T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PERFORMANS SANAT DALI

20.YÜZYIL MÜZİĞİNDE PROGRAMLI BİR GİTAR MÜZİĞİ ÖRNEĞİ: A'LAUBE DU DERNİER JOUR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

UMUT VOLKAN YILMAZ

KOCAELİ 2018

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PERFORMANS SANAT DALI

20.YÜZYIL MÜZİĞİNDE PROGRAMLI BİR GİTAR MÜZİĞİ ÖRNEĞİ: A'LAUBE DU DERNİER JOUR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

UMUT VOLKAN YILMAZ

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ÜMİT KUBİLAY CAN

KOCAELİ- 2018

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
PERFORMANS YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

20.YY MÜZİĞİNDE PROGRAMLI BİR GİTAR MÜZİĞİ ÖRNEĞİ: A'LAUBE DU DERNİER JOUR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Umut Volkan Yılmaz

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 27.06.2018/17

Jüri Başkanı: Dr. Öğr. Üyesi Ümit Kubilay CAN .....

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Hakan BAĞCI .....

Jüri Üyesi: Prof. Dr. M. Safa YEPREM .....

KOCAELİ-2018

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, program müziği çerçevesinde besteci Francis Kleynans'ın yazmış olduğu Alaube Du Dernier jour eseri armonik ve öyküsel olarak incelenmiştir. Çağdaş gitar edebiyatının en önemli eserleri arasında yer edinen bu eser, içerdiği modern gitar teknikleri ve bununla paralel olarak örülmüş dramatik öyküsü ile program müziğinin çarpıcı bir örneği olmakla birlikte modern gitar edebiyatının en seçkin eserleri arasında yer almaktadır. Çalışma sürecinde desteğini esirgemeyen ve önerileri ile büyük katkı sağlayan başta Yrd. Doç. Dr. Ümit Kubilay Can'a ve üzerimde emeği geçen tüm hocalarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ ..... **i**

İÇİNDEKİLER……**ii**

ÖZET ..... **iii**

ABSTRACT ..... **iv**

TABLOLAR LİSTESİ ..... **v**

ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **vi**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 20. YÜZYILDA MÜZİK……...**2**

1.1. 20. Yüzyıl Müziğine Genel Bakış……...……**2**

1.1.1. 20. Yüzyıl Müziğinin Yapısal Özellikleri……....**2**

1.1.2. İzlenimcilik…….. .**5**

1.1.3. Anlatımcı (Expressionist) Müzik……....**6**

1.1.4. Folkorik Müzik ……..……..**7**

1.1.5. Neo Klasik Müzik (Yeni Klasikçilik)……..**8**

1.1.6. 12 Ton Müziği……...**9**

1.1.7. Müzikte Minimalizm……..**10**

İKİNCİ BÖLÜM

2. KLASİK GİTARIN TARİHSEL GELİŞİMİ……...……..….....**12**

2.1. Klasik Gitar Tarihine Genel Bakış……...….....**12**

2.1.1. 20.Yüzyıl Gitar Müziği……..……**13**

2.2. Programlı Müzik……...…….… .**15**

2.2.1. Problem……..…. **22**

2.2.2. Çalışmanın Amacı……...**22**

2.2.3. Çalışmanın Önemi…….….**23**

2.2.4. Çalışmanın Sınırlılıkları…….**23**

2.2.5. Araştırma Modeli…….……...**23**

2.2.6. Evren ve Örneklem…….. ..**23**

2.2.7. Verilerin Toplanılması……**24**

2.2.8. Verilerin Çözümlenmsi ……..**24**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BULGULAR……**25**

3.1. A'laube Du Dernier Jour Eserinin Analizi……**25**

SONUÇ ……..….....**72**

KAYNAKÇA ……**74**

ÖZET

Bu çalışmanın nihai hedefi, Fransız besteci Francis Kleynjans tarafından bestelenmiş A'laube Du Dernier Jour isimli eseri, yirminci yüzyıl modern müzik akımları çerçevesinde inceleyip, bu eserin öyküsel yönünün yanında teknik ve armonik analizini yapmaktır.

Çalışmanın beslendiği temel konu yirminci yüzyıl müziği ve yirminci yüzyıl müziği içinde değerlendirilen ancak kökleri on dokuzuncu yüzyılın sonuna uzanan Programlı müziktir. Öte yandan söz konusu eserde diğer yirminci yüzyıl müzik akımlarından da izler bulmak mümkündür. Dolayısıyla hem karşılaştırma yapabilmek hem de eseri uygun konuma yerleştirebilmek için bu akımlar kronolojik bir sıra ile incelenmiştir.

Bu bağlamda 20. Yüzyıl gitar müziğinde oldukça önemli bir yere sahip olan Francis Kleynjans'ın A'laube Du Dernier Jour adlı eserinin armonik, teknik ve öyküsel analizinin yanı sıra program müziği ve modern müzik yazıları ile de ilişkilendirilmesi çalışmanın özünü oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Programlı müzik, Francis Kleynjans, Alaube Du Dernier Jour, Gitar.

ABSTRACT

The ultimate goal of this work is to examine the work of A'laube Du Dernier Jour, composed by the French composer Francis Kleynjans, in the context of the twentieth century modern music movements and to make a technical and harmonic analysis of this work as well as its narrative direction.

The main subject of the work is the programmed music, whose roots are evaluated in the music of the twentieth century and the music of the twentieth century but extend to the end of the nineteenth century. On the other hand, it is also possible to find traces from other 20th century music trends. Therefore, in order to be able to make comparisons as well as to place the pieces in the appropriate position, these trends were examined in chronological order.

In this context, Francis Kleynjans, who has a very important place in guitar music in the 20th century, forms the essence of studying the harmonious, technical and narrative analysis of A'laube Du Dernier Jour, as well as of program music and modern music writings.

Keywords: Programmed music, Francis Kleynjans, Alaube Du Dernier Jour, Guitar

TABLOLAR LİSTESİ

Sayfa No

Tablo 1: Birinci Bölümde Kullanılan Sembol ve Müzikal İfadeler…….23-24

Tablo 2: İkinci Bölümde Kullanılan Sembol ve Müzikal İfadeler……..28-29-30

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 1: Birinci Bölüm 1. ve 2. Ölçü……..24
Şekil 2: Birinci Bölüm 4 - 5 - 6. Ölçü…….....25
Şekil 3: Birinci Bölüm 7. Ölçü……..25
Şekil 4: Birinci Bölüm 8. ve 9. Ölçü……26
Şekil 5: Birinci Bölüm 11. Ölçü……26
Şekil 6: Birinci Bölüm 15. Ölçü……27
Şekil 7: Birinci Bölüm 16. Ölçü……27
Şekil 8: Birinci Bölüm 19. ve 20. Ölçü…….....28
Şekil 9: İkinci Bölüm 1. ve 2. Ölçü……...31
Şekil 10: İkinci Bölüm 4. Ölçü……..31
Şekil 11: İkinci Bölüm 5. Ölçü……..32
Şekil 12: İkinci Bölüm 5. ve 6. Ölçü……32
Şekil 13: İkinci Bölüm 7. Ölçü……..33
Şekil 14: İkinci Bölüm 10. Ölçü……33
Şekil 15: İkinci Bölüm 13. Ölçü……34
Şekil 16: İkinci Bölüm 15. Ölçü.……35
Şekil 17: İkinci Bölüm 7 -10- 14-15. Ölçü……35
Şekil 18: İkinci Bölüm 18. Ölçü……36
Şekil 19: İkinci Bölüm19. Ölçü……36
Şekil 20: İkinci Bölüm 20. Ölçü……38
Şekil 21: İkinci Bölüm 21. Ölçü……38
Şekil 22: İkinci Bölüm 22. ve 23. Ölçü……..39
Şekil 23: İkinci Bölüm 24. ve 25. Ölçü……..39
Şekil 24: İkinci Bölüm 26. ve 27. Ölçü.……40
Şekil 25: İkinci Bölüm 28. ve 29. Ölçü.……40
Şekil 26: İkinci Bölüm 32. ve 33. Ölçü.……41
Şekil 27: İkinci Bölüm 36. ve 37. Ölçü.……41
Şekil 28: İkinci Bölüm 38. Ölçü……41
Şekil 29: İkinci Bölüm 39. ve 40. Ölçü…….42
Şekil 30: İkinci Bölüm 42. - 43. - 44. Ölçü……42
Şekil 31: İkinci Bölüm 45 - 46- 47. Ölçü.……43
Şekil 32: İkinci Bölüm 48. Ölçü……43
Şekil 33: İkinci Bölüm 48. Ölçü……44
Şekil 34: İkinci Bölüm 49. Ölçü……44
Şekil 35: İkinci Bölüm 49. ve 50. Ölçü.……44
Şekil 36: İkinci Bölüm 51. ve 52. Ölçü.……45
Şekil 37: İkinci Bölüm 53. ve 54. Ölçü.……45
Şekil 38: İkinci Bölüm 57- 58- 59 -60. Ölçü……..46
Şekil 39: İkinci Bölüm 64. Ölçü……47
Şekil 40: İkinci Bölüm 65. Ölçü……47
Şekil 41: İkinci Bölüm 66. Ölçü……48
Şekil 42: İkinci Bölüm 67- 82. Ölçü……..49
Şekil 43: İkinci Bölüm 83- 84. Ölçü……..49
Şekil 44: İkinci Bölüm 88 ve 89. Ölçü……...50

Şekil 45: İkinci Bölüm 90. Ölçü……50
Şekil 46: İkinci Bölüm 91. Ölçü……51
Şekil 47: İkinci Bölüm 92. Ölçü……51
Şekil 48: İkinci Bölüm 93. Ölçü……52
Şekil 49: İkinci Bölüm 89 - 93. Ölçü……52
Şekil 50: İkinci Bölüm 99. Ölçü……53
Şekil 51: İkinci Bölüm 100. ve 101. Ölçü……..53
Şekil 52: İkinci Bölüm104 - 105 - 106. Ölçü……54
Şekil 53: İkinci Bölüm 107. Ölçü……...55
Şekil 54: İkinci Bölüm 109. ve 110. Ölçü……..55
Şekil 55: İkinci Bölüm 111. Ölçü……...55
Şekil 56: İkinci Bölüm112. ve 113. Ölçü……...56
Şekil 57: İkinci Bölüm 114. Ölçü……...56
Şekil 58: İkinci Bölüm 115. Ölçü……...57
Şekil 59: İkinci Bölüm117. Ölçü……58
Şekil 60: İkinci Bölüm 119. Ölçü……...58
Şekil 61: İkinci Bölüm 121. Ölçü……...59
Şekil 62: İkinci Bölüm 123. ve 124. Ölçü……..59
Şekil 63: İkinci Bölüm 125. Ölçü……...60
Şekil 64: İkinci Bölüm 126. ve 127. Ölçü……..60
Şekil 65: İkinci Bölüm 132. Ölçü……...61
Şekil 66: İkinci Bölüm 133. Ölçü……...61
Şekil 67: İkinci Bölüm 134 - 135- 136. Ölçü……61
Şekil 68: İkinci Bölüm 139 ve 140. Ölçü……...62
Şekil 69: İkinci Bölüm 141. Ölçü……...63
Şekil 70: İkinci Bölüm 142. Ölçü……...63
Şekil 71: İkinci Bölüm 143. ve 144. Ölçü……..64
Şekil 72: İkinci Bölüm 145. ve 146. Ölçü……..64
Şekil 73: İkinci Bölüm147 ve 148. Ölçü……65
Şekil 74: İkinci Bölüm 149. Ölçü……...65
Şekil 75: İkinci Bölüm 150. Ölçü……...65
Şekil 76: İkinci Bölüm 151. Ölçü……...66
Şekil 77: İkinci Bölüm 152. Ölçü……...67
Şekil 78: İkinci Bölüm 153. ve 154. Ölçü……..67
Şekil 79: İkinci Bölüm 155. ve 156. Ölçü……..68
Şekil 80: İkinci Bölüm 157. Ölçü……...69

GİRİŞ

Çalışmanın beslendiği temel konu yirminci yüzyıl müziği ve yirminci yüzyıl müziği içinde değerlendirilen ancak kökleri on dokuzuncu yüzyıla kadar uzanan Programlı müziktir. Fransız besteci Francis Kleynjans tarafından programlı bir müzik örneği olarak kurgulanmış A'Laube Du Dernier Jour isimli eserin, öyküsel yönü ile teknik ve armonik analizinin nasıl ilişkilendirildiği konusunun incelenmesi bu araştırmanın problemini oluşturmaktadır. Bu bağlamda A'Laube Du Dernier Jour eserinin programlı müzik çerçevesinde modern gitar teknikleri göz önüne alınarak, eserin birinci ve ikinci bölümlerinin; öyküsel, armonik,teknik ve form analizi yapılmıştır.

Bu bakımdan çalışmanın ilk bölümü yirminci yüzyıl müzik tarihinin genel olarak incelenmesine ayrılmıştır. Daha sonra ayrıntıya inilerek ve sırasıyla Debussy ve İzlenimcilik, Folklorik Müzik, Neo Klasisizm (Yeni Klasikçilik), 12 ton müziği, Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), Müzikte Minimalizm, Modern Notasyon Teknikleri incelenip Programlı müzik türüne ulaşılmıştır.

İkinci bölüm programlı müzik türünün doğum yeri olan Senfonik Şiir ile yani on dokuzuncu yüzyıl ile başlayacak ve Senfonik şiirin programlı müziğe dönüşüm süreci incelenecektir. Bununla birlikte Programlı müzik asıl olarak yirminci yüzyılda yerleşip gelişmiştir. Nitekim çalışmaya konu olan A'laube Du Dernier Jour eseri yirminci yüzyılın ilk yarısında bestelenmiştir. Bu bakımdan ikinci bölümde Programlı müzik türünün gelişimi yirminci yüzyıl sonuna dek ve Salt Müzik ile karşılaştırmalı bir şekilde incelemiştir.

Çalışmanın son bölümünde Francis Kleynjans'ın A'Laube Du Dernier Jour adlı eserinin Program müziği ve klasik gitar modern teknikleri ile ilişkilendirilerek teknik, armonik ve öyküsel analizi yapılmıştır. Yirminci yüzyıl gitar müziğinde oldukça önemli bir yere sahip olan bu eserin program müziğinin de çarpıcı bir örneği olduğu görülmüştür.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 20.YÜZYILDA MÜZİK

1.1. 20.Yüzyıl Müziğine Genel Bakış

Ortaçağ'dan Romantik dönem ortalarına kadar, Batı Avrupa merkezli olarak gelişen çoksesli müzik yaratımında, 19. yüzyılın sonunda değişimler olduğu görülür. Değişim ve yenilik müzikte her zaman olmasına rağmen, tarihsel çağlar ve dönemler içinde aşamalı olarak gelen müziğin bu defa hızlı ve sürekli değişimi söz konusudur. Bazı müzik insanlarının 'müzikte kırılma' olarak nitelendirdiği bu değişimin, geçmişte olduğu gibi, müzik dışında da belirli nedenleri vardır: Aydınlanma ve Fransız Devrimi'nin etkileriyle başlayan değişim, yeni icatlarla birlikte Sanayi Devrimi, ulus-devlet modeli ve modernleşme ile devam etmiştir. Dolayısıyla, kendi dışında birçok şeyle ilişkili olan ve bunlardan etkilenen müzik de, yaratıcısı olan insanların gelişimleri ve değişimleri sonucu değişmek durumundadır (Yöre, 2011: 7).

20. yüzyıl müziğine ve bu yüzyılla başlayan diğer müzik akımlarının tümüne çağdaş müzik de denilebilir. Bu akımlar 19. yüzyıl da romantik dönemin sonlarında başlamış, bestecilerin kullandıkları yeni form biçimleri ve çeşitli siyasi gelişmelerinde etkisi ile müzikte artık yeni bir dönem başlamıştır. Kimi müzikologlar bu dönemi "Deneyler Çağı" olarak adlandırmaktadır. Öyle ki besteciler geleneksel üslup yöntemleri yerine, deneysel arayışlara yönelmişlerdir.

Bestecilerin geleneksel anlatım yöntemleri yerine deneysel arayışlara, geçmiş yüzyılların müziklerine ve farklı ülkelerin müziklerine yönelmeleriyle, tonalite yerine atonalite (tonsuzluk), müzik sesleri ya da insan sesleri yerine gürültüler, biçim yerine biçimsizlik, belirli bir kompozisyon yerine rastlantısal etki uyandıran kompozisyonlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Böylelikle; deneycilik, yeni klasikçilik, egzotizm, rastlamsal müzik, gelecekçilik, dışavurumculuk, ilkelcilik, caz, yararlı müzik, elektronik müzik gibi akımlar ortaya çıkmıştır (Çapa, 2016: 2).

20. yüzyıl, genel olarak bütün sanat alanlarında köklü değişimlerin gerçekleştiği bir çağ olmuştur. Ne var ki bu değişimlerin hazırlık süreci bir önceki yüzyılın sonlarına kadar uzanıyordu. Bu nedenle, 20. Yüzyıl müziğinde ortaya çıkan akımların gelişim sürecini ve içinde barındırdığı düşünceleri algılayabilmek için

19.yüzyıl sonunda gelişen akımları göz ardı etmemek gerekir. Belirli bir ton merkezi etrafında devinen çoksesli müzik anlayışı, 19. yüzyılın sonunda gelişen ve iyice yoğunlaşan kromatizmin etkisiyle tonalite kavramından uzaklaşmaya başlamıştı. Richard Wagner, Gustav Mahler ve Richard Strauss'un müziklerindeki kromatik armoni anlayışı, çoğu zaman tonalite olgusunun dışına taşan özellikler sergilemekle birlikte, uyguladıkları kromatizm halen tonal yapıya sıkı bir şekilde bağlı idi. Post-Romantik bestecilerin tonalite sınırlarını zorlayan, onu tonal içeriğinden ayırıp daha özgür biçimde kullanmaya başlayarak 20. yüzyılın en önemli kırılma noktalarından birini gerçekleştiren besteci Arnold Schönberg olacaktır (Boran, Şenürkmez, 2007: 235).

Müzik dili ve grameri yenilenmiş, bir eserde tek bir tonalite kullanma yerine aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulmuş, bununla yetinilmemiş, tonalite düzeninden ayrılınmış ve kromatik gamdaki on iki notadan her birinin yalnızca bir diğeri ile ilintisine dayanan ve bunun dışında önceden belirli bir düzene bağlı olmayan özgür bir yazı gelişmiş, sonra da yıkılan bir düzenin yerine yenisini koymak amacıyla tonalite dışı yazı kurallara bağlanmış, tonaliteden uzaklaşılması sonucu armoni kuralları, akorların ilerleyişi ve zincirlenişini yönelten kurallar geçerlikten düşmüştür (Mimaroğlu, 1970: 171).

Bunun nedeni, yaklaşık üç yüzyıllık tonal sistemin kendini tekrarlama durumunda olması ve olanaklarının tükenmeye yüz tutmasıdır. Tonal armoninin son büyük temsilcilerinden Brahms bile, Beethoven'den sonra senfoni yazmanın zor olduğunu belirtmiştir. Çünkü Beethoven, klasik armoninin hemen bütün olanaklarını kullanmış, kendisinden sonra gelenlere fazla bir şey bırakmamıştır (Say, 2001: 119).

Tonal armoninin hâkim olarak kullanıldığı dönemlerde, tonalitenin yanı sıra ritimsel olarak ta kullanılan motifler oldukça düzenli ve basit ölçülerle uygulanıyordu. Bunun nedeninin tonal armonideki yalın hareketlere duyulan ihtiyaç olduğu söylenebilir. Yirminci yüzyılın başlarında armoni, ya önceden kestirilemeyen, ya da statik duruma dönüşen bir konumdaydı. Her iki durumda da ritim, önceki yüzyılların kısıtlamalarından kurtarılmak zorundaydı. Armoni ve ritimdeki yeni özgür açılımlar, bestecilerin olağandışı birleşimleri değerlendirmesini de sağlamış, bazı besteciler iki ve daha fazla armonik hareketi, ya da iki ve daha fazla ritmik kalıbı aynı anda kullanabilmiştir. Farklı dizilerin bu şekilde

birleştirilmesine çok tonluluk (politonalite) denir. Bununla da yetinilmemiş, besteciler farklı ritimleri de birleştirerek "çok ritimlilik" arayışlarına girmişlerdir (Say, 2001: 121).

Claude Debussy, Moris Ravel, Alexander Skriyabin, Charles İves, Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton von Webern, atonal müzik, çok tonluluk, dışa vurumculuk, çok ritimlilik gibi akım ve tekniklerini eserlerinde kullanmışlardır. Bela Bartok, tonal müzikten uzaklaşmadan çok tonluluk, çok ritimlilik özelliklerini ve halk müziğinin olanaklarını kullanarak kendi özgün stilini oluşturmuştur. İgor Stravinski, Dimitri Şostakoviç, Sergei Prokofief, Paul Hindemith, özellikle yeni klasikçilik akımını benimsemiş ve eserlerinde tonaliteye bağlı kalarak çok tonluluk tekniğini başarıyla kullanmışlardır. Daha birçok besteci yirminci yüzyıl müziğini oluşturan bu akımların öncüleri olmuşlardır (Çapacı, 216: 4).

1.1.1. 20. Yüzyıl Müziğinin Yapısal Özellikleri

Özellikle armoni olmak üzere diğer müziksel öğeler, tonal anlayıştaki değişiklikten doğal olarak etkilendiler. 19.yüzyılın sonlarındaki kromatizm önceki dönemlerden daha karmaşık bir armoniyi yarattı. Klasik dönemin basit, üçlülerden oluşan akor oluşumlarının yerine romantik dönemde tamamen tonal karışıklığa sebep olan kromatik yapı ile yedili ve dokuzlu akorları kullanıldı. Yirminci yüzyıl müziğinde ise bu uygulamalar devam ettirilerek aynı zamanda akorlarda önceki dönemlerden daha az işlevsel kullanıldı. Bir akorun (örneğin, dominant yedili) işlevsel armonide normal olarak birinci dereceye ilerlemesi beklenirken, 20. yy bestecileri bunu zorunlu bulmadılar. Bazı besteciler ise üçlü aralıklardan oluşan akor yapılarından kaçarak, dörtlü aralıklardan ve ikili aralıklardan oluşan armoni yapısını tercih ettiler. Renkli icatlar adını verdikleri bu akor yapıları ile aynı zamanda on iki ton sisteminde oluşturulan sıra seslerden akorlar meydana getirildi (Özçelik, 2001).

20.yy müziği armonik olarak incelendiğinde, bu dönem bestecilerinin ezgi ve armoniyi geçmiş dönemlere göre çok daha serbest kullandığı ve kullanılan ezgilerin akılda kalıcı olmayan, geniş aralıklar ve kısa motiflerle kullanıldığı görülmüştür. Özellikle klasik ve romantik döneme kıyasla ezgiye olan bağlılık bu dönemde etkisini yitirmiştir. Aksine besteciler ezgi çizgisinden olabildiğince uzaklaşabilmek ve tonal yapıda belirsizlik yaratmak için bu yapıyı disonans aralıklar, düzensiz

ritimler, geniş sıçramalar ve öngörülemeyen ses bağlantıları kullandılar. Ayrıca ezgi ve armonideki aykırılığı sağlayabilmek için, yalnızca ezgisel ve armonik değişikliklere gidilmedi. Bu yapıyı tümünden değiştirebilmek için çalgıların teknik olarak bütün olanakları zorlanıldı (Özçelik, 2001:173-186).

20.yy müziğinin ritmik özellikleri incelendiğinde çok sesliliğe paralel olarak poli ritminde geliştiği ve geniş bir önem kazandığı görülür. Bestecilerin sadece ezgi ve armonideki çok seslilikle yetinmeyip aynı zamanda birbirinden farklı ritmik yapıları bir arada kullanarak çok ritimliliği sağladığı görülmektedir. Bu dönemde ritmik yapıya, ezgisel yapıdan daha çok önem verdiği söylenebilir. Besteciler eserlerinde klasik ritim yapısından oldukça uzaklaştılar. 3 /4 başlayan bir parça hemen bir sonraki ölçüsünde 6/8, 7/8 hemen sonrasında 4/4 olabildi ve eser sonuna kadar bu yapı çeşitlilik gösterdi.

Geleneksel tını kaygısından gitgide uzaklaşılarak çalgıların teknik olanakları da zorlanarak farklı sesler ve renkler türetildi. Örneğin piyano tellerine metal ya da başka cisimler koyularak ritmik ve tınısal renkler çeşitlendirilmeye çalışıldı. Veya başka bir örnekte, klasik gitara yeni perdeler eklenerek tampere sistemin dışına çıkılıp komalı sesler elde edilebildi. Bulunduğumuz dönemde bu farklı arayışlar hala devam etmektedir. Enstrümanların sadece tek bir özelliğiyle yetinilmeyip aynı anda o enstrümandan başka çalgı renkleri de kullanmak isteyen modern dönem bestecileri günümüzde bu türde eser örnekleri üretmektedir.

1.1.2. İzlenimcilik

İzlenimcilik, 19. yüzyıl baslarında Fransa'da resim sanatında ortaya çıkan bir akımdır. Daha sonra ise müzik sanatında da etkisini göstermiştir. Sözgelimi Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pisarro gibi ressamların geliştirdikleri akımın en önemli özellikleri, renk karışımları yerine saf renklerin kullanılması, ışık ve rengin önde tutulması, dolaysız anlatımdan kaçınılmasıdır. C. Monet, C. Pisarro, E. Degas, Auguste Renoir gibi ressamların geliştirdikleri akım; önceki kusakların dolaysız anlatım biçimine karsı çıkarak, görüntünün yâda düşüncenin kişide oluşturduğu izlenimleri yansıtmayı amaçlar, adını ise Monet'in 1874 yılında Paris'te sergilenen "impression: Soleil Levant" (İzlenim: Gündoğumu) tablosundan almıştır. Bu tabloda denizdeki günesin doğusu resmedilmiştir. **"**İzlenimcilik**"** terimi, başlangıçta hem

yukarıda adı geçen ressamların yaptıklarını hem de bu tabloyu eleştirmek amacıyla kullanılmıştır (Çevik, 2007: 102).

İzlenimciliğin müzikteki en önemli temsilcileri; Claude Debussy ve Maurice Ravel'dir. İzlenimcilerin müziğinde ezgi, armoni, ritim gibi temel öğeler önceki dönemlerden farklı bir anlayışla ele alınmış ve müzik en saf seslerle çalgıların tınısal özellikleri kullanılarak duyurulmak istenmiştir. Uzakdoğu ülkelerinin müziklerinde kullanılan ses dizileri, tam perdeli, kromatik ve Orta Çağ kilise dizileri kullanılarak belirli bir tonalitenin dışında kalan akorların klasik armoni kurallarının tersine, paralel ve birbirlerinden bağımsız olarak ilerlemeleri Empresyonizmin müziksel özellikleridir (Çapa,2016: 4).

Özellikle Empresyonizmin öncüsü Debussy müziklerinde armoniye değil ritim ve tınılara önem vermiş, biçimde ise izlenimci ressamların ışığı parçacıklara bölme tekniğinden esinlenmiştir. Ses ve renk kavramını müziğe kazandıran Debussy tınıyı ön plana çıkarmak amacıyla orkestrayı küçültmüş, tahta üflemelilere öncelik tanımış, arp, çelesta, gong gibi yüksek sesli ve tınılı çalgıları sık sık kullanmıştır. Her eserinde farklı bir çalgı kullanarak o esere özgü bir tını yaratmaya çalışmıştır. Herhangi bir anın içinde yakalanan düşünceyi ışık etkileriyle anlatan izlenimci ressamlar gibi Debussy' de farklı armoni, ritim ve ses renkleriyle ördüğü müziği ile yeni bir dönemi başlatmıştır (Mimaroğlu, 1995: 23).

1.1.3. Anlatımcı (Expressionist) Müzik

Doğanın olduğu gibi temsili yerine duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı 20. yüzyıl sanat akımıdır. Ekonomik kriz ve politik sorunlar ortamında Almanya'da pozivitzm, natüralizm ve empresyonizm akımlarına karşı bir düşünsel akım olarak ortaya çıkmıştır. Dışavurumcu sanatın asıl amacı, sanatçının duygu ve iç dünyasını çeşitli olgularla dışa vurmasıdır. Sanatçı, dışa vurulan duyguları daha somut ve iyi bir şekilde yansıtabilmek için, geleneksel kuralların dışına çıkarak gerçeğin biçimini bozma yöntemini kullanır ve öznel duygularını sergiler. Dışavurumculuk, resim, heykel, mimari, edebiyat, tiyatro, müzik ve film gibi birçok sanat dalını etkilemiştir (Batur, 2004).

İzlenimciliğin tersine dış dünyadaki nesnelerin anlatılması yerine, bireyin iç dünyasını yansıtmayı amaçlayan ve Almanya'da edebiyat ve resimde ortaya çıkıp tanımlanması zor bir akıma dönüşen anlatımcılığın yani dışavurumculuğun

müzikteki yansımasıdır. Empresyonizme karşıt bir akım olarak Schonberg tarafından başlatılmıştır. Bestecinin dış dünyayı değil, iç dünyasının düşünce ve duygularını, romantizmini aşırı geliştirerek ve müziğin kurallarının dışına çıkıp atonal yapıdaki melodiler ve ritimlerle yansıtan müzik türüdür. İkinci Viyana Ekolü adı altındaki besteciler A.Schonberg ile öğrencileri Anton Webern ve Alban Berg ekspresyonist eserler bestelemişlerdir. Geleneksel "tonalite" prensiplerinden uzaklaşıp "atonalite" prensibini benimsemişler ve kullandıkları disonans öğeler ile içsel duyguları ifade etmişlerdir (Yöre, 2011).

Sachs'ın 'doğaya aykırı olanı yakalamaya çalışan müzik' olarak tanımladığı anlatımcı müzik, II. Viyana Okulu olarak adlandırılan Arnold Schöenberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) ve Anton Webern (1883-1945) tarafından On İki Ses Tekniği (Twelve-tone tecnique) ile temsil edilmiştir. On İki Ses Tekniği ise, kısaca, besteci tarafından birbirinden farklı on iki sesten oluşturulan bir temel dizinin, yatay, dikey ve dikeyin yatayı olarak çevrilmesi sonucu elde edilen temel dört dizi ve transpozisyonlarının ezgisel ve armonik olarak kullanımıdır. En temel kuralı, dizi içinde kullanılan bir sesin, diğer on bir ses kullanılmadan, yeniden kullanılamamasıdır. Müzikte dışavurumculuğa göre; Geleneksel armoni kuralları, bestecinin derin duygularını anlatmasına engel olmaktadır. Müzik iç dünyadaki, bilinçaltındaki düşlemleri, yalın, süssüz bir biçimde, içten geldiğince haykırmalıdır. Başlangıcı, yol alışı, varış noktası belli, içindeki temaları sürekli yinelenen kalıplar, besteciyi kısıtlamaktadır. Zaman zaman müzikteki dışavurumcuları tanımlamak için "anarşist" deyimi bile kullanılmıştır. Gerçekten de bir başkaldırı söz konusudur. Özü daha net ve sınırsız anlatabilmek için kalıplardan ve sınırlardan kurtulmak amaçlanmıştır. Müzik, tıpkı romantizmdeki gibi, öznel duyguların aracıdır. Ancak bu yeniçağda, bastırılmış duyguları ortaya çıkaran bir araç olmalıdır (Sachs, 1965, s. 243).

1.1.4. Folklorik Müzik

19. yüzyılın sonunda resim ve heykelde ortaya çıkan bir modern sanat akımı olan ilkelcilik (primitivism), Batı Avrupa dışındaki ülkelerin halk müziği malzemelerinin (mod-ritm) ve ezgilerinin 20. yy müzik teknikleriyle birleştirilmesiyle oluşan ve İgor Stravinsky ile başlayan bir bestecilik akımı olarak ortaya çıkmıştır (Yöre, 2011, s. 1-20). Stravinski ile temel fikirleri ortaya atılan bu

akım, 20. Yüzyıl başlarında Macar besteci Bela Bartok ile hak ettiği öneme kavuşmuştur. Bartok, temsil ettiği hümanist, ilerici kavrayışla sadece Macaristan'ın değil, tüm ülkelerin geleceğe dönük sanatsal gelişimine ışık tutmuştur. Gerçek sanatsal anlamda bestecilerin halk müziğinden yararlanması konusunda Bartok'un söylediği şu sözler, onun kavrayışını özetler (Aktaran: Mimaroğlu, 1991, s. 152):

"Halk müziğinin sağladığı gereçlerden yararlanılması, bunların ya oldukları gibi, ya da benzetme yoluyla evrensel ya da yabancı eğilimleri olan eserlere rastgele serpiştirilmesi demek değildir. Amaç, bu gereçlerdeki özü, anlatımı, bestecinin kişisel üslubuna sindirebilmesidir. Onun için bestecinin halk müziğiyle haşır neşir olması, bu müziğin dilini, anlatımını kendi ana diliymiş, kendi anlatımıymış gibi rahatlıkla kullanabilecek hüneri elde etmesi gerekir."

1.1.5. Neo-Klasik Müzik (Yeni Klasikçilik)

Neo-klasizm, sanatın diğer alanlarında 18. yüzyılın ikinci yarısından sonrasını ifade eden bir estetik akım olmasına rağmen, müzikte ise 20. yüzyılda kendilerinden önceki atonal ve aşırı uçlardaki müziğe karşı daha açık ve dengeli bir şekilde Barok döneme dönüşü simgeleyen besteleme akımıdır. Barok dönemin form anlayışı içinde, tonal ve atonal ezgiselliği birleştirilerek kullanılmıştır. Müzikte neo (yeni) klasik terimi 1922 yılında besteci Ferruccio Busoni (1866-1924) tarafından ortaya konmasına rağmen, bu anlayışta bestelemenin Max Reger'in (1873-1916) Concerto in the Old Style (1912) adlı eseriyle başladığı görülür (Mimaroğlu, 1995, s. 138-139).

Anlatımcılık'ın tam tersi bir yönde gelişen Yeni-klasikçilik, öznel deyişin dizginlenmesinden yana bir görüşten yola çıkmış, Barok çağ müziğinin ve klasisizmin değerlerine sarılarak yeni bir akıma dönüşmüştür. Bu anlayışı savunan besteciler belki de hızlı gelişimin verdiği ürküntü ile geçmişten güç alarak çalışmak, yapılacak her şeyi aklın süzgecinden geçirmek ve esinlenmeyi, yaratıcılıktaki son etken olarak görmek gereğini duymuşlardır (Say, 2003, s. 485).

Yeni klasikçilik, 1930' yıllarda diğer bestecilerinde gösterdiği ilgi neticesinde eskisine oranla daha güçlü bir form haline geldi. Bu formun genel yapı itibari ile Tonal olduğu söylenebilir. Eski biçimleri, kontrpuanı ve geleneksel armoniyi kulanmanın yanı sıra, politonalite gibi yeni teknikleri başarı ile kullanan Neo Klasik akım, 1911' de Max Reger'in Eski Üslupta Konser Parçası eser ile vücut bulmuş ve

müzikologların görüşleri ve tanımlarıyla günümüzdeki adını bulmuştur. Yüzyılın sonarlarına doğru etkinliği azalan ve giderek kaybolan bu akımın esas temsilcisi ve Neo Klasik müzik deyince akla gelen ilk besteci Paul Hindemith'dir (Mimaroğlu, 1995).

1.1.6. On İki Ton Müziği

1920' li yıllarda ünlü müzisyen ve besteci, Arnold Schöenberg tarafından oluşturulan atonal (tonal olmayan, belirli bir tonal sisteme bağlı olmayan), müzik formudur. On iki ton müziğine göre, bir oktavlık bir dizi içerisinde on iki adet yarım ses bulunmaktadır ve bu seslerin her biri var olan tonal yapıdan çıkartılarak, aynı değere sahip ses konumuna getirilmelidir. Tonal yapıda yoğunlukla kullanılan dörtlü ve beşli aralıklar, on iki ton müziğinde bir defa kullanılmasına karşın daha çok, ikili veya üçlü aralıklar tercih edilir. Yine bu kuralların yanı sıra, bu müzikte, armonik ya da anarmonik kavramları kullanılmaz. Yani majör ve minör, do diyez – re bemol gibi kavramlar yoktur.

Schöenberg' in temel biçim adını verdiği Grundgestalt, on iki ton müziğinin kalıbıdır. Bu temel biçim, belirli bir şemaya göre yazılacak eserdeki, armonik, melodik ve ritmik yapının elde edilmesinde kullanılan yapıdır. Eser içerisinde, farklı ritmik yapılar kullanılarak yeni motif ve temalar oluşturmak da mümkündür (Mimaroğlu, 1995).

Kromatik dizideki on iki sesin özel olarak, bir dizi içerisinde düzenlenmesi "sıra ses dizisi" (tone row) olarak adlandırılır. Sıra ses dizisi oluşturmanın amacı, geleneksel tonal ilişkilerden kaçınmayı sağlamaktır. Eser, bestelemede hammadde (kaynak) olarak kullanılan bu dizi üzerine inşa edilir, yalnızca tek kısıtlama dizideki bütün on iki ses kullanılmadan hiçbir sesin tekrar kullanılmamasıdır. Çünkü bu gibi tekrarlar bir notayı özel olarak vurgular. Hâlbuki bu sistemde hiçbir ses özel önem taşımaz, bütün sesler eşit önemdedir. Bu yüzden tonal bir eksen ya da durak ses yoktur. Besteci her eser için yalnızca bir sıra ses dizisi yapar. Bu dizi bir parçadaki bütün akor ve melodilerin kaynağı olduğundan büyük bir itina ile oluşturulmalıdır (Özçelik, 2001:173-186).

Tonal yapıda sesler, belirli bir çerçeve içerisindedir ve bu çerçeveye uymak zorunluluğu vardır. Örneğin; Do majör bir tonda, en önemli ses do, sesidir ve

sansible olan si sesi do sesine gitmek ister. Bu açıdan do sesi çemberin başlangıcı ve bitişidir diyebiliriz. Ancak on iki ton müziğinde bu şekilde bir düzene rastlayamazsınız çünkü her ses birbirine eşittir. Genel olarak tonal müziğe karşı olarak ortaya çıkmış olan on iki ton müziği, günümüzde kullanılmasına karşın artık pek çok varyasyonu da bulunmaktadır. Pek çok besteci bu sistemi kendine göre geliştirmiş ve değiştirmiştir. Klasik çözülmeler ve gerilmelerden sıkılan bestecilerin, yoğunlukla başvurduğu bir sistemdir (Mimaroğlu, 1995).

1.1.7. Müzikte Minimalizm

Görsel sanatlara benzer şekilde, müzikte de minimalizm, biçimciliğe tepki olarak çıkmış, müzikteki duygusal sterililiği, entellektüel karmaşıklığı ve diğer biçimleri ortadan kaldırma amacı gütmüştür (Ramaut, 2011). Tarihi veya duygusal izlenimleri en aza indirgemek için melodi ve harmonide basitlik ön plana çıkarılır, tekrarlara önem verilir. Elektronik çalgıların kullanımı da bu amaca uygun olduğundan yaygındır. Minimalist besteciler arasında Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley, La Monte Young ve John Adams sayılabilir.

Minimalist müzik akımının ilk ortaya çıkışı 1950'lerin sonunda Amerikalı besteci La Monte Young'ın eserlerinde görülmeye başlanmıştır. University of California at Berkeley'de kompozisyon okuyan Young, Webern'den, Cage'den, ortaçağ müziğinden ve klasik batı müziği alanının dışında kalan yerel dünya müziklerinden etkilenmiş, bunun yanında çocukluğundan bu yana ilgi duyduğu değişmeden tutulan uzun seslere olan ilgisini, durağanlığı merkeze aldığı eserleriyle ortaya koymaya çalışmıştır (Akkoç, 2017).

Ağırlıklı olarak, sürekli yinelenen müzik tümcesi ya da kısa motifler içinde, armoni ve ritm kalıbı belli belirsiz ve yavaş yavaş değişim geçirmektedir. Figürlerin ve dokuların küçük ölçü ve "faz" ların (motif kalıbı) sıkça tekrarlanması ve yavaş yavaş dönüşüm geçirmesi Çeklinde duyurulur. 1970'li yıllarda batılı besteciler esin kaynaklarını Afrika ve Uzak Doğu ülkelerinin tınılarında aramaya başlarlar. Japonya, Bali, Endonezya, Hindistan ve Afrika müziklerine büyük bir ilgi vardır. Bu toplumların geleneksel müziği, çalgıları, ritimleri ve biçim yapıları ile batı müziğine yeni tınılar kazandırılır. Minimalist besteciler, melodi, armoni, ritim ve form kaygısından uzak, sade bir yapıda, büyülü, kendinden geçiren bir müzik yaratmayı

amaçlamışlardır. Steve Reich, Philip Glass ve John Adams gibi besteciler minimal müziğin yineleme özelliğini kullanarak fonksiyonel armoni ve geleneksel tonalite duyuşunu canlandırmayı hedeflemişlerdir (Güleryüz, 2014).

İKİNCİ BÖLÜM

2. KLASİK GİTARIN TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1. Klasik Gitar Tarihine Genel Bakış

Kordofonlar (telli çalgılar) sınıfından bir çalgı olan klasik gitar, yüzyıllar süren bir evrimin sonucunda günümüzdeki biçimini almıştır. Seslerin, iki sabit nokta arasına gerilen bir ya da daha fazla telin titreşimiyle üretildiği kordofonlar, oldukça geniş bir dağılım gösterirler. Birçok farklı coğrafya ve kültürde değişik biçim ve kullanım özellikleriyle belirginleşen kordofonların kökeni tarih öncesi çağlara kadar uzanır. Eski Mısır kültürüne ait kimi duvar resimlerinde yer alan nefer (M.Ö. 1300) adlı çalgı, Hititlere ait taş kabartmalarda görülen Hitit çalgısı (M.Ö. 1400-1350) ve Antik Yunan kültürüne ait kimi heykellerde karşımıza çıkan pandora (M.Ö. 330-320) adlı üç telli çalgı, gitara benzerliğiyle dikkat çeken en eski kordofonlardır (Wade, 2011).

İlkçağ'ın ardından Ortaçağ'da da birçok gitar benzeri kordofona rastlanır. Araştırmalar, Avrupa'da Ortaçağ boyunca kullanılan gitar benzeri çalgıların sayısının oldukça fazla olduğunu ortaya koymaktadır. Bunlar arasında 13. Yüzyıl İspanyası'na ait kimi minyatürlerde resmedilen "guitarra latina" (Latin gitarı) ve "guitarra morisca" (Mağrip gitarı) isimleriyle anılan iki çalgı, günümüz gitarının öncüleri olarak kabul edilirler. Bu iki çalgı, tarihte gitar ismiyle bilinen ilk çalgılar olmaları bakımından büyük bir önem taşırlar. Bu çalgılardan perdeli, uzun saplı ve gövdesi sekiz biçiminde olan guitarra latina, günümüz klasik gitarına benzerliğiyle dikkat çeker. 15. Yüzyıla gelindiğinde ise guitarra, guiterne, giterne, gittern, cittern, ghiterra ve vihuela isimleriyle anılan birçok gitar benzeri çalgının Avrupa müziğinde yer aldığı görülmektedir (Uluocak, 2015: 330-346).

Tüm bu çalgılar arasında 15. ve 16. Yüzyıllarda büyük bir popülerliğe kavuşarak özellikle İspanya, Fransa, İtalya ve İngiltere'de kullanımı yaygınlaşan "guitarra" (günümüzdeki ismiyle Rönesans gitarı), günümüze yazılı müzik örneklerinin ve çalım tekniğine ilişkin bilgilerin ulaştığı en eski gitar benzeri çalgı olarak karşımıza çıkar. Rönesans müziğinde hem solo hem de eşlik özelliğiyle kendine özgü bir yer elde etmiş olan Rönesans gitarı, 16. Yüzyıl sonlarında yerini Barok gitara bırakmış, Barok gitar ise 18. Yüzyıl sonlarında Romantik gitara dönüşerek kullanımını tamamlamıştır. Yaklaşık 1800-1860 yılları arasında Avrupa

müziğinde belirgin bir yer elde etmiş olan Romantik gitarının yerini ise anavatanı İspanya olan Torres gitarı almıştır (Turnbull – Tyler, 1984).

Yapımında kullanılan yöntemler, boyutu ve ses özellikleri bakımından gitar tarihinde bir kilometre taşı olarak kabul edilen Torres gitarı, 19. Yüzyılın son çeyreği ve 20. Yüzyılın ilk yarısına damgasını vuran çalgılardan biri olmuştur. Torres gitarının hâkimiyetini sürdürdüğü bu yıllarda, bu gitarın sahip olduğu temel özellikleri koruyan, ancak farklı tasarım fikirlerinin de işin içine katılarak üretildiği yeni gitarlar müzik dünyasına katılmıştır. Özellikle 1910-20'lerden itibaren tüm dünyada yeni yapım teknikleriyle üretilen bu gitarlar, zamanla Torres gitarının yerini almaya başlamıştır. Torres gitarı model alınarak üretilen, ancak boyutunda ve ses yapısında kimi farklılıkları da beraberinde getiren bu gitarlar, günümüzde klasik gitar ismiyle anılmaktadır (Wade, 2001).

2.1.1. 20.Yüzyıl Gitar Müziği

Gitar fiziksel gelişimini büyük ölçüde 19. Yüzyılda tamamlayan bir çalgı olarak repertuvarının en büyük ve en önemli kısmını 20. Yüzyılda kazanmıştır. 20. Yüzyıl gitar için önemli bir dönem olsa da, ses hacminin kısıtlı olması nedeniyle oda müziği alanı veya sayıca daha büyük çalgı gruplarının olduğu alanlarda çok fazla kabül görmeyen solo bir çalgı olarak devam edecektir (Çokoğullu, 2013, s. 8). Klasik gitarın yukarıda da bahsi geçen teknik yetersizliklerinin, günümüz gitar müziğinde de devam ettiği söylenebilir. Ses hacminin yetersiz olması ve asla tamamen akortlanamaması bu eksikliklerin başında gelir. Tüm bu sebepler klasik gitarın geçmiş dönemde olduğu gibi günümüzde de klasik müzik camiasından bir nevi dışlanmasına sebep olmuştur. Bu dışlanma, onun başka müzik çevreleri tarafından sahipilenilmesine ve klasik gelenekten bir parça uzaklaşmasına neden olmuştur. Klasik gitarı bu dönemde sahiplenenler, gitarı kendi geleneksel müziklerinde kullanan ve kültürleri olarak benimseyen İspanyol ve Latin asıllı besteciler olmuştur.

İspanyol ve Latin amerikalı besteciler büyük oranda, 20. Yüzyılın ilk yarısında yoğun olarak hissedilen ulusalcılık akımını benimsemiş ve gitarı da kendi geleneksel müziklerinin tınılarını yansıtmak için değerlendirilecek etkili bir araç olarak görmüşlerdir. Bu nedenledir ki 20. Yüzyıl gitar müziği İspanya ve Latin Amerika geleneksel müziğinin güçlü etkisi altında kalmıştır (Çokoğullu, 2013, s. 8-9).

20. Yüzyıl gitar müziğini anlamlandırabilmek için daha geniş bir perspektiften bakmak gerekmektedir. 20. Yüzyıl içerisindeki müzikal değişimler genel olarak incelendiğinde müzik tarihindeki tarihsel sürecin gelişerek bu dönemde de devam ettiği söylenebilir. Yani bir önceki yüzyıla baktığımızda, 19. Yüzyıl müzikal fikirlerinin ve anlayışının giderek zayıfladığı, sosyal ve siyasal değişimlerinde etkisi ile yerini yeni bir anlayışa bıraktığı görülmektedir. Bu değişimin birden bire, net bir tarihten itibaren başlamadığı bilinen bir gerçektir. Bununla birlikte, tam olarak hangi olay ile 20. Yüzyıl müziğinin başladığını da söylemek mümkün değildir.

20. yüzyılın ilk yarısında, müzikte modernizm başlığı altında ele alınan teknikler; 12 ton tekniği, atonalite, minimalizm, çözümsüzlük ve çok miktarda disonans kullanımı, karmaşık ritmik yapı ve neo klasizm vb. Olarak sıralanabilir. Bu akımların yer aldığı yıllar iki dünya savaşı arasındaki döneme denk gelmektedir. Müzikteki bu yaklaşımlar, aynı zamanda yüzyıllardır süre gelen tonal yapıyı yıkarak, yerine tümden yeni bir müzik anlayışını koyma girişiminin taşımasıyla modernist ve avangardiast bir tutum içersindedir (Bürger, 2004, s. 30).

20. yüzyılın başında kaydedilen bu gelişmelerin gitar müziğine yansıması oldukça geç olmuştur. O dönemde gitar bir çalgı olarak bugünkü evrenselliğine ulaşmamış olduğundan, dönemin ünlü bestecileri tarafından bilinmiyordu. Bu koşullar, müzikteki atılımların gitar repertuvarına çok daha geç yansımasına neden olmuştur. Esas gitar repertuarını oluşturan hareket 1920' lerden sonra yükselişe geçen ulusalcılık akımıdır. Bu hareket ile birlikte gitarı geleneksel sazları olarak benimseyen Agustin Barrios, Joaquin Rodrigo, Antonio Lauro, Manuel Ponce gibi besteciler, bu çalgıya büyük bir önem vermişlerdir (Çokoğullu, 2013, s. 9-10).

Klasik gitarın evrimini tamamladığı son evre olarak kabul edilen 20. Yüzyıl müziğinde, gitarın sokaklardan çıkıp konser salonlarına ve okullara ulaşmasına sağlayan gitarist besteci Andres Segovia'nın gitar müziğine, repertuarına ve teknik gelişimine katkıları oldukça fazladır. Yukarıda isimleri geçen bestecileri, klasik gitar için beste yapmaya şiddetli ve ısrarlı bir biçimde ikna etmiştir. Andres Segovia gitar repertuarının bugünkü çeşitliliğinin oluşmasına katkı sunan en önemli isimlerdendir. Segovia'dan önce gitar yöresel ezgiler ile sınırlı ve yalnızca sokaklarda tercih edilen bir çalgı iken, Segovia gitarı akdemikleştirerek konser salonlarına taşımıştır. Bu nedenle 20. Yüzyılda oluşan gitar repertuvarının en önemli kısmının mimarı başta Andres Segovia, sonrasında da yukarıda adı geçen besteciler olmuştur.

2.2. Programlı Müzik

Programlı müziğin ilk olarak orta çağ ve Rönesans döneminde az da olsa kullanıldığı bilinmektedir. Bu dönemlerde resmedilmek istenen konu genel olarak din ağırlıklıdır. Vokal müziklerde bu uygulama daha zengin olanak sağlamakla beraber hem betimleyici hem ifadesel özelliktedir. Anlatılmak istenen konu vokal yardımıyla rahatlıkla direkt olarakta anlatılabilir. Bu yaklaşımlar 16.yüzyıl da bestelenen şansonlar ve madrigallerde kapsamlı bir biçimde kullanılmıştır. Buna benzer teknikler barok dönem operasında, kantatlarında ve oratoryolarda görülmektedir. 1700'lü yıllarda program müziğine dayalı eserler vokal müziklerden daha çok enstrümantal müziklerde yaygın bir biçimde kullanılmaktaydı. Bununla birlikte klasik dönemde bir kaç istisna haricinde bestelenen eserler programsal değildir (Percy, 1947).

20. yüzyılın büyük bir kısmında, program müzik, kendilerini modern ve anti-Romantik olarak gören besteciler arasındaki popülerliğini ciddi ölçüde kaybetmiştir. Bununla birlikte, bazı besteciler piyano eserlerinde (Debussy ve Ravel), senfonik şiirlerinde (Strauss, Sibelius, Respighi), program senfonilerinde (Shostakovich) ve ayrıca dans müziği süitleri, opera ve filmlerinde (örneğin, Copland'in "Appalachian Spring"; Britten'ın "Peter Grimes" adlı eserinden "Dört Deniz Interlüdleri"; Prokofiev'in "Alexander Nevsky" eserinden "Buzda Savaş") açık bir şekilde imgeleri çağrıştırmaktadırlar. Diğer yandan, program müzik, sosyalist ülkelerde saygı görmeye devam etmiştir [örneğin, Penderecki'nin "Tren ofiarom Hiroszimy" ("Hiroşima Kurbanları için Ağıt"), müşterek olarak bestelenen Çin keman konçertosu "The Butterfly Lovers" ve birçok Sovyet bestecinin epik senfonileri ve folklörden türetilen ulusal rapsodileri]. Batıda dahi halen programsal dürtü Leonard Bernstein, David Del Tredici, ve Olivier Messiaen gibi nadir taraftarlar bulmaktadır. Messiaen'in org, piyano, ve orkestra eserleri son derece kişisel dini-felsefi sembolizmle ve kuşların titizlikle uyarlanan ötüşleriyle doludur (Percy, 1947: 758; Randel, 1995: 659).

Programlı müzik ele alındığında ihmal edilmemesi gereken en önemli konu senfonik şiirdir. Senfonik şiir, orkestra için yazılan, serbest formlu ve tek uzun bölümden oluşan program müzik eseridir. Sadece müzikal olmayan bir konudan, olaydan ve şiirden esinlenerek yazılan senfonik şiir konuludur. Ve ilk olarak Franz

List tarafından yazılmıştır. Programlı müziğin temeli senfonik şiirde özetini bulmuştur. Müziksel bir planı, bir yapıyı bir yana bırakmaksızın bu türdeki bir müzik, bir olayı çizmeye, anlatmaya çalışır. Senfonik şiir sesler aracılığıyla çizilen bir resimdir, oynanan bir oyundur. Adından da anlaşılacağı gibi genellikle büyük orkestra kullanılır; böylesine erişilmez bir erek için orkestranın bütün olanakları gereklidir de. Gene de, örneğin tek piyano için küçümsenmeyecek değerde senfonik şiirler yazılmıştır (Mussorgski'nin Bir Sergiden Tablolar'ı) (Hodeir, 2002: 83). Senfonik şiir tıpkı günümüz programlı müziği gibi, yalnızca betimlemekle yetinmeyip, Öykünün ya da şiirin çeşitli dönüm noktalarını belirterek, betimlemeyi bir olay veya bir konu dolayında kurgular. Esinlendiği öyküye bağlandığı için ise senfonik şiirin ve programlı müziğin keskin bir biçimi olamaz. Herhangi bir form biçiminde olabileceği gibi belirsiz bir biçimde de olabilir. Program müziği ile doğrudan bağıntısı olan ve bu başlık altında incelenmesi gereken diğer bir konu "leitmotif' konusudur.

Leitmotif (Alm. "Leitmotif / Leitmotiv ; İng. "Leading motive" ; Fr. "Motif conducteur"; İt, "Motivaguida veya Tema fondamentale", Türkçe'de okunuşu ile "laytmotif" ve Ahmet Say'ın belirttiği terimle, Tr. "Kılavuz motif"), özellikle opera sanatında ve program müzik gibi enstrümantal eserlerde, özüne dönen veya bazı farklılıklarla tekrar eden, bir kişiyi, nesneyi, fikri, duyguyu vs. temsil ya da sembolize eden ve dinleyicinin canlandırmasını sağlayan açıkça tanımlanmış bir motif veya müziksel fikirdir. Leitmotif terimi, 1871 yılında F.W. Jahns tarafından ortaya atılmıştır, fakat yöntemin kendisi çok eskilere dayanmaktadır. Romantik opera için önemi öncelikle Weber tarafından anlaşılmıştır. Daha sonra Wagner, hem senfonik gelişme hem de dramatik "anıştırma" (dolaylı ifade etme) yoluyla bu motifi çok önemli bir konuma taşımıştır. Leitmotifin kullanımı Cornelius ve Humperdinck gibi Wagner taraftarları ve ayrıca diğer besteciler tarafından sürdürülmüştür. Strauss'un kullanımı ise hem Wagner'i, hem de Liszt'in tematik metamorfoz tekniğini baz almaktadır (Çetiner, 2013:14 ; Percy, 1947:510).

Huhnau'nun Çembalo için İncil Sonatlarında ki öyküsel ilk denemelerdir. Çağının en çok kullanılan biçimleri ele alınmıştır, gene de bu öykülerin en ufak ayrıntılarına dek inilmiştir (17. Yüzyıl sonu). Gerçek senfonik şiirde bir çevreyi ya da bir kişiyi belirten bir ana tema bulunur genellikle. Strauss'un Till Eulenspiegel'

inin her bir öyküsü ayrı bir ezgisel çizgiyle anlatılmıştır; bunların dönüşleri esere rondo biçimini vermiş olur. Böylece tema hem öyküsel hem müziksel bir değer kazanmış oluyor, hem de besteci öykünün planını adım adım izleyebiliyor (Hodeir, 2002: 83).

Program Müziği kavramının ne olduğu üzerine, genelde iki farklı görüş bulunur. İlki, Program Müziğinin, bir konuyu tamamlayan ve anlatan sade enstrümantal müzik olduğunu; diğeri ise, müzik dışı diğer öğelerle desteklenmiş, konu tasvirli çalışmalar bütünü (ekstra-müzikal) olduğunu, öne sürer. Bu iki görüşün, her durumda zıt oldukları söylenemez; birbirlerini kapsadıkları örnekler de bulunur (Tardü, 2014: 163).

Alman müzikolog Carl Dahlhaus'a göre, salt müzik, bağımsız enstrümantal müzik olarak da tanımlayabileceğimiz müzik; müziğin amaç, kavram ve objeden bağımsız olması nedeniyle, müziğin doğasını daha iyi ifade eder (Beard, 2005: 4). Dahlhaus ayrıca, salt müzik ile program müziği arasındaki tartışmanın, XIV. yüzyıl Alman müzik kültürü içerisindeki temel estetik sorun halini aldığını belirtir (Beard, 2005: 123). E.T.A. Hoffmann ise, bağımsız bir sanat olarak müzikten bahsettiğimizde; sadece enstrümantal müziği, tüm yardımları reddedip, anlatımdan kaçınmış haliyle, ele almamızın uygunluğunu belirtir (Beard, 2005: 4). Bununla birlikte programlı müziğin sadece hikâyesi olan bir müziğe uyarlanamayacağı, klasik dönemden itibaren bestelenen operalarda, bir karakterin sunumunu, bir olguyu veya bir sahneyi tanımlamak için de kullanıldığı görülmektedir.

Program müzik terimi, "program"ı, bir enstrümantal müzik parçasına ilave edilen anlaşılır bir dilde yazılmış herhangi bir önsöz şeklinde tanımlayan Liszt'in dönemine dayanmaktadır. Bu enstrümantal müzik yoluyla besteci, dinleyiciyi yanlış bir şiirsel yoruma karşı korumayı ve dinleyicinin dikkatini, bütünün şiirsel fikrine ya da belirli bir parçasına yöneltmeyi amaçlamaktadır. Franz Liszt, programlı müziğin en belirgin örneklerine rastlayacağımız, yepyeni bir form geliştirir: Senfonik Şiir. Liszt, bir konu, metin ya da şiirsel temel üzerine bestelenmiş orkestral form olan, Senfonik Şiirin, ilk örneklerini besteler. Liszt'in Senfonik Şiir tarzı, Hector Berlioz'da olduğu gibi, konuyla birebir hareket etmektense; daha çok, konuya paralel olarak ilerler. Liszt'in senfonik şiirleri, programlı müziğin boyutlarını genişletir.

Betimsel dürtüyü, biçim ve işlev beklentilerinden uzaklaştırıp, özgürleştirir (Griffiths, 2010: 187).

Dönemin Rusya'daki müzik eserlerine baktığımızda, Senfonik Şiirin ve izlenimci simgelerle birlikte gelen programlı müziğin etkileri görülür. Rus besteci Modest Petroviç Musorgski'yi, izlenimciler, kendi öncüleri olarak benimserler. Musorgski, enstrümantal müzik alanında çok fazla örnek bırakmamışsa da, 'Bir Sergiden Tablolar' adlı eseri, bu alanda önemli bir yere sahiptir. Musorgski'nin bestesi, bir sergideki on adet tablonun üzerine bestelenmiştir. Bu eserde, her tablo Promenade adı taşıyan, her gelişte aynı kalan bir temayla birbirinden ayrılır (Sachs, 1965: 235).

Johannes Brahms, Program Müziğine tam bir karşı duruş sergiler. Brahms, müzik dışı düşüncelerin, hatta şiirin bile müziğe egemen olmasına izin vermez; armoni ve orkestra renklerini gözeterek değil, bestelerini belirli çizgiler ve ritimlerle kurar (Sachs,1965: 234). Schopenhauer ise müziğin yapısını, insan doğasına benzetir. Her nasıl ki, insan istemi (iradesi), yapısı gereği sürekli olarak istediğini elde etme, elde ettiğinde ise, yeni bir isteğe yönelme döngüsü içindeyse; müziğin de isteği, hep tonik notaya ulaşmaktır. Ama bir kere toniğe ulaşmak, müziği tatmin etmez ve bir sonraki nota, tekrardan toniğe ulaşma arzusunu beraberinde getirecektir. Bu bağlamda, insanın ruhu gibi, müzik de devamlı olarak isteğine ulaşma ve kaybetme döngüsünde var olacaktır. Bu nedenden dolayı da, Schopenhauer, müziği diğer sanat dallarından ayrı tutarak, onun bütün görüngülerin özünü sunduğunu dile getirir (Tardü, 2014:170).

Program müzikte besteci güzelliği hedeflemekte, ancak, duygu ve onun da ötesinde, drama veya zihinsel olarak canlandırma onun asıl amaçlarını teşkil etmektedir. Bu noktada, program müziğin zıttı olarak tanımlanan "saf müzik" / "soyut müzik"e de değinilerek devam edilebilir: Örneğin, Bach'ın bir prelüd ve füg, Mozart ya da Beethoven'ın bir sonatı, bestecinin eserini yazarken hiçbir edebi veya resimsel şemaya dayandırmadığı, bunun yerine eserini formel güzelliğin prensiplerine, daha büyük ya da küçük bir derecede, duygusal zıtlığın, maddesel ilişkilerden arındırılmış duyguların ve yüceltilmiş duyguların işlenişine dayandırdığı bir türdür. Diğer yandan, "saf" olarak adlandırılan tüm müzikler tümüyle "program"

dışı değildir, çünkü besteleme faaliyeti sırasında imgeler bestecinin aklına gelmeye ve seslerle kendilerini ifade etmeye meyillidir (Çetiner, 2013:7). Bu doğrultuda tümüyle bir müzik eserinin, programlı ya da salt müzik olduğunu söylemek güçtür. Çünkü sanatçı, eser üzerinde belirli bir çalışmadan sonra çalıştığı formun özelliklerini eserine zaten yansıtacaktır. Aynı zamanda form özelliklerinin dışına çıkarak, kendi imgelerini ve yaşantılarını da bir salt müzik formuna entegre etmek pek tabii bir süreçtir.

Bununla birlikte bir eserin yaratılışında duygu ve düşüncelerin yaratım sürecinden ayrılamaz olduğu görülür. Bestecinin amacı her ne olursa olsun, ister tümüyle saf müzik yaratmak, ister başından sonuna kadar bir öyküye eşlik etmek. Yaratım sürecinden sonra dinleyecilere ulaşan bu eserler, bir dinleyecinin hayal gücü tarafından bir öykü veya bir anıya dönüşebilmektedir. Bununla birlikte, bazı bestecilerin müziğin bestelenmesi ve sonrasında, bu tür öykü veya imgelerin zihinlerinde belirdiğini farkettikleri ve sonrasında, eserlerine bunlara göre isimler verdikleri de bilinmektedir. Örneğin; Schumann, "Çocukluk Manzaraları" ("Kinderscenen") eseri hakkında, bir imge üzerinde çalışmadığını belirtmiştir, *"önüme ağlayan bir çocuk koyun, ve onu taklit edecek sesler arayın"* demiştir. *"Bu tam tersidir. Eserlere verilen başlıklar sonradan oluşturulmuştur ve bunlar müziğin icra edilmesi ve anlaşılması hususunda ince yönergelerden fazlası değildirler."* "Çocukluk Manzaraları"nın ayrı başlıkları şunlardır "Yabancı Ülkelerden ve Halklardan", "Tuhaf Hikaye", "Yakala beni yakalayabilirsen", "Yakaran Çocuk", "Hayal kurma", "Hobby Horse Şövalyesi", "Uykuya Dalan Çocuk". Bu başlıklar müziğe o kadar iyi uymaktadır ki, eğer Schumann'ın sözüne güvenmesek, aslında başlıkları onun oluşturmadığı fikri asla aklımıza gelmezdi (Percy, 1947: 757).

Program müzik ile saf müzik ayrımında, muhtemelen her zaman var olmuş ve daima var olacak iki tür müziksel zihniyete işaret edilebilir: Bazı insanların, saf müziğe kendi tasarladıkları az çok ayrıntılı bir programı zihinsel olarak ilave ettiklerinde ondan daha fazla zevk alabildikleri/onunla daha fazla etkileşebildikleri söz konusudur. Bazı insanların ise, programı olan müziklerde, bestecinin programını bütünüyle kendilerinden uzak tuttukları, böylece program müzikten daha çok zevk aldıkları da söylenebilir (EncyclopÆdia Britannica, 2012: "program music" ; Randel, 1995: 657).

Şimdiye kadar anlatılan program müziği ve salt müziği gibi iki uç nokta arasında, besteci Mac Dowell'ın üzerinde çalıştığı " imalı müzik" (suggestive music) ile karşılaşmaktayız. Belli oranda programlı müzik kavramı içinde değerlendirilebilecek bu kavram, konulu müziğin ruh halini ve kaynağını tanımlar. Ama programlı müzik formunda olduğu gibi cümle cümle ayrıntılı işlemesine yer vermez. Böylece "imalı müzik" başlıkla net belirlenmediği sürece, dinleyici eserin asıl fikrini ya da konusunu her zaman anlamayabilir. Adında anlaşılabildiği gibi, duygu ve betimlemeleri direkt olarak vermeyip, ima yoluyla anlatır ve bunun neticesinde dinleyiciler aynı eserden birçok farklı anlamı çıkartabilir. Örnek verecek olursak; Francesco Berger (1834-1933), bir keresinde, bir piyano parçası besteleyip, üç kardeşini parçayı dinlemeleri ve ona ne anlatmak istediğini söylemeleri için davet etmiştir. İma edilen "anlamlar" (kendisine göre, gayet ciddi bir şekilde) (1) "Bir Galler kömür madeninin en aşağı tünelinden gün doğumunun görünüşü"; (2) "Rusya'da bir yaban domuzu avı"; (3) "Aşık bir çiftin birbirlerine aşk yeminleri fısıldamaları". [Oysa] Bestecinin asıl amacı müziksel olarak Firavunun kızının bebek Musa'yı hasır otları arasında bulmasını betimlemektir (Percy, 1947: 757). Bu bilgiler ışığında programlı müziğin birbirlerine benzer ama bir o kadar farklı üç ana kompozisyonel yaklaşım altında olduğu söylenebilir. Bunlar; betimsel, anlatısal ve ifadesel biçimindedir.

Programlı eserin yaratım sürecinde yukarıda sözü geçen bu üç ana başlık, bestecilerin kendini ifade etmeleri için kullandıkları farklı edebi anlatım yöntemleridir. Besteci bir ruh halini ya da bir kişisel özelliği ifade etmeye çalışabilir, ya da tamamen somut bir olayı, konuyu resmedebilir. Veya bir olay örgüsündeki karakterleri ve onların ruh hallerini anlatabilir. Betimsel yaklaşımı ayrıntılı irdeleyecek olursak, bu yaklaşımın temel prensibinin doğa ve hareketlerini taklit ederek müziksel olmayan bir gerçekliğe suret belirleme amacı olduğunu görürüz. Bu yaklaşıma en sık konu olan doğa olaylarının (Suyun akışı, gök gürültüsü, orman, rüzgâr) gibi doğa aktiviteleri olduğunu söyleyebiliriz. Bunların yanı sıra insani olayların ve duygularında bu başlık altında sıklıkla kullanıldığını görmekteyiz. (Trenle yolculuk etme, yürüme, ağlama, çan sesleri, bir idam mahkûmu olarak ölümü bekleme) bahsi geçen olay ve konuların tümünü müzikte örnekleyebilme çabası farklı arayışları ve bununla birlikte çalgı ve notalama tekniğinin gelişmesine,

bununla paralel olarak da armonide yeni anlayışların benimsenmesine sebep olmuştur. Bu konuların bazılarının müzikte diğerlerine göre daha az ve direkt anlatılabileceği gibi, özellikle insani duygular söz konusu olduğunda hayattaki her duygunun bir nota, bir ses ile açıklanamayacağı gerçeğide düşünüldüğünde, besteciler ele almak istedikleri konu ile eser arasında yapay ama organik bir benzeşme sağlayan semboller geliştirmişlerdir. Keder ve üzüntü sıklıkla alçalan bir melodik hareketle, isyan ve hiddet sıklıkla artan melodik hareketlerle ve keskin dinamiklerle anlatılmaktadır.

Araştırmanın konusu olan Alaube Du Dernier Jour eserinde de bu betimlemelere sıklıkla yer verilmektedir. Eser. 20 yy müzik yapısında ve zamanında olduğu için, benzetim yöntemleri daha serbest ve daha keskin kullanılmıştır. Dönem ve form özelliklerinin çeşitliliği neticesinde, günümüzde gelişen modern müzik akımlarına paralel çalgı tekniklerininde oldukça çeşitli olması, besteciye oldukça geniş bir hareket imkânı sunmuştur. Çan seslerinin iki teli birbirinin üzerine bindirerek yapay bir şekilde elde edilmesi, tırnak seslerinin kapı sesine benzetilmesi veya tırnak yardımıyla tellerin üzerinden sürtmek suretiyle elde edilen kapı gıcırtısı sesi gibi. Bahsettiğimiz bu müzik dışı yapay aktarımların tümü yardımcı sesler ve günümüzde gelişen teknikler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Program müziğinin tarihini göze aldığımızda kökeninin senfonik şiire dayandığını söylemiştik. Bahsi geçen dönemlerde programlı müziğin sadece müziksel sesler aracılığıyla, armoni çeşitliliği ve sıklıkla sözlü şarkılarla anlatılmaya çalışıldığını görmekteyiz. Tıpkı Haydn'nın eski çağların kaoslarını anlattığı "The Creation" (Yaradılış) eserinde olduğu gibi. Bu eserde besteci karmaşıklığı ve düzensizliği anlatabilmek için sıklıkla önceden kestirilemeyen ani modülasyonlara yer vermiştir. Yani 1700' lü yıllarda bestelenen program müziği örnekleri günümüz modern müziğine kıyasla yapısal farklılıklar göstermektedir. Daha önceleri benzetim ve taklit yöntemi daha doğal müziksel ifadelerle ifade edilmiş olup, günümüz program müziğinde ise bu süreç daha yapay ifadelere dönüşmüş durumdadır.

Betimsel yaklaşım, ifadesel yaklaşımda olduğu gibi, ana melodik ya da eşliksel, motif veya figür üretmeye yardımcı olur. Fakat diğer taraftan devamlılığın tamamen içten gelen kaygıları, karşıtlık, gelişim vs. gibi unsurlar çalışmaya yön

vermektedir. Buna karşın, anlatısal yaklaşım programa bir dereceye kadar, bir parçanın başlangıçtan bitişe ilerleme usulünü belirleme olanağı sunmaktadır. Programa dayalı anların veya bölümlerin, ifadesel veya betimsel türlerin ya da bunların bir karışımının ortaya çıkardığı ardıllıkinleyiciye sürekli bir hikaye, argüman ya da duygusal ilerleyiş izlenimi vermektedir. Diğer enstrümantal müziklerle nispeten daha bir konstrastla ayrılan ve tartışılan bu tür program müziktir; sözlü bir programı izlemek üzere yazılan bir parça belki uygun bir şekilde açıklayıcı olabilir, fakat aynı zamanda müziksel olarak tutarsız ve yetersiz de kalabilir (Çetiner, 2013:8).

Schopenhauercu yaklaşımda, eğer müzik, algılanır kavramlar tarafından bilinçli bir şekilde oluşturulan bir yaratım halini alırsa, bu durum, onu taklit kılmaktan öteye götürmez. Akıl ve benzetme yoluyla bestelenen müzik, doğanın bir parçası olmaktan uzaklaşarak, doğanın taklidi halini alır. Schopenhauer, Haydn'ın Mevsimler (Le Stagioni) ve Yaradılış (La Creazione) Oratoryolarını, taklit olan müziğe örnek olarak gösterir. Bunları, insan algısının simgelerini belirtmeyi amaçlayan, tutsak müzikler olarak kabul eder ve bu tarz müziğin tamamen bir yana atılması gerektiğini belirtir (Schopenhauer, 2009: 204). Schopenhauer'ın program müziğine karşı olduğunu bu cümle ile net olarak anlayabiliriz: *"sanat, bütün amaç ve hedeflerin üzerindedir; hiçbir yere ulaşmak istemez"* (Schopenhauer, 2004: 140).

2.2.1. Problem

Çalışmanın beslendiği temel konu yirminci yüzyıl müziği ve yirminci yüzyıl müziği içinde değerlendirilen ancak kökleri on dokuzuncu yüzyılın sonuna uzanan Programlı müziktir. Fransız besteci Francis Kleynjans tarafından programlı bir müzik örneği olarak bestelenmiş A' aube Du Dernier Jour isimli eserin, öyküsel yönü ile teknik ve armonik analizinin nasıl ilişkilendirildiği konusunun incelenmesi bu araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

2.2.2. Çalışmanın Amacı

Çalışmanın amacı Francis Kleynjans'ın klasik gitar için bestelemiş olduğu "Alaube Du Dernier Jour" isimli eseri armonik ve öyküsel olarak analiz etmektir. Bu doğrultuda Alaube Du Dernier Jour eserinin Programlı müzik çerçevesinde modern gitar teknikleri göz önüne alınarak, eserin birinci ve ikinci bölümlerinin;

- Öyküsel analizi nasıldır?
- Armonik analizi nasıldır?
- Form analizi nasıldır, sorularına cevap aranmıştır.

2.2.3. Çalışmanın Önemi

Progamlı müzik örneklerinin 20.yy da daha öne çıktığı görülse de, müzik tarihinde de birçok besteci tarafından çalışma yapıldığı görülmektedir. İlgili alan yazın incelendiğinde, programlı müzik ile ilgili yapılan çalışmaların az olduğu gözlenmektedir. Modern gitar edebiyatında oldukça önemli bir yere sahip "A' Laube Du Dernier Jour" eserinin armonik, teknik ve öyküsel analizini ortaya koyarak, bu boşluğu doldurma ve gitar literatürüne katkı sunma amacındaki tezin önemi de bu bağlamda öne çıkmaktadır.

2.2.4. Çalışmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, Francis Kleynjans' ın bestelemiş olduğu Alaube Du Dernier Jour isimli eser ile sınırlıdır.

2.2.5. Araştırma Modeli

Çalışma, betimsel araştırma olup tarama modeli kullanılmıştır. Geçmişte ya da o anda varolan bir durumu varolduğu şekliyle betimleyen, tanımlamayı amaçlayan araştırma yaklaşımıdır. Araştırmaya konu olan her neyse onları değiştirme ve etkileme çabası yoktur bu modelde. Bilinmek istenen şey meydandadır. Amaç o şeyi doğru bir şekilde gözlemleyip belirleyebilmektir. Asıl amaç değiştirmeye kalkmadan gözlemektir (Karasar,1984,s.79).

2.2.6. Evren ve Örneklem

''Evren, araştırma sonuçlarının genellemek istendiği elemanlar bütünüdür'' (Karasar,2015,s.109). Araştırmanın evreni, Francis Kleynjans'ın Alaube Du Dernier Jour isimli Klasik gitar eseridir. Araştırmanın örneklemini ise bu eserin Attente ve L'aube başlıklı iki bölümü oluşturmaktadır.

2.2.7. Verilerin Toplanılması

Araştırmada veri toplamak için çalışmada kullanılan A'laube Du Dernier Jour eserinin analizinde, uzman görüşüne ve müzik teorisi ile ilgili kaynaklara başvurulmuştur.

2.2.8. Verilerin Çözümlenmesi

Araştırmada verilerin çözümlenmesinde ilgili eserin Programlı müzik örneği olduğuna dair notasyon üzerindeki dil ve müzikal ifadeler ayrıntılı şekilde analiz edilmiştir. Eserdeki bölümlerin Form ve armonik incelemesinde ise uzman görüşü ve müzik teorisi gibi yaklaşımlar doğrultusunda çeşitli analiz yöntemleri kullanılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BULGULAR

3.1. A' laube Du Dernier Jour Opus 33. (Son Günün Şafağı) (Francis KLEYNJANS)

Söz konusu eser Fransız besteci Francis Kleynjans tarafından bestelenmiştir. Bu eser genel olarak, Fransız giyotiniyle idam cezasına çarptırılmış bir mahkûmun, hücresinde geçirdiği son gecesinden şafakla birlikte idam sehpasına varana dek geçirdiği süreci anlatmaktadır. Modern klasik gitar teknikleri ile betimlenerek bir birine zıt yapıda formlar ile birleştirip modern müzik armonisi ile çarpıcı bir biçimde bestelenen eser, Programlı müzik türünün tipik bir örneğidir. Eser boyunca efektif öğelerle kurulu modern müzik yazıları, tonal ve atonal armonizasyonların bir arada kullanıldığı karşılıklı pasajlar ve perküsif hareketler dikkat çekmektedir. Teknik ve öyküsel analizin bir arada ilerleyeceği çalışmanın ilerleyen bölümlerinde öyküsel ve teknik analizin yanı sıra eserde kullanılan modern gitar teknikleri, çağdaş müzikal ifadeler ve çağdaş semboller ayrıntılı olarak açıklanacaktır. Analiz kısmına geçmeden önce esere özgü sembollerin açıklanılmasında fayda görülmektedir.

Tablo 1.

A L'aube Du Dernier Jour Eserinin Birinci Bölümünde Kullanılan Sembol ve Müzikal İfadeler.

A'laube Du Dernier Jour (Sembol ve ifadeler)	**1.Bölüm "ATTENTE" (Açıklamalar)**
	Notalar sol elle susturulur ve sol elin dördüncü parmağı ile yarım harmonik kullanılarak elde edilir. Bu efekt, dördüncü parmak ile susturulup tellere tam basılmadan üretilir.

	Kademeli olarak hızlı hızlanma.
	Glisandonun sekizlik nota süresince uzatılıp, sekizlik sus işaretine gelindiğinde sönerek kaybolması.
	Çalınacak notaların yaklaşık sayısı. Bu bölümde yorumcu bir kaç nota daha fazla veya daha az çalabilir.

1.BÖLÜM "**ATTENTE" (BEKLEYİŞ)**

Eserin birinci bölümü 2/4 ölçüde ve mi eksenindedir. Tempo sekizliğe approximativement (yaklaşık olarak) 116 bpm. olarak belirlenmiştir. Esas ton augment akorlar ve altere seslerle sürekli olarak mi ekseninde gizlenerek ve geciktirilerek verilmiştir. Aynı zamanda bu bölüm mahkûmun hücresinde geçirdiği son gecesini anlatmaktadır. Sabah saat altıyı gösterdiğinde idam edileceğini bilmekte ve büyük bir korkuyla hücresinde idam saatini beklemektedir. Birbirlerine zıt gürlük terimleri ile birlikte artan gerilim ve mahkûmun duygularındaki zıtlığa dikkat çekilmiştir. (Şekil 1)

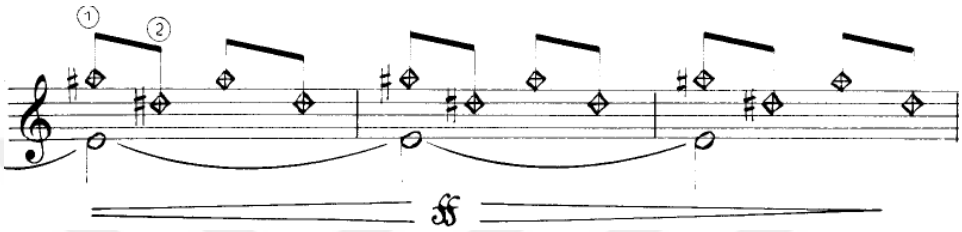
Şekil 1. Birinci Bölüm 1. ve 2. Ölçü



Şekil 2'de görüldüğü üzere mahkûmun, ölümü beklerken ki korkulu ve karmaşık duygularına crescendo ve decrescendo ile birlikte saatin tiktakları eşlik etmektedir. Besteci bu bölümü, Tres mecanique (çok mekanik) olarak çalınmasını istemiş ve bu efekti elde edebilmek için yarım harmonik kullanmıştır. Yarım harmonikler, sol el klavye üzerinde tellere tam basınç uygulanmadığında ortaya çıkar ancak çalım esnasında daha fazla basınç uygulanmasına gerek vardır. Ortaya çıkan

tını, boğuk ve oldukça mekanik bir sestir. Bestecinin bu bölümde doğal ya da yapay harmonikler tercih etmek yerine yarım harmonikleri tercih etmesinin sebebi, ortaya çıkan seslerin daha mekanik ve saatin tiktaklarına daha çok benzemesi sebebi ile açıklanabilir (Bu efekti sol elin 4. Parmağı ile sol diyez ve re diyez notalarının üzerine yarım bare ile tellere hafif ve güçlü baskı ile elde edebiliriz).

Şekil 2. Birinci Bölüm 4-5-6. Ölçü



Bu bekleyişin mahkûmun üzerinde yarattığı olumsuz psikolojik durumlar neticesinde üzerinde dengesiz bir hal yaratmakta ve korku ile karışık isyan durumu içerisinde olduğu söylenebilir. Bunun karşılığı olarak bestecinin bu duyguları, şekil 3 de eserin ilk bölümünde sıklıkla kullanmış olduğu, "*pp, pf, pp, f"* gibi müziksel ifade terimleriyle ve "Avec Agressivite" (Saldırganlık ile) ifadesini yansıttığını söyleyebiliriz.

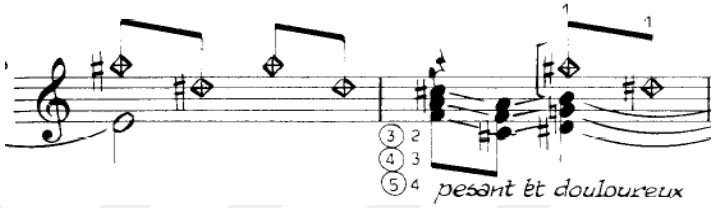
Şekil 3. Birinci Bölüm 7. Ölçü



Yine eserin birinci bölümüne bakıldığında ifadeyi zenginleştirmek ve durağanlıktan kurtararak agresif ve dengesiz bir etki yaratmak için zayıf zamanlarda gelen marcato dinamikleri görülmektedir. Bununla birlikte eserin birinci bölümünün başından sonuna kadar süre gelen ezgi, arttırılmış ve eksiltilmiş akorlara tik tak efekti (saniye) eşlik etmektedir.

Şekil 4 de fa artık beş akoru ile birlikte gelen "Pesant et douloureux" teriminin karşılığı; "Ağır ve acı" olarak çevrilmektedir. Bunu da zamanın "hızla" ve "çok yavaş" geçmekte olduğunu ve mahkûmun bunu aklından çıkarmak istese de çıkartamadığı ve bu azalan değişken zamanın sürekli olarak vurgulandığı şeklinde yorumlayabiliriz.

Şekil 4. Birinci Bölüm 8 ve 9. Ölçü



Bu motiften sonra gelen ikinci motifte, şekil 5 de fa diyez augment akoruyla birlikte "tres douloureux" yani "çok acı" ifadesini görmekteyiz.

Şekil 5. Birinci Bölüm 11. Ölçü



Eserin ilk bölümünün ilk yarısının arttırılmış ve eksiltilmiş akor bağlantılarıyla oluşturulduğunu görmekteyiz. Hikâyenin gidişatıyla da doğru orantılı olarak bestecinin bu bölümde disonans akorları hiçbir zaman herhangi bir tonaliteye çözmemiş olduğunu, bu bölümün genelinde de esere belirli bir ton duygusunun ya da kavramının hâkim olmadığını söyleyebiliriz. Kullanılan arttırılmış ve eksilmiş akor bağlantıları yerini her seferinde yukarıda da sözünü ettiğimiz saat tiktakları efektine bırakmıştır. Şekil 6 da 15. Ölçüden itibaren artan gerilimin, mahkumun ölüm saatinin de giderek yaklaşmakta olduğu için, aynı akor yapılarıyla fakat farklı müzikal ifadelerle anlatılmak istendiği söylenebilir. Besteci bu etkiyi arttırmak ve mahkûmun psikolojisindeki değişimi anlatmak için, *p-ff* ifadelerini bir arada sıkça kullanmıştır.

Şekil 6.

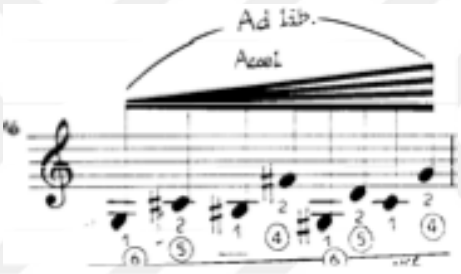
Birinci Bölüm

15. Ölçü



Şekil 6 da gelen agresif kromatik yapıya, bir sonraki ölçüde de (şekil 7) devam edildiği görülmektedir.

Şekil 7. Birinci Bölüm 16. Ölçü



Şekil 7 de gelen cümle bir önceki cümlenin devamı niteliğindedir. Kromatik yürüyüş burada da kaldığı yerden devam etmektedir. Burada karşımıza çıkan (Ad lib. Accelerando) ifadesi; kademeli olarak hızlandırılmış hızlanma yani belirtilen pasajdaki hızlanmanın daha kısa bir zamanda ve daha çabukça yapılması istenmektedir.

Bu bölümün ilk yarısının sonunda ise (18.ölçüden sonra) yine birbirlerine zıt müzikal ifade yorumlarıyla birlikte accelerando ile beraber gelen büyük bir kromatik crescendo ile orkestra crescandosu hedeflenilerek efektsel bir etki yaratılmak istenmiş ve yerini yeniden saatin tiktaklarına bırakmıştır.

Şekil 8. Birinci Bölüm 19 ve 20. Ölçü



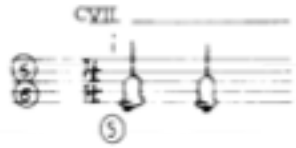
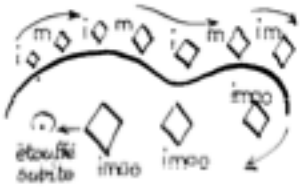
Daha sonra belki küçük bir köprü olarak adlandırabileceğimiz birbirlerine karşıt dört motif göze çarpmaktadır. Crescendo ve accelerendo ile birlikte gelen bu kromatik yapının otuz ikilik notalarla ve legato ile oluşturulmuş olması efektif yapının bir sonraki bölümde de devam edeceğinin sinyallerini verir niteliktedir. Sonrasında ise tekrar gelen a bölümü ilk duyumunun bire bir aynısıdır. Bu bölümün finali yerini yeniden saat efektine bırakarak bu bölüm son bulur.

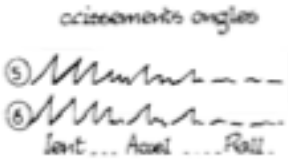
İlk bölümün ilk yarısından sonra glissando eşliğinde gelen hızlı kromatik pasajlar, birbirine zıt biçimde müzikal ifadelerle zenginleştirilerek, tonal kaygıdan çok efektsel bir yapı halini almıştır. Bu bölümü biçimsel olarak incelediğimizde belirli bir form biçiminde olmadığını söyleyebiliriz. Programlı bir müzik örneği neticesinde, biçimden ve armonizasyondan daha çok, hikâye bire bir anlatılmak istendiği için belirli bir form biçiminden uzak kalındığı söylenebilir.

2.BÖLÜM "L'AUBE" (ŞAFAK)

Tablo 2.

A L'aube Du Dernier Jour Eserinin Birinci Bölümünde Kullanılan Sembol ve Müzikal İfadeler.

A'laube Du Dernier Jour (Sembol ve ifadeler)	**2.Bölüm "L'AUBE" (Açıklamalar)**
	Bu teknik sol ve sağ el ile altıncı telin, beşinci telin altına geçirilerek çaprazlanmasıyla elde edilir. Yalnızca beşinci tel çalınır. Bu birleşim yedinci fret üzerinde yapılır. Ardı ardına gelen altı tane çan sesinin karşılığı her biri sekizlik notaya denk gelmektedir.
	Perküsyon, çan seslerinin ardından yumuşak bir şekilde başlar ve kenar boyunca kasa üzerinde ilerler, son derece sert son bulur. Gardiyanın hücreye yaklaşmakta olduğunu anlatan bu bölüm, gardiyanın ayak seslerini betimler.Perküsyon başlarken daha fazla rezonans vermek için, gitarın telleri susturulmamalıdır. Bu bölümde ölümü yaklaşmakta olan donuk bir adamı ve hayal etmek

	gerekir. Koridorda yankılanan ayak sesleri, mahkumun sona giderek yaklaştığının habercisidir.
	Bu efekt i ve m parmaklarının gitarın gövdesinin üzerinde hızlanarak tıklanması ile elde edilir.
	Sağ elin baş parmağı ile işaret parmağını, beş ve altıncı tellerin üzerinde ses deliğinden başlayarak, alt eşiğe kadar, kuvvetli başlayıp sesin şiddetinin sonlara doğru yavaşça azalacak şekilde sürüklenmesiyle elde edilen bu efekt, açılan kapının gıcırtısını betimler. Bu bölümde, besteci ancak hayal gücü ile birlikte desteklenirse bu ifadelerin anlama kavuşacağını belirtmiştir.
	Gösterilen notanın deforme edilmesi demektir. Belirtilen notanın, sağ elin baş parmağı ile sert bir şekilde çekilip bırakılmasıyla elde edilir.

	Altıncı teli başparmak ve işaret parmağı ile tutarak hızlı bir şekilde kaydırdıktan sonra keskin bir şekilde telin serbest bırakılması. (Bölümün sonunda belirtilen bu ifade giyotin ile mahkumun kafasının kesilmesini betimler, oldukça agresif ve dramatik bir şekilde hayal edilmelidir).

Bu bölüm 4/4 lük başlar ve temposu approximativement (yaklaşık olarak) sekizliğe 152 bpm dir. Altı adet çan sesi ile başlayan bu bölüm, saatin altı olduğunu ve mahkûmun idam saatinin geldiğinin habercisidir. Kilise çanlarını betimleyen bu 3 ölçü (şekil 9) ve sonra ki ölçülerde kullanılan müzikal ifadeler aşağıda sırası ile gösterilecektir.

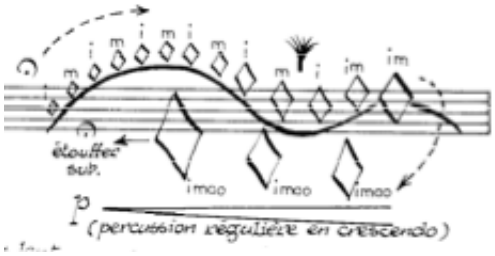
Şekil 9. İkinci Bölüm 1 ve 2. Ölçü



Şekil 9'da betimlenen kilise çanları gösterilmiştir. Pesant et regulier (ağır ve düzenli) bir biçimde çalınması istenen bu bölüm sol ve sağ el ile altıncı tel, beşinci telin altına geçirilip çaprazlanılarak yalnızca beşinci tel çalınır. Bu birleşim yedinci fret üzerinde yapılır. Ardı ardına gelen altı tane çan sesinin karşılığı ise her biri sekizlik notaya denk gelir. Bu ölçüler ve peşi sıra gelen diğer ölçülerde klasik dört zamanlı ölçünün esnetilerek daha serbest bir ölçü anlayışı ile sunulduğu görülmektedir.

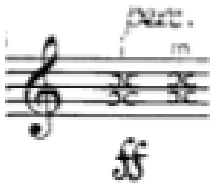
Kilise çanlarının ardından gelen sonraki ölçüde (Şekil 10 da) gardiyanın mahkûmun hücresine yaklaştığı ve koridor boyunca yankılanan ayak sesleri betimlenmektedir.

Şekil 10. İkinci Bölüm 4. Ölçü



Şekil 10'da görüldüğü üzere perküsyon, çan seslerinin ardından yumuşak bir şekilde başlar ve kenar boyunca kasa üzerinde ilerler, son derece sert son bulur. Gardiyanın hücreye yaklaşmakta olduğunu anlatan bu bölüm, gardiyanın ayak seslerini betimler. Perküsyon başlarken daha fazla rezonans vermek için, gitarın telleri susturulmamalıdır. Bu bölümde ölümü yaklaşmakta olan donuk bir adamı ve hayal etmek gerekir. Koridorda yankılanan ayak sesleri, mahkumun sona giderek yaklaştığının habercisidir. (Percussion reguliere en crescendo) ifadesi, perküsyonun yani betimlenen ayak seslerinin giderek artması ve hızlanmasını anlatmaktadır. Bu bölüm gardiyanın hücreye gelip kapının gürültülü ve gıcırtılı bir şekilde açılmasıyla devam eder. (Şekil 11, Şekil 12)

Şekil 11. İkinci Bölüm 5. Ölçü



İ ve M parmaklarının gitarın gövdesinin üzerinde hızlanarak tıklanması ve ayak seslerinin taklit edilmesi.

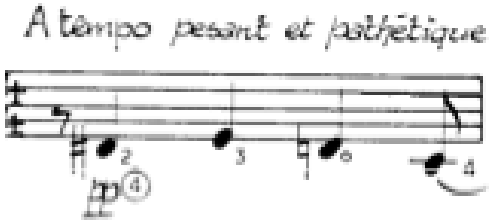
Şekil 12. İkinci Bölüm 5 ve 6. Ölçü



Şekil 12 de *(ff)* devam eden bu bölüm, sağ elin baş parmağı ile işaret parmağını, 5 ve 6. Tellerin üzerinde ses deliğinden başlayarak, alt eşiğe kadar, kuvvetli başlayıp sesin şiddetinin sonlara doğru yavaşça azalacak şekilde sürüklenerek yapıldığı gösterilmektedir. Kapı gıcırtısını betimleyen bu bölümde, besteci ancak hayal gücü ile birlikte desteklenirse bu ifadelerin anlama kavuşacağını belirtmiştir. "*ff"* başlayıp "*pp"* biten bölümün sonunda yer alan "presque imperceptible" ifadesi neredeyse fark edilmeyecek derecede çalınılması gerektiğini ifade etmektedir.

Perküsyon bölümlerinin sonrasında gelen tema bu sefer klasik 4/4 ölçü formunda sunulmuştur. Bu bölüm (2.bölüm) yine birinci bölümde olduğu gibi mi eksenindedir. "*pp"* ile başlayan bu yeni temada "A tempo pesant et pathetique" Acıklı ve ağır bir biçimde ifadesi göze çarpmaktadır. Kromatik yapıda gelen bu bölüm eserin sonunda kadar aynı biçimde, yer yer gizlenerek devam etmektedir. 2. Bölümün ana temasının bu kısım yani şekil 13 olduğu söylenebilir.

Şekil 13. İkinci Bölüm 7. Ölçü



Şekil 13'te gelen bu kromatik hareketin 2. Bölümün (Şafak) tamamına hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Besteci bu minimalist etkide oluşturulan temayı her seferinde küçük değişiklerlede olsa aynı şekilde sunar. (*pp*) başlayan bu tema bir sonraki gelişinde (*p*), bir sonraki gelişinde de (*f*) ve bir sonraki gelişinde de (*ff*) olarak karşımıza çıkar. Programlı müzik kapsamında değerlendirildiği zaman ise bu

bölümün mahkûmun hücresinden giyotine kadar ki yolculuğu anlatılmaktadır. Şekil 13'te gelen kesitte tek parti halinde gelen re#, mi, re, do yürüyüşü mahkûmun hücresinden alınıp idam sehpasına götürülmesini ve mahkûmun gardiyanlarla gitmemek için direniş gösterdiğini anlatır. Sonrasında ise baslarla desteklenen ısrarlı kromatik yapı, mahkûmun direnişine rağmen idama götürülmeye devam ettiğini betimler. Besteci bu etkiyi her yeni gelen ölçüde biraz daha arttırarak sunmaktadır. Agresif ve dramatik müzikal ifadelerle birlikte düzenlenen armonizasyon tamamen hikâyeye bağlı kalarak ilerlemektedir. Şekil 13'te görülen minimal yapıya üç ölçü daha devam edildikten sonra, daha sonraki ölçülerde bu temanın çeşitlenerek aynı yapıda tekrar karşımıza geldiğini görmekteyiz.

Şekil 14. İkinci Bölüm 10. Ölçü



Şekil 14 de kromatik hareketin bu sefer bas seslerde geldiği görülmektedir. Hemen hemen aynı yapıda iki ezginin olduğunu ve eserin sonuna kadar bestecinin bu temadan pek taviz vermediği söylenebilir. Bas seslerle oluşturulan bu kromatik hareketin bir önceki temaya göre etkisinin arttırılarak daha kararlı ve daha agresif bir biçime dönüştüğünü görmekteyiz. Kromatik seslerin yapı itibari ile düzenli biçimde ilerledikleri zaman gerilim ve korku hislerini çağrıştırdığı bilinmektedir. Bestecinin bu kromatik hareketi düzenli olarak devam ettirmesinin sebebi sürekli artarak devam eden bir korku durumunu ve bu etkiyi kromatik seslerle güçlendirmesi olarak açıklanabilir.

Bir sonraki ölçüde gelen (şekil 15) yapı, şekil 13 ve 14 teki yapının bir benzeri olup bunların varyete edilmiş şeklidir.

Şekil 15. İkinci Bölün 13. Ölçü



2. bölüm ile birlikte başlayan ilk temanın birebir varyasyonu niteliğinde olan bu yapı, şekil 13 te gelen senkoplu yapının deforme ve çeşitlenmiş halidir. Tıpkı Beethoven'ın 5. Senfonisinin bütün esere fikrini veren tek bir ritmik yapının bütün eser boyunca sürekli çeşitlenerek kullanılması gibi. Şekil 15 de gelen yapıda kullanıldığını gördüğümüz varyasyonlu yapı ayrıntılı incelendiği zaman, 2. bölüme fikrini veren ana yapının bu olduğu görülmektedir. Şekil 13 ile birlikte gelen "Re #- Mi- Re- Do" cümlesi burada da devam ederek, Şekil 14 de gelen bas destekli kromatik hareketle de birleştirilip yeni bir ritmik yapıda verildiği söylenebilir. Yeni gelen bu onaltılık ritmik yapının eserin bundan sonraki gidişatında da önemli ve etkin bir figür olarak kullanıldığını görmekteyiz.

Şekil 16 da, şekil 15 de gelen temadaki varyasyonun ritmik yapı itibari ile aynı şekilde devam ettiği görülmektedir.

Şekil 16. İkinci Bölüm 15. Ölçü



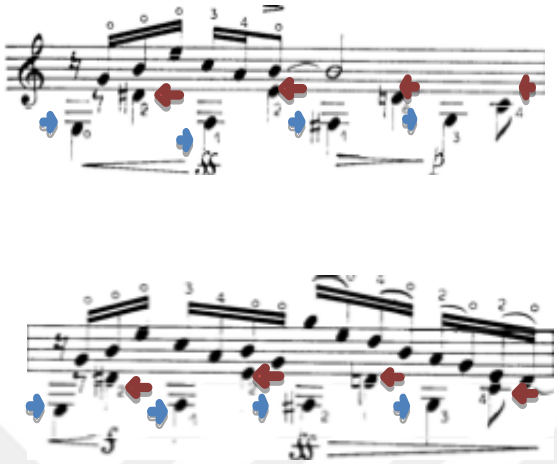
Ritmik çeşitliliğin yanı sıra, ezgisel hareketin ana karakterinde pek bir değişim olmadığı Şekil 17'de detaylı bir şekilde görülmektedir.

Şekil 17. İkinci Bölüm 7, 10, 14, 15. Ölçü

1.Cümlede gelen yapı



2.Cümlede gelen yapı



Şekil 17 de görüldüğü üzere ilk cümlede gelen kromatik yapıya, sonraki cümlelerde de devam edilerek, yalnızca ritmik yapıda bir çeşitlemenin olduğu görülmektedir. 2. Cümlede ki yapıda mavi ok işaretleriyle belirtilen yerler (mi,fa,fa#,sol) ile kırmızı ok ile işaretlenen (re#,mi,re,do) cümleleri bir arada kullanılmış, mevcut materyal zenginleştirilerek çeşitlemeye gidilmiştir. Bu hareketin sonraki ölçülerde de devam ettiğini şekil 18'de görmekteyiz.

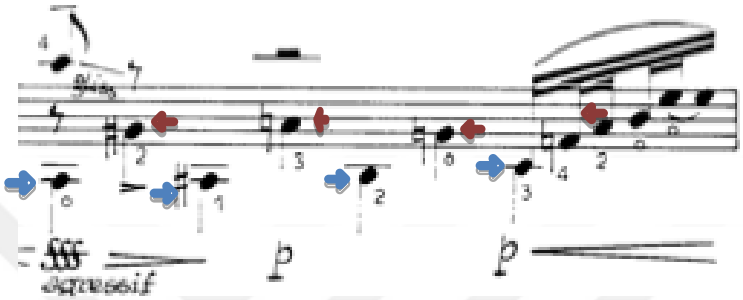
Şekil 18. İkinci Bölüm 18. Ölçü



Bu cümlenin ardından gelen 19. Ölçüde daha önceki cümlede gelen yapı bu sefer armonik değişime uğrayarak, ilk cümledeki ezginin tam dörtlü yukarısına

alınıp, sürekli aynı şekilde gelen mevcut temanın zengileştirilmesi ve seslerin tam dörtlü aralıkta inceltilerek daha gerilimli bir etkide olması hedeflenilmiştir (Şekil 19). Yeni gelen yapının (*fff*) gelmesinin ve "agressif" ifadelerininde birlikte kullanılması bu teoriyi doğrular niteliktedir. Bu bölüme belki bir küçük (b) bölümü denilebilir.

Şekil 19. İkinci Bölüm 19. Ölçü



Şekil 19'da görüldüğü üzere melodik ve ritmik yapı diğer cümleler ile oldukça benzer nitelikte olup, kromatik hareketten ödün verilmemiştir. Yapılan tek armonik değişiklik, seslerin tam dörtlü yukarısından yazılması olmuştur. Bunun haricinde ezgisel ve ritmik karaktere bağlı kalındığı söylenebilir. Her cümle ile yeni çeşitlemelerin gelmesi ve bu materyallerin sınırlı olması, bestecinin form kaygısından ziyade anlatılmakta olan hikâyeyi destekleme çabası içerisinde olduğu görülmektedir.

Teknik analizin yanı sıra öyküsel analize dönecek olursak; çan sesleri ile başlayan şafak bölümü, sabahın ilk ışıklarında (saat altı) başlamıştır. Çan seslerinin ardından gardiyanın boş koridorda yankılanan ayak sesleri duyulmuş ve kapı büyük bir gıcırdama ile açılmıştır. Bundan sonra başlayan tema her yeni cümlede biraz daha çeşitlenerek sunulup daha çok ritmik yapıyla çeşitlemeye gidilmiştir. Bu varyatif hareketler 19. Ölçüye kadar sistematik bir biçimde devam etmiş olup, 19. Ölçüden sonra yeni materyallerinde eklenmesiyle ritmik değişiklikle birlikte armonizasyonda da değişikliğe gidilmiştir. Bu bölüm ve devamınıda kapsayan bu süreç, mahkûmun hücresinden giyotin sehpasına kadar olan süreci anlatmaktadır. Şekil 19'da gelen müzikal ifadeler ve armonik hareketin daha dar ve gerilimli bir aralıkta yapılması, mahkûmun duygularındaki ani değişimi gösterir niteliktedir. Yeni tema ile birlikte gelen "*fff*" ve "agressif" sonrasında gelen "*p*" ve "*pp"* ifadeleri mahkûmun içinde

bulunduğu duygusal çöküntüyü anlatmakla birlikte, hızlı ve bir o kadar yavaş akan zamana gönderme yapar niteliktedir.

19.ölçüden sonra gelen otuz ikilik notalar ile oluşturulmuş pasaj, teknik analiz kapsamında küçük bir köprü olarak değerlendirebilir. Bununla birlikte önceki temada sekizlik, sonrasında on altılık pasajlarla giderek katlanan hızın, burada bir kat daha arttığı görülmektedir. Otuz ikilik notlarla oluşturulmuş bu pasaja "*ff*", "*fff*" ifadeleri ile zayıf zamana gelen ve hiç bir zaman tam olarak çözülmeyen disonans akorlar, üçleme ve beşlemelerle birlikte kullanışmıştır.

Şekil 20 de gelen ilk cümle "avec angoisse et doute" (endişe ve şüphe ile) ifadesi ile bir müzik teriminden ziyade mahkûmun duygu durumunu açıklamak için verildiği söylenebilir. Bu pasajlardaki senkoplu ritmik öğelere eşlik eden disonans akor yapıları mahkûmun içerisinde bulunduğu kaotik ve endişeli durumunu birebir yansıtmaktadır.

Şekil 20. İkinci Bölüm 20. Ölçü

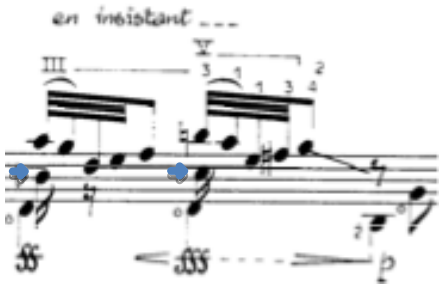


Şekil 20 de görüldüğü üzere kromatik yapı burada da ana temaya benzer şekliyle ısrarlı bir biçimde devam etmekte olup bu sefer kromatik bütünlük farklı bir registerda sağlanmıştır. Hemen sonrasındaki ölçüde ise (Şekil 21) benzer tema aynı şekilde, daha sonra aynı yapının imitasyonlu hali tekrar gelmiştir.

Şekil 21.

İkinci Bölüm

21. ölçü



Şekil 21 de "*ff*", "*fff*" ve "*p*" ifadeleri ile zengileştirilen bu yapı "en insistant" (ısrarlı bir biçimde) devam etmiştir. 22. ölçüde de (Şekil 22) bu ısrarlı yapının aynı müzikal ifadelerle tekrar ettiği görülmektir. Besteci bu bölümde armonik bir sıkıştırma hedeflemektedir. Birbirilerine oldukça benzer, hatta yer yer aynı gelen cümlelerin, müzikal nüans ifadeleri ve disonans akor bağlantıları ile güçlendirilerek bir patlama hedeflenmektedir. Eserin öyküsünün gidişatı ile paralel ilerleyen bu armonik yapı da, mahkûmun duygu durumundaki karmaşa ve düşünsel yapısındaki düzensizliğin bir kaosa dönüştüğü söylenebilir.

Şekil 22. İkinci Bölüm 22 ve 23. Ölçü



Şekil 22 de görüldüğü üzere, ısrarlı bir biçimde gelen yapı, yerini düzensiz zamanda gelen üçleme ve beşlemeli ritm kalıplarına bırakmıştır. Armonideki sıkışma durumu "*fff*" ifadesi ile burada hedeflenen seviyenin en üstüne gelmiştir. Sonraki gelen ölçüde (şekil 23), düzenli ve sürekli yinelenen kromatik yapı "*p*" ifadesi ile tekrar sunulmuştur. Yoğun armonik sıkışmadan sonra gelen bu ölçüdeki düzenli ve sakin kromatik yapı, hikayede geçen sürecin devam ettiği ve bu durumun artık

“toujours tres obsedant” (her zaman çok takıntılı) ifadesi ile mahkumun obsesif bir hal aldığını gözler önüne sermektedir. Şekil 23 de başlayan düzenli kromatik cümle ile birlikte sunulan karşılıklı iki benzer akor yapısı görülmektedir.

Şekil 23. İkinci Bölüm 24 ve 25. Ölçü



Şekil 23’de kromatik yapı ile birlikte gelen benzer akor bağlantılarının kromatik yapı ile iç içe geçtiği görülmektedir. İlk ölçünün son cümlesinde do ile başlayan ses dizisi dikey olarak düşünüldüğünde Do maj.13 akoruna ulaşılabilir. Ölçünün bitimi ile birlikte eksen sese (mi) çözüldüğü görülmektedir. Sonraki ölçüde devam eden kromatik yapının ise cümle bitişi ile birlikte Do#9 akorunu ve sonrasında bu akorun yeniden eksen sese çözüldüğü görülmektedir. Birbiri ile benzer olan bu iki akor yapısıda ton içerisinde düşünüldüğünde eksen sese çözülmüştür. 26.ölçünün (şekil 24) mi minör tonunda geldiği görülmektedir. Unison gelen seslerin, ton vurgulama veya yeniden bir sıkışıklık yaratma çabası olduğu düşünülsede, ilerleyen ölçüler inlelendiğinde bu yapının aslında yeni bir fikrin habercisi olduğu da söylenilebilir.

Şekil 24. İkinci Bölüm 26 ve 27. Ölçü



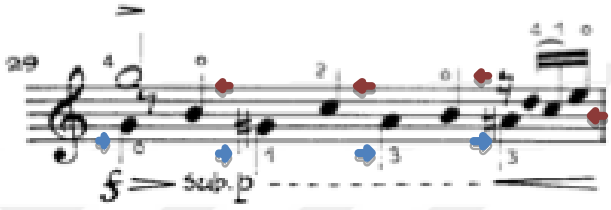
27. ölçünün devamında (şekil 25) gelen yapının önceki cümlelerle benzer olduğu ve yine her zamanki çift taraflı kromatik yapının bozulmadığını söyleyebiliriz. Karşılıklı gelen her iki pasajda aynı armonik hareketle dizayn edilmiş olup, sonraki cümle bir öncekinin cevabı niteliğindedir.

Şekil 25. İkinci Bölüm 28 ve 29. Ölçü

Soru



Cevap



36. Ölçüye kadar aynı armonik hareket ve düzende ilerleyen bu tema, pek bir değişime uğramadan aynı düzende kromatik pasajlar kullanılarak devam etmiştir. Şekil 25 te görülen karşılıklı soru ve cevap cümleleri, tamamen aynı biçimde 32 ve 33. Ölçülerde (Şekil 26) tekrar gelmiştir.

Şekil 26. İkinci Bölüm 32 ve 33. Ölçü



36.ölçü ile birlikte (şekil 27) ritmik bir çeşitlemeye gidilerek, ölçü sayısı 9/8 olmuştur. “tres anime dansant” (çok hareketli dans) ifadesi, bu çeşitlemenin habercisi niteliğindedir. Bununla birlikte gelen 9/8 ölçüdeki yeni temanın folklorik dans ritminde oluşturulduğunu söyleyebiliriz.

Şekil 27. İkinci Bölüm 36 ve 37. Ölçü



Yalnızca iki ölçü devam eden bu yeni ritmik yapı, yerini tekrar 4/4 ölçüye bırakmıştır. Ölçü sayısının değişimesine rağmen, oluşturulmak istenen folklorik dans yapısı burada da farklı aksanlarla aynı biçimde devam ettirilerek cümle bütünlüğü bozulmadan devam etmiştir.

Şekil 28.
İkinci
Bölüm
38. ölçü

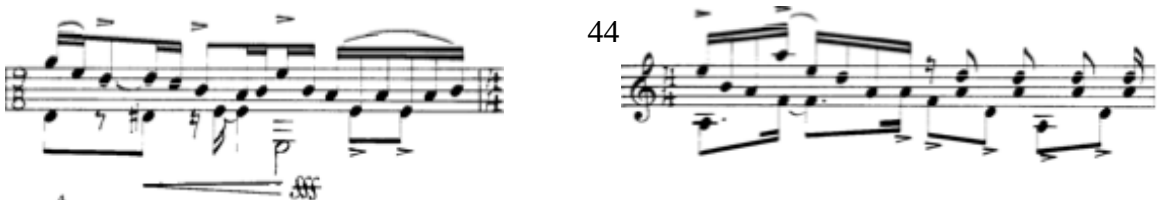


Önce 9/8 ardından 4/4 ölçüde karşılıklı gelen bu cümlelerin, eserin başından beri süre gelen düzenli kromatik yapıya kısa bir ara verilerek, kendi içinde küçük bir materyal ve farklı bir ritmik fikir olduğu görülmektedir. Bu cümlelerin hemen sonrasında, eserin neredeyse ana fikrini oluşturan düzenli kromatik yapıya kaldığı yerden devam edilmiştir. Bahsi geçen bu bölümün (şekil 27) başlı başına yeni bir yapı olmadığı görülmektedir. Buradaki amacın yalnızca esere ritmik çeşitlilik kazandırma, farklı ölçüde ritmik yapıları bir arada kullanarak bir kontrast yaratma ve öyküyle paralel olarak düşünüldüğünde ise idama mahkum edilmiş bir insanın duygularındaki ve fizyolojisinde oluşan zıt durumlara dikkat çekme durumu olduğu söylenebilir. Hemen sonrasında devam eden ana kromatik yapının ardından bahsi geçen bu ara bölüm (şekil 27) tekrar gelerek, parçada ve öyküdeki bütünlük böylelikle sağlanarak, bu ara bölüm bir anlama kavuşmuştur.

Şekil 29. İkinci Bölüm 39 ve 40. Ölçü



Şekil 30. İkinci Bölüm 42, 43, 44. Ölçü

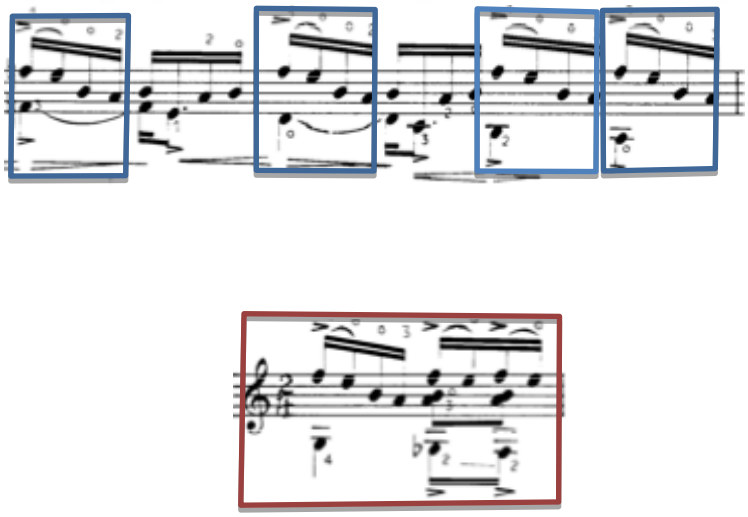


Ölçü sayısının değişmesine rağmen genel ritmik yapının 9/8 hissedilerek devam ettiği ve bu küçük folklorik dans figürünün sonraki gelen iki ölçüde de devam ettiği görülmektedir.



Sonrasında tekrar değişen ölçü sayıyısıyla birlikte gelen küçük köprü ile eserin 1.bölümünün sonuna doğru gidildiği görülmektedir. Bu kesit ile birlikte, şimdiye kadar kaçılan eksene tekrar bir çağrışımda bulunularak, eksene sese gideceğinin sinyalleri verilmektedir. Son üç ölçüde sequence'i (motifin farklı derecelerde art arda gelerek oluşturduğu yürüyüş) çağrıştıran motif tekrarlarıyla eksen sese yani Mi ye yönelme yapılır.

Şekil 31. İkinci Bölüm 45, 46, 47. Ölçü



48.ölçüde temanın ilk motifi 4/4 ölçüde ve mi minör tonalitede ana temanın tekrarı gelir. Eserin başından beri pedal ses olarak kullanılan düzenli kromatik yapı burada da kaldığı yerden devam etmektedir.

Şekil 32. İkinci Bölüm 48. Ölçü



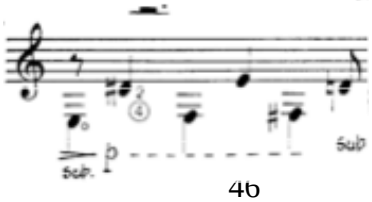
Köprüden sonra tekrar eden ana tema yine aynı tonalitede, ana temanın ritmik özellikleri ile birlikte gelmiştir. Bununla birlikte hedeflenen orkestra kreşendosu sonucunda, efektsel yapı ve dinamiklerde artış görülmektedir. Şekil 32 de görülen kesitten sonraki gelen ölçüler, tamamen efektsel düşünülerek, gerilimin arttırılması hedeflenmiştir.

Şekil 33. İkinci bölüm 48. Ölçü



Şekil 33'de görülen kesitte, efektsel yapı müzikal ifade terimleriyle güçlendirilerek sunulmuştur. Süre gelen bu efektsel yapı ile birlikte ana tema karakterinden de pek taviz verilmeyerek, bir sonraki ölçüde bu yapının tekrar yinelendiği görülmektedir. Ana tema tekrarı gibi gözüken bu kesitler, aslında pedal olarak düşünülmüştür. Bir yanda efektsel kurgu devam ederken, pedalda, ana temadaki düzenli kromatik yapı duyulmaktadır (Şekil 34). Besteci bu ölçüleri başlı başına bir pedal olarak görmektedir.

Şekil 34. İkinci Bölüm 49. Ölçü



Yeni gelen ölçüde, 48.ölçüdeki kesitte gözüken efektsel yapının burada aynı müzikal ifade ve armonik düşüncede geldiği görülmektedir.

Şekil 35. İkinci Bölüm 49 ve 50. Ölçü



Efektesel dizilerle birlikte gelen avec hésitation (tereddütle) ifadesi, müzikal bir ifade olarak kullanılmakla birlikte, aynı zamanda mahkumun duygu durumuna gönderme yapar niteliktedir. Efektsel dizilerle birlikte ilerleyen, düzenli kromatik pedal yürüyüşlerinde, zamanın akması betimlenirken, bir yandanda ani duygu patlamaları efektsel kesitlerle birlikte canlandırılmaktadır. 51.ölçüde (şekil 36) artık eserin yapı taşı haline gelmiş olan kromatik yaklaşımlar, iki ölçü boyunca tamamen aynı şekliyle gelmiş, sonraki ölçülerde ise ana temanın yeniden işlenişleriyle birlikte, hedeflenen gerilim bir kademe daha yukarıya taşınmıştır. Buradaki etkiyi arttırmak için rasguedo tekniğinin yanı sıra, (*fff)* ve hemen sonrasında *p* ifadeleriyle yaratılmak istenen karşıtlık en üst seviyeye ulaşmıştır. Sıklıkla kullanılan "agressif" (agresif) ifadesi bu gerilimi desteklemektedir. Bu doğrultuda, kullanılan disonans akorların rasguedolu gelmesi, tansiyonu arttıran bir başka husustur.

Şekil 36. İkinci Bölüm 51 ve 52. Ölçü



Mi minör ekseninde başlayan bu yeni kesite eşlik eden "toujours obsedant" (sürekli takıntılı) ifadesi de öyküyle paralellik göstermektedir. Eserin orta bölümünü oluşturan bu kesit, hikayeyle birlikte düşünüldüğünde mahkumun idam sehpasına

giden yolu yarıladığını ve artık geri dönülmez bir noktada olduğunu betimlemektedir. Birlikte kullanılan karşıt müzikal ifadeler, mahkumun duygu durumundaki dengesizlikleri anlatmakla birlikte, kullanılmakta olan rasguedolu disonans akorlarda bu duygu durumundaki patlamaları anlatır niteliktedir.

Şekil 37. İkinci Bölüm 53 ve 54. Ölçü



57. Ölçü ile birlikte başlayan birbiriyle karşılıklı iki bölüm göze çarpmaktadır. Öncülde gelen karşıt akor yapıları mi pedalında ve mi ekseni çevresinde olup, aynı zamanda ton duygusundanda kaçma eğilimi içerisindedir.

Şekil 38. İkinci Bölüm 57, 58, 59, 60. Ölçü

Öncül.



Soncul.



Harmoniklerle yarım kalış etkisi verilen öncülün ardından yeniden pedal da kromatik yürüyüş devam etmiştir. Sonraki gelen kesitte armoni ve ritm yapıları birbirini taklit ederek sequence olarak yeniden gelmiştir. Bu iki kesit net olarak öncül ve soncul etkisini hissettirmektedir. Sonculun bitişi ile birlikte 60. Ölçüde yeni denilebilecek bir motif göze çarpmaktadır. Aslında daha önce ana temada ki kesitlerde de kullanılan bu materyal öncekilerinin devamı niteliğinde olup, kendisinden önceki motifleri hatırlatır yada atıfta bulunur niteliktedir. Kromatik yapıyı gizleyen temanın işlenme süreci daha sonra üçlemeler üzerinden devam etmektedir. Dört ölçü devam eden üçlemeli materyaller dizisi ana temanın yeniden kendini duyurmasıyla son bulur.

Şekil 39. İkinci Bölüm 64. Ölçü



Bu ölçünün son kesitinde oktavda kullanılan unison sesler, bundan sonraki gelen yeni bölüm de de sıklıkla işleneceğinin habercisidir. 65. Ölçüde mi minör tonalitesiyle başlayan kesitte tekrar gelen unison sesler, ana temadaki düzenli kromatik motifle birleştirerek sunulmuştur. (Şekil 40) Bu ölçünün son kesitinde göze çarpan pentatonik dizi besteci tarafından direkt olarak sunulmuştur. Önceki bölümlerde dört ve beş sesli akorların arasında gizlenerek kullanılan pentatonik hareket, bu bölümde direkt olarak gelmiştir.

Şekil 40. İkinci Bölüm 65. Ölçü



Söz konusu dizi üzerinde belirtilen “avec grâce” (zerafetle) ifadesi, bu motifi çalarken pentotonik dizinin her zaman hissettirdiği ve doğalında olan sertliği yumuşatma amacındadır. Sonrasında yeniden mi ekseninde gelen kesitte yer alan “plus serein” (daha sakin) ifadesiyle tansiyon bir kademe daha düşürülerek, devamında gelen pasajlara bir hazırlık süreci oluşturularak, hissetirilen etki oldukça yumuşatılmıştır.

Şekil 41. İkinci Bölüm 66. Ölçü



2/4 lük ölçüde başlayan yeni bölüm, önceki bölümlerinde sunulan materyalleride içine alarak geliştirilmiş ve yeni fikirlerle varyete edilerek sunulmuştur. Unison hareketlerle başlayan bu yeni denilebilecek kesitte önceki bölümlerde sinyali verilen pentatonik dizinin izleri yeniden görülmektedir. Bu bölümde birbirilerine karşıt iki bölüm sunulmaktadır. Bu bölümlerde öncül ve soncul etkisi yine belirgin bir biçimde hissettirilmiş olup, bir dans formu niteliğindedir. Sekiz ölçü boyunca benzer armonik ve ritmik hareketlerle ilerleyen bu kesit daha sonra küçük bir ritmik çeşitlemeye uğramıştır. Genel olarak keskin dinamiklerle kurgulu olan bu bölümde, bestecinin sürekli olarak ton duygusundan kaçma isteğinin burada tersi bir durumda olduğu görülmekte olup, minör yapı daha çok hissedilir haldedir. Buna rağmen bu bölümde de bestecinin empresyonist çizgisinden ödün vermediği net olarak görülmektedir. Eser başından sonuna dek incelendiğinde genel olarak keskin ve belirli bir form çizgisine sahip olmasada, eserin gidişatına ve öykü ilerleyişine paralel olarak, bu bölümün gelişme bölümü olduğu söylenebilir. Şekil 42 de görüldüğü üzere birbirlerini tamamlayan iki kesit, öncül ve soncul olarak net bir biçimde sunulmuştur. Öncüldeki ezgisel ve ritmik yapı, sonculda sequence edilerek sunulmuş olup, sonculun bitimi ile birlikte tekrar ana tema vurgulanmıştır.

Şekil 42. İkinci Bölüm 67 ve 82. Ölçü



Bu kesitin sonunda dominant seste yarım kadansla geçici kalış yapılarak suni bir bitiş hissi verilmiştir. Hemen sonrasında başlayan cevap cümlesi ile birlikte aslında cümlenin bitmediğini, benzer materyallerle bir cevap cümlesinin hazırlanıldığı görülmektedir. Cümlenin başında ifade edilen "ironique" (ironik) ifadesi de bu tanıyı desteklemektedir. (Şekil 43)

Şekil 43. İkinci Bölüm 83 ve 84. Ölçü



Şekil 42 ile başlayan ve şekil 43 ile devam eden bu kesit eserin orta bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölüme küçük bir gelişme kesiti denilebilir.

88.Ölçüde (şekil 44) ölçü sayısı 3/4 olmuştur. Bu değişiklik yalnızca bir ölçü sürmüş, sonrasında ise tema "inexorablement obsessionnel" (engellenemez takıntı) ifadesiyle ısrarlı bir biçimde yeniden gelmiştir.

Şekil 44. İkinci Bölüm 88 ve 89. Ölçü



İfade edilen hastalıklı takıntılılık hali, müzikal bir ifadeden daha çok, hikâyenin gidişatıyla ilgili durumu anlatmak için, mahkûmun içinde bulunduğu psikolojik durumu belirtmek için kullanıldığı söylenebilir. Bu orta bölümden sonra bestecinin uzak durduğu form kaygısından giderek daha da uzaklaştığını ve eserin sonlarına doğru gelindikçe, vurgulanmak istenen hikâyenin daha çok ön plana çıkartıldığını görmekteyiz. Özellikle bu bölümden sonraki kesitlerde kullanılan ritmik ve melodik materyallerle birlikte sunulan müzikal ifadelerin, tamamen hikâye ekseninde ilerlediğini söyleyebiliriz. Şekil 44 te, (*ff)* ifade edilen yoğun takıntı hali, ana materyaldeki düzenli kromatik hareketle gelmiştir. Sonrasında katlanarak, çift yönlü bir kromatik yapıya dönüşmüştür.

Şekil 45. İkinci Bölüm 90. Ölçü



Besteci, etkiyi arttırmak için bir önceki ölçüde kullandığı kromatik ilerleyişi, bu ölçüde ikiye katlayarak, çift taraflı bir yürüyüş tercih etmiştir. *(p)* başlayan ve

crescendo ile devam eden bu kesitte belirtilen "comme une angoisse qui monte" (yükselen bir endişe olarak) ifadesi, hikâye ile bütünleşmektedir. Tercih edilen çift taraflı kromatik yürüyüş ve öncesinden itibaren hazırlanan ritmik yapı, anlatılmak istenen hikâye ile örtüşerek net bir biçimde betimlemektedir. Şekil 45'te gelen 90. Ölçünün devamında bir soru ve cevap etkisi hissedilmektedir. Şekil 45'te gelen soru cümlesinin cevabı şekil 46 da ritmik yapı genişletilerek soru cümlesine kontrast oluşturacak biçimde *(ff)* ifadesi ile gelmiştir.

Şekil 46. İkinci Bölüm 91. Ölçü



90 ve 91. Ölçülerde (şekil 45, şekil 46) gelen bu iki karşılıklı pasaj, bir sonraki kesitte etki bir kat daha arttırılarak aynı düzende devam etmiştir. Önce tek ses üzerinden gelen kromatik yürüyüş, cevap cümlesinde ritmik yapının genişletilmesiyle, hem ses şiddettinde hemde ritmik yapıda zıtlık yaratılarak *(ff)* ifadesi ile sunulmuştur.

92.ölçüde (şekil 47) soru cümlesi *(p)* ifadesi ile tekrar gelerek, üçlü ve dörtlü aralıklarla sunulmuş, sürekli arttılmak istenen gerilimin şiddeti bir kat daha arttırılmıştır. Önceki kesitlerde kullanılan ezgisel kromatik motifler, burada yerini akorsal bir görünüme ve etkiye bırakmıştır.

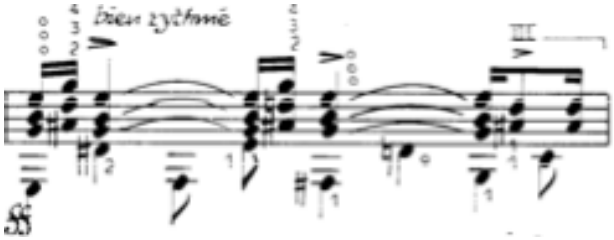
Şekil 47. İkinci Bölüm 92. Ölçü



92.ölçü ile başlayan bu cümle, (şekil 47) önceki soru cümlesinde de olduğu gibi *(p)* ile başlayıp crescendo ile devam etmiştir. 90. Ölçü ile aynı biçimde gelen bu

soru cümlesi yerini giderek dikey yazıya bırakmıştır. Üçlü ve dörtlü aralıklarla akorsal yapı haline bürünen bu soru cümlesi, bir sonraki ölçüde yerini cevap cümlesine bırakmıştır.

Şekil 48. İkinci Bölüm 93. Ölçü

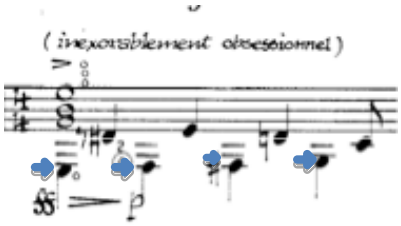


93. Ölçüde gelen cevap cümlesi, (şekil 47) yeniden soru cümlesine karşıt olarak düşünülerek, kontrast bir yapıda gelmiştir. Bu cevap cümlesi ile birlikte, yatay armoni yerini tamamen dikey yazıya bırakmıştır. *(p)* ile başlayan soru cümlesinin aksine, cevap cümlesinde (ff) başlayan bu kesitte, armonik yapıdaki değişim ve zenginlik dikkat çekmektedir.

Şekil 49 da ana tema üzerinden gelişerek yinelenen soru ve cevap cümleleri ayrıntılı olarak görülmektedir.

Şekil 49. İkinci Bölüm 89-93. Ölçü

Tema



Soru 1.



Cevap 1.



Soru 2. **Cevap 2.**



99.ölçüye kadar birbirlerini gelişerek takip eden benzer motif tekrarları sunulmuştur. 99. Ölçü ile başlayan yeni kesit aslında bu sequenceli yapının finali ve aynı zamanda da başka bir bölümün başlangıcı niteliğindedir. Bestecinin belli bir form yapısına bağlı kalmamış olması cümleler arası bağlantının kopmasına neden olmayıp aksine iç içe geçerek organik bir biçimde birbirileri ile bağlanmışlardır. Gösterişli bir biçimde bitip hemen sonrasında yeniden başlayan bu bölümde besteci, eski materyallerede başvurarak bu yeni bölümde oldukça yüksek tansinyolu ve unison aralıklardan oluşturulmuş bir yapı tercih etmiştir. (*fff)* ifadesi ile başlayan kesit, (şekil 50) eserin en dinamik yerini oluşturan bölümdür. Bu yeni kesitte, eserin önceki bölümlerinde olmayan farklı materyallerinde kullanıldığı göze çarpmaktadır. Legotolar ile oluşturulmuş dinamik bir pasajdan hemen sonra gelen üçlemeli arpejler, oluşturulmak istenen dinamizmi en üst seviyeye çıkarmıştır. (Şekil 50-51)

Şekil 50. İkinci Bölüm 99. Ölçü



Şekil 51. İkinci Bölüm 100 ve 101. Ölçü



Bu bölümün öyküsel yönünü düşünüldüğünde, yalnızca müzikal ifade biçimlerini bile dikkate aldığımızda, sürekli artış gösteren bir gerilim hissedilmektedir. Bu bölüm mahkûm için ve eser için bir dönüm noktası

niteliğindedir. Müzikal olarak bakıldığında, birçok materyal sunularak, armoni ve ritmik yapı çeşitliliği sonuna kadar zorlanmış ve şimdiye kadar olan gidişattan, bir sonraki bölümü analiz ve tahmin etmemiz oldukça kolaylaşmış durumdadır. Bu durum paralelinde eserin bilinen öyküsü ile kıyaslama yapıldığında mahkûm içinde benzer bir dönüm noktasında olduğu söylenebilir. Artık geri dönüşü olmayan yeni bir süreç başlamıştır. Legato ve üçlemeli arpjeler ile birlikte sunulan hızlı pasajlar, mahkumun idam sehpasına oldukça yaklaşmış olduğunu, yoğun bir stres ve panik altında artık düşüncelerini kontrol edemediği anlaşılmaktadır. Genellikle (*ff), (fff)* ile oluşturulmuş hızlı arpejli pasajlar ile birlikte sunulan disonans akor yapıları, müziksel yapı ile birlikte mahkûmun içsel durumunuda derinden sarsmaktadır. Bu sarsıcı etki, oldukça dramatik ve bir o kadar agresif öğelerle kurgulanmış olup, orkestra kreşendosu hedeflenen seviyenin en üstüne çıkmıştır.

104.ölçü ile birlikte (şekil 52) ölçü sayısı 2/4 olmuştur. Bestecinin belirtmiş olduğu, "tres lie et sonore, grave" (çok bağlı, çok ciddi) ifadesi ile birlikte, eser ile öykü paralel olarak yeni bir sürece girmiştir. Esere başından beri hâkim olan disonans yapı ve minimal kromatik düşünceye burada ara verilerek, ton duygusu daha belirgin hale getirilmiştir. Sol minör akoru ile başlayan bu kesit, dramatik ve ciddi bir yapıdadır. Üçlemeli arpej kalıpları bir önceki gelişme bölümünde olduğu gibi, burada da benzer bir yapıda devam etmektedir. Gelişme bölümünün içerisinde düşünülmesi gereken bu kesiti yine gelişme bölümü içerisinde küçük bir (b) bölümü olarak düşünebiliriz.

Şekil 52. İkinci Bölüm 104, 105, 106. Ölçü



Üç ölçü boyunca devam eden 2/4 ölçü sayısı ritmik genişlemeye uğrayarak ölçü sayısı 4/4 olmuştur (şekil 53). Şekil 52 de görülen 2/4 ölçü sayısındaki üçlemeler, ölçü sayısının değişmesi ile birlikte ikiye katlanmıştır. Buradaki temel amacın sürekli arttırılmak istenen tansiyonlu etki olduğunu söyleyebiliriz.

Şekil 53. İkinci Bölüm 107. Ölçü



Benzer yapıda materyaller kullanılarak, üçlemelerle devam eden eden bu kesitin ardından, yeniden ritmik genişletilmeye gidilerek üçlemelerin yerini altılamalar almıştır. Önce 2/4 ölçüde gelen üçlemeler, sonrasında 4/4 ölçüde gelen üçlemeler ve en sonunda ise 4/4 ölçüde gelen altılamalar ve iç içe geçmiş sıralı üçlemeler dizisi periyodik bir şekilde artan ritmik genişletmeleri net bir biçimde ifade etmektedir.

Şekil 54. İkinci Bölüm 109 ve 110. Ölçü



111.ölçü ile birlikte 12/8 olan ölçü yapısı ritmik genişlemenin devam ettiği ve artık hedeflenen seviyenin en üstüne çıkıldığını göstermektedir. (Şekil 55) Üçlemeli pasajların finalini oluşturan bu kesitte onaltılık senkoplu ritm kalıpları dikkat çekerken, önceki materyallere atıfta bulunulmuştur. Kromatik bir yaklaşımla oluşturulan bu yeni cümle başından itibaren eksen sese yani Mi ye gitme eğilimindedir.

Şekil 55. İkinci Bölüm 111. Ölçü



Şekil 55 te görüldüğü üzere 12/8 ilk ölçüde başlayan kreşendolu cümle, ses seviyesinin artması ile zıt paralelde daralan ses aralığı yeniden bir sıkışma hissine neden olmuştur. Bu sıkışma bir sonraki ölçüde (şekil 56) alışılmışın dışında bir ölçü sayısı (5/4) tercih edilerek armonideton duygusuna yaklaşmakla beraber, ritimsel yapıdan uzaklaşma görülmüştür.

Şekil 56. İkinci Ölçü 112, 113. Ölçü



Şekil 56 da görüldüğü gibi 5/4 ölçü sayısında başlayan cümle, "Mi, Fa, Mi, Re" ve Re#, Mi, Re, Do" sesleri ile ana temanın iki temel materyali olan ses grubu bir arada kullanılmıştır. Cümle başında unison ile başlayan ses dizisi sequenceli bir biçime dönüşerek unisonlu yapı değişime uğrayıp eksen sese çözülmüştür. 113. ölçüde eksen ses ile başlayan yapı, 114.ölçü ile birlikte devam etmiştir.

Şekil 57. İkinci Ölçü 114. Ölçü



Parçanın başından beri pek bir değişime uğramayan ana tema motifi, buradada üç sesli bir kromatik yapıda, aynı karakterde gelmiştir. Kuvvetli zamanlara denk getirilen marcato ifadesi ile bu notaların daha çok belirtilmesi istenerek, vurgulanmak istenen esas kromatik yürüyüş orataya çıkarılmak istenmiştir. 114. ölçünün ikinci öbeğinde gelen "ralentir" (yavaşla) ve sonrasında gelen "tres retenu" (çok kısıtlanmış) ifadeleri, müzikal bir cümleyi ifadelemenin yanı sıra, parçanın öyküsünüde betimleyebilmek adına kullanılmıştır. Artık etkisini ve enerjisini

kaybeden müzikal yapıya, mahkûmun tükenmişlik ve çaresizlik durumlarıda eşlik etmektedir. Bu kesit ile birlikte, besteci empresyonist ve modern armoni yapısından uzaklaşarak, mahkûmun bundan sonraki duygu durumunu da anlatabilmek için, oldukça melodik ve duygusal bir yapı tercih etmiştir.

115.ölçü ile (şekil 58) a tempo başlayan kesit, bu acıklı ve minör yapının başlangıcı niteliğindedir. Bu ölçünün ikinci yarısında kullanılan "expressif et douloureux, le chat bien en dehors" (gösterişli ve acılı, şarkı söyleyerek) ifadesi burada da müzikal bir terim olmakla birlikte aynı zamanda öykünün gidişatınıda yön vermek için kullanılmıştır.

Şekil 58.

İkinci Bölüm 115. Ölçü



Genel olarak mi minör ekseni etrafında kurgulanmış olan bu kesitte, hem armonik olarak minör yapı vurgulanmış olup, hemde müzikal ifade terimleri ile bu minör yapı güçlendirilerek oldukça duygusal bir yapıya büründürülmüştür. Eserin yazılı olan öyküsel ifadesinde, bu bölüm, mahkûmun hayatınının bitişini kabullendiği ve çocukluğundan itibaren olan tüm yaşamını gözlerinin önünden geçirerek, ölüm korkusunu bir anlık ertelemesi olarak belirtilmiştir. Marcotolu ifadelerle bütünleştirilmiş olan sopranodaki ezgi, acıklı ve dramatik bir şarkı gibidir. Besteci bu bölümün, şarkı söyler biçimde çalınmasını özel olarak yukarıda da belirtilen ifade de belirtmiştir. Mi sesi ekseninde süre gelen bu kesitte, sıklıkla adaş tonlar arası geçişler yapılmıştır. Bu ani minör, majör ton ve akor değişimlerini besteci önceden hazırlamadan, ani bir şekilde sunmuştur. (Şekil 59) Klasik armonide pek tercih edilmeyen bu anlayışı, besteci kendi modern müzik anlayışında oldukça iyi kurgulayarak bu ani sıçramaları mevcut minör yapıyı bozmadan yapmıştır.

Şekil 59. İkinci Bölüm 117. Ölçü



Şekil 59 da görüldüğü üzere, mi minör akoru ile başlayan motif, çok kısa bir zaman aralığında, ölçü içerisinde mi majör yedili akoruna dönüşmüştür. Bir sonraki gelen kesitte, minör yapıya devam edilip, bir sonraki ölçüde ise yukarıda açıklanan durumun benzeri yeniden gelmiştir (şekil 60).

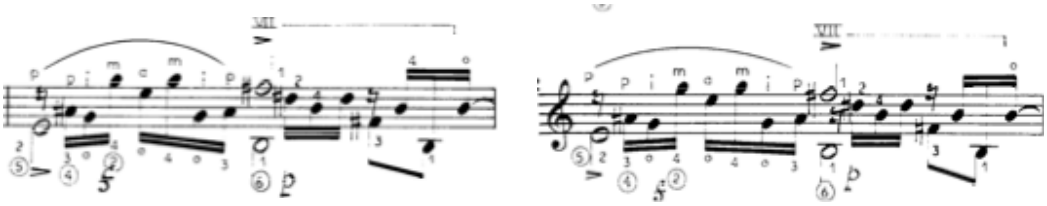
Şekil 60. İkinci Bölüm 119. Ölçü



117 ve 118. Ölçülerde peş peşe gelen minör akorlardan hemen sonra, la majör yedili akoru gelmiştir. Bestecinin bu adaş ton sıçrayışlarında, etkiyi geçici olarak değiştirmesinin hedeflendiği söylenebilir. Şekil 60 da görülen "douloureusemet suale, olein de charge et de tristesse" (acı ve tatlı, hüzün dolu bir çekicilik) ifadeside bu tanıyı doğrular niteliktedir. Yine bestecinin bu ifade ile müzikal bir ifadeden ziyade, öykünün gidişatına uygun bir ifadeleme biçimi olarak tercih ettiği söylenebilir. Major ve minör arasındaki zıtlık ilişkisi burada ifadesel olarakta desteklenmiştir. Bu tercihlere, eserin doğru betimlenebilmesi ve hikâye ile paralellik göstermesi için gidildiğini söyleyebiliriz.

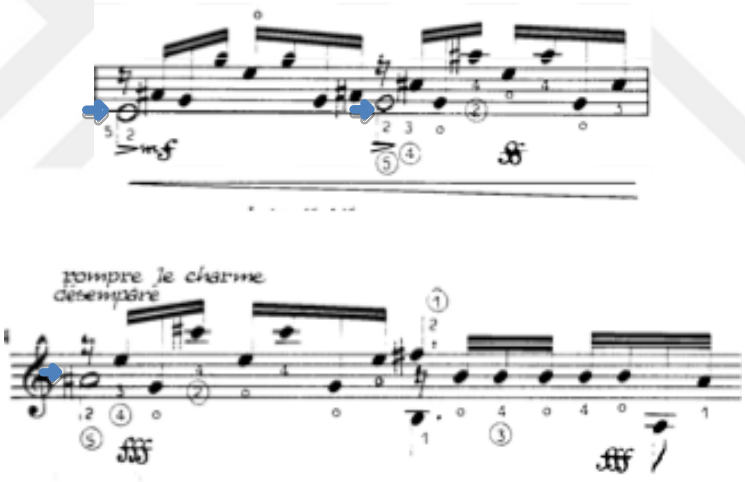
121.ölçü (şekil 61) mi dim akoru ile başlamış, ölçünün ikinci yarısında dominant ses si üzerinde yarım kalış yapmıştır. Yukarıda belirtilen ve armoni ile de desteklenmiş olan (acı, tatlı) gibi birbirlerine karşıt olan zıt ifadelerin yansıması bu kesitte sürdürülmüştür. Dim akoru ile başlayıp beşinci dereceye giden armonik yapı, bir sonraki ölçüdede aynı biçimde devam etmiştir.

Şekil 61. İkinci Bölüm 121. Ölçü



Şekil 61 de görüldüğü üzere aynı ritmik ve armonik düzende birbirilerini tekrar eden ölçülerden hemen sonra gelen 123. ölçü (şekil 62) ile birlikte, önceki ölçülerle birlikte süregelen armonik genişleme burada yine dim akoru üzerinden kurgulanıp bu sefer minör üçlü aralığında tizleşerek devam etmiştir.

Şekil 62. İkinci Bölüm 123 ve 124. Ölçü



Minör üçlü aralığı ile düzenli olarak devam eden ses dizisi, şekil 62 de görülen 124. Ölçü ile birlikte armonik genişlemenin zirvesine ulaşılarak, son minör üçlü aralığında gelen la diyez sesi ile birlikte dominant sese yönelme yapılmıştır. 124. Ölçüde *(fff)* belirtilen "rompre le charge desempare" (sıkıntı çeken cazibeyi kır) ifadesi, yine müzikal bir ifadeden ziyade hikâyedeki mahkûmun duygu durumunu anlatabilmek için kullanılmıştır. Bu bölümün başlangıcında mahkûmun psikolojik durumundan ve idam sehpasına giden yolda tam olarak nerede olduğundan bahsetmiştik. Durumu kabullenip, geçmiş yaşantılarını melankolik bir havada gözden geçiren mahkûm için 124. Ölçü ile birlikte bir süreç biterken hemen sonrasında bir

yenisi başlamıştır. Bu yeni süreç ile birlikte mahkûm, bir anlık uzaklaştığı ölüm korkusuna tekrar ve daha kuvvetli bir şekilde hissederek yeniden kapılmıştır.

Eserin yazılı olan öyküsel ifadesinde bu bölümden sonra 125. ölçü ile birlikte (şekil 63) giyotin platformuna giderek yaklaşan mahkûmun, bu platformu artık görebileceği bir yakınlıkta olduğu ve bununla birlikte artık duygularını ve korkularını kontrol edemeyecek olduğu belirtilmiştir. Bu kesitin müzikal karşılığıda 125. ölçü ile birlikte başlamaktadır.

Şekil 63. İkinci Bölüm 125. Ölçü



2/4 lük ölçüde başlayan bu kesitte "tres decide" (çok kararlı) ifadesi ile birlikte gelen motif, ana temadaki motife yönelim durumundadır. Burada bahsedilen "kararlılık" ifadesi ile hem ana temadaki ısrarcı motife bir atıfta bulunulmuş hemde mahkûmun ölüme giden yolda herhangi bir değişim olmadığı ve giyotin platformunu görmesi ile birlikte bu acı gerçekle çarpıcı bir biçimde tekrar yüzleşmesi vurgulanmıştır.

126. ölçü ile birlikte (şekil 64) öncesinde yönelilen ana temadaki motif aynı kromatik düzende tekrar gelmiştir. Bas sesler üzerinde akorsal bir biçimde dizayn edilen bu kesit, *(pp)* ile başlamış büyük bir crescendo ile devam etmiştir.

Şekil 64. İkinci Bölüm 126 ve 127. Ölçü



Birbiri ile benzer yapıda olan ana tema materyaline ait motifler dört ölçü daha devam ederek, 132. Ölçüye kadar devam etmiştir. 132. Ölçü ile birlikte başlayan

kesit, (şekil 65) mi dim akoru ile *(fff)* ve "rugissant" (kükreyerek) ifadeleri ile birlikte gelmiştir. 64'lük notalarla oluşturulan bu hızlı pasaj efektsel bir yapı görünümünde ve duyumundadır.

Şekil 65. İkinci Bölüm 132. Ölçü



132. ölçünün ilk yarısındaki efektif dizinin hemen ardından, bu ölçünün ikinci yarısı ile birlikte ritmik yapı yeniden değişerek eski halini almıştır. Sekizlik notalara denk getirilen staccatolar ile, cümlenin ilk yarısındaki efektsel yapıya tutarlı bir biçimde karşıt bir fikir oluşturulmuştur. 133. Ölçü ile birlikte (şekil 66) 132. Ölçüdeki 64'lük dizi tamamen aynı armonik ve ritmik düzende yeniden gelmiştir. Sonrasında ise staccatolu notalar ile karşıt fikir yeniden duyurulmuştur.

Şekil 66. İkincimBölüm 133. Ölçü



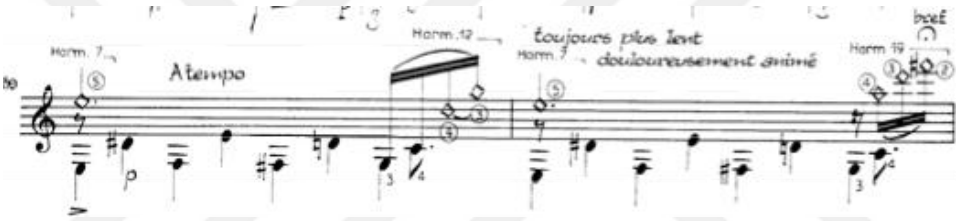
134. Ölçü ile birlikte başlayan final bölümü (şekil 67), eserin ana temasının birinci bölümü ile benzer biçimde gelmiştir. Bestecinin başından beri kullanmış olduğu ısrarlı düzenli kromatik yapı, burada yapay harmoniklerle birlikte çeşitlendirilerek gelmiştir.

Şekil 67. İkinci Bölüm 134,135, 136. Ölçü



Diğer bölümlere göre oldukça yavaş olan bu kesit oldukça sakin bir yapıdadır. Ölüme oldukça yaklaşmış olan mahkûm artık giyotin platformunun önündedir. Ölümün belirsizliği ve sessizliği hâkimdir. Yapay harmoniklerle belirli belirsiz yürüyen ezgiye, bastaki ısrarlı ve kararlı kromatik dizi eşlik etmektedir. "Avec liberte" (özgürlük ile), "et avec quelque chose d'irreel" (gerçek dışı bir şeyle) ifadeleri, müzikal anlatımı güçlendiren ifadeler olmakla beraber, hikâyeye de vurgu yapar niteliktedir. Ana tema motifinin tiz seslerinin harmoniklendirilmesiyle çeşitlendirilen bu kesitte, bastaki sesler herhangi bir değişime uğramadan ve aynı kromatik anlayışla devam etmiştir.

Şekil 68. İkinci Bölüm 139, 140. Ölçü



Yapay harmonikler ile başlayan bu kesit, şekil 68 de görüldüğü gibi doğal harmoniklerle birleştirilmiştir. Kesitin başlangıcından sonuna kadar sıklıkla başvurulan "ralentir" (yavaşla) ve "a tempo" (asıl tempo) ifadeleri birbirlerini çok kısa bir zamanda takip etmiştir. Bu kısa aralıkta yavaşlayan ve tekrar esas tempo ile hızlanan motifler ile mahkûmun azalan ve bir o kadarda geçmek bilmeyen zamanına vurgu yapılmaktadır. Değişen zaman algısıyla beraber basta sunulan ısrarlı ve kararlı yapı da ölüm sürecinin devam etmekte olduğunu hatırlatır niteliktedir. Yine sıklıkla görülen "toujours plus lent" (her zaman daha yavaş) ve "douloureusement anime" (canlandırıcı acı) ifadeleri göze çarpmaktadır. Bu ifadelerde değişen zaman algısına gönderme yapar nitelikte bir başka ifadeleme biçimidir. Söz edilen "douloureusement anime" (canlandırı acı) ifadesi, yoğun hissedilen acı ve korkunun canlandırıcı etkisinden bahsetmektedir. Bu sebeple kesitin başından itibaren sunulan sakin yapının daha hareketli ve daha dinamik bir yapıya evrileceği kaçınılmazdır. Program müzik çerçevesinde ilerleyen bu eserde esas bağlı kalınan konu, form ve biçimden ziyade, eserin anlatmakta olduğu hikayenin konusudur. 141.ölçüde (şekil

69) temanın, şekil 68 deki gibi benzer yapıda geldiği ve aynı müzikal ifadelerle son bulduğu görülmektedir.

Şekil 69.
İkinci
Bölüm
141. Ölçü



Şekil 69 ile son bulan filan bölümünün ilk yarısının ardından, 142. Ölçü ile birlikte (şekil 70) final bölümünün ikinci yarısı başlamıştır.

Şekil 70. İkinci Bölüm 142. Ölçü



142. Ölçü ile birlikte başlayan bu kesitte, (şekil 70) diğer kesitlerin aksine daha yeni sayılabilecek öğeler göze çarpmaktadır. Eserin başından itibaren bestecinin benimsediği armoni ve ritm karakterinden, bu son bölümde biraz uzaklaşarak yeni materyallere yer verdiği söylenebilir. Ancak şekil 70 de görüldüğü üzere bastaki minimal armoni ve ritm karakterinden ödün vermemiştir. Bastaki düzenli kromatik yapı, ana tema ile bire bir aynı şekilde sunulmuştur. İlk etapta göze çarpan senkoplu yapı, aksak bir dans figürü yapısındadır. Final bölümünün ilk yarısının sonunda belirtilen "toujours plus lent" ve "douloureusement anime" ifadeleri burada yeniden gelmiştir. Yavaşlığa ve acının canlandırıcı etkisine vurgu yapan bu ifadeler bölüm yapısına uygun karakterdedir. İlk cümle ile başlayan senkoplu yapının bu kesitin tamamına hâkim olduğu söylenebilir. 143.ölçüde de bu durumun devam ettiği görülmektedir (şekil 71).

Şekil 71. İkinci Bölüm 143 ve 144. Ölçü



(ff) ile başlayıp decrescendo ile devam eden bu kesitin üstünde yer alan "gracieux et douloureux" (zarif ve acı veren) ifadesi, tercih edilen ritmik ve armonik yapı ile pek bağdaşmamaktadır. Oldukça dinamik ve neredeyse bir tango figürünü andıran bu yapı ile gelen zarif ve acı ifadeleri son derece ironiktir. Ölüme bu kadar yaklaşmış bir insanı betimlerken bu yapıda bir dans figürünün tercih edilmesi akla birçok soru getirmektedir. Eserin öyküsünde de belirtildiği gibi, bu bölümde mahkûm akli dengesini yitirmeye çok yakındır ve artık duygu ve düşüncelerini belirli bir mantık çerçevesinde toparlayamamaktadır. Bestecinin bu bölüm de tercih etmiş olduğu ritm ve armoni karakteri bu duruma dikkat çekme çabasıdır. 145 ve 146.ölçülerede benzer yapı hâkimdir.

Şekil 72.İkinci Bölüm 145 ve 146. Ölçü



Yeni tema ve materyallerle sunulan final bölümünde değişmeyen tek şey, ana temadan itibaren bozulmayan bastaki düzenli kromatik yaklaşımdır. Poliritmik yapıda kurgulunan bu bölümde, tiz seslerde ritmik ve armonik olarak bir çok çeşitlemeye gidilirken, bastaki ritm ve armoni karakteri değişmemiştir. Bu nedenle bu bölümün hem çok tonlu hemde çok ritimli olduğu söylenebilir. Kesit içerisinde yer alan "desespere" (umutsuzluk) ifadesi buradada müzikal bir ifadeden ziyade, hikâye içerisindeki mahkumun umutsuzluğuna vurgu yapmaktadır. Hemen sonrasında crescendo ile gelen "avec angoisse" (ızdırap ile) ifadeside mahkûmun duygu durumunu anlatan bir başka açıklamadır.

147.ölçü ile birlikte (*ff)* başlayan gelen kesit, (şekil 73) hızlanarak bir başka materyale evrilmiştir.

Şekil 73.İkinci Bölüm 147 ve 148. Ölçü



Bas karakterinin hiç bir değişime uğramadan devam ettiği görülen şekil 73 de, senkoplu yapının hemen ardından ritmik genişleme ile bu yapıların onaltılık motiflere dönüştüğü ve bu onaltılık yapının ise otuz ikilik motiflere dönüştüğü görülmektedir. Burada son bölüm itibari ile bestecinin gerilimi ve tansiyonu sürekli katlayarak arttırma çabasında olduğunu söyleyebiliriz. Önce sekizlik notalar ile oluşturulan aksak yapı kısa bir zaman içerisinde onaltılık ve otuz ikilik pasajlara dönüşmüşlerdir. Arttırılmak istenen etki neticesinde otuz ikilik notalar peş peşe birbirilerini aynı düzende tekrar ederek sonrasında dokuzlu akorlarla birlikte rasguedolu bir biçime bürünmüştür. Sürekli katlanarak artan etki, sekizlik notalardan başlayıp otuzikilik rasguedolu akorlarla birlikte zirveye ulaşmıştır.

Şekil 74. İkinci Bölüm 149. Ölçü



(ff) ile başlayan bu hızlı pasajlar, "avec violence" (şiddet ile) ifadesi ile birleştirilerek daha tansiyonlu bir etki yaratılmak istenmiştir. 150.ölçü ile birlikte (şekil 75) bu tansiyonlu etki üçleme ve legotolu pasajlarla artarak devam etmiştir.

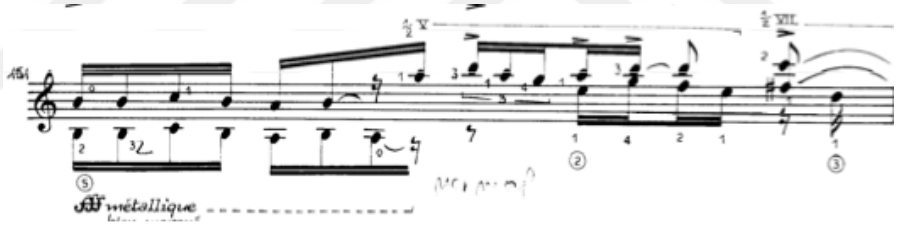
Şekil 75. İkinci Bölüm 150. Ölçü



Eksen seste *(ff)* başlayan bu ölçü, kendi içerisinde iki küçük bölümle birlikte sunulmuştur. Ölçü başında yer alan "tourmente" (telaş) ifadesi, kullanılmış olan müzikal yapı ile benzerlik göstermektedir. Bestecinin final bölümünde arttırmak istediği etki bu kesitte de tırmanarak devam etmektedir. Otuz ikilik rasgueodolu kesitten hemen sonra gelen bu üçlemeli yapı rasguedolu kesitin devamı niteliğindedir. *(fff)* ile güçlü ve agresif bir şekilde sunulan rasguedolu ve dokuzlu akorlar dizisi, yerini on altılık telaşlı bir üçlemeli pasaja bırakmıştır. Burada bahsi geçen telaş ifadesi ise, mahkûmun içinde bulunduğu telaşlı ve panik havayı yansıtmaktadır. Artık giyotin platformunun önünde olan mahkûmun, infaz için son hazırlıkları yapılmaktadır.

Üçlemeli pasajlardan sonra gelen 151.ölçü, (şekil 76) *(fff)* ifadesi ile birlikte oktav seslerle oldukça tansiyonlu bir etkide gelmiştir.

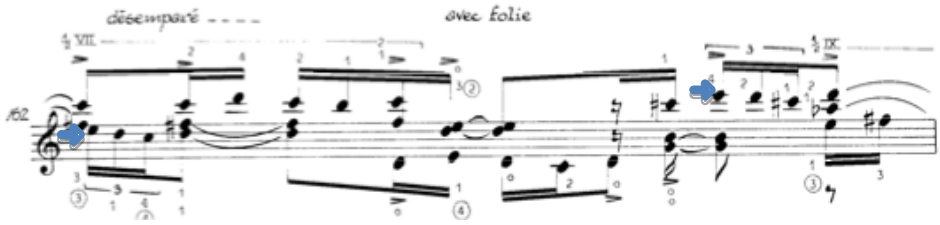
Şekil 76. İkinci Bölüm 151. Ölçü



(fff) ve metalik ifadesiyle birlikte sunulan bu kesitte, besteci mevcut etkiyi arttırmak ve başka bir boyuta taşımak için sıklıkla kullandığı ve kısa aralıklarla değiştirdiği gürlük terimlerine bir de farklı bir tını eklemek istemiştir. Kullanılan metalik ifadesi, gitarın alt eşiğine yakın bölümünden çalınmasıyla elde edilen sert, metalik ve sivri tınıyı ifade etmektedir.

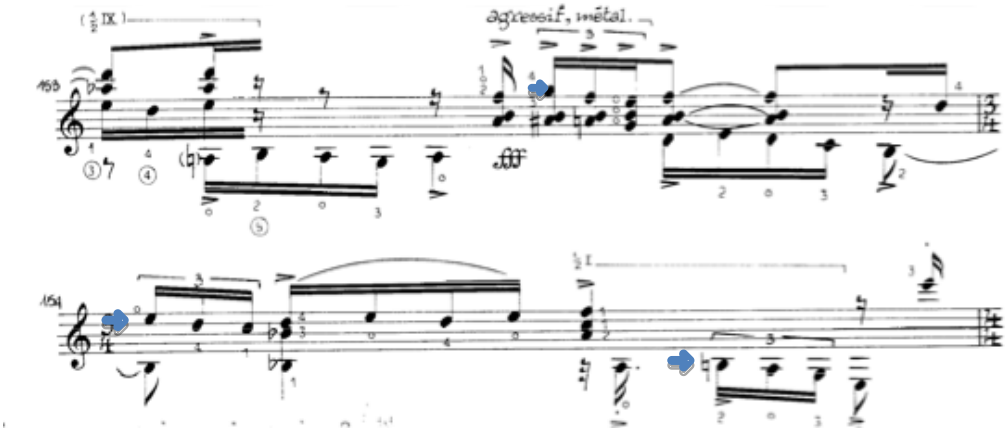
152. Ölçü (şekil 77) ile birlikte final bölümünün son kesiti başlamıştır.

Şekil 77. İkinci Bölüm 152. Ölçü



Şekil 77 de devam eden üçlemeli yapı, ezgi çizgisi ile birlikte partisyon değiştirerek sürdürülmüştür. Final bölümünün ikinci kesitinin son bölümünde üçlemeli pasajlarla kurgulanmış bölüm, bu kesitte sekizlik ve onaltılık notalarla birlikte iç içe geçmiştir. Yani bu son kesitteki üçlemeli diziler, ikinci bölümün son kesitindeki üçlemelerin devamı niteliğinde kurgulanmıştır. 152.ölçüde işaretli olan üçlemeli motiflerin, bu kesitin ana materyalini yansıttığını söyleyebiliriz. Sonraki gelen 153 ve 154.ölçülerde de bu ritmik yapının devam ettiği görülmektedir. (şekil 78)

Şekil 78. İkinci Bölüm 153 ve 154. Ölçü



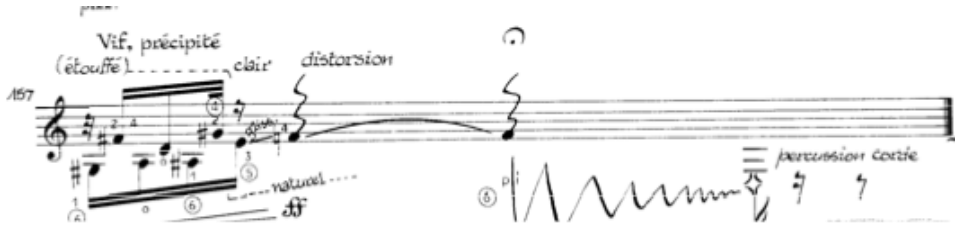
155. ölçü ile birlikte 4/4 lük başlayan yeni ve son kesit küçük bir coda görünümündedir.

Şekil 79. İkinci Bölüm 155 ve 156. Ölçü



Final bölümü kesitinden tanıdığımız üçlemeli pasajların burada da aynı karakterde geldiği görülmektedir. 16'lık üçlemeler ile başlayan coda kesiti 32'lik üçlemelere dönüşerek devam etmiştir. 155.ölçünün ikinci motifi ise ana tema karakterindeki kromatik anlayışla yeniden gelmiştir. Pizzicato ile sunulan bu kesitte "subitement etouffe" (aniden boğularak) ifadesi göze çarpmaktadır. Pizzicatolu notalar ile elde edilen boğuk ses, subitement etouffe ifadesi ile güçlendirilerek mahkûmun son saniyedeki hislerine vurgu yapmaktadır. Mahkûm artık kendini iyice kasmaya başlamıştır. Bu uzun kasılmalardan sonra boynunu tahtaya yerleştiriler. Adamın hareket etmeye çalışıp hareket edememesi burada pizzicatolu notalarla birlikte kesik ve aceleci bir şekilde seslendirilir. Bu kesitte pizzicatolu notaların ve bununla birlikte belirtilen ifadenin bu amaç için kullanıldığını söyleyebiliriz. 156. ölçü ile pizzicatolu yapının ana tema karakterinde devam ettiği görülmektedir. Sekizlik notalarla gelen pizzicatolu kesite, ölçünün ikinci yarısında 16'lık üçlemeli motifler eşlik etmektedir. 156.ölçü ile birlikte belirtilen "accelerer progressivement" (yavaş yavaş hızlanarak) ifadesi ile yaklaşık on dakikalık bir serüvenin artık son bulacağının sinyalleri verilmektedir. Bu bölümden sonra giyotine bağlanan mahkûmun başının kesilmesi anlatılmaktadır.

Şekil 80. İkinci Bölüm 157. Ölçü



157. ölçü ile birlikte başlayan son kesitte belirtilen "etouffe clair" (boğulmuş) ifadesi, kafasının giyotin platformuna yerleştirilmesiyle mahkûmun artık nefes alamadığını anlatmaktadır. 157. ölçünün son onaltılık notası (mi) glisando ile fa sesine kaydırılır ve string bending (teli germe) tekniği ile birleştirilir. Burada fa sesi üzerinde string bending tekniği uygulanarak kısa bir süre beklenir. Bu noktada fa sesi üzerinde, deformasyon sağlanması ve rezonansın arttırılması hedeflenmiştir. Bu efektin hikâyede ki karşılığı, cellâda ölüm emrinin verilmesi olarak belirtilmiştir. Son olarak altıncı tel mi sesi üzerinde p ve i parmaklarıyla beraber telin cızırtılı bir şekilde alt eşiğe doğru sürtülmesiyle üretilen efekt, yaklaşık kırk kilo ağırlığında keskin bir bıçağın metrelerce yukarıdan bırakılmasını betimlemektedir. Bu sürterek kaydırma hareketinden sonra altıncı telin sert bir biçimde çekilip serbest bırakılarak klavyeye çarpması sağlanır. Bartok pizicatosu olarak bilinen bu teknik ile mahkûmun kafasının kopartılması tasvir edilmektedir. Giyotinin acı sesiyle son bulan eser, ekmek çalmakla suçlanan mahkûmunda hayatını sonlandırmıştır.

SONUÇ

Bu çalışmada 20. yy müzik akımlarını ve 20. yy gitar tekniklerini bir arada kullanan besteci Francis Kleynjans'ın Alaube Du Dernier Jour eseri işlenmiştir. 20. yy müzik akımları ve programlı müzik çerçevesinde bestelenmiş olan bu eserde, armoni ve form analizinin yanı sıra, programlı müzik paralelinde öyküsel analiz de yapılarak kullanılan armonik yapı ve yanı sıra kullanılan modern gitar teknikleri birbirleriyle ilişkilendirilerek açıklanmıştır.

Eser genelinde belirli form yapısı tercih etmeyen besteci, eser kurgusunu programlı müzik çerçevesinde belirlemiş olup, başından sonuna dek süregelen bir öyküyü betimlemiştir. Kullanılan müzikal ifadeler, armonizasyon ve modern gitar teknikleri öykünün gidişatına göre belirlenerek buna göre kurgulanmıştır. Bu araştırmanın amaçları doğrultusunda eser iki bölümde incelenmiştir.

Birinci bölüm, mahkûmun hücresinde geçirdiği geceyi anlatmaktadır. Sabah altı olunca idam edilecek olan mahkûmun gergin ve korku dolu bekleyişine saatin tiktatkları eşlik etmiştir. Birinci bölüm bekleyiş bölümüdür.

Birinci bölümde ortaya çıkan bulgular doğrultusunda, program müziği çerçevesinde kurgulanan eserde hikâye modern müzik yazıları ve 20. yy gitar teknikleri ile betimlenmiştir. Yapılan armonik analiz neticesinde, eserin kompozisyon kurgusunun hikâye ile paralel ilerlediği görülmüştür.

İkinci bölüm, (Şafak) altı adet çan sesi ile başlamaktadır. Saatin altı olduğunun habericisi olan çan sesleri idam saatinin geldiğini belirtmektedir. Hücreye yaklaşan gardiyanın ayak seslerinin ardından, kapı büyük bir gıcırdamayla açılır ve mahkûm hücresinden alınarak giyotin platformuna doğru götürülür. Çan sesleriyle başlayan ikinci bölümde genel olarak bu yolculuk betimlenmiştir.

İkinci bölümde ortaya çıkan bulgular doğrultusunda armonik analiz, eserin öyküsü ile karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Yapılan form analizi neticesinde eserin program müziğinin çarpıcı bir örneği olduğu ortaya çıkmıştır. Karşılaştırmalı olarak incelenen teknik ve armonik analiz verileri sonucunda, eser ile öykünün birbirleri ile tutarlı bir şekilde kurgulanmış olduğuna ulaşılmıştır.

Ekmek çaldığı için giyotinle idam cezasına çarptırılan mahkûmun, hücresinden başlayıp, giyotin platformunda son bulan hikâyesini efektif ve dramatik bir müzikal

anlatım ile kurgulayan besteci bu yolla öyküyü bütün ayrıntıları ile canlandırmayı başarmıştır.

Yirminci yüzyıl başlarında Fransa'da geçen bu olay, dönemin avrupasını anlatmakla birlikte, o dönemdeki müzikal gelişimleride içinde barındırarak, dönemin sosyal ve siyasi durumuna paralel olarak evrilen yeni dünya müziğini de tüm çıplaklığı ile yansıtmaktadır.

Yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda progamlı müziğe yönelik farklı görüşlerin olduğu söylenebilir. Programlı Müziğin bir konuyu tamamlayan ve anlatan sade enstrümantal müzik olduğu görüşünün yanı sıra, bu müzik türünün müzik dışı diğer öğelerle desteklenmiş, konu tasvirli çalışmalar bütünü olduğunu öne süren görüşler de mevcuttur. Öte yandan Programlı Müziğe yönelik tutumlarda da farklılık gözlenmektedir. Örneğin, J. Brahms Program Müziğine tam bir karşı duruş sergilemektedir. Müzik dışı düşüncelerin, hatta şiirin bile müziğe egemen olmasını eleştirmekte ve bestelerini belirli çizgiler ve ritimlerle oluşturmaktadır. Yine Bach, Mozart, Beethoven gibi diğer bestecilerin eserlerinin de hiçbir edebi veya resimsel şemaya dayandırılmadığı görülmektedir. Diğer taraftan programlı müzik türünün izlerini, Liszt, Debussy, Ravel, Strauss, Sibelius, Respighi, Shostakovich gibi kimi bestecilerin eserlerinde bulmak mümkündür. Yine programlı müziğin sosyalist ülkelerde de saygı gördüğü söylenebilir. Bu bağlamda programlı müzik üzerine çalışmalar yapan araştırmacıların söz konusu görüş ve tutum farklılıklarını göz önünde bulundurması önerilebilir. Aynı zamanda teze konu olan eserin gerek analiz gerekse icra sürecine yönelik çalışmaların da bu tür tartışmaları dikkate alması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Akkoç, Volkan (2017). Minimalizm Bağlamında John C. Adams'ın Erken Dönem Müziğinin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Batur, Enis (2004). Modernizmin Serüveni. İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Beard, David - Kenneth Gloag (2005).Musicology: The Key Concepts. New York: Taylor&Francis Group.

- Boran, İlke - Kıvılcım Yıldız Şenürkmez (2010). Kültürel Tarih Işığında-Çok Sesli Batı Müziği. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Bürger, Peter (2004). Avangard Kuramı. İstanbul : İletişim yayınları.

- Çapacı, Kazım (2011). 20. yy'da Müzik (Tarih ve diğer bilgilere ulaşılamadı).

- Çetiner, Önder (2013). Bir Tohumun Gaia Defterinden. Sanatta Yeterlilik Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Çevik, Beste (2007). Çağdaş Müziğin Öncüsü: Claude Debussy, hayatı, eserleri ve Müziğe Katkıları. BAÜ FBE Dergisi. Cilt-9. sayı: 1. Ss.101-11

- Çokoğullu Kazım, (2013). Çağdaş Gitar Müziği Bestecisi Carlo Domeniconi'nin Koyunbaba Adlı Eseri ve Kazım Çokoğullunun Tanburi Mustafa Çavuş Şarkısı Üzerine Fantezi, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

- Griffiths, Paul (2010). Batı Müziğinin Kısa Tarihi. Çev.: M.Halim Spatar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Güleryüz, Ruken (2014). Minimalizm ve Steve Reich' in Klavyeli Vurma Çalgılar İçin Yazılmış Yapıtlarının Biçim Analizi, Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

- Hodeir, Andre (2002). Müzikte Türler ve Biçimler. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Mimaroğu, İlhan (2003). Müzik Tarihi. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Özçelik, Sadık (2001). On İki Ton Besteleme Tekniği Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 21, Sayı 3.
- Pamir, Leyla (2000). Müzikte Geniş Soluklar. İstanbul: Boyut Kitapları. Sachs, Curt.(1965) Kısa Dünya Musikisi Tarihi. Çev.: İlhan Usmanbaş. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Percy, A. Scholes. (1947). *The Oxford Companion To Music*. London, New York, Toronto: Seventh Edition, Oxford University Press.
- Ramaut Beatrice- Chevassus (2004). Müzikte Postmodernlik. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sachs, Curt (1965). Kısa Dünya Musikisi Tarihi. Çev.: İlhan Usmanbaş. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Say, Ahmet (2003). Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, Ahmet (2008). Müzik nedir, Nasıl Bir Sanattır. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Say, Ahmet (2001). Müziğin Kitabı, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, Ahmet (2005). Müzik Ansiklopedisi, Ankara: MüzikAnsiklopedisi Yayınları.
- Selanik, Cavidan (1996). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni. Ankara: Doruk Yayımcılık.
- Shopenhauer, Arthur (2004). Varolmanın Acısı. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Todd, R. Larry, (1990) The Musical Art: An Introduction to Western Music. California: Wadsworth Publishing Company, Belmont.

- Turnbull, H. ve Tyler, J. (1984). Guitar. (Ed: S. Sadie), The New Grove Dictionary of Musical Instruments, Londra: Macmillan Press Limited, c. 2, ss. 87- 109.

- Wade, G. (2001). A concise history of the classic guitar. USA: Mel Bay Publications.

- Yöre, Seyit (2011). Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Eserler. ÇÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt-20. Sayı 3. Ss. 7.

.