

**T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
SANATTA YETERLİK TEZİ**

**VİYOLONSEL ALANINDA BAROK, KLASİK,  
EMPRESYONİST EVRELERİN TEMEL ÜSLUP  
ÖZELLİKLERİ VE ÇAĞDAŞ YORUMLAMA  
MODELLERİ**

89335

**Hazırlayan:  
Öğr. Gör. Ümit İŞGÖRÜR**

**Danışman  
Prof. Önder KÜTAHYALI**

**İZMİR  
1999**

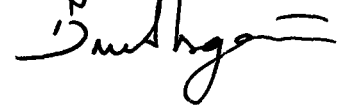
**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Yüksek lisans / Doktora tezi olarak sunduğu “.....” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma baş vurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

16..12..1999

Ümit İSGÖRÜR



TUTANAK


Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 23/12/1999 tarih ve 25 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 29 maddesine göre M. N. N. N. Anabilim/Anasanat Dalı ~~yüksek lisans~~ / doktora öğrencisi Ümit İğber'nin Barok, Klasik, Empresyonist, ve çağdaş yorumlarına modeller konulu tezi incelenmiş ve aday 23/12/1999 tarihinde, saat 14.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 15 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oy 6/1/1999 ile karar verildi.

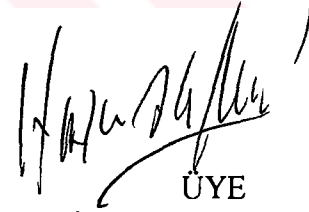



BAŞKAN

ÜYE

  
Prof. Ali Deyim  
Mehmet Tandoğlu  
Prof. İstemihan Tarıoğlu

ÜYE

  
Prof. Horaz Flapınar  
Doç. Errol Şekeranber  


YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

Tez No: Konu Kodu: Üniv. Kodu :

Tez Yazarının Adı

Soyadı : İŞGÖRÜR

Adı : Ümit

Tezin Türkçe Adı :

Viyolonsel Alanında Barok, Klasik, Empresyonist Evrelerin Temel Üslup Özellikleri Ve Çağdaş Yorumlama Modelleri.

Tezin Yabancı Dildeki Adı :

Basic characteristics of style in Baroque, Classical and Impressionistic eras, and their contemporary interpretation models in the field of cello.

Tezin Yapıldığı

Üniversite : Dokuz Eylül Üniversitesi

Enstitü : Sosyal Bilimler Yılı:1999

Diğer Kuruluşlar :

Tezin Türü :

1 Yüksek Lisans

Dili : Türkçe

2 Doktora

Sayfa Sayısı : 43

3 Tıpta Uzmanlık

Referans sayısı :

4 Sanatta Yeterlik

Tez Danışmanlarının

Ünvanı Adı Soyadı: Prof. Önder KÜTAHYALI

Ünvanı Adı Soyadı

Türkçe Anahtar Kelimeler

İngilizce Anahtar Kelimeler

1-

1-

2-

2-

3-

3-

4-

4-

Tarih : 16.12.1999

İmza : İsmail Başer

## ÖZET

Viyolonsel alanında Barok, Klasik ve Empresyonist evrelerin temel üslup özellikleri başlığında sözü edilen evreler ayrı ayrı, kendi başlarına birer inceleme ve araştırma konusudur. Çağdaş yorumlama modelleri de her ne kadar üslup konusuyla iç içe görünse de, bu konuyu da ayrı bir inceleme ve araştırma konusu olarak ele almak mümkündür.

Bu kadar geniş kapsamlı bir konuyu, bir akademik çalışmaya sığdırabilmek ve tek tek sözü edilen dönemlerin temel üslup özelliklerinden söz edebilmek için, her dönemden seçkin birer besteciyi ve bu bestecilerin birer eserini örnek olarak seçtim. Önce, dönem ve besteci hakkında özet bilgi verip, bu bestecinin örnek olarak seçilmiş eserini inceleyip, çağdaş yorumlama modelleri hakkında bilgi verdim.

Çağımıza damgasını vurmuş önemli yorumcuların bu eserleri nasıl yorumladıklarını inceledim ve bu yorumlama modellerini aktarmaya çalıştım.

Şimdi kısa bir girişten sonra sırasıyla, Barok dönemi; J.S. Bach ve BWV 1027 Sol majör gamba sonatını, Klasik dönemi; J. Brahms ve mi minör viyolonsel-piyano sonatını, Empresyonist dönemi; C. Debussy'yi ve Re minör viyolonsel sonatını, bu dönemlerin ve bestecilerin temel üslup özelliklerini ve çağdaş yorumlama modellerini inceleyelim.

## **ABSTRACT**

As a cello repertory the characteristics of basic style of Baroque, Classical and Impressionistic eras have been considered here in one title. In fact, each of these characteristics is the subject of study and research in itself. Although it seems that the models of modern interpretations and the style are considered that they are harmonized with each other; it is also possible to approach and study these subjects separately.

Because of to treat that comprehensive subject as academic study and to discuss the characteristics of basic style of the indicated eras, I have distinguished one of the outstanding composers together with one of his compositions. These composers and their compositions are the representatives for every era.

Firstly it has been presented briefly by some explanations about the era and the composer. After the study on the selected composition of the composer I have given knowledge about the models of modern interpretations. At the same time I have studied on the subject how the outstanding contemporary players had interpreted these compositions and I have tried to describe that interpretation models.

And now after a short introduction, I may present my studies on the distinguished sonatas and the characteristics of basic style of the composers and modern interpretation models. The examplas are presented each in turn, as the Baroque era: J.S.Bach and his BWV 1027 G major Gamba Sonata; as the Classical era: J.Brahms and his E minor Cello-Piano Sonata; as the Impressionistic era: C.Debussy and his D minor Cello Sonata.

# ÖNSÖZ

Viyolonsel, ses genişliği, teknik özellikleri, tını ve renk çeşitliliği bakımından, gerek solo, gerekse orkestra içindeki vazgeçilmez yerinden ötürü, çok eski çağlardan beri bestecilerin ilgisini en fazla çeken çalgılardan biri olmuştur.

1500'lerde kullanılan altı telli viola da gamba, 1600'lerde ve daha sonra evrimleşerek günümüzdeki görünümünü ve teknik özelliklerini kazanmıştır. Viola da gamba için yazılmış pek çok eser, çağımızda viyolonsel ile çalınmaktadır; ancak viyolonsel yerine viola da gambayı tercih edenler yada viyolenselden viola da gamba tınısı elde etmeye çalışan yorumcular da vardır.

Dönemlerin temel üslup özellikleri olduğu gibi, bestecilerin ve yorumcuların da üslup özellikleri bulunmaktadır. Bir müzik parçasını dinlediğimizde dönemini, bestecisini, hatta kimin yorumladığını tahmin edebiliyorsak bu dönemlerin temel üslup özelliklerinden, bestecilerin ve yorumcuların ise kişisel üslup özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Üslup, her ne kadar sözü edilen çağın özelliklerine göre değişiklik gösterse de, bir yerde kişiseldir. O halde üslup, kişiden kişiye ve dönemden döneme farklılık gösterir. Bu da müziği daha da renkli ve ilgi çekici kılan en önemli unsurlardan biridir.

Bu çalışmanın olası her türlü eleştiriye açık olduğunu vurgular, genç meslektaşlarıma yararlı olmasını dilerim.

D.E.Ü Devlet Konservatuvarı öğretim üyelerinden Sayın Prof. Önder Kütahyalı'ya tez danışmanlığım sırasında yardımlarından ötürü teşekkürlerimi sunarım.

Öğr.Gör. Ümit İşgörür

## KISALTMALAR

D.E.Ü. Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Profesör

İng. İngilizce

MSU Michigan State University





# İÇİNDEKİLER

<b>Barok Dönemi.....</b>	<b>3</b>
J.S. Bach.....	3
J.S. Bach, BWV 1027 Sol majör Gamba-Çembalo Sonatı.....	6
Çağdaş Yorumlama Modelleri (Süslemeler).....	13
<b>Klasik Dönem.....</b>	<b>17</b>
Johannes Brahms.....	17
Op. 38 No: 1 Mi minör Viyolonsel Sonatı.....	18
Çağdaş Yorumlama Modelleri.....	23
<b>Empresyonizm (İzlenimcilik).....</b>	<b>25</b>
Müzikte İzlenimcilik.....	27
Claude Achille Debussy.....	27
Re minör viyolonsel sonatı.....	30
Çağdaş Yorumlama Modelleri.....	35

# GİRİŞ

Çağlar boyu yaşamış tüm besteciler, müziklerinde güzellik kavramını ararlar. Her türlü duyguyu olduğu gibi, acıyı, tatlıyı, iyiyi, doğruyu, güzeli, çirkini de dile getirirler. Kendilerini, iç ve dış dünyalarını, çevrelerini, ülkelerini ve sorunlarını müzikleriyle ifade ederler. Onlardan önce yaşamış bestecilere yada bir önceki döneme müzik olarak tepki duysalar da, geçmişten pek çok şey öğrenirler.

Rönesans dönemi bestecisi; tüm yalınlığıyla anlatır anlatmak istediğini. Barok dönemi bestecisi yalınlığa inat, müziği coşturur, armonik yapıda adeta bir devrim yapıp, polifoniye zenginleştirir ve müziği girift bir yapıya yöneltir. Klasik dönem bestecisi, barok dönemin coşkusu hafifçe törpüler. Müziğe kurallar koyup, çerçevesini çizer. Buna karşın romantik dönem bestecisi, adından da anlaşılacağı gibi, müziği romantizmin doruğuna taşır. Klasik dönem kuralcılığına meydan okur, ama onların koydukları kuralları da pek değıştirmez. Her zaman güzellik kavramını değil, çirkinliği de seslendirir müziğinde. Empresyonist besteci, sadece bizim gördüğümüzü değil, gördüklerimizin ardındakini de görür. Üstelik gördüklerimizin ne olduğuna değil, nasıl görüldüğüne veya nasıl gördüğüne önem verir. Onun için biçim değil, rengin nasıl renklendiğı önem kazanır.

Her dönem, kendi sanatsal üslubunu da birlikte getirir. Bu üslup, genel çizgileriyle bir dönemin iki ayrı bestecisinde aşağı yukarı aynıdır. Ama işin içine kişisel üslup girince, aynı dönem bestecilerinin arasında dağlar kadar farklılıklar olduğunu görürüz. Bu arada ulusal üslupların da ne kadar farklı olduklarını ve kişisel üslubu önemli ölçüde etkilediğini unutmamak gerekir.

Bach ve Corelli, Barok dönemin iki ayrı bestecisidir. Bach'ın müziğı daha karmaşık, daha derin olmasına karşın, Corelli'nin daha neşeli ve yüzeysel bir üslubu vardır. Bununla birlikte Bach, üslupta daha Alman, Corelli ise daha İtalyandır. Vivaldi de Barok dönemin bir İtalyan bestecisidir. Ama müziğı, Corelli'nin müziğinden şu veya bu şekilde farklıdır. Çünkü besteci, dönemin temel müzik üslubuna damgasını vurup, kişisel üslubunda ortaya koyar ve müziğini daha da özelleştirip, kişiselleştirir.

Çağdaş yorumlama modelleri konusu da üslupla direkt ilgili bir konudur. Çünkü yorumun altında da kişisellik yatar. Yorumcu, çalacağı eserin dönemini, o dönemin temel üslup özelliklerini, bestecisini ve bestecisinin üslubunu bilmelidir. Yazılmış olan müzik parçasını, kurallarını, özünü, yazılış amacını ve bestecisinin isteklerini gözardı ederek çalamaz. Mutlaka sözü edilen bu gerekleri yerine getirir. Nota üzerinde fazla açıklayıcı bilgi olmasa bile, dönemin ve bestecisinin karakteristik özellikleri, çalıcıyı yönlendirir. Ötesi yorumcunun hünerine kalmıştır.

Tezime konu olan dönemlerin bestecileri ve onların örnek olarak seçilmiş eserleri binlerce kez çalınmıştır. Halen elimizde mevcut olan onlarca kayıtları da vardır. Bunların tümü dinlendiğinde, hepsinin yorumlama açısından büyük farklılıklar içerdiğini görürüz. İşte bu farklılığın altında, kişisel ifade ediş biçimi de diyebileceğimiz üslup farklılığı vardır. Bu farklılık renk, gürlük, tempo, tampereman (temperament)ing. ve tinsel farklılıktan ibarettir. Yorumcunun kişisel ifade ve üslubu ise çağdaş yorumlama modelidir.

## BAROK DÖNEMİ

Yaklaşık olarak 1600-1750 yıllarını kapsayan, önce görsel sanatlarda özellikle mimaride etkin olarak görülen sanatsal anlatım biçimidir. Her sanat akımında olduğu gibi bir önceki dönem olan Rönesans dönemine tepki olarak doğmuştur. Rönesans dönemi sanat anlayışının tam tersini amaçlar. Sınırsız bir özgürlük, çarpıcı bir zıtlık, aşırı istek en belirgin özellikleridir. Barok dönemin kendine özgü bir romantizmi vardır. Bu özellikler resimde zengin renkler, mimaride gösterişli süslemeler biçiminde görülür.

Müzikte Barok dönemini "Erken Barok" ve "Geç Barok" olarak ikiye ayırabiliriz. İlk dönemin önemli temsilcileri; G. Caccini (1550 - 1618), C. Monteverdi (1567 - 1643), G. Frescobaldi (1583 - 1643) ve G. Carissimi (1605 - 1674)'dir. 17. yy.'ın sonlarına doğru başlayan geç Barok dönemin en önemli temsilcileri arasında J.S. Bach (1685 - 1750), G.F. Handel (1685 - 1759), J.P. Rameau (1683 - 1764), A. Corelli (1653 - 1713), A. Vivaldi (1678 - 1741) ve G. Tartini (1692 - 1770) gibi bestecileri sayabiliriz. Bu dönemin temel üslup özelliklerini anlayabilmemiz için dönemin en önemli temsilcisi sayılan J.S. Bach'ı tanımakta yarar vardır.

### J.S. BACH

Müzikçi bir aileden gelen Bach yaylı çalgılar alanındaki temel bilgilerini babasından aldı. Klavyeli çalgılar konusundaki ilk bilgilerini de ağabeyinden alan Bach başarılı bir öğrenci oldu. Weimar sarayında bir süre kemancı olarak çalıştı. Arnstadt'taki Neuekirche'de kurulmakta olan Org'un yapımının denetlemesi ve denenmesiyle görevlendirildi; 18 yaşında buranın Orgculuğuna getirildi. Arnstadt'ta klavye, özellikle de org müziği üzerine çalıştı. 1707'de Thüringen'de Mühlhausen'deki Blasiuskirche'de orgcu olarak iş buldu. Bu dönemde özellikle kilise kantatları besteledi. Daha sonra Weimar sarayı orgculuğuna getirilen Bach saraydaki ilk beş yılında daha çok org üzerine çalıştı. 1714'te orkestra başkemancısı oldu; bu yıllarda İtalyan besteci A. Vivaldi'den etkilendi. 1717'de Köthen'e gelerek Prens Leopold'un müzik yönetmenliğini

üstlendi. Oda ve Orkestra müziği konusuna ağırlık verdi. Pekçok keman-çembalo, viyola da gamba-çembalo sonatları ile solo viyolonsel için 6 sütüni ve solo keman için 3 sonat ve 3 partitasını burada besteledi. 24 Mart 1721'de Brandenburg

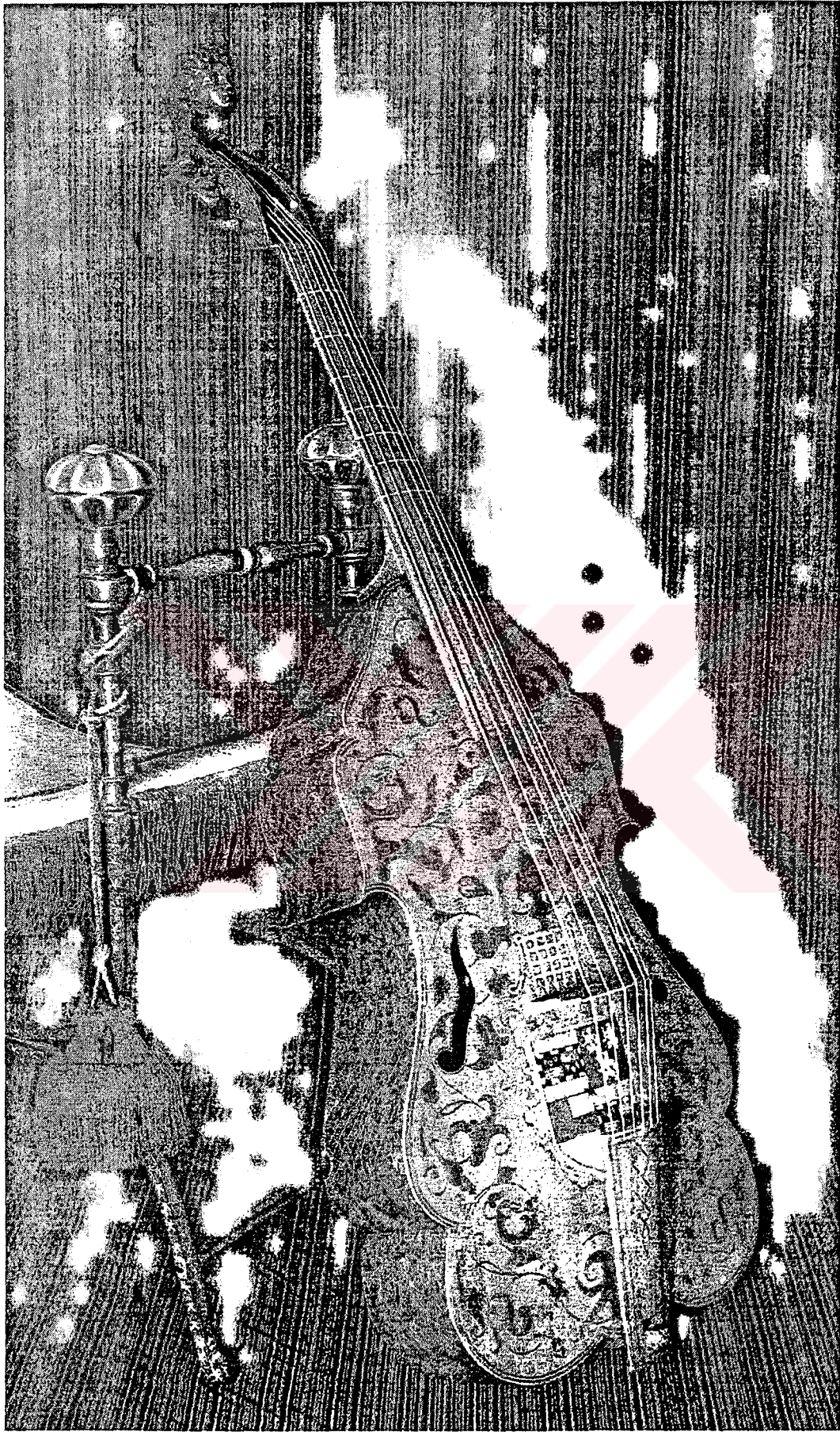
konçertolarını da burada tamamladı. 1723'de Leipzig'in St. Thomas kilisesine kantör olarak atandı. Bu dönem yapıtları arasında birçok kantat, Die Elenden sollen essen ve ilk biçimiyle Magnificat sayılabilir. Leipzig'deki ilk üç yılın sonunda geniş bir kilise müziği repertuarı oluşturdu.

Bach iki kez evlendi. İki evliliğinden 11'i erkek, 9'u kız toplam 20 çocuğu oldu. Üretken ve son derece çalışkan bir besteci olan Bach, ölümünden bir yıl önce "Die Kunst der Fuge" Füg Sanatı adlı kitabını tamamladı ve 1750'de Leipzig'de öldü.

J.S. Bach, bugün çok sesli müziğin varabileceği doruk noktası olarak kabul edilir. Çift motifin önemini keşfeden Bach olmuş, bestecinin bu yaklaşımı 18.yy'ın ikinci yarısında gelişecek olan iki temalı bölümde sonuçlanmıştır. Bas partisine güç ve süreklilik katarak onu müzik yapısının temeli haline getirmiştir. Kanon ve füg, büyük bir inançla bağlandığı müzik biçimleridir. J.S. Bach'ın Gamba-Çembalo sonatlarından birini inceleyerek, yapıtın çağdaş yorumlama biçimleri üzerinde duracağız; ancak bundan önce viyola da gamba'yı tanımakta ve viyolonsel ile olan farklılıklarından söz etmekte yarar vardır.

Viyola da Gamba Viyol ailesinin bas elemanlarından. Günümüzde kullanılan viyolonsel'den ayrılan en büyük özelliklerinden biri 6 telli oluşudur. Teller; Re-Sol-Do-Mi-La ve Re olarak akortlanır. Her ne kadar J.S. Bach inceleyeceğimiz sonatını Viyola da Gamba için yazmış olsa da, bu çalgı için genellikle eşliksiz eserler yazılmıştır. Çalgı, dizde veya günümüz eklentileriyle (pik) bacaklar arasına sıkıştırılarak çalınır. Omuzları daha düşük, kullanılan pozisyonları perdelidir. Viyola da Gamba dahil, viyol ailesinin o zaman kullanılan elemanlarındaki "f" delikleri "C" harfi şeklindedir. Köprü daha geniş, viyolonselde göre az kavisli, nispeten düzdür. Bu düzlük akorların kırılmadan çalınmasında büyük kolaylık sağlar. Çalgının sırtı düz, telleri daha incedir. Arşe, üstten değil, avuç içi yukarı gelecek şekilde alttan tutulur. Arşenin tahtası ve kılları arasındaki mesafe daha fazladır.

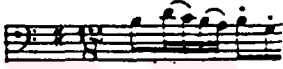




## J.S. Bach, BWV 1027 Sol Majör Gamba-Çembalo Sonatı

J.S. Bach'ın sol majör gamba sonatı 4 bölümlüdür. Birinci bölüm adagio (non troppo), ikinci bölüm Allegro ma non tanto, üçüncü bölüm Andante (Quasi lento), dördüncü bölüm Allegro moderato'dur.

Eserin tümünde J.S. Bach'ın geliştirmiş olduğu ve sonuna kadar bağlı olduğu, güçlü bas partisi, füg, kanon gibi müzik biçimleri baştan aşağıya kullanılmıştır. Birinci bölüm A - B - A formundadır. A bölümü viyolonsele verilen aşağıdaki motif üzerine kurulmuştur.



Bu motif serim içinde pek çok kez ritmik ve tonal değişikliğe uğratarak yinelenmiştir.



1. bölümün üçüncü ölçüsünde viyolonselin pedal sesine karşılık ezgi piyanoya verilmiş, aynı ezgi küçük bir ritmik değişiklikle bu kez Re majörde yinelenmiştir.

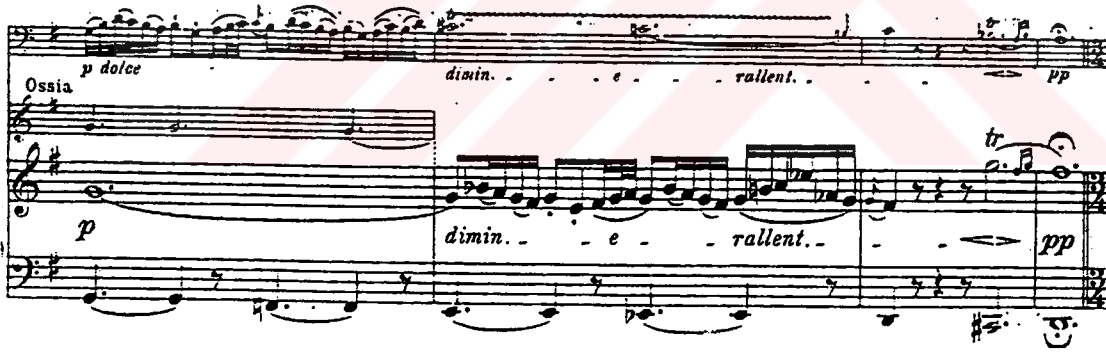




B bölümü altıncı ölçünün ikinci yarısında piyanonun akıcı bas partisi ve sağ eldeki onaltılık notaların birleşiminden oluşan armoni zenginliği içinde viyolonselde başlar ve piyano ile karşılıklı bir söyleşiye dönüşür. Bunu bir anlamda kanon olarak da tanımlayabiliriz.



1. bölüm 26. ölçüde ana bölümün Sol majörde viyolonselde sergilenmesi, piyanonun sağ eldeki pedal sesi ve sol eldeki kromatik inisi sesler ile çeken'de biter.



Birinci bölümün çekende kalan son ölçüsü bizi ikinci bölüme (Allegro, ma non tanto) bağlar. İkinci bölümde üzerinde durulan üç motif vardır. Bu üç motif, geliştirilerek, değişik tonlarda ısrarla karşımıza çıkar. Bach'ın besteci olarak ustalığı bu tür pasajlarda bir defa daha çarpıcı olarak kendini gösterir. Çünkü aynı motif pek çok kez duyulsa da bu yinleme tekdüzelik getirmez. Her gelişinde farklı armoniler kullanılmış, eşlik partisi değişikliğe uğramıştır. Motif, ilk duyuluşunda sade, diğerlerinde süslemelerle gelmiştir. Tılsım, tabiki Bach'ın yaratıcılığında gizlidir.



İkinci bölüm piyanonun sunduğu birinci bölme ile başlar. Aynı bölme viyolonselde yinelenir.

Allegro, ma non tanto

Allegro, ma non tanto

*mf ben marcato*

*P*

*Piano*

İkinci bölme viyolonsel'in pedal sesine karşılık piyanoda duyulur ve viyolonselde devam eder.

*cresc.*

*cresc.*

*f*

*f*

Üçüncü bölme yine piyanoda başlar ve viyolonselde yinelenir.

The musical score for the third section is presented in two systems. The first system consists of two staves: the upper staff is for the violin/cello and the lower for the piano. Both parts are marked with *cresc. poco* and *a*. The second system also consists of two staves: the upper staff is for the piano and the lower for the violin/cello. Both parts are marked with *poco*. The piano part in the second system includes a *4* measure rest. The violin/cello part in the second system includes a *4* measure rest. The piano part in the second system includes a *3* measure rest. The violin/cello part in the second system includes a *3* measure rest. The piano part in the second system includes a *3* measure rest. The violin/cello part in the second system includes a *3* measure rest.

Yukarıda örnekleri ile sunulan üç küçük bölmeye ek olarak 64. ölçüde başlayan başka bir bölme diğerlerinden farklı görünse de 21. ölçüde başlayan üçüncü bölmeyle paralellik oluşturur.

The musical score for the 64th measure section is presented in two systems. The first system consists of two staves: the upper staff is for the violin/cello and the lower for the piano. Both parts are marked with *cresc.* and *a*. The second system also consists of two staves: the upper staff is for the violin/cello and the lower for the piano. Both parts are marked with *cresc.* and *a*. The piano part in the second system includes a *31* measure rest. The violin/cello part in the second system includes a *31* measure rest. The piano part in the second system includes a *31* measure rest. The violin/cello part in the second system includes a *31* measure rest.

Bu bölme bizi yine baştaki A bölmesine götürür. Yinelenen 1. bölme viyolonsel ile piyano arasındaki söyleşi ile bizi bölüm sonuna ulaştırır.

Üçüncü bölüm yazılmış en karakteristik ve duygusal cantabilelerden biridir.

Piyanoda başlayan basit, sade ve iddiasız hareket viyolonselin katılımıyla zenginlik kazanır. Piyanonun sol elindeki pedal sekizlikler ile süslenmiş bu ezgi 8. ölçüde Re Majör Tonunda tekrar gelir, Minör başlangıçtan majöre ulaşım öyle büyük bir ustalıklarla gerçekleştirilmiştir ki, Bach adeta güneşin doğuşunu resmetmiştir.



Bölüm, sade bir coda ile sona erer.

Dördüncü bölüm Sol majörde piyanoda ilk bölmenin sergilenmesi ile başlar. Viyolonsel aynı bölme Re majörde yineler.



İkinci bölme yine piyanoda başlar ve viyolonselde sürer.



Üçüncü bölme ilk iki temadan daha cantabile olup piyanonun güçlü ve hareketli bas partisi ile desteklenmiştir.



Dördüncü bölme piyanonun sağ elinde başlar ve viyolonselde devam eder. Bach sol eldeki hareketli parti ile, bu pasajda bir kez daha bas partisini biçimlendirmedeki ustalığını ortaya koyar.



Dördüncü bölümün tümü, yukarıda örnekleriyle sunulan bu dört bölmeden oluşur. Diğer bölümlerde olduğu gibi, bu bölümde de Bach, birkaç motif ile neler yaratıldığını bize göstermiştir.

J.S. Bach, çalgısal yapıtlarının çoğunu 1717-1723 yılları arasında yazmıştır. Önceleri daha büyük çalgı grupları için eserler yazan Bach, değişik ses kalitelerine sahip çalgıları bir araya getirmiş ve ilk çalgı müziği çalışmalarında İtalyan konçerto stilini kullanmıştır. Zaman içinde Bach ilk çalışmalarının aksine konçertant'a ilgi duymaya başlamış ve bu onu oda ve piyano müziğine yöneltmiştir. 1720 Bach için olgunluk dönemi ustalığını ortaya koyması bakımından zorlu bir yıldır. Artık kişisel üslubu ile dış etki ve dürtüleri, pek çok yeni ve eski ulusal üslup, form ve modları, müzikal ifade biçimlerini birleştirmiş, bu birleşim onun taklit edilemez stiline kaynak oluşturmuştur. BWV 1027 Sol majör, BWV 1028 Re majör ve BWV 1029 Sol minör sonatla her türlü öykünmeden uzak, tarihi bir konseptin ürünüdürler. Bach, viyola da gambanın özgün tınısını ve teknik kalitelerini bu yeni stile uygulamayı özellikle ilginç bulmuş, böylece kişisel artistik ilkelerini, yeni stil ile birleştirerek eski üslup ve yeni üslubun bir kombinasyonunu oluşturmuştur. Bach, Sol majör ve Re majör sonatlarında dört bölümlü yavaş-hızlı-yavaş- hızlı düzenini kullandı. Bu, tipik dört bölümlü İtalyan

"sonata da chiesa" formuydu. Buna karşılık Sol minör sonatında üç bölümlü İtalyan konçerto modelini kullandı. Sol minör sonatın ritmik stili ve özellikle girişi bize 3 numaralı Brandenburg konçertosunu anımsatır.

### ÇAĞDAŞ YORUMLAMA MODELLERİ (SÜSLEMELER)

Barok dönemde nota yazımı günümüzdeki çağdaş düzeyine ulaşmamıştı. Besteciler arasında bir yazım bütünlüğü oluşturulmadığı için her besteci neyin, nasıl çalınması gerektiğini nota yazımı aşamasında çok iyi ifade edemiyordu. Oysa günümüzde en ufak bir efekt (etki) bile notada yazılabiliyor. İstenilen her türlü etkinin notada yazılamaması besteci için bir dezavantaj olarak kabul edilse de yorumcu için bir özgürlük demektir.

Eseri yorumlayan kişi belli kurallar dahilinde uzun notalara eklentiler yapabilir, belli yerlerde tril, mordan ve appagiaturo gibi süslemelerle eseri renklendirebilir, gerekli gördüğünde daha başka süsleme seslerini ekleyebilirdi. Bunlar tabiki armonik ve tonal yapıyı bozmadan yapılabilen süslemelerdi. Daha sonraları nota yazımı günümüz düzeyine geldiğinde, müzik tarihine geçmiş pek çok usta çellist, geçmiş dönemlerin yapıtlarını gözden geçirip, düzenleyerek (edit ederek) günümüz çağdaş nota yazım kuralları ile bizlerin kullanımına sunmuştur. Bu çalışmalarını yapan ustalar, bestecinin anlatımını bozmadan, özgünlüğüne dokunmadan edisyonlarını yayımlamışlardır.

Günümüzde klasik veya romantik döneme ait bir esere yorumcunun eklentiler yapması her ne kadar bize insafsızca ve mesleki ahlak kurallarına aykırı görünse de Barok dönemde bu, yukarıda sözünü ettiğimiz şekilde kurallarına uygun yapılırsa doğal bir şey olarak kabul ediliyordu. Kaldığı J.S. Bach'da buna karşı değildi. Şimdi bu süslemelere viyolonselci Mischa Maisky ve piyanist Martha Argerich'in kaydından bazı örnekler verelim.

Piyanonun sağ elindeki Re notası tınlatılamayacak kadar uzun bir nota. İkinci örnekte görüldüğü gibi yorumcu Re notasına bir tril eklemiştir. Bu notayı izleyen Do, Si ve La notalarına eklenen triller de temaya zenginlik katmıştır.

**Adagio (non troppo)**  
Ossia

**Adagio (non troppo)**  
Ossia

İlk örnekte görüldüğü gibi hem viyolonselde, hem de piyanonun sağ ve sol ellerinde tek bir Si sesi var. Piyanist yukarıdan aşağı çalacağı bir kırık akor ile buraya daha değişik bir renk katmış.

Bu pasajda viyolonsele çarpmalar eklenmiş. Aynı motif çarpmalar eklenerek piyanoda devam etmiş,

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the cello, featuring a melodic line with numerous tremolos (indicated by 'tr' and slurs) and a dynamic marking of *pp*. The middle staff is the treble clef of the piano, with a dynamic marking of *P*. The bottom staff is the bass clef of the piano, with a dynamic marking of *pp*. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

The second system of the musical score is identical in notation to the first system. It features the same cello part with tremolos and piano accompaniment. The dynamic markings are *pp* for the cello, *P* for the piano treble, and *pp* for the piano bass.

Burada ilk örnekte verilen çarpmalar, ikinci örnekte tril olarak verilmiş.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the cello, featuring a melodic line with trills (indicated by 'tr' and slurs) and a dynamic marking of *f*. The middle staff is the treble clef of the piano, with a dynamic marking of *f*. The bottom staff is the bass clef of the piano, with a dynamic marking of *p cresc.*. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.



The image displays a musical score for a piano and violin. The score is organized into three systems. The first system consists of a single staff with a treble clef, containing four measures of music. The second system consists of two staves: the upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef, both containing four measures of music. The third system consists of two staves: the upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef, both containing four measures of music. The piano part includes dynamic markings such as *f* and *p cresc.*. The violin part includes fingering numbers (1, 2) and a *tr* (trill) marking. A large, light pink watermark is visible in the lower half of the page.

## KLASİK DÖNEM

Müzik tarihinde genel olarak 18. yy.'ın ikinci yarısından, J.S. Bach'ın ölüm tarihi olan 1750'den başlayarak, Ludwig van Beethoven'in ölüm tarihi 1827'ye kadar geçen dönem Klasik Çağ olarak adlandırılır. Klasik dönem operada Gluck'un devrimi, Haydn, Mozart ve Beethoven'in müziğe sundukları yeni soluk ile tanınır. Bu dönemin müziği, bir önceki Barok dönemin müziği ile tam bir zıtlık oluşturur. Bu zıtlıkları, düzenli yinelenmeler, göreceli olarak kısa, açıkça artiküle edilen cümleler, bir dereceye kadar daha az polifonik yapı ile yukarıdakilerin simetrik modelleri olarak tanımlayabiliriz. Bu dönemin müziği, bir sonraki öznel, tutkulu, coşkulu ve dizginlenemez duygularının ifade edildiği Romantik döneme zıt olarak, daha kolay anlaşılır, yalın, kuralcı, dinlendirici ve basittir.

Müzik tarihinde, konumuzun başlığı olan "Klasik" gibi kavramlar, özellikle başka sanat dallarından adapte edildiğinde bizi yanlış anlamalara, yanlış yollara yönlendirir. Örneğin gerilim (tension) ve zıtlık (contrast), müzik ustaları için önemli kavramlardır. Her iki kavrama da sahip olan Mozart, günümüzde hiç öyle kabul edilmese de 19. yy.'da bazıları için romantik bir besteci olarak düşünülmüştür. Haydn ve Mozart'ın temel müzik çizgisi üzerinde ve normlarında gelişmiş olsa da Beethoven günümüzde romantik bir figür olarak kabul edilir. Brahms ise romantik dönem içinde yaşamış bir geç klasikçidir.

Bu bağlamda J. Brahms'ı ve Mi minör 1. viyolonsel sonatını yakından incelersek, herhalde dönemin temel üslup özelliklerini daha iyi kavrayabiliriz.

## JOHANNES BRAHMS

7 Mayıs 1833'de Hamburg'da doğdu, 3 Nisan 1897'de Viyana'da öldü. Otto Cassel'den piyano dersleri alarak müziğe ilk adımını attı. Kemancı Revenyi ile tanışması, oda müziğine sevgi ile bağlanmasına neden oldu. Keman virtüözü J. Joachim sayesinde F. Lizst ve R. Schumann gibi dönemin müzik ustalarıyla tanıştı. Schumann, Brahms'ın müziğe olan yeteneğini ve üstünlüğünü sezdi ve "Neue Zeitschrift für musik"

dergisine hakkında övgü dolu bir yazı yazdı. Brahms, Schumann ile dostluğunu ilerletti. Yaşamı boyunca O'na saygıyla bağlandı. Schumann'ın karısı Clara Schumann'a derinden duyduğu aşk yazdığı pek çok esere esin kaynağı oldu. 1856'da dostu R. Schumann, Bonn yakınlarında bir akıl hastanesinde öldükten sonra, Brahms, Clara Schumann'ı rahatlatmak ve ona yardımcı olmak amacıyla elinden geleni yaptı.

Brahms, Wagner, Lizst ve kemancı Joachim'in öncülük ettiği "Neo-German" akımına karşı çıktı. Bu akıma katılmasının zorunlu olmadığını açıklayan bir bildiri yayınladı.

Aradan geçen yıllar Brahms'ın çalgı müziğine olan ilgisini artırdı. Op. 51 iki yaylı dördümlü 1873'de Do minör piyanolu dördümlü ve Do minör senfonisini 1876'da yazdı. 1877'de keman ve viyolonsel için ikili konçertosunu yazdı. 1886'da Fa majör viyolonsel sonatı, La majör keman sonatı ve Do minör üçümlü yazdı. 1891 yılında klarnetçi Mühlfeld ile tanıştı ve ondan etkilenerek klarnet üçümlü ve klarnet beşilini yazdı. Sonraki iki yıl içinde piyano parçaları ve 1894'de iki klarnet sonatını besteledi. Bu tarihe kadar en yakın dostlarını yitirmişti. 1896'da Clara Schumann'ın felç geçirmesi ve aynı yıl ölümü Brahms için büyük bir darbe oldu. Ve 3 Mayıs 1897'de Viyana'da öldü.

J. Brahms, yaşadığı yıllara göre değerlendirildiğinde bir romantik dönem bestecisi olarak düşünülebilir. Pek çok romantik eserin üretildiği bir çağda Brahms'ı romantik bir besteci olarak düşünmek doğaldır. Müzik üslubu bakımından öyledir de. Oysa Brahms'ın temsil ettiği müzik kavramı, onu romantik bestecilerden ayırıp klasik döneme yaklaştırmaktadır. Özellikle senfoni, sonat ve oda müziği eserlerindeki biçim, kurgu, stil ve armonik yapı incelendiğinde, onun bir geç klasikçi olduğu sonucuna varabiliriz. Ama anlatımı, bu klasik temel üzerine kurduğu müzik cümleleri, zengin ezgisel çizgisindeki derinlik göz önüne alındığında, aslında o'nun bir Alman romantiği olduğunu görürüz.

### **Op. 38 No: 1 Mi minör Viyolonsel Sonatı:**

Yazılmış olan tüm viyolonsel - piyano sonatlarını incelediğimizde bu çalgı bileşimindeki en çarpıcı sorunun denge olduğu görülür. Bu sonat bestecinin gençlik

döneminin sonlarına doğru yazılmış ve yayımlanmış olmasına rağmen, Brahms bu denge sorununun farkındaydı. Viyolonsel için duyurulması en güçlü olan bas ses bölgesinin altına bile güçlü bir eşlik partisi yazmıştı.

Tüm sonat boyunca viyolonsel için iki şekilde kullanıldığına tanık oluyoruz:

1) Lirik Anlatım (Cantilena)

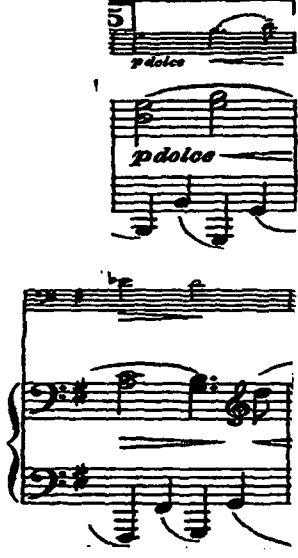
2) Viyolonsel önderliğinde piyanonun güçlü bas desteği. Bu lirik anlatım özellikle birinci bölümde baştan sona egemendir.

Piyanonun sol elinden gelen destek ise, aşağı yukarı tüm eserde yoğun bir şekilde hissedilir. Viyolonsel için tenor ses bölgesinin üzerine çıkılmadığı ve teknik zorlamalardan kaçınıldığı görülür. Belkide Brahms bunu Mi minör tonunun trajik atmosferini zorlamamak için yapmış olmalıdır.

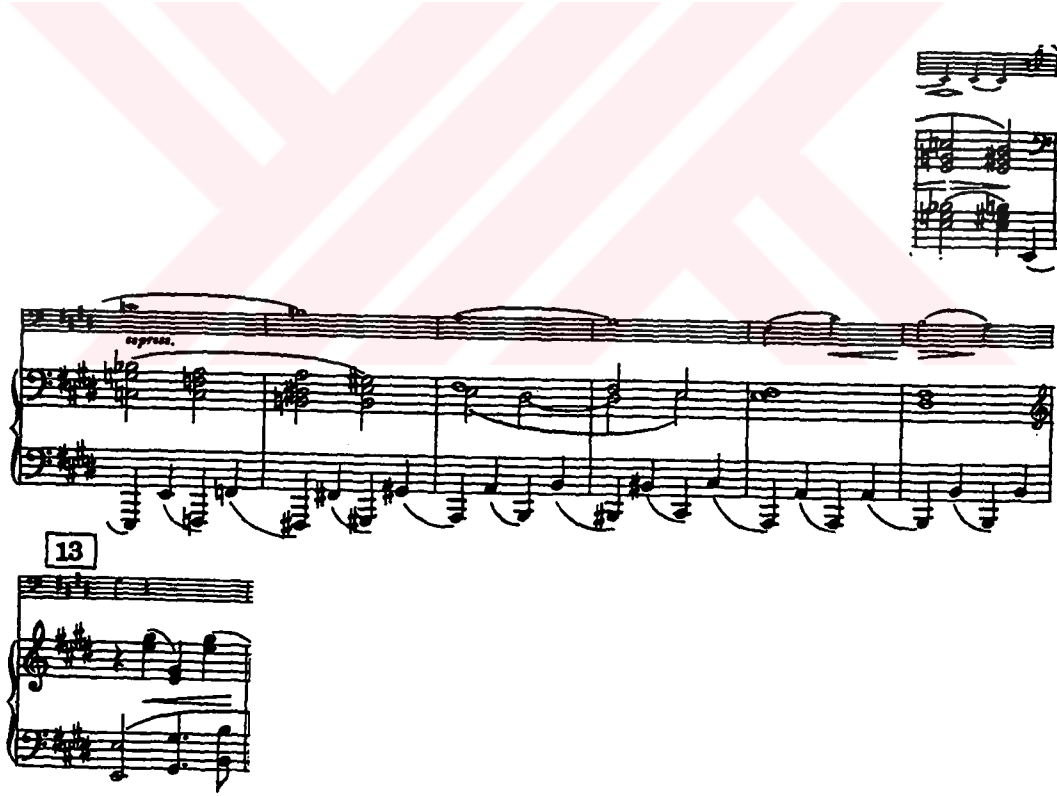
Birinci bölüm, viyolonsel için sunduğu ağır başlı bir ezgiyle başlar ve Brahms'ın patetik kodasıyla sona erer. Birinci cümle için en önemli özelliklerinden biri, birinci ölçünün sonundaki "Si" notasının "Do"ya çıkışı ve geri gelişidir.

**Allegro non troppo**  
*p espress. legato*  
**Allegro non troppo.**  
*p*

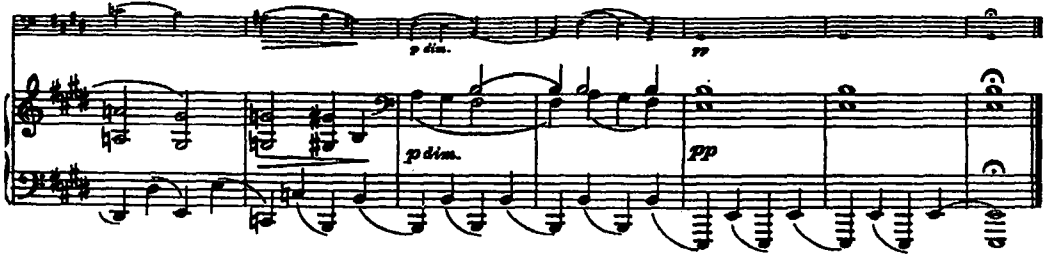
Bu hareketi, gelişimde Sol majörden ve yeniden serimde tekrar Mi minörden duyarız.



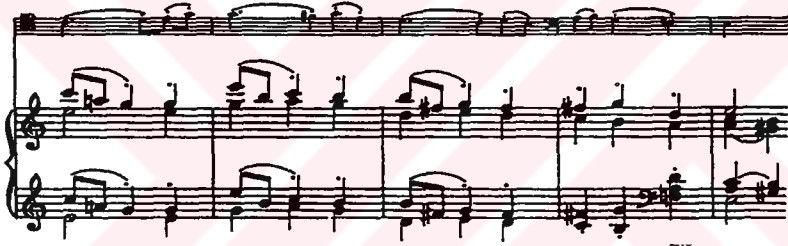
Koda'nın girişinde ise genişletilmiş ve tartım değeri uzatılmış olarak ortaya çıkar.



İkinci cümlede iki çalgının soru, yanıt şeklinde gelişen, karakteristik, Brahms'a özgü çapraz ritimleri müziğe daha enerjik bir yaşam veriyor. Yalın bir cantabile olan 1. cümle karanlık atmosferiyle geri döner ve bir Barok dönemi sürpriziyle bölüm Mi Majörde biter.



2. Bölüm, Brahms'ın yumuşak ve içten Allegrosuyla başlar. Bu gibi bölümlerde Brahms, 18. yy. müziğinin mirasçısı olarak çabuk scherzolar yerine bu tür klasik menuetleri yeğler.



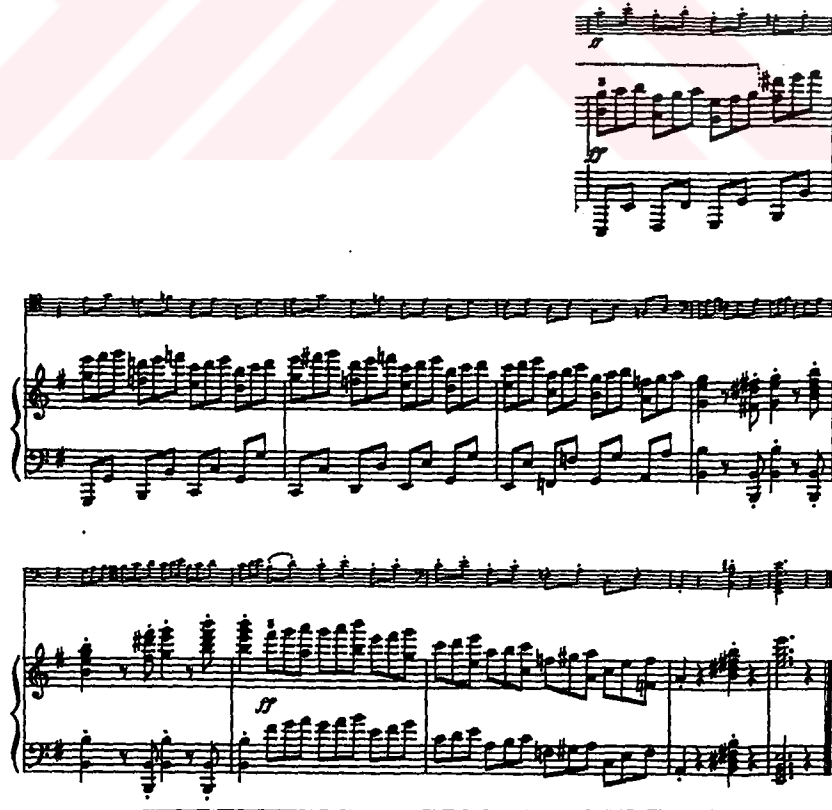
Trio, Fa # minörde yazılmış nefis bir interlude'tür.



Bu zarif bölümden sonra Brahms, Klasik dönemden de gerilere giderek Barok'la özlem giderir. Karşımıza çıkan füg, anılan dönemde yazılanların belki de en haşin nitelikli örneğidir.



Bu arada piyanonun fa açkısı sınırlarını zorladığını görüyoruz. Eser, zaten baştan sona egemen olan üçlemeye ikileme zıtlığıyla sona erer.



## Çağdaş Yorumlama Modelleri

Op. 38 No: 1 Mi minör viyolonsel sonatının pek çok çellist tarafından kayıt edildiğini ve plak yapıldığını biliyoruz. Elimizde var olan örnekleri incelediğimizde, yorumlama modelleri olarak çok büyük farklılıklar görmesek de ayrıntılarda, renk ve kalitelerde bazı farklılıkları vurgulayabiliriz. Klasik dönemin kuralcılığını da buna eklersek, yorumlama modellerindeki kısıtlayıcı özellikler bir kat daha artar.

Viyolonselci Pierre Fournier'in, piyanist Rudolf Serkin ile yapmış olduğu plak kaydı, yüzyılımızın Brahms'a en yakın olan yorumlarından birisidir desek herhalde abartmış olmayız. Alman klasizmini kendi Fransız romantizmiyle yumuşatan Fournier, dönemin tüm özelliklerini en doğru ve en yalın ifade ile yorumlamış. Bu arada Rus piyanist R. Serkin'in sağlam eşliği ve "forte", "piyano" daki zıt yaklaşımları gürlükleri daha da renkli kılmış. Pierre Fournier, bu yorumu ile klasik dönemin, romantik sayılabilecek bu baş yapıtını sonat formunun hakkını vererek ve gereklerini yerine getirerek yorumluyor.

Yine çağımızın en iyi ve en şanssız viyolonselcilerinden olan Jacqueline du Pré de Brahms Op. 38 No: 1'i daha sonra eşi olan piyanist Daniel Barenboim ile yorumlamış. Genç yaşta amansız bir hastalık sonucu tekerlekli sandalyeye çakılıp kalmış olan du Pré, aktif solist olarak konser verdiği birkaç küçük yıla sığdırdığı mesleki yaşantısına Brahms'ı da dahil etmiştir. Daha Barenboim ile arkadaşlık ettiği yıllarda ne kadar Beethoven ve Brahms sonat varsa raflardan indirmişler ve bu sonatları plak yapmışlar. Birer du Pré şaheseri olan bu kayıtlarda sanatçının kişiliğindeki tüm özellikleri duymak mümkündür. Abartılı gürlükler büyük rubato ve accelerandolarla süslenmiştir. Bu arada Barenboim ile aralarındaki duygu alışverişini hissetmemek mümkün değildir.

Brahms'da, du Pré'nin en büyük şanssızlığı bestecinin I. Bölüme koyduğu röprizin yapılmamış olmasıdır. Klasik sonat formunun en belirgin ve tamamlayıcı özelliklerinden biri olan serim'in tekrarlanmamış olması büyük bir eksiklik. du Pré'nin pek çok eseri yorumlayışında olduğu gibi, bu kaydında da her şeyi büyük düşündüğünü rahatlıkla söyleyebiliriz.



du Pré'nin legatolarındaki kesintisiz çizgi, müzik cümlelerini adeta sonsuzlaştırırken tempolardaki özgür değişimleri belirtmekte yarar var. Önemli notaları vurgulaması ve kendisine özgü çok özel glissandoları, Brahms'ı sıkı sıkıya bağlı olduğu klasik sonat formundan almakta ve yaşadığı çağın romantik çizgisine oturtmaktadır.

Formda klasik, üslupta romantik olan Op. 38-1 nolu sonatın en güzel yorumlarından biri kuşkusuz A. Navarra'ya aittir. Navarra kendi müzikal çizgisini açıkça ortaya koyduğu bu yorumunda, tüm abartılardan uzak, du Pré'nin tersine tempolara çok daha sadık, deyim yerindeyse daha ölçülü bir Alman romantizmi sergilemektedir. Yine du Pré'ye göre özellikle 1. bölümün temposu biraz daha ağırdır. Ama baştan sona ona sadıktır.

Aynı bölümün codası ise müzikteki güzellik ve estetik kavramına en iyi örneklerden birini oluşturmaktadır.

2. bölümün menuetto'su pek çok yoruma oranla sade ve kısa notalara karşın oldukça legato çalınmış. Menuettonun devamında Navarra'nın akıcılığı, nüanslarındaki abartısız icrası ile birleşince nefis bir trio dinliyoruz. Brahms, üçüncü ve son bölümde anımsatmaya çalıştığı birkaç yüzyıl öncesinin geleneği olan Füg'ün klasik form ve romantik üslup ile birleştirilmiş en güzel sentezlerinden birini ortaya koyar. Buna Navarra'nın kişisel üslubu ve nefis yorumunu da eklersek doyumsuz bir Op.38 No:1 dinlemiş oluruz.

## EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK)

19. yy.'ın sonları ile 20. yy.'ın başlarında Fransa'da önce resim, sonra da müzik alanında etkin olmuş sanat akımıdır. İzlenimciler, bir önceki romantik ve gerçekçi kuşağın konularından ve dolaysız anlatım biçiminden uzaklaşarak, bir düşünce yada görüntünün insanda uyandırdığı izlenimleri yansıtmayı amaçlamışlardır.

İmpression (izlenim) kavramı, aydınlanma filozofu David Hume ile önem kazanmıştır diyebiliriz. Hume impression kavramını, bilgimizin en temel ve en özgün bir taşıyıcısı olarak anlar. Varlıkla olan ilgimizi sağlayan impression'dur. İmpression deyince, görürken, iştirken ve bir şeye dokunurken, bir şeyi severken, birinden nefret ederken, bir şeyi arzular ve isterken, sahip olduğumuz canlı perseption'ları (tasavvurları) görürüz.

Claud Monet, Camille Pissarro, Pierre Auguste Renoir, Alfred Sisley, Edgar Degas, Berthe Morisot, Armand Guillaumin ve Jean Frédéric Bazille gibi ressamların geliştirdikleri akımın en verimli dönemi 1867 - 1886 arasıydı.

İzlenimcilerin hepsi, daha sanat yaşamlarının başlarında, 200. yıldır Avrupa sanatını yönlendiren, akademik eğitimin sınırlayıcı etkisinden kurtulmayı amaçlamışlardır. 1860'ların sonlarına doğru Edouard Manet'in geliştirdiği yeni estetik, izlenimciliğin oluşmasında önemli bir etken oldu. Bir ressam, resmi ilk kez konunun egemenliğinden kurtarmış, dikkatini doğrudan renk ve biçim üzerinde yoğunlaştırmıştı. Manet, renk kümeleriyle oluşturduğu kompozisyonlarında, perspektif derinliği en aza indirmiş ve düz renk alanları kullanmıştı. Böylece konu ikinci plana itilmiş, izleyicinin dikkati resmin yüzeyine çekilmişti. İzlenimci müzikte de aşağı yukarı aynı düşünce egemendi. Esas olan armonik yapı, biçim veya ezgi değil, müzik renkleri, tını ve efektlerdi.

İzlenimci akımda ressamın tam renk, saf renk arayışı, bestecinin saf ses, tam ses (ton juste) arayışına koşuttur. Edebiyatta ise Flaubert'in "tam sözcüğü" arayışı, sanat dalları arasında bu dönemdeki etkileşimi sergiler. Verlaine, Şiir sanat'ında şiir, resim ve müziği içiçe dile getirir, belki müziğin herşeye egemen oluşunu da biraz eleştirir.

Müzik, herşeyden önce müzik olmalı  
Onun için tekli dizeden şaşma  
Daha belirsizdir, erir havada  
Ne ağır başlıdır, ne tumturaklı  
Kelime seçerken de meydan senin,  
Bile bile bir nebze aldanmalı.  
Dumanlısı güzeldir türkülerin,  
Öyle hem seçik olsun, hem kapalı.  
Güzel gözler tül ardında görünsün,  
Gün ışığı titremeli şiirinde  
Ak yıldızlar maviliğe bürünsün  
Ilgıt ılgıt sonbahar göklerinde.  
Ararengin peşindeyiz çünkü biz  
Rengin değil, ararengin sadece.  
Ancak öyle sarmaş dolaş ederiz  
Kavalı boruyla rüyayı düşle.  
Nükte belasından kurtulmaya bak  
Acı zeka, sulu gülüş neyine?  
İşe karıştı mı bu cins sarımsak  
Maviliğin yaş dolar gözlerine.  
Nedir bu kafiyeden çektiğimiz  
Hangi sağır çocuk ya da deli zenci  
Sarmış başımıza bu meymenetsiz,  
Bu kof sesler çıkaran kalp inciye?  
Hep musiki, biraz daha musiki,  
Havalanan bir şey olmalı mısra  
Deli gönülden kalkıp gitmeli  
Başka göklere, başka sevdalara.

Paul Verlaine (Çev. Sebahattin Eyüboğlu)

## **Müzikte İzlenimcilik**

Müzikte Claude Debussy, öteden beri izlenimciliğin önde gelen temsilcisi sayılır. Ama Debussy, izlenimci ressamın genel estetik yaklaşımından etkilenmekle birlikte, en azından ilk bestelerinde benzer tekniklerden yararlanmaya çalışmadı. Uzun bir arayış döneminin sonunda izlenimcilikte karar kıldı. Ancak 1892'den sonraki çalışmalarını izlenimcilik kapsamı içinde değerlendirebiliriz. Bu döneme örnek olarak Pelleâs et Melisande (ilk sahneleniş 1902) operası, Noktürnler'inden "Nauges"(Bulutlar) ve viyolonsel - piyano sonatını verebiliriz. Debussy'den başka Maurice Ravel, Frederic Delius, Ottorino Respighi, Karol Szymanowski ve Charles Griffes de izlenimci besteciler arasında sayılabilir.

İzlenimci müziğin genellikle narin, edilgen ve ruh haline bağlı olduğu düşünülür. Gerçekte ise izlenimci müzikte ölçülülük, vurgudan kaçınma ve durağanlık belirgindir; bestecinin başlı başına güzel ve gizemli bir amaç olarak gördüğü saf sese duyduğu hayranlık, son derece çarpıcı, renkli bir etki yaratır. Teknik yönden bu özellikler, çoğunlukla armoninin durağanlığı, tonalitenin belirsizliği, keskin biçim karşıtılarıyla, ritmik anlatımların bulunmayışı ve ezgi ile eşlik arasındaki ayrımın bulanıklaşmasından doğar. Her ne kadar izlenimciliğe, romantizmin aşırılıklarından uzaklaşma hareketi olarak bakılırsa da, temel özelliklerinin pek çoğu Franz Lizst, Richard Wagner ve Alexander Scriabin gibi dışavurumculuğun romantik öncüleri sayılan bestecilerin yapıtlarında da görülebilir.

## **CLAUDE ACHİLLE DEBUSSY**

22 Ağustos 1862'de, Saint Germain-en-Lay'da doğdu, 25 Mart 1918'de Paris'te öldü. Debussy'nin piyanodaki yeteneğini dokuz yaşında, şair Verlaine'nin kayınvalidesi Madame Mauté de Fleurille keşfetti. Chopin'le çalışmış olan bu kadının özendirilmesiyle müziğe yönelen Debussy, 1873'de Paris konservatuvarına girdi, piyano ve kompozisyon çalıştı. 1884'de L' Enfant Prodigue (Savurgan Oğul) adlı kantatı ile Roma ödülünü kazandı. Gençliği büyük çalkantılar içinde geçen Debussy, gerek maddi, gerek duygusal yaşamındaki zorluklar altında ezildi. Ailesiyle birlikte Paris'in yoksul bir kenar mahallesinde yaşarken, zengin bir Rus kadını olan Nadejda Filaretovna von Meck'in koruması altına girdi. Tchaikowsky'nin de koruyucusu olan bayan von Meck

Debussy'den kendisiyle ve çocuklarıyla birlikte d etler almasını istiyordu. Paris'te bulunduğu sırada bir mimarın genç ve güzel karısı, Őarkıcı Blanche Vasnier'ye tutuldu. Erken dönem yapıtlarının bir çoğuna bu kadın esin kaynağı oldu. İçinde bulunduğu karıŐık ortam Debussy'i oldukça hırpaladı. Ama bu fırtınalı yıllar onun ilk dönem üslubuna duyarlık da kattı. Debussy'nin bu dönemdeki üslubunun en iyi örneklerinden biri Clair de lune'dur. Yapıtın adı Fransız pantomiminde geleneksel aÇık Pierrot'un sahnelerinde kullanılan bir halk Őarkısından gelir. Gerçektende Debussy'nin daha sonra yazdığı eserlerinde, özellikle Images (1912, Görüntüler) adlı orkestra yapıtıyla, ileride ayrıntılı bir Şekilde söz edeceğimiz Viyolonsel ve piyano sonatındaki Pierrot'yu anımsatan pek çok çađrıŐım, onun sirk çevresine duyduğu ilgiyi ortaya koyar.

Alman besteci Wagner ve Rus bestecileri Alexandr Borodin ile Modest Mussorski'nin müziklerinden etkilendi. Wagner'in Gesamtkunst werk (Bütünsel Sanat) anlayıŐı, sanatçıları duygusal tepkilerini inceltmeye ve saklı düŐlerini dıŐa vurmaya  zendiriyordu. Wagner'i izleyen Fransız bestecilerinin yapıtlarındaki oldukça ince yapı bundan gelir. Bu arada Müzikte Ulusçuluk kavramına da bir parça değinmekte yarar görüyorum. Müzikte Ulusçuluk, özellikle 19. yy.'ın ikinci yarısında besteciler arasında çok önem kazanmıŐtı. Avrupa'da üç büyük ülkenin müziği egemendi. Alman (ki Avrupa'nın büyük bir bölümüne hakimdiler) Fransız ve İtalyan müziği. İtalya'da Verdi ve Rossini Operada adeta bir devrim gerçekleŐtirmiŐler ve Opera müziğini Avrupa'nın en popüler müziği haline getirmiŐlerdi. Her ne kadar yazdıkları operalar eleŐtirmenler tarafından ciddi bulunmasa da, kitleleri opera salonlarına taŐımıŐlardı. Operaların küçük kentlere ve kasabalara turne yapmaları o dönemlerde çok zordu. Çok iyi bir piyanist olan F. Lizst, bu zorluklardan yararlanmasını bildi ve zamanın sevilen operalarını piyanoya uyarlayarak Avrupa'nın küçük kentlerinde ve kasabalarında verdiği konserlerde çaldı. Rossini ve Verdi'nin operada yakaladığı baŐarıyı Almanya'da Wagner daha sonraları yakaladı. Wagner, operayı bir okul gibi düŐündü. Her zaman olduğu gibi müzikte de Fransız - Alman ekiŐmesi yaŐanıyordu. Tchaikowsky, bir Rus besteci olduğu halde, Paris'te yaŐamayı tercih etti ve Rus müziğinden bir parça etkilendiyse de bir Rus olarak ülkesinin Ulusal motiflerini kendi müziğinde kullanmamakla suçlandı. Bu yüzden Rus beŐleri arasında yer alamadı. F. Chopin, Polonez'leriyle Polonya halkının uyanıŐına katkıda bulundu. Bu arada başka ülkelerin müziklerinden etkilenen besteciler de oldu. Mozart, Türk müziğinden, özellikle vurmalı çalgılardan çok

etkilendi. Brahms, Macar Ulusal müziğinden etkilenerek, Macar dansları yazdı. 19. yy.'ın sonlarına doğru güçlü ülkelerin topraklarını genişletme sevdaları yukarıda görüldüğü gibi müziğe de yansdı. Debussy'nin izlenimci müziği ve daha sonraki 20. yy. müziği, değişik tınların biçim ve biçemlerin denenmesiyle evrensel müziğin yazılmaya başlamasına neden oldu. Debussy de müziği ile evrenselliğin tohumlarını atan bestecilerden biri olarak tarihteki yerini aldı.

Sadece 25 yıl süren sanat yaşamında Debussy sürekli yenilik aradı. Bir deniz betimlemesi olan La Meer (Deniz), İngiliz ressam J.M.W. Turner ile Fransız ressam C. Monet'in düşüncelerinden esinlenmiştir. Debussy, kişisel yaşamında olduğu kadar, çalışma yaşamında da yaratıcı bir beynin ulaşabileceği her alanda bilgi ve deneyim sahibi olmaya çalışmıştır.

Debussy'nin yapıtları ilk kez 1 Mart 1894'te, Brüksel'de Renoir, Gauguin, Sisley ve daha başka izlenimci ressamların yeni tablolarının sergilendiği "La Libre Esthetique" galerisinde verilen konserde seslendirildi. Yaylı çalgılar dördlüsünün (1893), son sonatlarının ve piyano etüdlerinin dışındaki tüm yapıtları resim ve şiir temalarıyla zenginleştirilmişti. Kızı için "Çocukların Köşesi" (1908) adlı piyano süitini yazdı. İçinden geldiği gibi beste yapan Debussy'nin algılayışındaki duygululuk, onun çocuk ruhunu derinden kavramasına olanak veriyordu. Mussorski'nin Çocuk Odası başlıklı şarkı dizisini andıran "Çocukların Köşesi'nde", piyano için Oniki Prelüd'ünde ve ilk kez 1919'da sahnelenen La Boite a Joujoux balesinde (Oyuncak Kutusu) bu özellik çok belirgindir. Görüldüğü gibi Debussy tüm yapıtlarında başka bir sanat dalından, bir resimden, bir şiiirden, bir başka besteciden etkileniyor. Bu etkileşim, etkilendiği sanatsal yapıtın ifade etmeye çalıştığı düşünceyi, duyguyu kendi üslubuna aktarmasına yol açıyordu.

Debussy'nin izlenimci müziği 19. yy.'ın özgürce ifade edilen coşkun ve duygulu, fakat temel kuralları bir önceki yüzyıla ait olan müziğe ilk başkaldırı niteliğindedir. Debussy hiçbir zaman 19. yy.'ın (yenilikçilerin deyimiyle) basmakalıp armoni yapısına inanmadı. Bu nedenle 21 notalık bir dizi oluşturdu. Ancak bu sistemi Schöenbeng'in 12 ton müziği kadar katı bir şekilde uygulamadı. Yazdığı müzik ile çalgıların orkestra içindeki klasik kullanılma biçimlerine yenilik kazandırdı. Özellikle yaylı çalgılar dördlüsünün (1893) pizzicato scherzo'su ile fırtınada denizin kabaran dalgalarını

betimleyen bölümleri, yaylı çalgıların klasik anlamda kullanılış kurallarını altüst etti. Tahta üflemeli çalgıları birer insan sesi gibi kullanarak onlara kişilik kazandırdı ve her birine solo görevler vererek orkestrada kullanım amaçlarını yeniledi. Onun müziğinde bakır üflemeli çalgılar kendi özgün renkleriyle kullanılarak orkestra tınısına yeni bir soluk getirdiler. Yaylı çalgılar, tahta üflemeler ve bakır üflemeler gruplarıyla alışılmış orkestra düzeni, izlenimci ressamın yapıtlarına benzer biçimde sarsılmış yada parçalanmıştır. Çalgıların her biri büyük bir oda müziği topluluğunda yer alırcasına solo yapar hale gelmiştir. Debussy, piyanoyu da araştırmacı bir yaklaşımla ele almış, piyano yapıtlarında yeni sonoriteler, ses alanı karşılaştırmaları ve pedalların ustaca kullanılmasıyla elde edilen efektlerden yararlanarak Chopin'den o güne en özgün üslubu yaratmıştır.

### **Re minör viyolonsel sonatı**

Debussy, bu sonatıyla viyolonseli, klasik kullanım alanından çıkarıp, değişik ses rengi, tını ve efekt arayışlarına girmiş ve çağdaş çello repertuarının ilk eserlerinden birini yazmıştır. Debussy, öte dünyayı çağrıştırdığı söylenen bu sonatı ile bizi bir hayal dünyasına sürükler, adeta 3. bir boyut arar. Viyolonsel onun müziğinde bir bukalemun gibi renk değiştirir. Zaman zaman keman, yer yer flüt, bazen de bir mandolin veya gitar andırır. Düşünce olarak, gençliğinde yazdığı Frères en Art (Sanat Kardeşleri) oyunundaki düşünceleri geliştirmiştir. Oyunda, müzikçiler, ressamlar ve şairler Debussy'nin alışılmışın dışında hatta anarşik nitelikteki fikirlerini tartışırlar.

Viyolonsel - Piyano sonatının genelinde, belki de müzik tarihinde ilk defa denenmiş efektlerin viyolonselin özgün ses renginin dışında o zamana kadar hiç kullanılmamış değişik renk ve karakterlerin uygulanabildiğini görüyoruz. Debussy'nin müzikteki bu yeni renk arayışları viyolonsel tekniğine de belki düşünmeden de olsa büyük katkıları olmuş, dolayısıyla, viyolonselin klasik anlamda kullanımının yanısıra, bir solo çalgının olanaklarını geliştirip, yeni bir solistik anlayışın yerleşmesini sağlamış, viyolonselcilerin de ufkunu genişletmiş ve gelecek çağdaki genç bestecilere cesaret vermiştir. Böylelikle, 20. yy. müziğinin de tohumlarını atmıştır. 20. yy. müziğinde bazı besteciler, yeni renk arayışlarını sürdürmüş, ne yazık ki çağdaşlık anlamında yapılabilenden daha öteye geçemedikleri için, bazıları viyolonsel vurma yoluyla veya




amplifike ederek (elektro viyolonsel) yeni ses arayışlarına girişse de bu denemeler viyolonselın doğasına aykırı olduğu için pek de kabul görmemişlerdir.

Söz konusu sonatta, daha önceki dönemlere ait sonatlardan farklı olarak bestecinin çalıcıdan ne istediğini açıkça belirttiğini görüyoruz. Bu istekler "p" piano, "f" forte, crescendo yada decrescendo gibi yüzyıllardır kullanılan gürlüklerin ötesinde, aranan etkiyi açıkça belirtmesidir. Partisyonda da görüleceği gibi, Debussy terminolojik bağlamda bazı zorluklar yaşamıştır. Ağırlıklı olarak Fransızca müzik terminolojisini kullansa da, bütün partisyonda bunu yapamayacağını anlamış ve evrensel müzik terminolojisinden vazgeçmemiştir.

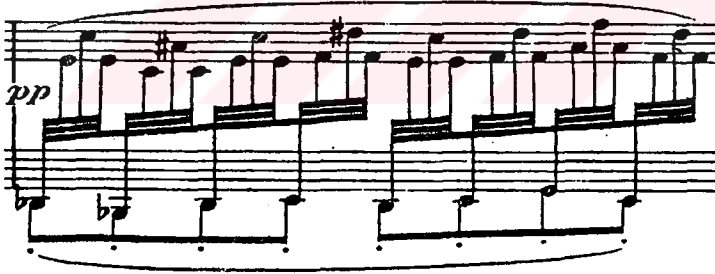
Şimdi bu sonata biraz daha yakından bakalım;

Eserin birinci bölümünde Debussy l'den altı ölçü sonra viyolonselde gelen pasajın "Sur la touche" tuşun üzerinde veya tuşa yakın çalınmasını istiyor. Bu etki sonucunda, sesin daha yumuşadığını, daha piano (p) olduğunu, belki de daha gizemli (misterioso) duyulduğunu gözlemliyoruz.

**Animando poco a poco (Agitato)**  
sur la touche



**Animando poco a poco (Agitato)**



Yukarıda örneğini verdiğimiz pasajın ve "Quasi Cadenza"nın dışında, birinci bölüm tümüyle viyolonselın legato pasajlarıyla süslenmiş.

**3** au Mouvt (poco animando)



**3** au Mouvt (poco animando)



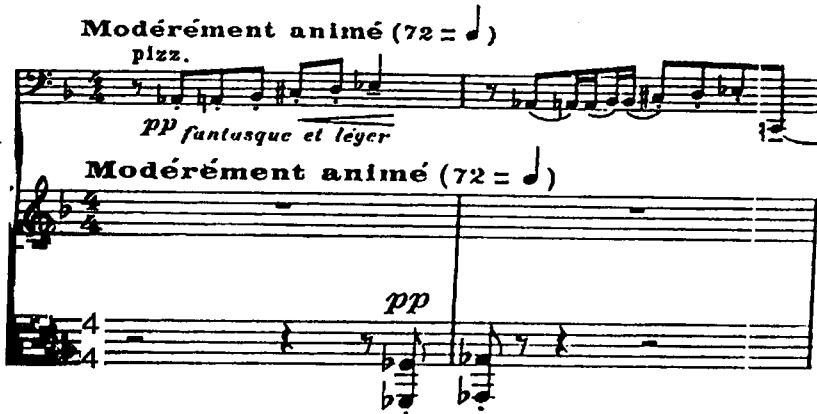


Birinci bölümün sonunda viyolonselın flajolelerine karşılık piyanoda gelen Fa diyez sürpriz bir şekilde bölümü Re majörde bitiriyor.



İkinci bölümün başlığı "Serenat" olmasına karşın alışılmış serenatların çok dışında. Belki de bir Fantezi Serenadı olarak adlandırabileceğimiz bu bölüm bize öte dünyayı çağırıyor. Viyolonselın o güne dek duyulmadık ölçüde özgür kullanımına tanık oluyoruz bu bölümde. Gitar, zaman zamanda kontrbas gibi tınlayan pizzicador, biraz önce örneklediğimiz "Sur la touche", doğal ve doğal olmayan (artificial) harmonikler (flajole) ve Flautendo bu bölümün en çarpıcı efektleri.

İkinci bölümün girişindeki pizzicador'dan Debussy'nin viyolonsel tekniğini yakından tanıdığını yada bir viyolonselciye danıştığı izlenimi ediniyoruz. İkinci ölçüdeki La bemolu La naturel'e bağlamış. Bu bağ sayesinde ki la naturel sağ elin bir parmağıyla teli çekme gereksinimi olmadan sol elin güçlü parmak hareketleriyle duyurabiliriz.



Debussy, yukarıda da söylediğimiz gibi, istediği her etkiyi açıkça belirtmiş, bir pizzicato notanın üzerine aksan koymakla yetinmeyip altına "sff yazıp vibratolu olmasını da istemiş.



Yine aynı bölümde sakın gelişen bir pasajı izleyen iki notaya bir glissando eklemiş ve üzerine "Cédez", (ağır) yazmış. Cedez'den sonra iki çizgi koyup, daha sonraki bir ölçünün "Fuoco" (ateşli) çalınmasını istemiş. Bu da Debussy'nin bölümdeki çarpıcı zıtlıklarına önemli bir örnek oluşturmakta.



Aşağıdaki örnekte, Debussy'nin viyolonselden istediği "Flautendo"yu görüyoruz.

The image shows a musical score for violin and piano. The violin part is marked "Flautendo" and "Arco" with a "pp" dynamic. The piano part is marked "p" and "pp". The score includes a triplet in the violin part and a "pizz." marking.

Finale, piyanonun hareketli partisine karşılık, viyolonselin "arraché" (yırtarak) pizzicatolarıyla başlar. Bu o dönemin yeni bir etkisi, yeni bir denemesidir.

The image shows a musical score for the "Finale" section. The title is "Finale Animé (92 = ♩) Léger et nerveux". The score includes a "pizz." marking and a "p arraché" marking. The tempo is marked "Animé (92 = ♩)".

Sul ponticello yada Fransızca sur le chevalet pianissimo (pp) bir pasaj için beklenmedik bir etki.

The image shows a musical score for the "sur le chevalet" section. The title is "sur le chevalet". The score includes a "pp" marking.

Eser viyolonselın dört ölçülük küçük kadansı ve ardından arrache pizzicatolarıyla sona erer.

Sonuç olarak bu tezde söz konusu olan dönemler, örnek olarak verdiğimiz bu üç besteci ve örneklediğimiz eserleri müzik tarihimizde silinemeyecek derin izler bırakmışlardır.

J.S. Bach'ın coşkulu müziği, geliştirdiği füg, kanon gibi biçimler ve müziğinin kendine özgü matematiğine günümüzde dahi ulaşılammış, batı Avrupa çok sesli müziğini etkilemiştir.

J. Brahms, 19. Yy.'ın Klasik dönem temsilcisi olarak, biçimde klasik, üslubunda romantik kalarak birbirine zıt iki dönemin en güzel bileşimini sunmuştur.

C. Debussy ise, tüm sanat dallarını müziğinin her köşesine gizleyerek bizlere bütünsel sanatın anlamını açıklamış, resmi, şiiri kendi üslubunda birleştirerek buram buram sanat kokan müziği ile adeta 20. yy. müziğine kollarını açmıştır.

Bu üç dönem ve bu dönemlerin en önemli bestecileri olan Bach, Brahms ve Debussy'nin müzik üslupları hakkında yurt dışında pek çok yayın olduğunu biliyoruz. Ülkemizde de bu konular üzerine çalışma yapan araştırmacılar ve müzik tarihçileri var. Biz, öz müziğimiz olan, Anadolu'nun müziğini, yani halk müziğini araştırıp, Türk bestecileri üzerine yazmak, onları halkımıza tanıtmak durumundayız. Yalnız unutulmamalıdır ki, bugün ülkemizin dört bir yanına yaymaya çalıştığımız çok sesli müziğin kaynağı batıdır. O yüzden yurt dışında yazılmış olan bu kitapları çevirip, dilimize kazandırmak veya aynı araştırmaları bizlerin de, Anadolu perspektifiyle yapmamız gerekmektedir.

### **Çağdaş Yorumlama Modelleri**

20. yy.'ın çağdaş viyolonse edebiyatına geçmiş en güzel örneklerinden biri olan Debussy sonatın pek çok kaydı var elimizde. Debussy, sonatında belki de tarihte ilk kez icracıya bu kadar çok efekt ve renk özgürlüğü veriyor Her ne kadar icracı, bu ses ve renkleri elde etmesi için besteci tarafından yönlendirilse de iş icracının yetenek, hüner ve imge gücüne kalır. Böylelikle, icracıya özgü kişisel üslubun ve ustalığın önemi tüm boyutlarıyla ortaya çıkar.

Debussy, re min viyolonsel sonatını yazdığında, bazı eleştirilenler tarafından, viyolonselın ton ve renk özelliğini bozmakla eleştirilmişti, oysa günümüzde yazılan bazı eserlerde viyolonseldeki renk özelliklerinin kötüye kullanıldığını biliyoruz. Ne mutlu ki Debussy'yi eleştirenler bu tür eserleri dinleyemediler. Oysa Debussy'nin amacı, viyolonselın gerçek ses ve tonunu değiştirmek değildi. Yardımcı bazı aletlere gereksinmeden, viyolonselın tını olanaklarını kullanabilmektir. Amaç empresyonist müziğe hizmet, bununda ötesinde; görüneni görüldüğü gibi resmetmek değil, görünmeyeni yada görünenin ardındakini resmetmek veya müziklemektir.

Elimizdeki kayıtlardan biri viyolonselci Mari Fujiwara'ya ve piyanist Jacques Rouvier'e ait. Bu kayıtta, çağımızın usta çellistleri kadar adını duyuramamış Fujiwara'dan çok temiz bir Debussy yorumu dinliyoruz. 1. Bölümdeki sakin ve yalın anlatımı durgun bir denizi anımsatıyor bize. 2. Bölümdeki gitar benzeri çağdaş anlatımı, viyolonselcinin nefis artikülesi ile, hiçbir notayı kaçırmadan duyuyoruz. 3. Bölüm, başlıkla paralelliği olan tam bir finale'dir. Bu bölümde viyolonselın güzel tonunu geniş legatolarıyla, virtüozite gerektiren spiccato pasajları tüm yalınlığı ile duyuruyor bize Fujiwara.

Debussy'nin re min viyolonsel sonatını, kendisinden canlı dinleme olanağına kavuştuğum, çağımızın başarılı viyolonselcilerinden Lynn Harrel ise, bu sonatı çalarken bütün ustalığını ortaya koyuyor. Oldukça çellistik olan bu sonatın 1. bölümünü pek çok sanatçıdan daha ağır bir tempo ile çalıyor Harrel. Bu bölümün ortalarındaki dalgalanmalar ise diğer icracılara göre daha hızlı, yani daha büyük dalgalanmalar şeklinde yorumluyor. İkinci bölüm ise pizzicatoların nefis tınısı ve artiküleli anlatımıyla ön plana çıkıyor Harrel'in yorumuyla. Bu ustalık, Lynn Harrel'in elindeki, Jacqueline du Pre'nin eski enstrümanlarından birinin enfes tınısıyla birleşince, tam bir müzik ziyafetine dönüşüyor.

Üzerinde durulması gereken ilginç yorumlardan birisi de Paul Tortellier'e ait. Tortellier de yine çağımıza damgasını vurmuş usta çellistlerden biri. Tortellier'in bu yorumunda da pek çok sonat ve konçertoda olduğu gibi, ustamızın abartılı ifadelerini ve-soluksuz cümlelerini, Fransız zarafetiyle işlediği viyolonselciliğinden duyuyoruz.

## ÖZGEÇMİŞ

Müzik çalışmalarına 1975 yılında İzmir Devlet Konservatuvarı'nda Yalçın BAŞAR ile başladı. 1978'den mezuniyetine kadar Doç. Erol ŞEKERAMBER ile çalıştı.

1987 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin, Michigan Devlet Üniversitesinden aldığı davet üzerine İzmir Devlet Opera ve Balesi'ndeki görevinden ayrılarak Amerika'ya gitti ve 1991 yılında " Cello Performance " dalında Master diplomasına hak kazanarak aynı Üniversitenin Orkestra Şefliği Bölümü'nde Doktora çalışmalarına başladı.

ABD'de üyesi olduğu Cassini Ensemble ile Ohio'daki Lancaster Festivaline davet edilerek, bu grup ile oda müziği konserleri veren İşgörür, aynı festivalin Oda Orkestrası eşliğinde de bir konser verdi ve bu konser Amerikanın Ulusal Radyosu N.P.R. tarafından kayıt edildi. Şimdiye kadar pek çok radyo, televizyon konser ve mülakatları yapan sanatçı eleştirmenlerden olumlu kritikler aldı.

MSU. Senfoni orkestrasının viyolonsel grup şefliğini altı yıl sürdüren sanatçı aynı orkestra ile New York'taki Lincoln Center'in Alice Tully Hall'ında bir konser verdi.

Michigan'da Lansing ve Kalamazoo Senfoni Orkestralarının Viyolonsel Grup Şefliğine getirilen İşgörür bu iki görevi uzun süre yürüttü ve Flint Müzik Enstitüsünde de onlarca başarılı öğrencinin viyolonsel öğretmenliğini yaptı.

Müzik çalışmalarını Julliard Müzik Okuluna taşıyan İşgörür, burada Harvey Shapiro ile solistik, Julliard Yaylı çalgılar Dörtlüsünün elemanlarıyla Oda Müziği, aynı grubun viyolonselcisi Joel Krosnick ile de özel olarak çalışma olanağı buldu.

1988 yılı Bach Festivali yarışması birincisi olan sanatçı, 1993 yılında hasılatı A.I.D.S. araştırmaları kliniğine bırakılmış olan konsere solist olarak katıldı.

Halen Yurtiçi ve Yurtdışı konser çalışmalarını sürdüren İşgörür, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarında öğretim görevlisidir.

## KAYNAKLAR

- Kütahyalı, Önder  
Çağdaş Müzik Tarihi  
Yayınlayan: Nejat İlhan Leblebicioğlu,  
Varol Matbaası, 1981
- İlyasoğlu, Evin  
Zaman İçinde Müzik,  
Yapı Kredi Yayınları,  
Kasım 1994, İstanbul
- Sözer, Vural  
Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi  
Remzi Kitapevi A.Ş. Yayınları  
İstanbul, 1986
- Sadie, Stanley,  
The New Grove Dictionary of Music and Musicians,  
Macmillan Publishers Limited, London, 1980
- Randel, Don Michael  
Harvard Concise Dictionary of Music  
The Blelknapp Press of Harvard University Press,  
Cambridge, Massachusetts and London, England