



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

**A. HONEGGER'İN FRANSIZ ALTILARINDAKİ YERİ VE LA
MİNÖR VİYOLA-PİYANO SONATI**

(SANATTA YETERLİK SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI)

Uğraş TORUN

BURSA – 2019



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

**A. HONEGGER'İN FRANSIZ ALTILARINDAKİ YERİ VE LA
MİNÖR VİYOLA-PİYANO SONATI**

(SANATTA YETERLİK SANAT ESERİ METİN ÇALIŞMASI)

Uğraş TORUN

**Danışman:
Prof. Görkem ÇALGAN**

BURSA – 2019

T. C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

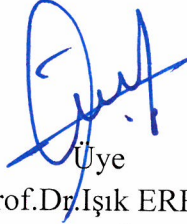
Müzik Anasanat Dalı, Yaylı Çalgılar Sanat Dalı'nda 711370001 numaralı Uğraş TORUN'un sunduğu *Performans (konser) Programı* ve hazırladığı "A. Honegger'in Fransız Altularındaki yeri ve Viyola Sonatı" konulu Sanat Eseri Metin Çalışması'nın incelenmesi ile gerçekleştirilen Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Çalışması savunma sınavı 06/12/2019 günü 13.00 – 15.00 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın çalışmasının **BAŞARILI** olduğuna **OYBİRLİĞİ** ile karar verilmiştir.



Üye (Tez Danışmanı ve Sınav
Komisyonu Başkanı)
Prof.Görkem ÇALGAN
Bursa Uludağ Üniversitesi



Üye
Prof.Gülay GÖĞÜŞ
Bursa Uludağ Üniversitesi



Üye
Prof.Dr.Işık EREN
Bursa Uludağ Üniversitesi



Üye
Prof.Burcu Evren YAZICI
Anadolu Üniversitesi



Üye
Doç.Melih KARA
Anadolu Üniversitesi

06/12/2019



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANATTA YETERLİK İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 13/11/2019

Tez Başlığı: A. HONEGGER'İN FRANSIZ ALTILARINDAKİ YERİ VE LA MİNÖR VİYOLA-PİYANO SONATI

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 63 sayfalık kısmına ilişkin, 13/11/2019 tarihinde şahsım tarafından *TURNİTİN* adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 10'dur.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

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

Gereğini saygılarımla arz ederim.

13/11/2019

Adı Soyadı: Uğraş TORUN

Öğrenci No: 711370001

Ana sanat Dalı: Müzik

Programı: Sanatta Yeterlik

Statüsü: Y. Lisans Doktora

Prof. Görkem ÇALGAN
13/11/2019

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “A. Honegger’in Fransız Altılarındaki Yeri ve La Minör Viyola-Piyano Sonatı” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntılarının kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

12.12.2019



Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Uğraş TORUN
Öğrenci No: 711370001
Ana Sanat Dalı: Müzik
Program: Yaylı Çalgılar
Statüsü: Sanatta Yeterlik

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Uğraş TORUN
Üniversitesi : Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitüsü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ana Sanat Dalı : Müzik
Sanat Dalı : Yaylı Çalgılar
Tezin Niteliği : Sanatta Yeterlik
Sayfa Sayısı : X + 61
Mezuniyet Tarihi : .12.2019
Tez Danışmanı : Prof. Görkem ÇALGAN

ARTHUR HONEGGER'İN FRANSIZ ALTILARINDAKİ YERİ VE LA MİNÖR VİYOLA-PİYANO SONATI

İsviçreli olan, fakat hayatının önemli kısmını Fransa'da geçirmiş olan besteci Arthur Honegger 20. yüzyılın ilk yarısında; senfoni, konçerto, oratoryo, film müziği vs. gibi çok çeşitli türlerde 200'ü aşkın eser bestelemiş ve kendine özgü bestecilik anlayışıyla yaşadığı çağın en etkili bestecilerinden biri haline gelmiştir.

Arthur Honegger'e ve onun viyola sonatına odaklanılmış bu çalışmanın ilk bölümünde Honegger'in hayatı, eserleri, stili ve estetik anlayışı üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde, Honegger'in hayatı ve Fransa müzik yaşamında önemli rol oynamış Fransız Altıları (Les Six) grubu incelenmiş, grubun doğuşu, grup üyeleri arasındaki ilişki, grup üyelerinin ortaklaşa besteledikleri eserler ve özellikle Arthur Honegger'in grup içindeki yeri ele alınmıştır. Çalışmanın üçüncü ve son bölümü ise bestecinin Viyola Sonatı'na ayrılmış üç bölümden oluşan eserin yazılış sürecine değinildikten sonra her bölüm ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Bu çalışma ile ülkemizde yeterince çalınmayan ve araştırılmayan Arthur Honegger'in müziğini tanıtmak, aynı zamanda Türkçe ve yabancı kaynaklarda detaylı olarak ele alınmamış Viyola Sonatı'nı incelemek amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arthur Honegger, Fransız Altıları, viyola, sonat.

ABSTRACT

Name and Surname : Uğraş TORUN
University : Bursa Uludag University
Institution : Social Science Institution
Field : Music
Branch : Stringed Instruments
Degree Awarded : Sufficiency of Art
Page Number : X + 61
Degree Date : .12.2019
Supervisor : Prof. Görkem ÇALGAN

THE PLACE OF ARTHUR HONEGGER IN LES SIX AND THE VIOLA-PIANO SONATE IN A MINORE

Arthur Honegger, who is from Switzerland, but spent a significant part of his life in France, has composed more than 200 works in a wide variety of genres like symphony, concerto, oratorio, film music etc. and has become one of the most influential composers of his era with his original composing understanding.

In the first part of this work which focuses on Arthur Honegger and his Viola Sonata, Honegger's life, works, style and aesthetics were examined. In the second part, the group Les Six, which played an important role in life of Honegger and music of France, was examined and the birth of the group, the relationship between the group members, the works written together by the members of the group, and especially the place of Arthur Honegger in the group were discussed. The third and final part of the work is devoted to the composer's Viola Sonata. In this part the three movement work was examined in detail after referring to the writing process of the work.

With this study, it was aimed to introduce the music of Arthur Honegger, which has not been played and researched enough until now in Turkey, while at the same time it was aimed to examine the Viola Sonata, which has not been analyzed in detail in sources in and out of Turkey.

Key Words: Arthur Honegger, Les Six, viola, sonata

ÖN SÖZ

20. yüzyılın önemli Fransız bestecilerinden olan Arthur Honegger, yaşadığı hayat sürecince birçok önemli eser bestelemiştir. Fransız altılarının bir üyesi olan bestecinin viyola sonatı, günümüzde artık daha sık icra edilen önemli viyola eserleri arasında yer almaktadır.

Honegger ülkemizde çok fazla tanınan bir kompozitör değildir. Buna ek olarak Arthur Honegger'in besteciliği ve viyola sonatı konusunu ele alan kaynaklar yok denecek kadar azdır. Türkiye'de yazılan ve kapsamlı ilk araştırma olan bu eserin metin çalışmasının müzik okullarındaki öğretim elemanları ve öğrenciler için faydalı bir kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

Bu metin çalışmasını hazırlamamda gerek sanat eseri raporu gerekse performans çalışmalarımın her aşamasında yanımda yer alan danışmanım Prof. Görkem Çalgan'a, çalışmalarına rehberlik ederek yardımcı olan Prof. Gülay Göğüş'e, viyola sonatının müzikal ve form analizi incelemesinde yardımcı olan Özben Odabaşı'na, eserin notalarının bilgisayar ortamına aktarılmasında yardımcı olan Gözde Güler'e, raporun son düzeltmelerinde bana destek olan meslektaşım Ozan Sari'ye ve yabancı kaynakların çevirisine destek olan İlke Torun'a teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	İ
SANATTA YETERLİK İNTİHAL YAZILIM RAPORU	İİ
YEMİN METNİ	İİİ
ÖZET.....	İV
ABSTRACT	V
ÖN SÖZ.....	VI
İÇİNDEKİLER	VII
ŞEKİLLER	İX
RESİMLER	X
TABLOLAR	X
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ARTHUR HONEGGER'İN HAYATI VE MÜZİKAL GELİŞİMİ

1. ARTHUR HONEGGER'İN ÇOCUKLUĞU VE GENÇLİĞİ.....	2
1.1. Çocukluğu ve İlk Müzik Dersleri	2
1.2. Gençlik Yılları	3
2. YETİŞKİNLİK VE OLGUNLUK DÖNEMİ	4
2.1. 1920'li Yıllar: Le Roi David ve Pacific 231	5
2.3. Olgunluk Dönemi: Savaş ve Senfoniler	8

İKİNCİ BÖLÜM

ARTHUR HONEGGER'İN MÜZİĞİ VE FRANSIZ ALTILARI

1. A. HONEGGER'İN BESTECİLİK ANLAYIŞI.....	11
2. FRANSIZ ALTILARI	14
2.1. Grubun Doğuşu ve Kuruluşu	15
2.2. Fransız Altıları Arasındaki Estetik Bağlar.....	18
2.3. Grup Üyeleri Arasındaki İşbirliği ve Ortak Üretilmiş Eserler.....	20
2.4. Grubun Dağılması.....	23
2.5. Arthur Honegger'in Fransız Altılarındaki Yeri	24

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

VİYOLA SONATI'NIN FORM VE SOLİSTİK AÇIDAN İNCELENMESİ

1. ESERİN FORM ANALİZİ	27
1.1. Birinci Bölüm (Andante-Vivace)	27
1.2. İkinci Bölüm (Allegretto Moderato).....	35
1.3. Üçüncü Bölüm: Allegro non troppo	41
2. ESERİN SOLİSTİK AÇIDAN İNCELENMESİ	48
2.1. Birinci Bölüm: Andante-Vivace	49
2.2. İkinci Bölüm: Allegretto Molto Moderato	51
2.3. Üçüncü Bölüm: Allegro non troppo	53
SONUÇ	56
KAYNAKLAR	57
EKLER	59
ÖZGEÇMİŞ	60
TEZ ÇOĞALTMA VE ELEKTRONİK YAYIMLAMA İZİN FORMU	61

ŞEKİLLER

Şekil 1. Birinci Bölüm: Viyolanın ilk solo kesiti (1. – 13.ölçüler).....	29
Şekil 2. Birinci Bölüm: Viyolanın ikinci solo kesiti (13. – 29. ölçüler).....	30
Şekil 3. Birinci Bölüm: İlk vivace kesit (37. – 57. ölçüler).....	30
Şekil 4. Birinci Bölüm: İlk vivace kesit (57. – 72. ölçüler).....	31
Şekil 5. Birinci Bölüm: İlk vivace kesit (72. – 86. ölçüler).....	31
Şekil 6. Birinci Bölüm: İkinci andante kesit (88. – 115. ölçüler).....	33
Şekil 7. Birinci Bölüm: İkinci vivace kesit (115. – 200. Ölçüler).....	35
Şekil 8. Birinci Bölüm: Son andante kesit (201. – 223. ölçüler).....	36
Şekil 9. İkinci Bölüm: A kısmı (1. – 23. ölçüler).....	38
Şekil 10. İkinci Bölüm: A kısmı (23. – 35. ölçüler).....	39
Şekil 11. İkinci Bölüm: B kısmı (35. – 57. ölçüler).....	40
Şekil 12. İkinci Bölüm: B kısmı (57. – 71. ölçüler).....	40
Şekil 13. İkinci Bölüm: A kısmı (71. – 93. ölçüler).....	41
Şekil 14. İkinci Bölüm: A kısmının son bütünü (93. – 106. ölçüler).....	42
Şekil 15. Üçüncü Bölüm: Birinci blok (1. – 12. ölçüler).....	44
Şekil 16. Üçüncü Bölüm: İkinci blok (13. – 25. ölçüler).....	44
Şekil 17. Üçüncü Bölüm: Üçüncü ve dördüncü bloklar (26. – 47. ölçüler).....	45
Şekil 18. Üçüncü Bölüm: Beşinci ve altıncı bloklar (47. – 66. ölçüler).....	46
Şekil 19. Üçüncü Bölüm: Yedinci blok (67. – 74. ölçüler).....	46
Şekil 20. Üçüncü Bölüm: Sekizinci blok (75. – 82. ölçüler).....	47
Şekil 21. Üçüncü Bölüm: Dokuzuncu blok (83. – 90. ölçüler).....	47
Şekil 22. Üçüncü Bölüm: Onuncu blok (91. – 104. ölçüler).....	48
Şekil 23. Üçüncü Bölüm: Onbirinci ve onikinci bloklar (105. – 125. ölçüler).....	49
Şekil 24. Üçüncü Bölüm: Son blok (125. – 131. ölçüler).....	49
Şekil 25. Birinci Bölüm ilk karakter (1. – 13.ölçüler).....	50
Şekil 26. Birinci Bölüm: 72. – 86. ölçüler).....	51
Şekil 27. Birinci Bölüm: Son karakter (201. – 223. ölçüler).....	52
Şekil 28. İkinci Bölüm: İlk kısım (1. – 23. ölçüler).....	53

Şekil 29. İkinci bölüm: Son kesit (93. – 106. ölçüler).....	54
Şekil 30. Üçüncü Bölüm (13. – 25. ölçüler).....	54
Şekil 31. Üçüncü Bölüm: Altıncı blok (53. – 66. ölçüler).....	55
Şekil 32. Üçüncü Bölüm: Yedinci blok (67. – 74. ölçüler).....	55
Şekil 33. Üçüncü Bölüm: Son blok (125. – 131. ölçüler).....	56

RESİMLER

Resim 1: Pacific 231 treni	7
Resim 2: Fransız Altıları (Auric hariç) ve Jean Cocteau	15

TABLolar

Tablo 1: Birinci bölümün kesitleri	28
Tablo 2: İkinci bölümü oluşturan kısımlar	37
Tablo 3: Üçüncü bölümü oluşturan bloklar	43

GİRİŞ

İsviçreli besteci Arthur Honegger, 20. yüzyılın en kendine has ve etkili bestecilerindendir. Özellikle Fransız Altıları'nın üyesi olarak tanınmış, müzikal estetiği ve geleneği yadsımayan müzikal anlayışıyla grubun diğer üyelerinden ayrılıp müzik tarihinde kendine özgü bir yer edinmiştir. Özellikle senfonik eserleri ile kitleler tarafından tanınıp kabul edilmiş besteci, insan sesi ve orkestra için bestelediği büyük çaplı eserlerinde yakaladığı özgün dil ile eleştirmenlerin gözünde de seçkin bir yer edinmeyi başarmıştır. 20. yüzyılın en iddialı kontrpuancıları arasında yer alan Honegger'in dili özünde tonal olsa da, geçmiş çağların müzikal stil ve tekniklerine olduğu gibi, yaşadığı çağın müzikal araç ve yeniliklerine hâkim bir besteci olarak eserlerinde dizonslara da büyük oranda yer vermiştir.

Honegger'in 1920 yılı başlarında yazılmış olan Viyola ve Piyano için Sonat (Sonate pour Alto et Piano) adlı eseri bestecinin erken dönem eserleri arasında yer alır. Küçük çaplı bir oda müziği eseri olmakla birlikte içinde, Honegger'in besteci olarak portresi gibi görülebilecek stil ve teknik çeşitliliği barındırır.

Bestecinin erken dönem eserine odaklanan bu çalışmanın birinci bölümünde Arthur Honegger'in hayatı ve eserleri aktarılmış, ardından bestecilik anlayışına yer verilmiştir. İkinci bölümde, hem Honegger'in hayatında hem de 20. yüzyıl Fransız müziğinde önemli yeri olan Fransız Altıları grubu irdelenmiş, özellikle de Honegger'in Fransız Altıları grubu içerisindeki yeri araştırılmıştır. Bu bölümü takip eden üçüncü ve son bölümde ise Honegger Viyola Sonatı ayrıntılı olarak incelenmiş, inceleme sonucunda elde edilen sonuçlar nota örnekleri eşliğinde aktarılmıştır.

Türkçe ve yabancı kaynaklarda Honegger'in müziğini ve bazı eserlerini ele alan araştırmalara rastlanmakla birlikte, viyola-piyano sonatı üzerine yapılmış bir çalışma bulunmamaktadır. Türkiye'de taranan kaynaklarda Honegger ile ilgili üç farklı çalışmaya ulaşılmış ve bunlardan yararlanma fırsatı bulunmuştur. Arthur Honegger'in senfonik yapıtlarının incelenmesi, viyolonsel sonatının incelenmesi bu araştırmalar içinde en çok faydalanılan kaynaklar olmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

ARTHUR HONEGGER'İN HAYATI VE MÜZİKAL GELİŞİMİ

Fransa'da doğmuş ve hayatının büyük bölümünü Paris'te geçirmiş İsviçreli besteci Arthur Honegger, yaşadığı dönemde, özellikle de Pacific 231 gibi eserleriyle büyük çapta başarı yakalamıştır. 20. yüzyılın en etkili besteci gruplarından Fransız Altıları'nın da bir üyesi olan Honegger ardında; opera, operet, oratoryo, konçerto, bale, oda müziği gibi çok çeşitli türleri içeren geniş bir miras bırakmış olup¹ Paris'te, aralarında Sabahattin Kalender ve Nevit Kodallı gibi Türk bestecilerinin de olduğu besteciler yetiştirmiştir².

1. ARTHUR HONEGGER'İN ÇOCUKLUĞU VE GENÇLİĞİ

Arthur Honegger çocukluğunun ve gençliğinin neredeyse tamamını, babasının 1870 yılında yerleştiği ticaret limanı Le Havre yakınlarındaki İsviçre kolonisinde geçirmiştir. Zürih Konservatuvarı'na devam ettiği 1909-1910 yılları ve askerliğini yaptığı 1914-1915 yılları arasını kapsayan kesintiler dışında bütün eğitim hayatı Fransa'da geçirmiştir.³ Bununla birlikte besteci bütün hayatı boyunca İsviçre vatandaşı olarak kalmayı tercih etmiştir.⁴

1.1. Çocukluğu ve İlk Müzik Dersleri

İsviçreli besteci Arthur Honegger 10 Mart 1892 tarihinde, Fransa'nın Kuzeybatı'sındaki Le Havre kentinde, Zürih kökenli çift Julie Ulrich (1859-1922) ile Arthur Honegger'in (1851-1922) ilk çocuğu olarak dünyaya geldi. Annesi amatör bir müzisyen, babası, özellikle kahve ithalatı ile uğraşan bir tüccardı. 1891 yılında evlenen çiftin besteci Honegger'den sonra üç çocukları daha oldu.

Piyano çalan annesinin teşvikiyle ilk müzik derslerine başlayan Honegger, Robert-Charles Martin'den keman ve armoni dersleri almaya başladı. Keman eğitiminde ilerledikçe annesiyle oda müziği yapmaya başlayan Honegger ve annesinden oluşan

¹ Arthur Honegger, <http://arthur-honegger.com/en/catalogue-of-works/> (02.10.2018).

² Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, 5.b., Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2003, s. 525-526.

³ Ludwig Finscher (ed.), *MGG*, c. 9, Kassel: Bärenreiter, 2005, s. 304.

⁴ Willy Tappet, *Arthur Honegger*, Zürih: Atlantis, 1954, s. 13.

gruba kimi zaman bestecinin keman çalan bir arkadaşı da katılıyordu. İki keman ve piyanodan oluşan trio eserlerinin sayısının azlığı sebebiyle bu alanda parçalar yazmaya başlayan Honegger, böylece besteciliğe atılmıştır⁵. Bu ilk trio denemelerinin ardından, metnini de kendisinin yazdığı bir opera ve oratoryo besteleyen Arthur Honegger'in bu anlamda ilham aldığı ve kendisine idol olarak gördüğü besteciler Johann Sebastian Bach (1685-1750) ile Ludwig van Beethoven (1770-1827) olmuştur. Bestecinin bu ilk çalışmaları onun hırslı, istekli ve bir o kadar da otodidaktik yanını gösterir.

(...) Dokuz yaşındayken izlediği ilk opera Charles Gounod'un "*Faust*" adlı operasıdır. Daha sonraları yine birçok opera temsiline giden Honegger'in izlediği operalar, onu opera yazmaya itmiştir. 11 yaşında iken yazdığı ilk opera olan "*Philippa*", aynı zamanda onun ilk eseridir. Bir yıl sonra bestelediği ikinci operası olan "*Sigismont*"un librettosunu da için bas partilerini, iki oktav aşağıdan seslendirilmesi gerektiğini belirten bir notla yazmış ve sol anahtarında göstermiştir. Besteci birkaç yıl sonra da üçüncü operası olan "*La Esmeralda*"yı bestelemeye başlamış fakat bitirememiştir.⁶

1.2. Gençlik Yılları

1909 yılında Zürih Konservatuvarı'nda eğitim almaya başlayan Honegger bu kurumda iki yıl boyunca Willem de Boer (1885- 1962)'den keman, Lothar Kempter'den (1844-1918) müzik teorisi ve Friedrich Hegar'dan (1841-1927) kompozisyon dersleri almıştır⁷. Zürih Konservatuvarı'nda çağdaş müziği daha yakından tanıma fırsatı yakalayan bestecinin o yıllarda özellikle Richard Strauss (1864-1949) ve Max Reger (1873-1916) gibi bestecilerin müziğini keşfetmesi, müzikal gelişimi açısından anılmaya değer bir gelişmedir⁸.

Zürih Konservatuvarı'nda geçirdiği iki yılın ardından, 1911 yılında, babasının işini yapmayı reddeden besteci, hem o dönemde hem de bugün hâlâ Fransa'nın en önemli müzik kurumu olarak kabul edilen Paris Konservatuvarı'nda Andre Gedalge (1856-1926) ile kontrpuan ve füg, Ch.-M. Widor (1844-1937) ile kompozisyon ve orkestrasyon çalışmaya başlamıştır.

Ailesi 1913 yılında yeniden İsviçre'ye taşındıktan sonra Paris'te kalan besteci, konservatuvar yıllarının devamında hem Lucien Capet (keman; 1873-1928) ve Vincent

⁵ Arthur Honegger, <http://arthur-honegger.com/en/biography/> (04.10.2018).

⁶ Ali Kaan Kaplan, *Arthur Honegger'in Müziği ve Viyolonsel Konçertosu*, (Yüksek Lisans Tezi), Bursa: Uludağ Üniversitesi, 2015, s. 3.

⁷ Finscher, a.g.e., s. 304-305.

⁸ Arthur Honegger, <http://arthur-honegger.com/en/biography/> (04.10.2018).

d'Indy (şeflik; 1851-1931) gibi pedagoglarla çalışarak müzikal ufkunu genişletti hem de bestecilik yaşamında önemli rol oynayacak Darius Milhaud (1892-1974), Germaine Tailleferre (1892-1983), Georges Auric (1899-1983) ve Jacques Ibert (1890-1962) gibi isimlerle tanıştı⁹ ¹⁰.O dönem Paris'in de özellikle meşhur emperzaryo Sergei Diaghilev'in (1872-1929) sahneye koyduğu yapımlar büyük ses getiriyor, Fransa müzik yaşamı Gabriel Faure (1845-1924), Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), Paul Dukas (1865-1935) ve Albert Roussel (1869-1937) gibi isimler tarafından domine ediliyordu.

1915 yılının birkaç ayını, İsviçre ordusunun davetlisi olarak İsviçre sınır muhafızı olarak geçiren¹¹ Honegger'in eserleri 1916 yılından itibaren seslendirilmeye başlandı. Bu dönemde Salle Oedenkoven salonunda konser dizileri sunan Centre Musical et Dramatique Independant (Bağımsız Müzik ve Drama Merkezi)'nin kurucu üyeleri arasında yer alan besteci hem müzisyen olarak konserler verdi hem de Erik Satie (1866-1925) tarafından kurulmuş olan besteciler birliği "Les Nouveaux Jeunes'nin" üyesi sıfatıyla besteci olarak da adını duyurmaya başladı. Bu bağlamda, üniversite öğrenimini bitirdiği 1918 yılında Belçikalı şair Paul Meral (1895-1946) ve ressam Guy-Pierre Fauconnet (1882-1920) ile işbirliği yaparak bestelediği Le Dit des jeux de monde başlıklı eseri önem taşır. Bestecinin ilk karakteristik eseri olarak kabul edilen¹² bu eserin 2 Aralık 1918 günü yapılan ilk temsilinin insanlar üzerinde yarattığı etki, bestecinin adının geniş çevrelerce duyulmasını sağlamıştır¹³.

Bestecinin biyografisindeki, dolaylı da olsa en önemli olaylardan biri hiç şüphesiz, Türkçe literatürde 'Fransız Altıları' olarak geçen 'Groupe des Six' (veya kısa 'Les Six') adlı grubun 1920 yılı ocak ayındaki kuruluşudur. Çalışmanın ikinci bölümünde ise adı anılan Fransız Altıları grubuna ayrıntılı bir şekilde değinilecektir.

2. YETİŞKİNLİK VE OLGUNLUK DÖNEMİ

Arthur Honegger'in en verimli dönemi en değerli kompozisyonlarını yazdığı yetişkinlik ve olgunluk dönemidir. Bestecinin bu dönemde bestelediği kompozisyonları

⁹ Finscher, a.g.e., s. 305.

¹⁰ Arthur Honegger, <http://www.ars-classical.com/honegger-biographie.html> (04.10.2018).

¹¹ Arthur Honegger, <http://arthur-honegger.com/en/biography/> (04.10.2018).

¹² Arthur Honegger, https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Honegger (10.10.2018).

¹³ Finscher, a.g.e., s. 305.

bütün Honegger külliyatı içinde sesini duyuran en önemli eserler arasında yer almaktadır.

2.1. 1920'li Yıllar: Le Roi David ve Pacific 231

1920'lerin başlarında bestelenen eserler içinde Le Roi David (Kral David) başlıklı eser en fazla dikkati çeken eserler arasındadır. Bugün hâlâ koral repertuarda kendine yer bulan ve ilk seslendirimi 1921 yılında Lozan'da yapılmış olan bu oratoryo bestecinin halka yakın bir besteci imajıyla çıkış yapmasını ve müzik dramacısı olarak dünya çapında tanınmasını sağlamıştır. İncil'de geçen Kral David konusunu merkezine alan eserin librettosunu Rene Morax (1873-1963) yazmıştır. Yirmi yedi bölüme ayrılan oratoryo ağırlıklı olarak tematik elementlere dayanmaktadır. Aslında başta, Rene Morax'ın aynı adlı oyununa eşlik müziği olarak bestelenen eserin gördüğü yoğun ilgi üzerine besteci iki yıl sonra, 1923 yılında eseri tekrar işleyip bugün bilinen haline getirerek bir "senfonik mezmur (ilahi olarak söylenen Zebur sureleri)" yaratmıştır.¹⁴

Bestecinin lokomotiflere duyduğu tutku derecesindeki hayranlığının ürünü olan ve bugün bestecinin en çok bilinen ve çalınan "Pacific 231" adlı eserinin prömiyeri 8 Mayıs 1924 günü Paris Operası'nda yapıldı. Yaklaşık altı dakika süren eserde bestecinin, 20. yüzyıl başlarında en hızlı ve modern lokomotif olarak bilinen Pacific buharlı lokomotifleriyle yapılan bir seyahati senfonik şiir formunda müzikal olarak işlediği görülür¹⁵.

1920'lerin ortalarına gelindiğinde Honegger besteci olarak, Fransız Altıları'nın diğer bestecilerine kıyasla çok olumlu bir konuma yükselmişti. Örneğin Milhaud'nun kompozisyonları halk ve eleştirmenler nezdinde kabul görmemiş, Francis Poulenc (1899-1963) henüz dişe dokunur bir eser ortaya koyamamışken Honegger, Le Roi David oratoryosu ve Pacific 231 gibi besteleriyle ünlü bir kompozitör konumundaydı¹⁶.

Honegger'in 'Skating Rink' (Kayak pisti) adlı balesi (1922) zamanının en orijinal eserlerden biridir. 1921 senesinden itibaren Ansermet, yönettiği 'Swisse Romande Orchestra'sıyla Honegger'in eserlerini tanıtmaya başlar ve 27.10.1921 tarihinde 'Horace Victorieux' (Muzaffer Horace) mimik senfonisinin ilk seslendirilişini Lausanne'da yapar. Müzik dili oldukça karmaşık olan bu eserin beş gün sonraki Cenevre icrasında skandal meydana gelir, fakat beklenenin tersine aynı eseri icra eden Koussevitzky'nin 01.12.1921

¹⁴ Steve Schwartz, Le Roi David, 1995,

(<http://www.classical.net/music/comp.lst/works/honegger/roidavid.php>; (24.11.2018).

¹⁵ Pacific 231, <http://musique.ecolevs.ch/honegger.htm> (12.10.2018).

¹⁶ Arthur Honegger, <http://arthur-honegger.com/en/biography/> (04.10.2018).

tarihli Paris konseri skandalsız ve başarılı bir şekilde geçer. Andre Gide'in Saul oyunu için Honegger müzik yazar ve ilk temsil 16.06.1922 tarihinde 'Theatre Vieux-Colombier' sahnesinde yapılır. 16.02.1922 tarihinde Honegger'in annesi vefat eder ve babası da bu acıya dayanamayıp 05.09.1922 tarihinde hayatını yitirir. Bu şekilde Honegger'in hayatında önemli bir devir kapanmış olur.¹⁷

Morax ile işbirliğini sürdüren besteci 1925 yılında, yine İncil'e dayanan Judith adlı bir opera serisi eserini besteledi. Bu eserin ilk versiyonunun prömiyerinden sonra, besteci eseri önce; Kral David'de kullandığı teknikleri kullanarak oratoryo haline, bunun ardından da Monte Carlo Operası'nın siparişi üzerine bir opera serisi haline getirirse de eser Kral David oratoryosunun popülerliğine erişememiştir¹⁸.

1925 yılının Haziran ayında besteci, trombon ve piyano için '*Hommage du Trombone Expriment la Tristesse de L'auteur*' (Bestecinin Mevcut Olmayışından Duyduğu Üzüntüyü Dile Getiren Trombondan Saygılar) ismini taşımakta olan, dönemin ünlü şefi Serge Koussewitsky'ye ithafen kısa bir parça yazmıştır.¹⁹

Judith operasının yazılışından üç yıl sonra, Honegger'in 1928 yılında bestelediği Rugby adlı eseri ise bestecinin eser kataloğunda Pacific 231 ile aynı grupta sınıflandırılan bir eserdir. Senfonik Bölüm No. 1 alt başlığını taşıyan Pacific 231'in bir nevi devamı niteliğinde Senfonik Bölüm No.2 alt başlığını almış eserde besteci bu defa ragbi sporuna olan sevgisini işlemiştir. Fakat aynı Pacific 231'de olduğu gibi bu eseri de bir programlı müzik olarak görmenin yanlış olacağını Honegger'in bizzat kendisi belirtmiş, buna rağmen bu yanlış yargının önüne geçemediğini fark edince de ilk iki senfonik bölümünün ardından üçüncü senfonik bölümüne Pacific veya Rugby gibi ilgi uyandıran bir başlık yerine sadece Senfonik Bölüm No. 3 (1933) başlığını vermiştir²⁰. Fakat Honegger daha sonra, 3. senfonik bölümün, çarpıcı bir başlığı olmadığı için göz ardı edildiğini söyleyip yakınmıştır.²¹

¹⁷ Özcan Sönmez, *Arthur Honegger'in Senfonik Yapıtları ve Birinci Senfonisinin İncelenmesi*, (Sanatta Yeterlik Tezi) İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2011, s. 25.

¹⁸ Pierre Meylan, *Arthur Honegger*, çev: Hans Ulrich Ganz, Fraurenfeld: Huber & Co. AG, 1970, s. 65.

¹⁹ Ali Kaan Kaplan, *Arthur Honegger'in Müziği ve Viyolonsel Konçertosu*, (Yüksek Lisans Tezi), Bursa: Uludağ Üniversitesi, 2015, s. 25.

²⁰ Harry Halbreich, *Arthur Honegger*, çev: Roger Nichols, Oregon: Amadeus Press, 1999, s. 117.

²¹ Arthur Honegger, *I am a Composer*, çev: Wilson O. Clough - Allan Arthur Willman, 1.b., Londra: Faber and Faber Limited, 1966, s. 121.



Resim 1: Pacific 231 Treni

Bu tarihe kadar üç adet senfonik bölüm yazmış olmasına karşın bir senfoni yazmamış bestecinin ilk senfonisi, 1930 yılında Boston Senfoni Orkestrası'nın 50. kuruluş yıldönümü için yazılmış olup ilk seslendirilişi 13 Şubat 1931 günü, Sergei Koussevitzky'nin (1874-1951) yönetimi altındaki Boston Senfoni Orkestrası tarafından Boston'da yapılmıştır. Yaklaşık 22 dakika süren ve alışılmışın dışına çıkarak yalnızca üç bölüm içeren senfoninin²² yazılma gerekçesi ve prömiyerinin yapıldığı koşullar Honegger'in o dönemde eriştiği dünya çapındaki ünün göstergesidir. Buna rağmen eser senfoni orkestralarının repertuarına girmeyi başaramamıştır.

1920'li yılların en önemli verimlerinden biri de, Honegger'in hayatında önemli rol oynamış Fransız yazar, rejisör ve ressam Jean Cocteau'nun (1889-1963) Sophokles'in meşhur tragedyasını konu edinen metni üzerine bestelenmiş opera olan Antigone'dir. Bu operanın bestelenme süreci Kral David'le benzerlikler gösterir. Bu eserin başlangıç noktası da tıpkı Kral David gibi, bir tiyatro oyunu, yani Cocteau'nun Sophokles oyunu için yazılmış müzik olmuştur. Daha sonra, 1924 yılından itibaren bu malzeme üzerine üç yıldan fazla süre çalışan Honegger, Antigone operasını yaratmıştır. Honegger'in 1926 yılında evlendiği eşi piyanist, besteci ve pedagog Andree

²² CD kitapçığı: *Honegger: Symphonies 1-5 – Pacific 231 – Rugby*, Londra: Warner Classics, 2006. s. 4.

Vaurabourg'a (1894-1955) adanmış olan eserin ilk temsili 1928 yılında Darius Milhaud'nun yönetimi altında Fransa'da yapılmıştır. Eleştirmenler tarafından önemi vurgulanan eser yine de büyük bir başarı yakalayamamıştır.²³

2.3. Olgunluk Dönemi: Savaş ve Senfoniler

1930'lu ve 40'lı yıllar Honegger'in besteci olarak veriminin daha da arttığı, ün ve başarısının perçinlendiği, toplumun her kesiminden kabul gördüğü yıllar olmuştur. Bu dönemde bestelediği büyük çaplı koro eserleri *Cris du monde* (1930/1931) ve *La Danse des morts* (1938), besteciyi büyük şair Paul Valery (1871-1945) ile tanıştırmış ve ona çok sayıda eser siparişi vermiş meşhur Rus balet ve yapımcı İda Rubinstein'ın (1883-1960) siparişiyle yazdığı baleler, iddialı oda müziği eserleri ve çok sayıda film ve radyo müziği ile Honegger, en önemli çağdaş besteciler arasına girmiştir.

Raymond Bernard'ın Victor Hugo'nun ünlü romanı üzerine yaptığı 'Les Miserables' (Sefiller) filminin müziği, Honegger tarafından yazılır ve bu müzikten derlenen orkestra süiti 19.01.1935 tarihinde Salle Rameau'da ilk defa seslendirilir. Mayıs 1935'de koreograf Serge Lifar'ın verdiği dans ve ritim notasyonu üzerine Honegger sadece vurmali enstrümanlardan oluşan bir müzik yazarak 'İcare' balesini meydana getirir. İda Rubinstein'a 'Jeanne d'Arc au Bucher' (Jeanne d'Arc Kızıktı) üzerine çalışacağına dair söz veren Honegger, olası tartışmayı önlemek için, Lifar ile çalıştığı projeyi İda'dan saklayarak, besteci olarak kendi adı yerine eserin orkestrasyonunu ve şefliğini yapan Szyfer'nin adını yazdırır. İki sene sonra Honegger aynı ritimleri temel alarak 'Le Cantique des Cantiques (Şarkıların Şarkısı) adlı baleyi yazar ve bu defa eseri kendi adıyla imzalar. Eserin prömiyerinde Lifar, çoban rolünü oynamıştır. 24.12.1935 tarihinde Honegger 'Jeanne d'Arc au Bucher' oratoryosunun orkestra partiyonunu tamamlamasına rağmen, ilk temsili iki sene sonra gerçekleşir. Oratoryonun partiyonunda üç saksafon, 2 piyano, çelesta ve ondes martenot yer alırken, kornolar bulunmamaktadır.²⁴

Bunun yanında, 1938'de Fransa Enstitüsü'ne (Institut de France) seçilmesi, Paris merkezli Academie des Beaux-arts (Paris Güzel Sanatlar Akademisi)'nin üyesi olması, Zürih Üniversitesi'nden onursal doktora unvanı alması bestecinin öneminin köklü sanat kurumlarınca da tanındığının göstergesidir. Ayrıca 1940'lı yılların ortalarından itibaren Uluslararası Yazarlar, Besteciler ve Müzik Editörleri Birlikleri Konfederasyonu'nun "Confederation Internationale der Societe des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique" başkanlığını yürütmesi de, Honegger biyografisinde bu bağlamda anılmaya

²³ Arthur Honegger, <http://arthur-honegger.com/en/biography/> (07.10.2018).

²⁴ Sönmez, a.g.e., s. 34.

değer gelişmelerdendir. Besteci kimliğinin yanında sahneye çıkmayı da ihmal etmeyen Honegger, yorumcu ve şef olarak da çok sayıda Avrupa turnesi gerçekleştirmiştir^{25 26}

Zorlu ve bunaltıcı savaş yıllarının herkes gibi Honegger üzerinde de maddi ve manevi anlamda olumsuz etkisi olmuştur. Hitler Almanyası Fransa'yı istila ettiğinde Paris'ten ayrılmayı reddeden İsviçreli besteci bu dönemin ağır koşullarını Üç Şiir ve Üç Mezmur gibi eserlerinde, fakat daha da önemlisi, yaylılar ve ad libitum trompet için 2. Senfoni'sinde işlemiştir. İsviçreli şef Paul Sacher (1906-1999) tarafından Basel Oda Orkestrası'nın 10. yıldönümü için 1937 yılında sipariş edilmiş eserin bestelenme süreci II. Dünya Savaşı'ndan dolayı kesintiye uğradığı için yavaş ilerlemiş, eserin ilk seslendirimi ancak 1942 yılında yapılabildiği görülmüştür. Trompet partisinde "ad libitum", yani isteğe bağlı ibaresi bulunan 2. senfoni kimi zaman sadece yaylılar tarafından seslendirilmekle birlikte performansa çoğunlukla trompet de dâhil edilir.²⁷

Bu yıllarda Ecole Normale de Musique'de ders veren ve özellikle parasal gelir sağlamak için çok sayıda eleştiri yazısı kaleme alan Honegger bu yazılarında müzik ortamının yüzeyselliği ve esneklikten uzaklığı ile program politikasını ağır bir dille eleştirir. Savaş sonrasında kitap olarak yayımladığı otobiyografik metinlerinde ise oldukça pesimist bir tavrın baskın olduğu görülür. Bestecilere kamuoyunda görece düşük bir rol biçilmesi ve yeterince kıymet verilmemesi, ayrıca bestecilerin içinde bulunduğu maddi zorluklar bu pesimist havanın çekirdeğini oluşturur. Bu olumsuz bilançonun doruğunu, kendini ayrıca genç bestecilerin de bir tür destekleyicisi ve savunucusu olarak gören Honegger'in 1952 yılında UNESCO için yaptığı konuşması *The Musician in Modern Society (Modern Toplumda Müzisyen)* oluşturur.

Honegger'in bu konuşmayı yaptığı döneme kadarki bestecilik hayatı değerlendirildiğinde bu yakınmanın odağının daha çok diğer besteciler ve genel anlamda müziğin geldiği yer olduğunu vurgulamak gerekir. Çünkü Honegger o sırada; her anlamda başarıya ulaşmış, dünya çapında tanınan, yüksek meblağlar getirmiş çok sayıda eser siparişi almış ve almakta olan, özellikle 1940'tan itibaren İsviçreli sanat hamilerinin her anlamda büyük desteğini almış bir besteci konumundaydı.²⁸ Zaten 2., 3., 4. ve 5. senfonileri de bu büyük destek sayesinde bestelenebilmiştir: Yaylılar ve

²⁵ Stanley Sadie (ed.), *The New Grove*, Londra: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 681.

²⁶ Finscher, a.g.e., s. 307.

²⁷ Geoffrey K. Spratt, *The Music of Arthur Honegger*, Cork University Press, Cork, 1987, s. 423.

²⁸ Finscher, a.g.e., s. 307.

Trompet İçin 2. Senfoni (1941), Üçüncü Senfoni (Symphonie Liturgique; 1946), La Majör 4. Senfoni (Deliciae basiliensis; 1946), Re Majör 5. Senfoni (Di tre re; 1950).²⁹ 1. Senfoni'nin de dahil olduğu, bu beş büyük senfoni ile Honegger, 20. yüzyılın ortalarında neredeyse ölmeye yüz tutmuş bir tür olan senfoniye yeni bir soluk kazandırmıştır.³⁰

1947 yılı yazında, eserlerinin dünyanın her tarafında seslendirildiği bir dönemde, ABD turnesine çıkan Honegger birkaç gün sonra kalp spazmı geçirir ve bunu bir ay sonra bir kalp krizi izler. Rahatsızlığı üzerine çalışmalarına ara vermek zorunda kalan besteci üç ayını iyileşmek amacıyla Almanya ve İsviçre'deki kaplıcalarda geçirir. Kasım ayında, geçirdiği ağır rahatsızlıktan sonra sağlığı oldukça düzelmiş bir halde tekrar Fransa'ya döner ve 1948 yılı nisan ayından itibaren tekrar beste yapmaya başlar. Flüt, korangle ve yaylılar için Concerto da camera adlı eser bu dönemin ürünüdür. Honegger'in ajandası birçok konser ve seyahatle dolu olsa da artık eski temposunda beste yapamaz hale gelmiştir. Son eserleri, özellikle de 5. Senfoni'si çarpıcı ve trajik bir hava taşır. Bestecinin son eseri ise Une Cantate de Noel (Bir Noel Kantatı)'dır.^{31 32}

1951'den itibaren sağlığı gittikçe kötüye giden Honegger, 1950'li yıllarda da çeşitli ödüller ve devlet nişanları kazanmaya devam eder ve eserleri her zamankinden daha çok çalınır. Özellikle de Bir Noel Kantatı büyük bir başarı yakalarken 'Jeanne d'Arc au bucher' başlıklı eseri Paris Operası'nda düzenli olarak seslendirilir. 27 Kasım 1955 günü hayata gözlerini yuman besteci arkasında 200'i aşkın eser bırakmıştır.³³ Günümüzde İsviçre frankı banknotlarında besteciye saygının bir ifadesi olarak Arthur Honegger'in resmi bulunmaktadır.

²⁹ Sadie, a.g.e., s. 684.

³⁰ Finscher, a.g.e., s. 307.

³¹ Arthur Honegger: <http://arthur-honegger.com/en/biography/> (12.10.2018).

³² Finscher, a.g.e., s. 307.

³³ Don M. Randel (ed.), *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, Cambridge: Harvard University Press, 1996, s. 392.

İKİNCİ BÖLÜM

ARTHUR HONEGGER'İN MÜZİĞİ VE FRANSIZ ALTILARI

Çok yönlülük, deney ve buluş merakı ile türlere, eser siparişi verenlerden gelen isteklere (örn. tiyatro müziği, radyo müziği, film müziği vb.) ve birlikte çalıştığı birbirinden çok farklı sanatçılara uyum becerisi Honegger eserlerinin karakteristik özelliği ve bestecilik anlayışının temel unsurlarıdır.

1. A. HONEGGER'İN BESTECİLİK ANLAYIŞI

Honegger stilistik anlamda da hem içinde bulunduğu besteciler çevresi hem de bütün 20. yüzyıl bestecileri içerisinde özel bir yer edinmesini sağlamış geniş bir yelpazeye sahiptir. Bu stil özelliklerine, ayrıca, besteciye besleyen teknik ve estetik kaynaklara girmeden önce 20. yüzyıl başları ve ortalarında dünya müziğine hâkim olan eğilimleri ve müziğin bu dönemdeki durumunu irdelemek, Honegger müziğini anlamak açısından faydalı olacaktır.

Günümüzde 20. yüzyıl yeni müziğin çağı olarak bilinmektedir. Hindemith, Stravinsky, Shostakovich ve Bartok bu dönemin en önemli bestecileri olarak sayılabilir. Ortaçağdan barok döneme, klasik dönemden romantizme varana dek her çağ ve dönemde yeni akımlar, yeni eğilimler ve bir yeni müzik var olsa da geçmişle olan kırılması, tonal müziğin terk edilmesinden (Schönberg) tüm geleneksel müzik ve eser anlayışının bırakılmasına (Cage) varan süreçteki kadar güçlü yaşanmadığı görülür.

“20. yüzyıl daha önce hiçbir dönemde olmadığı kadar müzikal stil plüralizmini uygular. Buna, zengin kişisel geçmiş, başka halkların müziği hakkında artan bilgi ve müziğin (yaptıkları etki anlamında ancak matbaanın icadıyla karşılaştırılabilecek buluşlar olan) plak ile teybe kaydedilerek çoğaltılması katkıda bulunur.”³⁴

20. yüzyıl müziğindeki bu stil çokluğu, bu stil çoğulculuğu besteciler arasında ortak bir ilke, ortak bir eğilim, ortak bir ideoloji, ortak bir inanç oluşmamasını da beraberinde getirir. Örneğin bugün Rönesans devri hümanizm, klasisizm Aydınlanma,

³⁴ Ulrich Michels, *Müzik Atlası*, çev. Semih Uçar, İstanbul: Alfa Yayınları, 2015, s. 485.

romantizm bireysel duygular³⁵ ile özdeşleştirilirken “20. yüzyıl böyle genel sınıflandırmalardan kaçınır.”

Bir dönemin sonu, aynı zamanda da “bir müzikal modernliğin” başlangıcı olma karakterini taşıyan yüzyıl dönümünde şu akımlar müziğe temel anlamda yön verip şekillendirmiştir:

- İzlenimcilik (Empresyonizm): Fransız resminde doğup sonrasında müziğe de yansımış olan izlenimcilik; doğadaki unsurların kişinin içinde oluşturduğu izlenimleri, duygusal izleri yansıtmayı hedeflemektedir. En önemli temsilcileri Claude Debussy ile Maurice Ravel’dir.

- Dışavurumculuk (Ekspresyonizm): Alman özüne sahip dışavurumculuk, nesnelerin dış görünüşlerine odaklanan izlenimciliğin tersine insanın iç dünyasıyla, ruhsal çalkantılarıyla ilgilenir. Dışavurumculuk bağlamında, Arnold Schonberg, Anton Webern, Alban Berg gibi 2. Viyana Okulu bestecilerini anmak gerekir.³⁶

- Gelecekçilik (Fütürizm): İtalya’da ortaya çıkmış olan bu akım; yeni hayatı övme, geleneksel edebi kuralları yıkmaya amacı güderek ortaya çıkmıştır. “Balilla Pratella (1880-1955) fütürist manifestolarında (1912) ateşli biçimde teknik ve endüstrinin gürültülerini de müziğe katmayı savundu. (...) Luigi Russolo da (1885-1947) gürültü müziğiyle denemeler yap[tı].”³⁷

- Yeni Klasikçilik (Neoklasizm): Diğer akımların aksine dikkati geleceğe değil geçmişe, geçmiş çağların müzik ve stillerine yönelik olan neoklasizm veya yeni-klasikçilik anlayışı içerisinde eser veren besteciler “tonal merkez, melodik gelişim ve amaca yönelik müziksel düşünceler”³⁸ gibi geçmişten gelen değerleri yeniden anlamlandırıp “klasik estetiğe, yeniden hayat verilen eski tür ve formlara geri dön[müşlerdir]”.³⁹ Neoklasizm denince akla gelen ilk isim Alman besteci Paul Hindemith’tir (1895-1963).

³⁵ Say, a.g.e., s. 468.

³⁶ Ludwig Finscher (ed.), *MGG*, c. 3, Kassel: Bärenreiter, 2005, s. 1658 vd.

³⁷ Ulrich Michels, *Müzik Atlası*, çev. Semih Uçar, İstanbul: Alfa Yayınları, 2015, s. 485.

³⁸ Say, a.g.e., s. 483.

³⁹ Michels, a.g.e., s. 485.

Honegger geçiş tema kavramını ikinci plana atarak, dikişsiz bütünlük anlamına gelen, 'equilibrium' (her şeyi kapsayan total denge) olarak adlandırdığı soyut bir kavramı ön planda tutmaktadır. Gelenek savunucusu olmasına rağmen Honegger, müzik formuna doğru kalıpcı olan yaklaşımı reddederek, müzik malzemesinin kuvvetli yönleriyle soyut bir formun oluşturabileceğine inanmaktadır.⁴⁰

İçinde farklı tür ve tarzda 200'ü aşkın eseri barındıran eser kataloğunda sahne eserleri, koro kompozisyonları ve oda müziği baskınken iki savaş arasını kapsayan yıllarda, ancak bir Hindemith veya Milhaud ile kıyaslanabilecek denli farklı enstrüman kombinasyonları için sonat ve sonatinler kaleme almıştır. Buna karşın piyano müziği ile liedleri, nicel anlamda, yukarıda anılan türler karşısında geride kalır.

Honegger'in daha çocukken özellikle bir sahne müziği, bir opera bestecisi olarak müzik tarihine girme hayalleri kurmasına rağmen, opera verimi değerlendirildiğinde günümüzde Honegger'i bir opera bestecisi olarak görmek elbette mümkün değildir. Birçok defa opera yazmaya giriştiyse de sonunu getirememiştir. Bunun yanında, antik çağdan 20. yüzyıl edebiyatına varan geniş bir yelpazeden çıkma metinleri kullanarak bestelediği tiyatro müzikleri ve oratoryoları da bestecinin sahne müziği çalışmalarının yetkin örnekleridir. Bu çalışmada daha önce anılmış oratoryolarının yanında; Aischylos, Sophokles, William Shakespeare (1564-1616), Andre Gide (1869-1951), Jean Giraudoux (1882-1944), Romain Rolland (1866-1944), Albert Camus (1913-1960) ve Antoine de Saint-Exupery (1900-1944) gibi isimlerin oyunlarının müziklerini yapmıştır.

Dışarıdan gelen her türlü etki ve esine açık bir sanatçı olarak bütünüyle yeni türlerin oluşmasına ciddi katkılar sunmuştur. Fransa kökenli bu türlerden bazılarını örnek vermek gerekirse jeu radiophonique, action musicale, symphonie mimee, epepe choregraphique sayılabilir.

Honegger besteciliğinin bir başka göze çarpan özelliği ise esnekliktir. Beste yaptığı tarzın gereksinimlerine göre besteci kimliğini öne çıkarmayı veya arka planda bırakmayı başarabiliyordu. Çok sayıdaki tiyatro müziği, radyo müziği, film şansonları, örneğin solo dansçının verdiği ritimlere göre yazdığı bale partiyonları veya şair Paul Valery'nin verdiği metinlere göre bestelediği melodramlarda başka sanatçılarla işbirliği yapabilen, müziğinin birincil önemde olmadığı projeler için de yetkin işler ortaya koyabilen bir besteci profili sergiler. Ona belki de en fazla ün getiren, en çok dinleyici

⁴⁰ Özcan Sönmez, *Arthur Honegger'in Senfonik Yapıtları ve Birinci Senfonisinin İncelenmesi*, (Sanatta Yeterlik Tezi) İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2011, s. 65.

kazandıran eserleri olan oratoryolarının birçoğu mütevazı sahne müziklerinden doğmuş, bu malzeme besteci tarafından ustaca işlenerek büyük çaplı sahne eserleri haline getirilmiştir.

20. yüzyılın çok yönlülük anlamında en önde gelen bestecilerinden olmakla birlikte kendine has, başka kimseyle karıştırılmayacak bir dil yaratmayı da başarmış Honegger'in bu karakteristik yazısı dramatik eserlerinden senfoni ve senfonik bölümlerine kadar neredeyse bütün büyük eserlerinde hissedilir. Fransız Altıları müziğinin önemli kısmında baskın olan neşeli havaya Honegger'in eserlerinde seyrek olarak rastlanır.

İşbirliğine gittiği edebiyatçı ve sanatçılar incelendiği zaman da Honegger'in ayırt edici bir başka özelliği daha gözler önüne serilir. Sessiz filmin öncü isimlerinden Abel Gance (1889-1981), neo-Katolik dramacı Paul Claudel (1868-1955), radyo yazarı William Aguet (1892-1965), besteci arkadaşları Ibert ve Arthur Hoeree (1897-1986) vs. gibi, birçok açıdan birbirlerinden çok farklı karakterdeki şahsiyetlerle işbirliği içine gitmesi bestecinin hem evrensel hem de ideolojik bakımdan bağımsız müzisyen imajının oluşmasını sağlamıştır.

Arthur Honegger besteciliği değerlendirildiğinde dikkatleri çeken bir başka çoğulcu yan ise bestecinin yazısında Alman-İsviçreli ve Fransız müzik dillerinin bir arada bulunmasıdır. Bu iki köklü müzik geleneğini de özümsemeyi başarmış bestecinin müzikal dili genel anlamda yine de Alman geleneğine daha yakın durmaktadır.^{41 42}

2. FRANSIZ ALTILARI

Arthur Honegger biyografisinde Fransız Altıları (Fr. Groupe des Six veya Les Six) adlı besteciler grubu önemli yer tutmaktadır. Bununla birlikte, yaptığı etki itibariyle Fransız Altıları grubunun, Honegger'in de ötesinde, 20. Yüzyıl Fransız ve dünya müzik yaşamında önemli bir yeri vardır. Bu nedenle çalışmanın ikinci bölümünde Fransız Altıları'na odaklanılacak, grubun yürütmüş olduğu faaliyetler aktarılırken Honegger'in grup içindeki yeri ve grupla ilişkisi araştırılacaktır.

⁴¹ Finscher, a.g.e., s. 313-316.

⁴² Stanley Sadie (ed.), *The New Grove*, Londra: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 680-682.

Fransız Altıları, Arthur Honegger ile birlikte Şu altı besteciden oluşmaktadır: Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre.



Resim 2: Fransız Altıları (Auric hariç) ve Jean Cocteau.
(Piyano başında Cocteau, solda Milhaud, Cocteau'nun sağında sırayla Honegger, Tailleferre, Poulenc ve Durey)

2.1. Grubun Doğuşu ve Kuruluşu

1917 yılında, I. Dünya Savaşı nedeniyle tiyatro ve konser salonlarının çoğunun kapalı olduğu bir dönemde yazar Blaise Cendrars (1887-1961) ile ressam Moise Kisling (1891-1953), bir başka ressam Emile Lejeune'ün (1885-1964) Paris Huyghens Sokak'taki stüdyosunda konserler düzenlemeye karar verirler. Bu konserlerin ilkinde stüdyonun duvarları Pablo Picasso'dan (1881-1973), Henri Matisse (1869-1954) gibi ressamların iŐleriyle süslenmiŐ, Erik Satie, Honegger, Auric ve Durey'in müzikleri çalınmıŐtır. Bu konserde Satie'nin aklına, 'Les nouveaux jeunes' adıyla, genç bestecilerden oluşan bir grup kurma fikri gelir ve Theatre du Vieux-Colombier'de grubun dört üyesini "les nouveaux jeunes (yeni gençler)" Şeklinde tanıtarak Paris merkezli bir genç besteciler birliğinin temellerini atmıŐ olur. 1918 yılından itibaren

grubun sözcülüğünü, Honegger'in defalarca işbirliği yaptığı yazar Jean Cocteau üstlenmiştir. Bu oluşum Fransız Altıları'nın öncülüdür.^{43 44}

Grubun ismini, Rus besteci Mili Balakirev'in (1837-1910) önderliğinde kurulmuş olan Rus Beşleri'nden⁴⁵ ilhamla, 16 Ocak 1920 günü yayımlanmış “Les cinq Russes, les six Français et M. Satie (Rus Beşleri, Fransız Altıları ve M. Satie)” gazete yazısıyla Fransız besteci ve müzik eleştirmeni Henri Collet (1885-1951) koymuştur.⁴⁶ Bu yazının yazılma hikâyesini Honegger şu şekilde aktarır:

Comoedia'nin eleştirmeni H. Collet bir gün, birkaç genç müzisyenle tanışmak için Milhaud'nun evine geldi. O gün Auric, Durey, Milhaud, Poulenc, Tailleferre ve benimle karşılaştı. Bundan birkaç gün sonra çıkan yazısında bize, Rus Beşleri ile kıyaslayarak Altılar ismini verdi. Bu yazı çok tartışma uyandırdı.

Fransız Altıları grubunun oluşturulması konusunda Milhaud'nun şu tanıklığı da önem taşır:

Collet tamamen gelişigüzel bir şekilde altı ismi; Auric, Durey, Honegger, Poulenc, Tailleferre ve beni basit bir nedenden dolayı seçti: Birbirimizi tanıyorduk, arkadaştık, aynı müzikal programlarda görünmüştük, mizaçlarımız, kişiliklerimiz birbirine benziyor muydu, benzemiyor muydu, hiç önemli değildi! Auric ve Poulenc, Cocteau'nun fikirlerini, Honegger Alman romantizmini, ben de Akdeniz lirizmini takip ediyordum!⁴⁷

Grubun bir üyesinden birebir yapılan bu alıntı Fransız Altıları grubunun neden uzun süre varlığını sürdüremediğinin gerekçesi olarak da görülebilir.

Fransız Altıları'nın kuruluşuna yönelik İlhan Mimaroğlu'nun şu sözleri de, her ne kadar son derece öznel olsalar da, hem dönem Fransa'sını hem de grubun kuruluş sürecini anlamak açısından konuya ilginç bir bakış getirmektedirler:

Debussy'nin ölümünden sonra Fransa'nın müzik hayatı, hele bir sanat kesimindeki çalışmaları ve başarıları öbeklenmelerin, birleşmelerin ışığında değerlendiren dar ve yüzeysel görüşlüler için bir dürtü gerektiriyordu. Debussy ölmüştü. Yerine yeni bir “put” bulmalıydı. Bu dürtüyü Les Six (Altılar) adıyla anılan öbek sağladı.⁴⁸

⁴³ H. H. Stuckenschmidt, *Eric Satie*, Münih: DTV, 1962, s. 36.

⁴⁴ Stéphane Villemin, *XXth Century – Les Six, Satie, and Cocteau*, 2000 (<http://www.scena.org/lsm/sm6-1/coq-en.html>), (21.11.2016).

⁴⁵ Gerald Abraham, *Essays on Russian and East European Music: Vladimir Stasov, Man and Critic*, Clarendon Press, Oxford, 1985, s. 112.

⁴⁶ Stéphane Villemin, *XXth Century – Les Six, Satie, and Cocteau*, 2000 (<http://www.scena.org/lsm/sm6-1/coq-en.html>), (Erişim: 21.11.2016).

⁴⁷ Carl Simpson (ed.), *Caramel Mou and Other Great Piano Works of “Les Six”*, Northeast: Courier Corp., 2014, s. 6.

⁴⁸ İlhan Mimaroğlu, *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1999, s. 129.

Fransız Altıları, Paris sanat çevresinde doğdu. Jean Cocteau cumartesi akşamları genellikle, hepsi Paris Konservatuarı mezunu olan altı genç besteciyle, yani gelecekte Fransız Altıları'nı oluşturacak altı besteciyle birlikte akşam yemeği yedi. Onlara sıklıkla Marcelle Meyer (1897-1958) ve Juliette Meerovitch gibi piyanistler, Marie Laurencin (1883-1956), Irene Lagut (1893-1994) gibi ressamlar, Lucien Daudet (1878-1946) ve Raymond Radiguet (1903-1923) gibi yazarlar da katılırdı. Yemekten sonra ya Foire du Trone eğlence parkına ya da Medrano Sirkisi'ne gidilir, özellikle meşhur sirkçi aile Fratellini Kardeşler'in şovları izlenir, oradan da Milhaud'nun evine veya Gaya Bar'a geçilir, orada Jean Wiener'in (1896-1982) çaldığı siyahi (negro) müziği dinlenirdi. Cocteau son şiirlerini okur, besteciler piyanoda son eserlerini çalarlardı. Örneğin Milhaud'nun, meşhur Fratellinilerin katılımıyla seslendirilmiş Le Boeuf sur le toit (1920) adlı eseri cumartesi gecesi partilerinin parçası haline gelmişti. Eser o kadar popüler haline geldi ki Gaya Bar'ın sahibi, Paris'te açtığı yeni restoranın adını Le Boeuf sur le toit koydu. Fransız Altıları grubunun üyeleri Auric'in Adieu New York ve Francis Poulenc'in Cocarde başlıklı eserleri de bu şekilde öne çıkmış eserler arasında yer alır.⁴⁹

20. yüzyıl Paris sanat yaşamında böylesine önemli bir etki yapmış Satie, parasızlıktan dolayı bu tarz gecelere katılamıyor, grup üyelerini takip edemiyor, fakat yine de çeşitli vesilelerle genç bestecilerle bir araya geldiği oluyordu. Örneğin 1921 yılında, Fransız Altıları üzerine açık bir ders verdi. Grup üyelerinin eserlerinin çalındığı bazı konserlere katıldı. Belki de gruba en önemli katkısı, özellikle Auric'in şiddetle Wagner ve Debussy müziğine karşı çıktığı 'Le Coq' dergisinin yayına hazırlanması sürecine katkıda bulunmasıdır.

Satie'nin sadelik ve basitlikten yana müzik anlayışının da genç besteciler üzerinde etkisi olmuştur. Bu anlayışta, çok fazla notanın müziği öldürdüğüne inanılırdı. Cocteau, Satie sanatını, Stravinski'nin gösterişli özgürlüğünden sonra gelen "beyaz" özgürlük olarak nitelemiş ve Satie'nin yeni bir basitlik keşfettiğini belirtmiştir.

Fransız Altıları'nı oluşturacak genç besteciler için örneğin Fernand Leger (1881-1955) sanatı, (müzikal izlenimciliğe gösterdikleri tepkiye paralel olarak) izlenimci ressamlar Camille Pissarro (1830-1903) ve Claude Monet'den (1840-1926) daha değerliydi. Onlar için sanat sokakta ve fabrikadaydı, fuarlarda ve iş dünyasındaydı.

⁴⁹ Meylan, a.g.e., s. 26-28.

Genç besteciler ilk konserlerine, Eric Satie'nin Parade adlı eserini dört el piyano olarak Juliette Meerovitch'le çalması için Erik Satie'yi davet ettiler. Satie 1918 yılında altı besteciye tek tek dinleyiciye tanıttı, hepsinin kendine has yeteneklerini açıkladı. Fakat grubun resmi anlamda Fransız Altıları (Les Six) ismini alması, bir araya gelmeleri her ne kadar bundan birkaç yıl öncesine dayansa da 1920 yılında gerçekleşmiştir.

Grubun altı besteciden oluşan haliyle ömrü uzun sürmemiştir. Gruptan ilk ayrılan isim Louis Durey oldu. Paris ve Paris'in entrikalarından 1921 yılında bir anlamda kaçan Durey, yalnız başına daha iyi çalışacağını düşündüğü için St.Tropez'e taşındı. Durey'in ayrılışı, grup üyelerinin ortak olarak üretmeyi planladıkları Eyfel Kulesi'ndeki Evli Çift adlı eserinin tamamlanması tehlikeye girdiyse de Germaine Tailleferre, normalde Durey'nin besteleyeceği düşünülmüş kısmı zamanında tamamladı ve eser 18 Haziran 1921 günü seslendirildi.

Zaman geçtikçe, besteci olarak yaşamanın zorluklarıyla mücadele etmek zorunda kalan besteciler kendi yollarında ilerlemeye başladılar. Buna yönelik olarak Satie, artık Fransız Altıları grubu yerine altı bireysel müzisyenin olduğunu belirtti. Bundan kısa süre sonra, 1923 yılına gelindiğinde, Fransız Altıları'nın Auric, Milhaud ve Poulenc'ten oluştuğunu kaydetti. Aynı yıl Arcueil Ekolü adında yeni bir hareketin oluşmasını destekledi. Fakat Henri Sauguet (1901-1989), Maxime Jacob (1906-1977), Henri Cliquet-Pleyel (1894-1963) ve Roger Desormieres (1898-1963) gibi bestecilerden oluşan ve Fransız Altıları'nın devamı olmaya aday bu besteciler grubunun ömrü de uzun olmamıştır.⁵⁰

2.2. Fransız Altıları Arasındaki Estetik Bağlar

Grup üyelerinin arasında ortak bir söylem, ortak bir estetik program veya ortak bir ideolojik bağ yoktur. Yaşları o dönem 21 ila 32 arasında değişen bu genç bestecileri bir araya getiren şey ağır Alman romantizminin, özellikle de Richard Wagner (1813-1883) ile Richard Strauss (1864-1949) müziğinin ve Claude Debussy ve Maurice Ravel ile özdeşleşmiş izlenimci müziğin karşısında yer almaları⁵¹, bunun yanında, eğlence

⁵⁰ Stéphane Villemin, *XXth Century – Les Six, Satie, and Cocteau*, 2000 (<http://www.scena.org/lsm/sm6-1/coq-en.html>), (21.11.2016).

⁵¹ Arthur Honegger, <https://global.britannica.com/topic/Les-Six> (28.11.2018).

müziğinin caz, varyete ve sirk müziği vs. gibi çağdaş formlarına gösterdikleri eğilimdir.⁵²

Bu durumu İ. Mimaroglu (1926 – 2012) da onaylar. Ona göre, Satie, Altılar grubunun kurulmasına ön ayak olmuşsa da grup üyesi besteciler arasında sağlam bir sanatsal veya estetik birlik yoktu. Grup üyeleri arasında kurulabilecek tek bağ, Satie ile özdeşleşmiş yalınlık, güldürücülük, alaycılık, kabare müziğine, dans müziğine, caz müziğine yönelme, müziği hafiften alma gibi özelliklere olan eğilimdi. “Yoksa her bir bestecinin kendi önemince ve gücünce ayrı bir kişiliği, ayrı bir yolu vardı. Bu bakımdan Altılar adı altında bir öbekleşme sağlam estetik görüşlere dayanmıyordu.”⁵³ Buna paralel olarak da besteciler sıkı ve devamlı bir işbirliğine gitmemiş, özellikle de 1920’lerin ortalarından itibaren her besteci kendi gelişim çizgisinde ilerlemiş ve grup gittikçe bir arkadaş grubu halini almıştır.⁵⁴

Müzikte yeni bir artistik anlayışın oluşması gerektiğini savunan Georges Auric, 1921 yılında, *Le Coq* dergisinin ilk sayısında, “Wagner’ci tanrıların alacakaranlığında büyüdüğüm ve Debussy’cilik harabeleri arasında beste yapmaya başladığım için günümüzde Debussy’nin her türlü taklidinin çöpçülükten başka bir şey olmayacağını hissediyorum.” demiş ve eklemiştir: “Şu sıralar elimizde sirk var, müzikhol var, gezici tiyatroların gösterileri ve Amerikan orkestraları var. Casino de Paris’i ve o trombon ve davullarıyla, Saint-Jacques Bulvarı’ndaki küçük sirki nasıl unutabiliriz? Bu, bizim için bir uyanış oldu” demiştir.

Yeni artistik perspektiflere yönelik 1920’lerde gelişen çağrılar müzisyenlerle sınırlı değildi. İnsanları ve fikirleri bir araya getirme konusunda usta olduğu anlatılan Jean Cocteau’nun etrafında çok sayıda yazar, ressam ve entelektüel toplanmıştı. Avangart hareketin ateşli bir savunucusu olan Cocteau birden fazla alanda etkin ve etkiliydi. 1910’dan itibaren Ballets Russes’ye gitmeye başlayan Cocteau, 1912’de Diaghilev ve Vaslav Nijinski (1889-1950) ile birlikte *Le Dieu bleu* adlı baleyi yarattı. Aynı zamanda büyük bir Stravinski hayranı olan şair, bestecinin büyük eleştirilere maruz kalmış Bahar Ayini eserini savundu. Cocteau’nun, Erik Satie ile olan arkadaşlığı ise düşüncesini üzerinde derin bir etki yapmıştır. Bu, doğal bir durumdur. Çünkü Erik

⁵² Stéphane Villemin, *XXth Century – Les Six, Satie, and Cocteau*, 2000, (<http://www.scena.org/lsm/sm6-1/coq-en.html>), (28.11.2016).

⁵³ Mimaroglu, a.g.e., s: 130.

⁵⁴ Stéphane Villemin, *XXth Century – Les Six, Satie, and Cocteau*, 2000, (<http://www.scena.org/lsm/sm6-1/coq-en.html>), (28.11.2018).

Satie, Cocteau'nun avangart sanat özlemini müzikte gerçekleştirmiş bir sanatçıydı. Fransız Altıları 1920 yılında Cocteau ve Henri Collet tarafından tanıtılmadan yıllar önce Satie, örneğin Parade başlıklı balesi (1917) gibi eserlerinde Fransız Altıları'nı heyecanlandıran yeni müzik trendlerini müjdelemişti. Bu eserle sirkler salt bir çocuk eğlencesi olarak görülmekten çıkıp sanatsal bir sembol haline gelmişlerdir.⁵⁵

2.3. Grup Üyeleri Arasındaki İşbirliği ve Ortak Üretilmiş Eserler

Grubun amaçları arasında ortak eserler üretmek yer almamışsa da 32 yıl süre içinde grup üyesi besteciler, her zaman altısı birden olmamakla birlikte altı defa birlikte çalışmışlardır. Bu projelerin içinde bestecilerin altısı birden sadece bir defa yer almış ve bazen grup dışında yer almayan besteciler de ortak çalışmaya dahil olmuşlardır. Auric ile Poulenc altı projenin altısına da katkıda bulunmuşken Milhaud dört, Honegger ile Tailleferre üç, Durey ise birine dahil olmuştur.

Fransız Altıları grubu faaliyetlerinin en somut göstergesi oldukları için grup üyelerinin ortak çalışması sonucu ortaya çıkmış projeler, eserlerin yanında besteci isimleri verilerek aşağıda sunulmuştur:

a) L'Album des Six (Altılar Albümü): Grup üyeleri 1920 yılında bir araya gelerek bir piyano parçaları albümü yayımladılar. Bu albüm Fransız Altıları'nı oluşturan altı bestecinin altısının birden katkıda bulunduğu tek eserdir.

1. Prélude, (22 Aralık 1919) – Auric
2. Romance sans paroles, op. 21 (Ağustos 1919) – Durey
3. Sarabande, H 26 (Ocak 1920) – Honegger
4. Mazurka, (1914) – Milhaud
5. Valse en ut, FP 17 (Temmuz 1919) – Poulenc
6. Pastorale, (4 Eylül 1919) – Tailleferre

b) Les Mariés de la Tour Eiffel (Eyfel Kulesi'ndeki Evli Çift), Jean Cocteau'nun bir metni üzerine bale: Grubun beş üyesi 1921 yılında ortaklaşa olarak, Cocteau'nun balesi Les mariés de la tour Eiffel'i besteledi. Cocteau projeyi aslında başta Auric'e götürmüştü. Fakat Auric eseri zamanında bitirip provalara yetiştiremeyeceğini anlayınca eseri Fransız Altıları'nın diğer üyelerine bölüştürdü. O sırada Paris'te olmayan Durey

⁵⁵ Stéphane Villemin, *XXth Century – Les Six, Satie, and Cocteau*, 2000, (<http://www.scena.org/lsm/sm6-1/coq-en.html>), (21.11.2018).

projeye katılmamayı seçtiği için baleyi Auric'le birlikte toplamda beş besteci bestelemiştir. Balenin prömiyeri, Stravinski'nin meşhur eseri Bahar Ayini'nin 1913 yılındaki prömiyeriyle kıyaslanacak şekilde büyük bir beğeni yarattı ve eser 1920'li yıllar boyunca Ballets suédois balesinin repertuarında yer aldı. Eserin bölümleri ve besteleyen besteciler şunlardır:

1. Ouverture (14 Temmuz) – Auric
2. Marche nuptiale – Milhaud
3. Discours du Général – Poulenc
4. La Baigneuse de Trouville – Poulenc
5. La Fugue du massacre – Milhaud
6. Valse des dépêches – Tailleferre
7. Marche funèbre – Honegger
8. Quadrille – Tailleferre
9. Trois ritournelles – Auric
10. Sortie de la noce – Milhaud

c) L'éventail de Jeanne, çocuk balesi: Kendi döneminin ilk çocuk balesi olma özelliği taşıyan ve 1927 yılında yazılmış olan bu eserde ayrıca Auric, Milhaud ve Poulenc'in de imzası bulunmaktadır.

1. Fanfare, Maurice Ravel
2. Marche, Pierre-Octave Ferroud
3. Vals, Jacques Ibert
4. Canari, Alexis Roland-Manuel
5. Bourré, Marcel Delannoy
6. Saraband, Albert Roussel
7. Polk, Milhaud
8. Pastourell, Poulenc
9. Rondea, Auric
10. Finale, Kermesse-Vals – Florent Schmitt

d) Mouvements du coeur eseri, 1949 yılında Frederic Chopin'in 100. ölüm yıldönümü anısına, Louise Lévêque de Vilmorin'nin (1902-1969) sözleri üzerine bestelenmiş bariton/bas ve piyano için şarkı demetidir. Auric, Milhaud ve Poulenc,

ayrıca Jean Françaix, Léo Preger ve Henri Sauguet bestecileri eserin tamamını ortaya koymuşlardır. Bölüm isimleri ve bestecileri şöyledir;

1. Prélude – Henri Sauguet
2. Mazurka – Poulenc
3. Valse – Auric
4. Scherzo impromptu – Jean Françaix
5. Étude – Léo Preger
6. Ballade nocturne – Milhaud
7. Postlude: Polonaise – Henri Sauguet

e) La guirlande de Campra eseri, 1952 yılında Andre Campra'nın (1660-1744) operası Camille'den (1717) motifler üzerine oluşturulmuş bir orkestra eseridir. Eserde imzası olan besteciler: Auric, Honegger, Poulenc, Tailleferre ve diğer üç besteci;

1. Toccata – Honegger
2. Sarabande et farandole – Jean-Yves Daniel-Lesur
3. Canarie – Alexis Roland-Manuel
4. Sarabande – Tailleferre
5. Matelote provençale – Poulenc
6. Variation – Henri Sauguet
7. Écossaise – Auric

f) Variations sur le nom de Marguerite Long (Marguerite Long İsmi Üzerine Varyasyonları): Auric, Milhaud ve Poulenc diğer beş besteciyle 1956 yılında bir araya geldi ve piyanist Marguerite Long'un anısına, Marguerite Long İsmi Üzerine Varyasyonlar başlığıyla bir orkestra süiti yarattı.

1. Hymne solennel - Jean Françaix
2. Variations en forme de Berceuse pour Marguerite Long - Henri Sauguet
3. La Couronne de Marguerites, Valse en forme de rondo - Milhaud
4. Nocturne - Jean Rivier
5. Sérénades - Henri Dutilleux
6. Intermezzo - Jean-Yves Daniel-Lesur
7. Bucolique, FP. 160 - Poulenc
8. ML (Allegro: Finale) - Auric

2.4. Grubun Dağılması

Fransız Altıları grubunun yavaş yavaş dağılmasının ardından grup üyeleri bestecilerin gelişim çizgileri birbirinden farklı şekillerde ilerledi.

Louis Durey: Bir Debussy eseri dinledikten sonra beste yapmaya karar veren Durey'in L'Offrande Lyrique adlı eseri on iki ses tekniğinde yazılmış ilk Fransız eseri olarak gösterilmiştir. 1918 yılında Maurice Ravel'in ilgisini çekip Ravel tarafından yayıncısına tavsiye edilmiş olan Durey, Fransız Altıları'ndan kopmayı seçtiği yıllardan itibaren yoğun bir siyasi hareket içine girmiş, sol örgütlerde aktif olarak çalışmış, buna paralel olarak da daha çok toplumsal içerikli müzikler yazmıştır. Grubun en çabuk unutulmuş bestecisi olarak kabul edilir.⁵⁶

Germanie Tailleferre: Genellikle hafif, yüzeysel ve sevimli müziğine arada bir, ilerilik gereği, kakışmalar serpiştiren Germaine Tailleferre eserlerinde Fransız müziğinin geleneklerini yansıtmaya çalışan bir besteci olsa da, ne Fransa içinde ne de dışında çok fazla tanınan bir besteci olamamıştır.

Georges Auric: Özellikle Moulin Rouge filminin melodisiyle tanınmış Georges Auric ise ağırlıklı olarak film müzikleri bestelemeye eğilmiş, farklı türlerdeki eserleriyle kendine sağlam bir yer edinmemiştir.⁵⁷

Francis Poulenc: Oda müziğinden operaya, konçertodan koral eserlere oldukça geniş bir repertuvara sahip olan Poulenc, Fransız Altıları içinde bugün belki de eserleri en çok seslendirilen bestecidir. Kendine has üslubu hemen her eserinde hissedilen besteci özellikle etkili melodiler yaratma konusundaki becerisi ve şarkılarıyla öne çıkmıştır.⁵⁸

Darius Milhaud: Hemen hemen her türde beste yapan Milhaud'un müziğini belirleyen öğelerin en başında çoktonluluk gelmektedir. Bunu ilk kullanan şüphesiz ki sadece Milhaud değildir ancak o bu konuyu daha çok inceleyip çözümleyerek, müziğin yapısal özelliği durumuna getirmiştir. Koro için yazdığı vurmali sazlar eşliğinde ıslık sesleri, haykırışlardan oluşan partiyonlarla ve orkestraya kattığı kamçı, çekiç gibi araçlarla dramatik gerilimi yükseltmeyi amaçlamıştır. Milhaud'un 400'ü bulan eserleri

⁵⁶ <http://www.allmusic.com/artist/louis-durey-mn0001786203/biography> (22.11.2018).

⁵⁷ Mimaroglu, a.g.e., s. 130.

⁵⁸ <https://global.britannica.com/biography/Francis-Poulenc> (22.11.2018).

arasında 14 ve 15 nolu yaylı çalgılar dördlüsü ile viyola repertuarı adına da önemli bir yere sahip olan ‘ 4 Visages’ adlı eseri de geride bıraktığı önemli eserlerden birisidir.

2.5. Arthur Honegger’in Fransız Altılarındaki Yeri

Arthur Honegger’in Fransız Altılarındaki yeri hakkında kesin bir şey söylemek mümkün değildir. Çünkü aslında bu grubun oluşum aşamasında özellikle Satie ve Cocteau tarafından ortaya atılmış sanatsal ideallere oldukça uzaktır. Bu grup içinde yer almak erken dönem eserlerinin tanınıp çalınması için besteciye ideal bir ortam oluşturmuşsa da çıkış noktası Romantizm ve Alman müziği karşıtlığı olan, basit, sade ve kolay anlaşılır bir Fransız müziğini amaç edinen grubun üyeleriyle büyük estetik çatışmalara girmiştir. Çünkü Honegger özünde Wagner ve Strauss hayranıdır, kendini “tutkulu bir Beethoven hayranı” ve “Kitab-ı Mukaddes uzmanı” olarak tanıtır. Cocteau’nun çıkardığı ve grubun bir anlamda manifestosu olması planlanmış Le Coq (1920) dergisine katılmaması da Honegger’in, Fransız Altıları grubunu çok sıkı bir şekilde olmasa da birbirine bağlayan müzikal ve sanatsal ideallerle çok da barışık olmadığını gösterir.

Ne var ki bestecinin bu ideallerin tümüyle karşısında olduğu da söylenemez. Örneğin Altılar’ın fiili olarak var olduğu yılların ürünü olan kısa oda müziği eserlerinde grubun taze ve kayıtsız ruhu hissedilir. 1924 yılına tarihlenen piyano ve oda orkesrası için Concertino’sunda da rafine caz alıntıları göze çarpar. Bu haliyle bu eser Fransız Altıları repertuarının en önemli eserleri arasında yer alır. Honegger, Cocteau’nun; gündelik hayatın müziğe dahil edilmesi, popüler müzik stillerin müziğe entegrasyonu vs. gibi müzikal hedeflerine uzak olmadığı Eyfel Kulesi’ndeki Evli Çift adlı ortak çalışmaya yaptığı katkıda da kendini gösterir. Ayrıca yine Cocteau ile birlikte farklı versiyonlar halinde hayata geçirdiği Antigone projesi de bu duruma örnektir.

Bestecinin daha sonraki yıllarda, Paul Claudel ile sıkı bir işbirliği içinde olması Honegger’in Fransız Altıları çevresine grup dağıldıktan sonra dahi yakın durduğunu gözler önüne serer.⁵⁹ Klarinet ve Piyano İçin Sonatin, Piyano ve Orkestra İçin

⁵⁹ Finscher, a.g.e., s. 305.

Konçertino ve Kral Pausole'ün Maceraları adlı opereti bu grubun ruhuna uygun örnek verilebilecek eserlerdendir.⁶⁰

Honegger, Cocteau ile işbirliğine gitmiş olsa da, grubun diğer üyeleriyle ortak eserler üretmiş olsa da bestecinin diğer beş besteciyle sorunsuz bir ilişkisi olmamıştır. Örneğin grubun diğer beş üyesi, Satie'nin Ravel'e muhalif olarak kaleme aldığı bir yazının altına imzalarını atarken Honegger bunu yapmayı reddetmiştir.

Grubun ve 20. Yüzyıl Fransız müziğinin önemli ismi Milhaud'nun Honegger hakkındaki sözleri de Honegger'in Fransız Altıları içindeki yerini anlamak açısından önemlidir. Milhaud'ya göre, eleştirmenler onun her eserine burun kıvırmışken Honegger'in eserlerini baştan itibaren kabul etmişlerdir. Onu kıt düşünceli bir mizahçı olarak görmüşler, Honegger'i ise derin bulmuşlardır. Honegger, iyi ve sevimli yapısı nedeniyle çok sempati toplamış, fakat Milhaud çoğunlukla inatçı bir yaklaşım sergilemiştir. Milhaud'nun Honegger hakkındaki bu sözlerinin altında yatan öfkenin sebebini anlamak için Milhaud'un, Honegger'in Kral David'inin yakaladığı başarının gerekçesini açıkladığı sözlerine kulak vermek yeterli olacaktır. Ona göre Paris dinleyicisi inatçıydı ve modern müziği anlayamıyordu, fakat bu eserle birlikte bir anda modern müziğin sınırlarına vakıf olduklarını sanmışlardı.

Grup üyelerinin Honegger'e karşı gösterdikleri öfke ve kabullenememe Milhaud ile sınırlı kalmamıştır. Poulenc, kendisine 1953 yılında, yani grubun dağılmasının üzerinden on yıllar geçtikten sonra, Fransız Altıları hakkında ne düşündüğüne dair yöneltilen soruya, Honegger'in eserlerine verilen önemi hâlâ anlayamadığını söyleyerek cevap vermiştir. Ona göre bu anlamda Milhaud'ya hem Fransa'da hem Fransa dışında haksızlık yapılmıştır ve bir gün Honegger'in müziği unutulduğunda Milhaud'nun müziği çalınmaya devam edilecektir. Poulenc'a göre Honegger ile Satie'nin de arası iyi değildi. Aynı şekilde, Satie'ye yakın duran Arcueil Ekolü bestecileri de Honegger'e mesafeliydi. Hatta araları o kadar açıldı ki, yine Poulenc'ın anlattığına göre, bu küçük grubun lideri Henri Sauguet'nin, Honegger'e karşı yazdığı ağır bir yazı yüzünden Honegger, Sauguet'ye Theatre des Champs-Elysees'deki bir konserde saldırmış ve tehdit etmişti.

Honegger, Satie'ye hiçbir zaman büyük bir hayranlık duymamışken Milhaud'nun ve Poulenc'in sanatına daima anlayışla yaklaşmıştır. Ayrıca iki besteci

⁶⁰ Halbreich, a.g.e., s. 60.

arasında ciddi karşıtlıklar varken Milhaud ile uzun yıllar yakın arkadaş ilişkisi içinde olmuştur. Aynı şekilde, Poulenc'in Honegger hakkındaki sözlerine rağmen Honegger ölümünden bir yıl önce yaptığı bir konuşmasında Poulenc'tan övgü dolu sözlerle bahsetmiştir.⁶¹

Mimaroğlu'na göre altı besteci arasında Honegger ile Milhaud yılların geçmesiyle, daha bir önemle yükselmişlerdir.” Çünkü Honegger, bu grubun “inançlarına katılacak, uyumlu, uysal bir kişi değildi. Başka bir yolu, başka bir görüşü vardı. Altılar'ın görüşüne uyarak, alaycı tutumu ve eğlence müziğine doğru bir eğilimi yansıttığı seyrek yapıtlarından biri, piyano ve orkestra için konsertinosudur.” Honegger Alman geleneklerini Fransa kültürüne özgü özelliklerle “birleştirmeye çalışan, ağırbaşlı, ciddi bir besteciydi. Belki de biraz fazla ağırbaşlı ve ciddi...”⁶²

⁶¹ Meylan, a.g.e., s. 28-30.

⁶² Mimaroğlu, a.g.e., s. 55.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

VİYOLA SONATI'NIN FORM VE SOLİSTİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Arthur Honegger'in Viyola ve Piyano İçin Sonat (Sonate pour Alto et Piano) adlı eseri 1920 yılının ilk üç ayında, 2. Keman Sonatı'nın 1919 yılının kasım ayında tamamlanmasından kısa süre sonra yazılmıştır. Eser Fransız viyolacı ve besteci Henri Casadeus'a (1879-1947) adanmıştır.

Eser her ne kadar bölümden bölüme aydınlanan bir yapıda yazılmış ve bu gelişim neşeli final bölümünde aradığı hedefi bulmuş gibi bir izlenim bıraksa da eserin en ağır bölümü olan birinci bölüm en başta değil, en sonda bestelenmiştir.

Besteci bu görece erken dönem eserinde farklı yazı tekniklerini serbest bir biçimde bir araya getirerek, diatonik ve kromatik ses gruplarını bir arada kullanarak, ayrıca temaları neredeyse yer yer neredeyse klasisist, yer yer de hiçbir kalıba bağlı kalmadan işleyerek Alman ve Fransız ses dili arasındaki sınırları aşmış, bu spesifik özellikleri tamamen yeni, kendi bestecilik anlayışı açısından karakteristik ve orijinal bir şekilde eritip kaynaştırmıştır.

1. ESERİN FORM ANALİZİ

Arthur Honegger'in, Fransız besteci ve müzisyen Henri Casadesus'a (1879-1947) ithaf edilmiş olan Viyola ve Piyano için sonatı çok farklı stil ve karakterde üç bölümden oluşmaktadır. (Birinci bölüm *Andante-Vivace*, ikinci bölüm *Allegretto Moderato*, üçüncü bölüm de *Allegro non troppo* başlığını taşımaktadır.) Yaklaşık 15 - 17 dakika arası süren eser farklı yorumcular tarafından Corona Classic Collection, Timpani vb. gibi plak şirketlerinin etiketi altında kaydedilmiştir.

1.1. Birinci Bölüm (Andante-Vivace)

Birinci bölümde *Andante* ve *Vivace* kesitlerin iç içe geçişi yer yer sonat formunu hatırlatsa da besteci, enstrümanları kullanışı ve motifsel tercihleriyle geleneksel form modellerinden sıyrılmayı başarır. Daha ayrıntılı bir ifadeyle bu bölüm, dörtlüğe 54

metronom vuruşunda tempo ibaresi olan, 3/4'lük ölçü sayısına sahip *Andante* kesitler ile noktalı dörtlüğe 108 metronom vuruşunda (*Andante*'nin tam iki katı tempoda olması dikkat çekicidir) tempo ibaresi olan, 6/8'lik ölçü vuruşuna sahip *Vivace* kesitlerin art arda sıralandığı, geleneksel form kalıpları içine yerleştirilemeyecek bir ilk bölümdür. Bu kesitler ölçü sayılarıyla birlikte Tablo 1'de görülmektedir.

Tablo 1. Birinci bölümün kesitleri

Kesit	Ölçü Sayısı
Andante	1 – 28
Vivace	29 – 87
Andante	88 – 114
Vivace	115 – 200
Andante	201 – 223
Vivace	224 – 232

Eser piyanonun sekiz ölçülük *Andante* temasıyla açılır. Bu sekiz ölçülük tema, bölüm boyunca üç defa görülen *Andante* bloğunda farklı ses derecelerinde, bir anlamda transpoze edilmiş bir halde de olsa her defasında duyurulduğu için temayı oluşturan yapı taşlarını incelemekte fayda vardır: Tema her zaman, üç oktavı kapsayan sıçramalı ama bağlı bir kromatik çıkışla açılır. *Piano* dinamikle başlayan tema birinci ölçüdeki *crescendo* çatalı ile ikinci ölçüdeki *poco sf* nüansa taşınır. İkinci ölçünün ilk vuruşunda piyanonun hem sağ hem sol elinde görülen aksan da ikinci ölçüye doğru yükseliş hissini destekler.

Bu açılışın ardından piyanonun sağ eli sekiz ölçülük uzun bir legato hattı çalarken sol el noktalı/çift noktalı sekizlik – iki otuz ikilik/bir otuz ikilik notadan oluşan karakteristik bas motifini çalar. Neredeyse baştan sona *legato* olan sağ el hattının aksine sol el hattındaki bağlar kısa solukludur ve örneğin ikinci ölçüde aksanlarla kesilir. İkinci ölçüden itibaren, iki oktavı kapsayan çıkıcı bir sıçramayla harekete geçen sol el hattı üçüncü ölçüdeki on birlik inisi sıçramadan itibaren triton ve kromatik aralıkların hâkim olduğu inisi bir karaktere bürünür. 5. ölçüden itibaren de tamamen eşlik karakterine girerek ana temayı destekleyen akorlar halini alır. Sağ eldeki sekiz ölçülük temada, bir oktav içindeki on iki sesin on ikisi de duyurulur. Bu şekilde tema on iki ton tekniğini hatırlatmaktadır.

Piyanoda duyurulan *Andante* temasının ardından viyola 8. ölçüde, *Andante* temasından tamamen bağımsız bir şekilde, serbest ve bir kadansı andıran solo bir kesitle müziğe katılır. *Auftakt*'lı beş ölçüyü kapsayan bu kesitte de on iki tonun on biri yalnızca üç tekrarla duyurulur. Bu beş ölçülük solo viyola pasajı, *Andante*'nin, 1. ile 8. ölçüler arasında piyano tarafından duyurulmuş olan ana düşüncesinin bir tam dörtlü aralık yukarıdan tekrarını hazırlayan karakterdedir ve dört ölçülük aranın ardından piyano, 13. ölçüde tekrar müziğe katılır (Şekil 1).



Şekil 1. Birinci Bölüm: Viyolanın ilk solo kesiti (1. – 13.ölçüler)

13. ölçüden, ilk *Vivace* kesitinin başladığı 29. ölçüye kadar süren ikinci *Andante* kesiti toplamda on bir ölçüdür, yani ana temanın üç ölçü genişletilmiş halidir. Ana temanın bir tam dörtlü aralık yukarısında başlayan bu kesitte kullanılan motif ve figürler ana temadakilerin aynısıdır. Sağ eldeki ezginin karakterinde de bir değişikliğe gidilmemiştir. Daha önce de belirtildiği gibi, ilk kesit (1. – 8. ölçü) ile ikinci kesit (13. – 23. ölçü) arasındaki tek fark ikinci kesite eklenmiş üç ölçüdür. Bu ek ölçüler 15., 18. ve 19. ölçülerdir. 15. ve 18. ölçüler 14. ölçüdeki, bir dörtlüğe bağlanan iki üçleme figürünün sekvensi iken 19. ölçü, 16. ölçünün çeşitlenmiş sekvensidir. 20. ölçüde başlayan dört ölçülük bir diminuendo ile ikinci solo viyola kesitine geçilir. Viyolanın 24. ölçünün ikinci vuruşundaki ikilik notasıyla başlayan bu kesit toplamda beş ölçüyü kapsar. Melodi yapısı anlamında 1. solo viyola kesitinin bir tür çeşitlemesi olan ve birinci kesitten çok da uzak olmayan bu kesitin ezgisi ilk kesite göre yine de daha serbest bir yapıya sahiptir. 28. ölçüdeki diminuendo ile ilk *Vivace* bloğa geçilir (Şekil 2).



Şekil 2. Birinci Bölüm: Viyolanın ikinci solo kesiti (13. – 29. ölçüler)

Birinci *Vivace* blok *pp* dinamikte başlar. Karakter ibaresi olarak da *legato* görülmektedir. Toplamda elli sekiz ölçüden oluşan bu blokta da sekiz ölçülük ve *unison* ana düşünce ilk olarak solo piyano tarafından duyurulur. Bu *unison* sekiz ölçünün ardından 37. ölçüde viyola *mp* dinamikle piyanoya katılır. Bu giriş, iki enstrümanın eserde ilk defa birlikte çaldıkları bir kesiti başlatması bakımından önemlidir. Viyola 37. ila 44. ölçüler arasında *Vivace*'in ana düşüncesinin bir tür çeşitlemesini piyanonun eşlik figürlerinin üzerinde çaldıktan sonra 45. ölçüden itibaren unison ana düşünce bu defa piyano ve viyola tarafından birlikte duyurulur. 53. ila 56. ölçüleri kapsayan dört ölçülük, yine triton ve küçük ikili aralıkların hâkim olduğu ve soran, hedefini arayan karakterdeki geçiş kısmının ardından 57. ölçüdeki yeni karaktere bağlanılır (Şekil 3).

Vivace ♩ = 108

Şekil 3. Birinci Bölüm: İlk vivace kesit (37. – 57. ölçüler)

Bu yeni karakterin ana dinamiği *forte*'dir. (57. ölçüdeki forte dinamiğinin eserin ilk fortesi olduğunu da belirtmek gerekir.) *Vivace* kısmının sonuna kadar egemen olan bu yeni karakterde, *Vivace*'nin *pp legato* dinamik ve karaktere sahip ilk fikrine kontrast oluşturur şekilde keskin *staccatolar*, noktalı sekizlik ve onaltılık figürler görülür (Şekil 4).



Şekil 4. Birinci Bölüm: İlk vivace kesit (57. – 72. ölçüler)

Vivace kısmının, forte dinamiğin hâkim olduğu ikinci yarısının ikinci fikri ise 72. ölçüde başlar. Burada öne çıkan ve yeni olan yan, piyanodaki, (adeta bir horonu hatırlatan) *ostinato* figürdür. Bu *staccato-ostinato* figürün üzerinde viyola, bir ve yer yer yarım ölçülük legato bağlarını içeren, genelde inici ve çıkıcı gamlardan oluşan melodi hattını çalar. Bunun ardından, 82. ölçüde başlayan, viyolada çıkıcı kromatik bir diziden, piyanodaya giderek yükselen arpejlerden oluşan bir geçişle bölümün birinci *Vivace* kesiti son bulur. Bu kesit Şekil 5’de görülmektedir.



Şekil 5. Birinci Bölüm: İlk vivace kesit (72. – 86. ölçüler)

88. ölçüde başlayan ikinci *Andante* kesitinin ilk dört ölçüsü, *Andante*’nin ana düşüncesinin bir büyük ikili aşağıya transpoze edilmiş şekilde birebir tekrarıdır. 92. ölçüde ise eserde daha önce görülmemiş, *espressivo* ibaresini taşıyan yeni bir fikir başlar. 115. ölçüdeki ikinci *Vivace* kesite kadar oldukça geniş bir yeri kaplayan bu fikir,

iki enstrümanın *Andante* kesit içinde ilk defa beraber çaldığı bir pasaj olması bakımından da önem taşır.

Espressivo kısımda ilk göze çarpan yenilik, piyanodaki, kısım boyunca tekrar tekrar duyurulan sekizlik- dört otuz ikilik figürdür. Bu figür, viyolanın çaldığı geniş soluklu ve ifade gücü yüksek ezgiye belli bir gerilim ve yoğunluk katarken *espressivo* karakteri güçlendirir. Fakat bu kısımda piyano yazısında görülen tek figür bu değildir. *Andante* kesitin temel figürlerinden noktalı sekizlik ile altılık iniş ve çıkışlar da bu yeni figürle bir diyalog, hatta bir kontrpuan ilişkisi içinde iç içe geçmiştir.

92. ölçüde başlayan bu *piano espressivo* kısım da kendi içinde iki büyük melodi hattından oluşur. Viyola tarafından seslendirilen bu iki hatta, piyano yukarıda sözü edilen figürlerle yer yer eşlik eder, yer yer söyleşir. Birinci hat 92. ölçüde başlar ve 102. ölçünün birinci vuruşuna kadar sürer. Buradaki büyük *crescendo* ve *decrescendolar* ile 96. ölçüdeki p subito pasaja ifade zenginliği katar.

Yaklaşık iki ölçülük bir aranın ardından viyola, 103. ölçünün üçüncü vuruşunda auftakt ile tekrar müziğe katılır. *Piano espressivo* bu ikinci kısmı, 92. ila 96. ölçüler arasındaki pasajla neredeyse özdeşken (bu ikinci kısım birinci kısmın küçük ikili aralık aşağısında seyreder) 108. ölçüden itibaren tekrar, *Andante*'nin ana temasında önemli rol oynayan kromatik üçleme sekvensler ele alınır. Bir başka deyişle, bölümün ikinci *Andante* bloğunun sonunda tekrar ana fikre dönmüştür. Yaklaşık altı ölçüyü kapsayan (109.-114. ölçüler) büyük bir *diminuendo* ile 115. ölçüde, bölümün ikinci *Vivace* bloğuna bağlanılır (Şekil 6).

Andante

p espressivo *cresc.* *p subito*

p *cresc.*

dim. *p*

Şekil 6. Birinci Bölüm: İkinci andante kesit (88. – 115. ölçüler)

İkinci *vivace* kısmı, 115. ile 200. ölçüler arasında kapsar ve bölümün en uzun bloğudur (Şekil 7). Bu blokta ağırlıklı olarak, bölümün 57. ve 72. ölçülerinden itibaren duyurulmuş malzeme, neredeyse sonat formunun gelişme bölümlerine özgü bir serbestlik içinde bir araya getirilip işlenilir. Her iki enstrümanda da virtüözite gerektiren pasajların bulunduğu bu kısmı, 196. ölçüden itibaren etkin olan dört ölçülük bir geçişin ardından bölümün son *Andante* kesitine bağlanılır. Bu dört ölçülük geçiş, bölümdeki diğer geçiş kısımları gibi *decrescendo* değil de *crescendo* ibaresini taşıdığı için ilginçtir.

Vivace
5

The musical score consists of 12 staves. The first staff is a bass clef line starting with a forte dynamic and a '5' above it. The second staff is a treble clef line with a '4' above it. The third staff is a bass clef line with a '3' below it. The fourth staff is a bass clef line with a '4' above it. The fifth staff is a treble clef line with a '1' above it. The sixth staff is a treble clef line with a '2' above it. The seventh staff is a bass clef line with a '3' below it. The eighth staff is a treble clef line with a '4' above it. The ninth staff is a treble clef line with a '1' above it. The tenth staff is a treble clef line with a '2' above it. The eleventh staff is a treble clef line with a '3' below it. The twelfth staff is a bass clef line with a '4' above it.

f sempre

cresc.

f sostenuto

mp

sempre f

poco a poco dim.

mf

cresc.

Şekil 7. Birinci Bölüm: İkinci vivace kesit (115. – 200. ölçüler)

201. ile 223. ölçüler arasını kapsayan son *Andante* kesiti, 1. ila 8. ölçülerin, bir küçük ikili yukarıdan transpoze edilmiş halde birebir tekrarıdır (Şekil 8). Bu solo piyano girişinin ardından 208. ölçünün ikinci vuruşunda viyola da müziğe katılır ve ağırlıklı olarak *pianissimmo* ve *piano* dinamiğin hâkim olduğu bir atmosferde bölümde daha önce sık sık ele alınmış melodik figürleri, piyanodaki yine daha önce sık sık ele alınmış eşlik figürlerinin üzerinde çalar ve 223. ölçüdeki *decrescendo* ve *fermata*'ların ardından bölümün son kesiti olan üçüncü *vivace* kesitine geçilir. Bölümün ilk *vivace* kesitinin ilk beş ölçüsü birebir tekrar edildikten sonra (tek fark, bu beş ölçülük pasajın ikinci ölçüsünün ilk sekizliğinin do diyez değil re bemol olmasıdır) bölüm, *sempre pp* dinamikte bir *decrescendo* içeren dört ölçülük bir kapanış grubuyla şaşırtıcı bir biçimde aniden sonlanır.

Şekil 8. Birinci Bölüm: Son andante kesit (201. – 223. ölçüler)

1.2. İkinci Bölüm (*Allegretto Moderato*)

Honegger viyola sonatının ikinci bölümü *Allegretto moderato*, dörtlüğe 56 metronomda bir A kısmı, dörtlüğe 66 metronomda bir B kısmı *Poco piu allegretto* ve yine dörtlüğe 56 metronomda bir A kısmından (Tempo I – *quasi Andante*) oluşan bir bölümdür. Buradan hareketle bölümün formu, ağır bölümlerde sıklıkla karşılaşılan bir form olan, yay veya köprü formu gibi isimlerle de adlandırılan üç kısımlı lied (A – B – A) formundadır.

A kısmı 1 ile 34. ölçüleri, B kısmı 35 ile 71. ölçüleri, ikinci A kısmı ise 72 ile 107. ölçüleri kapsar. İkinci bölümü oluşturan üç kısmın uzunluğu incelendiğinde bestecinin üç kısmı neredeyse eşit uzunlukta besteleyerek kısımlar arasında bir denge oluşturduğu göze çarpar. Buna göre A kısmı 34 ölçüden, B kısmı 37 ölçüden, ikinci A kısmı 36 ölçüden oluşur.

Tablo 2’de bölümü oluşturan üç ana kısım, kısımları meydana getiren bütünlerle birlikte, kısımların ölçü sayıları ve bütünlerin kapladığı ölçü adetleri eşliğinde gösterilmiştir.

Tablo 2. İkinci bölümü oluşturan kısımlar

Kısım	Kısımın Kapsadığı Ölçüler	Kısımdaki Ölçü Adetleri
A	1 – 34	(9 – 14 – 8 – 3)
B	35 – 71	(11 – 11 – 15)
A ₁	72 – 107	(8 – 14 – 14)

A kısmının ilk dokuz ölçülük bütününde piyanonun senkoplu eşlik figürleri üzerinde A kısmının ana teması viyola tarafından *piano* dinamikte duyurulur. Bu, içe dönük, hüznü ve son derece dokunaklı bir temadır.

A kısmının ikinci bütününde de ana tema sergilenir, fakat tema beş ölçü genişletildiği için bu bütün on dört ölçüden oluşmaktadır. İkinci bütündeki en önemli değişiklik piyano partisinde gerçekleşir. Piyanoda artık senkoplu dörtlük ve noktalı dörtlükler değil, dört on altılık eşlik figürleri vardır. Bütünün ilk dört ölçüsünde senkop bulunmasa da 14. ölçüden itibaren piyanonun sol elinde senkoplu uzun notalar geri döner. Bu bütünde tema da açılır, genişler, bu sayede neredeyse yakarır bir karaktere bürünür ve ifade gücü artar. 23. ölçüdeki *decrescendo* ile sekiz ölçülük üçüncü bütüne geçilir. A kısmının ilk iki bütünü (viyolanın seslendirdiği ezgi ile) şekil 9’da görülmektedir.

Allegretto molto moderato ♩ = 56

Şekil 9. İkinci Bölüm: A kısmı (1. – 23. ölçüler)

A kısmının üçüncü bütünü, *pp* dinamikte ve belki de bu kısmın en ilginç, hareketli bütünüdür (Şekil 10). Çünkü burada piyano ilk defa eşlik karakterinden çıkar, viyola ana temayı seslendirirken kromatik ve diatonik pasajlardan oluşan, senkoplu, yeni ve özgün bir ezgi çalarak viyolaya kontrpuan oluşturur. Viyola ve piyanonun sağ eli kontrpuan oluşturacak şekilde söyleşirken piyanonun sol elinde, ilk iki bütünde kullanılmış eşlik figürleri art arda kullanılır. Ana temanın ilk iki ölçüsünün kullanıldığı, *dim.* ve *poco rit.* ibarelerinin yer aldığı üç ölçülük bir geçişin ardından 35. ölçüde B kısmına bağlanılır.

The image shows three staves of musical notation. The first staff is in bass clef and contains a melodic line with a piano (*pp*) dynamic marking. The second staff is also in bass clef and continues the melodic line, ending with a *dim.* (diminuendo) marking. The third staff is in bass clef and is marked **Poco più allegretto**. It contains a melodic line with a *poco* marking and a *rit.* (ritardando) marking.

Şekil 10. İkinci Bölüm: A kısmı (23. – 35. ölçüler)

B kısmı üç diyez alır ve minör tonalitedeki A kısmına kontrast oluşturacak şekilde majör karaktere bürünür. (A kısmının teması La Minör’ü hissettirmekle birlikte, belli ve kesin bir tonaliteden söz etmek için gereken armonik hareketler [yarım kalış, tam kalış, kadans vs.] yapılmadığı için bu kısmın La Minör tonalitede olduğunu söylemek mümkün olmadığı gibi, aynı şekilde B kısmının melodi hattı da güçlü bir şekilde La Majör tonalitesini hatırlatsa da armonik dokunun yapısı gereği bu kısımda da La Majör demek yerine sadece bir majör karakterden söz edilmiştir.) B kısmının başında yer alan ve albenili, güzel ve neşeli gibi anlamlara gelen *gracioso* ibaresi de bu karakteri destekler. Daha önce de belirtildiği gibi, tempo da hızlanmıştır. Fakat tempo hızlanmasına rağmen, piyanonun sağ elindeki *ostinato* dörtlükler nedeniyle müzik bu kısımda, A kısmında görülen geniş hatlı ve soluklu yapısını kaybetmiş, ölçü ölçü, hatta vuruş vuruş giden kısa soluklu bir yapıya bürünmüştür.

B kısmındaki on bir ölçülük ilk bütünün ardından 46. ölçüde, yine on bir ölçüyü kapsayan ikinci bütüne geçilir (Şekil 11). Bu bütün, viyola ile piyanonun sağ eli arasındaki, kanonu andıran ve bir dörtlük nota mesafe içindeki ilişki nedeniyle kontrpuan etkisi yaratır. Piyanonun viyolayı imitasyonu 52. ölçüye kadar devam eder ve bu ölçünün ikinci vuruşundan itibaren piyano neredeyse dört oktavı kapsayan inici bir gam çalarken viyola, çaldığı ezginin kapanış figürlerini seslendirir. 57. ölçüde yine bir diminuendo ile B kısmının üçüncü ve son bütününe bağlanılır.

♩ = 66
10 Piano

Şekil 11. İkinci Bölüm: B kısmı (35. – 57. ölçüler)

Şekil 12’de görülen B kısmının 57. ile 71. ölçüleri kapsayan son bütününde yeni bir fikir sergilenmez. *Poco piu allegretto* teması bu defa viyola tarafından çalınırken piyano, bu temanın çeşitlemesi izlenimi veren bir melodiyle viyolaya kontrpuan oluşturur. İki enstrüman yer yer, özellikle de 61. ölçü dolaylarında diyalog içine girerler. 70. ve 71. ölçülerdeki değiştirici işaret değişimleriyle, yani diyezlerin kaldırılmasıyla A₁ kısmı hazırlanır ve 72. ölçüde bölümün üçüncü kısmına geçiş yapılır.

Şekil 12. İkinci Bölüm: B kısmı (57. – 71. ölçüler)

A kısmı birbirinden belirgin biçimde ayrılan üç bütünden meydana gelmektedir. Sekiz ölçümlük ilk bütünde A kısmının ana teması, bölümde ilk defa olmak üzere piyano tarafından seslendirilirken viyola kromatik geçişler üzerine kurulu bir hat çalar. Bu

kısımda piyanoda görülen sık ve yoğun görülmekle birlikte şaşırtıcı biçimde sade ve hafif bir etki yapan yazı da bestecinin bu bölümde ilk olarak tercih ettiği bir kullanımdır.

80. ölçüde temayı tekrar devralırken piyano, noktalı sekizlik ve onaltılık figürlerin hâkim olduğu yeni bir yazıyla salt eşlik karakterinden kurtulup öne çıkar. Piyanonun sağ elinde görülen bu figürler viyolanın 76. ile 79. ölçüler arasında çaldığı hattan türetilmişlerdir. İkinci A kısmının ilk bütününden altı ölçü daha uzun olan bu bütünden, bölümde ve genel olarak eserde sıkça görüldüğü gibi, 93. ölçüdeki bir *ritardando* ile bölümün son büyük bütününe geçilir. Bu kısmın ilk iki bütünü Şekil 13'te görülmektedir.

Tempo I: (quasi Andante) ♩ = 50

The musical score consists of four staves. The first staff is in 12/8 time and starts with a piano (p) dynamic. The second staff continues the piano part. The third staff is in 4/4 time and features a crescendo leading to a forte (f) dynamic, then a decrescendo to a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth staff is in 4/4 time and starts with a piano (p) dynamic, followed by a ritardando (rit.) and ends with a piano (p) dynamic. The tempo is marked as Tempo (tranquillo).

Şekil 13. İkinci Bölüm: A kısmı (71. – 93. ölçüler)

Şekil 14'de görülen ve ikinci bütün gibi on dört ölçüden oluşan bu bütünün ilk sekiz ölçüsünde ana tema yine viyola tarafından seslendirilirken piyanoda ilginç bir işçilik göze çarpar. Bestecinin bu pasajın piyano partisinin ilk dört ölçüsünde, bölümün majör tonalitedeki B kısmına hâkim olan figürleri kullandığı görülür. Bunu takip eden dört ölçüde ise viyolanın 76. ile 79. ölçüler arasında çaldığı pasaj ile piyanonun 80. ile 89. ölçüler arasında çaldığı pasajda kullanılmış figürler bir araya getirilip dört ölçülük alan içinde konsantre bir şekilde işlenmiştir. Besteci piyano partisinin çaldığı bu sekiz

ölçüde eseri bir anlamda özetler gibidir. Bölüm, *poco a poco ritenuto e diminuendo* ibaresinin yer aldığı beş ölçülük bir kapanış grubuyla *ppp* dinamikte sonlanır.

Tempo (tranquillo)

pp poco a poco ritenuto e diminuendo ppp

Şekil 14. İkinci Bölüm: A kısmının son bütünü (93. – 106. ölçüler)

1.3. Üçüncü Bölüm: *Allegro non troppo*

Arthur Honegger Viyola Sonatı'nın üçüncü bölümü, sebare ölçü sayısında ikiliğe 80 metronom sayısında bir temposu olan bir *Allegro* bölümdür. Bölümün, sonat formu, lied formu vs. gibi geleneksel bir form yapısıyla nitelendirilebilecek bir formal bütünlüğü olmamakla birlikte bölüm boyunca (farklı tonalitelerde de olsa) belli birkaç malzemenin ve figür grubunun çeşitli versiyonlarda işlenmesi bölüme yine de kendi içinde bir bütünlük sağlar.

Eserin bu üçüncü ve son bölümünde, ikinci bölümde görüldüğü gibi geniş çaplı kısımlardan veya bütünlerden söz etmek mümkün değildir. Bu bölüm, uzunlukları altı ila on dört ölçü arasında değişen on üç bloğun art arda sıralanmasından oluşmuştur. Bu yüzden de bu bölümde, diğer bölümlerde olduğu gibi büyük birkaç bütün ve bu bütünlerin arasındaki farklar değil, art arda sıralanmış bu küçük çaplı bloklar analiz edilecek ve aralarındaki benzerlikler araştırılacaktır.

Tablo 3’de bölümü oluşturan on üç blok, ölçü sayılarıyla birlikte gösterilmiştir.

Tablo 3. Üçüncü Bölümü oluşturan bloklar

Blok sayısı	Ölçü Sayısı
1. blok	1 – 12
2. blok	13 – 25
3. blok	26 – 35
4. blok	36 – 46
5. blok	47 – 52
6. blok	53 – 66
7. blok	67 – 74
8. blok	75 – 82
9. blok	83 – 90
10. blok	91 – 104
11. blok	105 – 116
12. blok	117 – 124
13. blok	125 - son

Birinci blok 12 ölçüden oluşur (Şekil 15). Piyanonun iki ölçülük girişinin ardından viyola müziğe katılır ve dörtlük ile sekizlik notalardan oluşan do majör bir tema çalar. O esnada piyano iki ölçülük girişi hiçbir değişiklik olmadan beş defa tekrarlar ve 11. ile 12. ölçülerde kadans yapar.



Şekil 15. Üçüncü Bölüm: Birinci blok (1. – 12. ölçüler)

13. ile 25. ölçüleri kapsayan ikinci bloğun ilk yedi ölçüsünde, solistik rolü piyanonun üstlendiği yeni bir fikir çalınır. Bunun ardından ilk bloktaki malzeme altı ölçü içine sıkıştırılmış biçimde tekrarlanır (Şekil 16).



Şekil 16. Üçüncü Bölüm: İkinci blok (13. – 25. ölçüler)

Bir *p subito* ile başlayan üçüncü blok 26. ile 35. ölçüleri kapsar. Bu blok bölümdeki ilk *piano* dinamiğe sahip pasajdır. İlk ölçüler içinde viyola iki buçuk ölçüyü kaplayan bir uzun ses çalıp bir sonraki bloğa kadar susar. Piyano ise ilk iki ölçüde bu yeni fikrin armoni ve atmosfer anlamında zeminini hazırladıktan sonra 27. ölçünün dördüncü vuruşunda *aufтакт* ile, *mp* dinamikte yeni bir ezgi çalmaya başlar.

35. ölçüde başlayan dördüncü blokta viyola da *mf* dinamik ile müziğe katılır. Viyola on bir ölçü boyunca melodi çizgisini çalarken piyano, bölümün piyano partisine hâkim olan *ostinato* figürlerle viyolaya eşlik eder.

Üçüncü ve dördüncü bloklar Şekil 17’de görülmektedir.



Şekil 17. Üçüncü Bölüm: Üçüncü ve dördüncü bloklar (26. – 47. ölçüler)

47. ölçüde, yine bir ani dinamik değişikliğiyle yeni bloğa geçilir. Burada dinamiğin ilk defa *pp* olduğu görülür. Buradaki bir diğer değişiklik de değiştirici işaretlerde yaşanır. Politalitenin hâkim olduğu önceki blokta diyezler görülürken bu blokta si bemol minör tonalitesini hissettiren bir tonal alana geçiş yapılır ve bütün diyezlerin yerini bemol alır. Piyano, viyolanın bloğun ilk iki ölçüsünde çaldığı ezgiyi tekrarladıktan sonra, kromatik geçişlerden oluşan bir inici gamla bir diğer bloğa geçişi sağlar.

53. ile 66. ölçüleri kapsayan altıncı blok bölümün bu noktaya kadarki en karakteristik bölümüdür. Bestecinin bunu vurgular şekilde ilk defa bir karakter ibaresi *marcato poco scherzando* yazmayı tercih ettiği görülür. 53. ölçünün başındaki *sf subito* ibaresi de, bu blokla, *pp* dinamikteyken bir *diminuendo* ile sonlanmış bir önceki blok arasında büyük bir kontrast oluşmasını sağlar. Bloğun ilk altı ölçüsü viyola ile piyanonun diyalogunu içerir. Bu diyalog, viyolanın her notası aksan veya *tenuto* içeren, *f* dinamikteki bir ölçülük sorusuyla piyanonun *p* ve *diminuendo* içeren, bir ölçülük cevabından oluşmaktadır. Bu diyalogu viyolanın yaklaşık üç buçuk ölçüyü kapsayan, legato melodik hattı izler. Bu esnada piyano, bu bloğun çift sayılı ölçülerinde görülen figürleri kullanarak bir eşlik hattı çalar. Bloğun son üç ölçüsünde (64.-67.) ise viyola *piano* dinamikte, piyanonun 60. ile 63. ölçüler arasında çaldığı eşlik hattının bir anlamda ekosunu seslendirirken piyano *mf* dinamikte, viyolanın 60. ile 63. ölçüler arasında çaldığı melodik hattı birtakım küçük değişikliklerle tekrarlar. Kısacası iki enstrüman bu altı ölçülük alan içinde müzikal araç ve malzeme anlamında değişik tokuş yapmıştır.

Beşinci ve altıncı bloklar Şekil 18’de görülmektedir.



Şekil 18. Üçüncü Bölüm: Beşinci ve altıncı bloklar (47. – 66. ölçüler)

67. ölçüde başlayıp 74. ölçüde sona eren yedinci blokta (Şekil 19), 47. ölçüde başlayan beşinci blokta iki ölçüsü gösterilip devamı getirilmeyen ezgi la bemol majör tonda bütün hatlarıyla sergilenir. Bu esnada piyano tümüyle eşlik karakterindedir. Bu eşlik kısmında piyanonun sağ eli, la bemol majörün dominantında gezinen, sıçramalı bir hattı *ostinato* biçimde arka arkaya tekrarlarken sağ elde kromatik geçişlerin hâkim olduğu inici ve çıkıcı gamlar görülür.



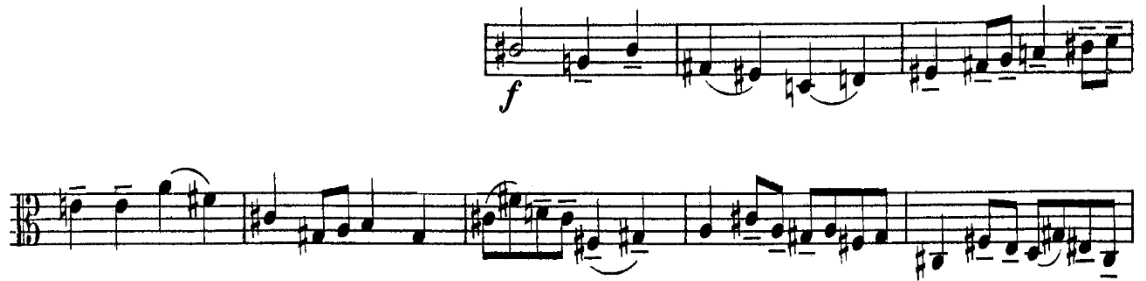
Şekil 19. Üçüncü Bölüm: Yedinci blok (67. – 74. ölçüler)

Bir sonraki blokta (75-82) viyola ile piyanonun sağ eli arasında bir kontrpuan ilişkisi vardır. Piyanonun sağ eli viyolayı bir ikili nota mesafeden taklit ederken sol eli yine, bölümün piyano partisi eşlik karakterine büründüğü zaman sıklıkla karşılaşıldığı gibi, iki ölçülük bir figür grubunu *ostinato* karakterde yineler. Şekil 20’de sekizinci blok görülmektedir.



Şekil 20. Üçüncü Bölüm: Sekizinci blok (75. – 82. ölçüler)

83. ölçüde başlayan dokuzuncu blok (Şekil 21), 53. ile 66. ölçüleri kapsayan *marcato* bloğun paralel bloğu olmakla birlikte aynı zamanda, ilk blokta do majörde sergilenmiş olan ana temanın (mi natürel notasına rağmen, piyanonun sağ elinden dolayı fa diyez minör denebilecek armonik zemindeki) tekrarını içerir. *Marcato* blokta viyola tarafından çalınan bir ölçülük sorular bu blokta piyanonun sağ eline aktarılmış, *marcato* bloktaki bütün malzeme bu blokta piyano partisine sığdırılmıştır. Bir başka deyişle besteci, eserin önceki bölümlerinde kullandığı bir tekniği bu bölümde de kullanmış ve bölümün son çeyreği denebilecek alanda, bölümde o noktaya kadar farklı yerlerde kullanılmış malzemeyi bir araya getirmiştir.



Şekil 21. Üçüncü Bölüm: Dokuzuncu blok (83. – 90. ölçüler)

Onuncu blok 91. ila 104. ölçüleri kapsar ve bölümün dördüncü bloğunun (36-46) genişletilmiş paralel pasajıdır (Şekil 22). Viyola dördüncü blokta olduğu gibi bu blokta da baştan sona bir melodik hat çalarken piyano yine *ostinato* figürlerle viyolaya eşlik eder. Fakat bu blokta ek olarak, (auftakt ile) 98. ölçüden itibaren piyanonun sağ elinde viyoladaki melodik hattın bir benzeri görülür. İki enstrüman arasında birkaç ölçü boyunca olsa da kontrpuan oluşur.



Şekil 22. Üçüncü Bölüm: Onuncu blok (91. – 104. ölçüler)

Bölümün sondan üçüncü bloğunda viyola, önceki blokta olduğu gibi bu blokta da, bölümün ilk olarak 36. ölçüsünde duyurulmuş olan *legato* fikri çalarken piyano partisinde, bölümde daha önce hiç kullanılmamış on altılık figürlerle yazı sıklaştırılır. (Bu kullanım, eserin ikinci bölümünün A kısmında tercih ettiği kullanımı hatırlatmaktadır.) Dinamik artık *pp* olmuştur. Fakat beş ölçü sonra, yani 109. ölçüde bestecinin bu *pp*'yu, eserin bitişini hazırlayan yedi ölçülük (109-112, 114-115) uzun bir *crescendo*'nun etkisini arttırmak için tercih ettiği görülür. 113. ölçüde dört ölçülük bir *crescendo* ile *pp*'dan *f* dinamiğe, aynı zamanda da bölümün sondan ikinci bloğuna ulaşılır.

Bu blokta viyolada ilk defa çift sesler görülür. Piyano bir önceki blokta ilk defa ele alınmış on altılıklarını bu defa küçük yedili aralık alan içinde inip çıkarak çalarken viyola, bölümün 36. ölçüsünden itibaren farklı farklı ton alanlarında olsa da her zaman *legato* olarak çalınmış melodik hattı çift sesler halinde ve *detache* olarak seslendirir. Kesin bir tonaliteden söz etmek burada da mümkün değilse de özellikle melodik hat dinlendiğinde belirgin olarak si minör tonalitesi hissedilmektedir.

Bölümün sondan ikinci bloğunda Honegger, bölüm boyunca birbirine çok uzak tonaliteleri (veya tonal alanları) dolaştıktan sonra tekrar bölümün en başına, birinci bloğa döner ve o blokta on ölçüde sergilediği do majör temayı bu defa sekiz ölçü içine sığdırıp bir oktav yukarıdan çaldırır. Piyano partisinin sol eli aynı kalırken sağ elde yazının, bölümün *marcato* bloğundaki malzemeyi hatırlatan figürlerle sıklaştırıldığı görülür.

Şekil 23'de on birinci ve on ikinci bloklar görülmektedir.

Şekil 23. Üçüncü Bölüm: 11. ve 12. bloklar (105. – 125. ölçüler)

125. ölçüde başlayan son bloğu bir tür *codetta* olarak görmek de mümkündür (Şekil 24). Besteci burada, yani eserin bitimine sadece yedi ölçü kala bölümde ilk defa tempo değişikliğine giderek, bu noktaya kadar ikiliğe 80 metronom tempoda olan eserin hızını *Poco allargando* ibaresi ile ikiliğe 66 metronomdur. Do majör ana temanın, piyanonun virtüöz sıçramaları eşliğinde ve *ff* dinamikte son kez duyurulduğu bu blokla birlikte eser törenselsel ve görkemli bir havayla son bulur.

Şekil 24. Üçüncü Bölüm: Son blok (125. – 131. ölçüler)

2. ESERİN SOLİSTİK AÇIDAN İNCELENMESİ

20. yüzyıl viyola repertuarının önde gelen kompozisyonlarından olan viyola sonatı, bestecinin karakteristik özelliklerini hemen hemen en iyi şekilde yansıtmaktadır.

Eserin icracılar üzerindeki çalma etkisi, sol el ve sağ el açısından birden fazla çalışma tekniği kullanılarak önemli bir yere sahip olmuştur. Uzun *legatolu* ölçüler, aksak ritimler, tiz rejistrdaki notaları ve piyano ile birlikteki unison pasajları eseri teknik anlamda viyola repertuarında önemli bir yere koymuştur.

Aşağıda sonatın seslendirilmesine yönelik bilgilere yer verilmiştir.

2.1. Birinci Bölüm: Andante-Vivace

İlk bölüm üç farklı karakteri içinde barındırmaktadır. İlk karakter durgun bir göl gibi sessiz, derinden ve kıpırtısızdır. Başlangıç cümlesi piyano ile başlar ve aynı ezgi viyolayla devam eder. 13. ölçüye kadar devam eden ilk cümle (Şekil 25) geniş iki bağ içindedir. Bu geniş bağları yapabilmek ve durgunluğu yansıtabilmek için arşeyi tuşe üzerinde bütün yay olarak kullanmak gerekir. Bağı koparmamak için tüm ölçüleri ikinci pozisyonda devam ettirmek akıcılık açısından faydalı olacaktır.



Şekil 25. Birinci Bölüm ilk karakter (1. – 13.ölçüler)

10 ölçülük piyano solodan sonra gelen temada gelen çok daha uzun bağ yapabilmek için bağ ikiye ayrılabilir. Bu detay, gelen temanın duyulabilirliği açısından icracı için çok daha iyi bir ton elde edilmesini sağlayabilir. 29.ölçü *vivace* kesiti içinde inici çıkıcı hareketlerle devam eder.

Mezzopiano içinde 3/8 ölçüler müziği ilk baştaki temadan ayırır ve daha enerjik bir yapı içinde gitgide karmaşıklaşan pasajlara geçiş yapar. Burada bağlar kısaldığı için notaları legato duyurmak biraz daha zordur. Bunun için arşeyi tuşe ve köprü ortasında daha kısa kullanarak ses zenginliğini arttırmak mümkün kılınabilir.

Andante kesitine gelmeden önce 74. ölçüden itibaren onaltılıklar devreye girer ve giderek forte içinde duyulması sağlanır (Şekil 26). Do anahtarından sol anahtarına geçilen (82. ölçü) ilk karakterin bu son cümlesinde pozisyon geçişleri üçüncü pozisyondan beşinci pozisyona geçiş şeklindedir. Kromatik gelen notalarda sadece bir

ve ikinci parmakları kullanarak geçişler sağlandığında çok daha rahat bir pozisyon geçişi sağlanacaktır.



Şekil 26. Birinci Bölüm: 72. – 86. ölçüler

İlk bölümün ikinci karakteri andante kesiti ile başlar. Kısa bağlı notaların daha sık yer aldığı bu bölümde topukta baskısız arşe kullanımı farklı bir *piyano* elde etmek açısından alternatif olacaktır. Hemen ardından gelen *vivace* kesiti *detaşe* notaların bu bölüm içindeki en fazla yer aldığı kısım olmaktadır. *For*te ile çıkıcı notaları duyurmak için köprünün dibinde kısa ve tel üstünde bir arşe kullanılması gerekir. Aynı zamanda gelen yüksek rejistrdaki notalar bu arşe kullanımıyla çok daha rahat bir performans sağlayacaktır.

İlk bölümün son karakteri ilk karakterden çok daha sönük bir şekilde sonlanır (Şekil 27). *Sul* *tasto* tekniğinin tamamen kullanılabilceği bu andante kesitinde tam arşe kullanmak yerine arşenin sadece orta kısmı bu sönük havayı yaratmak için daha uygun olacaktır. Tamamı birinci pozisyonda giden pasajlar farklı bir pozisyondan kaçınılarak çalınmalıdır. Çünkü bitiriş teması çalınırken farklı pozisyon geçişlerinin duyulması bağ içindeki pasajların kopmadan duyurulması için kötü bir alternatif olacaktır.

Andante *cresc*

7

pp

poco sf

p *dim.*

Vivace

mp sempre *sempre pp*

Şekil 27. Birinci Bölüm: Son karakter (201. – 223. ölçüler)

2.2. İkinci Bölüm: Allegretto Molto Moderato

Allegretto başlayan bölüm girişindeki uyanış atmosferi, onaltılık notaların düzenli tekrarları ile belirginleşir (Şekil 28). Entonasyon açısından daha çok değiştirici işaret barındıran bölüm, pozisyon geçişleri açısından zayıftır. O yüzden entonasyon için yapılacak çalışmalar icracı için çok daha faydalı olacaktır. Bemol ve diyezleri birinci parmak yerine dördüncü parmak almak entonasyon açısından daha yardımcı olacaktır.

Bağ içindeki kesik notalara gelindiğinde pozisyon değişiminden ve oluşabilecek glissando seslerinden kaçınılmalıdır. 23. ölçüye gelene kadar duateler, entonasyon ve ses rengi kontrolü bakımından çalışılması faydalı olacaktır. Daha koyu bir ses rengi elde edebilmek adına tel üzerine tamamen yapışmış ve baskılı bir arşe kullanımı yardımcı olacaktır. Bu ölçüleri ritm açısından kolaylık sağlayabilmek için önce bağısız daha sonra legato çalışmak göz önünde bulundurulması gereken bir çalışmadır.

Allegretto molto moderato ♩ = 56

p

pp

Şekil 28. İkinci Bölüm: İlk kısım (1. – 23. ölçüler)

Poco piu allegretto olarak başlayan kesit biraz daha tempolu ve enerjik çalınması gereken bir kısımdır. Tuşe-köprü ortasında geniş arşe çalınarak daha güçlü bir ses kalitesi elde edilebilir. Nüans değişimleri bu kesitin bir başka belirgin özelliğidir. Bu değişimler için arşenin orta kısmını kullanmak kıvrak nüans değişimlerini sağlamada kolaylık sağlayacaktır.

Bu bölümün son kesiti *andante* olarak noktalanır (Şekil 29). *Andante*'nin durgunluğunu yansıtabilmek için hafif ve tuşe üstü bir yay kullanımı uygun olacaktır. Nüanslardaki dinamizmi ortaya çıkarmak için *legato*'ya zarar vermeden arşe ve parmak kullanımı yapılmalıdır. Onaltılık notalar için sol el ve arşe desteği ile artikülasyon sağlanmalı ve yay hızlı bir şekilde değiştirilerek net ve parlak bir duyum sağlanmalıdır. Üstünde çizgi olan notaları belirtirken hafif aksanlı kullanımı daha dolgun bir ses elde edilebilmesi adına faydalı olacaktır.

Tempo (tranquillo)

pp poco a poco ritenuto e diminuendo \blacktriangleright *ppp*

Şekil 29. İkinci bölüm: Son kesit (93. – 106. ölçüler)

2.3. Üçüncü Bölüm: Allegro non troppo

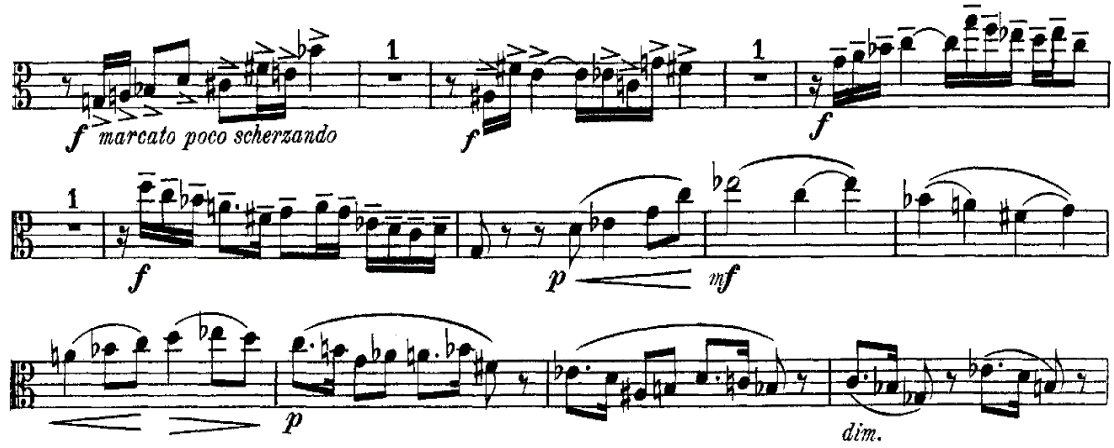
Üçüncü bölümün giriş cümlesi eserin son cümlesine giden bir köprü görevi görmektedir. İkilik ve dörtlük geniş notalar bütün yay kullanılarak *fortissimo* bir nüans sağlanabilir. Yayı telden ayırmadan farklı ritm çalışmaları ile forte çalışmaları yapılabilir. Orta oktavdaki seslerle başlayan ana temayı çalarken temponun düşmemesine özen gösterilmelidir.

Bölümün 13. ölçüsünden itibaren akıcı ve kısa notalar cümle sonuna eşlik eder (Şekil 30). Sekizlik notalar arşeyi telden ayırmadan çalışılmalı ve köprüye dönük bir yay kullanılmalıdır. Seslerin tınısı ve tok duyulması özelliği üzerinde durulmalıdır.

Şekil 30. Üçüncü Bölüm (13. – 25. ölçüler)

Subito piano ile başlayan 26. ölçüde başlayan 12 vuruşluk si notası için arşe kontrollü ve çok yavaş bir biçimde itilmelidir. Daha sonra gelen *diminuendo* ile *pianissimo* nüansı devamlılığı sağlamaktadır. 50. ölçüden sonra gelen üç ölçülük susta arşe üst yarıya alınmalıdır. Buradaki onaltılık pasajlar için ölçü içinde farklı bağ kullanımları ile entonasyon geçişleri çalışılabilir.

53. ölçüde gelen forte ile keskin bir şekilde nüans değişmekte ve *marcato* arşe tekniği kullanılmaya başlanmıştır (Şekil 31). *Marcato* tekniğini onaltılık notalarda daha güçlü duyurabilmek adına dipte ve tuşe üzerinde arşe kullanmak faydalı olacaktır. Artikülasyon açısından aksanlı notaların tam zamanında çalınması farklı ritm değişimleri ile çalışılabilir. Her vuruş zamanı yarıya indirilerek aksanlar ve *marcato* tekniği daha fazla güçlendirilebilir.



Şekil 31. Üçüncü Bölüm: Altıncı blok (53. – 66. Ölçüler)

67. ölçüyle gelen *dolce sostenuto* cümlede olan bemollü notaların entonasyonu için dördüncü parmak kullanımları yararlı olacaktır (Şekil 32). Teknik açıdan yavaş yavaş daha sonra sıkıştırılarak alıştırmalar yapılabilir. Bağımsız olan dörtlük notaların üzerinden yazılan şekilde belirgin çalınabilmesi için yarım arşe ve tel üstünde bir arşe kullanımı yapılabilir.



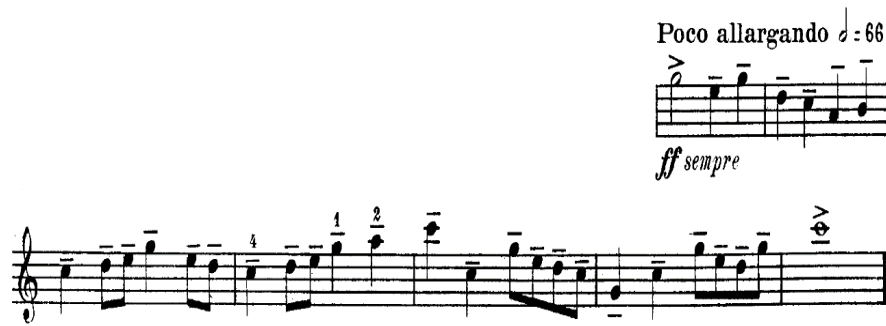


Şekil 32. Üçüncü Bölüm: Yedinci blok (67. – 74. Ölçüler)

83. ölçüde üçüncü bölümün ana teması bu sefer fa diyez minörde tekrarlanır. Diyezler konusundaki entonasyon sorunu için parmakların tuşe üzerinde daha tiz bir pozisyon ile çalınacağı hissi ile tekrarlanması yardımcı olacaktır. Forte kalitesi için az arşede tuşe üstü çalımı nüansı kuvvetlendirecektir.

112. ölçüyle başlayan sol anahtarı üzerinde yazılmış tiz notalı çift sesler için pozisyon içinde önce tek daha sonra çift ses şeklinde çalışma yapılabilir. Notaların bağımsız ve vurgulu duyulabilmesi için tam arşe ve köprüye yakın bir arşe kullanımı cümlelerin forte duyulmasını kolaylaştıracaktır. Pürüzsüz bir ses tınısı için dörtlük notalar ikilik notalar şeklinde yavaşça çalışabilir. Bütünü bozmadan vurguların üzerinde yapılacak aksanlar eserin karakterini ortaya serecektir.

Eserin son bloğunda *poco allargando* ile ana temanın sıkıştırılmış haline bir dönüş vardır (Şekil 33). Sol anahtarı ile gelen tiz seslerdeki aksanları yapabilmek için tam arşe ve dörtlük notalarda es vererek ilerleyiş eserin finalinin daha sert ve doyumlu duyulmasını sağlayacaktır.



Şekil 33. Üçüncü Bölüm: Son blok (125. – 131. ölçüler)

SONUÇ

Alman müziği ile Fransız müziği stil ve tekniklerini bir arada kullanarak kendine has bir dil yaratan Arthur Honegger, 20. yüzyıl müzik (ve genel anlamda sanatının) en karakteristik özelliklerinden olan stil çeşitliliğini yaratıcı anlamda özümsemiş ve eserlerinde bu sanat anlayışının hem geçmiş müzikal birikimden hem de 20. yüzyıl müziğinin getirdiği yeniliklerden yararlanarak olgun örneklerini vermiştir. Oda müziğinden oratoryoya, tiyatro müziğinden operaya uzanan geniş bir yelpazede ve tür çeşitliliğinde 200'ü aşkın eser vermiş besteci hem halkın hem de konunun uzmanlarının beğeni ve takdirini kazanabilmiş ender bestecilerdendir.

1920 yılının ürünü olan ve bugün hâlâ resital programlarının aranan eserleri arasında yer alan Viyola Sonatı, Honegger müziğinin seçkin örneklerindedir. Viyola sanatçısı ve besteci Henri Casadeus'a ithaf edilmiş olan eserin, en geniş kapsamlı bölümü olan birinci bölümü, ikinci ve üçüncü bölümlerden sonra bestelenmiştir. Eserde özellikle; ani dinamik değişimleri (özellikle “*p subito*”lar), ağırlıklı olarak kromatik geçişlerden oluşan diziler ve kontrpuan içeren pasajlar öne çıkmaktadır.

Eserin ilk bölümü, art arda sıralanmış altı adet *Andante* ve *Vivace* kesitten oluşmaktadır. Hem tempo hem karakter anlamında birbirlerine kontrast oluşturan bu kesitler arasındaki ustaca geçişler, atmosfer sürekli değişse de bölüme doğal bir akış kazandırmıştır.

İkinci bölüm, ağır bölümlerde sıklıkla kullanılan bir form olan üç kısımlı *lied* formunda yazılmıştır. Kapladıkları ölçü adedi olarak birbirlerine neredeyse eşit büyüklükte olan bu üç kısım (A – B – A) kendi içinde, birbirlerinden belirgin biçimde ayrılan bütünlerden oluşmaktadır. Üçüncü ve son bölüm blok tekniği üzerine kuruludur ve birbirleriyle, kullanılan malzeme anlamında ilişkisi olan 13 bloktan meydana gelmektedir.

Hem Türkiye'deki akademik çalışmalarda hem de Honegger biyografilerinde daha önce ayrıntılı olarak incelenmemiş olan bestecinin Viyola-Piyano sonatının, bu çalışmada bir viyolacı gözüyle ayrıntılı olarak incelenmiş olmasının hem Honegger araştırmaları hem de 20. yüzyıl müziği çalışmaları açısından önemli bir kaynak olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

FINSCHER Ludwig (ed.), *MGG*, Kassel: Bärenreiter, 2005.

GERALD Abraham, *Essays on Russian and East European Music: Vladimir Stasov, Man and Critic*, Oxford: Clarendon Press, 1985.

HARRY Halbreich, *Arthur Honegger*, çev: Roger Nichols, Oregon: Amadeus Press, 1999.

KAPLAN Ali Kaan, *Arthur Honegger'in Müziği ve Viyolonsel Konçertosu*, (Yüksek Lisans Tezi), Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

MİMAROĞLU İlhan, *Müzik Tarihi*, b.y., Ankara: Varlık Yayınları AŞ, 2014.

PIERRE Meylan, *Arthur Honegger*, b.y., çev: Hans Ulrich Ganz, Fraurenfeld, Huber & Co. AG, 1970.

RANDEL Don M. (ed.), *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, Cambridge: Harvard University Press, 1996.

SADIE Stanley (ed.), *The New Grove*, Londra: Macmillan Publishers Limited, 2001.

SAY Ahmet, *Müzik Tarihi*, 5.b., Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2003.

SIMPSON Carl (ed.), *Caramel Mou and Other Great Piano Works of "Les Six"*, Northeast Courier Corp., 2014.

SÖNMEZ Özcan, *Arthur Honegger'in Senfonik Yapıtları ve Birinci Senfonisinin İncelenmesi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2011.

SPRATT Geoffrey, *The Music of Arthur Honegger*, 1.b., Crok: Cork University Press, 1987.

STUCKENSCHMIDT. H., *Eric Satie*, Münih: DTV, 1962.

TAPPET Willy, *Arthur Honegger*, Atlantis, Zürih, 1954.

ULRICH Michels, *Müzik Atlası*, Çev. Semih Uçar, İstanbul: Alfa Yayınları, 2015.

Elektronik Kaynaklar (İnternet Üzerinden Ulaşılan Kaynaklar)

DUREY Louis, "Arthur Honegger", <http://www.allmusic.com/artist/louis-durey-mn0001786203/biography>, (02.03.2019).

HONEGGER Arthur, <http://www.ars-classical.com/honegger-biographie.html>, (02.12.2018).

HONEGGER Arthur, <http://arthur-honegger.com/en/catalogue-of-works/html>, (03.03.2019).

PULENC Francis, <https://global.britannica.com/biography/Francis-Poulenc/html>, (04.01.2019).

VILLEMIN Stéphane, “XXth Century – Les Six, Satie, and Cocteau”, 2000 (<http://www.scena.org/lsm/sm6-1/coq-en.html>), (12.12.2018).



EKLER

SANAT ESERİ ÇALIŞMASI PERFORMANS PROGRAMI

Süit

J.S. BACH – Solo Süit No.1 BWV 1007

- Prelude
- Allemande
- Courante
- Sarabande
- Menuet I&II
- Gigue

Sonatlar

J.S. BACH – Viyola Sonatı, No:1

- Adagio
- Allegro ma non troppo
- Andante
- Allegro moderato

H. VIEUXTEMPS – Viyola Sonatı Op.36

- Maestoso
- Andante con moto
- Allegretto

Konçertolar

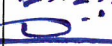
J.B.VANHAL – Viyola Konçertosu, Do majör

- Allegro moderato
- Adagio
- Allegro molto

N.KAZIM AKSES – Viyola Konçertosu

- Allegro moderato
- Larghetto ostinato
- Allegro

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı	Uğraş	TORUN	
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce - İYİ		
Doğum Yeri ve Yılı	İznik	02.12.1982	
Eğitim Durumu	Başlama-Bitirme Yılı	Kurum Adı	
Lise	1996	2000	Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
Lisans	2000	2006	Bilkent Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi
Yüksek Lisans	2007	2010	Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Doktora			
Çalıştığı Kurum (lar)	Başlama-Ayrılma Yılı	Çalışılan Kurumun Adı	
1.	06.02.2009		Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
2.			
3.			
Üye Olduğu Bilimsel ve Meslekî Kuruluşlar			
Katıldığı Proje ve Toplantılar	2007 Tatjana Masurenko İznik Viyola Kampı (Katılımcı)		
Yayımlar:	<p>Resital- Bilkent Üniversitesi Ahmet Adnan Saygun Konser Merkezi (Mayıs 2001)</p> <p>Resital- Bilkent Üniversitesi Ahmet Adnan Saygun Konser Merkezi (Nisan 2004)</p> <p>Resital- Bilkent Üniversitesi Ahmet Adnan Saygun Konser Merkezi (Mayıs 2005)</p> <p>Konser – Bilkent Gençlik Senfoni Orkestrası Afyon- Muğla Turnesi (Viyola Grup Şefi Olarak), (Mayıs 2006)</p> <p>Resital – Bursa Konak Kültür Merkezi (Piyanist Doç. Gökhan Aybulus), (Nisan 2009)</p> <p>Solist- Bursa U. Üniversitesi Dev. Kons J. Uzm. Onbaşı Cengiz Poyraz Konser Salonu (J.S.Bach Brandenburg Konçerto no:6), (Nisan 2014)</p> <p>Resital- Bursa U. Üniversitesi Dev. Kons. J. Uzm. Onbaşı Cengiz Poyraz Konser Salonu (Piyanist Prof. Beril Çalgan), (Mayıs 2015)</p>		
Diğer:			
İletişim (e-posta):	utorun@uludag.edu.tr		
	Tarih	12.12.2019	
	İmza		
	Adı-Soyadı	Uğraş Torun	

TEZ ÇOĞALTMA VE ELEKTRONİK YAYIMLAMA İZİN FORMU

Yazar Adı Soyadı	Uğraş TORUN
Tez Adı	A. Honegger'in Fransız Altılarındaki Yeri ve La Minör Viyola-Piyano Sonatı
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ana Sanat Dalı	Müzik
Tez Türü	Sanatta Yeterlik
Tez Danışman(lar)ı	Prof. Görkem ÇALGAN
Çoğaltma (Fotokopi Çekim) İzni Kısıtlama	<input type="checkbox"/> Patent Kısıt (2 yıl) <input type="checkbox"/> Genel Kısıt (6 ay) <input checked="" type="checkbox"/> Tezimin elektronik ortamda yayımlanmasına izin veriyorum.

Hazırlamış olduğum tezimin belirttiğim hususlar dikkate alınarak, fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı tarafından hizmete sunulmasına izin verdiğimi beyan ederim.

Tarih : 13/11/2019

İmza :

