etmek zorunda kalır çünkü istila tehlikesi vardır. Ysaÿe ailesi, önce Hollanda'ya oradan da İngiltere'ye geçer.¹³ Ysaÿe savaş yıllarını İngiltere'de geçirir. Çok çalışır. Eski ve yeni müzikleri inceler. Bu arada Belçika'lı sığınmacılar yararına konserler verir. 1915'te ise Kraliçe Elizabeth'in davetiyle Belçika'ya gidip, cephede, savaşan askerlere konserler verir.¹⁴

1916-1919 yılları arasında tekrar Amerika'ya giden Ysaÿe, New York, Boston ve Philedelphia gibi büyük şehirlerde çok başarılı konserler verir. O zamana kadar sol eli problem çıkarırken bu sefer sağ elinde titreme başlamıştır. Bu dönemde Cincinatti'deki orkestra şefliği teklifini kabul eder.¹⁵ Kasım 1918'de barış imzalanır. Artık elleri yazı yazarken de titremektedir. Yine de olanca gücüyle çalışmalarını sürdürmektedir.¹⁶

1922'de Kraliçe Elizabeth in isteğiyle Belçika'ya dönüp Belçika sarayında *Mettre du Chapel* (şapel direktörü) olur ve Ysaÿe konserlerini yönetir ancak artık besteciliğe daha çok zaman ayırmaktadır. 1924'te Op.27 altı keman sonatını besteler, ve her birini ayrı bir kemancıya ithaf eder.

1924'te turnedeyken eşi Louise'in ölüm haberini alan Ysaÿe'nin sağlığı giderek daha da bozulur, ama O, bunu ciddiye almaz. Eskisi gibi Zoute'ta dönemin en tanınmış müzisyenleriyle müzik toplantıları düzenler.¹⁷ Yeni eserler çalışırlar. Solo keman için yazdığı 6 sonat, L' Amitié, Le Poème Nocturne ve savaş sırasında Londrada bestelediği ikinci trio'yu burada çalarlar.¹⁸

¹³ Manş'ı geçerken fırtınaya tutulurlar. Ysaÿe kemanlarını kurtarır ama tüm besteleri ve el yazması eserleri kaybolur. Kaybolan bütün eşyalarını 1919 da geriye döndüğünde bulur.

¹⁴ Ysaÿe, a.g.e., s. 202

¹⁵ Bu görevi kabul etmesi Belçika hükümetini çok memnun eder. Belçika kültür bakanı, dışişleri bakanına yazdığı mektupta Ysaÿe'nin böyle bir göreve gelmesinin Belçika'nın tanıtımı açısından ne kadar önemli olduğu, daha önce sadece Almanların yer aldığı bu pozisyonun bir Belçikalının almış olmasının ülke için büyük bir propaganda olduğunu belirtir.

¹⁶ Ysaÿe, a.g.e., s.212

¹⁷ Bu kez de konukları arasında: Yves Nat, Pablo Cassals, Jean du Chastain, Arthur Rubinstein, Joseph Szigetti, Nathan Milstein gibi yine dönemin en tanınmış müzisyenleri vardır.

¹⁸ a.e., s.238

1925'te Polonya, Baltık Ülkeleri ve Finlandiya'da verdiği konserlerde elleri onu tekrar rahatsız etmeye başlar. Sağlığı daha da bozulmuştur. 1928'de Cincinatti'deyken öğrencisi olan ve sağlığıyla yakından ilgilenen, yetenekli kemancı Jeanette Dincin ile evlenir. Evlendikten sonra İspanya, Fransa ve Belçika turnesine birlikte giderler. Poem L'Amitié bu konserlerde onların sembolü haline gelir. Yedi yıl süren evliliklerinin özellikle son üç yılında Dincin, onun hastalıklarıyla ilgilenir. Yine bu dönemde ilerleyen hastalığı yüzünden bacağına kesilmesi gerekir. Ancak konserlerine devam eder. Bu arada yetiştirdiği öğrencileri: Mitchell, Solway, Gingold, Warlope, Blondel, Remo, Bolognini, Soetens, Benedetti, Bouillon da onun adına konserler düzenlenmekte, bestelerini çalmakta ve gittikleri her yerde büyük başarılar kazanmaktadırlar.

1931'de sağlığı tamamen bozulan Ysaÿe, Brüksel'de bir kliniğe yatırılır. Bu sırada tek operası olan *Pierre le Mineur* seslendirilecektir. Eserin ilk seslendirilişini odasına kurulan radyo istasyonunda dinler.¹⁹ 12 Mayıs 1931'de ölmeden önce oğluna “*İnsan hayatının sonuna geldiği zaman düşünüyor ve kendine soruyor ‘Eğer yeniden başlayabilseydim ne yapardım?’ diye. Ruhun ve vicdanın uzun uzun düşündüm benim cevabım, yine aynı şeyleri yapardım olur*” der.²⁰

2.2. Kemancı ve Eğitimci Olarak Ysaÿe

Ysaÿe, ülkesinde saygın bir müzisyen, mesleğine ve topluma saygılı, yapıcı ve ileri görüşlü bir eğitimciydi. Hakkında yazılanlar, yapılan araştırmalar ve kritikler üç kıtaya yayılan ününün nedenleri konusunda bizi aydınlatmaktadır. Yaşamı boyunca teknik becerisi ve kusursuz yorumuyla, çağdaşlarının enstrümantal müziklerini yazmalarında etkili olmuş ve çağdaş besteleri çalmadaki yetkinliği, onların eserlerinin de önceden tanınan ve sevilen besteciler kadar tanınmasını sağlamıştır. Birçok müzisyen de onun için konçertolar, sonatlar yazmışlardır. Bunlar arasında: C. Franck, Pişano Keman Sonatı, C. Saint-Saëns, Yaylı Kuarteti, G. Lekeu, Pişano Keman sonatı, G. Fauré, Pişanolu Kentet, V. d'Indy, Kuartet, C. Debussy, Kuartet ve Nocturne'lerin özgün keman versiyonu, E. Chausson, Poème, P.

¹⁹ Daha sonra 25 Nisan 1931'de Brüksel'de gerçekleşecek ilk gösteri için ise tiyatrunun locasına onun için bir yatak yerleştirilir ve eserini seyredebilmesi sağlanır.*

²⁰ a.e., s. 270

Dukas, Keman Piyano Sonat'ı ile başlayıp devam eden elliden fazla besteyi sayabiliriz.²¹ Aslında Ysaÿe bu eserleri gerektiği gibi seslendirmeseydi bunlardan bazıları çok daha geç, bazıları ise belki de hiç bir zaman tanınmayacak ve beğeni kazanamayacaklardı.²²

Ysaÿe, keman repertuvarını ikiye ayırıyordu: **Par le violon, pour le violon** (Keman için yazılmış eserler, kemanla yazılmış eserler.) Onun için sadece virtüozite yeterli değildi, çünkü o ısrarla: *“Sadece virtüozitenin önemli olduğunu düşünmek yanlıştır. Tam tersine virtüozite, müzikal ifade için temel bir unsurdur. Bir müzik virtüozite olmadan tam olmaz ama yanında müzik olmadan virtüozite de var olamaz. Bu ikisini birbirinden ayırmak yanlıştır.”* diyordu.²³

Kemancı olarak Ysaÿe için çaldığı eserlerin formu, süresi, tarzı ya da dönemi hiç bir önem taşımamaktadır. Ona göre için önemli olan, çaldığı parçanın dinleyicide müzikal bir duygu uyandırması ve teknik olarak bestecinin duygularını iyi bir şekilde yansıtmak nitelikte olmasıdır. Bu durumda besteciyle yorumcu, ve yorumcuyla dinleyici arasında istenilen bağ gerçekleşebilir, müzik gücünü gösterebilir.

Ysaÿe'nin ele aldığı herhangi bir eseri yorumlarken, sadece kendi düşüncelerine bağlı kalmadığını, bestecinin gösterdiği nüanslara ve cümlelere saygı duyduğunu, yorumda duygusal abartıdan hoşlanmadığını biliyoruz. Onun yorumunu anlatanlar: *“Nüansları titizlikle uygular ve vurguları dengeli kullanırdı. Belki de en önemli sloganı -En mesure, sans mesure!-(saymadan sayı içinde kalmak) Yani, zaman kavramını koruyarak, doğal bir şekilde ölçü birimi içinde kalmak, ama saymadan çalmak. Cümleleri nefes alır gibi doğal bir şekilde biçimlendirip, eseri düşünerek yorumlamak gerektiğine inanırdı.”* derler.²⁴

²¹ Lev Ginsburg, **Ysaÿe**, Ed. : Axelrod, Herbert R. 211 West Sylvania Anevue, Neptune City, N.J.07753, Paganinina Publications, Inc., 1980, s. 53.

²² Debussy, Ysaÿe'ye yazdığı bir mektupta “Eğer Ysaÿe olmasaydı, Pellias asla dünyaya gelemezdi” demiştir.

²³ Antoine Ysaÿe, “Eugène Ysaÿe: sa Vie, son Oeuvre, son Influence, d'apres les documents recueillis par son fils”, L'Ecran du Monde, Bruxelles, 1947, s.379

²⁴ Emile Jaques Dalcroze, “Eugène Ysaÿe, quelques notes et souvenirs”, La Revue musicale Vol. 20, No. 188 1939, s. 29

Ysaÿe, birçok değerli kemanı, hatta bir Stradivarius'u olmasına karşın, konserlerinde çoğu zaman Guarnerius del Gesu kemanını tercih ediyordu. J.B Guadanini, G.P. Maggini, G.C. Gand gibi birçok değerli Fransız kemanlarına sahipti. Ayrıca, Tourtes, Peccates, Piques ve Nurnbergers gibi yirmi kadar çok kıymetli arşesi vardı. Özellikle arşelerinin onun için keman tekniğine getirdiği yeniliklerde önemli bir yeri olduğunu biliyoruz.²⁵ *“Ysaÿe'nin yaşadığı dönemde bağırıktan yapılan ve konser sırasında kopma tehlikesi olan teller yerini daha sağlam tellere bırakmıştı. Ysaÿe bu yeni telleri kullanıyor ve buna göre parmak numaraları buluyordu.”*²⁶

Pek çok yazar onun keman tekniğinin özelliklerini değerlendirmiştir. Onları izleyerek kemancı Ysaÿe'yi daha yakından tanıyabiliriz. Öncelikle bütün yazarlar onun arşe kullanımının özelliklerini ve vibratosunu anlatırlar.

Ysaÿe'nin çalışında genellikle iki farklı yay kullanımı olduğu bilinmektedir:

İlk olarak iterek çalarken arşeyi kamçılar gibi kullanmak. Keskin bir etki yaratmak için yayın uç kısmından tokat darbesini andıran şekilde çarparak itmek ve sesi tekrardan yakalayarak çalmak.

İkinci olarak da, çekerek çalarken arşeyi boşluk bırakmadan yenilemek. İlk notaya arşeyi tamamen çekerek başlayıp sonraki notaları teli nerdeyse terk etmeden hızla arşenin ortasına gelip tekrar çekerek çalmak olarak adlandırmak mümkün olabilir. Aşağıda bununla ilgili bir örnek verilmiştir. Ysaÿe, Şekil 1'de “*” ile gösterilen yerlerde bu hareketi yapmaktadır.



Şekil 1: Corelli, La Folia

²⁵ İleri yaşlarında öğrencileriyle çalışırken, büyük olasılıkla sağ elinin titremesine karşı bir önlem olarak, sap yeri kauçukla güçlendirilmiş bir Sartory arşe kullanmıştı.

²⁶ Henry Roth, Violin Virtuosos From Paganini to the 21st Century, U.S.A, y.y., 1997, s. 22.

Ysaÿe'nin alışılmışın dışında bir arşe tutuşu olduğu 3 parmakla güçlü bir şekilde yayı tutup serçe parmağının nadiren sapa değdiğini aslında bunun da zaman içinde sağ kolunda güçsüzlük yarattığı ve legato çalışını son derece zorlaştırdığı söylenmektedir.^{27 28}

Henry Roth'a göre: Ysaÿe'nin vibratosu kişiliğinin doğrudan bir uzantısıydı. O, çoğunlukla lirik cümleleri vibratosuz çalar, bunu beyaz ton olarak adlandırdığı bir teknikle yapar, farklı hızlarda yaptığı vibratolarla ustaca harmanlardı.²⁹

Boris Schwarz ise XIX. yüzyılın sonlarına doğru *Fransız vibratosu* diye adlandırılan ve Ysaÿe'nin başlattığı vibrato tarzının çok beğenildiğini, ancak Ysaÿe'nin vibratonun aşırı kullanımına karşı olduğunu “ *Bin tane la sesi vardır ancak bir tanesi mükemmel sestir. Kulaklarınızı açıp bunu arayın ve bunu mide bulandırıcı bir vibratoyla şarkıcıların keçi melemelerine çevirmeyin.* ” dediğini söyler. Yine aynı dönemde, eleştirmenler tarafından kedi miyavlaması olarak nitelendirilen glissandoyu ise Ysaÿe'nin mükemmel bir hale getirdiğini, “*Parmaklarını adeta gizlice aşağıdan yukarıya doğru kaydırarak ustaca yaptığı hareketlerle kemanından yükselen seslerin neredeyse bir şarkıcının crecsendosunu andırdığını*” söyler.³⁰ Bu sözlerden Ysaÿe'nin yeteneğiyle ve teknik yetkinliğiyle kemanın sesini tıpkı insan sesi gibi kullanmayı ön gören hocalarının hedeflerini gerçekleştirdiğini anlayabiliriz.

Alfred Eugène Megerlin, Ysaÿe'nin çalışındaki bazı özellikleri anlatırken: Konserlerinde lirik pasajları nadiren aynı yay ve parmak numarasıyla çaldığını ama aynı şeyi hızlı pasajlar için yapmadığını, sevdiği başka bir taktiğin de; bir pasajdaki notaları olabildiğince mi telinde çalmak olduğunu, Ysaÿe'nin diğer müzisyenlerin aksine daha sık boş tel kullandığını, fakat bunu teknik pasajı kolaylaştırmak için değil, tonal renk paletini daha da genişletmek için yaptığını belirtir.³¹ Sanatçının

²⁷ Julian Haylock, “Eugène Ysaÿe Belgium's Romantic Virtuoso”, BBC Music, September, 2017, s.

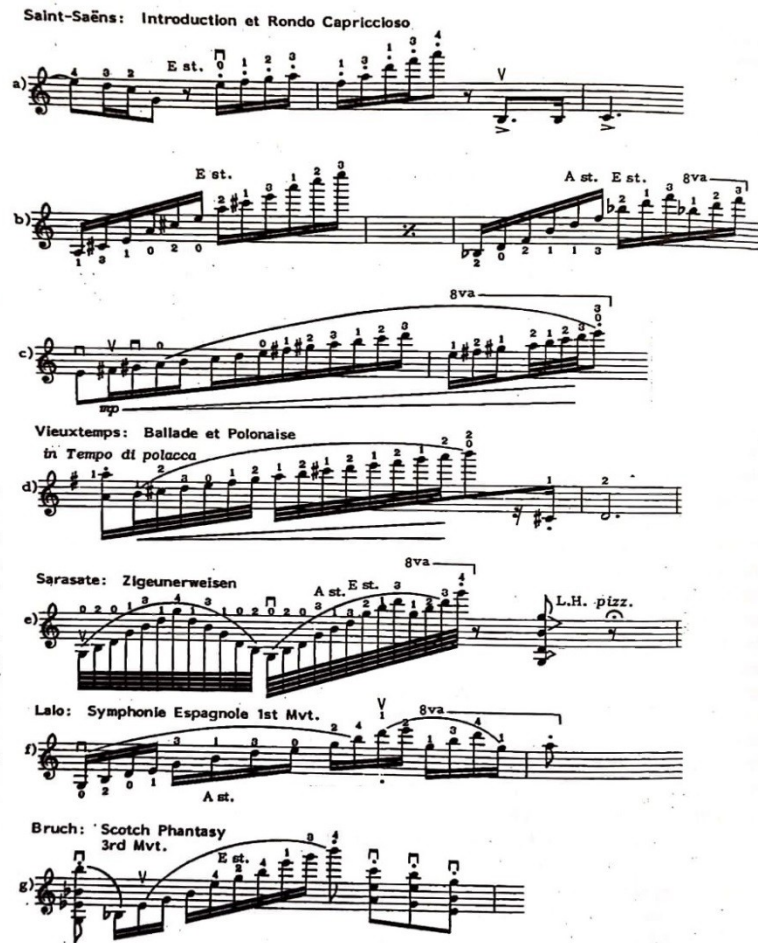
²⁸ Bu tutuşu tercih etmesinin nedenlerinden biri Ysaÿe'nin şeker hastalığı sebebiyle aldığı kilolar ve üst kolunun hareket kapasitesinin kısıtlanmış olması olabilir.

²⁹ Roth, a.g.e., s.24-25

³⁰ Boris Schwarz, Great Masters of the Violin, New York, Simon and Schuster, 1983, s. 277

³¹ Döneminde yeni yapılan metalik mi tellerinin bağırsak tellere göre daha parlak olan tınısı Ysaÿe'nin çok hoşuna gidiyordu.

Arşe kullanımında *flautato*³² yapmasına da dikkat çeker ve bu arşe tekniği ile ıslığa benzer uçuşu bir ton elde ettiğini söyler. Aşağıda Ysaÿe'nin kullandığı parmak numaraları ve yaylar için bazı örnekler Şekil 2' de verilmiştir.



Kaynak: Henry Roth, Violin Virtuosos From Paganini to the 21st Century, U.S.A, y.y., 1997, s. 23

Carl Flesch’ de anılarında; “Ysaÿe’nin büyük ve soylu bir tonu vardı... Vibratosu duygularının spontane ifadesiydi... portamentoları yeni ve büyüleyiciydi... Onunki gibi hem mükemmel bir ton hem de müzikal duyguları ifade eden bir yay kimsede bulunamaz.” demektedir.³³

³³ Ysaÿe, a.g.e., s. 431.

Ysaÿe yaşadığı dönemde hem kendi ülkesinde hem de dünyada keman eğitiminde ses getiren bir kişilik olmuştur. Öğrencilerine kendi hocalarından öğrendiği pek çok bilgiyi ve tekniği öğrettiği gibi kendine has yorumunu ve keman tekniğinde geliştirdiği kolaylıkları da aktararak onları mükemmel birer sanatçı olmaları için çalıştırmıştır. A. Marchot da “Onun metodu çok basitti ve her zaman için geçerliydi. Gamlar, yine gamlar tamamen eşit ve kusursuz bir ton ile çalınacak gamlar!” dediğini söyler.³⁴

Dany Brunschwig ise Paris’te 1926 da yaptığı bir kursta Ysaÿe’nin bir öğrencisine verdiği tavsiyeleri şöyle aktarır: “Büyük arşeyle çal, küçük nüanslar yapma, sesi vermeye çalış, sadece notaları çalma enstrümanının şarkı söylemesini sağla. Müzik olmadan virtüozite boştur. Bütün sesler yaşamalı, şarkı söylemeli, acıyı ya da sevinci dile getirmelidir. Seslerin ressamı ol. Bütün ciğerlerinle nefes al. Kemanını engelleme, keman bazen kendi adına bazen müzik adına konuşsun.”³⁵

Geçen yıllar gençliğinden itibaren benimsediği görüşlerini değiştirmemiş, sadece pekiştirmiştir. Sık sık rastladığımız bu sözlerinin eğitim yaşamının her döneminde bıkmadan öğrencilerine belletmeye çalıştığı prensipler olduğu söyleyebiliriz. Bir eğitimci olarak etkisi tartışılmaz. Öğrencilerinin ve onların öğrencilerinin ne kadar başarılı olduklarını müzik tarihinde inceleyebiliriz. Örneğin: Louis Fersinger (Yehudi Menuhin in ilk hocası) Joseph Gingold (Joshua Bell in hocası) besteci Ernest Bloch, Nathan Milstein ve Carl Flesch (İda Haendel in hocası). Ayrıca Ysaÿe yıllar boyunca pek çok kemancıya destek vererek yollarını açmıştır. Bunların arasında, hepsinin üzerinde de ciddi etkiler bıraktığı, Mathieu Crickboom, Joseph Gingold ve Alfred Dubois gibi önemli kemancıları sayabiliriz.³⁶

Ysaÿe’nin eğitim alanında, yetiştirdiği öğrencilerle birlikte, önemli bir girişiminin de dinleyicileri eğitmesi olduğu söylenir. Bu bağlamda iyi yetişmiş müzisyenlerin yanı sıra, doğru programlar ve doğru mekânlar oluşturma konusunda olduğu kadar, müzisyenlerin haklarının korunması konusunda da yorulmadan

³⁴ Roth, a.g.e., s.28.

³⁵ a.e., s. 368

³⁶ Roth, a.g.e., s.28

çalışmıştır. 1895'te başlayan Ysaÿe Konserleri'nde³⁷ halkın iyi müzik dinlemesini sağlamak için birçok müzisyeni eğiterek oluşturduğu mükemmel bir topluluk ile orkestra şefi olarak uzun yıllar halkın pek çok eseri mükemmel yorumlarla dinlemesini sağlamıştır.

Konserlerin repertuvarlarına klasik ve romantik müziklerle birlikte çağdaş bestecilerin eserlerini de almıştır ki bunlar sadece C. Franck, V. D'indy, G. Fauré, E. Chausson, C. Debussy, P. Dukas, E. Lalo, G. Lekeu, vb. Fransız ve Belçika'lı bestecilerle sınırlı kalmayıp, E. Grieg, R. Wagner, E. Elgar gibi yabancı bestecileri, özellikle de P.İ. Tchaikovsky, M. Balakirev ve A. Glazunov gibi Rus ustaları da kapsamaktaydı.³⁸

Ysaÿe Konserleri genç virtüözler için adeta birer yarışma gibiydi. M. Elman, Y. Heifetz, H. Bauer, Y. Nat, B. Huberman, S. Rachmaninof, P. Mekanovitzsky, N. Milstein, G. Piatigorsky, J. Iturbi, N. Orloff, A. Rubinstein, Y. Menuhin vb. müzisyenler bazen orkestrayla çalışıyor, bazen de resitaller veriyorlardı. F. Kreisler, J. Tibaud, P. Casals, A. Cortot, F. Weingardner, gibi bazı misafir sanatçılar da hiç eksik olmuyordu. Bugün üzerinden yüz yıl geçmesine karşın bu isimler hala önemlerini kaybetmemişlerdir.

Ysaÿe öğrencilerini eğitmek istediği kadar dinleyicileri de iyi müzikle eğitmek gerektiğine inanmış ve bu bağlamda bazı önemli adımlar atmıştı. Örneğin Brüksel'de bir konser salonu yapılması,³⁹ saray orkestrasının sürekli bir hale getirilmesi ve de bir oda orkestrası kurularak bu orkestraların programlarına yeni eserleri almaları yönünde de çalışmalar yapmıştı. Beş yılda bir tekrarlanan uluslararası bir keman yarışmasının düzenlenmesi de onun çabalarıyla gerçekleşmiştir.

³⁷ 1895'te başlayan Ysaÿe Konserleri, 1914'e kadar devam etmiş, 1919'da savaş dolayısıyla beş yıllık bir aradan sonra tekrar bir Beethoven festivaliyle başlamıştır. Bu yıllarda orkestra şefi, Cincinnati Orkestrasının eski şefi Amerikan asıllı Frank Van der Stucken'dir. İlk konserde Ysaÿe'nin oğulları Antoine ve Theo solist olarak çalmıştır.

³⁸ Ginsburg, a.g.e., s.63.

³⁹ O zamana kadar Brüksel'de özel bir konser salonu yoktur. Konserler, Güzel Sanatlar Sarayı'nda yapılmaktadır

Ölümünden önce yaptığı bir konuşmada: “Bu gece 1895’de kurduğum senfonik Ysaÿe Konserleri’ni sonlandırıyorum çünkü sağlığım bu konserleri idare etmeme izin vermiyor ama inanıyorum ki bu konserler benden sonra da sanata ve halka hizmet etmeye devam edecektir.” der.⁴⁰ Nitekim ölümünden sonra Ysaÿe Konserleri çalışmalarına finansal zorluklar dolayısıyla bir süre ara vermek zorunda kaldıysa da 1941’de aile tarafından oluşturulan bir fon sayesinde konserler yeniden başlamış, özellikle de hiç tanınmamış müziklere ve bestecilere öncelik tanımışlardır. Ayrıca Ysaÿe Cemiyeti de her yıl onu anmak için çoğunlukla bestecinin eserlerinden oluşan konserler düzenlemiştir. Bu bağlamda eğitimci Ysaÿe ölümünden sonra da Raymond Trouard, Jean Mary Darre, Fournier, Lola Bobesco, Edmund Baeyens, Tristan Risselin, Rene Costy, Adolph Frezin gibi birçok Belçikalı ve yabancı, genç sanatçılara kendilerini tanıtmaya olanağı sağlayarak sanata ve halka hizmet etmeye devam etmiştir.

2.3 Ysaÿe’nin Kişiliği

Ysaÿe hayatı boyunca çevresindekileri yeteneğiyle adeta büyülemiştir. Ancak onun yaşamına baktığımızda kişiliğini belirleyen özelliklerin yeteneğinin yanı sıra yaşamı boyunca hiç eksilmeyen öğrenme isteği, azmi, çalışkanlığı ve açık sözlülüğü olduğunu söyleyebiliriz.

İnsanlara ve sanata yaklaşımının her zaman yapıcı olduğunu görürüz. Arkadaşları onu anlatırken: “...Teknik zorlukları inanılmaz bir kolaylıkla halletmenin püf noktalarını bilirdi. Şaşırır kalırdık. Ancak bu onu kibirli yapmaz, bilgisini paylaşmasına engel olmazdı” der.⁴¹ Ysaÿe, kişiliğinin bu özelliklerini hiç bir zaman kaybetmemiş, dönemin müzisyenleriyle kalıcı dostluklar kurmuş ve fikir alışverişinde bulunmuştur.

Ysaÿe, açık sözlü bir insandı. Örneğin: bir virtüöz ve besteci olmasına rağmen konçertoların kadanslarıyla ilgili, virtüözlerin yazdıkları kadanslarda çok fazla virtüözite, ancak çok az müzik bulunduğunu belirtmiş, kendisine Beethoven

⁴⁰ Ysaÿe, a.g.e., s.263

⁴¹ Antoine Ysaÿe, Eugène Ysaÿe : sa vie, son oeuvre, son influence: d’après les documents recueillis par son fils, L’Ecran du Monde, Bruxelles, 1947, s. 46

Keman Konçertosu'na değişik bir kadans yazması teklif edildiğinde, böyle bir kadansın konçertonun bir parçası olamayacağını, bunu doğru bulmadığını söyleyerek reddetmişti.⁴² İleriki yıllarda, bestecinin fikir değiştirerek L.W Beethoven, J. Brahms, G. Viotti, W.A. Mozart ve P.I. Tchaikovsky keman konçertoları için kısa kadanslar bestelediğini görürüz.

Gençliğinde, çok sevdiği ve önemseydiği oda müziği dalındaki eserleri tanımaya ve tanıtmaya çalışmıştır. Berlin'deyken orkestradaki arkadaşlarıyla W.A. Mozart'ın, L.W. Beethoven'ın, F. Schubert ve R. Schumann'ın kuartetlerini okurlarken, Ysaÿe, dönemin hem modern bestecilerinin, hem de A. Corelli, A. Vivaldi, G. Tartini, gibi İtalyan bestecilerin eserlerini incelemiştir.

Ysaÿe denildiğinde her ne kadar akla ilk gelen onun kemancı olarak önemi olsa da, keman tekniğine getirdiği yenilikler ve yetiştirdiği öğrenciler de bir o kadar önemlidir. Ancak bir sanatçı olarak, tıpkı bağlı olduğu ekolün kurucusu C.A. de Bériot gibi sanatın en yüksek derecesi olarak kabul ettiği bestecilikte de kendini ifade etmekte başarılı olmuştur. Sanat hayatında sistematik olarak kompozisyon çalıştığı söylenemez ancak keman ve diğer yaylı çalgılar için otuzdan fazla eser bestelemiştir ve bunların yarısından fazlası yayınlanmıştır.

Her ne kadar müzik onun kişiliğinin vazgeçilmezi ise de edebiyatın da gerek gençlik, gerekse olgunluk çağında, kişiliğinin oluşumunda belirleyici faktörlerden biri olduğu söylenebilir. Yaşamı boyunca, dönemin tanınmış edebiyatçılarının eserlerini okumaya düşkün olmuş, özellikle de S. Mallarmé gibi romantik şairlerin etkisinde kalarak şiirlerini bestelemeye çalışmıştır. Üslup olarak ise hocaları H. Vieuxtemps ve H. Wieniawsky'nin eserlerini çağrıştıran ve XIX. yüzyılda kabul gören virtüöziteye yönelik besteler yaptığını, ancak bunların birçoğunun da onu tatmin etmediğini biliyoruz. Beste çalışmalarına aslında 1862'de başlamışsa da bunların bir bölümünü beğenmeyerek yok etmiştir. Besteci ve kemancı kişiliğinin gelişmesinde önemli, hatta en etkili olaylardan biri belki de C. Franck ile karşılaşması ve onun çevresindeki sanatçılar grubuna katılmasıdır. Bu tanışma

⁴² Henry C. Lahee, Famous Violinists of Today and Yesterday, 6. bs., L.C. Page&Company Boston Publishers, Boston, U.S.A, 1906, s.274

sayesinde bestecinin eserlerinin giderek değiştiğini, post-romantizm ve Fransız empresyonizminin onun tercihlerini ve yorumlarını etkilemeye başladığını izleyebiliriz.

Ysaÿenin bestecilik yönünü ele almadan önce sanatçı kişiliğine değinmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Yaşamı boyunca meslektaşlarıyla iyi ilişkiler kurmuş olan Ysaÿe, sanat yaşamındaki hemen bütün girişimlerinde de başarılı olmuştur. Örneğin: İleri yaşlarında Brüksel’de bir seri orkestra konseri yönettiğinde bu konserleri tamamen kendi girişimiyle hiç bir maddi garantisi olmadan gerçekleştirebilmiştir. Konserler hem finansal hem artistik açıdan o kadar başarılı olmuştur ki sezon sonunda kazancı, bütün masrafları karşılayabilmiştir. Bu da bir anlamda onun öngörülü, birleştirici ve uzlaşmacı kişiliğinin bir göstergesidir.⁴³

Ysaÿe’nin kişiliğinin güçlü bir sosyal yönü olduğunu ve bunun özellikle kamusal alanda ortaya çıktığını söylenebilir. Mesleğine ve topluma saygılı, yapıcı ve ileri görüşlü kişiliğiyle kendi alanının her yönünü, besteci, yorumcu ve dinleyiciyi, kapsayan ve etkileri sürekli olacak çok önemli bazı projelere imza atmıştır. Bu bağlamda telif haklarının korunması ve bu hakların yabancı ajanslara verilmemesi girişimini, daha sonra da Belçika Müzikleri ve Edisyonlarının Yayılması Komitesi’nin anayasasının yapılmasını sayabiliriz.^{44 45}

Sanatçı genel olarak politikadan uzak durmaya çalışmıştır, çünkü gençliğinde ateşli bir savunucusu olduğu devrimci fikirlerin ve eşitlikçi tezlerin nasıl ürkütücü bir hal aldığını ve radikal bir form kazandığını görmek onu dehşete düşürmüş, politikaya olan inancını sarsmıştır. Ysaÿe, müzik ve politikayı birlikte düşünmek istememiş, bunun toplumda kutuplaşmalar yaratacağını düşünmüştür. O, her ne kadar savaşın dehşetini ve getirdiği yıkımı derinden hissetmişse de hiç bir zaman sanatın gücünü yadsımamıştır. Ona göre müzik insanlığa barışı getirebilirdi ve getirmeliydi. “Bizim

⁴³ Lahee, a.g.e., s. 275

⁴⁴ Ysaÿe, a.g.e., s. 244

⁴⁵ Bu proje ilerde ulusal artistleri ve sanatı koruma amacı güden Kraliçe Elizabeth Müzik Vakfı’na dönüşmüştür.)

pasifist bir propaganda için tek aracımız saygın sanatımızın yayılmasını sağlamaktır çünkü onun gizli dili bütün kalplere girebilir.” der.⁴⁶

Her ne kadar ülkesini çok seven bir müzisyen olsa da 1914 yılında savaş başladığında, Ysaÿe, ülkesini terk edip sürgün hayatı yaşamayı seçmiştir. Ancak İngiltere’de mülteciler yararına, ülkesinde de askerlere konserler vermiştir. Savaş sırasında 1916’da Kraliçenin davetiyle Eugène, kardeşi Theophil, altist Lionel Tertis ve çellist Emil Doehaert kale den hareket edip savaş hattından birkaç yüz metre geride kraliyet konaklama yerine giden sanatçılar orada L.W. Beethoven’ın bir Kuartet’ini seslendirirler. İkinci keman Kraliçe Elizabeth’tir.⁴⁷ Ysaÿe, başka bir gün yine savaş hattının 3 km gerisinde, barakaların önünde toplanan 800 askere keman çalar. Çok iyi savaştıkları için onlara büyük usta Ysaÿe’nin keman çalacağını söylenmiştir. Askerlerin aralarında hem Flaman hem de Wallon⁴⁸ olanlar vardır. Hiç biri Ysaÿe’yi tanımaz. Kendi aralarında Ysaÿe’nin kim olduğu hakkında tartışır. Kimisi komedyen, kimisi şarkıcı, kimisi de palyaço olduğunu zanneder. Ysaÿe, çalmaya başlamadan önce bir konuşma yapar: *“Asker arkadaşlarım. Size ne çalacağımı merak ediyorsunuz. Klasik müziği, sizin için deşifre edilmesi güç bir dil, hatta kulağın tahammül edemeyeceği sesler olarak düşünebilirsiniz, ama benim çalacağım şey başına hiç bir sıfat koymayacağınız bir şeydir. Ben size müzik çalacağım. Müziği anlamak için hiç bir zaman özel bir kültür, bilgi gerekmez. Müzik anlaşılır. Müzik hissedilir.”* der.⁴⁹

Konsere H. Vieuxtemps’ın Ballade et Polonaise adlı eseriyle başlar. Askerler bu kahramanlık parçasını hayranlıkla dinler. Sonra da J.S. Bach’ın, Mi Minör Partita’sını çalar. Dinleyenlerin çoğunun gözleri yaşlarla dolar.⁵⁰

Ysaÿe için müzik, en zor zamanlarında onun kendini en iyi ifade ettiği ve karşısındakilerle duygularını en iyi şekilde paylaşabildiği bir dildir, ve bu dil evrenseldir. Ülkesini çok sevse de diğer ülkelerden ve ırklardan daha üstün

⁴⁶ Jessica Ulrike Rittsteig, “Continuity and Change in Eugène Ysaÿe ’s Six Sonatas, Op.27, for Solo Violin”, The Open University Department of Music, 2017, s.11

⁴⁷ Ysaÿe, a.g.e., s.208

⁴⁸ Wallonlar, Fransızca konuşan, Belçika’nın güneyinde merkezi Liège olan, Wallonya denilen, bölgede yaşayanlardır.

⁴⁹ a.e., s. 210

⁵⁰ a.e., s.211

görmemiş, müziğin politikayla sınırlanamayacağına ve barışı yayacağına içtenlikle inanmıştır. Alman işgalinde bile Beethoven çalmaktan vazgeçmemiş bir hümanisttir.

Yaşamı boyunca genç sanatçılara ve yeni sanat akımlarına beğeniyle yaklaştığını izlediğimiz Ysaÿe'nin savaş sonrası sanatın her dalındaki hızlı değişimi benimseyemediğini görürüz. Sanatçı, yaşı ilerledikçe sanki kendi kendisiyle çatışmaya başlamıştır. Oğluyla bir konuşmasında; *“Bu küpler, bloklar daireler bir çıplak kadını nasıl resmetmiş olabilir? Yani sen de itiraf et ki özü, burnu, kulağı başka başka yerlere koymak, tüm proporsyonu red etmek, bütün bu kübizm, fütürizm, dadaizm bir iktidarsızlık, tembellik ve düşünme eksikliği değil midir? Tüm bunlar bir mantık, denge ve armoni içinde düşünememeyi ifade ediyorlar bence. Bu yeni akımların samimiyetine inanmıyorum. Bende cehalet, kıymet vermeme, vasatlık hissi uyandırıyorlar. Gerçek şu ki ben bu hareketin dışındayım, bu gençlik akımları bana bir şey ifade etmiyor.”* der.⁵¹

1926-27 yıllarında Paris'te A. Honneger'le konuşan Ysaÿe, bu konuşma sırasında yeni müziğe yaklaşımında ve değerlendirmelerinde tümüyle haksız olduğunu görür. Bu dönemde yeni müziğe tümüyle karşı bir tutumla yola çıkan Ysaÿe'nin eleştirilerini kendine çevirdiğini, aslında düşündüğü yanlısın müzikte değil kendinde olduğunu kabul edecek kadar samimi ve açık sözlü olduğunu görmekteyiz.

2.3.1 Besteci Olarak Ysaÿe ve Poemleri

Ysaÿe'nin F. Liszt in senfonik poemlerinden adaptasyonlar yaptığı, bir anlamda da Liszt gibi tamamen şiirsel bir yazıya yöneldiği, hatta eserlerine verdiği isimlerin de böyle bir düşünce sonrası gerçekleştiği söylene de zaman içinde değiştirdiği bu başlıklar, aslında birer konu başlığı değildir, sadece bestecinin izlenimlerini anımsatmaktadırlar. Örneğin: “Les Neiges d'Antan (Antan'ın Karları) aslında eserin adı Vieille Sourdine (Eski Surdin), Amitié (Dostluk) eserinin eski adı Humilité (Tevazu), Lointain passé (Uzak Geçmiş) nin eski adı Souvenir de Norvège (Norveç Hatırası) olarak karşımıza çıkmaktadır.⁵²

⁵¹ a.e., s.229

⁵² a.e., s.402

Ysaÿe'nin poemlerinde, özellikle kullandığı, beşli, dördlü, artmış beşli ve dokuzlu akorlar karakteristiktir. 1890'dan sonraki eserlerinde bunlar daha belirgin olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk dönem bestelerinden memnun kalmayan Ysaÿe, 1892'de yeni bir form, "Poem" ile tekrar beste yapmaya başlamıştır.⁵³ Bu dönemde bestecinin eserlerinde, yapısal olarak giderek artan bir tonaliteyi askıya alma ve kromatik armoniler kullanarak hemen her yöne doğru ilerleme eğilimi görülmektedir. Bu tutum Poème Elegiaque'dan başlayarak hemen hemen bütün eserlerinde gözlenmektedir. Bestecinin sekiz poemi de teknik olarak ait olduğu döneme göre modern kabul edilir. Hepsinde de temaların güzelliği ve ne kadar güzel bir şekilde işlendiği görülmektedir.

1892-93 yıllarında keman ve piyano için bestelediği Poème Elégiaque, Op.12, Ysaÿe'nin bestecilik hayatında bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Kendisi de bu eserin, besteciliğinde önemli bir basamak olduğunu düşünür. Eser tamamen serbest bir anlayışla bestelendiği için formunda hiçbir sınırlamaya gidilmemiştir. Poem'in dramatik, lirik, romantik ve izlenimci yönleriyle kendine özgü bir çekiciliği olduğunu söyleyebiliriz. Eser, E. Chasson'un Poème'ini yazmasında ilham kaynağı olmuştur. Ayrıca sadece bestecinin kendini geliştirmesine değil keman repertuvarının gelişmesine de sebep olmuştur. Poème Elégiaque, Ysaÿe'nin "kemanla, keman için" yazılmış ifadesini en iyi şekilde betimleyen eserdir.⁵⁴

Ysaÿe'nin poemlerinde, diğer bestelerinde de olduğu gibi, virtüozitenin, amaç olarak değil, duyguları ve müzikal düşüncüyü ifade etmekte bir araç olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

2.3.1.1. Poemler

Poème No.1, Poème Elégiaque, Re Minor, Keman ve Piyano için, Op.12 (1892/3) Orkestrasyonu, Jacques Ysaÿe tarafından yapılmıştır.

Poème No.2, Au Rouet, Keman ve Orkestra için, Op.13

⁵³ Gordon Shepherd Baugman, "The Ten Preludes for unaccompanied violin op.35 by Eugène Ysaÿe", The Ohio State University, 1976, s. 7

⁵⁴ Eserin Adagio bölümünün ölüm temasını öğrencileri bestecinin cenazesinde çalmışlardır.

Bu Poème öncekinden daha imgeseldir, çok daha kısadır. Çok basit bir şarkı üzerine kurulmuştur.⁵⁵

Poème No.3, Chant d'Hiver - Kış Şarkısı, Keman ve Orkestra (veya piyano) için Op.15 (1902)

Besteci bize içini açar, ruhunun çok şüpheyle ıstırap çektiği yaralandığı bir dönemdir. Burada Meuse kıyısındaki çocukluğunun hüznü, melankoli, pişmanlık ve şikâyet dolu melodileri vardır. Kış Şarkısı'nı Belçikalı şair Wrindts'in Wallon dilindeki şiirlerini okuyarak yazdığı düşünülür.

*Sanki sızlanıyor doğa, sanki ağlıyor gibi
Kar yağıyor... ve kar sokuluyor
Evlerimize doğru rüzgâr uluyor...
Bense hâla duyuyorum
Buzun altında kayar gibi akan suyun şarkısını.*⁵⁶

Sonraki eserlerinde belirginlik kazanacak olan modal ve tam ton armoniler bu eserlerinde görülür.⁵⁷

Poème No.4 Extase, Keman ve Orkestra için, Op.21

Bu eseri, Poème Elegiaque'ı andırır. Misha Elman'a ithaf edilmiştir. Bu poemde Ysaÿe, kemanın her imkânını sonuna kadar kullanmıştır.⁵⁸

*Poème No.5 Les Neiges d'Antan, Keman ve Orkestra için, Op.23, Orkestrasyonu J. Ysaÿe tarafından yapılmıştır.*⁵⁹

Nostaljik, çok kısa ama büyüleyici bir eserdir.

Poème No.6, Amitié-Dostluk, İki Keman ve Orkestra için, Op.26

⁵⁵ Ysaÿe , a.g.e., s.404

⁵⁶ a.e., s.406

⁵⁷ Baugman, a.g.e., s.8

⁵⁸ Ysaÿe , a.g.e., s.408; Divertimento op.24 ve Extase op.21 J.Ysaÿe tarafından birlikte ele alınıp üç bölümlü bir konçertoya dönüştürülmüştür.

⁵⁹ a.e., s. 409

Gençlik anılarına döner. Gazeteci Theo Lindenlaub ile olan elli yıllık bir dostluğun yarattığı duyguları ve bozulmayan sağlam bir arkadaşlığı anlatır.⁶⁰

Poème No.7, Poème Nocturne, Keman Viyolonsel ve Orkestra için, Op.29

Bu eser için Ysaÿe: “*Brahms, Vieuxtemps ve Saint Saëns’tan başka keman ve çello için orkestrayla yazılmış eser yoktu. Bu boşluğu doldurmak istedim. En son Amerika turnesindeyken iki çalgı arasında serbest bir diyalog hayal ettim*” demektedir.⁶¹

Poème No.8, Harmonies du Soir – Gecenin Armonisi, Kuartet ve Yaylılar için, Op.31

O zamana kadar başka bir örneği olmayan bu eser, solo kuartet ve yaylı orkestrası için bestelenmiştir.

1922’de Kraliçe Elizabeth’in de isteğiyle Belçika’ya dönen besteci orkestra şefliğiyle birlikte beste yapmaya da daha çok zaman ayırmıştır. Ne var ki ilerleyen yaşıyla birlikte katı kurallara, tonal armoniye saygılı eserler yazmaya çalışmıştır. Özellikle savaş sonrası gelişen müzik akımlarına yabancı kaldığını kendisi de dile getirmiştir. Her birini tanınmış bir kemancıya ithaf ettiği altı keman sonatını da bu dönemde bestelemiştir.⁶² Yine ileri yaşlarında Wallon dilini kullanarak bestelediği tek operası olan, *Pierre li Houyeux*’a⁶³ bakacak olursak, lirik bir dram niteliğindeki bu eserin bestecinin sosyal olaylarda aktif olarak taraf olmaktan çok, topluma duygu ve düşüncelerini müzik yoluyla açıklama yaklaşımının bir ifadesi niteliğinde olduğunu söyleyebiliriz. Bestelenmesinden elli yıl önce, Liège’de, kömür madeni işçilerinin grevi sırasında tanık olduğu bir çatışmada bir bombanın patlaması ve bir işçinin ölümü onun belleğinden asla silinmemiş, yaşadığı her iki yüzyılda da madencilerin karşı karşıya geldiği zorluklar ve hiç değişmeden sürüp giden sömürü

⁶⁰ a.e., s.412

⁶¹ a.e., s. 412

⁶² 1937 de Ysaÿe yarışması Brüksel’de başlayana kadar bu sonatlar çok çalınmadıysa da daha sonra Belçika Kraliçesi Elizabeth’in Uluslararası Müzik Yarışması’nda D.Oistrakh ve Onopossof bu sonatları seslendirmişlerdir. Sonra da bu eserler dinleyicilerle buluşmaya devam etmiştir.

⁶³ Trio de concert No.1, “Le Chimay”, Keman, Viyola ve Çello, Op. posth. Pierre li Houyeux operasının eskizidir.

düzeninin onu ne kadar üzdüğünü bu operasında dile getirmiştir. 1929'da bestelediği eser ölümünden hemen önce ancak 1931'de çalınmıştır.⁶⁴



⁶⁴ Bestecinin diğer eserleri için bkz.Ek.3

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

E. YSAÏE - POÈME ÉLÉGIAQUE MÜZİKAL DEĞERLENDİRME

3.1. E.YsaÏe “Poème Élégiacque” Form ve Armonik Analiz

Form olarak incelendiğinde Poème Élégiacque, **Sergi**, **Gelişme** ve **Yeniden Sergi** bölmlerinden oluşmaktadır. Sergi, ve Yeniden Sergi bölmleri üçer tema barındırırken Gelişme; beş bölmeli rondo formu ile benzerlik gösterir. Gelişme bölmesinin ilk üç bölmesi tamamlanmamış lied formu özellikleri taşır. Sergi, Gelişme ve Yeniden Sergi bölümlerinin her birinde birer tane olmak üzere üç Ara Müzik bulunmaktadır. Eser klasik sonat formunun gereklerini tam olarak yerine getirmemekte ve pek çok izlenimci unsur taşımaktadır ancak tam olarak izlenimci bir eser olarak da sınıflandırılmaz. Bu bağlamda eklektik bir yapısı olduğu söylenebilir. Analizde yer alan kırmızı renkli notalar scordatura çalınması gereken ölçülerdir.

3.1.1. Sergi

Sergi re minör tonalitesinde piyanonun sunduğu **giriş parçacığı** ile açılır. Eşliğin, *sergi* bölmesi boyunca devam eden, **leggiere** (hafif) kırık akorlu yapısı, eserin izlenimci karakterini belirleyen ana unsurlardan biridir.



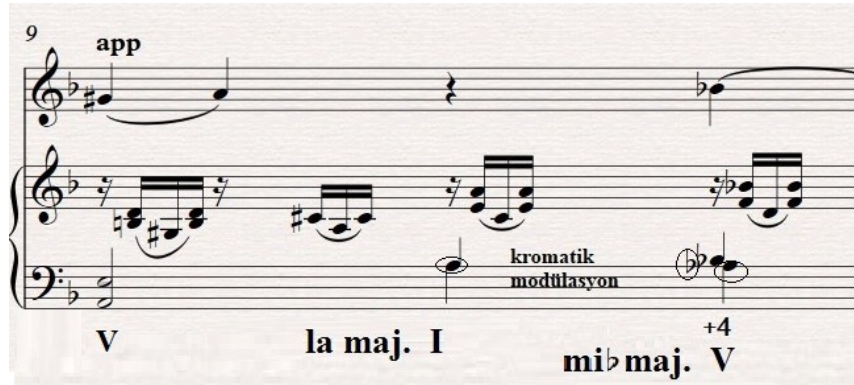
Şekil 3: Poème Elégiaque 1. ölçü; piyano partisi.

X teması ilk ölçünün son vuruşunda **auftakt** ile başlayıp 2-9. ölçüler arasında yer alır.



Şekil 4: Poème Elégiaque, 1-9. ölçüler; x teması

X teması, 9. ölçünün ilk iki vuruşunda la minör tonik pedal sesi üzerinde V. derecenin, majör I. dereceye bağlanmasıyla (**tierce de Picardie**) mükemmel kadans yaparak son bulur. 9. ölçünün üçüncü vuruşunda *kromatik modülasyon* gerçekleştirilir ve *la b* sesi üzerinde üçüncü çevrim dominant yedili akoru kullanılarak *mi b* majör tonalitesine geçiş yapılır.



Şekil 5: Poème Elégiaque, 9. ölçü; piyano partisi.

9 *y teması (10-16)*

mf *p*

14 *f p dolce*

Y teması, 16. ölçüdeki **appoggiature** seslerinin ikinci vuruşta çözüme ulaştığı, mi b majör IV. derecenin VII. derecesi üzerinde son bulur.

16

app.

app.

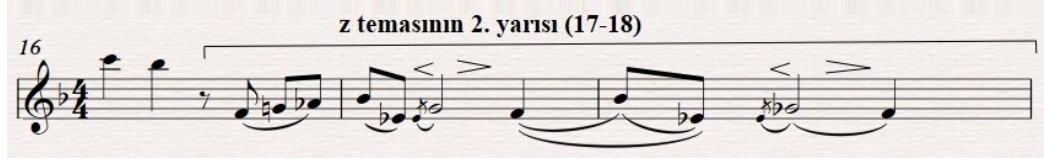
5

+6

VII/IV

39

Parçanın karakteristik detaylarından birisi olan **z temasının ikinci yarısı** 16. ölçünün üçüncü vuruşunda **auftakt** ile başlar ve 17 ile 18. ölçülerde yer alır. Her bir ölçünün ikinci vuruştaki **appoggiature** sesleri 17. Ölçünün mi b majör, 18. ölçünün mi b minör duyulmasını sağlar.



Şekil 8: Poème Elégiaque, 16-18. ölçüler; z temasının ikinci yarısı.

Z teması bütünüyle 19. ve 22. ölçüler arasında yer almaktadır.

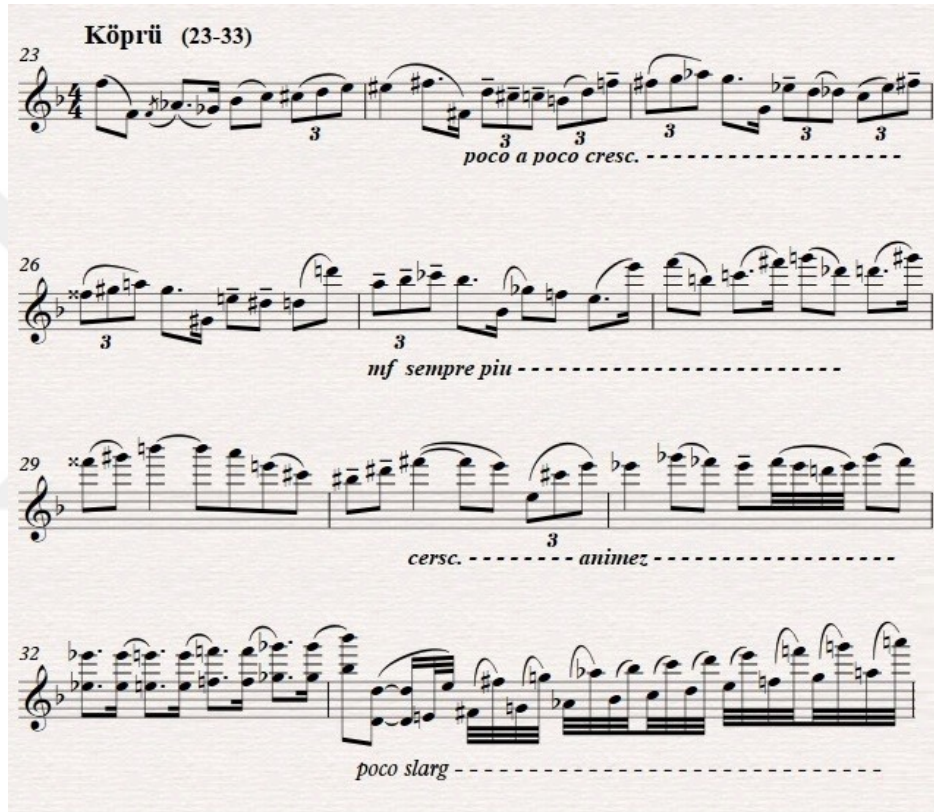


Şekil 9: Poème Elégiaque, 19-22. ölçüler; z teması

Z temasının son iki ölçüsünde (21 ve 22. ölçülerde) yer alan **appoggiature** karakterli motif ile 17 ve 18 ölçülerde yer alan motif için, önce *majör* sonra *minör* duyulan armonik yapıları ve aralarında *sekvans* bulunması nedeniyle aynı temaya ait düşüncenin ürünü oldukları söylenebilir. Bu yüzden 17 ve 18. ölçüler; **z temasının ikinci yarısı** olarak adlandırılmıştır.

Sergi içerisinde, x, y ve z temalarının sunulmasının ardından, 23 ile 48. ölçüler arasında dev bir dalga izlenimi uyandıran **Köprü** ve **Ara Müzik** yer almaktadır.

Köprü 23 ve 33. ölçüler arasında bulunmaktadır. Önce her bir ölçüde, sonra her iki vuruşta bir, son olarak da her vuruşta yer alan *kromatik modülasyonlar* ile koşut ilerleyen **poco a poco cresc.- mf - sempre piu f - cresc.** ifadeleri, melodiye adeta dev bir dalga gibi yükseltmektedir. Son iki ölçüdeki oktavlar ve **poco slarg.** (slargando) ifadesiyle az yavaşlayarak çalınacak otuz ikilik oktavlı pasaj ise *Sergi*'nin **zirvesinin (climax)** habercisidir.



Şekil 10: Poème Elégiaque, 23-33. ölçüler; Köprü

Müzikal öğeler arasında hiçbir kalış barındırmadan halka cümleler halinde sunulan, **Moins vite et largement** (daha az hızlı ve genişçe) başlığını taşıyan ve 34 ile 48. ölçüler arasında yer alan ikinci bir dev dalga, *Sergi* ile *Gelişme* bölmesi arasında yer alan bir **Ara Müzik** olarak değerlendirilebilir. 34. ölçüde **fff** nüasla başlayan ve dört ölçü boyunca zirvede kalan melodi 38. ölçüden itibaren azar azar inişe geçer. Çıkışta olduğu gibi inişte de sık modülasyonlar gözlenir. Sırasıyla **poco meno forte** (biraz daha az güçlü)- **meno forte** (daha az güçlü)-**dim.-mf-poco a poco dim.- p dolce- perdendosi** (söndürerek)- **pp- smorzando** (öldürerek) ifadeleri eşliğinde dev dalga azar azar söner.

Ara Müzik (34 - 48)

Moins vite et largement

34 *fff*

35

36 *14*

37 *poco meno forte* *dim. ----- mf*

40 *poco a poco dim.*

44 *p dolce* *perdendosi* *pp* *smorz.*

Şekil 11: Poème Elégiaque, 34-48. ölçüler; Köprü

49. ölçüye varıldığında **pp** nüans ile re minör ana tonalitede **Codetta** başlar. İkişer ölçülük crescendo ve decrescendo nüanslar durulan dev dalganın dingin nefes alışları gibidir.

Codetta (49-58)

49 *pp*

54 *mf* *f*

Şekil 12: Poème Elégiaque 49-58. ölçüler; Codetta

Eşlik partisinde yer alan kromatik ve paralel hareketler ile desteklenen bu duruş, eserin izlenimci özelliklerinden biri olarak gösterilebilir. Keman partisi son bir derin nefes alıp vererek Sergi’yi kapatırken, eşlik partisi Gelişme’yi andıran müzikal elemanları kullanarak gelecek olan müziğe hazırlanmaktadır.



Şekil 13: Poème Elégiaque 49-58. ölçüler; Codetta eşlik partisi.

3.1.2 Gelişme

Bir bütün olarak Gelişme; A - B – A’ - C – A’’ olarak beş bölmeli bir yapıdadır ve Rondo formunu çağrıştırır; ancak A bölmesi Rondo formunda beklenen **refrain** (nakarat) gibi aynı şekilde kendini tekrar etmemektedir. Öte yandan ilk üç bölme kendi içinde Tamamlanmamış Üç bölmeli Lied Formu olarak değerlendirilebilecek bir yapıya sahip olduğu için Gelişme, birleşik bir form olarak incelenmiştir.

A bölmesi, öncül ve soncul cümlelerinden oluşan bir dönem (period) biçimindeyken 81 ve 84. ölçüler arasında yer alan A’ Bölmesi özet şeklinde sunulmuştur. İlk üç bölme Tamamlanmamış Üç Bölmeli Lied Formu olarak değerlendirilebilecek bir yapıya sahiptir. “Tamamlanmamış üç bölmeli lied biçiminde; üçüncü bölme, birinci bölmenin kısaltılmış şeklidir. Temel ilke olan başa dönüş ilkesi birinci bölmenin başına dönülerek yerine getirilir. Bunun için kimi kez tek bir ölçünün tekrarlanması bile yeterlidir”¹.

¹ İlhan Usmanbaş, Müzikte Biçimler 1. bs, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1974, s.51.

Eserin en başında yer alan sol telinin fa sesine akortlanacağı **scordatura** uyarısı **Scène funèbre** - Cenaze sahnesi başlığı taşıyan Gelişme Bölümünün sadece Sol telinde yazılmış olan A ve B Bölmelerinin vakur ve derin bir ifadeye kavuşmasında etkilidir Partisyonda **scordatura** olan yerler kırmızı yazılarak belirtilmiştir. Keman partisi yazıldığı gibi çalındığında, duyulan ses bir tam ton pes olacağı için donanımda piyano partisinde 5 bemol varken keman partisinde üç bemol bulunmaktadır. A ve B bölmesi nadir kullanılan 2/1'lik basit zaman işaretini taşıırken, C bölmesi 12/4'lük bileşik zamanda yazılmıştır.

A bölmesi 59 ve 70 ölçüler arasında yer alır ve dört ölçü **giriş**, dört ölçü **öncül a cümlesi** ve dört ölçü **soncul b cümlesi** olmak üzere toplamda on iki ölçüden oluşur.

59. ölçüde ilk vuruşta tonik *pedal* sesi ile başlatılan **giriş**, birinci vuruşun ikinci yarısında iki ele paylaştırılmış akorlar ile devam etmektedir 60. ölçüden itibaren birinci vuruşun ikinci yarısındaki akorlara konulan aksan işaretiyle oluşan senkoplar, appoggiature etkisi yaratmaktadır.

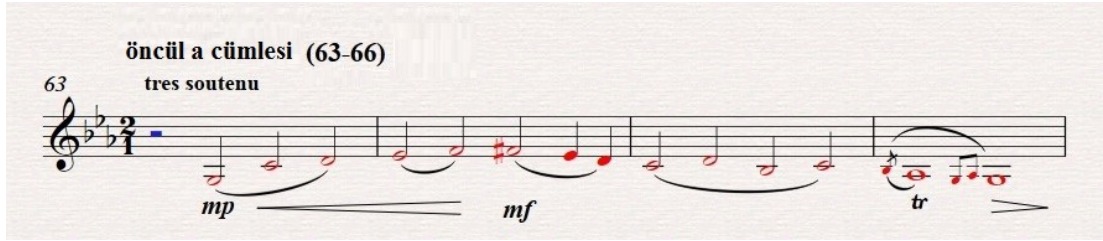
V. derecesi yarım ton pesleştirilmiş Si b minör inici melodik gamın, iki ele paylaştırılmış akorlarla (paralel oktav ve beşli hareketlerinden kaçınmayarak) ilerleyişi girişin karanlık ve derin duygusunu yansıtan izlenimci bir unsur olarak gösterilebilir.



Şekil 14: Poème Elégiaque, 59-62. ölçüler; piyano partisi

Si b minör eşlik üzerinde keman partisinde yer alan **öncül a cümlesi** 63 ve 66 ölçüler arasında frigen² modunda duyulur.

² Frigen Mod: Bir majör gamın 3. derecesinden başlayıp oktavında son bulan dizidir. Aralıkları: Y-T-T-T-Y-T-T şeklindedir.



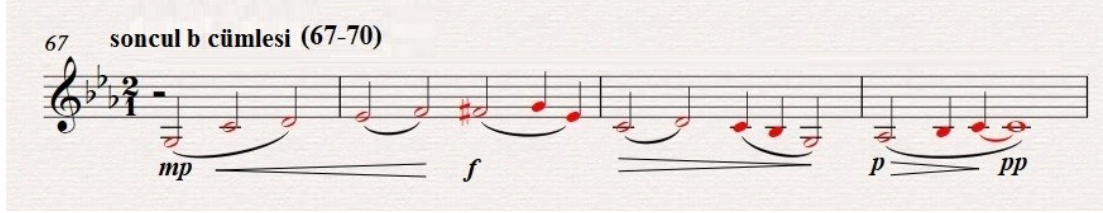
Şekil 15: Poème Elégiaque, 59-62. ölçüler; öncül a cümlesi

63 ve 64 ölçüler eşlik partisinde *giriş* ile aynı gibi görünse de nüans ve artikülasyon işaretleri açısından bir takım farklılıklar göstermektedir. Özellikle altmış dördüncü ölçüdeki **aksan** işareti *giriş*'te yaratılan **appoggiature** atmosferine ters düşmektedir. Bu durumun aynı seslerle başlayan iki cümle arasında bir ifade kararsızlığı oluşturması, eserin izlenimci yaklaşımıyla bağlantılıdır. Temanın ikinci yarısındaki akorlar **appoggiature** sesleriyle birlikte VII ve VI. derecelere çözülür ve ardından VII/V'sinin V'e karar vermesiyle son bulur. VII/V'sinin V'e karar vermesi bir bakıma dominant tonalitesi üzerinde V-I etkisi yaratarak mükemmel kadans etkisi gösterse de cümlemin V. derece ile bitmesi tonaliyete göre yarım kadans olarak kabul edilebilir ve bu tam kesinliği olmayan durum yine izlenimci unsurları anımsatır.



Şekil 16: Poème Elégiaque, 63-66. ölçüler; piyano partisi

Soncul b cümlesi 67 ve 70 arasında yer alır.



Şekil 17: Poème Elégiaque, 67-70. ölçüler; soncul b cümlesi

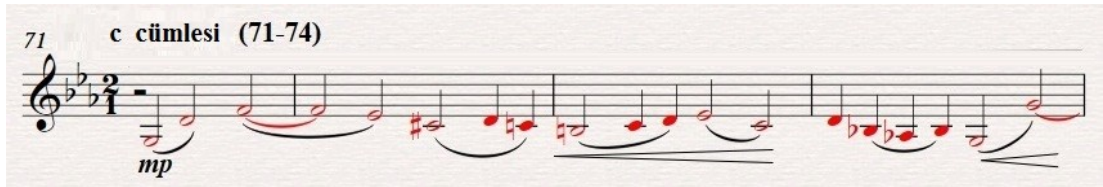


Şekil 18: Poème Elégiaque, 67- 70. ölçüler; piyano partisi

Eşlik partisinde **appoggiature** seslerinin hareketliliği ön plandadır. Soncul b cümlesi si b minör mükemmel kadansla son bulur.

Öncül a cümlesi yarım kadans, soncul b cümlesi ise mükemmel kadans ile bittiği için A bölmesi bir **dönem** (period) olarak nitelendirilebilir. A bölmesi boyunca bas partisinde si b tonik pedalı kesintisiz olarak sürmekte ve bu, tüm armoninin tonik etrafında biçimlendiğini göstermektedir.

B bölmesi 71 ile 80 ölçüler arasında yer alır. Dört ölçülük **c cümlesi** ve cümle sonuna eklenmiş altı ölçülük **c cümlesi sonuna uzatma** ile oluşur.

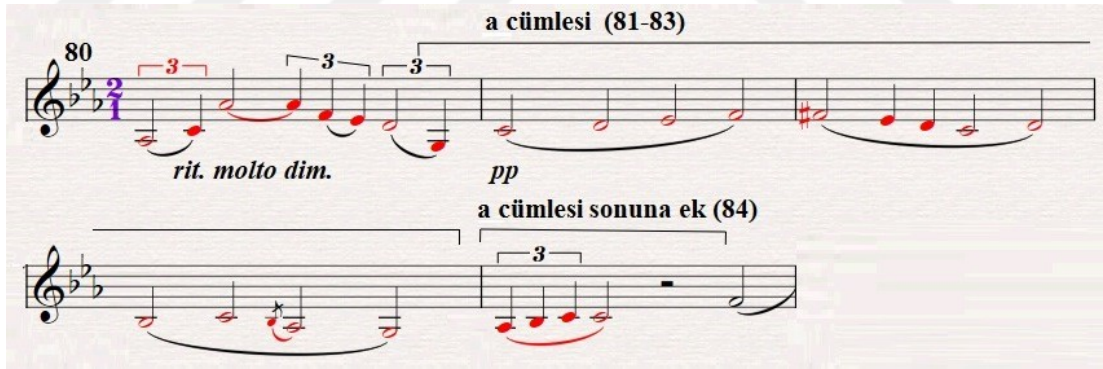


Şekil 19: Poème Elégiaque, 71- 74. ölçüler; c cümlesi



Şekil 20: Poème Elégiaque, 75-80. ölçüler; c cümlesi sonuna uzatma

A' bölmesi öncül a cümlesinin tekrarıyla oluşan ancak, bu kez üçleme içerisindeki dörtlük notanın yaptığı **auftakt** ile başlar ve farklı zamanlara denk gelir. A bölmesi içerisinde sunulan öncül a cümlesinin son iki notası birlik iken burada son iki nota ikilik şeklindedir ve cümle sonuna ilave edilmiş bir de ek bulunmaktadır. **Auftakt** cümle başı ise tempoda bir yavaşlama içerisinde olduğundan cümlelerin ilk sunuluşunda olduğu gibi ikilik değere yakın seslendirilmesi cümlelerin tutarlılığı açısından önemlidir.



Şekil 21: Poème Elégiaque, 81- 84. ölçüler; a cümlesi

C bölmesi, 85. ölçüden 111. ölçüye kadar devam eden gelişme içerisindeki en geniş alanı kaplayan bölmedir. Keman partisinde scordatura yazının sonlanarak altı bemollü tonalite işaretine geçtiği ve ölçü işaretinin ilk defa bileşik zamana dönüşüp 12/4 lük olduğu **Toujours Lent** (Sürekli Yavaş) başlığını taşır. **Giriş Cümlesi**, **Ara Müzik** ve **Codetta** olmak üzere üçe ayrılarak incelenebilir.

Giriş Cümlesi 85 ve 88. ölçüler arasında fa frigyen mod'da sunulur.



Şekil 22: Poème Elégiaque, 85- 88. ölçüler; Giriş Cümlesi

Dört ölçülük fa frigyen giriş cümlesini 89 ve 101 ölçüler arasında yer alan **Ara Müzik** izler. Bu eserin içinde yer alan ikinci *ara müzik* tir.



Şekil 23: Poème Elégiaque, 85- 101. ölçüler; Ara Müzik

Ara Müzik son iki ölçüsüne kadar sakın çalınmayı işaret eder: 89 ve 92. ölçüler arası **Sans Presser. (non rubato)** [Hızlanmaksızın (rubato yapmadan)], 93 ve 94. ölçüler **Lent et sans fièvre** (Yavaş ve ateşsiz), 95 ve 99. ölçüler arası

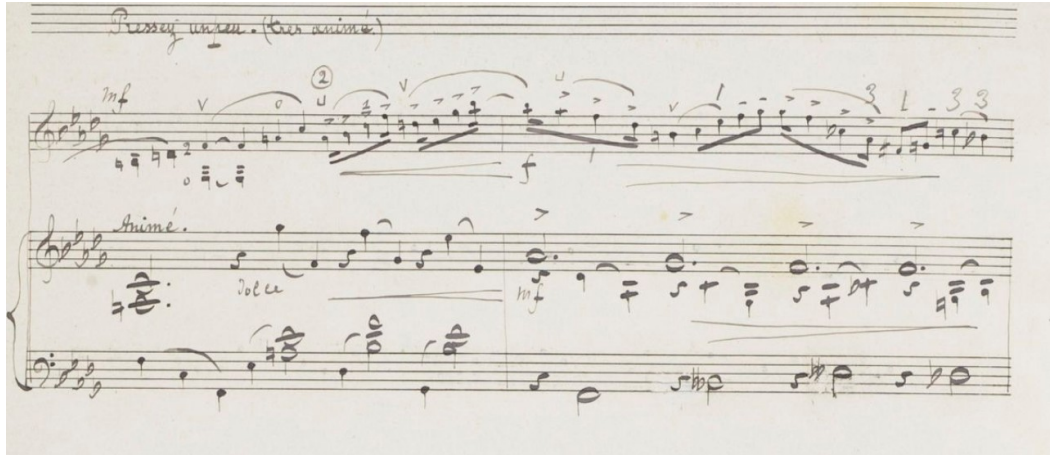
Caressant (Şefkatli) icra yönergelerini barındırır. Ancak 93. ölçüde başlayan keman ve eşlik partisinin birbiri arasına girerek ilerlediği senkoplar ve bu ritmik yapıya eşlik eden büyük **crescendo**'ların ani piano nüanslarla kesintiye uğradığı şaşırtmalar, hızlanmadan ve ateşsiz çalındığında bastırılmış bir gerilim duygusu yaratmaktadır. 100. ölçüde başlayan **Pressez un peu. (très animé)** / Biraz hızlanarak. (çok canlı) icra yönergesi gerilimin başlangıç noktasıdır.

Son iki ölçüde gözlenebilecek ilginç bir ayrıntı ise 100. ölçünün son iki vuruşundaki ve 1 ölçünün bir ve üçüncü vuruşlarındaki (yukarıda yuvarlak içinde gösterilen) senkopların 12/4'lük zamanla uyumlu yazılmamış olmasıdır. Aşağıda 12/4'lüğe uyumlu yazım gösterilmiştir. Bestecinin bu farklı yazımı ne düşünerek yaptığı soru işareti olarak kalmaktadır.



Şekil 24: Poème Elégiaque, 100-101. ölçüler

Bu yazımın bir edisyon hatası olmadığı bestecinin el yazması partiyonunda da aynı şekilde yer almasından anlaşılabılır.



Şekil 25: Poème Elégiaque, 100-101. Ölçüler E.Ysaÿe, el yazması partiyon

Codetta 102 ölçüde başlayıp 111. ölçünün sonuna kadar devam eden sürekli **crescendo** ve **accelerando** işaretleriyle gerilimin zirveye taşındığı, kromatik çift ses altılamaların, oktavların, **trill**'lerin yer aldığı eserin teknik olarak en zorlayıcı bölümüdür.

Codetta (102-111)

102 *p* *cresc.*

103 *f* *dim.*

104 *p* *cresc.*

105 *tr* *cresc.*

106 *en acceler. peu a peu* *sempre piu forte*

107 *sempre piu forte*

108 *ff*

109

110

111 *17*

Şekil 26: Poème Elégiaque, 102-111. ölçüler; Codetta

A bölmesi, 112 ve 115. ölçüler arası **öncül a cümlesi**, 116. ve 119. ölçüler arası **soncul b cümlesi** ve 120 ile 128. ölçüler arası **Köprü**'den oluşmaktadır.

A bölmesinin **öncül a cümlesi**, sadece gelişme bölümünün değil tüm parçanın zirvesidir. Gerek eşlik partisi gerekse kemanın çift ses oktavlarla çaldığı cenaze teması **fff** olarak duyulur. Armonik yapısı A bölmesinin öncül a teması ile aynıdır.



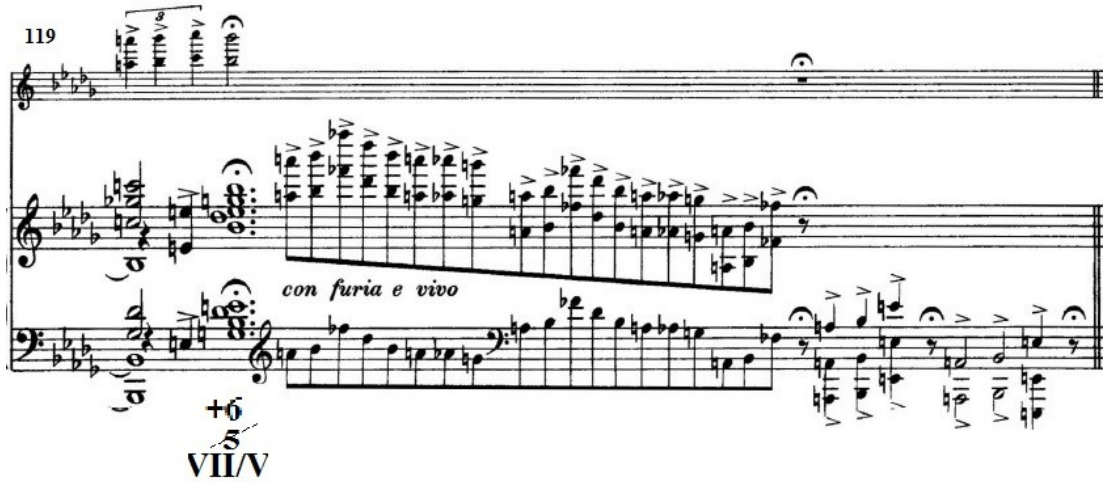
Şekil 27: Poème Elégiaque, 112- 115. ölçüler; öncül a cümlesi Zirve

A bölmesinin **soncul b cümlesi**, A bölmesindeki soncul b cümlesinin varyasyonu şeklinde başlarsa da ikinci yarısı farklılık gösterir.



Şekil 28: Poème Elégiaque, 116- 119. ölçüler; soncul b cümlesi:

Armonik yapı olarak da A bölmesinin soncul b cümlesinden farklı bir rota çizer. İlki mükemmel kadans ile çözüme ulaşırken burada keman çift ses si b oktavı üzerinde asılı kalır. Piyano partisi ise VII/V derecesi üzerinde oktavlarla etkili bir yarım kadans yapar ve **fermata** ile sessizlikte son bulur. **Con furia e vivo** (Şiddetli ve canlı) icra yönergesi içeren bu kadansın sanki ölüme isyan eden bir haykırış izlenimi verdiği söylenebilir. Tüm bölme boyunca tonalite Si b minördür.



Şekil 29: Poème Elégiaque, 119. ölçü; piyano partisi

Köprü, **Poco adagio** başlığı taşır, sekiz ölçülük 120 ve 128. ölçüler arasındadır ve Yeniden Sergi'nin habercisi niteliğindedir. Sergideki ilk temaya gönderme yapan lirik bir melodi duyulur ve değişen ölçü işaretleriyle **recitative** etkisi uyandırır.



Şekil 30: Poème Elégiaque, 120-128. ölçüler; Köprü

3.1.3 Yeniden Sergi

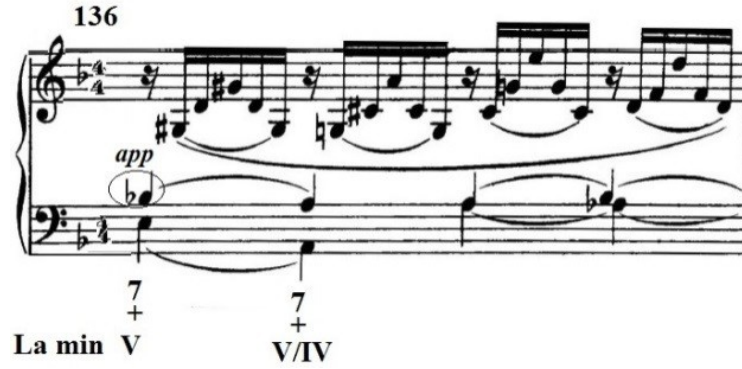
Yeniden Sergi, 129 ve 194. ölçüler arasında yer altmış beş ölçü boyunca süren **x, y, z temaları** ve bunları takip eden **Köprü**, **Ara Müzik** ve **Coda**'dan oluşur. Sergi elli sekiz ölçüyken Yeniden Sergi yedi ölçü daha uzundur.

X teması 129 ve 136. ölçüler arasında yer alır. 131. ve 135. ölçülerdeki ritmik çeşitleme (**triole**) dışında sergi bölümünde yer alan x teması ile melodik açıdan aynıdır.



Şekil 31: Poème Elégiaque, 129-136. ölçüler; x teması

Eşlik partisinde Sergi'deki kırık akorlar yerini arpejlere bırakır. Armonik açıdan aynı olmakla birlikte Sergi'deki x teması, la minör V. derecenin majör I. dereceye bağlanmasıyla mükemmel kadans yaparak son bulurken, 136. ölçünün ikinci vuruşunda eşlik partisinde bulunan sol bekar notası, akora dominant yedili kimliği kazandırarak yeniden sergi'deki x temasının la minör IV. derecenin V. derecesi ile sonlandırıldığını göstermektedir.



Şekil 32: Poème Elégiaque, 136. ölçü; piyano partis

Y teması 136 ölçünün son vuruşunda auftakt ile başlar ve 137 ile 143 ölçüler arasında yer alır. Sergi’de yer alan y teması ile melodik ve armonik açıdan birebir aynıdır.



Şekil 33: Poème Elégiaque, 136-143. ölçüler; y teması

Z teması 144. ölçüye **aufakt** ile başlar ve 146 ölçüye kadar devam eder. Sergi’de yer alan z temasından bir ölçü kısadır ve melodisi deforme edilmiştir. Sergi ‘nin 17 ile 18. ve 21 ile 22. ölçülerinde yer alan önce majör sonra minör duyulan **appoggiature** karakterli motif ile Yeniden sergi’nin 145 ile 146. ölçülerde bulunan motif, ritmik açıdan aynı olmakla birlikte majör minör değişimini yapmayarak farklılaştırılmıştır.



Şekil 34: Poème Elégiaque, 143-146. ölçüler; z teması

Yeniden Sergi’de bulunan **Köprü** on yedi ölçüdür ve Sergi’nin on bir ölçülük köprüsünden altı ölçü daha fazladır. Sergi’de kesintisiz bir **crescendo** ile yükselen dalga, Köprü’den sonra gelen Ara Müziğin başlangıcındaki zirveye **fff** nüans ile ulaşırken, Yeniden Sergi’de ölçü işareti 12/8’liğe, tempo yönergesi **poco adagio**’ya, nüans ise aniden **piano**’ya düşürülüp tekrar yükseltilerek zirveye **ff** nüans ile ulaşılır.

Köprü (147- 163)

147

151

154

158

161

163

grandez le mouvement

Poco adagio.
(Les croches restent de meme valeur/ 8'lik ler önceki ölçüyle aynı değerde)

slarg.

f

5

Şekil 35: Poème Elégiaque, 147-163. ölçüler; Köprü

Ara Müzik, Sergi'deki ile aynı **Moins vite et largement** (daha az hızlı ve genişçe) başlığını taşır. 165 ve 182 ölçüler arasında yer alır. Dört ölçü boyunca zirvede kalan melodi 168. ölçüden itibaren sırasıyla **moins forte** (daha az forte) - **poco dim.** – **mf** - **poco a poco dim.** - **p dolce tranquillo perdendosi** - **smorz.** ve **pp** nüans işaretleri eşliğinde azar azar söner.

178 ve 179. ölçülerdeki nefes alış verişini anımsatan **crescendo** ve **decrescendo**'yu 181. ölçülerdeki **crescendo** ile başlayıp 182. ölçüdeki **fermata** işareti ile tutulan derin nefes takip eder. Burası sergi içerisinde yer alan codetta'nın kısaltılmış şeklidir ve akabinde **Poco lento**, **p** ve **ad lib.** performans yönergeleri eşliğinde kemanın yumuşak kadansı duyulur.

Ara Müzik (164 - 182)

Moins vite et largement.

164

165

166

168

172

177

182

moins fort *poco dim.* *mf* *poco a poco dim.*

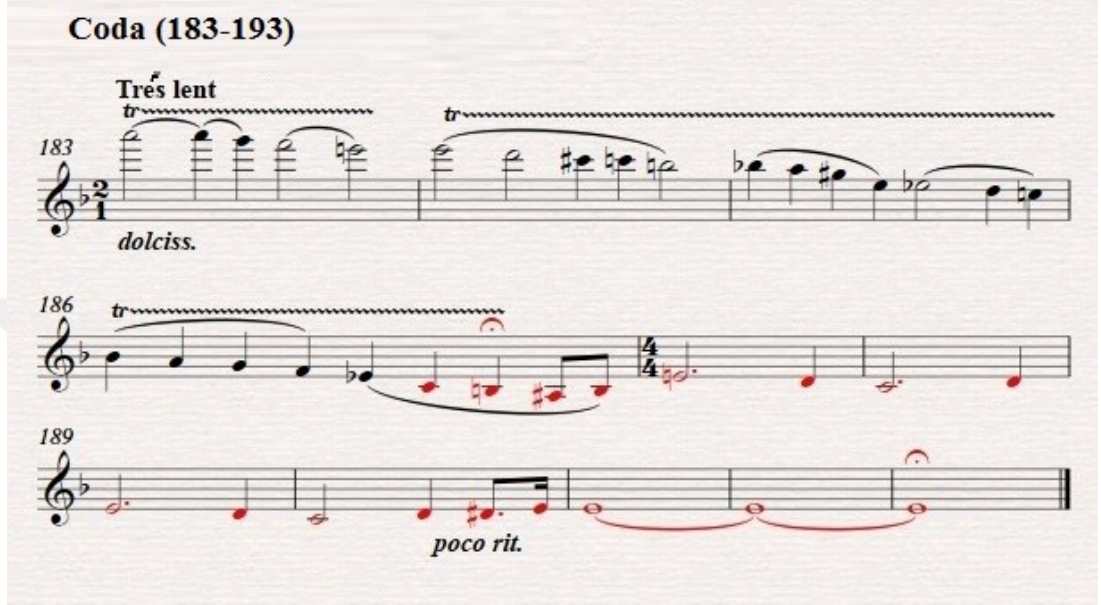
p dolce tranquillo perdendosi

smorz. *pp* *poco rit.*

Poco lento *p ad lib.* *dim.*

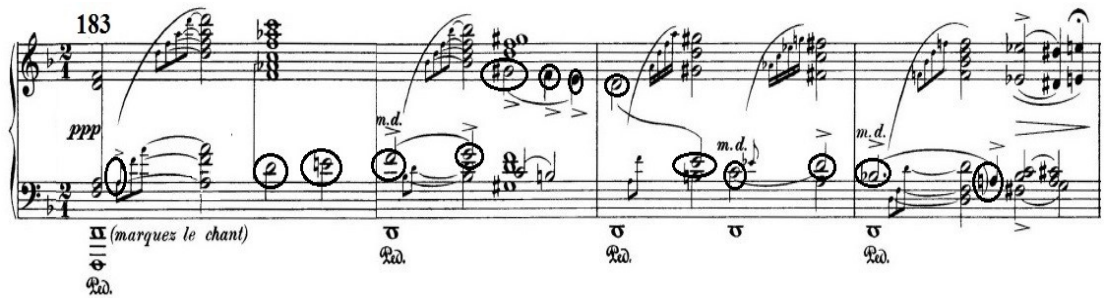
Şekil 36: Poème Elégiaque, 164-182. ölçüler; Ara Müzik

Coda 2/1 lik ölçüde re minör tonalitesinde, keman partisindeki esere damgasını vuran, üçüncü oktav la'dan scordatura la' ya kadar inen, sicim gibi süzülen göz yaşlarını andıran **trill**'ler ile başlar.



Şekil 37: Poème Elégiaque, 183-193. ölçüler; Coda

183 ile 186. ölçüler arasındaki dört ölçüye Debussy'nin izlenimci etkilerini taşıyan tüy kadar hafif kırık arpejler ve **Scène Funèbre** (Cenaze Sahnesi) teması eşlik eder.



Şekil 38: Poème Elégiaque, 183-186. Ölçüler. Coda piyano partisi

3.1.4 Eugène Ysaÿe - Poème Élégiacque Form Analiz Özeti

SERĞİ/ Exposition (1-58)

Giriş Parçacığı.....	1
x teması.....	2- 9
y teması.....	10- 16
z'nin ikinci yarısı.....	17- 18
z teması.....	19- 22
Köprü.....	23- 33
Ara müzik.....	34- 48
Codetta.....	49 - 58

GELİŞME / Development (59- 128)

Tamamlanmamış üç bölmeli lied (59-84)

Giriş	59 – 62
A BÖLMESİ.....(63-70)	
Öncül a cümlesi.....	63-66
Soncul b cümlesi.....	67-70
B BÖLMESİ.....(71- 80)	
c cümlesi.....	71-74
c cümlesinin sonunda uzatma.....	75-80
A' BÖLMESİ.....(81-84)	
a cümlesi.....	81-83
a cümlesinin sonuna ek.....	84
C BÖLMESİ.....(85-111)	
Fa firigyen tema.....	85-88
Ara Müzik.....	89-101
Codetta.....	102-111

A BÖLMESİ.....(112-128)

Öncül a teması.....	112 – 115
Soncul b teması.....	116 – 119
Köprü.....	120 – 128

YENİDEN SERGİ/ Re Exposition (129-183)

x teması.....	129 - 136
y teması.....	137 - 143
z teması.....	144 - 146
Köprü.....	147 - 163
Ara Müzik.....	164 – 182
Coda.....	183 - 193

3.2 Ysaÿe “Op.12 Poème Elégiaque” Duate, Yay ve Egzersiz Önerileri

Yorumcuya pek çok yeni bilgi ve fikir kazandıracak notasyon kullanma becerisi olan Ysaÿe, yaşadığı döneme bakıldığında, döneminin ilerisinde bir sanatçı olarak, eserlerinde semboller ve değişik teknikler kullanmayı tercih eden bir besteci olmuştur. Bir kemancı ve besteci olarak, kemana uygun yazım stili kullanan Ysaÿe, keman için yazdığı solo sonatlarına nazaran, Poème Elégiaque eserinde daha az sembol kullanmış, neredeyse hiç koma kullanmamıştır. Ritmi genişletme, çok sayıda teknik pasaj ve trillerin yanı sıra scordaturanın yer aldığı Poème Elégiaque, dinleyiciye çarpıcı ve derin duygular hissettirmektedir.

Teknik önerilere geçmeden önce, kemancının scordatura için sol telini fa sesine akortlarken, başlangıçta sorun yaşamamasının mümkün olabileceğini belirtmek doğru olacaktır. Sol telini Fa notasına akord ettikten sonra, re telindeki fa notasıyla kontrol etmek, doğru entonasyon için kolaylık sağlayacaktır. Keman literatüründe

farklı anahtar kullanımı tercih edilmemiştir, ancak scordatura ile mevcut anahtar korunarak basılan notanın tınısı farklılaştırılmıştır. Gördüğümüz notanın sesini alışkın olduğumuz durumdan farklı olarak duymak başta zorlayıcı olsa da, scordatura yazılmış notaların hepsine parmak numarası yazarak çalışmak, yorumcunun kulağının bastığı notadan farklı ses çıkmasına alışmasında kolaylık sağlayacaktır.³



Şekil 39: Poème Elégiaque 8,9. ölçüler

Şekil 39’da verilen 8 ve 9. ölçülerde uzatma bağı ile birbirine bağlanan notaların kuvvetli zamanı hissettirmek üzere, renk farkı oluşturmak amacıyla Örnek 1 de yer alan parmak numaraları önerilmiştir.



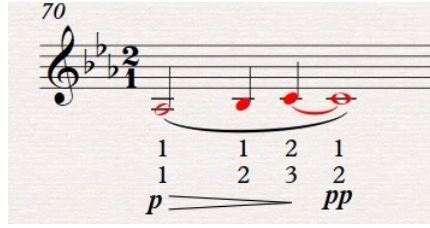
Örnek 1: Poème Elégiaque 8, 9. ölçüler için parmak numarası önerisi



Şekil 40: Poème Elégiaque 70. ölçü

Şekil 40’da verilen 70. ölçü uzatma bağı ile birbirine bağlanan notaların farklı duyulması için Örnek 2 de parmak numaraları önerilmiştir.

³ Eserde bulunan semboller ve anlamları için bkz. Ek 4



Örnek 2: Poème Elégiaque 70. ölçü için parmak önerileri



Şekil 41: Poème Elégiaque 33. ölçü

Şekil 41’de verilen, 33. ölçüde, *ff/ poco slargando*, kırık oktav hareketiyle yazılan geçiş pasajı yorumcuyu *moins vite et largement* e taşıyacak pasaj olduğundan son derece enerjik fakat ölçülü bir yavaşlama ile seslendirilmelidir. Bunun için yayın köprüye paralellliğini kontrol etmek, yayı köprüye yakın tutmak ve çift tel bölünmeleri yayın orta konumunda sabitleyerek, tam kıl ile çalmak doğru olacaktır. Hazırlık çalışmaları sürecinde bestecinin gam çalışmalarının yanı sıra örnek Örnek 3’te yer alan çalışma uygulanabilir.

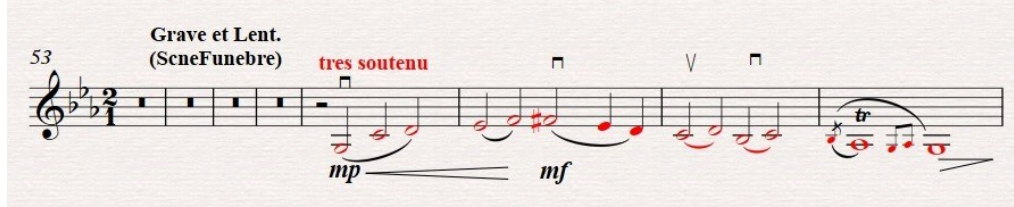


Örnek 3: Poème Elégiaque 33. ölçü oktav çalışması



Şekil 42: Poème Elégiaque 53, 60. ölçüler

58. Ölçüdeki Scordatura olarak yazılan fa diyez notası (duyumda mi diyez notası) cümlenin zirve noktası olduğundan Örnek 4'deki gibi pasaja çekerek başlamak yorumcu için bir seçenek olabilir.



Örnek 4: Poème Elégiaque 53, 60. ölçüler için yay önerisi



Şekil 43: Poème Elégiaque 106. ölçü

Şekil 13'te verilen pasajın vibrato ile beraber glissando yaparak çalınması gerektiğinden Örnek 5'deki gibi çıkıcı pasajlar, ileriye ve geriye olmak üzere bağısız çalışıldığında entonasyon açısından daha iyi sonuç alınabilir. Bağ içinde her notada yay durdurularak, glissandonun doğru entonasyonu kontrol edilebilir.



Örnek 5: Poème Elégiaque 106. ölçü için çalışma önerisi



Şekil 44: Poème Elégiaque, 107. ölçü

Şekil 44'de verilen pasaj, Şekil 43'ün devamı olup, aynı şekilde Örnek 6'daki gibi çalışılması önerilmiştir.

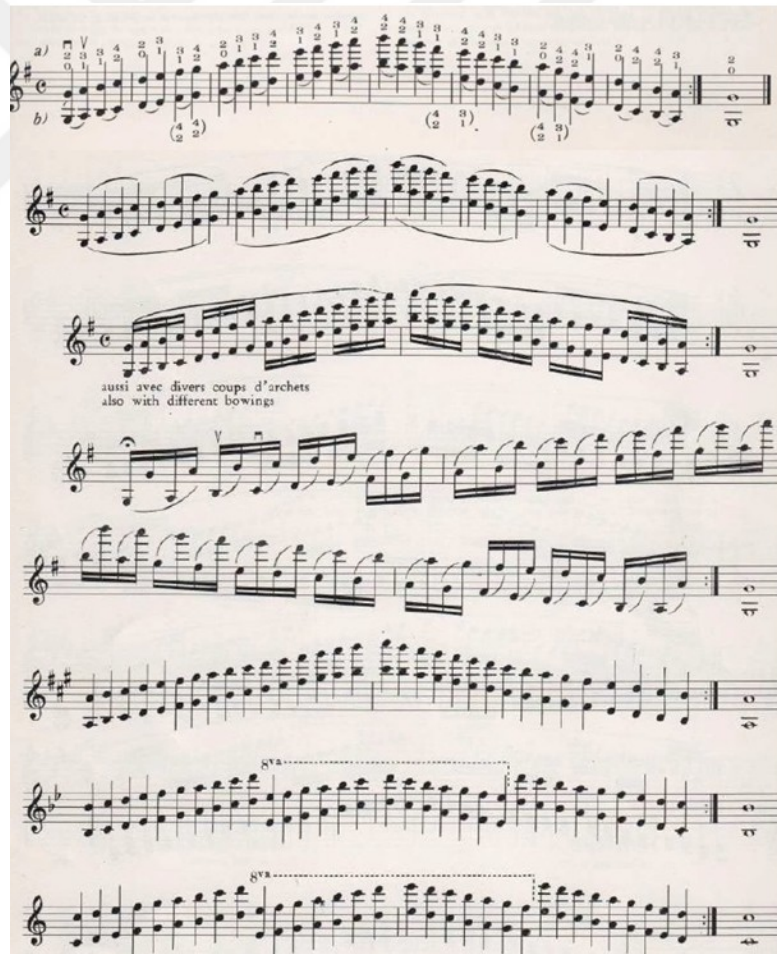


Örnek 6: Poème Elégiaque 107. ölçü için çalışma önerisi

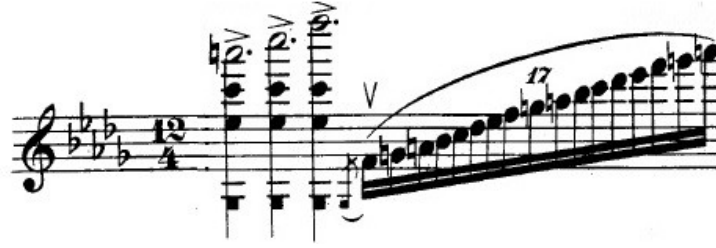


Şekil 45: Poème Elégiaque, 108. ölçü

Şekil 45'teki *finger oktav* (2-4,1-3,vs.) pasaj için bestecinin kendi yazdığı gam kitabından çalışma örneği Şekil 46'da verilmiştir.



Şekil 46: E.Ysaÿe, Exercises and Scales for Violin



Şekil 47: Poème Elégiaque 111. ölçü

Şekil 47’de verilen 17’leme pasajı Örnek 7’deki gibi pasajın ilk notasına yayı çekerek başlayarak, geride kalan 16 notayı, yayı iterken, 4’erli gruplar halinde düşünmek yoluyla, hem daha rahat sayabilmek için hem de pasajın müzikal ifadesinin netleşmesi açısından önerilmiştir. Eserde, 14’lemeler, 16’lamalar oldukça fazla bulunmaktadır. Tüm bu pasajlarda, sağ elin paralelliğinin korunarak tel geçişlerinin aksamadan gerçekleştirilmesi, sol el açısından da sağlam bir zemin oluşturmakta kolaylık sağlayacaktır. Yayın bölünmesi veya bölünmemesi durumu söz konusu olsa da, aynı düşünceye sadık kalmak, yorumcuya kolaylık sağlayacaktır.



Örnek 7: Poème Elégiaque 111. ölçünün dördüncü vuruşu



Şekil 48: Poème Elégiaque 181,182 ve 183. ölçüler

181. ölçüden, *poco ritardando* ile hazırlanan, Şekil 48’de verilen, 182. ölçü, (*poco lento. Ad lib.*) peşi sıra gelen trilli pasaj (*tres lent. dolciss.*) dolayısıyla, hazırlayıcı bir grupta oluşturularak seslendirilmelidir. Bunun için Örnek 8’de önerilen yaylar müzikal cümle bütünlüğünü sağlamak amacıyla tercih edilebilir. Yorumcunun, *ad.lib.* pasajın grupta olmasını, üçerli hareketle ve giderek yavaşlayarak sonraki ölçüde gelecek olan *Tres lent.* temposuna hazırlaması gerekmektedir. Burada nüansın çok düşük olmaması *dim.* yapılmasına olanak sağlayarak trilli pasajda gelen tatlı ifadenin hazırlanması mümkün olacaktır



Örnek 8: Poème Elégiaque 182. ölçü için yay önerisi

Eserin başından sonuna sürekli olarak tempo değişimlerinin olduğu görülür. Bu devinimi sağlamak ve tempo geçişlerini ayarlamak önemlidir. Yapılan teknik çalışmaların yanı sıra, bu eserde tempo geçişlerinin, yavaşlamalar ve geri dönüşlerin çok planlı ve ritmik yazıya uyumlu seçilmesi doğru olacaktır. Ysaÿe, bu eserde belki de “*En mesure Sans Measure*” (saymadan sayı içinde çalmak) düşüncesini, Poem in her sayfasında çokça kullandığı değişik ritmik yapı ve ölçülerle, tempoyu genişletip hızlandırarak göstermiştir (Bkz. Ek 5).

SONUÇ

XIX. yüzyılın sonunda, giderek güçlenen empresyonizm akımıyla birlikte müzikte kuralların, formların esneklik kazandığı, bu bağlamda da programlı müzikten uzaklaşmaya başlandığı görülmektedir. Bu çalışmanın birinci bölümünde sanatçının, yaşadığı yüzyılın ilk yarısında, müzikte, resimde ve edebiyatta gerçekleşen karşılıklı etkileşimle birlikte, realizm, romantizm, sembolizm, ve empresyonizm akımlarının, neredeyse birbirlerine koşut bir biçimde varlıklarını sürdürdükleri görülür. Bu gelişmeler doğrultusunda oluşan sanat hareketleri ve toplulukların içinde yer alan Ysaÿe'nin çalışmaları ele alınmıştır. Ysaÿe'nin de temsilcilerinden biri olduğu Fransız-Belçika Keman Okulunun keman ekolüne getirdiği yenilikler de aynı bölüm başlığı altında yer almaktadır.

İkinci bölümde, Ysaÿe'nin yaşamı her yönüyle ele alınmış, bir kemancı olarak eğitim sürecinden başlayarak, yaşadığı sanat ortamlarında etkilediği ve etkilendiği kişilere ve olaylara değinilmiş, dönemin sosyokültürel ortamında geçirdiği dönüşümlere yer verilmiştir. Sanatçı kişiliğinin yanı sıra toplumsal kişiliği doğrultusunda, eğitimci ve besteci olarak yaptığı çalışmalar irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde, keman literatüründe bir ilk olan Poème Elegiaque'nin armonik ve yapısal analizi yapıldığında, eserin bütününde klasik, romantik ve çoğunlukla empresyonist etkilerin görüldüğü saptanmış; bu nedenle de eklektik bir yapıda olduğu sonucuna varılmıştır. Keman repertuvarında önemli bir yeri olan, ancak ülkemizde çok da tanınmayan bu eseri seslendirecek kemancılar için müzikal ve teknik açıdan yorumlarına ışık tutacak nitelikte önerilere yer verilmiştir. Ysaÿe hemen hemen bütün eserlerinde, tıpkı keman çalışında da olduğu gibi, virtüözitenin, duyguların, ifadenin ve müzikal düşüncenin hizmetinde olması gerektiğini savunmuştur. Bu bağlamda hem Poème Elegiaque hem de diğer bestelerinin yorumcuya, usta bir kemancının “kemanla, keman için” yazılmış eserlerini tanıma fırsatı yarattığını söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

- Armaoğlu, Fahir: “20. Yüzyıl Siyasi Tarihi” 1 c., 5.bsk, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1988
- Baugman, Gordon Shepherd: “The Ten Preludes for Unaccompanied Violin Op.35 by Eugène Ysaÿe”, The Ohio State University, 1976
- Bullock, Allen ve Trombley, Stephen (ed.): “The Norton Dictionary Of Modern Thought”, 2. Bs., W.W. Norton & Company, Inc., 500 Fifth Avenue, New York, 1988.
- Campbell, Margaret: “The Great Violinists” Garden City, New York, Doubleday & Company, Inc. , 1981
- Dalcroze, Emile Jaques: “Eugène Ysaÿe, quelques notes et souvenirs”, La Revue musicale, Vol. 20, No. 188, 1939
- Ginsburg, Lev: “Ysaÿe” Ed.: Hebert R. Axelrod, 211 West Sylvania Anevue, Neptune City, N.J.07753, Paganinina Publications, Inc. , 1980
- Haylock, Julian: “Eugène Ysaÿe Belgium’s Romantic Virtuoso”, BBC Music, September, 2017,
- Huys, Bernard: “L’école Belge de Violon” Bibliotheque Royale Albert 1er, 1978
- Lagarde, Andre, Michard, Laurent: “XIXème Siècle”, C:V, Bordas, France, 1967
- Lagarde, Andre, Michard, Laurent: “XXème Siècle”, C:VI, Bordas, France, 1973,
- Lahee, Henry C.: “Famous Violinists of Today and Yesterday” 6. bs. L.C. Page&Company Boston Publishers, Boston, U.S.A, 1906
- Mao, Yan: “Ernest Chausson’s Poeme, Op. 25 in Cultural Context”, The University of Memphis, 2016,
- Newmeyer, Sarah: “Enjoying Modern Art” The New American Library of World Literature, Inc. 501 Madison Avenue, New York 22, New York, 1957
- Pamir, Leyla: “Müzikte Geniş Soluklar” 1 c., 3.bsk, İstanbul, Boyut Yayıncılık, 2000
- Rittsteig, Jessika Ulrike: “Continuity and Change in Eugène Ysaÿe’s Six Sonatas, Op.27, for Solo Violin”, The Open University Department of Music, 2017
- Rossi-Schrimpf, Inga ve Kollwelter, Laura (ed.): “Rupture or Continuity Belgian Art Around World War I”, Leuven Universitiy Press, 2018
- Roth, Henry: “Violin Virtuosos From Paganini to the 21st Century”, U.S.A, y.y., 1997
- Schwarz, Boris: “Great Masters of the Violin”, New York, Simon and Schuster, 1983
- Tunalı, İsmail: “Felsefenin Işığında Modern Resim”, 5. bs., İstanbul, Remzi Kitapevi, 1996
- Usmanbaş, İlhan: “Müzikte Biçimler”, 1. bs, İstanbul, Milli

- Yang, Manshan: Eğitim Basımevi, 1974
“The Six Sonatas for Unaccompanied Violin by Eugène Ysaÿe: a study in dedication and interpretation” Victoria University of Wellington, 2016
- Ysaÿe, Antoine: “Eugène Ysaÿe: sa Vie, son Oeuvre, son Influence, d'après les documents recueillis par son fils”, L'Ecran du Monde, Bruxelles, 1947
- Zorlu, Burcu: “Fransız-Belçika Keman Ekolü ve Bu Ekolün 3 Büyük Temsilci Bériot, Vieuxtemps Ve Ysaÿe Üzerine Bir İnceleme”, Ankara Üniversitesi, 2015



EKLER

Ek-1. İLETİŞİMLER (*Correspondances*)/C. Baudelaire/Çev.: Erdoğan Alkan

Bir tapınaktır Doğa, direklerinden akan
Anlaşılması güç, karışık sesler duyulur
Ve kişi, tanıdık gözleriyle ona bakan
Simge ormanlarından geçip yola koyulur

Geniş aydınlık gibi, gece gibi ki kara
O derin birlik içinde, sesler, kokular, renk
Uzaktan uzağa karışan yankılara denk
Birbirlerini işte böyle yanıtlamakta.

Kokular vardır körpe çocuk tenleri gibi
Çalgılar gibi tatlı, çayırlar gibi yeşil
-Kokular da var, leş, bozuk, zengin ve görkemli.

Büyüyüp genleşen sonsuz nesnelerdir onlar,
Amber, misk ve günlüktür, kaldırır şarkılarla
Ruhun ve duyuların göçünü o kokular.

Ek-2. SESLİLER (*Voyelles*)/ A. Rimbaud

A kara, E ak, İ al, U yeşil, O mavi: sesliler,
Diyeceğim bir gün gizli doğumlarınızı da:
Karanlık koyalara, karasineklere benzer A,
O amansız pis kokular üstünde fır dönerler.

Kır çiçeği, buhar, çadır beyazlığında E'ler,
Benzer dik buzullar mızrağına, ak krallara;
Gülüşüne İ, güzelim kızıl dudakların, kana,
O pişman sarhoşluklar içindeki, o öfkeler.

Çevreler U, yeşil denizlerin çalkantısı,
Sessizliği onca otların, yüz kırıksıklarının
Bastığı simyanın geniş alınlara damgasını;

Kutsal Borazan O, yaban çığlıklar, gürültüler,
Meleklerden, acunlardan geçmiş sessizlikler
- Sen ey Omega, ey o mor ışığı Gözlerinin!

Çev. : İlhan Berk



Ek-3. Eserler Listesi

Op.1 - ? (Notası mevcut değil.)

Op.2 - ?

Op.3 - ?

Op.4 - ?

Op.5 - ?

Op.6 - ?

Op.7 - ?

Op.8 - ?

Op.9 - ?

Op.10 - 2 Mazurkas de Salon (keman ve piyano için) (1884)

Op.11 - Lointain passé (Mazurka No.3 in B minor keman ve piyano için)

Op.11 (b) - Saltarelle carnavalesque (Keman ve Orkestra için)

Op.12 - Poème élégiaque (Keman ve Orkestra için) (1893)

Op.13 - Au rouet, Poème No.2 (Keman ve Orkestra için)

Op.14 - Rêve d'enfant (Keman ve Orkestra için ya da piyano)

Scène au rouet, (Keman ve Orkestra için)

Op.15 - Chant d'hiver (Keman ve Orkestra için poem)

Op.16 - Méditation (Çello ve Orkestra için) (ca.1910?)

Op.17 - Concerto in G minor

Op.18 - Étude No.1 (Keman ve Piyano için)

Op.19 - Étude No.2 (Keman ve Piyano için)

Op.20 - Berceuse (Keman ve Orkestra için)

Op.21 - Extase (Poème No.4 Keman ve Orkestra için)

Op.22 - Sérénade (Çello ve Orkestra için) (ca.1910?)

Op.23 - Les Neiges d'antan (Keman ve Orkestra için) (1911 ve ya 1914)

Op.24 - Divertimento (Keman ve Orkestra için)

Op.25 - Exil (Keman ve Viyolalardan oluşan yaylı orkestrası)

Op.26 - Amitié (Poème No.6 for 2 Keman ve Orkestra için)

Op.27 - 6 Sonata, Solo keman için (1923)

Sol minör (Joseph Szigeti'e ithafen)

La minör "Obsession" (Jacques Thibaud'a ithafen)

Re minör "Ballade" (George Enescu'a ithafen)

Mi minör (Kreisler'e ithafen)

Sol majör (Mathieu Crickboom'a ithafen)

Mi majör (Manuel Quiroga'a ithafen)

Op.28 – Sonat, (Solo Çello için)

Op.29 - Poème nocturne (Poème No.7, Keman Çello ve Orkestra için)

Op.30 - ?

Op.31 - Harmonies du soir, (Yaylı Dörtlü veya Yaylı Orkestra için)

Op.32 – Fantaisie, (Keman ve Orkestra için)

Op.33 - ?

Op.34 - ?

Op.35 - Essai sur le mécanisme moderne du violon (10 Preludes solo keman için)

Opus Numarası Olmayan Eserleri

Andante, (Keman ve Orkestra için)

Berceuse, (Keman ve Piyano için)

Brabançonne, Orkestra için (11 Kasım 1918)

Caprice d'après l'Étude en forme de valse (Op. 52, no. 6)

Concerto d'après deux poèmes

Etude, (Solo Keman için)

Etude-poème, (Keman ve Piyano için)

Exercices et gammes, (Keman)

Mazurka (Keman ve Piyano için)

Petit poème romantique, (Keman, Piyano/Orkestra için)

Piére li houïeu (Drame lyrique) (1931) (Pierre li Houyeux adıyla da bilinir)

2 Polonaises (Keman ve Piyano için)

Sonata in La minor (2 Keman için) (1915), Op. posth.

Trio de concert No. 1 "Le Chimay", (Keman Viyola Çello, Op. posth. Pierre li Houyeux operasının eskizidir.)

Yaylı beşli

Trio de concert "Londres", (2 Keman ve Viyola için, Op. posth.)

Trio de concert No. 2, (Keman, Viyola ve Çello için)

Variations on Paganini's Caprice no. 24, (Keman için, 1960)

Keman Konçertoları No. 1-8

Keman Konçertosu Mi majör (1884?)

Ysaÿe'nin Yaptığı Uyarlamalar, Transkripsiyonlar ve Edisyonlar

Chopin - Ballade No.1, Op.23 (Keman ve Piyano için Ysaÿe tarafından aranjman yapılmıştır.)

Keman için Klasik ve Modern Repertuar

No. 1 - Nardini: Sonata en Ré majeur

No. 2 - Chopin: Valse en Mi mineur

No. 3 - Händel: Aria

No. 4 - Bach: Aria

Ek-4 Semboller

1

Doigt immobile: Sol el 1. Parmak yerinde sabit tutulmalı

R

Restez a la Position: Sol el bulunduğu pozisyonda kalarak

T

Tirez: Arşeyi çekerek **V** Poussez: Arşeyi iterek

P

A la Pointe: Arşenin ucunda

T

Au Talon: Arşenin kökünde

Ek-5. Op.12, Poème Elégiaque

2

A GABRIEL FAURÉ.

Poème Elégiaque.

Abréviations. $\left. \begin{matrix} \textcircled{1} \\ \textcircled{2} \\ \textcircled{3} \\ \textcircled{4} \end{matrix} \right\} \text{Les 4 cordes.}$

$\boxed{1}$	doigt immobile.
$\boxed{R}$	Restez à la Position.
$\boxed{P}$	Tirez. — Poussez.
$\boxed{T}$	à la Pointe. au Talon.

NB. Accordez le sol en Fa $\sharp$. Ne jouez sur la 4^e corde que les notes écrites en carrés.

Violon.

E. Ysaÿe, Op. 12.

Très modéré.
(soutenu et calme)

p
dim.
mf *p* *f* *p dolce*
cresc. *pp*
p *poco a poco cresc.*
mf sempre più *f*
cresc. *animes*

Gravure et Impression de Breitkopf & Härtel à Leipzig.

V. A. 3407.

Copyright 1909, by Breitkopf & Härtel.
Le droit d'exécution est réservé.

Violon.

3

poco slarg. - - - - - *Moins vite et largement.*

fff

poco meno forte

dim. - - - - - *mf* *poco a poco dim.*

p dolce *perdendosi* *pp*

smorz.

mf *f*

V. A. 3407.

Grave et Lent. (Scène Funèbre)

4 ① très soutenu

mp *mf*

mp *f* *p* *pp* *mp*

mf *poco a*

poco cresc. *al* *f* *ff*

rit. molto dim. pp

Toujours Lent.

dolce

Sans Presser. (non rubato)

pp

(Lent et sans fièvre)

pp

(Caressant)

p *mf*

Violon.

5

pp
Pressez un peu. (Très animé.)
mf *f*
p *cresc.* *f* *dim.*
en acceler. peu a peu
sempre più forte
ff
Largement.
fff
Cad.

V. A. 3407.

Poco adagio.

pp dolciss.

Tempo I.

smorz.

mf *pp*

mf *cresc.*

f

p

cresc. *graduez le mouvement* *f*

Poco adagio. Violon. 7
(Les croches restent de meme valeur)

f *slarg.*

Moins vite et largement.

ff

moins fort *poco dim.* *mf*

poco a poco dim.

p dolce tranquillo perdendosi *smorz.*

pp *poco rit.* *Poco lento.* *p ad lib.* *dim.*

Très lent. *dolciss.*

poco rit.

V. A. 3407.