

**T.C.**  
**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ PROGRAMI**

**MİCHAEL JARRELL'İN MÜZİK DİLİ VE "SILLAGES" ADLI YAPITININ**  
**I. BÖLÜMÜNÜN ANALİZİ İLE**  
**SOLO SOPRANO, VOKAL ÜÇLÜ VE ORKESTRA İÇİN**  
**"SOIRÉE GOTHIQUE"**

**1. Cilt**  
**(Sanatta Yeterlik Eser Metni)**

**Hazırlayan:**  
**20096462 Emre DÜNDAR**

**Danışman:**  
**Prof. Dr. Özkan Manav**

**İstanbul - Ocak 2019**

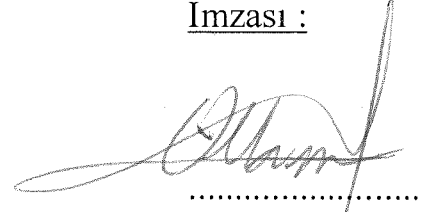
Emre DÜNDAR tarafından hazırlanan **Michael Jarrell'in "Sillages" Adlı Yapıtının Müzikal Analiz İle Mezzosoprano, Bariton ve Orkestra İçin Yapıt** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle /~~Oyçokluğuyla~~ Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 18 / 01 / 2019

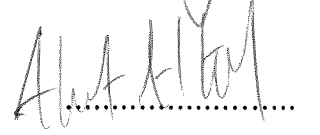
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Dr. Özkan MANAV (Danışman – TİK)



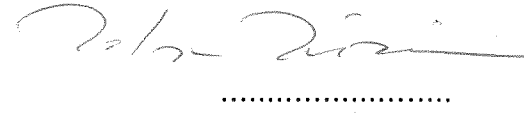
Jüri Üyesi : Doç. Ahmet ALTINEL (TİK)



Jüri Üyesi : Doç.Dr. İlke BORAN (TİK)



Jüri Üyesi : Prof.Dr. Tolga TÜZÜN (İstanbul Bilgi Üniv.)



Jüri Üyesi : Doç.Dr. Erdem ÇÖLOĞLU (Anadolu Üniv.)



# İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>ii</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iv</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. KAVRAMSAL TESPİTLER</b> .....	<b>3</b>
1.1 Yapıtın Düşünsel Temelleri .....	4
1.1.1 İmge ve Metafor .....	4
1.1.2 Üst-Metafor: Eşbiçimlilik .....	7
<b>2. JARRELL'İN MÜZİK DİLİNİN GELENEKLE BAĞLARI</b> .....	<b>9</b>
2.1 İzlenimcilik Bağlamı .....	9
2.2 Mahler-Strauss Bağlamı: Orkestrasyon .....	12
2.3 Berio Bağlamı .....	17
<b>3. JARRELL'İN BESTECİLİK TEKNİĞİ</b> .....	<b>20</b>
3.1 Ses Tercihleri .....	20
3.1.1 Dizisel Yaklaşım .....	22
3.2 Spektral Teknikler .....	28
3.3 Orkestrasyon .....	30
3.4 İleri Çalgı Teknikleri .....	33
<b>4. SILLAGES'IN I. BÖLÜMÜNÜN MÜZİKAL ANALİZİ</b> .....	<b>39</b>
4.1 Müziğin Genel Biçimsel Şeması: Bölmeler ve Kesitler.....	39
4.2 Bölmelere Ayrıntılı Bakış .....	41
1. Bölme .....	41
2. Bölme .....	50
3. Bölme .....	56
4. Bölme .....	57
5. Bölme .....	62
6. Bölme .....	64
7. Bölme .....	67
<b>5. SONUÇ</b> .....	<b>68</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>72</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>73</b>

## ÖNSÖZ

Michael Jarrell'in herhangi bir yapıtı üzerine bir çalışma yapmak, ister istemez yeni müziğe ilişkin hayli geniş bir bilgi alanına girmek demektir. Jarrell geçmişin ve günümüzün besteciliğinin pek çok eğilimini kendi süzgecinden geçirmiş, kendi lisanını çok geniş bir veri tabanı üzerine temellendirmiştir. Bu çalışma süresince, partiyonun her sayfasında farklı ve zekice çözümlenmelerle, derinlikli bir bilginin sonucu olan çok özel ayrıntılarla karşılaştım. Hiç kuşkusuz Jarrell, yapıtlarının taşıdığı didaktik değerler açısından günümüzün en ciddiyle incelenmesi gereken bestecilerindendir. En başlangıç seviyesinden en ileri düzeye kadar tüm bestecilerin Jarrell'in sanatından öğreneceği bir şeyler olduğunu düşünüyorum. Kendi payıma, bu çalışma sürecinde yapıtın tamamına yayılmış özel zekâdan ve bestecilik stratejilerinden çok şey öğrendim. Bu eser metni çalışması için bu yapıtı bana ısrarla öneren değerli danışmanım ve hocam Özkan Manav'a tüm çalışma sürecindeki özverili katkısı, hayranlık verici titizliği ve desteği için içten teşekkürlerimi sunarım.

Emre Dündar

Aralık 2018



## ÖZET

Bu çalışma, Jarrell'in *Congruences* serisinin ikinci yapıtı olan, flüt, obua, klarnet ve orkestra için *Sillages* adlı yapıtının I. bölümünü konu almaktadır. Yapıt öncelikle içine yerleştiği estetik bağlamı üzerinden, kültür-tarihsel çizgideki konumlanışıyla ele alınmıştır. *Sillages* üzerinden, Jarrell'in orkestra müziği besteciliği stratejileri, gelenekle bağları, bu bağların sıklaştığı ve gevşediği noktalar ayrı ayrı irdelenmiştir. Her eser başka bazı eserlerin sonucudur. Bu bağlamda, üç tahta üflemeli çalgı ve orkestra için bestelenen bu konçertant yapıtı hazırlayan süreç, besteciye besleyen eğilim ve gelenekler üzerinden ele alınmıştır. Ardından, bestecinin müzik dilinin bileşenleri ayrı başlıklar altında incelenmiş, en nihayetinde, *Sillages*'ın yekpare bir bütün oluşturan ilk bölümünün müzikal analizi bölme ve kesitlerine ayrıştırılarak yapılmıştır. Sonuç bölümünde, *Sillages*'ın bu çalışmada odaklanılan ilk bölümünün estetik çerçevesi özetlenmiş, söylem bütünlüğü içinde ne ifade ettiği, hangi sorunsalları konu edindiği ve hangi teknik ve yöntemlerle gerçekleştirildiği tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Michael Jarrell, 20. Yüzyıl Müziği, 21. Yüzyıl Müziği, Çağdaş Müzik, Yeni Müzik, Genişletilmiş Çalım Teknikleri, Orkestrasyon, Müzikte İzlenimcilik, Çağdaş Fransız Müziği, İsviçreli Çağdaş Besteciler, *Sillages*, Senfonik Müzik, Konçerto, Üçlü Konçerto, Konçertant

## ABSTRACT

This study is focusing on *Sillages* for flute, oboe, clarinet and orchestra which is the second work of Swiss composer Michael Jarrell's series titled *Congruences*. At first stage the work is discussed in relation of its position on the cultural/historical pathway with its aesthetic context. While trying to assimilate *Sillages*, Jarrell's compositional strategies in his orchestral works, his affiliations with tradition, and the specific points where those affiliations became visible and/or indistinct were examined separately. Each work is the result of some previous works. In this context, the progression preparing the work was dealt with over the past traditions and trends which the composer profited. After that, the techniques used by the composer were evaluated under separate headings. Following this, the analysis of the work which is the most important part of this study takes place. On the final stage, the aesthetic framework of the work is summarized, trying to reveal the work's discourse with its integrity, keeping in mind its aesthetic issues.

**Key Words:** Michael Jarrell, 20th Century Music, 21st Century Music, Contemporary Music, New Music, Extended Playing Techniques, Orchestration, Impressionism in Music, Contemporary French Music, Contemporary Swiss Composers, *Sillages*, Symphonic Music, Concerto, Triple Concerto, Concertante

## GİRİŞ

Bu çalışmada, günümüzün en önemli çağdaş klasik müzik bestecilerinden Michael Jarrell'in flüt, obua, klarnet ve orkestra için *Sillages* adlı yapıtının I. bölümünün analizi yapılmıştır. 2005 yılında bestelenen bu bölümün ilk seslendirilişi, yapıtın ithaf edildiği yorumcuların (Emmanuel Pahud, flüt; François Leleux, obua; Paul Meyer, klarnet) solistliğinde, Pascal Rophé'nin yönetimindeki Suisse Romande Orkestrası ile 13 Ekim 2005 tarihinde yapılmış, besteci 2009 yılında yapıta ikinci bir bölüm daha eklemiştir.<sup>1</sup> 17 dakika uzunluğundaki ilk bölüm, yapıtın üçte ikisine yaklaşan bir oylum oluşturur. Bu konçertant yapıt, Jarrell'in orkestral ses dünyası bağlamında öne çıkan bestecilik stratejilerinin önemli bir bölümünü içerir. Bu yönüyle, sanatçının *poetika*'sına ve besteleme tekniklerine giriş yapmaya elverişli bir zemin sunduğu düşünülebilir.

Bestecinin *Congruences* başlığı altında topladığı yapıtların ikincisi olan *Sillages*, MIDI flüt, obua, *synthesizer* ve çalgı topluluğu için yazılmış olan *Congruences*'in (1988-89) üç solist çalgı ve orkestraya uyarlanmış versiyonudur. Jarrell –izinden gittiği İtalyan besteci Luciano Berio gibi– yapıtlarının peşini bırakmayan, onların yeni versiyonlarını, genişletilmiş çeşitlemelerini yapan bir bestecidir. Sanatçı, kimi yapıtlarını defalarca yeniden ele aldığı gibi, üzerinde çalıştığı kavramları ve terimleri de takip etmeyi sürdürür. Bu eğilim, yapıtlarını bütünsel bir çerçeve içinde anlamlandırma arzusuna işaret eder. Edebiyat alanında çokça rastlanan bu bütünleme çabası, bestecilerin yapıtlarını *opus* sayılarıyla kronolojik bir sıralamaya yerleştirme eylemine benzemekle beraber aynı şey değildir. Yapıtları kavramsal kümelere ayırarak sunmak, belli kümeler altında temsil edilen yapıtları farklı ses bağlamları içinde yeniden ele almak, sanatçının, ilgililere bütüncül bir estetik söylem sahibi olduğunu ilan etmesi anlamını taşır.

---

<sup>1</sup> II. bölümün ilk seslendirilişi aynı solistlerle, bu kez Thierry Fischer yönetimindeki BBC Ulusal Galler Orkestrası ile BBC Proms konserleri kapsamında 3 Ağustos 2009 tarihinde Royal Albert Hall'de yapılmıştır.

Jarrell, yapıtını büyük ve hedefi belli bir üretim macerasının bir parçası olarak tasarladığı gibi, bu davranışının bilinmesini de ister. Bu tutum onun yapıtlar bütününe ister istemez didaktik bir anlam yükler. Bu tutumun öncülleri, kuşkusuz Boulez ve Berio'dur. Bu çalışmada, Jarrell'in büyük bir estetik *corpus* kurma düşüncesi, batı kültür tarihinde başka disiplinlerde benzer bir ölü doğrutusunda üretim yapmış sanatçıların çabalarıyla da yer yer karşılaştırılacaktır.

*Sillages*'da günümüz müziğinin farklı yönelimlerinden kaynaklanan teknikler değerlendirilmiştir. Çağdaş tekniklerin yanı sıra, geleneğin bilgisi ve tekniklerinin de bestecinin kendine özgü stratejileriyle pek çok kompozisyonel sorunun çözülmesine imkân sunduğu görülmektedir. Jarrell, bestecilik tarihinin tüm bildik yöntem ve araçlarından farklı düzeylerde yararlanma imkân ve birikimine sahip bir bestecidir. Diziselcilik de, neredeyse diziselciliğin tam anlamıyla bir reddiyesi olan spektralizm de bestecinin pekâlâ bir arada kullanabildiği veri tabanlarıdır. Jarrell'in müziğinde önceki bestecilerin farklı anlayış ve akımlara ait teknikleri içselleştirilerek bir arada kullanılmış, deyim yerindeyse birbiri içinde eritilmiştir. Jarrell'in yetkinliği tüm bu malzemelerden istediği düzeyde yararlanabiliyor oluşundan ve *işçilik* bağlamındaki özel çözümlerinden kaynaklanmaktadır. Bu çalışmanın önemli amaçlarından biri de bu çözümleri olabildiğince görünür ve anlaşılır kılmaktır.

## 1. KAVRAMSAL TESPİTLER

İçinde yaşadığımız zaman diliminde, yani Schopenhauer’ın “varlıksız bir sınır” diye tanımladığı “şimdi” denilen hareketli çerçevenin içinde var olan ve üretmeyi sürdüren bir sanatçının yapıtıyla ilgili saptamalar yapmanın kendine has zorlukları vardır. Saptamayı yapanın karşısına yanıtlaması beklenen iki soru çıkar çünkü: İlk soru, “bu yapıta nereden ya da nasıl varıldı” olacaktır. Bu soru geçmişin yaratıları için de geçerli, dahası zorunlu olmakla beraber, söz konusu “şimdi” olduğunda durum hayli farklıdır.

Öncelikle yapıtın taşıdığı yeni değerlere varılan sürecin sınır noktaları, yani sanatçının yakın geçmişin sanatından beslenerek değerlendirdiği veriler çoğunlukla kategorize edilmemiş halde veya hayli dağınık olabilir. Çok canlı bir örnek olarak, Spektral Müzik akımını ele alabiliriz. 70’ler sonundan bu yana etkili olan Spektral Müzik’le ilgili, çoğunluğu akım bestecilerinin yazdığı makaleler ve birkaç akademik çalışma dışında, “ne olup bittiğine” dair ancak giriş niteliğinde kuramsal belgeler vardır. Öte yandan söz konusu akım, hem yaşanmış, hem de yaşanmaya devam eden bir şeydir. Bu bestecilik eğilimine herhangi bir şekilde yaklaşan bir yapıtı anlamaya çalışırken ister istemez ancak yakalayabildiğimiz sınırlı veriler üzerinden fikir edinebiliriz; temel dayanağımız kaçınılmaz olarak yine konvansiyonel analiz araçlarımız olacaktır. Oysa Spektral Müzik analizinde, konvansiyonel analiz yöntemlerinin pek çoğu işlemez. Bu akımın olmazsa olmaz aracı, ses fiziğine ilişkin çok özel bir bilgi alanının ta kendisidir çünkü. Dahası bu bilgi alanını bestecinin yararlanabileceği kullanışlı dizgelere dönüştürme işi bile (Puredata, OpenMusic gibi *open source* bilgisayar programları çoğunlukla bestecilerle birlikte ya da OpenMusic örneğinde olduğu gibi neredeyse sadece besteciler tarafından geliştirilmektedir) bütünüyle bestecilerin bireysel meraklarına ve kişisel bilgi alışverişlerine bağlı olarak gelişmektedir.

İkinci soru, söz konusu yapıtın müzik üretimini daha yeni estetik alanlara taşıyacak bir öz taşıyıp taşımadığı olacaktır. Aslında öteden beri var olan bu sorunun yanıtı genelde ya yanlış ya da eksik olur. Stravinski’nin *Bahar Âyini*’nin ilk temsilinde olanları düşününüz. Sanat tarihi içinde başlı başına bir “yanlış yanıtlar tarihi” başlığı açılrsa

yeridir. Bu özün sıklıkla gözden kaçmasının nedeni de, genelde ilk soruyu çıkmaza sokan sorunsaldır: şimdi ve şimdiye değen yakın geçmişte olan bitene ilişkin eksik bilgi. Çağının temsil eden her yetkin yapıt, kendi doğumunun hemen öncesindeki yakın geçmişin somutlaşmış halidir. Beethoven'ın herhangi bir senfonisine bugünden baktığımızda, kendi “geçmiş”inin ardına başka “geçmiş”lerin eklenmiş olduğu bir yapıyla karşı karşıya oluruz. Bu durumda saptama yapmak için birikmiş ve derlenmiş sayısız bilgi ve kaynaktan yararlanma olanağımız vardır. Bu verilerin sağladığı sağlam zemin üzerinde nedenler ve sonuçlar üzerine konuşabiliriz.

Hemen içinde bulunduğumuz zaman diliminde üretilmiş bir yapıt üzerine ciddi bir çalışmayı planlarken, bu türden bir avantaja sahip değiliz. Bu yüzden, bu çalışmada, mercek altına alınan yapıtın yapısal özellikleri daha ön planda duracak; yapıtın bir dizge olarak müzik tarihi içerisinde nasıl konumlanabileceğine ilişkin düşünceler, ister istemez spekülâtif olacaktır. Öte yandan, öneri yapmaktan ya da spekülâtif olma çekincesiyle ilgili saptamaları ortaya koymaktan kaçınmak, çalışmanın yararlı bir belge olmasını engelleyecektir. Bu çalışmada, yapıtın yapısal, yani tamamen nesnel verilerinin işaret ettiği seçenekleri ortaya koymaya yönelik bir sıralama kurgulandı. Böylelikle, daha sonra yapılabilecek bir estetik tartışmanın sınırlanmış bir çerçevede, doğru bilgilerle yürütülebilmesi için gerekli zeminin hazırlanması hedeflendi.

## 1.1 Yapıtın Düşünsel Temelleri

### 1.1.1 İmge ve Metafor

Jarrell'in *Sillages*'ı iki belirgin özelliğiyle henüz ilk adımda üzerinde düşünmeye teşvik ediyor bizleri: yapıtın ismi ve çalgı tercihleri. *Sillages*, üç tahta nefesli solist çalgı ve orkestra için bestelenmiş. İlk bakışta geç barok ya da erken klasik dönemin iki, üç solistli *concerto grosso*'larını aklı getirmekle beraber, yapıtın kurgu ve içeriğinin bu türden bir kökle fark edilir bir ilişkisi yok. Flüt, obua ve klarnet: Bu üç tahta nefesli çalgının solist olarak tercih ediliş nedeninin, yapıtın ismiyle bağlantılı olduğu düşünülebilir.

“Sillage”ın Fransızca sözlüklerdeki ilk karşılığı, sözcüğün bir denizcilik terimi olarak tanımını oluşturan “*yüzen bir geminin ardında bıraktığı iz*”dir. Sözcüğün yine bir denizcilik terimi olarak ikinci anlamı “*yüzen bir geminin hızı*” olarak karşımıza çıkar. Bu ikinci içerik, gemicilerin bir teknenin hızına ilişkin, teknenin ardında bıraktığı su izinin uzunluğu üzerinden bilgi edinmelerine işaret eder, dolayısıyla ilk tanımla bağlantılıdır. “Sillage”ın, Fransız Akademisi’nin ilki 1694’de, sonrakiler kimi zaman elli yılı aşan aralıklarla yenilenerek basılan meşhur sözlüğünün sekizinci ve dokuzuncu, yani son iki edisyonuna dek olan basımlarındaki tanımlamaları, salt denizcilik bağlamı bu içeriklerle sınırlıdır ve neredeyse sözcüğü sözcüğe bir sonraki edisyonda yinelenmiştir. 1932 tarihli sekizinci edisyondan itibaren, sözcüğün bir deyim modeli içinde kullanıldığında, “*birinin izini takip etmek*”, “*birinin izinden gitmek*” içeriğine doğru metaforik bir genişlemeye uğradığını görüyoruz. Bu deyim kelimesi kelimesine çevrildiğinde, “*birinin sillage*’ının içinde yürümek” gibi Türkçeye birebir aktarılamayacak bir imgesel içerikle çıkıyor karşımıza. Burada *sillage*, “*çinde olunabilen bir iz ya da dümen suyu*” olarak karşımıza çıkarak metaforik bir değer yüklenir. Türkçemizdeki “*birinin dümen suyunda gitmek*” ya da “*dümen suyuna girmek*” deyimleri Fransızcada “*sillage*” kelimesinin kullanıldığı tümce/deyim modellerinin dilimizde de karşılığı olduğunu düşünmemize yol açabilir. Ne var ki, dilimizde “*dümen suyu*”, metaforik anlamıyla yalnız bu deyim yapıları içerisinde kullanılabilir. Bunun ötesinde, “*dümen suyunda gitmek*”, deyimi dilimizde daha çok “*bir sorun çıkmasın diye uzlaşmak ya da uzlaşır gibi yapmak*” anlamlarında, az çok olumsuz bir vurgulamayla kullanılır. Fransızcada ise bu deyim daha ziyade, “*oradan geçmiş ya da orada bulunmuş bir öznenin ardında bıraktığı etki*” anlamında kullanılmaktadır. Bunun dışında, sözlüklerin ancak örnekler vererek, tanımlama zahmetini okurlara devrettiği pek çok metaforik kullanım örneği vardır:

*Le vol rasant de l'hirondelle sur les eaux, les sillages argentés des poissons.*<sup>2</sup> (Kırlangıcın, suların yüzüne dokunarak uçuşu, balıkların gümüşlenmiş izleri)

*...écharpe et toque qui n'étaient qu'une partie récente, adventice de mon amie, mais qui m'était déjà chère et dont je suivais des yeux le sillage, le long du cyprès, dans l'air du soir*<sup>3</sup> (Eşarp ve şapka arkadaşımın çok eski olmayan bir parçasıydı ve ona yabancıydı, ama benim için çok kıymetliydi ve izlerini gözlerimle takip ediyordum, selvi boyunca, akşam saatinde.)

<sup>2</sup> Sainte-Beuve, C. A. (1859), *Port-Royal*, cilt 5, s. 444. (Türkçe çeviri: Emre Dündar)

<sup>3</sup> Proust, M. (1922), *Sodome*, s. 1014. (Türkçe çeviri: İlke Boran)

*Malraux me donne une place bien flatteuse dans le sillage de Chateaubriand et de Bernanos, mais se trompe en me croyant dressé contre la hiérarchie*<sup>4</sup> (Malraux beni Chateaubriand'ın ve Bernanos'un açtıkları yol üzerinde, hayli kaypak bir yerde konumladı, fakat benim söz konusu hiyerarşiye karşı tepkili olduğumu düşünerek bir yanılgıya düştü.)

“Sillage” en genel tanımıyla bir tür “iz”dir. Herhangi bir iz değildir ancak; her şeyden önce, zaman kavramıyla özel ilişkisi kelimenin anlamını değiştirir. Herhangi bir “iz”in elbette zamansal bir değeri vardır. Ancak bir “sillage” daha çok belli bir geçmişe, o izin var edildiği anlara işaret eder. Bununla birlikte, ıslak asfaltta bırakılmış bir ayak izi gibi kalıcı bir iz değildir; zaman içinde yavaş yavaş çözülerek yok olacak ya da başka bir şeye dönüşecek türden bir oluşturdur. Bir teknenin suda ardında bıraktığı hareketli, değişken iz, bir “sillage”dır sözgelimi. Bir kurşunun yol alırken ardında bıraktığı sıcak hava koridoru da bir “sillage”dır. Öte yandan, terimin dilsel kullanımındaki metaforik değer, hepsinden daha önemlidir. “İnsanların yüzündeki ifadeye bakılacak olursa, patron yine herkesi fırçalamış” dediğimizde, insanların yüzünde oluşan ifadeler “sillage”lardır. Bu ifadeler, tıpkı teknenin ardında bıraktığı izler gibi daha oluştukları andan başlayarak çözülmeye, değişmeye koyulurlar.

Michael Jarrell'in *Sillages*'ında flüt, obua ve klarnet gibi ses sınırları birbirine pek yakın üç çalgının solist olarak seçilmiş olması bilinçli bir tercihin ürünüdür. Tek bir çalgı bir “sillage” yaratamaz. Yine tekne örneğine dönecek olursak, tekne suda yol alırken tek bir iz bırakmaz. Suyu, ardında bıraktığı çizgilerle keserek ilerler. Jarrel'in yapıtında bu üç çalgı iki farklı doğada “sillages”lar bırakır: Biri –doğal olarak– partisyonda, diğeri işitsel bağlamda –icra sonucu akustik mekânda ve zamanda. Öte yandan yapıttaki “sillages”lar, bu kavramı elbette temsili olarak karşılar. Partisyonda yazılmış olan, zaman içinde çözülüp başkalaşmaz çünkü –ki bu, herhangi bir izin “sillage” olarak nitelenebilmesi için zorunludur, yazılan öylece kalır. Besteci kavramı bu açıdan da karşılama kaygısı taşıysaydı, olasılıkla bir tür açık yapıt tasarlamak zorunda kalacaktı. Ancak Jarrell, bu çalışmanın ilerleyen aşamalarında açıklıkla göreceğimiz gibi hiçbir şeyi rastlantıya bırakma eğilimde bir sanatçı değildir. Dolayısıyla eser “sillage” kavramını temsili olarak değerlendiren bir müziktir.

<sup>4</sup> Mauriac, P. (1954), *Bloc-Notes*, s. 147. (Türkçe çeviri: Emre Dündar)



### 1.1.2. Üst-Metafor: Eşbiçimlilik

Yapıtın alt başlığı *Congruences II, Sillages*'ın bir yapıt dizisinin parçası olduğuna işaret ediyor. “Congruence”, dilimize “uyum”, “uygunluk”, “benzerlik”, “tıpatıp aynı olma” karşılıklarıyla çevriliyor. Öte yandan bu kelime, Fransızcada günlük dilde sıklıkla kullanılan türden bir kelime değildir. Daha ziyade matematikten dilbilime, türlü bilimsel-düşünsel disiplinlerdeki uyum ve benzerlikleri tanımlayan işlevsel bir terim ve kavramdır. Jarrell eserle ilgili notlarında, terimi geometrideki kullanılışı üzerinden değerlendirdiğini belirtir. Bu durumda Türkçede kimi çevirilerde karşılaştığımız, öte yanda henüz sözlüklere geçmemiş “eşbiçimlilik” karşılığı, eserin bağlamına daha uygun bir karşılık olarak belirlemekte.

Jarrell'in bestelediği *Congruences*'ların ilki MIDI flüt, obua ve oda müziği topluluğu için yazılmış ve ilk seslendirilişi 1989'da yapılmıştır. 2005 yılında yayımlanan *Sillages*'ın bu tezin konusunu oluşturan ilk bölümü, aynı yılın 13 Ekim'inde Cenevre'de seslendirilmiştir. Bu eserin de alt başlığını oluşturan “congruence” teriminin Jarrell için hayli önemli bir kavramsal içeriğe sahip olduğu kuşku götürmez. *Congruences* alt başlığı, eserde müzik-dışı bir şeylerin kısmen de olsa modellenip modellenmediği sorusunu önümüze koyuyor.

“Sillage” kelimesinin sunduğu imgenin metaforik bağlamlar dışında değerlendirilip değerlendirilmediği sorusu biraz önceki tespitlerden sonra yersiz gözükebilir. Öte yandan “congruence” teriminin geometri gibi bir kesinlik alanından devşirilmiş olması, Jarrell'in müzik-dışı öğelerin modellenmesiyle ne oranda ilgilendiğini sorgulamamızı gerektiriyor.

Spektral akımın çıkış noktası, ses fenomeninin örnekler üzerinden modellenmesi düşüncesidir. Ses, fiziksel bir fenomen olarak ele alındığında müzik-dışı bir şeydir. Ses fenomenini tanımadan, onu oluşturan bileşenleri kavramadan spektral müzik yazılamaz. Sesi derinlemesine analiz eden programların ara yüzleri, yani görsel sunumları geliştikçe spektrum'un görsel temsilinin ötesinde, başka oluşların ya da nesnelerin görselliklerinin de yeni bir anlayışla müzik tasarlama sürecine katıldığını

görüyoruz. Bu sürecin uzamında, spektral kökle şu ya da bu şekilde ilişkili tüm bestecilerin Xenakis'in matematik destekli modelleme yöntemlerine belli düzeylerde uğradığını görmek çok da şaşırtıcı değil. Geometrik-matematiksel modellerin görsel temsillerinin müzik-biçimsel karşılıklarını tasarlama olanağı veren IanniX programı, bugün spektralizmin uzam ya da çevresindeki pek çok bestecinin başucu araçlarındandır.

Bir teknenin ardında bıraktığı iz *gerçekten* modellenenebilir. Sözelimi, videoya çekilmiş bu türden bir görüntü IanniX benzeri bir programa aktarılır, sudaki karmaşık çizgisellik yakınsanarak grafik simgelere dönüştürülür, kaydedilmiş görüntünün çizgisel hareketleri grafik birimlerle *eşbiçimlenmiş* halleriyle gözümüzün önünde – kaydedilmiş görüntüyle eşzamanlı olarak– evrilir durur. Bundan sonrası IanniX'in grafik çıktılarından hangisini, hangi müziksel parametreyle eşbiçimlemeye karar vereceğimize kalmıştır. Bu türden eşbiçimleme çalışmaları son 15 yıldır, özellikle çok güçlü bir yazılım donanımına sahip olan IRCAM'da oldukça popüler bir etkinliktir. Geç-spektral bir besteci olarak değerlendirilebilecek Alberto Posadas'ın yaylı dörtlü için yazdığı, beş büyük parçadan oluşan *Liturgia fractal* adlı yapıtı, çok daha karmaşık bir sistemle kurulmuş olsa da aynı eğilimin ürünüdür. Besteci, eserini “fraktal geometri” olarak adlandırılan, nispeten yeni popüler olmuş bir matematik-geometri disiplini çerçevesinde, İngiliz matematikçi John Horton Conway tarafından bulunmuş “Game of Life” adlı ünlü fraktal permütasyon sisteminden<sup>5</sup> elde ettiği veri sıralılığını birebir modelleyerek yaratmıştır.

Jarrell'in OpenMusic programı ve programcılarıyla olan ilişkisi, bu türden modelleme gereçlerinden çok yakından haberdar olduğunu gösterir. Öte yandan, analizin ilerleyen aşamalarında göreceğimiz gibi, yapıtın biçimsel evrilişinde oldukça konvansiyonel bir yönelim söz konusudur. Posadas'ınki türünden kesin modellemeler, müziğin biçimlenişini koşullar. Oysa Jarrell, biçimi kendi oluş akışına bırakmaz, çeşitli geleneksel yönelimleri tüm kompozisyonel parametrelerde kendi ince işçiliğiyle soyutlayarak değerlendirir. Dolayısıyla, modellenmişlik izlenimi veren figüratif

---

<sup>5</sup> Bu sistemin tüm çıktıları grafiklidir.

gelişim ya da çeşitlemelere bazı pasajlarda rastlasak da, en temelde “congruence” kavramı, bir üst-metafor olarak değerlendirilmiş gibi görünmektedir.

## 2. JARRELL’İN MÜZİK DİLİNİN GELENEKLE BAĞLARI

### 2.1 İzlenimcilik Bağlamı

Yapıtı izlenimci gelenekle ilişkilendirmek, yalnızca adından yola çıkarak bile mümkün olabilirdi: Debussy’nin “Sillages” adlı bir prelüdü olsa şaşırtıcı olmazdı. Öte yandan elimizde daha fazlası var. Ravel’in *Jeux d’eau*’su (Su Oyunları) üzerinden düşünmeye koyulalım. Ravel bu yapıtını suyun kendine özgü sayısız çeşitlenmelerden oluşan dalgalanmalarını yeniden kuran bir yapı ya da bir makine gibi kurgulamamıştır; sudaki dalgalanmaları ve kendine özgü hareketliliği temsili olarak değerlendiren estetik bir çerçeve oluşturmuştur ki Jarrell’in yaklaşımı da buna yakın düşer. İşin aslı, Debussy’nin müziğini Ravel’in müziğinden daha *izlenimci* kılan tam da budur: Ravel, yapıtlarının “çerçeve”sini bir tutum olarak her bağlamda görünür kılar. Debussy’de de elbette bir çerçeve vardır, ancak kesinlikle gizlidir. Belirtmekte fayda var, “çerçeve” metaforunun aslında çok *gerçek* bir kökü vardır. Zira resim sergilerinde eserlerin duvara çerçevesiz ya da çok kısa enli çerçevelerle asılması izlenimci ressamlarla başlamıştır. Bugün müzelerde gördüğümüz Cezanne’ların, Monet’lerin çerçeveleri ilk koleksiyonerlerin müdahalesidir. Ravel’in “çerçeve”leri, kullandığı konvansiyonel biçimler, hedeflediği sesi kesinlikle garantiye alan çok açık bir orkestralama tekniği ve Debussy’ye nazaran daha köşeli bir cümleleme anlayışıdır. Tüm bunlar, tıpkı Jarrell’de olduğu gibi, “işçiliği görünür bir estetik değere çevirmek” anlamına geliyor. Jarrell bu bağlamda daha Ravelci bir izlenimciliğe yakın gibi dursa da kullandığı ses malzemesi ister istemez Debussy’deki esnekliği de duyuruyor. Kesitlerin birbirleriyle bağlantıları, *dikiş yerleri*, Jarrell’in incelikle gizlediği çok özel noktalar olarak karşımıza çıkıyor. Spektral müzikte dikiş yerleri zaten kavramsal olarak olmamalıdır, biçimsel öğeler sessel-fiziksel manipülasyonlarla birbirlerine evrilmelidir. Ne kadar silikleşmiş olurlarsa olsunlar Jarrell’in müziğinde dikiş yerlerinden, dolayısıyla bölmelerin varlığından söz edilebilir. Bu noktada Jarrell, spektralizmden ta gerilere,

izlenimciliğe kadar türlü geleneklere ihtiyaçları doğrultusunda sürekli “dokunan” bir besteci olarak karşımıza çıkıyor. Bu tutum, bestecinin Alman geleneğiyle hangi bağlamda ilişkilendiğini inceleyeceğimiz sonraki başlığımızda daha iyi açıklığa kavuşacaktır.

Öte yandan Jarrell, izlenimci gelenekten ya da daha doğru bir tanımla, geçtiğimiz yüzyıl başı Fransız besteciliğinin yönelimlerinden dolayı ya da doğrudan beslendiğini kendisi de kısmen dile getirir. Bestecinin *Trois études de Claude Debussy* adlı yapıtı için seçtiği üç Debussy etüdü (Jarrell piyano için bestelenmiş bu etütleri orkestralamıştır) bu damara ne denli yaklaşmak istediğini göstermektedir. Tam bu noktada ilginç bir ayrıntıyı dillendirmeden olmaz. Ravel, başta *Pelleas ve Melisande* olmak üzere Debussy’nin yapıtlarını yeniden orkestralamak istediğinden söz ediyordu. Besteci, Debussy’nin orkestrasyonunu yeterince açık bulmadığını sıklıkla dile getirmiştir. Ravel “izlenimci müzik” tabir edilen estetiğin ses malzemesini gerek biçimsel bağlamda gerekse de orkestrasyon düzeyinde daha klasik çerçeveler içinde, deyim yerindeyse daha “derli toplu” bir tutumla değerlendirmek eğilimindeydi. Ravel, *Pelleas*’ı yeniden orkestralamadı. Debussy’nin yalnızca küçük bir piyano parçasını orkestraladı –bestecinin 1918 yılındaki ölümünün hemen ardından. Bu parça Debussy’nin gençlik yıllarında bestelediği ve uzun yıllar fark edilmeden bir köşede kalmış olan *Danse (Tarentelle styrienne)* adlı piyano parçasıydı. Debussy’nin müziği üzerine ciddi bir orkestrasyon çalışması yapmak, Debussy üzerine düşünmenin ve derinleşmenin farklı ve kuşkusuz hayli etkili bir yoludur. Ravel’in niyetlenip türlü nedenlerle gerçekleştiremediği *Pelleas* çalışması, elbette Jarrell’in piyano etütlerini orkestralamasından epey farklı bir boyut ve içeriktedir. Zira bir operayı yeniden orkestralamak, operanın piyano indirgemesi üzerinden yapılacak olsa bile çok daha karmaşık ve zorlu bir iştir.

Üzerinde çalışmak için Debussy’nin, *bildiğimiz* Debussy’ye biraz uzak ancak bazı temel Debussy “kod”larını içeren üç etüdünü seçen Jarrell, oldukça dar bir kadrolu bir orkestrada karar kılmıştır. Arkadaşları besteciye bu işten vazgeçmesini, bu etütlerin yapısının “dönemine sadık” bir orkestrasyon yapılmasına imkân vermediğini, hele ki

seçtiği kadroyla bu çalışmanın yapılamayacağını öğütlemiştir.<sup>6</sup> İşte tam bu noktada, Jarrell'in çalışma biçimini, hatta poetikasını anlamamız için ciddi ipuçları veren bir yöntemsel tercih karşımıza çıkıyor: Jarrell eserin orkestrasyonunda ihtiyaç duyduğu – piyano yazısında olmayan– kimi partileri özel bir spektral analizinin verileri üzerine yapılandırıyor. Besteci, bu “olmayan perdeleri” (yapıtın orkestrasyonunda da kendi varlıklarıyla yok gibiler aslında), piyanonun icra sırasında ses-fiziksel bir fenomen olarak ister istemez ürettiği doğuşkanları ve buna ek olarak işitsel algı sürecimizde beynimizin tamamladığı ara doğuşkanları kullanarak ek partiler yazıyor. Böylelikle “aslına sadık” bir orkestrasyon yapma ilkesi bozulmuyor. Sanatçı “aslına sadık” olma bağlamında yaptığı işe güveniyor. Öte yandan yaptığı işin en nihayetinde bir orkestrasyon olduğunu da unutmuyor. Saygılı bir selam sunma niyetiyle, çalışmasını Debussy'nin pek çok eserini basan Durand Edition'un o dönem kullandığı nota ve yazı fontlarıyla –ancak başka bir edisyondan– bastırıyor.

Debussy'de gördüğü ve olasılıkla bir tür dağınıklık olarak algıladığı orkestrasyonu kendi denge anlayışıyla yeniden ve kuşkusuz kendi imzasını belirgin kılacak şekilde kurmak isteyen Ravel'in tutumundan farklı olarak Jarrell, ele aldığı etütleri yine Ravelci bir yöntem titizliğiyle, fakat Debussy'nin yapacağı türden bir orkestrasyona ulaşmak fikri doğrultusunda değerlendiriyor.

Jarrell'in izlenimci bestecilik geleneğiyle dolaylı ya da doğrudan bağlarını koruma, hatta bu bağları bir oranda görünür kılma arzusu, İsviçreli bir Fransız olan bestecinin, Alman ve Fransız geleneklerinin ayrıştığı noktalarda Fransız geleneğine eklemlenmeyi tercih ettiğini gösteriyor. Öte yandan, biraz önce üzerinde durduğumuz orkestrasyon bir yana, bestecinin büyük yapıtlarındaki “orkestra makinası” Avusturya-Alman geleneğinin verilerini de yansıtır niteliktedir.

---

<sup>6</sup> Conférence d'orchestration: Michael Jarrell, <http://medias.ircam.fr/xdff1e6> (Erişim tarihi: 14 Eylül 2018)

## 2.2 Mahler-Strauss Bağlamı: Orkestrasyon

Jarrell bir oda müziği bestecisinden çok bir orkestra müziği bestecisi olarak görülebilir. Bestecinin solo ve küçük çalgı grupları için yazdığı yapıtlar, orkestra müziğine uyarlayacağı fikir ve tekniklerin deney alanı gibidir. Besteci, solo çalgılar ya da küçük çalgı grupları için yazdığı yapıtların pek çoğunun çeşitlenmiş ve genişletilmiş orkestral versiyonlarını bestelemiştir.<sup>7</sup> Bu bağlamda bestecinin nihai hedefinin orkestral ses dünyası olduğunu ileri sürmek sanırız spekülasyon olmaz.

Bestecinin orkestra yazısı, geleneksel orkestral ses örgüsünün vardığı noktalarla pek çok açıdan ilişkilidir. Jarrell'in orkestrasyon tekniği geleneksel orkestrasyonun 20. yüzyıl sonunda varmış olduğu noktayı temsil eder. Bu bağlamda, Mahler ve Richard Strauss'un orkestrasyon sanatını taşıdıkları o özel dünyadan edinilecek bilgilere kaçınılmaz olarak ihtiyaç vardır. Mahler ve Strauss, kısmen Wagner'den devaldikları fikirlerle, orkestra malzemesini dev bir ses üretici makineye dönüştürmüşlerdir. Bu iki besteci, kompozisyonel eğilimleri farklı da olsa orkestrasyon yaklaşımlarıyla birbirleriyle benzerlik taşır. Her ikisi de orkestradan çok büyük, kütleli sesler çıkarabilme hedefinin yanı sıra, her gürlük ölçeğinde özel tını bileşimleri yaratma ereği sergiler.

Öte yandan Mahler ve Strauss, bu hedeflerine ulaşabilmek için Jarrell'in sahip olmadığı (niyetli olarak ret ettiği) çok önemli iki araca sahiptir: bunlardan ilki tonalite, ikincisi de “betimlemeci orkestrasyon” yaklaşımıdır. Tonalite, hacimli bir orkestrasyonun varlığını her şeyden önce gerekçelendirir. Hele ki kromatik tekniklerin diyatonik duyuşla çok özel uzlaşılara vardığı geçromantik armoni, büyük bir orkestrasyona uygun zemini sunmuştur. Genişlemiş imkânlarıyla tonalite, böylesi bir orkestrasyonun teknik olarak gerçekleştirilmesine alan açan zenginlikte bir malzemedir. Betimlemecilik ve anlatımcılık, bu büyük orkestrasyona çok keskin

---

<sup>7</sup> Bestecinin solo çalgı yapıtlarının bir bölümü, orkestra eşlikli yapıtların solo partilerinin bağımsız kimlik kazanmasıyla açığa çıkmış yapıtlardır. Sözgelimi solo piyano için *...mais les images restent...*, bestecinin *Abschied* adlı piyano konçertosunun piyano partisidir. Solo keman için *Prisme* ise keman ve orkestra için *...prismes / incidences...* adlı yapıtın, orkestra ile diyalogundan izole edilmiş, kesilip çıkarılmış keman partisidir.

efektlerin eklenmesine imkân tanıdığı gibi, büyük yapısal kontrastlara zemin sunar. Mahler ve Strauss en nihayetinde betimlemeci ve anlatımcı bestecilerdir. Mahler'in senfonileri, büyük kontrastlı yapılarıyla operaya ve drama dolaylı yoldan da olsa dokunur. Strauss bir yana, Mahler'i de "salt müzik" bestecisi olarak düşünmek güçtür.

Jarrell, geçromantik orkestrasyonun hacimli ses dünyasından beslenirken, izlenimci Fransız bestecilerin üretiminde olduğu gibi ayrıntıya önem atfeder, yeri geldiğinde müziğin her anına özel müdahaleler yapar. Öncelikle, 10 sese kadar varan<sup>8</sup> yığınlarla kurduğu akorların seslerini, bir yığın olarak değil, gerçekten bir *akor* olarak duyulacak biçimde orkestraya dağıtır. Bu tınlayış, hem çalgıların tek tek doğalarını, hem de çalgı gruplarının kendi aralarındaki ses-fiziksel ilişkileri gözeten, gerçekten ince bir teknik gerektirir. Öte yandan, bir eşzamanlı sesler kütlesi *neredeyse* bir akor olarak var olduğu anda, söz konusu müziksel zaman aralığında vücut bulan tınısal varlık, gürlüğü ve akustik değeriyle geçromantik tekniklerin değerlendirilebileceği bir alana açılmış olur. Jarrell, an'lar ölçeğinde gerçekleşen bu tür fırsatları kaçırmaz. Bestecinin bas çalgılarda sonraki akoru temellendirecek bir sonraki bas sesine inici olarak eksik beşli ya da büyük yedili gibi aralıklarla varması orkestral yapıtlarındaki tipik bir niteliktir. Böylece, varılan yeni bas sesinin fark edilirliliği artırılmış olur. Dahası, özellikle eksik beşliyle varılan bas, fonksiyonel bir çeken-eksen ilişkinliğini andıran işitsel bir yanılğı yaratır. Besteci bu türden kısa "işitsel illüzyon"larla, aslında dolaylı yoldan dinleyicinin tonalite koşullanmalarının bilgisi üzerinden bir oyun kurmaktadır. Jarrell, bu oyun aracılığıyla geçromantik orkestrasyonun çok güçlü kimi tekniklerini değerlendirme şansı bulmaktadır.

Betimlemecilik, yani müziğin müzik-dışı bir olgu, fikir, karakter ya da öyküyle ilişkilendirilmesi, orkestrasyonda özel efekt motivasyonlu pasajların yazılmasına imkân tanır. Strauss'un *Don Kişot* adlı senfonik şiirinde Don Kişot'u viyolonsel, Sancho Panza'yı solo viyola, tenor trombon ve bas klarnet temsil etmektedir. Bu çalgılarda üretilen tüm efekt ve teknikler böylece gerekçelendirilmiş olur. Öykünün

---

<sup>8</sup> Asla 12 sesin hepsinin var olduğu yığınlar kullanmaz.

ortamı tüm dinleyici için zaten malumdur. Orkestrasyonda besteciye çok sıradışı fanteziler deneyebileceği bir alan böylelikle kendiliğinden açılmış olur.

Mahler'in 6. Senfoni'sinin son bölümündeki ünlü çekiç efekti, Mahler'in tam bir romantik yaklaşımla, doğrudan kendi hayatındaki üç büyük olayla ilişkili olarak eserine yerleştirdiği bir işitsel metafordur. Dinleyici bunu bilmese bile 80 dakika boyunca sayısız romantik heyecanın yaşandığı bir deneyimin sonunda gelen çekiç darbeleri, en azından bir esrime an'ı, bir psikolojik zirve olarak ister istemez anlam ve değer kazanır.

Müziğin bütününden bağımsız, sadece kendisi olarak var olan etkiler Jarrell'in kesin olarak karşı olduğu bir estetiğe işaret eder. Jarrell anlatımcı ve betimlemeci de değildir, dolayısıyla müziğindeki özel efekt bölgeleri bu bağlam üzerinden anlam kazanmaz. Öte yandan, Jarrell'in müzikal söyleminde betimlemeci ve anlatımcılığın iyiden iyiye dolaylı hale getirilmiş geç türevleri olarak değerlendirilebilecek izlenimci-sembolist öğeler, tek tek efekt nesnelere olarak değil ama yapıtın bütünsel tınlayışını etkileyen değerler olarak karşımızdadır. Çalışmamızın konusunu oluşturan *Sillages*'ın adıyla kurduğu olası ilişkileri yukarıda açıklamaya çalışmıştık. *Sillages*, biraz spekülatif bir tanımlamayla, betimlemeci niteliği çok da dolaylı olmayan, ancak metaforik içeriğiyle bu bağlamdan kaçmayı başaran bir yapıttır. Bir başka deyişle, yapıtın üzerinde yapılandığı fikir –en özet haliyle, üç solist çalgının tüm orkestra tınısının içinden orkestrayı ve birbirlerini keserek yollar açması– daha çok bir *eşbiçimleme* eğiliminden doğmuştur. Bunun betimlemeci bir davranışın ürünü olduğunu söyleyemesek de orkestrasyonu koşullamadığını da ileri süremeyiz. *Sillages* başlığı bu formülü bir “üçlü konçerto” olmanın bir adım ötesine taşıyor ve bu durum, orkestrasyon bağlamındaki kimi davranış ve tutumlara metaforlar üzerinden anlam yükleyebileceğimiz bir alan açıyor. Mahler ve Strauss'un metaforları hiç kuşkusuz daha doğrudandır. Sözgelimi Strauss'un orkestrasyonu, Don Kişot'un yel değirmenlerine saldırmakta olduğu imgesini kolaylıkla içselleştirmemizi sağlar. Bu kesitten alıntıladığımız kısa örnekte yaylıların jestlerine, arpın glissando'larına ve rüzgâr makinasının etkinliğine dikkat ediniz:



The image shows a page of a musical score for Richard Strauss's *Don Quixote*, VII. Çeşitleme, ö. 9. The score is for a full orchestra and includes parts for Windmaschine (Wind Machine), Harfe (Harp), Viol. I. and II., Bratschen (Violins), Violono (Viola), and Contrab. (Contrabass). The score shows a dynamic range from *ff* (fortissimo) to *dim.* (diminuendo) and *f* (forte). The Windmaschine part is marked *ff* and *dim.*. The Harfe part is marked *ff* and *dim.*. The Viol. I. and II. parts are marked *ff* and *dim.*. The Bratschen part is marked *ff* and *dim.*. The Violono part is marked *ff* and *dim.*. The Contrab. part is marked *ff* and *dim.*.

**Örnek 2.1** Richard Strauss, *Don Kişot*, VII. Çeşitleme, ö. 9  
(yaylılar, arp, rüzgâr makinası).

Strauss'ta orkestrasyonu koşullayan imge çok açıktır. Jarrell'de ise durum farklıdır. Besteci, Strauss'un yaptığı gibi imgeyi doğrudan tarif eden bir orkestrasyona başvurmaz. Bununla birlikte Jarrell'in orkestrasyonu, bazı kesitlerin türlü imgeler üzerine kurgulanmış olduğunu düşünmemize yol açar.

The image shows a page of a musical score for Michael Jarrell's 'Sillages', measures 203-209. The score is for a full orchestra with woodwinds, strings, and puppets. The woodwinds (Fl. s., Hfb. s., Cl. s.) play a complex, rhythmic pattern. The strings (Pup. I, VI. I, VI. II, Pup. II, Alt., Pup. II, Vcl., Pup. II, Cb. Pup. I) play a similar pattern with various dynamics and articulations. The score includes tempo markings such as '3/16, quarter note = 132' and '4/8, quarter note = 66 / quarter note = 132', and performance instructions like 'arco tasto', 'c. I. tratto', and 'ne pas marquer les temps'.

**Örnek 2.2** Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 203-209 (yaylılar ve üç solist).

*Sillages*'ın I. bölümünde 200-213. ölçüleri arasında yer alan bu kesit, müziğin o ana kadarki akışı içinde izlenen her şeyi kesintiye uğratar. Sesin bütünsel hareketi burada kütleli olarak beklenmedik bir sürece muhatap olur; deyim yerindeyse, bir tür ses girdabına düşer. Bu sürprizin dinleyici üzerindeki etkisi, Strauss'ta karşılaştıklarımıza benzer bir görselliğin kaçınılmaz olarak tetiklenmesi olacaktır. Yapıtın adının işaret ettiği "dümen suyu" imgesinden yola çıkarak, burada *sillage*'ları bir süreliğine kesintiye uğratan bir "girdap" imgesini ikna edici bulabiliriz. Öte yandan bu "girdap" imgesi yerine başka bir şey de konulabilir. Tam olarak tarif edemiyor da olsak, burada hareketli bir imgenin, dilbilgisinde tanımlandığı şekliyle bir "gizli özne"ye benzer

varlığını kolay kolay ret edemeyiz. Jarrell'in orkestral müziğinde bu tür anlar, imgesel bir varlığı canlandırarak deneyimlenebileceği gibi, öncül bir imgeden yola çıkılarak yazılmış oldukları duygusunu da uyandırır. Bu tür pasajlarda dolaylı da olsa açığa çıkan bu betimlemeci içerik, Strauss'ta gördüğümüze yakın düşen, doğrudan betimlemeyi hedefleyen orkestral dokuları çağrıştırır.

### 2.3. Berio Bağlamı

Luciano Berio, Jarrell'in besteciliğinin neredeyse her dönemini etkilemiş bir figür olarak karşımıza çıkar. Berio, geçtiğimiz yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olmakla birlikte, müziği, Jarrell ve Luca Francesconi dışındaki kalburüstü bestecilerden neredeyse hiçbiri için (belli oranda etkilenmeler dışında) bir temel izlek olmamıştır. Jarrell'in müziği, doğrudan ve çok kolay fark edilir referanslarla Berio'nun üretimine bağlanır.

Jarrell'in ses tekrarları, Berio'dan özümlediği tekniklerin başında gelir. Uzayan armonileri hareketlendiren ses tekrarları, Berio'nun ve Jarrell'in müziklerinde, notasyondaki grafik karşılıklarıyla bile kolaylıkla görülebilen benzerlikler içerir.

♩ = 54 (molto lontano e parlando)

con sord.

Violino 1°

III IV III IV III IV III IV III sim. sul pont. ord. 3

*p* > *pppp* quasi senza suono *mf*

Violino 2°

con sord. IV 0 IV 0 IV 0 IV 0 IV 0 sim. sul pont. ord.

*pppp* quasi senza suono

Viola

con sord. IV 0 IV 0 IV 0 IV 0 IV 0 sim. sul pont. ord. 3

*pppp* quasi senza suono

Violoncello

con sord. II 0 II 0 II 0 II 0 sim. sul pont. ord. II

*pppp* quasi senza suono

Örnek 2.3 Luciano Berio, *Notturmo* (3. Yaylı Dörtlü), ö. 1-3.

The image shows a page of a musical score for Violin I, Violin II, and Alto. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The Violin I part starts with a pizzicato (pizz.) and sfz (sforzando) marking, followed by a series of sixteenth-note runs. The Violin II part also features sixteenth-note runs and is marked with 5.soli (solo). The Alto part includes arco (arco) markings and dynamics like sfz, poco, and p. The score is annotated with various performance instructions such as 'pont.' (ponticello), 'touche' (touché), and 'les autres' (the others).

**Örnek 2.4** Michael Jarrell, “...un long fracas somptueux de rapide céleste...”,  
vurmahılar ve orkestra için konçerto, ö. 83-85.

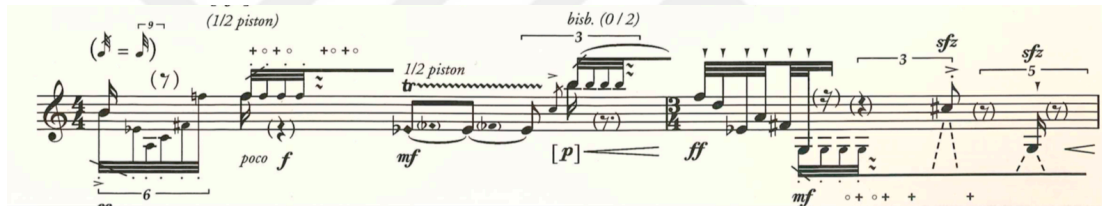
Jarrell sadece ses tekrarları ya da orkestrasyon teknikleri bağlamında değil, biçim kurma stratejilerinden, çalgıların figüratif hareketlerine dek pek çok başka açılardan Berio etkilerini yazısına taşır. Jarrell’in müziği bu etkilenimi gizlemez, dışa vurmaktan çekinmez. Jarrell’in kompozisyon anlayışını Berio düzeyinde etkileyen bir başka besteci daha yoktur. Bu etki bestecinin solo yapıtlarında da hemen fark edilir. Jarrell’in *Assonances* başlığını taşıyan yapıt dizisi, Berio’nun *Sequenza*’ları gibi döngüsel bir

yapıt dizisidir. Öte yandan *Assonance*'lar, *Sequenza*'lar gibi solo çalgılar için yazılmış olma kuralıyla sınırlandırılmamıştır.

Jarrell, notasyonun temsilini, grafik varlığını tasarlarken bile geniş ölçüde Berio'dan yararlanır.



**Örnek 2.5** Luciano Berio, *Sequenza IXa*, klarnet için (1980), s. 4, 5. dizek.



**Örnek 2.6** Michael Jarrell, *Assonance IVb*, korno için (2009), s. 1, 8. dizek.

Besteci belli eserlerini kurgularken, yazdığı müziğin Berio'ya yakınlığını-uzaklığını, kendi üslubunu denetlediği bir izafiyet noktası olarak değerlendirmektedir. Keman ve orkestra için 1998 tarihli *...prismes/incidences...* adlı yapıt ve bu yapıttan türeyen, solo keman için *Prisme*, Berio'nun *Sequenza-Chemins* ilişkisini tersine çevirmiş gibidir: "Berio ve *Chemins*'lerinin karşıt yönüne saparak, Michael Jarrell burada konçertant bir yapıtın solo partisini alır ve deyim yerindeyse orkestrayla tüm iletişimini keserek onu "izole" eder."<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Michel, P. (2001) *Michael Jarrell: Solos*, CD kitapçığı, s. 3.

## 3. JARRELL'İN BESTECİLİK TEKNİĞİ

### 3.1 Ses Tercihleri

Jarrell'in ses kurgusu farklı dönemlerde farklı tekniklerle yapılandırılmış olsa bile, bütünsel tınlayış keskin değişiklikler göstermez. Besteci genel olarak dizisel, geç-dizisel ve spektral tekniklerle derlenen bir ses dünyasıyla çalışır. Öte yandan bu temel yönelimlerin sonuçlarıyla çelişmeyecek esnek ses tercihleri de zaman zaman göze çarpar. Bu sonuncu kategori içinde yer alanlar, özellikle çalgıların doğalarının koşulladığı pratik çözümlerden ya da ezgisel figürlerin kendilerine özgü kimliklerini dizisel zorunluluklarla kısırlaştırmamak için yapılan anlık müdahalelerden kaynaklanır. Yine de besteci, ses tercihlerinin genel stratejisini hemen her zaman önceden planlamaktadır.

Jarrell'in ses tercihlerindeki genel yaklaşımı anlamaya çalışırken, herhangi bir dizisel yapı aramadan önce, genel bir fikir edinmek için yapılacak bir ön çözümlenimin sonuçlarını değerlendirmek yararlı olacaktır. İlk olarak Jarrell'in özellikle orkestra müziklerinde karşılaşılan akor gereçlerine odaklanalım. Zira Jarrell, müziğini akorlarla hareket ettirme eğiliminde olan bir bestecidir.

Sanatçının geniş ölçekli yapıtlarında, genelde en az beş, en çok on farklı sesin eşzamanlı kullanımıyla oluşturulan büyük akorlar göze çarpar. Jarrell'in, kullandığı akorları işlevlerine göre sınıflandırma eğiliminde olduğu kendi beyanlarından açıklıkla anlaşılır. Besteci akor malzemesini, kendisi olarak varlığını sürdüren, herhangi bir ardışıklık koştulamayan durağan akorlar ve doğasında simetri olmayan, dolayısıyla hareketi koştulayan akorlar olarak ikiye ayırır. Bu ayrım geleneksel armonideki çeken-eksen ikiliğini akla getirmekle birlikte farklı bir içeriğe sahiptir. Jarrell, durağan akorları simetrik ya da dengede duran ses varlıkları olarak tanımlar. Aralıksal olarak simetrik olmayan ancak kimi özel aralıksal ilişkilerin sonucu olarak dengede duran akorlara da örnek olarak tonalitedeki çeken ve eksten akorları seslerinin özel dizilimlerle eşzamanlı kullanıldığı örnekleri verir. Böylece besteci, kullandığı

akorların durağan ya da hareket ihtiyacını tetikleyen varlıklar olarak sınıflandırılışını tonal kavramlar üzerinden gerçekleştirir.<sup>10</sup>

Jarrell, küçük ya da büyük ölçekli tüm figüratif hareketlerini de yine iki kutup üzerinden değerlendirir. Aralıkların daraldığı, yani seslerin birbirine yaklaştığı figürlerin oluşturduğu alan bu kutuplardan ilkinin, seslerin, aralıkların çevrimleriyle birbirinden uzaklaştığı, dolayısıyla gerilimin azaldığı ya da şekil değiştirdiği ezgisel hareketler ise ikincisini oluşturur. Kompozisyon, bu iki kutup arasındaki aşamalı geçişliliğin ve esnemelerin oranı gözetilerek kurgulanır.

Besteci, gerek akorların gerekse figüratif hareketlerin üretiminde *pivot* işlevi gören merkezi sesler belirler. Bu seslerin çevresine simetrik olarak eklenen seslerle asimetric olarak eklenenler arasında denge oyunları kurar; bu işlemler dizgesinin sonucu olarak ortaya çıkan yeni ses kümelerini kompozisyon içinde farklı işlevler yükleyerek kullanır. Besteci bu işlemleri iki amaçla gerçekleştirir: İlki, genelde orta frekans bölgelerinde bulunan söz konusu merkez sesin odak olma kimliğini desteklemek, böylelikle sesin içinde barındırdığı enerjiyi daha görünür kılmak; ikincisi, merkez sesin dengesini, yani bir odak olarak algılanırlığını yitirmesine yol açan bir süreç yönelmektir. Aşağıdaki örnekte Fa# sesi çevresindeki ısrarcı figüratif hareketlerin aralıksal yapısı bir gelişim çizgisine sokulmuş, böylelikle merkez çevresinde yoğunlaşan hareket, giderek bir parçalanma sürecine yönlendirilmiştir.



**Örnek 3.1** Michael Jarrell, *...mais les images restent...*, piyano için (2003), ö. 1-7.

<sup>10</sup> Cours de Composition de Michael Jarrell: <https://medias.ircam.fr/x3dfd92>, 10'46"-16'30" arası. (Erişim tarihi: 19 Eylül 2018)

Yukarıda özetlemeye çalıştığımız yöntem ve uygulamalar göze çarpmakla birlikte besteci, ses organizasyonunu, yapıt bütününe etki eden belli ve kesinlikli bir sisteme bağlı olarak yapmaz. Jarrell'in ses kurgusunu yönlendiren eğilimler şöyle özetlenebilir:

1. Beş, altı ya da daha çok sestem kurulan büyük akorlar ve bu akorlardan türeyen diziler.
2. Merkez sesler ve bu seslerin çevresine kimi zaman simetrik olarak eklenen yeni seslerle elde edilen ses kümeleri.
3. Ezgisel yapılar ve akorlarda kesin bir modal ya da tonal tanımlamayı olanaksız kılan bir aralıksal sıralılık ilkesi.
4. Artmış dörtlü / eksilmiş beşli aralıklarının üst üste ya da art arda kullanımında bu aralığın çeken (dominant) fonksiyonuna dönüşen bir kimlik taşımaması. Aynı tutumun, tonal bir çağrışım sergileme potansiyeli taşıyan küçük yedili ve benzeri aralıklar kapsamında da gözetilmesi.

### **3.1.1 Dizisel Yaklaşım**

Jarrell'in müziğinde dizisel tekniklerin kullanımı, geç-diziselciliğin açtığı araştırma alanlarından derlenmiş kimi verilerin çok kişiselleştirilmiş bir yorumu olarak karşımıza çıkar. Bestecinin müzik-tarihsel çizgi üzerinde konumlandırılması tartışma konusu edildiğinde ortaya hayli ilginç bir durum çıkıyor. Jarrell diziselci yöntemleri açıklıkla kullanan bir besteci olmakla birlikte, diziselciliğe belki en sert ve etkili eleştiriyi yapan spektral müzik geleneği uzamında da konumlanmış bir bestecidir. "Spektral Teknikler" başlığını taşıyan bir sonraki alt bölümde üzerinde daha ayrıntılı olarak duracağımız bu konu, ilginç olduğu kadar önemlidir de. Zira spektral besteciliğin diziselciliğe muhalefeti, bu akımın adı konulmamış manifestosunun en önemli söylemlerindedir. Öte yandan Jarrell'in dizisel yöntemlerden yararlanması tektipleştirilebilecek bir yaklaşım göstermez. Bestecide herhangi bir dizi, hiçbir zaman ana kompozisyonel sorun gibi görünmez, daha ziyade yapının bütünsel tınısını garantiye alacak bağlamlardan biri olarak karşımıza çıkar. Yine de bu, bestecinin herhangi bir yapıtı için kurduğu dizisel temeli esnetme eğiliminde olduğu anlamına



gelmez. Besteci dizilerini daha en başından esnek bir dizge içinde konumlar, sonrasında planını değiştirmez. Jarrell, birbiriyle çelişmeyen pek çok dizisel malzemeyi tek bir yapıt içinde kullanır. Bu durum yapıtın harcında dizisel bir alaşımın bulunduğu izlenimini kırar. Besteci genellikle kısa müzik yazmaz, yapıtlarının çoğunun süresi on dakikayı açar. Uzun soluklu büyük yapılar, en nihayetinde tek tek kapalı biçimler olan dizilerin birer “dizi” olarak fark edilebilirliğini iyiden iyiye azaltır.

Bestecinin soprano ve beş çalgı için bestelediği *Trei II* adlı yapıtında kullandığı diziler **Örnek 3.2**'deki gibidir. Hemen fark edileceği üzere aktarımlarıyla birlikte sıralanan iki dizinin her biri dokuz seslidir. Ayrıca, her iki dizide de birer adet ses tekrarı vardır. Örnekteki elyazısı bestecinin *Trei II* adlı yapıtını planladığı taslak sayfalarından birinin kopyasıdır. Bir sonraki örnekte ise bu dizilerin uygulandığı bir kesit gösterilmiştir.

- series -

Örnek 3.2 Michael Jarrell, *Trei II* (1983) için taslak: “diziler”<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Servière A., “Processus de composition et artisanat”, s. 40.

[https://www.dissonance.ch/upload/pdf/120\\_36\\_hsm\\_ser\\_Jarrell.pdf](https://www.dissonance.ch/upload/pdf/120_36_hsm_ser_Jarrell.pdf) (Erişim tarihi: 15 Eylül 2018)

Örnek 3.3 Michael Jarrell, *Trei II*, ölçü 283.<sup>12</sup>

Besteci, diziselleştirme etkinliğini çok çeşitli bağlamlarda değerlendirdiği bir yöntemler sıralılığına eklemeler. *Trei II*'de üç yazardan seçilen üç ayrı dilde metin vardır. Eserde metinleri kullanılan şairlerden Ronald David Laing'in şiirinde sayı gruplarının yer aldığı satırlar vardır. Jarrell bu kesitlerdeki sayı sıralılığıyla eserde kullandığı iki dizi grubu arasında organik bağlar kurmak ister. Yapıtın bu kesitindeki solo flüt partisi metindeki sayıları ilginç bir yöntemle izler. Metindeki sayılardan ilk dördünü alalım (1234). 1 için taslakta gösterilen ilk dizinin 1. sesi, 2 için 2. dizinin ilk iki sesi, 3 için yine 1. dizinin 2., 3. ve 4. sesleri, 4 içinse 2. dizinin 3., 4., 5. ve 6. sesleri yazılır. Bu sistem aynı şekilde sürdürülür. Böylelikle iki dizi birbirine katılmış olur. Aşağıdaki örnekte Jarrell'in bu sistemi tasarlarken tuttuğu notlardan bir kesit gözükmektedir.

<sup>12</sup> Servière A., "Processus de composition et artisanat", s. 40.  
[https://www.dissonance.ch/upload/pdf/120\\_36\\_hsm\\_ser\\_Jarrell.pdf](https://www.dissonance.ch/upload/pdf/120_36_hsm_ser_Jarrell.pdf) (Erişim tarihi: 15 Eylül 2018)

**Örnek 3.3** Michael Jarrell, *Trei II*'nin taslak defterinden bir sayfa (ölçü 263-267 arasındaki flüt solosuna temel oluşturan plan).<sup>13</sup>

Jarrell, kendi kullandığı iki dizinin yanı sıra şairin şiirinde kullandığı sayı sıralılıklarını da dizi olarak kabul etmiştir. Bu sayı dizisine de üçüncü bir ses dizisini biçimlendiren bir tür makine olma işlevi yüklemiştir. Matematikçiler ya da yazılım uzmanları için pek sıradan gözükken bu türden bir işlem, müziksel kompozisyon alanına uygulandığında ortaya çok karmaşık bir sorunlar ağı çıkar. Birbiriyle ilişkilendirilmiş iki dizinin birbirine sürekli farklı sıralılıklarla karışıyor olması pek çok yeni dizinin ortaya çıkması demektir. Sayı ya da farklı sembollerin temsili düzeyinde kalındığında elbette bir sorun yoktur, işlem neye yol açıyorsa sonuç odur. Müzikte ise hedef, ses karşılığının estetik değeri ya da en azından içsel tutarlılığıdır. Jarrell, müziğin yapısının üzerine kurulduğu iki diziyi, işlemin sonucunda açığa çıkan permütasyon sürecinin üreteceği dizi akışını öngörecektir biçimde tasarlamıştır. Öte yandan bu oyun, *Trei II* de müziğin şiirle ilişkili olan bir kesiti için tasarlanmıştır. Aşağıdaki örnekte,

<sup>13</sup> Servière A., "Processus de composition et artisanat", s. 42.

[https://www.dissonance.ch/upload/pdf/120\\_36\\_hsm\\_ser\\_Jarrell.pdf](https://www.dissonance.ch/upload/pdf/120_36_hsm_ser_Jarrell.pdf) (Erişim tarihi: 15 Eylül 2018)

solist sopranonun seslendirdiği partinin nasıl düzenlendiği görülmektedir. Jarrell, bu kesiti görsel olarak tipik bir ses partisi temsiliyle düzenlememiştir. Sayıların parantez içine alınarak kümelemesi, partiyonla muhatap olan müzisyenlere bu sayıların müziğin genelindeki başka parametreleri de tetikleyecek nitelikte olduğuna işaret eder.

(quasi  $\text{vv}$ )

(les chiffres seront toujours lus le plus vite possible  
*mf-f* dans la langue maternelle de la chanteuse)

(1 2 3 4 1 3 3 2 1 5 5 1 1 3 2 5 1 3 6 6 2 5 1 3 5 7 7 4 1 3)

Örnek 3.4 Michael Jarrell, *Trei II*, ölçü 244.

Bu türden bir işlemin sembolik sonuçlarının uzun bir dökümünü yapmak kâğıt ve kalemle bir hayli güçtür. Bu noktada akla bu tür işlemlerin sonuçlarını müzik sembolleriyle veren OpenMusic gibi yazılımlar geliyor. Böyle bir yazılım, bu müziğe özel “bu iki diziyi birbirine sürekli karma” eylemini kolaylıkla yapabilir, üstelik istenildiği kadar uzun yapabilir. *Trei II*'nin yazıldığı 1983 tarihinde bu türden bir işlemi kolaylıkla yapacak yazılımlar elbette vardı. Ancak Jarrell’in eserde kullandığı metinlerin de sınırlamasıyla burada daha uzun bir hesaplama yapması pek de gerekli değildi. Jarrell, dizisel hesaplar yapmak için hatırı sayılır bir kısmı 80’lerin başından itibaren IRCAM çevresinde geliştirilen programlarla, özellikle de OpenMusic’le

sonraları ilgilenecektir. Jarrell'in IRCAM yazılımcılarına tasarımını önerdiği,<sup>14</sup> tüm aralıkları içeren dizilerin farklı tercih ve bağlamlarda üretimini sağlayan özel bir OpenMusic uygulaması, halen bu yazılımı kullananların değerlendirdiği araçlardandır.<sup>15</sup>

### 3.2 Spektral Teknikler

Jarrell'in spektral tekniklere yaklaşımı bu akımın başat bestecilerinkinden hayli farklıdır. Besteciliğe spektralizm üzerinden bakmakla, spektral teknikleri tanımak ve değerlendirmek birbiriyle özdeş değildir. Sanatını tam anlamıyla spektralizm çerçevesinde kurgulayan besteci için ses fenomeni, yapıtın malzemesinin devşirildiği bir kaynak olmanın ötesindedir. Spektral besteci, fiziksel varlığının temsilini incelediği herhangi bir ses olayını sadece bir “nesne” olarak değerlendirmez, söz konusu ses olayını yaşayan bir varlık olarak ele almaya çalışır. Onu içinde bulunduğu fiziksel bağlamdan ayırıp, yalıtarak söylem bağlamına taşımaz. Çünkü –yaşayan bir varlık metaforunu takip edecek olursak– böyle bir durumda söz konusu varlık yaşamayı artık sürdüremeyecektir. Spektral besteci, gözlem altında tuttuğu ses olayını benzer tanımlama süreçlerinden geçirdiği başka ses olaylarıyla birlikte yaşayabilecekleri, deyim yerindeyse bir arada nefes alıp verebilecekleri bir bölgeye yerleştirir. Kompozisyonun temeli bu bölgelerin oluşturulması ve haritalanmasıdır.

Hugues Dufourt “Spektral müzik bir işlevsel kutuplar teorisinin ve devinim halindeki biçimlerin estetiği üzerinde temellenmiştir”<sup>16</sup> der. Bestecinin burada “devinim halinde olma” nitelemesine başvurmasındaki amaç en küçük yapı taşından en büyüğüne diziselciliğin tüm yapı öğelerinin devinimden yoksun, sabit varlıklar olduğunu vurgulamaktır. Devinim zamanla ilgili bir şeydir. Herhangi bir müziğin akış sürecinde, sadece varılan ya da yola çıkılan köşelerle sınırlandırılmış bir “spektral ses olayı”

<sup>14</sup> Toro, M., Cali, J., Rueda, C., Assayag, G.

<https://www.researchgate.net/publication/228801068/download> (Erişim tarihi: 20 Eylül 2018)

<sup>15</sup> <http://repmus.ircam.fr/openmusic/libraries> (Erişim tarihi: 20 Eylül 2018)

<sup>16</sup> Dufourt, H., “Musique Spectrale”, Société nationale de Radiodiffusion, Radio France, Société Internationale de musique contemporaine (SIMC) 1979, III, s. 30-32.

farklı bir estetik bağlamın devinim fikri üzerine yerleştirilmiş olacağı için bir “etki”den ya da “izlenim”den fazlası açığa çıkmayacaktır. Jarrell, spektral ses olaylarını bağlamlarından çıkarıp kendi biçimsel iklimine taşır. Ancak bu işlemi son derece ince bir işçilik ve yüksek bir teknik beceriyle yapar. Üstelik, elde ettiği “etki”yi kaçınılmaz olarak söylenmesi gereken bir şey gibi göstermeyi de başarır. *Sillages*’ın iki “multifonikli zirve”si (ö. 245 ve 247) tam da bu niteliktedir. Müziğin bu anında solist tahta üflemelilerle orkestral tahta üflemeliler eşzamanlı multifonikler seslendirirler. Besteci burada tam anlamıyla bir “spektral zirve” kurgulamıştır. Müziği bu zirveye taşıyan süreç çok uzun sayılamayacak bir süre önce başlamıştır. Besteci 231. ölçüden başlayarak zillere ve tam-tamlara alan açarak, bu çalgıların karmaşık üst armoniklerini gösterir. Böylece, sonraki ölçülerde beliren tahta üflemelilerin multifonikleri bu metal vurmalarının spektrumlarının bir parçası, doğal bir sonucu olduğu izlenimi verir. Bu teknik, multifoniklerle inşa edilen “varılan zaman”ı ikna edici kılar.

Kuşkusuz, dizisel ya da çekirdek ses kümeleriyle kurulan motif temelli yapıların spektral öğelerle geçişli ilişkilerini araştırarak çalışmanın doğal sonucu, melez bir estetiğin açığa çıkması olacaktır. Ancak Jarrell’de sonuç böyle değildir. Besteci, kesin bir bütünlük etkisi elde etmek için başka bazı kompozisyonel teknik ve araçları devreye sokar. Bu araçların en önemlisi zamansal örgütlenmedir. Jarrell tempo değişimlerini, müziğin ritmik varlığını çok özel bir dikkatle kurgular. Altı çizilmesi gereken önemli olgu, bestecinin müziğin içindeki öğelerin değişim sıklıklarının oranını, spektral içerikli bir yapının zamanını modeller gibi belirlemesidir. Spektral müziğin, en az ses dünyası kadar şaşırtıcı bir “müzikal zaman”ı vardır. Spektrumdaki öğelerin arasındaki kimi zamansal ilişkiler, bir bestecinin müziksel imgelemiyi kolay kolay bulamayacağı ritmik modellere ulaşılmasını sağlayabilir. Öte yandan herhangi bir spektrumdan öğrenilebilecek zamansal sıralılıklar, doğal olarak bestecilerin bir süre sonra benzerlerini yapay olarak üretebileceği modellere dönüşürler. Bir kere duyulur olan her işitsel model artık çeşitlenebilir bir malzemeye dönüşür çünkü. Yapay bir spektrum tasarlanabileceği gibi, yapay bir spektral zaman da tasarlanabilir. Dahası, doğal ya da yapay bir spektruma dayanmayan, ama bu türden bir temel üzerine kurulmuş izlenimi veren “sahte spektral zamanlar” da kurgulanabilir. Jarrell tam da bunu yapar işte. Geniş ölçüde dizisel yöntemlerle biçimlenen ses dünyasını ve ritmik



yapılarını –özellikle orkestra müziklerinde, tınının ön planda olduğu, düşük dinamikli pasajlarda spektral izlenimi veren bir zamansal yapı eşliğinde– en küçükten en büyüğüne bu bağlamda yapılandırır. Dizisel yöntemlerle yazılan ya da belli bir aralık sıralılığının çok fark edilir olduğu kesitlerin bu türden bir müzik zamanına yerleşmesi, ses seçimlerindeki sınırlamacı tutumun algılanırlığını azaltır.

### 3.3 Orkestrasyon

Tonalitenin olmadığı, fonksiyonel değer taşıyan bir bas bölgesinin yer almadığı bir müzikte gelenekle, özellikle Wagner ve ardıllarıyla temsil edilen türden orkestrasyon başarılarına nasıl ulaşılır? Orkestral ses dünyası yeni müzikle geleneğin uzlaşma alanıdır. Orkestra müziği yazan besteci, orkestra için yazmasını haklı çıkaracak, gerekçelendirecek bir ses dünyası yaratmak durumundadır –ki bu da, gelenekten tümüyle kopularak altından kalkılacak bir iş değildir. Orkestra için yazan besteci, pratik icra sorunlarının en yoğun yaşandığı bestecilik alanına adım atmış demektir. Bunun da ötesinde, genel olarak orkestra müziği dinleyicisi orkestral bir yapıya en nihayetinde orkestranın çıkarabileceği türden bir sesle karşılaşmak düşüncesiyle yönelir. Bu durum kolay değişecek bir şey değildir. Günümüzün sık orkestra siparişi alan ciddi bestecileri, oda müziklerinde alabildiğine zorladıkları kimi tınısal alanları, orkestra müziği yazarken “ehlileştirilmiş” halleriyle kullanırlar. Uzlaşımın sırrı, orkestrasyonu “tonalite varmış gibi” temellendirmek, böylelikle konvansiyonel araçlardan yararlanabilecek bir alan yaratmaktır genelde. Öte yandan bu tutum, besteciye ister istemez hayli sıkıştırır, sınırlandırır. Kimi besteciler, bir zamanlar Boulez’in “opera binalarının yakılması gerektiği” önermesiyle dillendirdiği bağlama kısmen koşut olarak, orkestra müziğinin eski bir estetiğin temsili olduğunu düşünür ve ondan uzak dururlar. Bugün orkestra müziği besteciliği, belli bir uzlaşma fikrinin yarattığı sınırlar içinde yeni ve özgün olabilmek demektir. Bu, bugünün bestecisi için temel bir bestecilik sorundur ve zekice çözümler gerektirir.

Bu sorunla yüzleşen ve onu kendi yöntemleriyle aşmaya çalışan tek besteci elbette Jarrell değildir. Kaija Saariaho, Magnus Lindberg, Ivan Fedele gibi Jarrell’le birlikte



20. yüzyılın son çeyreği ile 21. yüzyılın ilk çeyreğinde üreten önemli bestecilerin bu meseleyle ilgili farklı çözümleri vardır. Tümüyle spektral müzik çerçevesinde çalışan besteciler içinse bu tür bir sorun –en azından yukarıda ismi geçenlerin karşılaştıkları bağlamda– söz konusu değildir.

Jarrell, orkestrasyonda sergilediği işçiliğin gelenekle bağıını sürdüren bir bestecidir. Geç 19. yüzyıl bestecilerinin birçoğu gibi, Jarrell müziğini doğrudan orkestra üzerinde tasarlamaz, öncül bir malzemesi vardır ve bunun orkestrasyonunu yapar. Bu eğilimin bir sonucu olarak, çoğunlukla solo ya da küçük çalgı grupları için yazdığı müziklerin de peşini bırakmaz. Onların orkestra için çeşitlenmiş ya da genişletilmiş versiyonlarını yapar. Bestecinin klarnet, çello ve çalgı topluluğu için yazdığı *Bebung*,<sup>17</sup> yine aynı solist çalgılar ve bu kez orkestra için yazdığı *Nachlese...III*,<sup>18</sup> 1995'te bestelenen klarnet ve çello için *Aus Bebung*'un<sup>19</sup> farklı versiyonlarıdır. Jarrell'in bestecilik çalışmasının ciddi bir bölümünü, yapıtlarını farklı çalgı gruplarına uyarlama ya da konçertant yapıtlar içinden solo partileri kesip çıkarma etkinliği oluşturur. Bu bağlamda besteci, mümkün olabirliği şüpheli maceralara da girer. Bu çalışmada bestecinin izlenimcilikle ilişkisini tartışırken sözünü ettiğimiz Debussy'nin üç piyano etüdü üzerine yaptığı orkestrasyon çalışması bu türden bir üretilerdir.

Jarrell, Lyon'da bulunduğu bir konserde dinlediği Debussy'nin piyano için yazdığı *Tarantelle Stryienne* isimli yapıtının Ravel tarafından yapılmış orkestrasyonundan etkilenir. Besteci, bu yapıtta Ravel'in çok küçük bir orkestra kadrosuyla kotardığı orkestrasyonda teknik sorunları büyük bir ustalıklıla çözmüş olmasına hayran kalır. Ravel, Jarrell'in deyimiyle yapıtı “dev bir piyanoya” uyarlamıştır. Burada kasıt, kuşkusuz, orkestrasyonun Debussy'nin yapıtıyla öze dair bir birliği sağlayabilmiş olmasıdır. Jarrell, Debussy'nin etütlerini orkestralama kararını bu konserin sonrasında verir.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Jarrell, M., *Bebung*, klarnet, çello ve topluluk için (1995)

<sup>18</sup> Jarrell, M., *...es bleibt eine zitternde Bebung... (Nachlese III)*, klarnet, çello ve orchestra için (2007)

<sup>19</sup> Jarrell, M., *Aus Bebung*, klarnet ve çello için (1995)

<sup>20</sup> Conférence d'orchestration: Michael Jarrell: [https://medias.ircam.fr/xdff1e6\\_2'48''-6'30''](https://medias.ircam.fr/xdff1e6_2'48''-6'30'') arası. (Erişim tarihi: 6 Ekim 2018)

İlk bakışta daha geniş bir kadro gerektireceği izlenimi veren bir piyano müziğini dar bir kadroyla orkestralama fikrinde ısrarcı olmak, Jarrell'in üretimini bilenler için çok da şaşırtıcı değildir. Zira besteci, besteleme eyleminin pek çok diğer bileşenini de önceden belirlediği sınırlar içinde çözmek eğilimindedir. Jarrell ilk aşamada, çözülmesi gereken problemler yaratır kendisine. Yapıt, bu çözümleme sürecinin ta kendisi olacaktır.

Üstesinden gelinmesi beklenen problem, Jarrell'in birçok orkestral yapıtında, daha önce başka bir çalgılamayla bestelenmiş olan bir yapıtın ikna edici orkestral karşılığıdır. Elbette her iki müzik de kendisine ait olduğu için "aslına sadık kalmak" gibi bir sorunu yoktur bestecinin. İlk müzikten yola çıkarak varacağı müzik salt bir orkestrasyondan ibaret olmayacaktır. Ayrıca, bir başka besteden yola çıkıyor olmak öncül yapıtla kurulan ilişki bağlamında ister istemez bir strateji gerektirir. Bu noktada bestecinin kendi yapıtına analitik yaklaşımının sonuçları belirleyici olur. Bu analizlerin olmazsa olması, öncül yapıtın spektral varlığının orkestral karşılığının aranmasına ilişkin süreçtir. Jarrell, yazdığı her müziğin akustik karşılığını bir fizik fenomen olarak da sürekli gözlem altında tutar. Dizisel ya da herhangi bir yöntemle yazılmış bir pasaj, seslendirileceği an itibarıyla artık spektral bir varlıktır. Jarrell başka bir bestecinin müziğinin orkestrasyonunu yaparken de aynı düşünceyi takip eder. Besteci, Debussy etütlerinin birinde, uzayan seslerin olduğu bir pasajın ardına bir ölçü ekler. Bunun nedeni, bu tür pasajlarda piyanonun pedal rezonansına benzer bir etkinin orkestrada ancak zamanda gerçekleşen bir genişlemeyle sağlanabiliyor olmasıdır.

Jarrell'in bu tür çözüm stratejilerinin farklı versiyonlarına bestecinin kendi orkestra müziğinde de rastlanır. Aşağıdaki örnekte, *Sillages*'ın I. bölümünün son ölçüsünde küçük flüt partisindeki Do sesinin çeleta tarafından katlanması ve uzatılması görülebilir. Jarrell, bu ölçünün hemen altına yazdığı notta çelestanın atağının gizlenmesini ister. Atağından arındırılmış olan bu uzayan ses, onun *piccolo*'nun seslendirdiği son sesin bir *réverbération*'u gibi duyulmasını sağlar böylelikle.

**Örnek 3.5** Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 261-265.

Jarrell'in orkestrasyonu, 1960'lar ve sonrasında sunduğu yeni tınısal imkânlardan yapılan bir seçkiyle geleneksel orkestrasyon tekniklerinin kişisel bir bileşkesidir. Özgünlüğü, orkestrasyonun pek çok köşesine sinmiş zekice çözümlerle, belli tınısal sonuçlara ulaşmak için bulunan ara yollarda ve tını işçiliğinden asla taviz vermeyen ayrıntıcılığındadır.

### 3.4 İleri Çalgı Teknikleri

Jarrell, müziğini ileri çalgı teknikleri üzerine yapılandıran bir besteci değildir. Bu anlamda spektralizm sonrası bestecilerin pek çoğundan ayrı bir kulvarda yer alır. Spektralizm sonrası bestecilerin azımsanamayacak bir kısmı, neredeyse sadece ileri çalgı teknikleri ile çalışarak müzik yazmaktadırlar. Bu bağlamda, bu bestecilerin çıkış noktası hem teknik hem de estetik söylem yönünden Lachenmann'ın üretimidir. Helmut Lachenmann, spektralizmin güçlü etkisine karşı tek başına yeni bir odak, alternatif bir estetik bağlam oluşturmuş gibi gözükmektedir. Jarrell kendini bu estetiğin dışında tutar. Bununla birlikte, bu estetiğin etkisiyle keşfedilen yeni çalım tekniklerini belli ölçüde kendi malzeme envanterine eklemekten de geri durmaz. Yine de Jarrell'in önceliği her zaman ses malzemesidir. Genişletilmiş çalım tekniklerini, ses malzemesini türlü açılardan destekleyen bir araç olarak değerlendirir.

Jarrell, ileri çalgı tekniklerine titizlikle başvuran, partiyonlarında çalgıcıdan ne istediğini çok kesin teknik tanımlamalarla belirten, istediği işitsel etkiyi mümkün olduğunca garantiye almaya çalışan bir bestecidir. Solo klarnet için yazmış olduğu

*Assonance*'ın (1983, rev. 1998) multifonikler üzerine kurulu son bölümü, bestecinin bu konudaki titizliğine ve araştırmacı kimliğine açık bir örnek oluşturur. Besteci burada, multifoniklerin farklı sistemde üretilmiş klarnetlerle seslendirilebilmesi için bu bölmenin sayfalarını partisyonda ayrı ayrı bastırılmış, ilgili parmak pozisyonlarını bir sayfada Fransız (Boehm) sistemine göre, diğerinde Alman (Oehler) sistemine göre yerleştirmiştir. Bu yaklaşım, büyük olasılıkla, İsviçreli bir besteci olan Jarrell'in farklı sistemdeki klarnetleri kullanan yorumcularla hemen hemen eşit düzeyde karşılaşılıyor olmasından kaynaklanıyor da olsa dikkat çekicidir.

**Örnek 3.6** Michael Jarrell, *Assonance*, sayfa 6, 3. dizik, Boehm sistemine göre.

**Örnek 3.7** Michael Jarrell, *Assonance*, sayfa 6', 3. dizik, Oehler sistemine göre.

*Assonance*'ın yazıldığı tarihin öncesinde bu tür bir partisyona fazla örneği yoktur. Klarnet multifoniklerini müthiş bir titizlikle kullanan Sciarrino bile parmak pozisyonlarını yalnızca Fransız sistemine göre yazmış, yapıtının Alman sistemi çalgı kullanan bir klarnetçi tarafından seslendirilmesi söz konusu olduğunda çıkacak sorunları büyük olasılıkla aklına bile getirmemiş ya da bu konuyu önemsememiştir. Jarrell'in yaklaşımı, birbirlerine neredeyse farklı iki çalgı çalıyormuş gibi anlaşılmaz

bir uzaklıkları olan iki klarnet geleneğinin müzisyenlerini aynı yapıtta buluşturması anlamında da ilgi çekici bir çabadır.






















İleri çalgı tekniklerine bestecinin oda müziği yapıtlarında doğal olarak daha sık rastlanır. Bestecinin orkestra müziğinde, daha ziyade çalgıcı tarafından teknik olarak çözümlenmesi daha az zaman alacak türden ileri teknikler kullanılmıştır. *Sillages*'da tahta üflemelilerdeki multifonikler dışında, kısmen piyanoda, arpta ve vurma çalgılarda kimi ileri çalım tekniklerine rastlanır. Öte yandan, zilleri ya da metal plakalı çalgıları yayla kullanmak gibi teknikler bugün neredeyse ileri çalgı tekniği olarak görülmemektedir. *Sillages*'da flüt grubunda 66. ölçüde karşımıza çıkan *lip bend* tekniği ile 68. ölçüdeki *whistle-tone* teknikleri dikkat çekici olmakla birlikte yapıttaki yeni tınların pek çoğu bestecinin orkestrasyon anlayışının bir sonucudur.

The image displays a musical score for Michael Jarrell's *Sillages*, measures 65-69. The score is written for a woodwind section, including Flute 1, Flute 2, English Horn, Clarinet 1, Clarinet Bass, Bassoon 1, and Contrabassoon. The score shows the notation for the woodwinds, with dynamic markings such as *pp*, *p*, and *<ppp>*. The score is annotated with 'lip bend' and 'whistle-tone' techniques. Below the staves, there are numerical indicators for 'lip bend' (1, 2, 3) and 'whistle-tone' (1, 2, 3). The score also includes a '1° souffle seul (sans hauteur)' marking for the Cors 1, 2, 3 staff.

Örnek 3.8 Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 65-69.













Bestecinin ileri çalgı tekniği envanterinin en geniş sergilendiği alan oda müziğidir. Hayli erken döneme ait, 1983 tarihli, soprano, flüt, klarnet, keman viyolonsel ve piyano için bestelenen *Trei II*'nin çalım teknikleri sayfalarında yer alan tekniklerin pek

çoğu bestecinin son on yıllık üretiminde bile hâlâ aşağı yukarı aynı biçimde ve aynı açıklamalarla sunulmaktadır.

<b>Conventions</b>	<b>Notational conventions</b>	<b>Anmerkungen :</b>
 POUR LA PARTIE VOCALE: intonation parlée à hauteur indéterminée	<i>FOR THE VOICE:</i> <i>spoken without definite pitch</i>	FÜR DIE SINGSTIMME: gesprochen , ohne Tonhöhe
 intonation parlée à la hauteur indiquée par la note	<i>spoken on the indicated pitch</i>	gesprochen, mit Tonhöhe
 presque chanté, laisser toutefois le son assez indécis	<i>nearly sung</i>	fast gesungen
 bouche fermée	<i>mouth closed</i>	geschlossener Mund
 bouche ouverte	<i>mouth open</i>	offener Mund
 bouche à moitié ouverte	<i>mouth half-open</i>	halboffener Mund
 fermer progressivement la bouche	<i>progressively close the mouth</i>	den Mund langsam schließen
 POUR LA FLÛTE: trille et flutterzung joués simultanément	<i>FOR THE FLUTE:</i> <i>trill and fluttertongue played simultaneously</i>	FÜR DIE FLÖTE: Triller und Flatterzunge gleichzeitig gespielt
 autre sonorité (doigté)	<i>different tone colour (fingering)</i>	anderer Tonklang (Griff)
 pizzicato de la langue (tongue-pizzicato, t.p.)	<i>tongue-pizzicato</i>	Zungen-Pizzicato
 tongue-ram (t.r.)	<i>tongue-ram</i>	Tongueram
 percussion des clefs	<i>key percussion</i>	Klappengeräusch
<i>remarque pour la mesure 233:</i> passage de  à 	<i>note for bar 233:</i> <i>passing over from</i>  <i>to</i> 	<i>Zu Takt 233:</i> Durchgang von  bis 
<i>remarque pour la mesure 236:</i> trilles, bisbigliando (trémolo de la même note) effectués simultanément puis pour la dernière croche pointée "over blow" (plus de souffle que de son).	<i>note for bar 236:</i> <i>trills and bisbigliando (tremolo with the same note played simultaneously, then overblow for the last dotted eighthnote (quaver) (more breath then pitch)</i>	<i>zu Takt 236:</i> Triller und Bisbigliando gleichzeitig gespielt, und Übergang zum Geräusch durch Überblasen im letzten punktierten Achtel.
 POUR LA CLARINETTE: trille et flutterzung joués simultanément	<i>FOR THE CLARINET:</i> <i>trill and fluttertongue played simultaneously</i>	FÜR DIE KLARINETTE: Triller und Flatterzunge gleichzeitig gespielt
 sons articulés, avec beaucoup de souffle (un peu plus de souffle que de son ordinaire, mais que la hauteur notée soit tout de même perceptible)	<i>articulated sounds with a lot of breath (a bit more breath than normal sound, but that the written pitch remains perceptible)</i>	artikulierte Töne mit viel Luft (mehr Luft als der Normalton, aber so, daß die Tonhöhe noch erkennbar ist)
 autre sonorité (doigté)	<i>different tone colour (fingering)</i>	anderer Tonklang, Griff
<i>remarque pour les sons multiphoniques des mesures 130 à 166:</i> toujours d'une sonorité agressive; si les doigtés indiqués ne fonctionnent pas, le clarinettiste devrait essayer d'en trouver d'autres.	<i>note for the multiphonics between bar 130 and 166:</i> <i>always with an aggressive ton, if the indicated fingering do not function, the player will have to try to find different possibilities</i>	<i>Zu den Mehrklängen der Takte 130-166:</i> immer als aggressiver Klang gespielt; falls die angegebenen Griffe nicht funktionieren sollten, sollte der Spieler sie durch andere ersetzen

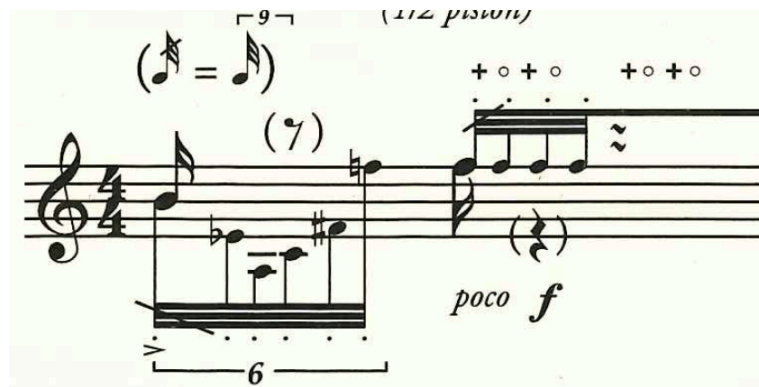
### Örnek 3.9 Michael Jarrell, *Trei II*, ileri çalım tekniklerine ilişkin açıklama sayfası

(insan sesi, flüt ve klarnet tekniklerinin açıklamaları)

POUR LES CORDES:	FOR THE STRINGS:	FÜR DIE STREICHINSTRUMENTE:
Les trémolos sont toujours le plus serré possible	tremolos are always played as fast as possible	Tremoli werden immer so schnell wie möglich ausgeführt
 trille et trémolo exécutés simultanément le plus vite possible, mais indépendant (asynchrone) l'un de l'autre (pas  )	<i>trill and tremolo played simultaneously as fast as possible, but independent from each other (unsynchronised) (not</i>  <i>)</i>	Triller und Tremolo immer so schnell wie möglich, gleichzeitig aber unabhängig voneinander (nicht synchronisiert) gespielt (nicht  )
 pizzicato bartok	<i>bartok pizzicato</i>	Bartokpizzicato
 percussion des doigts (frapper la corde du doigt à la hauteur indiquée)	<i>finger percussion</i>	Fingerschlag
 col legno battuto (frapper avec le bois de l'archet)	<i>col legno battuto (hit with the wood of the bow)</i>	col legno battuto (mit Holz geschlagen)
col legno tratto (jouer avec le bois de l'archet)	<i>col legno tratto (play with the wood of the bow)</i>	col legno tratto (mit Holz gestrichen)
<i>remarque pour la mesure 209:</i>  trémolo ensemble (  ) ensuite  trémolo séparé (  )	<i>note for bar 209:</i>  tremolo together (  ) then separate tremolo (  )	<i>Zu Takt 209:</i> Gleichzeitig gespieltes Tremolo (  ) dann nacheinander gespieltes Tremolo (  )
POUR LE PIANO:	FOR THE PIANO:	FÜR DAS KLAVIER:
pizz. pincer la corde indiquée par la note à l'intérieur du piano	<i>pinch the indicated string inside the piano</i>	Saiten mit Finger zupfen
pizz. $\Delta$ pizzicato avec l'ongle	<i>pizzicato with the nail</i>	Saiten mit dem Fingernagel zupfen
● étouffer complètement la corde à l'intérieur du piano	<i>completely dampen the string inside the piano</i>	Saite im Klavier ganz dämpfen
○ étouffer à moitié la corde à l'intérieur du piano	<i>half dampen the string inside the piano</i>	Saite im Klavier halb dämpfen
◐ étouffer complètement la corde à l'intérieur du piano juste après avoir joué la note (normalement)	<i>completely dampen the string inside the piano after having played the note normally</i>	Nachdem man den Ton angeschlagen hat, die Saite im Klavier ganz dämpfen

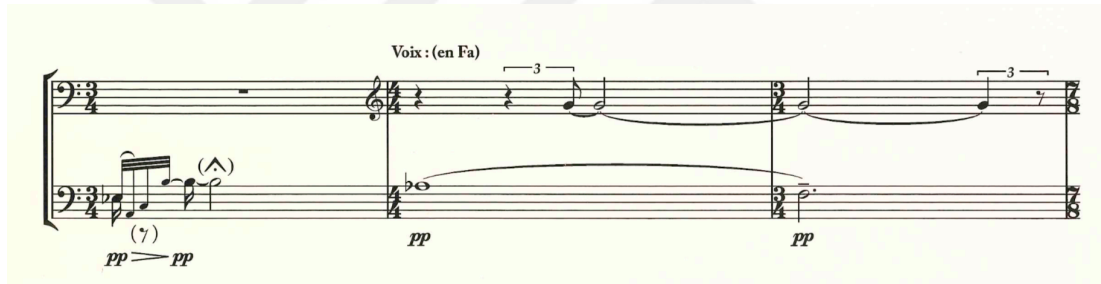
**Örnek 3.10** Michael Jarrell, *Trei II*, ileri çalım tekniklerine ilişkin açıklama sayfası  
(yaylı çalgılar ve piyano tekniklerinin açıklamaları)

Ayrıntılı ileri çalgı tekniği açıklamaları bestecinin solo yapıtlarında da yer alır. Öte yandan, yorumcunun belli bir tınıyı elde etmesi adına not düşülen her yönerge ileri çalgı tekniği olarak yorumlanmamalıdır. Sözgelimi, kornodaki “elle surdinleme” tekniği bir ileri çalgı tekniği değil, kornocuların en geleneksel tekniklerinden biridir. Aşağıdaki örnek, bu tekniğin abartılı hızda bir uygulamasını (+ / o) içermektedir ve bir ileri çalgı tekniği olarak değerlendirilmemelidir.



**Örnek 3.11** Michael Jarrell, *Assonance IVb*, korno için (2009), sayfa 1, son satır.

Öte yandan, **Örnek 3.12**'deki vokal ses kullanımı bir ileri çalgı tekniğidir, çalgının geleneksel teknikleri arasında sınıflandırılmaz.



**Örnek 3.12** Michael Jarrell, *Assonance IVb*, korno için (2009), sayfa 4, 5. satır.

Jarrell'in besteciliğinin ileri çalgı tekniklerinden çok çalgıların yerleşik olarak kullanılan tekniklerini en üst düzeyde değerlendirilmeye odaklandığı söylenebilir. Üflemeli çalgılarda bir perdeyi farklı pozisyonlarla elde etme tekniği, yerleşik olarak kullanılan teknikler arasında kabul edilmelidir. Üflemeli çalgılarda bir perdenin hızlı pozisyon değişimleriyle yinelenmesi (aynı perde üzerinde tremolo) geniş ölçüde 20. yüzyılın son çeyreğinde araştırılmış olmakla birlikte, bu teknik aslında çalgıya ilişkin temel virtüözitenin genişlemesinden ibarettir. Çalgının doğasına ters düşen, aykırı bir teknik değil, bir olasılıktır. Tahta üflemeli çalgı multifonikleri, genişçe araştırılan bir alan olarak bestecinin orkestral yapıtlarında bile karşımıza çıkmaktadır. Yine de Jarrell'in müziği, gücünü ileri çalgı tekniklerinden çok çalgıların tek başlarına ve bir araya gelerek sunduğu imkânları derinlemesine değerlendiriyor olmasında yatar.



## 4. *SILLAGES*'IN I. BÖLÜMÜNÜN MÜZİKAL ANALİZİ

### ORKESTRA KADROSU

solo Flüt (Küçük Flütle dönüşümlü)

solo Obua

solo Klarnet (Si bemol)

3 Flüt (1. ve 3. Küçük Flütle, 2. Alto Flütle dönüşümlü)

2 Klarnet (Si bemol) (1. Küçük Klarnetle [Mi bemol] dönüşümlü)

1 Bas Klarnet (Si bemol)

2 Fagot

1 Kontrfagot

4 Korno (Fa)

3 Trompet (Do)

3 Trombon (tenor – bas)

1 Tuba

Vurmahlılar (3 yorumcu)

1 Arp

1 Piyano (Çelesta ile dönüşümlü)

12 I. Keman (6 sehpa)

10 II. Keman (5 sehpa)

8 Viyola (4 sehpa)

6 Viyolonsel (3 sehpa)

4 Kontrbas (2 Kontrbas 5 telli)

### 4.1 Müziğin Genel Biçimsel Şeması: Bölmeler ve Kesitler

#### 1. Bölme (ölçü 1-43)

1-10

11-22

23-33

34-43

**2. Bölme (ölçü 44-84)**

44-54

55-63

64-69

70-84

**3. Bölme (ölçü 85-105)**

85-92

93-97

98-105

**4. Bölme (ölçü 106-160)**

106-109

110-125

126-131

132-139

140-155

156-160

**5. Bölme (ölçü 161-199)**

161-170

171-187

188-192/193-199

**6. Bölme (ölçü 200-250)**

200-213

214-222

223-236

237-250

**7. Bölme (ölçü 251-265)**

251-256 / 257-265

## 4.2 Bölmelere Ayrıntılı Bakış

### 1. Bölme (ö. 1-43)

1. bölme, bölüm boyunca değerlendirilecek kompozisyonel fikir ve araçların gürlük, ritim ve orkestral doku bağlamında yoğunlaşması ve bu sürecin bir büyük zirveyle nihayetlenmesi olarak özetlenebilir. Yapıtın başında tekil olarak varlıkları açıklıkla fark edilen figüratif hareketler, giderek kütleli bir hareketin içinde devinen birimlere dönüşürler. 44. ölçüye dek süren bu süreç, yapıtın sonraki aşamalarında değerlendirilecek pek çok fikrin ve hareket ögesinin tek ve büyük bir zirveye yönelerek sunuludur. Bu bölmede solistler arasında öne çıkan çalgı obuadır. Burada obua, keskin ataklar ve ritmik sıkışmalarla öne çıkan bir işitsel odak olarak taşıyıcı bir rol üstlenir.

Yapıt solist flütçüyle birlikte toplam dört flütün seslendirdiği tek bir sesle (La sesiyle) başlar. Bestecinin yapıt boyunca “suda bırakılan iz” fikrini hem bir metafor hem de doğrudan bir imge olarak takip edeceği varsayıldığında, böyle bir başlangıcın rastlantısal olmadığı, bu bağlamda neredeyse bir zorunluluk olduğu anlaşılır. Çizgisel bir varlığa sahip herhangi bir iz imgesini partisyonda var edebilmenin ve fark edilebilir kılmanın yolu, tek bir noktadan başlamaktır. Yapıtın girişinde bu tek nokta, aynı sese sahip dört tekil varlığın, tek bir özneymiş gibi harekete koyulmasıyla açığa çıkar. 3. ölçüyle birlikte solist obua ve klarnet, noktanın çizgiselliğe dönüşme sürecine katılırlar.

Bir iz herhangi bir maddenin üzerinde, içinde ya da çevresinde bırakılır. Ayak izleri toprağın ya da karın üzerinde, buharlı bir lokomotifin ardında bıraktığı duman havanın içinde var olur. Madde, kendisine yapılan fiziksel bir müdahaleye bu müdahaleyi bir ize dönüştürerek tepki verir. Bu yapıtta, iz bırakanın solistler, izin bırakıldığı alanın da orkestranın ta kendisi olduğunu şimdiden dile getirmek yerinde olur. Bu saptama, akla doğal olarak hareket halinde bir “iz bırakan” ve izi üzerinde kabul eden durağan bir yapısal oluşumu getirir. Öte yandan, eğer izden kastımız “dümen suyu” ise, izin bırakıldığı alan, yani deniz durağan bir varlık değildir; sürekli hareket halindedir ve

kendisi üzerinde beliren hiçbir ize kalıcı olma fırsatı vermez. Sürat teknesinin ardında bıraktığı beyaz köpüklü büyük çizgilerin ömrü belki ancak bir dakika olacaktır.

*Sillages*'da orkestranın solist partileriyle etkileşimi yapının temel meselelerindedir. 5. ölçüde zillerin solist obuanın ilk görünür atağıyla beraber duyulur olduğu an bu bağlamda önemlidir. Obua yedileme içinde onaltılıklarla kurgulanmış, iki zaman süren bir figürle öne çıkar.

The image shows a musical score for Michael Jarrell's 'Sillages', measures 1-5. The score is for a full orchestra and soloists. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The percussion section includes Cymbales (petite, moyenne, très grande) and Crotales (archet). The Harpe (Harp) is marked 'grave accordé' and 'f'. The Piano is marked 'f'. The Flûte solo is marked 'ff' and 'p'. The Hautbois solo is marked 'ff' and 'poco f'. The Clarinette solo en si b is marked 'mf' and 'pp'. The score is divided into five measures with various time signatures and dynamic markings.

#### Örnek 4.1 Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 1-5 (vurmaları, arp, piyano ve üç solist)

Bu ani parlamayı orkestradan yalnızca ziller fark eder ve tepki verir. Öte yandan bu fark ediş o kadar hızlı gerçekleşmiştir ki, ziller ancak hayli dağınık bir ritmik yapıyla varlıklarını duyurur. Bir metaforla yorumlayacak olursak, suya bir an için dokunup yeniden yükselen bir kuşun su yüzeyinde bıraktığı ani bir iz gibi, suyun yüzünde bir anlık dağınık haleler oluşur. Hale imgesi bu metafor için yerinde gözükmektedir. Çünkü tınlamaya başlayan zillerin yankılanımı, ses tümüyle sönüp yitene dek engellenmez. Ziller, tıpkı halelerin kendiliğinden suda kayboluşu gibi kendi sönüm süreçlerine bırakılır. Yine 5. ölçüde eklenen klarnetler, bas klarnetin duyurduğu ikinci oktavdaki Sol sesi ve hemen sonrasında 1. flütün seslendirdiği ve uzattığı altıncı oktavdaki Do diyezle birlikte geniş bir ses alanına yayılan bir akorun oluşumuna

katılır. Bu akor, ilk beş ölçüde La sesi çevresinde biçimlenen kromatik oluşum ve figüratif hareketlerdeki ses tercihlerini tutarlı kılan bir varış noktası olmanın yanı sıra, 6. ölçünün sonunda işitilecek obua figürüne bir tür armonik zemin oluşturur.

#### Örnek 4.2 Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 1-5 (tahta üflemeliler)

Obua 6. ve 7. ölçülerde, bir önceki ölçüdeki figürünün daha geniş aralıklara yayılmış, daha hızlı bir çeşitlemesini seslendirir. Bu figür orta La'da (yapıtın açılışında flütlerin duyurduğu La'da) kısa bir ritmik ısrar ve uzamayla sonlanır.

#### Örnek 4.3 Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 6-8 (solo obua)

Solo obua ve ziller arasındaki etki-tepki ilişkisi bu pasajda da vardır. Zillerin verdiği tepkiye bu kez arpın seslendirdiği ince Si $\flat$  – kalın La ile çeleşimin uzatılan çarpımlarla seslendirdiği ve iki dörtlük süresince tuttuğu (arpın Si $\flat$  – La'sını içeren) dört sesli bir akor eklenir. Yine 7. ölçüde flütlerin seslendirdiği Mi $\flat$  – La'yı iki kontrbasın seslendirdiği ikinci oktavdaki Sol sesi bir akora dönüştürür.

Obuanın 3, 5 ve 6. ölçüdeki ataklarının figüratif yapıları ve bu küçük yapıların sıralılığı belli bir kurgu sergiler. Bu ölçülerdeki figürler La sesinin pivot olarak kullanımıyla kurgulanmıştır.



**Örnek 4.4** Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 3-5 (solo obuanın ses içeriği özeti)

Figürlerin ilk ikisi La sesiyle başlar, sonuncusu ise La sesinde ısrarlı bir kalışla nihayetlenir. Atakları başlatan ilk iki ses, burada yapının kimliğini belirler. Bu tür pivot sesler çevresindeki çeşitlenmeleri, Jarrell solo partilerde sıklıkla değerlendirmektedir.



**Örnek 4.5** Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 3 (solo obua)



**Örnek 4.6** Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 5 (solo obua)



**Örnek 4.7** Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 6-7 (solo obua)

Yapıtının tınısal çeşitlenme süreci, 8. ölçüdeki viyolonsel doğuşkanlarıyla desteklenir. Tam bu ölçüde, bestecinin incelikli figüratif işçiliğine tanık olmaya başlarız. Burada flüt, obuanın bir önceki ölçüde sonlandığı figürün ilk yarısının bir çeşitlenmesini seslendirir. Flütün pivot ses (La) üzerinde sonlanan kısa figürünü obua devralır. Bu

küçük oyun, iki çalgıyı tek bir solist gibi işlemek, bestecinin “iz” imgesi üzerinden türetebileceği desen çeşitliliğine ilk örnek olarak ele görülebilir.

8. ölçüde korno, 9. ölçüde fagot pivot La sesini uzatarak dokuya katılırlar. Bu aşamada solist klarnet, varlığını kesin bir karakterle yansıtan bir figürle henüz gösterememiştir. Solo klarnet, 3. ve 5. ölçüdeki küçük ataklarının dışında, öbür iki solistin hareketlerine yinelenen ve uzayan seslerle artikülasyon desteği vermekle yetinir. 10. ölçüde viyolalar, seslendirdikleri La-Mib tritonuyla varlıklarını ilk defa hissettirir. Bu noktada, Jarrell’in sıklıkla kullandığı bu tip küçük eşlik desteklerinin bir orkestrasyon tekniği olarak niteliğinden bahsetmekte fayda var. Yeni bir teknik olmamakla beraber, eşlik eden öğelerin sürekli farklı çalgı kombinasyonlarıyla ortaya çıkması, dahası, bu eşlik öğelerinin yalnızca bir tınısal ek olarak ele alınması Jarrell’in orkestrasyonundaki ayrıntıcılığın en çarpıcı yönlerinden biridir. Bestecinin bu tip fırça darbelerini en küçük sessel planlarda dahi atlamaması, resim sanatında birebir karşılığı olan belli teknikleri hatırlatır niteliktedir.

11.-13. ölçülerde, yaylıların kontrbaslardan başlayarak sıralı girişleriyle büyük akorlar oluşur. Bu girişler, Jarrell’in yapıttaki figür katalogunun yeni bir ögesiyle kurgulanmıştır: yaylı *ricochet*’leri. Küçük ve düzenli bir *ricochet* atağıyla tetiklenerek uzatılan sesler, yapıtın yaylı tınısı ağırlıklı ilk akorlarının inşa edilmesini sağlar.

The image shows a page of a musical score for Michael Jarrell's *Sillages*, measures 10-13. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 54. It features multiple staves for Violins I and II, Alto, Clarinet, Bassoon, Trumpets, Trombones, and Double Basses. The score shows a complex orchestration with various dynamics and articulations, including 'ricochet' effects for the strings. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into three measures: measure 10 (measures 10-11), measure 11 (measures 11-12), and measure 12 (measures 12-13). The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *mp*, *f*, and *ppoco f*. It also includes articulations like *stacc*, *acc*, and *rit*. The score is written for a full orchestra with a double bass section.

Örnek 4.8 Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 10-13 (yaylılar)

Pivot ses kullanımı, bestecinin sadece solist partilerin figüratif atak ve devinimlerinde değil, geniş bir ses alanına yerleşen akorlar kurarken de değerlendirdiği bir tekniktir. 12. ölçüde pivot ses 3. oktavdaki Fa# sesidir. Bu ses, iki zıt yönde büyük yediliyle kurulmuş olan Sol-Fa#-Fa# akorunda bir merkez niteliğindedir ve tüm orkestraya yayılan bu akoru tutarlı bir tınısal yörüngede birleştirme işlevi görür. Müzikte o ana dek kullanılmayan tek ses olan Fa# sesinin 12. ölçüde ortaya çıkması, işlevsel olarak çok ciddi bir anlam taşımasa da bestecinin mutlaka farkında olduğu bir ayrıntıdır. Zira ortada ne bir 12-ses yazısı vardır, ne de ölçü sayılarının birer zamansal referans olmak dışında özel bir anlamı vardır.

**Örnek 4.9** Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 10-12

(trombonlar, vurmaları, arp, çelesta)

12. ölçüde, müziğin başlarındaki (3. ölçü) La-Sib atlamasının bir çeşitlemesi bu kez solo flütte karşımıza çıkar. Küçük bir atakla şekillenen bu hareket, flütün, obuanın bu ana kadarki baskın solistik varlığına ortak olmaya aday olacağı yeni bir sürecin de başlangıcıdır. Solist klarnet ise 9. ölçüden başlayarak ipuçlarını verdiği ses tekrarı



fikrini 13. ölçüde, bu kez fark edilir biçimde ortaya koymaya başlar. Ses tekrarı fikri ilk bölmenin ilerleyen ölçülerinde orkestranın bütününe yayılacaktır.

13. ölçünün 2. dörtlüğünde, yaylı grubu ilk kez eşzamanlı olarak bir akor seslendirir.



**Örnek 4.10** Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 13 (yaylı akoru)

Solist klarnet, bu akoru bir önceki akordan tınısal olarak netlikle ayıran Si sesini bir dörtlük değer kadar öncesinden vurgulayarak hazırlayıcı bir atak oluşturur.

14. ölçünün başında özellikle piyano ve marimbanın keskinleştirdiği atak, yine obuayla başlayan ancak bu kez tüm orkestraya yayılarak gelişecek ritmik sıkışmaları ve gürlük oranının hızla artacağı yeni bir hareketi köşelendirir. Bu ölçüye yakından baktığımızda, bestecinin ses tercihlerinde kontrolü asla elden bırakmadığını ve bırakmaya niyeti de olmadığını fark ederiz: 12. ölçüdeki Sol-Fa#-Fa# çekirdeği bu figürlerin içinde de mevcut durumdadır.

**Örnek 4.11** Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 14 (viyola ve çellolar)

15. ölçünün başında bu kez tahta nefeslilerin ve yaylıların yine hızlı bir atakla, korno, trombon ve trompetlerin de güçlü bir sforzando'yla vurguladığı daha da belirgin bir köşeyle karşılaşılır. Bestecinin kısa figürleri ya da daha uzun ezgisel birimleri kurarken uyguladığı teknik bu noktaya kadar eksilmiş beşli, artmış dördü, büyük yedili gibi belli aralıkları belirgin birer karakter olarak tutarlılıkla değerlendirmesi üzerine kuruluydu. 16. ölçüden başlayarak, çok kesin bir farklılık oluşturacak bir şekilde olmasa dahi, solist partiler dışındaki partilerde daha yoğun olarak diğer aralıkların da kullanılmaya başlaması göze çarpar. 16. ve 17. ölçülerde, tahta nefeslilerde ve yaylılarda 32'lik hareketlerle yoğunluğu tiz bölgeden daha pes bir alana transfer eden figürler, biraz da ritmik yoğunluğun ve inici hareketin yayıldığı alanın gerektiği yeni koşulların sonucu olarak diğer aralıkların da kullanımını zorunlu kılmaktadır. Bu iki ölçüde, figürlerin nihayetlendiği bas bölgesindeki köşe, 11. ve 13. ölçülerdeki akorları temellendiren Si ve Do# sesleri olarak karşımıza çıkar yine. Bu süreçte bakır çalgılar, kısa değerlerle seslendirdikleri sforzando'larla hem kendi tınsal renklerini görünür kılar, hem de ritmik sıkışmanın oluşturduğu yoğunluğa özel bir vurgulama getirir. 16. ölçüde solistlerden özellikle flüt, ölçünün ikinci yarısında *fff* olarak duyurduğu ses tekrarıyla obuaya karşı gücünü ve varlığını kesin biçimde ortaya koymuş olur.

18. ölçüde, 17. ölçüdeki hareketin içinden ayrışarak çıkan, flütlerle ve sayıları azaltılmış bir yaylı kombinasyonuyla seslendirilen, farklı bir tınsal içeriğe sahip bir akor, kısa süreyle yeni bir soluk getirmenin yanında başka işlevler de görecektir.



**Örnek 4.12** Michael Jarrell, *Sillages* (17. ölçünün sonunda beliren ve 20. ölçünün başlangıcına dek varlığını hissettiren akor)

Bu akor, uzamasıyla oluşturduğu doğal eşlikçilik işleviyle, solist obua ve artık neredeyse yazıya alınmış bir doğaçlamayı seslendirir gibi figürler üreten solist flüte

tek başlarına fark edilebilecekleri bir boş alan sunar. Akoru oluşturan sesler ve aralık sıralılığı bir armonik gelişim etkisi de yaratır.

Yine 18. ölçüden başlayarak obua, artık bir tür imzaya dönüşen figüratif atağının bir çeşitlemesini daha seslendirmeye koyulur. Ne var ki bu çeşitleme, 23. ölçüden itibaren diğer iki solist çalgıyla birleşerek bir ses tekrarı fikrine evrilecektir. (Bu noktada tempo  $\text{♩} = 72$ 'den  $\text{♩} = 80$ 'e yükselir.)

Örnek 4.13 Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 23-25 (solist çalgılar)

34-43. ölçüler arasındaki kesitin başlangıcında kısa bir durak olarak değerlendirilebilecek bu  $Mi^b$  tekrarı-ısrarı, bestecinin müziğin sonraki aşamalarında da sıklıkla başvuracağı “tekrar eden seslerle kurulmuş ritmik figürler” fikrinin ilk belirgin örneğidir. Jarrell oda müziklerinden orkestra yapıtlarına dek pek çok müziğinde bu fikri kullanmıştır. Bestecinin Berioçu olarak nitelenmesinin nedenlerinden biri de bu çok tipik, işin aslı çok özgün olmayan ancak işlevsel fikrin müziklerinde kapladığı geniş alandır.

34-44. ölçüler arası, müziğin ilk büyük bölümünü kapatan son hamlelerin duyurulduğu alan olarak karşımıza çıkar. Bu kesitte bestecinin bu ana kadar kullandığı tüm figüratif malzeme aynı ses-aralık seçimleriyle, ancak bu kez neredeyse tüm orkestraya yayılmış olarak, yani son bir *sıkışma* hareketi olarak değerlendirilir. Hemen belirtmekte fayda var: bestecinin kolay kolay esnetmediği bir disonans oranı-dengesi vardır. Akorların

kuruluşu, belli bir aralıksal sıralılığı ve tutumu, yatay hatlarda değerlendirdiği şekliyle akorlarda da yansır. Dolayısıyla Jarrell, Magnus Lindberg gibi *pitch-class set theory* benzeri bir sistemi açıklıkla kullanmasa dahi, –en azından orkestra müziklerinde– bu sistemle kolaylıkla analiz edilebilecek ses-aralık tercihleriyle çalıştığını hissettirir. Ancak bu durum, bölgesel kontrastlar yaratma sürecinde ses tercihleri üzerinden bir farklılık yaratmayı hayli zorlaştırır. Zira yeni bir kesitin başına yerleşecek herhangi bir akor, bir önceki ses dünyasının ancak belli oranda evrilmiş ya da göçürülmüş bir versiyonu olacaktır. Bu durumda geriye, müziği ritmik olarak durdurmak, orkestra dokusunda bölgesel farklılıklar yaratmak, tek ya da iki sesli “boş” aralıklarda donmak gibi olasılıklar kalır. İşçilik tam bu noktada devreye girecektir. Zira her bölgesel değişimde yeni bir “illüzyon” yaratmak, etkili bir başkalaşım etkisi verebilmek için tüm teknik bağlamlarda ince bir uygulama becerisi gereklidir.

## 2. Bölme (ö. 44-84)

Yapıtın ritmik-zamansal akışı, orkestra şefine ciddi ve hayli dikkatli bir önçalışma yapma gerekliliğini koşullamaktadır. *Sillages*'da Jarrell'in kullandığı dört kilit metronom rakamı, dolayısıyla dört temel tempo vardır. I. bölümün akışı süresince birim ritmik değer (dörtlük) 48, 54, 72, 80 metronom sayılarıyla karşımıza çıkar. Bunların dışındaki tüm metronom sayıları (42, 66 vb.), yani tüm diğer tempolar müziğin doğası gereği tabi olacağı zamansal esnemelerin sayısal karşılığının belirtilmesinden ibarettir. Bu dört temel metronom sayısı arasında –partisyonda çok seyrek belirtilmiş olmakla beraber– belli metrik/oransal ilişkiler vardır ( $54 \times 3/2 = 81$ ,  $72 \times 3/4 = 54$ ,  $48 \times 5/3 = 80$ ). Bununla birlikte  $3/8$ ,  $3/16$  gibi dörtlük birimi temel almayan ölçüler, kimi zaman şefe metronom değişikliklerini sabitleyebileceği referans ölçüler olarak yol gösterici olur.

42. ölçüde varılan orta Do perdesi, flütlerde bir süre asılı kalır. 44. ölçüde orkestranın geri kalanındaki *sforzando*'yla birlikte, Do sesi varılan bir nokta olmanın ötesinde bir köşe, bir hareket noktası olarak da varlığını kesinleştirir. Besteci, 44. ölçüye dek süregiden çıkışı yazıya dökmüş olmanın karşılığını, orkestral tını ve türlü çalgı

renkleriyle daha rahatlıkla oynayabileceği bu kesitte alma şansına sahiptir artık. 2. bölmenin başlarında yaylılarda doğal-yapay doğuşkanlar, bakırlardaki uzayan seslerin üzerinde küçük zil, gong ya da tam-tam tınıları ve tahta nefeslilerdeki küçük ses lekeleri düşük gürlüklerle duyulur. Besteci bu dingin bölmede, vurma çalgılardan başlayarak çeşitli ileri çalım tekniklerini, dolayısıyla yeni bir renk paletini süratle devreye sokar.

The musical score for measures 45-49 of Michael Jarrell's *Sillages* is presented in five staves. The top staff (Perc. 1) is for Cymbales, marked 'avec le bois de l'archet' and 'p'. The second staff (Perc. 2) is for Cymbales and Gonges, marked 'p' and 'frotter les bannes contre le rebord du Gong 2 bannes de triangle'. The third staff (Perc. 3) is for T-tams, marked 'p' and 'produire des sons allant vers l'aigu en déplaçant le bois de la baguette'. The fourth staff (Hpc) is for Harp, marked 'p' and 'Soi# Si# Fa#'. The fifth staff (Pno) is for Piano, marked 'p' and 'Célestia'. The score includes various rhythmic markings such as '3', '4', and '3-4'' and dynamic markings like 'p', 'accél.', and 'ral.'.

Örnek 4.14 Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 45-49 (vurmalılar)

Yukardaki örnekte görüldüğü üzere, zil ve tam-tamda dört ölçü içinde üç farklı efekt kullanılmıştır. Bu ölçülerde, zil yayın ahşap bölümüyle titreştirilir, zil bagetleriyle gongun kenarları sıyrılarak çalınır ve tam-tamın sesi, bagetin yüzeyde dokunduğu yerin çeşitlenmesiyle tizleştirilir. Vibrafon ve boruçanların da eklenmesiyle tamamlanan bu kısa "düş" kesiti, 55. ölçüden başlayarak dört ölçü sürece bağlayıcı bir ek tümceye evrilir. 50. ölçüden başlayarak sürece eklenen trombon ve trompetlerdeki surdin kullanımına da dikkat çekmekte fayda vardır. Yeni bir renk olarak *cup* ve *wah-wah* surdinler 1. trombon ve 1. trompette ayrı ayrı kullanılmıştır. Bu süreçte kornoların hem harici surdin hem de el surdini kullanmakta olmaları da dikkat çekicidir. Kornoda elle surdinlemekle harici surdin kullanmak arasında çok az fark vardır. Besteci belli ki bu çok küçük ölçekli tını farklarının da peşindedir.

55-58. ölçüler ise, genel bir *pp* dinamiğinde akan tüm orkestraya yayılmış ritmik-dokusal sıkışma, yaylılarda tril, tremolo ve arpejlerle ya da ikili ses tekrarlarıyla elde edilen kısa bir “izlenimci” kesit olma kimliğiyle, bestecinin 44. ölçüden başlayarak girdiği durağan dokusal dünyayı yeni bir solukla tekrar işletebilmesi için bir “virgül” kimliğiyle karşımıza çıkar. Vurmalı grubundaki inek çanları, yeni bir tınıyı genel renge karıştırır. 58. ölçüde işitilen tubanın derin Si pedalıyla birlikte biraz önceki seyrek dokulu, parçalı yapıya yeniden döneriz.

Bu bölmede, Jarrell’in şefe ve çalgı gruplarına tını üretiminde zamansal bir esneklik içinde “rahat çalma” olanağı veren, saniye üzerinden zaman belirteçleri kullanma tekniği giderek yoğunluk kazanır. 64. ölçüde çok kontrollü –garantici– bazı multifonikler, solist flütte ve orkestranın flüt partilerinde işitilir. Bu noktada, yaylılar sololar halinde çalarlar. Jarrell daha “kırılgan” bir tını elde etmek için çalgıları tekleştirir. Besteci saniye belirteçleriyle notaladığı bu ölçülerde çalgılar arasındaki eşzamanlılığı sağlamak adına şefe atak yerleri yazmıştır.

65 66 67

1 (Cl. à vache) *ppp* *p* *ppp*

Perc. 2 (Cymbales) / (batte <dôme> *pp* *pp* *ppp*)

3 (T. tams) *p* aller-retour sur le bord *pp* *ppp* *ral.* *ral.*

Hpc

Pno *pp* (7<sup>ème</sup> harmonique)

Fl. s. 65 66 67 *p* (*pp*) lip bend

Hrb. s.

Cl. s.

VI. I 65 66 67

VI. II

Alt. 2<sup>o</sup> petits gliss. irréguliers, d'à peine 1/8 de ton *ppp* 3<sup>o</sup> *ppp*

Vcl. 1<sup>o</sup> *ppp*

Cb. 2

~ 4" 1 2 3 ~ 7"

Örnek 4.15 Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 65-66 (vurmaları, solistler, yaylılar)

Jarrell bu bölmede, *p-ppp* dinamiklerinde kullanılabilen genişletilmiş çalım tekniklerini olabildiğince değerlendirme eğilimindedir: 68. ölçüde flütlerde “ıslıksı tını”, arpıta iki eşseslenmiş tel arasında çubukla *bisbigliando* gibi teknikler üst üste duyurulur.

Bu özgür efektler alanı 70. ölçüden başlayarak yeni bir ritmik örgütlenme sürecine bağlanır. 70. ölçüde yine ♩ = 48 tempoda başlayan bu kesit, 79. ölçüde daha da ritmik/nabızlı bir karaktere dönüşmek üzere bir “öncül yapı birimi” olarak tasarlanmış gibidir. Bu kesitin (ö. 70-84) ilginç yanı, solist çalgıların solist olmayan orkestradaki muadilleriyle küçük bir yarıştaymış gibi, kendi hiyerarşik üstünlüklerini ortaya koymak için ritmik sıklık üzerinden duyulur olmaya çalışıyor olmalarıdır. Solistlerin tahta nefesli muadilleri bir “pedal dokusu” oluşturur; solistler bu ortamda fark edilir köşeleri duyuranlardır ancak. Solist flüt, obua ve klarnet benzer bir ritmik figüratif hareket ortaklığıyla ilerlerler. Artmış sekizli, büyük yedili atlamalar, işin aslı geçici küçük akorların açılmış, ezgiselleştirilmiş halleridir. Bu homojen ses dokusu, orkestranın geri kalanı tarafından temkinli eşlik hareketleriyle desteklenir. Yaylılarda, solist nefeslilerin aralıksal hareketlerinin kütleleşmiş, eşzamanlanmış biçimleri olarak değerlendirilebilecek salt işlevsel (orkestrasyon anlamında “kimliksiz”) akorlar duyulur.



The image shows a page of a musical score for Michael Jarrell's 'Sillages', measures 74-76. The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl. s.), Horn (Htb. s.), Clarinet (Cl. s.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Alto (Alt.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and dynamic markings such as p, poco, f, and mp. A key signature change is indicated by a triangle symbol (△) at measure 75. A tempo change is marked 'm.g. 1' and a time signature change to 3-4 is indicated at measure 75. The score also includes a '1° solo' marking at measure 77.

**Örnek 4.16** Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 74-76 (solistler ve yaylılar)

79. ölçüden başlayarak müzik daha nabızlı bir kimliğe bürünür. Besteci burada şeften küçük, belli belirsiz bir hız artışı da talep etmektedir. Yine Do-Do# artmış sekizlisiyle başlayan “öncül tümce”, solist üçlünün öncekiyle benzer homojen akışını çeşitleyerek ilerler. Ancak bu kez, tahta nefeslilerin kurduğu yapıya (kendi içinde aynı homojen hareket mantığıyla) yaylılar da eklenmiştir.

83-84. ölçülerde solist üçlünün bir atağa dönüşen son figürleri ve küçük bir hızlanma ve kısa soluklu bir genişlemeyle 85. ölçüde yeni bölmeyle bağlantılır.

### 3. Bölme (ö. 85-105)

Yeni bölme 7/8'lik ölçüyle başlar. Yapıtın tüm diğer asimetrik ölçülerinde olduğu gibi burada da asimetri, orkestra şefinin yapıtı “kontrollü bir şekilde esnetme” sürecinde tutma amacı taşır. Besteci, zamansal akışını genelde dörtlük birim zamanlı yapılar içinde kontrol ettiği müziğini belli sıklıklarla dörtlük birimli ölçülerin arasına yerleştirdiği sekizlik birim zamanlı ölçülerle “aksatır”, böylece asimetrik cümleler ve kesitler elde eder.

85. ölçüde, orkestranın tüm gruplarına belli oranda paylaştırılmış inisi figüratif hareketlerle oluşturulmuş atağın son seslerinin uzatılmasıyla elde edilen bir akor uzayarak sarkar. Sonraki ölçüde, yine bir atağın içinden (85. ölçüde de gösterilmiş olan) Do sesi bu kez sadece solo flütte duyurulur. Bu sesi orkestradaki 1. flüt ve solist obua devralır. 86. ölçünün son zamanındaki hareketin içinden çıkan akor, bu sesi armonik-tınsal bir zemine yerleştirir. Benzer bir yaklaşım 88-89. ölçülerde de sürdürülür: 88. ölçünün 1/4'lük zamanı içinde gerçekleşen figüratif hareketin ardından, bu kez sadece tahta ve bakır nefeslilerin uzattığı bir akor yankılanır. Ancak bu kez akor, 85. ve 87. ölçülerde olduğu gibi salt kendisi olarak var olmayacaktır. Açığa çıkan akor, bu kez solist obuanın Do# sesi çevresinde ses tekrarı, ısrar ve kısa süslemelerle seslendirdiği harekete zemin oluşturur. 90. ölçüden başlayarak, obuaya solist flüt ve klarnet başta olmak üzere bazı başka çalgıların da katıldığı, trillerle bezenmiş yeni bir armonik-tınsal devinim eklenir. 93. ölçüde tüm orkestra ölçeğine yayılan bu devinim, anlık bir zirve oluşturarak, 94. ölçüde sadece 1.-3. (alto) flütler ve solist üçlü tarafından duyurulan Lab unisonuyla kesiliverir. Besteci çeşitli çalgı gruplarının seslendirdiği unisonları, müziğin başından itibaren, unisonu oluşturan kimi çalgıları başka seslere göndererek işitilen merkez sesin gürlüğünü ve etkisini azaltır. Böylece, 95. ölçüde görüldüğü gibi, merkez sestem açılan akorlar açığa çıkar.

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl. s.), Horn (Htb. s.), and Clarinet (Cl. s.). The score covers measures 92 to 95. The Flute part features a melodic line with trills and dynamic markings like *mf* and *ff*. The Horn part has a more rhythmic, textured line with dynamic markings such as *fff* and *p*. The Clarinet part provides a harmonic and rhythmic foundation with dynamic markings like *mf*, *fff*, and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and dynamic hairpins.

**Örnek 4.17** Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 92-95 (solist üçlü)

96. ölçüde solist obuanın triliyle tetiklenen yeni bir hareket, 97. ölçüdeki kısa nefesin ardından, 101. ölçüde yaylıların duyuracağı akora doğru yol alır. Besteci kesit içlerinde, yatay hareketleri genel olarak hareketin öncesinden sarkan bir uzun sesle bir tınısal zemine yerleştirmekte ya da incelikli bir orkestrasyonla desteklenen kısa ataklarla köşelendirerek zamansal bir çerçeveye oturtmaktadır. 101.-102. ölçülerde yaylılarda sekiz yanaşık ses ve kontrbasların beşli uzaklıktaki Do# perdesinden oluşan bir yığın çıkar karşımıza. Jarrell bu yığını, bir salkım akordan ziyade melez bir akor gibi tınlayacak biçimde, incelikle tasarlanmış bir paylaşım ile yaylılara yayar. Müzik, solistler ve tahta nefeslilerin 103. ölçüde iki dördlük zamana yayılan tetikleyici figürlerinin ardından, perküsyonların da desteğiyle, 104. ölçüde alt frekansları çok kuvvetli bir akora varır. 3. bölme, tüm çalgı gruplarının kalın bölgelerinden seçilen seslerle kurgulanan bu akorun seslerinin yaklaşık 10-12 saniye süreli 105. ölçü boyunca birer birer sönümlenmesiyle son bulur.

#### 4. Bölme (ö. 106-160)

Yeni bölme, başlangıcı uç ses bölgelerindeki Mi<sub>b</sub>-Fa sesleriyle (keman doğuşkanları, arp, piyano ve vurmaları) çerçevelenmiş, yalın bir orkestra resminin içinde solist klarinetin çizdiği ezgisel hatla başlar. 110-125. ölçülerde, orkestra yazısı iyiden iyiye yalınlaşır. Bu kesitte zillerin uzun rezonansları, piyanonun seslendirdiği uzun pedallarla zamana yayılan tınısal lekeler ve yine hayli uzun süre tınlayan, metal arp tellerinde seslendirilen pedal sesleri, solist flütün çift tril ve çift seslerle (*diad'*larla) kurulmuş uzun solosunu destekler. Besteci, neredeyse tümüyle solist flütün

sürükleyeceği pasajı garantiye almak için flüt partisinin çift tril ve çift seslerinde (multifoniklerinde) ihtiyaç duyulan parmak pozisyonlarını ayrıntılı olarak belirtmiştir.

Solo flüt partisinde 124. ölçüde merkez bir hareket olarak üzerine yerleşilen Re-Do# büyük yedilisi üzerindeki tremolo, 126-137. ölçülerde tüm orkestraya çeşitli oranlarda dağılan tremolo fikrini tetikler. Solo flüt ve klarnet, yedili aralıkla kurgulanmış hızlı, ısrarcı hareketlerle yürüyen bir düete dönüşen sololarını 140. ölçüye kadar sürdürür. 139. ölçüde, bölmenin başından beri susan solist obua yeniden duyulur, ancak yine de ön plana gelmez. 140-155. ölçüler arasında solist klarnetin büyük ve hayli gösterişli bir solosu yer alır. Diğer solistler bu süreçte klarnetin solosunu 147. ölçüye kadar uzun seslerle destekler ve geri çekilirler. Klarnetin solosu 147-151. ölçülerde, orkestraya dağıtılan ses tekrarlarıyla kısmen hareketlendirilmiş tek bir akorla eşiklendirilmiştir. Besteci, uzayan seslerle birkaç ölçü boyunca durdurulmuş bir yapı söz konusu olduğunda, uzun soluklu seslendirilebilecek genişletilmiş çalım tekniklerine dayalı efektleri değerlendirme fırsatlarını kaçırmaz. Aşağıdaki örnekte, söz konusu akorun yaylılarda yer alan sesleriyle birlikte klarnetin solosundan bir bölüm ve piyanonun içinde yumuşak vibrafon bagetleriyle seslendirilen tril görülebilir.

The image shows a page of a musical score for Michael Jarrell's *Sillages*, measures 146-149. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Pno (Piano), Fl. s. (Flute), Hrb. s. (Horn), Cl. s. (Clarinet), Vl. I (Violin I), Vl. II (Violin II), Alt. (Alto), Pup. I (Percussion I), Pup. II (Percussion II), and Cb. (Cymbal). The piano part is marked 'à l'intérieur du Piano' and 'mp'. The flute part has dynamics 'p' and 'mf'. The clarinet part has dynamics 'poco f', 'mp', and 'p'. The violin parts have dynamics 'pp' and 'non div.'. The alto part has dynamics 'pp' and 'Tutti'. The percussion parts have dynamics 'pp' and 'Tutti'. The cymbal part has dynamics 'pp' and 'non tremolo'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Örnek 4.18 Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 146-149.

Besteci, bu pasajda konvansiyonel anlamda “eşlik eden akor ve ön plandaki solo” ikiliğini ortadan kaldırmıyor olsa bile, bu yaklaşımı biraz olsun esneten kimi çalgılama tekniklerini uygular. Yinelenen akor seslerini farklı çalgılarda farklı ritimlerle / alt bölünmelerle duyurmak bunlardan biridir. Bu teknik, özellikle Philippe Hurel ve Yan Maresz gibi Jarrell’in kuşağından başka *francophone* bestecilerin de sıklıkla başvurduğu bir tekniktir.

The musical score for measures 146-148 of Michael Jarrell's *Sillages* is presented for a woodwind ensemble. The score is divided into three measures, with measure numbers 146, 147, and 148 indicated at the top. A circled 'L' above measure 147 indicates a *ritardando*. The instruments included are Flute 1 and 2, Clarinet in C (Cl.) and Clarinet in B-flat (Cl. b.), Bassoon 1 and 2 (Ba.), and Contrabassoon (Cbu.). The score features a complex texture with repeated chords and melodic lines in various instruments, often with triplets and slurs. Dynamics range from *pp* to *mf* and *p*. The key signature has one flat (B-flat).

Örnek 4.19 Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 146-148 (tahta üflemeliler)

Örnek 4.20 Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 146-148 (yaylılar)

155. ölçüde uzun bir Mi sesi üzerinde sonlanan klarnet solosunun ardından, bölme 160. ölçünün sonunda nihayetlendiren beş ölçülük kodaya bağlanılır. 160. ölçü müziğin başlangıcından bu yana işittiğimiz belki de en sessiz ölçüdür. Burada müzik, solo keman ve solo viyolonselın 8-10 saniye boyunca seslendirdiği Mi perdesi üzerinde dondurulmuştur. Bu perde solo klarnetin geri çekilmeden önce duyurduğu, sonrasında solo flüt, obua, klarnet ve sonunda yine solo flütün seslendirdiği Mi perdesidir. Bu ses, 4. bölmenin sonunda (renk değişimleriyle) sürekli aynı oktavdan yankılanan bir pedal sesine dönüşür böylece.

159 160 161

1 2 3

Perc. 1 (Vibra.) *ppp* (*7*) *pppp*

Perc. 2 (Cymbales) *ppp* *pppp*

Perc. 3 (T-tams) *ppp* *pppp*

Hpc *pp* *pppp*

Cel. *p* *ppp*

Pno *ppp*

Fl. s. *ppp*

Htb. s.

Cl. s. *pp*

VI. I *pp* 1° solo tasto (II)

VI. II

Alt. *p* le dernier

Vcl. *p* le dernier 1°

Cb. *p* 1°

~ 8-10''

4/4

4/4

Örnek 4.21 Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 159-160 (vurmaları, solistler, yaylılar)

## 5. Bölme (ö. 161-199)

Bu kısa bölüm, obuanın seslendirdiği merkezi 5. oktavdaki Mi perdesi<sup>21</sup> olan dört sesli bir ezgisel çekirdeğin çevresinde, küçük aralıksal çeşitleme-esnemelerle kurgulanmış bir hattın orkestralanmasıyla inşa edilmiştir. Bölme boyunca duyurulan sesler, ölçü sayılarıyla birlikte aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

Örnek 4.22 Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 161-170 (ses perdesi özeti)

Pivot ses işlevi gören Mi perdesi bölmenin tınısal merkezidir. Bu ses 6 solo kemanla, iç içe geçen ritimlerle 5. oktavda yinelenirken, alt oktavda viyola ve viyolonselde beliren Mi $\flat$  perdesi Berioocu bir anlayışla, tel değiştirilerek seslendirilir.

Örnek 4.23 Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 164-168 (viyola ve çellolar, 1. sehparlar)

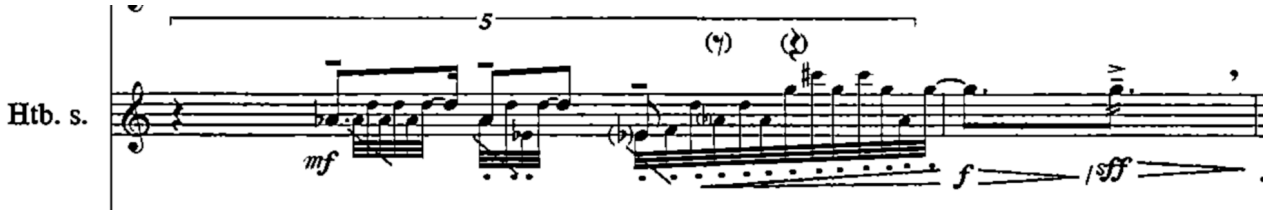
5. bölüm hem önceki bölmenin kodası hem de daha sonra başlayacak hareketi temellendiren bir başlangıç bölgesi olarak görülebilir. Bu çelişkili durum kuşkusuz

<sup>21</sup> Bir önceki bölümün sonunda yankılanan ses. (Bkz. Örnek 4.21)



tümüyle müziğe özgü bir zamansal gerçeklikle, dahası dinleme edimiyle ilgilidir. Müzik bir sonraki bölmeye evrilene kadar koda etkisi sürer, ancak değişim başladığı anda, duyusumuz bu bölmeyle bir yeniliğin tetiklendiği bölge olarak değerlendirme eğilimine girer.

170. ölçünün sonunda giren ve 172. ölçünün ortasına dek uzatılan trompetin Sib'ü, hemen ardından (172. ölçünün ortasında) 1. klarnette işitilen Reb, bölme boyunca öne çıkan obua solunun üzerine yerleşeceği yeni tımsal alanın değişim-gelişim sürecini haberler. Jarrell, solistlerin partilerinde üst üste tınlatıldığında bir akor yapısına işaret eden seslerle kurulmuş soloları müzik boyunca sıklıkla değerlendirmiştir. Solist obuanın 173. ölçüdeki figürleri bu bağlamda düşünülebilir. Besteci, burada alt sesi (Lab) pivot vazifesi gören üç sesli bir çekirdeğin (Lab-Re-Sol) çevresine, belli aralık ilişkileriyle konumlandığı diğer sesleri eklemiştir. Seslerin yeterince uzayabildiği bir akustik ortamda bu beş sesli bütün (Mib-Lab-Re-Sol-Do#) –tam anlamıyla öyle duyulmasa bile– bir akor işlevi görecektir.

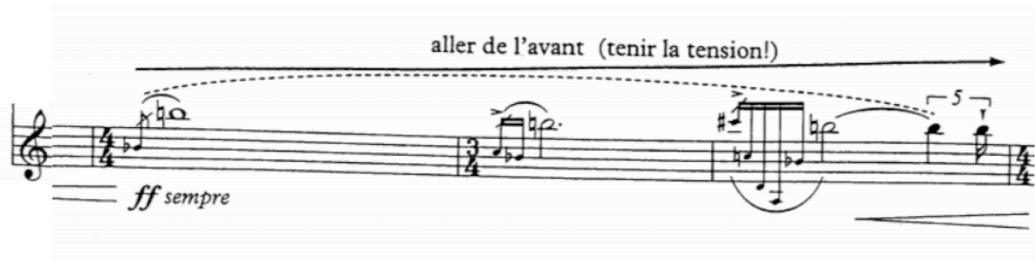


Örnek 4.24 Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 173-174.

Bestecinin solistik pasajlarda sıklıkla başvurduğu bu strateji, pek çok eserinde karşımıza çıkar.



Örnek 4.25 Michael Jarrell, *Résurgences*, saksofon ve çalgı topluluğu için (1996),  
ö. 161-164 (saksofon partisi)



**Örnek 4.26** Michael Jarrell, *Assonance*, klarnet için (1983, rev. 1998), ö. 49-51

175. ölçüde üflemeli çalgılarda başlayan ses tekrarları 177. ölçüde II. kemanlara devredilir. 180. ölçüde solist klarnet, izleyen ölçüde solist flüt, solo obuanın jestlerini kısa sürelerle destekler ve çekilirler. Solist flüt ve klarnet, 183.-184. ölçülerde obua solusunda öne çıkan sesleri destekleyici jestler sunarlar. Besteci, bu iki ölçüde flüt ve klarnetin geride kalması gerektiğini yazıyla da vurgulamıştır.

181-193. ölçülerde orkestra yazısı, eslerle ayrıştırılmış kısa figürlerin yarattığı ritmik gerilimlerle kurgulanmış bir eşlik yazısına dönüşür. Bölmenin finaline doğru giderek yoğunlaşan bu doku, 185. ölçüden itibaren obuayla birlikte onunla benzeşen figüratif hareketlerle ve ritmik sıklıkta hareket eden diğer solistlerin bütünsel devinimini hem daha fark edilir kılar hem de bu devinime özel bir gerilim yükler. Bölmenin sonuna doğru tüm orkestra ölçeğine yayılan sıkışma ve yoğunlaşma, 199. ölçüde, yani kesitin nihayetinde aniden kesilir. Sessizlikte sadece 2. klarnetin uzattığı Mi sesi ve el surdinli 3.-4. kornların uzaklardan (*en écho*) gelen sesleri (orta oktavdaki Mi-Fa) asılı kalmış, uzamaktadır.

## 6. Bölme (ö. 200-250)

6. bölmenin başlangıcında birbirlerinden sırasıyla 3 ve 4'er saniyelik sessizlerle ayrılan üç kütesel *perpetuo* hareket (ö. 200-201, ö. 203, ö. 205-213), müziğin bu ana kadarki en sürprizli jestlerini oluşturur. Hiç şüphesiz burası bir varış noktasıdır. Daha önce bu kesitten “Mahler-Strauss Bağlamı: Orkestrasyon” başlıklı altbölümde (s. 16) söz etmiştik. Bu kesit, önce bütün halinde yazılmış izlenimi verir. Yekpare bir blok sonradan sessizliklerle birbirinden ayrılmış, üç parçaya bölünerek ritmik bir kimlik

taşır hale getirilmiş olabilir. Partisyonda boş ölçülerle ayrılmış kütlelerin yarattığı görsel izlenim, işitsel karşılığında da dinleyiciyi kolaylıkla kâğıtta görülenle *eşbiçimli* herhangi bir imgesel akışa yönlendirebilecek niteliktedir. 32'lik değerlerle hareketlendirilmiş bu kütleler, müziğin nihayetlenmeye doğru yöneldiğine işaret eden, fark edilir bir kırılma noktasıdır.

214-222. ölçüler arasında yer alan kesit, biri öncül diğeri soncul niteliği taşıyan iki parçalı bir yapı oluşturur. 220. ölçüye kadar uzanan tril ve tremololarla kurulu yapı, aslında önceki kesitteki kütleli hareketin algıda anlamlandırılma sürecini tamamlayıcı niteliktedir. Tril ve tremololar, önceki kesitteki kütleli ses varlığının içerdiği 32'liklerin yansıttığı hareketliliğin bir oranda sürmesini sağlar. Öte yandan dinamik farklılık, kesiti kesin olarak öncesinden ayırır. Kesitin *ff* dinamiğine vararak nihayetlenmesi (ölçü 213), kapatıcı bir nitelikte olmaktan ziyade yeni kesitin başlangıcını vurgulama işlevi görür. Ancak kesiti öncesinden koparan asıl dinamik köşe, 213. ölçüdeki korno ve trompet atakları ve 214. ölçüye uzayan bas trombonun pes Re perdesidir.

**Örnek 4.27** Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 210-214 (bakır üflemeliler)

221 ve 222. ölçülerdeki fren beklenmedik bir etki yaratmaz; zira müzik 214. ölçüden başlayarak Re pedalı üzerine oturmuştur. Bu pedal ses sonraki ölçülerde başka perdelere gider, ancak 221. ölçüde yine bas trombonun (bu kez büyük bir kreşendoyla) duyuracağı Sol pedal tonuna açık bir ilişki kurarak bağlanır. Algıda ilk anda fark edilir bir çeken-eksen ilişkisi elbette oluşmaz. Ancak bu saklanmış tonal ilişkinlik, 221-222. ölçülerde dondurulan zamanı bir tür kadans noktasına dönüştürür ve onu ikna edici

kılar. Bu iki ölçü, aynı zamanda, artık zamansal akışının genel dengesi kesin bir sarsıntıya uğratılmış müziği öncesiyle, yani 200. ölçüden önceki seyriyle yeniden ilişkilendirecek bir yapıdadır.

Jarrell'in müziğinin akışını tonal referanslara göre de her an denetlemekte olduğu açıktır. Varılan Sol sesi, dört adet eksik beşli aralığının (Si-Fa, Fa#-Do, Do#-Sol, Mi-Sib) üst üste konmasıyla kurulmuş ve orkestraya yayılmış bir akorun içinde yalnız bakır sazlarda duyurulur. Akor eksik beşlilerin bir bileşkesi olduğu için hareketsizdir. İki den fazla eksik beşlinin üst üste konması eksik beşlilerin çeken fonksiyonuna dönüşebilme potansiyellerine engel olur, eksik beşliler birbirlerini nötralize ederler. Sonuç olarak, algı açısından bu iki ölçü varılmış bir eksen niteliğindedir.

223. ölçüden itibaren müziğin tınısal niteliği giderek daha özel bir nitelik kazanır. Gonglar, inek çanları ve boru çanların yarattığı renk alanı neredeyse elektronik yöntemlerle elde edilmiş izlenimi veren çok geniş spektrumlu bir tınısal kimlik yaratır. Burada bizi hâlâ bir orkestra müziğinin içinde olduğumuz düşüncesine bağlayan, tahta nefeslilerde duyurulan akorlardır. Tahta nefeslilerin karakteristik tınıları, metal perküsyonların inarmonik spektrumlarının oluşturduğu soyut ses evrenini kontrol altında tutar. Yine de müzik giderek daha spektral bir nitelik kazanır, sesler uzar, dinleyici için herhangi bir işitsel öngörü çabası ister istemez anlamını yitirir. 227-236. ölçüler arasındaki flüt solosu bu tını ortamında oldukça yalındır. 231. ölçüde solist flütün seslendirdiği Do#-Mi çift sesi, 237. ölçüden itibaren diğer solist nefeslilerin ve orkestradaki tahta nefeslilerin seslendirmeye başlayacağı multifoniklerle bütünleşir. Bu noktada ziller, köşelerinden yay çekilerek kullanılmaya başlanır ve multifonikler, zillerin yarattığı tiz spektrum alanının birer parçası, sonucu gibi duyulur. 245 ve 247. ölçülerde multifoniklerin üst üste konulmasıyla inşa edilen iki melez akor, müziğin nabız bağlamından uzaklaşmış zamansallığını yeniden toparlar. Burası hem varılmış bir nokta, hem de tınısal varlığının niteliği itibariyle ciddi bir parçalanma anıdır. Bu noktada tahta nefesliler, tikel kimliklerinden bir spektral kütle yaratmak için geçici olarak vazgeçerler.

## 7. Bölme (ö. 251-265)

251. ölçüde trillerle hareketlendirilen bir akor, yaylı ve tahta nefeslilerde üçleme, beşleme, altıllama ve yedilemelerin üst üste geldiği senkoplu uzun cümlelere yol verir. 254. ölçüden itibaren bu harekete solistler de eklenir. (Son bölümde solo flüt yorumcusu küçük flüte geçmiştir.)

Örnek 4.28 Michael Jarrell, *Sillages*, ö. 253-256.

261. ölçüde solistlerin hareketli bütününden geriye sadece küçük flüt kalır. Müzik, küçük flütün giderek kısalan, eslerle birbirinden ayrılmış figürlerinden oluşan, son iki sesinin (Si-Do) çelesta tımsı içinde eridiği küçük solosuyla nihayetlenir.

## SONUÇ

Jarrell'in müziğine ilişkin en sık karşılaşılan eleştiri, olağanüstü bir işçilikle değerlendirdiği malzemesinin bu işçiliğe degecek bir değer taşıyor oluşudur. Benzer bir eleştiri 19. yüzyılda Brahms'la ilgili de dile getirilmiştir. Çaykovski'nin Brahms'a "yeteneksiz" demesi ünlüdür. Vincent d'Indy ise Brahms'ın armonik dilini şüpheli bulur. Stravinski'den Benjamin Britten'a dek pek çok besteci Brahms'ın müziğini ciddi bir sertlikle eleştirmiştir. Bu abartılı eleştirilerin hepsinin temelini, Brahms'ın yapıtını hangi temel fikirlerin üzerine kurduğu sorunsalı oluşturur. Dönem itibariyle bu hiç kuşkusuz öncelikle üzerine çalışılan bir "tema"nın varlığı, yokluğu ya da niteliği üzerinedir. Jarrell'in yapıtları da benzer biçimde "hiçbir şey söylemeyen bir illüzyonlar sıralılığı" olarak eleştirilebilmektedir.

Brahms'ın müziğini klasik gelenekle romantizm arasında köprü kuran bir müzik olarak konumlandırılan pek çok yorum mevcuttur. Bu noktada, kendisinden önceki pek çok bağlamı da değerlendirmiş olmasıyla, bir toplayıcı, özetleyici ve nihayetleyici olarak da görülür Brahms. Jarrell'in müziğinde de geç-romantiklerin orkestrasyon anlayışından, izlenimci biçim kuruculuktan, kısmen Boulez'ci bir diziselcilikten ve özellikle Berio'ya özgü doku işçiliğinden öğeler fark edilir düzeyde bulunur. Jarrell müziği de Brahms'ınki gibi –en azından orkestral ses dünyası bağlamında– kendisinden önceki gelenekleri değerlendiren, büyük bir paydada eriten, özetleyen bir nitelik taşır. Değerlendirdiği özün "ne"liğine ilişkin eleştiriler ise, belli estetik ön kabullerin sonucu gibi gözükmektedir.

Jarrell, yapıtını her ne kadar büyük bir öncül planın üzerine yapılandırırsa da yapıtlarının pek çoğu dinleyicinin algısında bir sonraki zamansal kesite doğru yol alan an'lar olarak şekillenir. Öte yandan bu durum Jarrell'in kontrolü dışında gerçekleşmez; zaten bestecinin hedeflediği bir şeydir. Yapının tümünü gerekçelendirecek türden herhangi bir tematik malzeme, sinyal niteliği taşıyan bir figüratif davranış, bir izafiyet noktası olarak algılanabilecek ölçüde karakterize edilmiş bir tını bölgesi gibi belirleyici öğeler bestecinin kaçındığı şeylerdir. Besteci, dinleyiciye yapıtın içinde duyacağı herhangi bir şeyi bir rehber olarak saptama şansı vermez. Böylelikle dinleyicinin işitsel

öngörülerini devre dışı bırakır. Dinleyici, “olasılıkla şimdi önceki temanın bir çeşitlemesi gelecek” türünden tahminlerin herhangi bir türevini yürütemez bu müziği dinlerken. Öte yandan bu durum, bestecinin yapıtını bir “sürprizler ardışıklığı” üzerine kurduğu anlamına da gelmez. Jarrell için “fikir”, kurduğu yapının bütünüdür. Yapıt herhangi bir izafiyet noktası üzerinden değil, her bir “şimdi”de başkalaşan ses olaylarının dikkatli bir takibinin sonucu olarak bütünsel bir anlam zeminine oturur. Bestecinin müziği bu genel tutumun anlaşılabilirliği oranınca sözü geçen eleştirilerin geçerliliğini ortadan kaldırır; zira söz konusu olan, başka bir estetikdir.

*Sillages*, Jarrell’in temel bestecilik stratejilerinin önemli bir bölümüyle ilgili veriler içeren bir yapıttır. Gerek biçim anlayışı gerekse orkestrasyon teknikleri bağlamında, klasik müziğin geç-romantik döneminden günümüze öne çıkan bazı eğilimlerden devşirilmiş bir “anlatı” bu yapıtta da açıklıkla görülür. Besteci, bestecilik uğraşının tüm aşamalarında geleneğin sunduğu her türlü teknik çözümü değerlendirdiği gibi, yeni teknikleri de hayli ayrıntıcı ve seçici bir anlayışla kullanır. Öte yandan, bestecinin pek çok yapıtına olduğu gibi bu yapıta da müzikdışı bir imgesel boyutun gölgesi vurmuştur. *Sillages*, müzikdışı bir bağlamı işaretlemesi noktasında bestecinin üretimi içinde en açık olanlardan biridir. *Sillages* başlığıyla yapıtın içeriği ve kurgusu arasındaki ilişki açıkça ortadadır.

Besteci aynı izlek üzerinde tasarladığı yapıtlarını *Assonances I*, *Assonances II* gibi üst başlıklarla ya da *Congruences I*, *Congruences II* gibi alt başlıklarla kümeler; böylece, bestecilik serüveninin aşamalarının bir bütün olarak da gözlemlenebilir olmasını ister. *Sillages*, 1988-89 yıllarında bestelenen MIDI flüt, obua, elektronikler ve çalgı topluluğu için *Congruences I* ile aynı kavramsal küme içinde yer alır. *Sillages* 2009 yılında tamamlandığına göre, “congruence” kavramının izi yirmi yılı aşkın bir süre boyunca sürülmüş demektir. Jarrell kavramların izini sürdüğü gibi, yapıtlarının ta kendilerini de oldukları yerde bırakmaz, farklı versiyonlarını, farklı türevlerini üretir. Bu bütünleyici eğilim Boulez’in kendi eserlerine yaklaşımına da hayli benzemektedir. Bu tutum, Jarrell’in yapıtının tümünü tek bir söylem olarak kalıcı kılma istediğine de işaret eder. Bu durum başka bestecilerce izlenmeye değer bir *poetika*’sı olduğu iddiasına da işaret eder. Besteci, kendi dünyasına adım atmak isteyenlere kavramlar,

imgeler, üst ya da alt başlıklar üzerinden anahtarlar sunar. Bunun, bestecinin yapıtına didaktik bir değer de yüklediği açıktır.

Bu çalışmada Jarrell'in *Sillages*'ının I. bölümü üzerinden bestecinin kompozisyon anlayışının, etki kaynaklarının ve besteleme yöntemlerinin bir özeti sunuldu. Jarrell, Stravinski gibi üslup değiştirme eğiliminde bir sanatçı değildir. Daha ziyade, belli bir söylemi teknik-estetik yönden geliştirme ve çeşitleme eğiliminde bir bestecidir. *Sillages*'da karşılaştığımız pek çok besteleme stratejisi, benzer ses tercihleri, benzer tınısal bileşimlerle bestecinin diğer eserlerinde de değerlendirilmektedir. Besteci, tıpkı yedi ciltlik bir roman bütünü olan *Yitik Zamanın Ardında*'nın yazarı Proust ya da 88 romandan oluşan bir bütünü *İnsanlık Güldürüsü* başlığı altında tümleyen Balzac gibi büyük ve aslında tek bir *oeuvre* kurmanın peşinde gibi görünmektedir. Proust'un ya da Balzac'ın yapıtlarında aynı karakterler dizinin başka romanlarında tekrar tekrar, başka hikayelerde, başka olay örgüleri içinde karşımıza çıkarlar. Jarrell'in yapıtında karşımıza çıkan da bu tür bir eğilimdir. Besteci, hiç çekinmeden bir yapıtından blok olarak aldığı bir kesiti, hatta tınısal bağlamından sökerek aldığı bir partiyi bir başka yapıtının içine yerleştirebilmekte, bir yapıtındaki herhangi bir pasajı bir başka yapıtında çeşitleyebilmektedir. *Sillages*'ın ta kendisi, MIDI flüt ve obuanın solist olduğu *Congruences I*'in solo klarinetin de eklenmesiyle orkestra boyutuna genişletilmiş bir versiyonudur. Bu iki eser yapısal olarak aynıdır; ancak müziğin içindeki hiyerarşik sıralılık değiştirilmiştir. *Sillages*'ın yeni *bir başka* yapıt olmasını sağlayan da budur. Jarrell için –aynı gereçle, aynı fikirlerle üretilmiş dahi olsa– her yeni çalışma yeni bir yapıt demektir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde Jarrell'in *Sillages*'ının üzerine yerleştiği kavramsal zemin, yapıtın adıyla işaret edilen imgenin sunduğu izlek üzerinden türlü açılardan ele alındı ve yapıtın içeriğinden yola çıkılarak Jarrell'in müzik diline, estetiğine ilişkin ilk tespitler ortaya kondu.

İkinci bölümde bestecinin estetik yönelimlerini temellendiren gelenek bağlamları ele alındı. Geç-romantik orkestrasyon anlayışının bestecinin tını dünyasına etkisi,



izlenimcilik çerçevesinin biçim-söylem dünyasındaki yansımaları ve yapıtı üzerinde çok görünür etkileri olan Berio'nun müziğiyle ilişkisi örneklendi.

Üçüncü bölümde, bestecinin müzik dili teknik bağlamda ele alındı. Jarrell'in üretimini yakından izleyen meslektaşlarınca en çok vurgulanan nitelik olan zanaat ustalığı bu başlık altında ele alınan konular arasındadır. Jarrell'in zanaat bağlamındaki titizliği ve zekâsı, yeni ve açıklıkla fark edilir bir estetik boyutu görünür kılmıştır. Bestecinin yapıtında zanaat-sanat ayrımı söz konusu değildir. Jarrell'in müziğinde bu iki kavram eşbiçimli-eşzamanlı olarak yapıtta içkindir.

Bu çalışmanın merkezi kuşkusuz *Sillages*'in analiz edildiği 4. bölümdür. Bu bölümde yapıtın bölmeleri ve kesitleri belirlenmiş, bu yapısal tasarımı destekleyen türlü teknik ve kompozisyonel stratejiler ses ve tını içerikleriyle eşzamanlı olarak ele alınmıştır.

Jarrell günümüzün en üretken bestecilerindedir. Yapıtları, çabuk fark edilir teknik ve stratejilere başvurduğu anlarda dahi asla rastlantıya bırakılmamış, titizlikle öngörölmüş tasarımlarla temellendirilmiştir. Bestecinin üretimi ciddi bir birikimin ve imge zenginliğinin sonucudur. Bu çalışma kuşkusuz bu birikim ve zenginliğin ancak bir kısmına işaret edebilecek sınırlılıktadır. Öte yandan günümüzde üretilen eserlerden pek azı ciddi bir analizi haklı çıkaracak estetik ve teknik veriler içermektedir. Jarrell'in yapıt külliyatı hiç kuşkusuz burada yansıtmaya çalıştığımız türden bir yakın bakışı hak eder niteliktedir. Bu çalışmayı bu düşünce temellendirmiştir.

## KAYNAKÇA

MAURIAC, P. (1954), Bloc-notes.

MICHEL, P. *Prisme/Incidents*, CD kitapçığı (AEON 1998)

PROUST, M. (1922), *Sodome*.

JARRELL, M. *Sillages* (Edition Henri Lemoine, 2005)

JARRELL, M. *Aus Bebung* (Edition Henri Lemoine, 1995)

JARRELL, M. *Bebung* (Edition Henri Lemoine, 1995)

JARRELL, M. *Nachlese III...Es Bleibt eine zitternde Bebung* (Edition Henri Lemoine, 2007)

SAINTE-BEUVE, C.A. (1859) *Port-Royal*.

SERVIER A. *Processus de Composition et Artisanat*,

[https://www.dissonance.ch/upload/pdf/120\\_36\\_hsm\\_ser\\_Jarrell.pdf](https://www.dissonance.ch/upload/pdf/120_36_hsm_ser_Jarrell.pdf)

Conférence d'orchestration: Michael Jarrell, <http://medias.ircam.fr/xdff1e6>

## ÖZGEÇMİŞ

1972 yılında İstanbul'da doğdu. Lisans ve yüksek lisans eğitimini MSGSÜ Devlet Konservatuvarı'nda Kompozisyon alanında tamamladı. 2000-2002 yıllarında Eskişehir Senfoni Orkestrası'nın Genel Sanat Yönetmenliği'ni ve orkestra şefliğini üstlendi. Çeşitli kültür-sanat kurum ve oluşumlarında danışmanlık, müzik direktörlüğü yaptı. 2004-2017 yılları arasında eşzamanlı ya da dönüşümlü olarak YTÜ Sanat Tasarım Fakültesi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon ve teori dersleri verdi. Eğitimi olarak çalışmalarına ustalık sınıfları ve seminerlerle devam etmektedir.

Bestecinin akustik ve elektronik ortamlar için yapıtları uluslararası organizasyonlarda seslendirilmektedir. Besteci, müzik dilini özellikle eski retorik gelenekleri odaklı olmak üzere “anlatı” kavramının çevresinde konular, deyiş bağlamlarını anlatı kavramının tarihsel yolculuğunda aldığı biçimlerden ve “anlatmak” eyleminin olası uygulanış biçimlerinden yola çıkarak kurar.

Emre Dündar ICC (Istanbul Composer's Collective / İstanbul Besteciler Kolektifi) ve ICCMS (Interdisciplinary Creativity and Contemporary Music Society / Bileşik Sanatlar ve Çağdaş Müzik Derneği) kurucu üyesidir.