

EUGENE YSAÏE’NİN 2 NUMARALI SOLO KEMAN SONATININ 1. BÖLÜMÜNÜN J. S. BACH’IN BWV 1006 Mİ MAJÖR PARTİTA’SI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ¹

Doç. Ayşe TURAN

Anadolu Üniversitesi – Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

Eskişehir/ Türkiye

ayozden@anadolu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-9268-1170

Öz: Bu çalışma, modern keman repertuarının en ilginç örneklerinden biri olan Eugene Ysaÿe’nin 2 numaralı solo keman sonatını Johann Sebastian Bach’ın mi majör partitası ile kurduğu bağ üzerinden analiz ederek, bestecinin Bach ve Barok döneme yaptığı atfı hangi müzikal yaklaşımlarla duyulur hale getirdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmada kullanılan yöntem, literatür taraması ve karşılaştırmalı müzikal çözümleme tekniklerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bach’ın *BWV 1006 mi majör partitasının prelüd’ünün* belirli ölçüleri ile Ysaÿe’nin *Obsession* başlıklı ilk bölümündeki karşılıkları nota düzeyinde incelenmiş, tonal, ritmik ve ifade özellikleri karşılaştırılmıştır. Bununla birlikte, Dies Irae motifinin eserdeki yapısal ve anlamsal rolü ele alınmıştır. Bulgular, Ysaÿe’nin Bach’ın *Prelüd’üne* dair doğrudan alıntılarını bazen hiç değiştirmeden bazen de bilinçli bir şekilde bozarak kullandığını, bu yolla hem Barok dönemin müzikal estetiğine göndermede bulunduğunu hem de savaş sonrası dönemin travmatik ruh halini müzikal dile dönüştürdüğünü göstermektedir.

Anahtar Sözcükler: Klasik Batı Müziği, Keman, Ysaÿe, Bach, Thibaud.

ANALYSIS OF THE FIRST MOVEMENT OF EUGENE YSAÏE'S VIOLIN SONATA NO. 2 IN THE CONTEXT OF J. S. BACH'S PARTITA IN E MAJOR, BWV 1006

Abstract: This study aims to analyze Ysaÿe's Violin Sonata no. 2, is a significant example of the modern violin repertoire, through its connection with Bach's partita, and to reveal how the composer made his references to Bach and the Baroque period audible through his musical approach. The method used in this study combines a literature review and comparative musical analysis techniques. Specific measures of Bach's BWV 1006 prelude are examined at the note level in relation to their counterparts in the first movement of Ysaÿe's Obsession, and their tonal, rhythmic, and expressive characteristics are compared. The findings suggest that Ysaÿe used direct quotations from Bach's Prelude, sometimes without any changes and sometimes deliberately altering them, thereby both referencing the musical aesthetics of the Baroque period and translating the traumatic mood of the post-war period into musical language.

Keywords: Western Classical Music, Violin, Ysaÿe, Bach, Thibaud.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne Uyulmuştur

EXTENDED ABSTRACT

Eugène Ysaÿe's *Six Solo Violin Sonatas, Op. 27* (1924), stand as monumental contributions to 20th-century repertoire, which uniquely blend technical virtuosity with profound musical narrative. Dedicated to leading violinists of his time, *Sonata No. 2 in A minor*, inscribed to the French virtuoso Jacques Thibaud, occupies a particularly significant place. Its opening movement, *Obsession*, transcends mere homage to Johann Sebastian Bach; it engages in a complex, critical, and transformative dialogue with the past, specifically Bach's Preludio from the *Partita in E major, BWV 1006*. This research posits that this dialogue, characterized by deliberate quotation, deformation, and irony, serves as a vehicle for expressing the collective trauma and existential anxieties of the post-World War I era, fundamentally reshaping the concept of historical engagement in music.

Central to this study is the investigation of why Ysaÿe employs Bach quotations not through faithful reverence, but by conscious deformations, ironic distortions, and direct, yet destabilized, copying. Moving beyond interpretations of nostalgic tribute or technical display, the analysis argues that these manipulations constitute an aesthetic strategy rooted in the pervasive pessimism following the Great War. Two core hypotheses underpin this inquiry: firstly, that the recurring Dies Irae motif, drawn from the medieval Catholic *Requiem Mass*, functions not merely as a symbol of personal fear but embodies the collective trauma of the war; secondly, that the choice of A minor, a "melancholy" tonality starkly contrasting Bach's radiant E major, represents a conscious expression of the conflict between the perceived stability and grandeur of the Baroque past and the uncertainty and anguish of the modern present.

In this study, the literature review method was used, and the research process was structured within specific stages. First, the scope of the research was determined; the key concepts were selected as "Ysaÿe's Violin Sonata No. 2," "the effects of Bach's BWV 1006 partita on the sonata," and "the use of the Dies Irae theme in musical symbolism." Based on these concepts, a search was conducted in reliable academic databases and music-related books and academic journals. During the data collection process, various editions of Bach BWV 1006 and Ysaÿe op. 27, No. 2 sonata were examined; performances recorded by Thibaud and Szigeti from that period were compared with modern interpretations.

The research utilizes a four-layered model to analyze the complex musical language of "Obsession." Formal analysis traces Bach quotations (e.g., mm. 1-2, 6-7) and examines how the Dies Irae theme is structurally integrated. Expressive analysis compares the *piano* and *leggiero* markings in the Bach sections with the harsh directives for Ysaÿe's distorted responses (m. 3) and sudden dynamic shifts, revealing layers of meaning, aggression, and irony. Tonal analysis contrasts Bach's tonal clarity with Ysaÿe's Post-Romantic chromatic distortions (e.g., the D Phrygian mode in mm. 35-38); these deviations are interpreted as harmonic metaphors for post-war chaos that challenge the Baroque order. Furthermore, the transformation of the Dies Irae theme into a symbol of modern mass death and the use of techniques like *bariolage* as a tool for modernization, rather than nostalgic homage, are examined. These strategies frame the work as a cultural statement.

This research makes a significant original contribution by synthesizing formal, expressive, tonal, and metaphorical analyses into a cohesive framework. It reinterprets Ysaÿe's Bach quotations not as nostalgic homage or technical imitation but as a deliberate process of ironic deformation and critical dialogue. The study thus **provides a novel perspective** for understanding early 20th-century musical modernism, highlighting how historical reference can become a dynamic tool for critical engagement and cultural expression in the face of collective crisis.

1. Giriş

20. yüzyıl solo keman repertuarının en özgün eserlerinden biri olan Eugène Ysaÿe'nin *op. 27 No. 2 Solo Keman Sonatı*, teknik virtüözüteyi yenilikçi bir estetik anlayışla harmanlayan bir anlatıma sahiptir Ysaÿe'nin altı bağımsız sonattan oluşan solo keman sonatları serisi, bestecinin döneminin önde gelen kemancılarına ithaf ettiği bir yapıtlar bütünüdür. Bu bağlamda Jacques Thibaud'a adanmış olan ikinci sonatın ilk bölümü *Obsession*, gerek müzikal göndermeleri, gerekse ifade gücü açısından öne çıkan bir yapıdadır. Özellikle Johann Sebastian Bach'ın *BWV 1006 mi majör Partita*'sındaki Prelüd'le kurduğu bağ, bu bölümün yapısal ve tematik temelini oluşturur. Ancak Ysaÿe'nin bu göndermeyi yalnızca bir taklit ya da nostaljik saygı ifadesi olarak değil, geçmişle kurulan çok yönlü bir diyalog biçiminde kurguladığı görülmektedir.

"Obsession" başlığı, yalnızca bölümün ve eserin karakterine değil, aynı zamanda bestecinin Bach'ın müziğine duyduğu saygıya işaret eder. Bölüm boyunca Bach'ın *Prelüd*'üne ait çeşitli motifleri tekrar tekrar işlenirken, bu alıntılar bazen hem polifonik hem ritmik düzeyde dönüştürülür, parçalanır ve yeniden yapılandırılır. Aynı zamanda Orta Çağ Katolik geleneğine ait *Dies Irae* temasının esere dahil edilmesi, eserin Barok dönemin istikrarına ve görkemine karşı modern dönemin belirsizlik ve endişelerini ifade eden bir semboller dizisine dönüştüğünü düşündürür. Ysaÿe eserde kendi Barok anlayışını, 20 yüzyıl melodik yapılarıyla harmanlayarak eseri bir bütün haline getirir. Böylece Ysaÿe, Barok bir formun sınırlarını genişletirken, bireysel ve tarihsel bir anlatıyı da müzik dünyasına taşır.

Bu çalışma, özellikle *Obsession* başlıklı ilk bölümün, *J.S. Bach'ın BWV 1006 mi majör Partita*'sıyla kurduğu dikkat çekici müzikal diyalogu çözümlemeyi amaçlamaktadır. Temel sorun, Ysaÿe'nin Bach alıntılarını neden geleneksel bir saygı duruşu olarak değil de bilinçli deformasyonlar, ironik bozulmalar ya da direkt kopyalamalar aracılığıyla kullandığıdır. Bu estetik tercihin arka planında, I. Dünya Savaşı sonrasının kolektif karamsar ruh halinin yattığı öngörülmektedir.

Çalışma iki temel varsayım üzerine inşa edilmiştir: İlki, *Dies Irae* temasının bireysel bir korkudan ziyade I. Dünya Savaşı'nın kolektif travmasını temsil ettiği; ikincisi, la minör ton tercihinin Barok dönemin neşeli estetiği ile modern dönemin kasveti arasındaki çatışmanın bilinçli ifadesi olduğudur. Bu varsayımlardan hareketle üç temel araştırma sorusuna yanıt aranır: Bach alıntılarındaki deformasyonlar nasıl bir anlamsal dönüşüm yaratır? *Dies Irae* motifi, eserin yapısal bütünlüğünde hangi işlevi üstlenir? Tonal bozulmalar ve modern armonik yaklaşımlar savaş sonrası kaosu temsili olarak nasıl yorumlanabilir?

Araştırmanın birincil amacı, bestecinin Bach referanslarını nostaljik bir taklitten çıkarıp "tarihle yüzleşme aracı"na dönüştürme çabasını ortaya koymaktır. Bu çaba, tonal sapmalar, *Dies Irae* temasının yapısal rolü ve *brutalement* (acımasızca) gibi icra talepleri üzerinden incelenecektir. Bu yaklaşım, 20. yüzyıl müziğinde geçmişin eleştirel anlamda yeniden inşasına ışık tutarken, müzikolojide alıntı kavramına yeni bir boyut kazandırmaktadır. Aynı zamanda, savaş sonrası Avrupa'nın travmatik bilincinin sanatsal ifadesine dair alternatif bir kanıt sunmaktadır.

Çalışmanın özgün katkısı, Ysaÿe'nin *Obsession* bölümünde Bach'a yaptığı göndermeleri ve doğrudan yerleştirmeleri yalnızca alıntısalsal bir düzlemde değil, modernize etme, parodi ve deformasyon kavramları çerçevesinde ele almasıdır. Bu bağlamda, eser yalnızca tarihsel bir referans noktası değil; aynı zamanda bireysel kimliğin, estetik dönüşümün ve stilistik ironinin somutlaştığı bir kompozisyon olarak değerlendirilecektir. Bu yaklaşımla, hem Ysaÿe'nin Post-Romantik estetiği hem de Bach'a duyulan saygının modernist yaklaşımlarla dışavurumu daha derinlikli bir bakışla analiz edilecektir.

Bu çalışmada literatür taraması yöntemi kullanılmış ve araştırma süreci belirli aşamalar çerçevesinde yapılandırılmıştır. Öncelikle, araştırmanın kapsamı belirlenmiş; anahtar kavramlar olarak "Ysaÿe 2 numaralı solo keman sonatı", "Bach BWV 1006 partitanın sonat üzerindeki etkileri" ve "Dies Irae temasının müzikal sembolizmde kullanılması" seçilmiştir. Bu kavramlar doğrultusunda güvenilir akademik veritabanlarında ve müzikle ilgili kitap ve akademik dergiler üzerinde tarama gerçekleştirilmiştir. Veri toplama sürecinde Bach BWV 1006 ve Ysaÿe op. 27, 2 numaralı sonatın çeşitli basımları incelenmiş; dönemin Thibaud ve Szigeti tarafından kaydedilen icraları ile modern yorumlar karşılaştırılmış; Türkili (2024), Bruno (2024) gibi güncel çalışmaların travma odaklı yorumları, Teskeredzic (2009)'ın tarihsel etkileşim vurgusuyla harmanlanmıştır.

Metnin yapılanması öncelikle Ysaÿe'nin Bach ve Thibaud ile tarihsel ve kişisel bağlarını ortaya koymaktadır. Ardından *obsession* bölümü dört analitik katmanda sistematik olarak çözümlenerek, alıntıların deforme edilme süreci ile savaş sonrası kolektif tepki arasındaki ilişki ortaya konmuştur. Sonuç bölümünde ise bu müzikal diyalogun, müzikolojide "geçmişle uzlaşma" kavramını nasıl dönüştürdüğü tartışılmaktadır. Kaynak seçimi sürecinde, hakemli müzik ve sanat dergileri ve savaş sonrası sanat ile travma ilişkisini konu edinen disiplinler arası çalışmalar da değerlendirmeye alınmıştır. Teknik analiz içermeyen popüler yayınlar ile kaynakça sunmayan çalışmalar ise tarama dışında bırakılmıştır. Taranan kaynaklardan elde edilen bulgular tematik olarak Ysaÿe'nin hayatı, *Bach mi majör partita*, Thibaut'a yapılan ithaf ve sonatın birinci bölümünün analizi konuları altında sınıflandırılmış; her konu tarihsel ve estetik bağlam içerisinde konumlandırılmıştır. Bu yaklaşım, eserin yalnızca tarihsel arka planını ortaya koymakla kalmamış, aynı zamanda analitik çerçevenin henüz yeterince çalışılmamış noktalarını tespit etme olanağı sağlamıştır.

Araştırmada müzikal analiz için nota üzerinden dört aşamalı bir analitik model uygulanmıştır. İlk olarak formal analiz kapsamında bölümün ana yapısı, Bach alıntıları ile orijinal *praludio* bölümünün karşılaştırmaları, *Dies Irae* temasının kullanımı ve tekrarlanışı incelenmiştir.

İkinci aşamada müzikal-ifadesel analiz gerçekleştirilmiş, bestecinin sonatın birinci bölümünde kullandığı *brutement* (acımasızca) gibi yönergeler, pp'dan ff'ye gibi ani nüans geçişleri ve staccato, legato gibi artikülasyon kullanımları açısından yorumlanmıştır. Özellikle sonatın üçüncü ölçüsündeki "fa-mi-fa" ile başlayan motifin, Bach'ın *mi majör partitasının* preludio bölümünün girişine ironik bir deformasyonla yaklaşması ve bu pasajın *brutement* ifadesiyle çalınması, savaş travmasının müzikal düzeyde nasıl betimlendiğini ortaya koymaktadır.

Tonal analizde, Bach'tan alınan pasajlarda görülen polifonik yapı ile Ysaÿe'nin Post-Romantik kromatizme dayalı bozulmaları karşılaştırılmıştır. 35-38. ölçüler arasında Re üzerine Frigyen modu ve Napoliten altısı kullanımıyla Barok tonaliteden bilinçli bir sapma gözlemlenmiş; uyumlu dizilerin birden kromatik bozulmalara ve modaliteye evrilmesi savaş sonrası dönemin gerilimini temsil eden bir unsur olarak yorumlanmıştır.

Son aşamada metaforik analiz uygulanmış, müzikal unsurlar hem göstergibilimsel hem de tarihsel bağlamla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. 20., 65. ve 76. ölçülerde tekrarlanan *Dies Irae* teması, Orta çağ ilahisinin savaş sonrası ölüm temasına dönüşümünü simgelerken; 42. ölçüde kullanılan "bariolage" tekniği, Bach'ın boş tel rezonansına dayanan çalış tekniğini tınısal bozulma yoluyla modernize eden bir yorum olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın kapsamı, yalnızca *Obsession* bölümüyle sınırlıdır. Bu kapsam içinde Bach'ın BWV 1006 *Prelüd*'ünden doğrudan alıntılar, melodik ve armonik deformasyonlar, transpoze edilmiş bir Bach motifi ve *Dies Irae* motifi ana odak noktalarını oluşturur. Literatür taraması, eserin tarihsel yerini saptamış olsa da, Ysaÿe'nin kişisel notlarına erişimin kısıtlı oluşu bilgiye ulaşımı sınırlamıştır. Formal analiz, yapısal yenilikleri açığa çıkarsa da

nispeten serbest formun geleneksel analiz kriterleriyle sınırlanması bir başka zorluk oluşturmuştur. Tonal analiz, dönemsel stil farklarını nesnel biçimde göstermiştir.

Tüm bu yaklaşımlar bir araya getirildiğinde, çalışma, karşılaştırmalı müzik analizini tarihsel konumlandırma ve metaforik yorumla birleştiren üçlü bir çalışma metodu sunmaktadır. Ysaÿ'nin Bach'tan alıntıları aynen kopyalama, transpozisyon ve deformasyon olmak üzere nota düzeyinde, formun parçalanması şeklinde yapısal düzeyde ve kollektif travmanın betimlenmesi olarak anlamsal düzeyde çözümlenmiş; böylece eser yalnızca teknik bir yapı olarak değil, aynı zamanda kültürel bir bildiri olarak değerlendirilebilmiştir. Uygulanan analitik model, tüm nota örnekleri ölçü numaralarıyla belirtilerek ve tarihsel referansların kaynakça ile desteklenmesi suretiyle tekrar edilebilirlik ilkesi gözetilerek belgelenmiştir.

2. Eugene Ysaÿ'nin Hayatı

Belçikalı kemancı, besteci ve orkestra şefi Eugene Ysaÿ, 16 Temmuz 1858'de Belçika'nın Liège kentinde doğdu. Brüksel'de Henryk Wieniawski ve Fransa, Paris'te Henry Vieuxtemps gibi dönemin ünlü öğretmenleriyle keman çalışarak büyüdü. Bu müzikal eğitim sayesinde Ysaÿ, Franko-Belçika keman ekolünün enstrümantal icra pratiğinden etkilendi; bu etki, bestecilik yaklaşımına da yansdı." (Vestergaard, 2020, s.3).

İlk müzik eğitimini, kemancı ve amatör müzik topluluklarının şefi olan babasından alan Ysaÿ, babasının François Prume'nin öğrencisi olduğunu da gururla belirtirdi. Çocukluğunun en erken dönemlerinde müzik eğitimine başlamasını sağlayan, oldukça disiplinli bir öğretmen olan babasına dair sonradan yaptığı değerlendirme şöyledir: Bana keman çalmayı gerçekten öğreten babamdı. Tavrı sert ve eli ağır olsa da, o olmasaydı bugün olduğum yerde asla olamazdım. Rodolph Massart, Wieniawski ve Vieuxtemps elbette teknik ve yorum alanında bana yeni ufuklar açtı ama bana enstrümanıma nasıl şarkı söyleteceğimi öğreten babamdı." (Ratcliff ve Ysaye, 1947, s.9), (Stockhem, 2002, s.680).

Ysaye keman eğitimine yedi yaşında Liège Konservatuvarı'nda Désiré Heynberg'in öğrencisi olarak başladı. Ancak düzensiz devam etmesi ve hareketli yapısı nedeniyle dört yıl sonra okulla ilişkisi kesildi. 1872'de aynı konservatuvara dönüş yaparak bu kez Rodolphe Massart'ın sınıfına katıldı. Üstün yeteneği sayesinde kazandığı burs, ona Brüksel'de Henryk Wieniawski ve Paris'te Henry Vieuxtemps gibi iki usta isimle çalışma fırsatı sağladı (Türkili, 2024, s.2), (Görsel 1).



Görsel 1. Eugene Asuguste Ysaÿe. *Tarisio*. URL1.

Fransız başkentinde geçirdiği yıllar, sanatsal çevrelerde tanınmasını sağladı. 1879'da Berlin'deki *BILSE* Orkestrası'na konzertmeister olarak davet edildi; burada geçirdiği üç yıl boyunca Avrupa müzik sahnesinde öne çıkan bir isim haline geldi. Paris'te geçirdiği dört yıl boyunca konserler ve dersler sayesinde önemli sanatçılarla tanıştı ve 1882'ye kadar burada kaldı (Stockhem, 2002, s.680).

Henri Vieuxtemps ile çalıştığı dönemde piyanist Anton Rubinstein Ysaÿe'nin çalışından çok etkilenmiş ve onunla beraber konser turneleri düzenlemek istemiştir. Rusya'nın önemli şehirlerinde konser veren Ysaÿe; Vieuxtemps ve Wieniawski'nin temsilcisi olduğu Belçika ve Fransız ekolünü bu ülkede popülerleştirmiş, bu sayede Sovyet ekolüne hem repertuar hem de eğitimsel açıdan büyük katkıda bulunmuştur. St. Petersburg'daki *Pavlovsky Kursaal*'da sergilediği etkileyici performansla Rus müzik çevrelerinin ilgisini çeken Ysaÿe, bu sayede Moskova, Kiev, Kharkov ve Odessa'da önemli konserler vermiştir. 1883'te Paris'e döndüğünde Avrupa'dan konser teklifleri almaya başlamıştır. Yükselen kariyeriyle birlikte Camille Saint-Saëns, Cesar Franck, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy ve Ernest Chausson gibi dönemin önemli bestecileriyle dostluklar kurmuştur. Rusya turnesi Ysaÿe'nin en önemli turnelerinden birisi olmuş; Vilma'da verdiği iki başarılı konser sonunda kendisine Amati keman hediye edilmiştir (Teskeredzic, 2009, s.3; Ceviz, 2022, s.1831).

Colonne Konserleri'ndeki performansları büyük başarı kazandı ve Belçika onu geri çağırdı; Vieuxtemps'in ardından Brüksel Konservatuvarı'nda keman dersleri vermeye başladı. Solistliğin yanı sıra bestelediği bir yaylı çalgılar dörtlüsüyle de dikkat çekti ve Paris ile Brüksel'de avangart oda müziği konserlerine katıldı. Franck'ın Keman Sonatı (1886), Chausson'un Konçertosu (1889-91) ve *Poème*'i (1896), d'Indy'nin 1. yaylı çalgılar dörtlüsü

(1890), Debussy'nin yaylı çalgılar dördlüsü (1893) ve Guillaume Lekeu'nun keman sonatı (1892) gibi kendisine adanan birçok eserin prömiyerini yaptı (Stockhem, 2002, s. 680).

César Franck, yakın arkadaşı Eugène Ysaÿe için keman-piyano sonatını özel olarak bestelemiş ve bu eseri ona düğün hediyesi olarak sunmuştur. Ysaÿe, 1886 yılında piyanist eşi Louise Bourdau ile evlendiğinde, bu sonatın dünya prömiyerini düğün töreninde birlikte seslendirmişlerdir (Ratcliffe ve Ysaÿe, 1947, s.32).

Ysaÿe ayrıca çok ünlü ve değerli kemanlara sahip olmasıyla tanınır. Piyanist olan kardeşiyle birlikte yaptığı turnelerden birinde, 1908 yılında Petersburg'ta verdiği konser sonrası selam için tekrar sahneye döndüğünde, kuliste bıraktığı ünlü *Guarneri del Gesu* kemanı çalınmış ancak 37 yıl sonra I. Dünya savaşının bitiminde Berlin'de tesadüf eseri bulunmuştur (Aktüze, 2004, s.2661).

Ysaÿe'nin kariyerinin zirvesi, 1894'teki ilk Amerika turundan 1914'te I. Dünya Savaşı'nın başlamasına kadar sürmüştür. En ünlü konser salonlarında çaldı ve virtüözitesi evrensel olarak kabul gördü. Bu şöhretini yeni projeler başlatmak için kullandı: 1895'te Maurice Kufferath ile birlikte *Société Symphonique des Concerts Ysaÿe*'yi kurarak modern müzik ağırlıklı konserler veren bir orkestrayı yönetti. Aynı yıl piyanist Raoul Pugno ile oluşturduğu ikili, 1914'te Pugno'nun ölümüne kadar sürdü. Anton Rubinstein, Ferruccio Busoni ve Alexander Ilyich Ziloti gibi piyanistlerle de çalışmasına rağmen, Pugno ile olan ortaklığı özellikle ünlüydü. Programlarında çoğunlukla sonatlar yer alıyordu ki bu, o dönem için alışılmadık bir durumdu (Stockhem, 2002, s.680).

Zamanla nörit ve diyabet nedeniyle kemancılık kariyeri sekteye uğrayan Ysaÿe, orkestra şefliğine yöneldi. Tekniği, alışılmadık yay tutuşuna rağmen dönemin en kusursuzlarından biri olarak kabul ediliyordu. 1918'de Cincinnati Senfoni Orkestrası'nın şefi oldu ve 1922'ye kadar modern Fransız müziğine ağırlık verdi. Belçika'ya döndükten sonra özel dersler vermeye ve konserler düzenlemeye devam etti. 1927'de Ludwig van Beethoven'in doğumunun 100. yılında Clara Haskil ile Beethoven'ın tüm sonatlarını ve Pablo Casals yönetiminde Keman Konçertosu'nu seslendirdi. 1929'da sağ ayağı kesildi. Son konserini 1930'da verdi ve ölümünden haftalar önce *Liège Kraliyet Tiyatrosu*'nda prömiyeri yapılan bir opera besteledi (Ratcliffe ve Ysaÿe, 1947, s.131).

Ysaÿe'nin icrası, üç kuşak kemancıyı etkilemiştir. Joseph Joachim, Henryk Wieniawski, Pablo de Sarasate ve Lipot Auer'in eski tarzını terk ederek, teknik kusursuzluk ve yorum özgürlüğünü birleştiren bir stil geliştirdi. George Enescu, Carl Flesch, Bronislav Huberman, Fritz Kreisler, Joseph Szigeti ve Jacques Thibaud gibi genç kemancılar için bir idol haline geldi. Enescu, 1912'de Berlin'de Edward Elgar'ın keman konçertosu'nu seslendirdiğinde, dinleyiciler arasında Kreisler ve Flesch gibi virtüözler de vardı. Tanıkların aktardığına göre, sesi, vibrato çeşitliliği ve yorumu büyüleyiciydi. Aynı zamanda cömertliği, müzisyen dayanışması ve yaşama tutkusuyla da seviliyordu (Predota, 2021).

Ysaÿe, modern keman çalma tekniğinin gelişiminde önemli bir figür olarak kabul edilir. Virtüözitenin bir amaç değil, müziği yeniden yaratmanın aracı olduğuna inanıyordu. Ayrıca Busoni gibi, transkripsiyonlara da değer verirdi. Bu ideal, program seçimlerine de yansdı, ancak Thibaud ve Kreisler'in de için de bulunduğu sonraki kuşaklar bu disiplini tam olarak sürdüremedi. Sanatçının 1912'de yaptığı kayıtlar, yorum sanatının inceliğini göstermektedir (Stockhem, 2002, s.681). Besteciliğe genç yaşta başlayan Ysaÿe, Charles Auguste de Bériot, Hubert Léonard ve Henry Vieuxtemps'ın geleneğini sürdürdü. İlk eserleri fazla ilgi görmediyse de, Franck okuluyla tanıştıktan sonra daha özgün bir dil geliştirdi. *Poème élégiaque*, Chausson'un *Poème*'ine ilham verdi. ABD'den döndükten sonra yazdığı *6 Solo Keman Sonatı* (Op. 27) ve viyolonsel sonatı, virtüözite ve armonik yeniliklerle doludur. Bugün bu eserler keman repertuarında önemli bir yer tutar.

Müzik yaşamını düzenlemek için birçok proje geliştiren Ysaÿe'nin fikirleri olan; 1937'de başlayan *Eugène Ysaÿe Yarışması* (sonradan *Kraliçe Elisabeth Müzik Yarışması* oldu) ve 1939'da kurulan *Kraliçe Elisabeth Müzik Şapeli*, Belçika Kraliçesi Elisabeth'in desteğiyle hayata geçti (Stockhem, 2002, s.681).

Ysaÿe biri tamamlanmamış olmak üzere iki opera, bir senfoni, keman için 8 konçerto, altı sonat, poemler ve üç mazurka bestelemiştir (Aktüze, 2004, s.2662).

3. Ysaÿe 6 Solo Keman Sonatı Op. 27

Ysaÿe 1920'lerin başında, her biri ayrı bir kemancıya adanmış altı solo keman sonatı yazdı. Bu eserler, hem armonik özgünlükleri ve yeni enstrümantal tekniklerin keşfiyle 20. yüzyılın erken dönem müzikal estetiğini yansıtır hem de genel formlarıyla Bach'ın yapıtlarına belirgin göndermeler taşır (Greitzen, 2008, s.65.).

Op. 27 Solo Keman için Altı Sonatı, genellikle çok fazla icra edilmemelerine rağmen, birçok konser kemancısının repertuarında yer alır. Bu eserler teknik virtüözite gerektirir ve bu virtüöziteye ulaşmak ancak keman tekniğinin en üst düzeyde anlaşılmasıyla sağlanabilir. Bu nedenle, bu sonatlar kemancı için etkili çalışma araçları olarak da hizmet ederler (Curty, 2003, s.1).

Ysaÿe'nin solo keman sonatlarından No. 1 Sol Minör Macar kemancı ve besteci Joseph Szigeti'ye, No. 2 La Minör Fransız kemancı Jacques Thibaud'ya, No. 3 Re Minör, *Ballade* Rumen besteci ve kemancı George Enescu'ya, No. 4 Mi Minör, Avusturyalı virtüöz Fritz Kreisler'e, No. 5 Sol Majör, Ysaÿe'nin en sevdiği öğrencisi ve Ysaÿe Dörtlüsü'nün ikinci kemancı olan Belçikalı kemancı Mathieu Crickboom'a, No. 6 Mi Minör ise İspanyol kemancı Manuel Quiroga Losada'ya adanmıştır (Yang, 2016, s.8).

Ysaÿe'nin 6 solo sonatı, bestelendiği dönemde de pek tanınmış değildi. Hatta, bu eserlerin ilk kayıtları 1960'lara kadar yayınlanmadı ve uzun bir süre boyunca yalnızca birkaç kayıt mevcuttu. Bunlar arasında Ruggiero Ricci'nin 1974'te, Gidon Kremer'in 1976'da, Charles Castleman'ın 1981'de ve Oscar Shumsky'nin 1982'de yaptığı kayıtlar yer alıyordu. Ancak son yirmi yılda bu eserlerin popülaritesi artmış ve tam sonat kayıtlarının yayınlanması, Ruggiero Ricci ve Gidon Kremer tarafından yeniden yapılan kayıtlar dahil hızla çoğalmıştır. Eserin önemi ve değerinin anlaşılması, keman literatüründeki birçok önemli eser gibi zaman gerektirmiştir (a.g.e. 2016, s.12).

Jacques Thibaud'a adanan ikinci sonat, yalnızca birinci bölümünde Bach'tan alıntı yapar. "Obsession" başlığı, yalnızca Bach'a bir saygı duruşu veya anma değil, bir takıntı halini betimleyen bir bölüm olarak yazılmıştır. Bu durum, sadece başlıkla veya Bach'ın solo keman eserlerinden açık alıntılarla değil, aynı zamanda eserin genel manik ruhuyla da gösterilir. Bu manik etki; eserin ateşli temposu ve giderek hızlanan yapısı, bolca kullanılan vurgular, artırılmış ve eksiltilmiş aralıklarla bezeli keskin kromatik melodilerle yaratılır. Ayrıca, *Dies Irae* melodisinin ara ara belirişi, bu manik hali rafine eder. Bu pasajlar, eserin kendini kaybetmeye dönüşen takıntı halini güçlendirir. "Obsession" başlığı yalnızca ilk bölüm için geçerli olsa da *Dies Irae* motifi, ikinci sonatın bütününe yayılır ve ikinci ile dördüncü bölümlerde tekrar ortaya çıkar (Greitzen, 2008, s.65).

Ysaÿe'nin solo sonataları bestelerken en belirgin ilhamı Bach'tı. Antoine Ysaÿe, babası Eugène Ysaÿe hakkında yazdığı kitabında, Ysaÿe'nin düzenli olarak Bach'ın Sol Minör solo sonatını ve Chaconne'unu seslendirdiğini belirtmiştir. Ysaÿe Bach'a büyük saygı duyuyordu ve onun eserlerini derinlemesine incelemiş olmalıydı. Besteci ilk sonatı kolayca bestelemesine karşın, ikinci sonatın yazım süreci Ysaÿe için daha zorlu geçmişti, çünkü ona göre "Bach'ın etkisi o kadar güçlüydü ki, bu büyük bestecinin kendisine hükmettiğini hissetmiş ve neredeyse vazgeçmek üzereydi" (Yang, 2016, s.25).

4. Bach Mi Majör Partita.

Mi majör partita Bach'ın *BWV 1006 Prelüd*'ünün ilk parçasıdır. Bach'ın her bölümü majör tonda bestelenmiş olan tek solo keman eseridir (Tonebase team, 2023). Bach, solo keman sonat ve partitaları üzerine çalışmaya büyük ihtimalle Weimar'dayken başlamış olmalıdır. Çünkü Weimar'daki görevinden 1717'de ayrılarak, Weimar'ın yaklaşık 100 km kuzeydoğusundaki bir prenslik merkezi olan Cöthen'de Kapellmeister (18. yüzyıl'da saray müzik direktörüne eşdeğer olan görev) olduğunda yazdığı sonat ve partitaların el yazmalarının temiz kopyaları 1720 tarihini taşımaktaydı. Bu tarih Bach'ın Cöthen'deki görevinin ortalarına denk gelir.ve sonat ve partitalar neredeyse sarayın düzenli müzik akşamlarından her birinde prensin sarayında icra edilmişlerdi. Bu konserlerde kemani çalan bizzat Bach'ın kendisi olmalıydı. Diğer olası isimler arasında Cöthen'deki "premier cammer musicus" (yani konsertmeister/başkemancı) Joseph Spieß'in de olduğu düşünülmektedir (Mangum, t.y.).

Johann Sebastian Bach'ın solo keman için yazdığı son eser olan *BWV 1006*, altı partitanın en parlak karakterlisidir ve çoğunlukla canlı Fransız danslarından oluşur. Birkaç bölümü, "Partita" dışında da tanınır: *Preludio* bölümü, "Wir danken dir, Gott, wir danken dir" (Sana şükrederiz Tanrım, sana şükrederiz) kantatının açılış *sinfoniası* olarak kullanılmıştır. *Gavotte en Rondeau* ise sıklıkla bağımsız bir parça olarak seslendirilir.

Bölümler şu şekildedir:

I. Preludio

II. Loure

III. Gavotte en Rondeau

IV. Menuett

IV. Menuett II

VI. Bourrée

VII. Gigue

Preludio ¾'lük tartımda mi majör tonundadır ve neredeyse tamamı "Perpetuum mobile" olarak bilinen kesintisiz 16'lık notalardan oluşmaktadır. Partita başladıktan sonra, prelüd sonuna kadar sürekli bir on altılık nota akışı sürdürülür. Bölümde 17-28. ve 63-78. ölçülerde görülen "Bariolage" (tel değiştirme) pasajları bulunur ve kemanın nispeten pozisyonlarda kullanımını gerektirir. Bach bariolage pasajlarında boş telde çalınan mi notasının rezonansından yararlanarak kesintisiz bir mi pedalı elde etmiştir. 63.-78. ölçüler arasında aynı pedal kullanımını boş la telinde uygulamıştır.

5. Jacques Thibaud ve Ysaÿe İlişkisi

Ysaÿe 2 numaralı solo keman sonatını Fransız keman virtüözü Jacques Thibaud'ya ithafen yazmıştır. Fransız kemancı Jacques Thibaud (1880–1953), müzik tarihinin en etkili virtüözlerinden biriydi ve tartışmasız olarak Ysaÿe ile Grumiaux'nun yanında Fransız-Belçika kemancılık ekolünün de en büyük isimlerinden biriydi. Pablo Casals ve Alfred Cortot ile kurduğu *Trio de Légende* (Efsane triosu), 20. yüzyıl oda müziğinin dönüm noktası oldu. Sanatçı, romantik repertuarı yorumlarken kullandığı lirik tonu ve zarif ifadesiyle tanındı. Thibaud henüz genç yaştaiken verdiği bir halka açık performansta, Eugène Ysaÿe'nin dikkatini çekti. Ysaÿe ve dönemin aranan hocası Martin Marsick, Thibaud'yu 1893'te 13 yaşındayken kabul edildiği Paris Konservatuvarı'nda birlikte eğittiler (The Strad, 2024).

Ysaÿe'nin, ilerleyen yıllarda bestelediği altı sololu sonatın ikincisini eski öğrencisine ithaf etme nedenlerinden biri onun öğrencisi olması, diğeri de Thibaud'un Bach'a özel bir ilgi duymasıydı. Jacques Thibaud'nun repertuarında J.S. Bach'ın özel bir yeri vardı. Bu derin bağlılık, kariyerinin çeşitli noktalarında somut örneklerle kendini göstermiştir. Örneğin, Alfred Cortot gibi dönemin önemli piyanistlerinden biriyle birlikte seslendirdiği Bach'ın *Brandenburg Konçertosu No. 5* gibi eserlerin kayıtları, Thibaud'nun Barok dönemin kesin kurallı yapısını kendi romantik duyarlılığıyla nasıl harmanladığının kanıtıdır. Bu yorumlar, Bach'ın katı kurallarının ardındaki şiirselliği öne çıkaran bir yaklaşım sergiler.

Thibaud'nun Bach sevgisi, sadece kendi solo icralarıyla sınırlı değildi. Kurduğu *Trio de legende* adlı yaylı sazlar triosu, Wolfgang Amadeus Mozart'ın Bach füglerini düzenleyerek oluşturduğu *Prelüd ve Fügler, K.404a* eserini kaydetmiştir. Mozart'ın, Bach'ın *Kontrpuan Sanatı* gibi karmaşık yapıtlarından ilham alarak bestelediği bu parçaları seslendirmek, Thibaud için Bach'a duyduğu saygı ve bağlılığın dolaylı ama güçlü bir ifadesiydi. Bu seçim, onun Bach mirasını farklı yollarla yaşatma arzusunu yansıtır.

Thibaud'nun müzik felsefesinin temelinde, Bach'ın "matematiksel" görünen müziğini duygu yoğunluğuyla yorumlama çabası yatıyordu. Bunun en belirgin örneğini, Mozart'ın K563 *Divertimento'sunu* icra ederken sergiledi. Eserin Bach etkisi taşıyan kontrpuan bölümlerinde, Thibaud titiz bir denge kurarak hem polifonik yapının karmaşıklığını hem de romantik ifadenin sıcaklığını aynı anda ortaya koymayı başardı. Bu yaklaşım, onun Bach'ı salt bir disiplin olarak değil, derin bir duygusal kaynak olarak gördüğünün göstergesiydi.

Thibaud yetmişli yaşlarında hâlâ sahne alıyordu ve 1953'te Fransız Çinhindi'ndeki konser turnesine giderken, Güney Fransa Alpleri'nde geçirdiği uçak kazasında hayatını kaybetti (The Strad, 2024).

6. Ysaÿe Solo Keman Sonatı Op. 27 No. 2, 1. Bölüm Analizi.

1924 yılında yazılan Ysaÿe'nin 2 numaralı sonatı dört bölümden oluşur ve her bölüm kendine özgü başlıklar taşır:

1. Obsession (Takıntı)
2. Malinconia (Melankoli)
3. Danse des Ombres (Gölgelerin Dansı)
4. Les Furies (Öfke Tanrıçaları)

İlk bölüm *Obsession* (Takıntı), Eurydike'yi geri getirme takıntısını; *Malinconia* (Melankoli), Orpheus'un melankolik ruh halini; *Dies Irae* ise ölümün kaçınılmazlığını yansıtır. Ancak Ysaÿe'nin asıl mesajının I. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkileri olduğu düşünülebilir. 1914'te Belçika'nın Alman işgali, Ysaÿe'nin ailesini İngiltere'ye kaçmaya zorlamış; sonatın adandığı kemancı Jacques Thibaud, savaşta ağır yaralanarak keman tekniğini yeniden öğrenmek zorunda kalmış; Ysaÿe ise 1922'de Belçika'ya döndüğünde savaşın izlerini derinden hissetmiştir. Müzikal dil açısından, eser Szigeti sonatındaki kromatik ve modern öğelerin aksine daha diyatondiktir ve Mozart ve Beethoven etkilerini taşıyan Klasik Viyana tarzına yakındır. İkinci bölüm *siciliano* ritmi taşır; üçüncü bölüm ise *sarabande* dans formu üzerine varyasyonlardan oluşur ve Bach'ın BWV 1002'sindeki *Doubles*'i anımsatan ritmik genişlemeler içerir. Teknik pasajlarda, Bach'ın üç tel üzerinde çalınan pasajları ve Beethoven sonatlarından alıntılar dikkat çeker.

Sonatin son iki bölümünün başlıkları olan *Danse des Ombres* (Gölgelerin Dansı) ve *Les Furies* (Erinyeler), Yunan mitolojisindeki *Ölüler Diyarı* imgelerini çağırıştırır. Furies, ölüleri cezalandıran intikam tanrıçalarını temsil ederken; *Danse des Ombres*, Gluck'ın *Orphée et Eurydice* operasındaki "Mutlu Ruhların Dansı" ile paralellik gösterir. Bu bağlamda, sonatin Orpheus'un Hades'e inişini anlattığı öne sürülebilir. Ysaÿe bu eserde müzikal

alıntıları deneysel biçimde kullanır: Bu sonat, Ysaÿe'nin ölüm, melankoli ve savaşın travması gibi temaları işlediği otobiyografik bir eserdir. Thibaud adanması, onun savaşta yaşadığı acılarla bağlantılı olabilir (Bruno, 2024, s.37).

Ysaÿe'nin 2 numaralı la minör solo keman sonatının birinci bölümü $\frac{3}{4}$ lük tartımda yazılmıştır ancak 16'lık notalardan oluşan ritmik yapısı nedeniyle 12/16'lık hissi vermektedir. Sonat neredeyse tamamında on altılık notalarla ilerler, ancak başlangıçta dikkatler bölüm ile Bach *mi majör partita*'nın giriş ölçülerinin birebir aynı olmasına çekilir.

Besteci, 13. yüzyıldan kalma Gregoryen ilahisi *Dies Irae* temasını da dört bölüm boyunca tekrarlayarak Berlioz tarzı bir *idée fixe* (sabit fikir) ortaya koyar. Bach alıntıları ise daha az yapısal öneme sahiptir. Ratcliffe'e göre (1947 s.223) Ysaÿe Bach'tan o kadar güçlü şekilde etkilenmişti ki, bu büyük bestecinin kendisine hükmettiğini hissetti ve pes etme noktasına gelmişti. Ancak besteci bu sorunu özgün bir şekilde çözdü; Bach'tan kaçamayacağını anlayan kendisini onun kollarına bırakmaya karar verdi ve "saplantı" olarak adlandırdığı 2 numaralı Sonat'a Bach'ın Mi majör partita'sının Prelüd'ü ile başladı.

Ysaÿe'nin Bach'ın *mi majör partita*'sından alıntılarla anlamlandırdığı 2 numaralı sonatının la minör yazılmış olması da oldukça ironiktir. Besteci sonatı Bach alıntılarını uyumlu olması için mi majör bestelediği gibi la minör sonatında alıntılanmak için Bach'ın la minör keman eserlerinden birini de seçmemiştir. Bu ton tercihi, Ysaÿe'nin geçmişle bilinçli bir çatışma yaratmak istemesinden kaynaklanıyor olabilir. Bach'ın mi majör gibi parlak bir tonda yazdığı müziği, Ysaÿe kendi sonatında hüzünlü bir ton olan La minörde kullanarak aradaki duygusal farkı özellikle vurgulamış olabilir. Yani Ysaÿe, Bach'ın müziğini doğrudan uyumlu bir tona taşımak yerine, onu sanki uzak bir hatıra ya da belli belirsiz bir yankı gibi hissettirmek istemiş olabilir. Bu şekilde, Barok dönemin belirginliği ile kendi döneminin karanlık ruh halini bilinçli olarak çarpıştırmış olmaktadır.

Ysaÿe, 2 numaralı sonatına Bach'ın Prelüd'ünün açılış motifi ile başlar ancak aniden temayı durdurur ve dramatik bir sessizlikten sonra yeni bir fikir ortaya atar. *Obsession*'ın başındaki Bach alıntısı, orijinalinin bir hayaleti gibidir: Ysaÿe, onu Bach'ın verdiği canlılıktan soyutlayarak, *leggiere* ve *piano* nüansla çalınmasını istemiştir. Çoğu kemancı, *Obsession*'ın açılışını çok hassas bir sesle, bir fısıltı gibi çalarken, Bach'ın *Prelüd*'ünü daha dolgun ve neşeli bir tonla çalmaktadır (Greitzen, 2008, s.66).

Ysaÿe'nin Bach'ın temasına cevabı, Bach'ın neşeli majör tonuna kıyasla fırtınalı bir minör tonla gelir. Ayrıca, Bach'ın ilk üç notasının *mi-re#mi* yankısı, Ysaÿe'de *fa-mi-fa* olarak duyulur: Bu "yanlış nota" algısı yaratan cevap Bach'ın melodik hareketini tamamen 16'lıklarla taklit eder. Besteci bu cevabın yer aldığı 3. ölçünün *brutement* (acımasızca) ifadesiyle çalınmasını istemiştir (Görsel 2).



Görsel 2. Ysaÿe 2. numaralı solo keman sonatı'nın J.S. Bach *mi majör partita*, preludio bölümünden birebir alıntılanan açılış motifi ve Ysaÿe'nin motife cevabı. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.13.

Bölümün 6. ve yedinci ölçülerine ise Bach *partita, preludio*'nun 29. ve 30. ölçüleri aynen yerleştirilmiştir (Görsel 3).



a) Ysaÿe'nin sonatında 6. ve 7. ölçülerdeki Bach *preludio* alıntısı.



b) Bach *mi majör partita, preludio* bölümünün 29. ve 30. ölçüleri.

Görsel 3. Ysaÿe'nin 2 numaralı sonatındaki alıntı ile Bach'ın orijinal eserinin karşılaştırılması. Yukarıda: Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.13, Aşağıda: Bach, J.S. (1931). *Partita no 3. E dur*. Edition Peters, s.92.

Bu cümleye de besteci kendi üslubuyla ancak melodik yapıyı modernize etmeden benzer motiflerle bir cevap vermiştir (Görsel 4).



Görsel 4. Ysaÿe'nin 2 numaralı sonat'ının 29-30. ölçülerindeki Bach motifine 31. ve 32. ölçülerdeki cevabı Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.13.

10. ölçüye partitanın 32. ölçüsündeki kısa cümle, en baştaki re notası eksik olmak kaydıyla yerleştirilmiştir (Görsel 5).



a) Ysaÿe'nin 2 numaralı sonatının 10. ölçüsündeki *preludio* alıntısı



b) Orijinal Bach *partita, preludio* bölümünün 32. ölçüsü

Görsel 5. Ysaÿe'nin 2 numaralı sonatı'ndaki alıntı ile Bach'ın *partita, preludio* bölümündeki motifin karşılaştırılması. Yukarıda: Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.13, Aşağıda: Bach, J.S. (1931). *Partita no 3. E dur*. Edition Peters, s.92.

11. ölçüde yapısal ve görsel olarak *partitanın prelüd* bölümünün motiflerine benzeyen ve Bach'ta görülen la minör ve mi minör arasında gezinen tonal gelişimlerle bezeli bir cümle başlar (Görsel 6).



Görsel 6 . Ysaÿe 2 numaralı sonat, 1. bölümün 11. ölçüsünde başlayan Bach benzeri motifler ve tonal yapı.

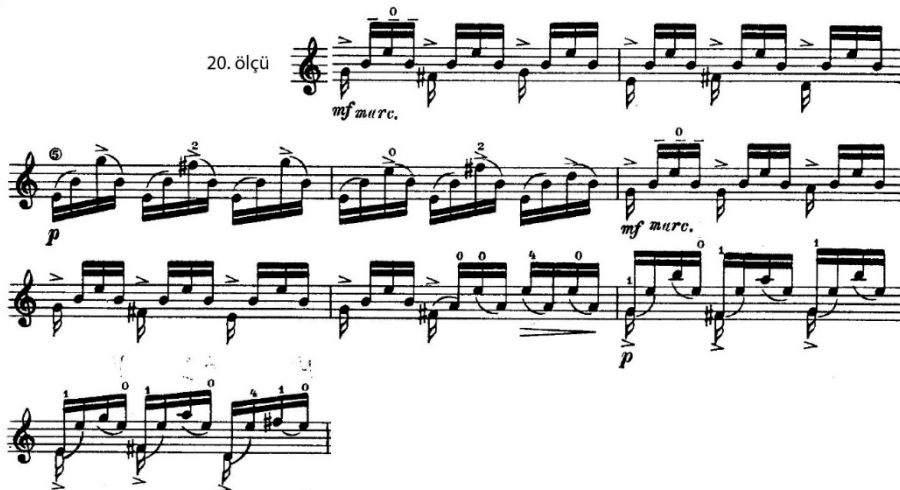
Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.13.

17. ölçüde kromatik inişlerle bezeli bir cümle eseri yazıldığı çağa taşır. Bu noktada ritmik ve görsel olarak Bach'ın gölgesi vardır ancak duyuluş 20. yüzyıla aittir (Görsel 7).



Görsel 7. Ysaÿe 2 numaralı sonat, 1. bölümün 17. ölçüsünde başlayan ve *partitanın* ritmik yapısını taşıyan modern motiflere sahip cümle. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.13

3 ölçü süren bu gerilimli kromatik cümle, bölümü 20. ölçüde *Dies irae* temasına bağlar. Bu tema ilk gelişinde "Bariolage" tekniği ile mi pedalı yaratarak duyurulur. Burada tema her dört 16'lığın ilk notalarındadır. 22. ölçüdeki bir oktav yukarıdan ikinci duyurulduğunda ise mi pedalı 4'lü 16'lık grupların 2 16'lığına taşınır (Görsel 8).



Görsel 8. 20. ölçüde başlayan "Dies irae" teması Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.13.

Bu tema küçük varyasyonlarla 28. ölçüye kadar sürer. 29. ölçüde mi pedalı kromatik oynamalarla bir bozulmaya uğrar. Bu bozulma tekrar 31. ölçüde mi majör partitaya bağlanır. Burası orijinal partitanın preludio bölümünün 33. ölçüsünde başlayan cümlelerin yarım ses aşağısından yani do majörden duyurulur (Görsel 9).



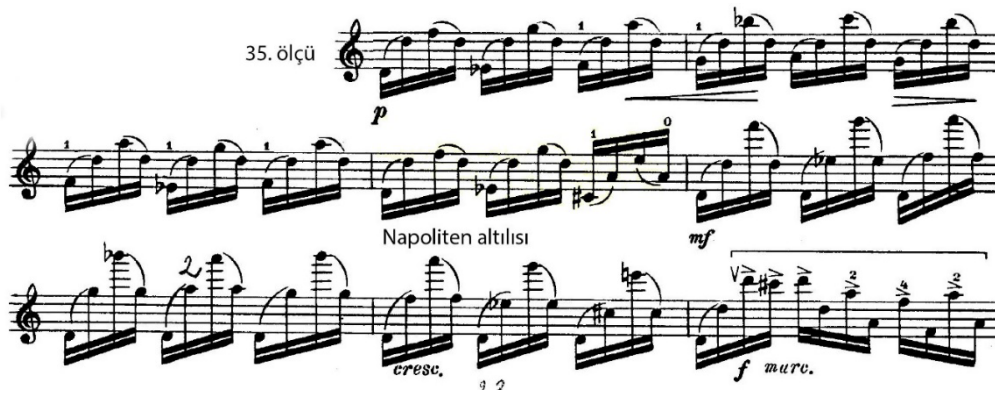
a) Ysaÿe 2 numaralı sonat, 1. bölümün 31. ölçüsünde başlayan Bach alıntısı.



b) Orijinal Bach *partita*, *preludio* bölümünün 33. ölçüsü.

Görsel 9. Ysaÿe'nin 2 numaralı sonat'ındaki alıntı ile Bach'ın *partita*, *preludio* bölümündeki motifin karşılaştırılması. Yukarıda: Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.13, Aşağıda: Bach, J.S. (1931). *Partita no 3. E dur*. Edition Peters, s.92.

33. ölçüde yine Barok armonilerinin geliştiği bir cümle başlar. 35. ölçüde bu tonal yapı modal bir yapıya dönüşür ve melodi çizgisi 3 ölçü boyunca re pedalı üzerinde bir Frigyen modunu takip ederek hareket eder. 38. ölçüde bir Napoliten 6'lısı bağlantısı duyulur ve önceki modal hareket bir oktav yukarıdan ve melodiyi oluşturan onaltılıkların yeri 2. ve 4. onaltılıklara taşınarak tekrar eder (Görsel 10).



Görsel 10. 35. ölçüde başlayan ve re üzerinde Frigyen modunu takip eden motif ve 38. ölçüdeki "Napoliten altılısı". 39. ölçüde modal motifin bir üst oktava taşınması. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.14.

42. ölçüde partitanın başlangıç motifi "Bariolage" tekniğiyle 16'lık notalarla çeşitlendirilerek ancak re minör tonunda duyurulur (Görsel 11).



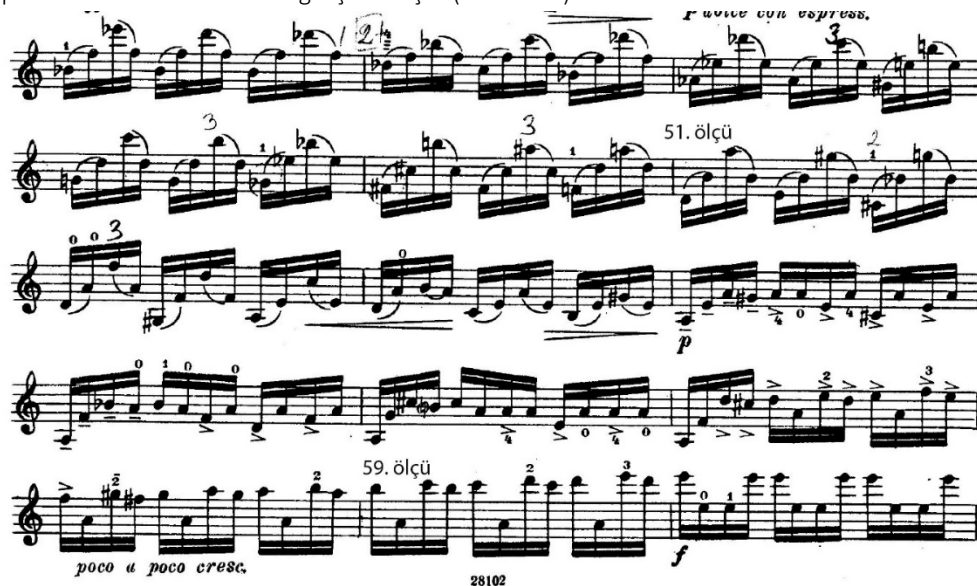
a) Ysaÿe 2 numaralı sonat, 1. bölümün 42. ölçüsünde başlayan ve re minöre transpoze edilmiş Bach alıntısı.



b) Orijinal Bach *partita*, *preludio* bölümünün giriş motifi.

Görsel 11. Ysaÿe'nin 2 numaralı sonatının 1. bölümündeki alıntı ile Bach'ın *partita*, *preludio* bölümündeki giriş motifinin karşılaştırılması. Yukarıda: Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.14, Aşağıda: Bach, J.S. (1931). *Partita no 3. E dur*. Edition Peters, s.91.

47. ölçüye kadar Bach temalarını andıran melodik gelişimler 48. ölçüde tekrar kromatik oyunlarla bozulmaya uğrar. 51. ölçüde cümle tekrar re minör üzerinde fonksiyonel armoniye dönüşerek melodiyi ilerletir. 59. ölçüye kadar la pedalı üzerinde melodik bir gelişim oluşur (Görsel 12).



Görsel 12. Ysaÿe 2 numaralı sonat, 1. bölümün 47-59. ölçülerindeki melodik gelişimler. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.14.

60. ölçüde 16'lık mi notalarından oluşan ancak 62. ölçüde kromatik bozulmalara uğrayan bir köprü, bölümü tekrar 65. ölçüde “dies irae” temasına bağlar (Görsel 13).



Görsel 13. 60. ölçüde başlayan ve bölümü 65. ölçüde tekrar “dies irae” temasına bağlayan köprü ve “dies irae” teması.

Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.15.

70. ölçüde *partita*nın 60. ölçüsündeki motife benzer bir motif Bach’ı son kez dinleyiciye hatırlatır (Görsel 14).



a) Ysaÿe 2 numaralı sonat, 1. bölümün 70 ve 71. ölçülerine yerleştirilmiş. Bach *preludio* bölümünün değiştirilerek yapılmış alıntısı.

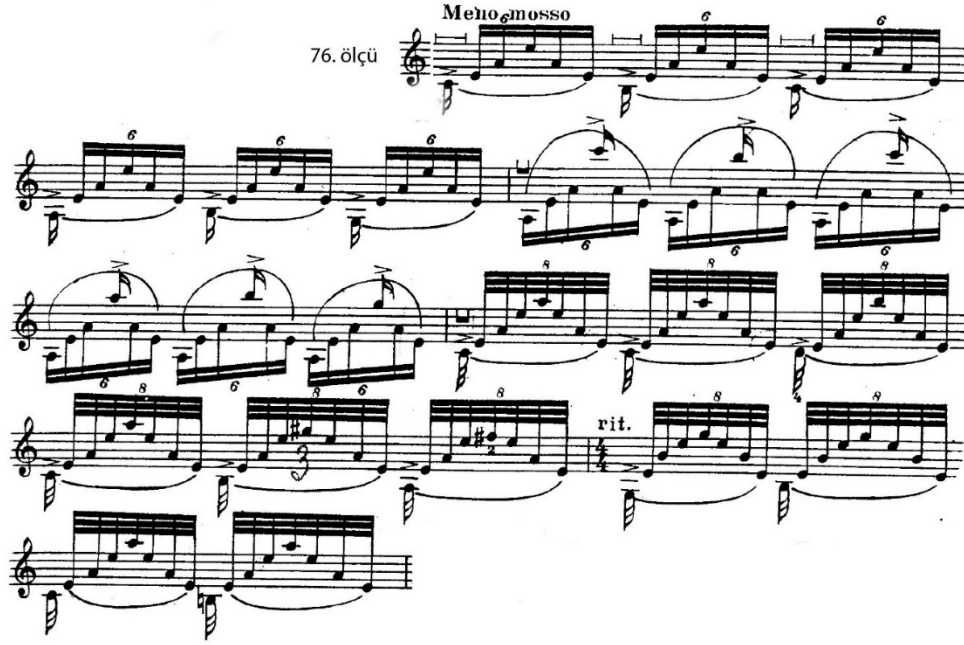


b) Orijinal Bach *partita*, *preludio* bölümünün 60 ve 61. ölçüleri.

Görsel 14. Ysaÿe’nin 2 numaralı sonatının 1. bölümündeki alıntı ile Bach’ın *partita*, *preludio* bölümündeki cümlelerin karşılaştırılması. Yukarıda: Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.15,

Aşağıda: Bach, J.S. (1931). *Partita no 3. E dur*. Edition Peters, s.94.

72. ölçüde yine tonal bir bağlantı motifi melodiye “dies irae” temasına bağlar. 76. ölçüde tema bu sefer *bariolage* tekniğiyle oluşturulan la pedalında 6’lama 16’lıklarla çalınan zorlu bir pasajla ikincisi bir oktav yukarıda olmak üzere iki kez duyurulur. 82. ölçü cümleyi tamamlamak için 4/4’lük tartımda yazılmıştır (Görsel 15).



Görsel 15. 76. ve 82. ölçüler (Ysaÿe, 1923, s.15). Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.15.

80. ölçüde tartım $\frac{3}{4}$ ’lûge döner ve coşkulu bir koda eseri sonlandırır.

Ysaÿe bu bölümde doğrudan Bach alıntılarını genellikle piano nuansta ve uçucu bir çalım tekniğiyle kullanmıştır. Besteci adeta artık müziğin günümüzde yepyeni bir boyut kazandığını ve tarihteki ustaların müziğinin her ne kadar hala yaşasa ve günümüze kılavuzluk etse de aslında sadece uzaklarda belli belirsiz görünen bir gölge olduğunu dinleyiciye hatırlatmaktadır. Ysaÿe Bach’tan doğrudan alıntıları, kendi Barok anlayışını ve 20. yüzyıl müziği son derece ölçülü biçimde harmanlayarak bir başyapıta imza atmıştır.

7. Sonuç

Eugène Ysaÿe’nin op. 27 no. 2 solo keman sonatı’nın *Obsession* başlıklı ilk bölümü, müzik tarihinin iki önemli dönemi olan Barok ve 20. yüzyıl dönemlerini anlamlı bir şekilde birbirine bağlayan güçlü bir yapı sunar. Bu bölümde Ysaÿe, Bach’ın *BWV 1006 mi majör Partita*’sından yaptığı alıntılar ve bu alıntılar üzerinde gerçekleştirdiği dönüşümler aracılığıyla geçmişle kurduğu ilişkide sadece bir saygı duruşunda bulunmaz; aynı zamanda kendi çağının ruhsal ve estetik kırılmalarını da müzikal bir dille betimler. Yapılan analizler, bu eserin yalnızca teknik bir virtüözüte gösterisi değil, aynı zamanda tarihsel bir yansıtma taşıdığını göstermektedir.

Ysaÿe, Bach’ın *prelüd*’ünü doğrudan alıntılamanın ötesine geçerek, bu materyali bozar, ironik bir yaklaşım sergiler ve yer yer dramatik bir etkiyle protest bir yapıya dönüştürür. Bu süreçte *sul ponticello*, *dissonant akorlar*, kromatik sapmalar ve modülasyonlar gibi teknikler kullanarak Bach’ın neşeli ve düzenli yapısını travmatik bir

bağlamda yeniden şekillendirir. Özellikle *Dies Irae* temasının eserin birçok bölümünde duyulması hem bireysel hem de kolektif düzeyde bir ölüm fikrini ve savaş sonrası umutsuzluk halini hissettiren bir unsur olarak dikkat çeker. Bach'tan yapılan doğrudan alıntıların hemen ardından gelen bozulmuş pasajlar, bu geçmiş-bugün gerilimini daha da görünür kılar.

Özellikle savaş sonrası dönemin ruhsal yıkımı ile Barok dönemin yapısal kesinliği arasındaki zıtlık, eserin merkezinde yer alan bir çekişme olarak tanımlanabilir. Eserin sonunda, Bach'ın dünyasına geri dönüş sağlanmaz; aksine modern bir ifade tarzının kesin kararlılığıyla sona erer. Bu yönüyle *Obsession*, geçmişe dönük bir öykünme değil, tarihsel bir mirasın hatırası ışığında modern müzik çağının kabullenilişidir.

Ysaÿe'nin bu eseri, solo keman repertuvarında yalnızca teknik zorluklarıyla değil, aynı zamanda tarihsel referanslarıyla ve bu referanslara yönelik eleştirel yaklaşımıyla da kalıcı bir yer edinmiştir.

Kaynakça

Aktüze, İ. (2004). *Müziği okumak*. Pan yayıncılık.

Bruno, T. (2024). *The art of dedication: An analytical approach to eugène Ysaÿe's op. 27*. [Yayımlanmış doktora tezi, Florida State University College Of Music. ProQuest]. 7.07.2025 tarihinde [origsite=gscholar&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses](https://www.proquest.com/pqdglobal/docview/305329069/48E26ACC71834080PQ/1?sourcetype=Dissertations%20&%20Theses) adresinden alınmıştır.

Ceviz, M. Ç. (2022). Eugene Ysaÿe'nin No.2 La Minör Op.27 Solo Keman Sonatı'nın Yorumlaması Üzerine Bir Çalışma. *Journal of History School*, 58, 1827-1853.

Curty, A. (2003). A Pedagogical Approach to Eugène Ysaÿe's Six Sonatas for Solo Violin, Op. 27. [Yayımlanmış doktora tezi, Graduate Faculty of The University of Georgia]. ProQuest. 03.07.2025 tarihinde <https://www.proquest.com/pqdglobal/docview/305329069/48E26ACC71834080PQ/1?sourcetype=Dissertations%20&%20Theses> adresinden alınmıştır.

Greitzen, M. L. (2008). Becoming Bach, Blaspheming Bach: Kinesthetic Knowledge and Embodied Music Theory in Ysaÿe's "Obsession" for Solo Violin. *Current Musicology*, (86), 65-78. 14.07.2025 tarihinde <https://doi.org/10.7916/cm.v0i86.5142> adresinden alınmıştır.

Mangum, J. (t.y.). *Partita No. 3 in E major for Solo Violin, BWV 1006*. 17.07.2025 tarihinde <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/6945/partita-no-3-in-e-major-for-solo-violin-bwv-1006> adresinden alınmıştır.

Predota, G. (2021). *Eugène Ysaÿe: Six Sonatas for Solo Violin, Op. 27 "Mirroring the technical evolution and expressions of his time"*. 18.07.2025 tarihinde <https://interlude.hk/eugene-Ysaÿe-six-sonatas-for-solo-violin-op-27-mirroring-the-technical-evolution-and-expressions-of-his-time/> adresinden alınmıştır.

Ratcliff, B., Ysaÿe A. (1947). *Ysaÿe: His Life, Work and Influence* (1. Baskı). William Heineman Ltd.

Stockhem, M. (2002). Ysaÿe, Eugène-Auguste. S. Sadie (ed.). *Grove's Music and Musicians Dictionary* içinde (2. Baskı, s.680-681). (Cilt 20). Macmillan Publishers Limited.

Teskeredzic, M. (2009). *Eugene Ysaÿe'nin iki numaralı solo sonatı'nın analizi ve J. S. Bach'ın mi majör partitası'nın üzerindeki etkileri*. [Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi. 11. 07.2025 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> adresinden alınmıştır.

The Strad. (2024). *Great violinists: Jacques Thibaud*. 12.07.2025 tarihinde <https://www.thestrad.com/playing-hub/great-violinists-jacques-thibaud/18217.article> adresinden alınmıştır.

Tonebase team. (2023). *Bach: Violin Partita No. 3, BWV 1006 - A Violinist's Practice Guide*. 17.07.2025 tarihinde <https://resources.tonebase.co/violin/violin-posts/bach-violin-partita-3> adresinden alınmıştır.

Türkili, E. (2024). Eugène Ysaÿe- Obsesyon Sonatı Performans Analizi. *BAU-ART Sanat Dergisi*, 2(1), 39-45.

Vestergaard, M. (2020). *Bach to Ysaÿe: History and Performance Considerations of Sonata No. 2*. [Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, University of Connecticut]. Uconn Library. 10.07.2025 tarihinde https://digitalcommons.lib.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1755&context=srhonors_theses adresinden alınmıştır.

Yang, M. (2016). *The Six Sonatas for Unaccompanied Violin by Eugène Ysaÿe: A study in dedication and interpretation*. [Yayımlanmış doktora tezi, Victoria University of Wellington]. 09.07.2025 tarihinde <https://doi.org/10.26686/wgtn.17019944.v1> adresinden alınmıştır.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Eugene Auguste Ysaÿe. 2.08.2025 tarihinde <https://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/eugene-ysaie-violins/> adresinden alınmıştır.

Görsel 2. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.13.

Görsel 3. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.13, Bach, J.S. (1931). *Partita no 3. E dur*. Edition Peters, s.92.

Görsel 4. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.13.

Görsel 5. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.13, Bach, J.S. (1931). *Partita no 3. E dur*. Edition Peters, s.92.

Görsel 6. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.13.

Görsel 7. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.13

Görsel 8. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.13.

Görsel 9. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.13, Bach, J.S. (1931). *Partita no 3. E dur*. Edition Peters, s.92.

Görsel 10. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.14.

Görsel 11. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.14, Bach, J.S. (1931). *Partita no 3. E dur*. Edition Peters, s.91.

Görsel 12. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.14.

Görsel 13. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.15.

Görsel 14. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.15, Bach, J.S. (1931). *Partita no 3. E dur*. Edition Peters, s.94.

Görsel 15. Ysaÿe, E. (1965). *6 Sonatas for Violin*. Muzgiz, s.15.