

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
ÜFLEME VE VURMA ÇALGILAR PROGRAMI

**FRANCIS POULENC'İN OBUA VE PİYANO SONATI'NIN (FP 185), OBUA,
FAGOT, PİYANO İÇİN TRİO'SUNUN (FP 43) VE PİYANOLU
ALTILI'SININ (FP 100) OBUA TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

20136015 Mehmet Seyid MAS

Danışman:

Prof. Ayla ULUDERE

İSTANBUL-2016

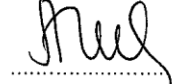
Mehmet Seyid MAS tarafından hazırlanan **Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın (Fp 185), Obua, Fagot ve Piyano Trio'sunun (Fp 43) ve Pianolu Altılısı'nın (Fp 100) Obua Tekniği Açısından İncelenmesi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 19 / 09 / 2016

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Ayla ULUDERE (Danışman – Tez İzl.Kom.Üy.)



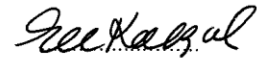
Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Ebru Mine SONAKIN ÇELİKER (Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. İlke BORAN
(MSGSÜ.Müzikoloji.-Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Prof. Ece KARŐAL (M.Ü.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Yaşar ACAR (İÜ.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ	IV
ÖZET	V
SUMMARY	VI
1. GİRİŞ	1
2. XX. YÜZYIL BAŞINDA FRANSA'DAKİ DURUM VE FRANSIZ MÜZİĞİ	3
2.1. XX. Schola Cantorum.....	3
2.2. Paris Konservatuvarı.....	5
2.3. Fransız Bestecilerinin Etkileşimleri.....	6
3. FRANCIS POULENC'İN HAYATI VE ESERLERİ	11
4. FRANCIS POULENC'İN ESERLERİNİN İNCELENMESİ	19
4.1. Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı.....	19
4.1.1. Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın Analizi.....	19
4.1.1.1. 1.Bölüm: Elégie.....	19
4.1.1.2. 2.Bölüm: Scherzo.....	23
4.1.1.3. 3.Bölüm: Déploration.....	27
4.1.2. Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın Obua Tekniği.....	
Açısından İncelenmesi ve Çalışma Önerileri.....	29
4.1.2.1. 1.Bölüm: Elégie.....	29
4.1.2.2. 2.Bölüm: Scherzo.....	35

4.1.2.3. 3.Bölüm: Déploration.....	38
4.2. Obua, Fagot ve Piyano için Trio'su.....	40
4.2.1. Obua, Fagot ve Piyano Trio'sunun Analizi.....	41
4.2.1.1. 1.Bölüm: Presto.....	41
4.2.1.2. 2.Bölüm: Andante.....	51
4.2.1.3. 3.Bölüm:Rondo.....	56
4.2.2. Obua, Fagot ve Piyano için Trio'sunun Obua Tekniği Açısından.....	
İncelenmesi ve Çalışma Önerileri.....	64
4.2.2.1. 1.Bölüm: Presto.....	64
4.2.2.2. 2.Bölüm: Andante.....	66
4.2.2.3. 3.Bölüm: Rondo.....	67
4.3. Obua, Flüt, Klarinet, Fagot, Korno ve Piyano için Altılısı.....	71
4.3.1. Obua, Flüt, Klarinet, Fagot, Korno ve Piyano için Altılısı'nın	
Analizi.....	71
4.3.1.1. 1.Bölüm: Allegro Vivace.....	71
4.3.1.2. 2.Bölüm: Divertissement.....	84
4.3.1.3. 3.Bölüm: Finale.....	90
4.3.2. Obua, Flüt, Klarinet, Fagot, Korno ve Piyano için Altılısı'nın Obua.	
Tekniği Açısından İncelenmesi ve Çalışma Önerileri.....	99
4.3.2.1. 1.Bölüm: Allegro Vivace.....	99
4.3.2.2. 2.Bölüm: Divertissement.....	100
4.3.2.3. 3.Bölüm: Finale.....	101

5. SONUÇ	103
6. EKLER	105
6.1. Ek 1. Eserde Geçen Müzikal Terimler ve Anlatımlar İçin Sözlük.....	105
6.2. Ek 2. Notalar.....	106
6.2.1. Poulenc'in Obua ve Piyano İçin Sonat'ı.....	106
6.2.2. Poulenc'in Obua, Fagot ve Piyano İçin Trio'su.....	113
6.2.3. Poulenc'in Üflemeler ve Piyano için Altılı'sı.....	120
7. KAYNAKLAR	123
7.1. Kaynak Kitaplar.....	123
7.2. Kaynak Makaleler.....	123
7.3. Kaynak Tezler.....	123
8. ÖZGEÇMİŞ	125

ÖNSÖZ

Bu metinde Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı; Obua, Fagot ve Piyano için Trio'su; Piyano ve Üflemeliler için Altılı'sı analiz edilmiş ve eserler obua tekniği açısından incelenerek yol gösterici çalışmalar ortaya çıkarılmıştır.

Bu çalışmanın hazırlanmasında bana yol gösteren, Prof. Ayla Uludere'ye, yardımlarını esirgemeyen Yrd. Doç. Ebru Mine Sonakın'a, eser analizlerinde bana yardımcı olan Yunus Gencer'e ve beni her zaman destekleyen anneme teşekkürlerimi borç bilirim.

ÖZET

Bu metinde Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı; Obua, Fagot ve Piyano için Trio'su; Piyano ve Üflemeler için Altılı'sı incelenmiştir. Bestecinin yaşadığı dönem ve bu dönemin Poulenc'in yaratıcılığı ile oda müziği besteciliğine olan etki ve katkılarının önemi vurgulanmıştır.

Sanat ve müzik tarihi açısından büyük gelişmeler ve yenilikler barındıran XX. yüzyılda yaşamış Poulenc'in eserleri analiz edilerek çalıcıların bu eserlere daha ayrıntılı bakabilmeleri amaçlanmıştır.

Bu çalışmada ayrıca, adı geçen eserler obua tekniği açısından incelenmiş ve parçalardaki zorlukları aşabilmek için yol gösterici öneriler sunulmuştur.

ANAHTAR KELİMELER: Poulenc, Paris, Les Six, Obua, Sonat

SUMMARY

This paper examines Francis Poulenc's Oboe and Piano Sonata; Trio for Oboe, Basson and Piano, and Sextet for Woodwind and Piano. It also focuses on the era in which the composer lived, and its effects on Poulenc's creativity and chamber music composition.

Poulenc lived in the 20th century, which is significant for music history regarding the development and innovations that occurred. Poulenc's works are analysed with this mindset; and the aim is to provide musicians more detailed understanding of his works.

This study also discusses the challenges of the aforementioned works for the oboe players, and demonstrates the techniques to address and overcome these challenges.

KEYWORDS: Poulenc, Paris, Les Six, Oboe, Sonata

GİRİŞ

XX. yüzyılın başından itibaren dünya toplumları birbirlerine daha da yakınlaşmış, toplum ve kültürlerin etkileşimleri giderek hızlanmıştır. Bu dönemde dünyanın kültür merkezlerinden biri olan Paris’de yaşamış olan besteciler bu değişimlerden ve akımlardan derinden etkilenmişler, bir çok besteci yeni arayışlara girmiş, muhafazakar ve gelenekselliği savunan okulların dışında kalmışlardır.

Alman müziği ve geleneksel operasının yanında, Rus bestecilerinin de etkileri Paris’de kendisini derinden hissettirerek, bestecilere yeni bakış açıları sunmasına rağmen, Fransız bestecilerde bu etkiye karşı bir tepki doğmuş ve 1870 Prusya savaşı sonrasında başlayan arayış, XX. yüzyılın ilk çeyreğinde sonuçlarını göstermeye başlamıştır. Opera ve dinsel müziğin, etkileri azaltılarak, yeni, genç ve dinamik Fransız bestecilerinin tekrar gün yüzüne çıkması sağlanmış ve bu besteciler yeni arayışlara yönlenmişlerdir. Müzikholleri, kabareleri, sirkleri, kafe ortamları ve birçok sosyal etkinlikleri ile görsel ve duysal sanatların merkezi olan dönemin Paris ortamı, bu değişim için çok elverişli bir dünya başkenti olmuştur.

Opera müziğinin baskınlığına karşı doğan önemli bir alternatif olarak, 1900’lü yıllara kadar Fransa’da daha geri planda kalmış olan oda müziği ve enstrüman ağırlıklı bestelerin öne çıkması teşvik edilmiş, bunun sonucunda birçok Fransız besteci yeni yapıtlar sunarak, Fransız müziğinin gelişimine katkıda bulunmuşlardır.

Bu metnin konusunu seçmemdeki başlıca neden, Francis Poulenc’in, gerek oda müziği, gerek solo sonatlarında üflemeli çalgıları, özellikle obuanın özelliklerini bestelerinde en güzel şekilde kullanabilmesidir. Obua ve Piyano Sonat’ı, bestecinin son eseri olması, içe dönüklüğü ve ruh dinginliğinin obua çalgısı ile en güzel biçimde ifade etmesi açısından büyük önem taşır, Obua, Fagot ve Piyano için Trio’su ise daha erken dönemlerde yazılmış olup basit, açık, dengeli yapısıyla, tüm enstrümanları ve özellikle obuayı teknik, ritmik ve ifadeli melodiler nerdeyse her cümlede kendini

gösterir. Obua, Fagot ve Piyano Trio'su, oda müziği alanında nadir görülen bir enstrümantasyon olması sebebi ile önemli bir yere sahiptir. Piyano ve Üflemeli Altılı dendiği zaman akla ilk gelen eserlerin başında Francis Poulenc'in altılısı gelir. Bestecinin müzikal olgunluk evrelerinin ortalarına denk gelen, ifadeli melodileri, orkestrasyonu, dolgun tınısı ve keyifli icrası açısından çalıcılar açısından çok popülerdir.

Francis Poulenc'in oda müziği eserlerini çalışmamın konusu olarak seçmemdeki ikinci neden, onun yaşadığı dönem ve etkileşimleridir. XX. yüzyılın ilk yarısı müzikte büyük değişimlerin olduğu dönemdir. Francis Poulenc'in çağdaşlarının atonal gelişimlere açık olduğu bu dönemde Francis Poulenc, kendisinden önce ve aynı dönemde yaşamış bestecileri örnek almış, onların özelliklerini bestelerinde barındırmıştır. Onun yalın, sade müziğinde, müzik evriminin tüm çeşitliliği görülmekte ve neoklasik özellikler belirginleşmektedir. Kendi sözleri ile şöyle ifade etmiştir:

“Igor, Ravel ve Debussy gibi, armonik yenilik ve buluşlarıyla tarihe geçecek olan bestecilerden birisi olmadığımın eminim ama bence, Mozart ve Schubert gibi sıradan akorları kullanmaktan tatmin ve mutlu olan bestecilere de yeni müzikte bir yer olmalı”.¹

Bu çalışmanın amacı yorumcuların Francis Poulenc'i daha yakından tanımaları, bestecinin içinde eserlerini ve içinde bulunduğu dönemi daha iyi anlamalarını sağlayarak, çalgıcının icradaki yaratıcılığını zenginleştirip kolaylaştırmaktır.

¹ Janise Louse MİNOR, “Were They Truly Neoclassic?”, yayınlanmamış doktora tezi, University of Cincinnati, 2004, s:41

2. XX. YÜZYIL BAŞINDA FRANSADAKİ DURUM VE FRANSIZ

MÜZİĞİ

XIX. yüzyıl sonlarında, Fransa’da ikinci imparatorluk döneminin sona ermesi ile Fransa, Üçüncü Cumhuriyet anayasası ilanı ile yeni bir döneme ve yönetime kavuştu. Bu yeni dönem, kraliyet diktatörlüğünün, Almanya ile yapılan Sedan savaşı mağlubiyeti neticesinde sonlanması ve Üçüncü cumhuriyetin kurulması anlamına geliyordu. Üçüncü Cumhuriyet Fransa parlamentosunun çoğunluğu monarşik krallık taraftarı olmalarına rağmen, temel haklar ve özgürlükler günlük hayatta hemen hissedilmese de, bu dönemde önemli adımlar atılmış, katolik kilisesinin siyaset ve günlük hayata olan etkileri azalmaya başlamıştır. İkinci Dünya savaşına kadar istikrarsızlıkla ve tökezleyerek giden bu dönemde pek çok skandal, başarısızlık, yolsuzluk ortaya çıkmıştır. Emile Zola’nın (1840-1902) büyük entelektüel çıkışı ile ortaya çıkan Dreyfus olayı (yahudi asıllı bir Fransız askerinin haksız bir biçimde Almanya’ya yardım etmek sureti ile suçlanması ve ömür boyu hapse mahkum edilmesi) hukuğun neredeyse yok sayıldığı en tartışmalı olaydır. 1906 yılında Dreyfus’un affı sonrası kendisini yenilgiye uğramış hisseden milliyetçi yazarlar, bilim adamları, tarihçiler ve hukukçular Maurice Barrés (1862-1923) önderliğinde “*Patrie Française*” ve Charles Maurras (1868-1952) önderliğinde “*Action Française*” isimleri ile ikiye ayrılırlar,

2.1 Schola Cantorum

“*Patrie Française*” hareketine yakın olan Vincent d’Indy (1851-1931) Conservatoire National de Musique eğitmeni olup, okulda istediği eğitim politikasını özgürce işleyemeyecek ve daha sonra kendisini Schola Cantorum okulunun önemli kurucularından biri olarak, Conservatoire National de Musique’in karşı cephesinde bulacaktır. “1892 yılında konservatuvarın eğitim metodlarını gözden geçirmek ve yenilemek amacı ile kurulmuş komitede görevlendirilmesine rağmen, okul eğitmenlerinin değişim korkusu ve komiteye karşı durmaları neticesinde 1890 yılında, Charles Bordes (1863-1909) ve Alexandre Guilmant (1837-1911) ile birlikte Schola Cantorum’un temelini atarlar. Okulun eğitim prensibi Cesar Frank’ın

kişiliğine ve sanatsal öğretilerine adanıyor ve onun ilkeleri öğretimin temel prensiplerini oluşturuyordu. Eğitim müfredatı oldukça genişti ve kompozisyon öğrencileri XVI. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar olan bütün kompozisyon stillerini öğreniyorlardı”². Bunun yanında ağırlıklı olarak dinsel müzik eğitimi de ağırlıktaydı. “Bordes, d’Indy, Guilmant ve diğer eğitimci, bestecilik, dinsel müzik, org, piyano ve gregorian şan eğitimini paylaşarak gençleri, kilise orgcusu ve müzik direktörü olma yolunda yönlendirmekteydiler”³.1900 yılından, 1931 yılında ölümüne kadar Schola Cantorum’un müdürlüğünü yapan Vincent d’Indy, okulun Fransız ve uluslararası müzik ortamında XX. yüzyıl boyunca kendisini ispatlamasını ve birçok müzisyenin burada yetişmesini sağlamıştır. Okulun felsefesi, yaratıcılığa saygı duyan ve katkı sağlayacak özgür ve bağımsız bireyleri yetiştirmektir. “Kaybedilmiş savaş, Fransa’nın ruhuna büyük bir güç verdi. Bu her alanda özellikle de müzik ruhunda hissediliyordu. Fransa’nın büyük orkestraları müziğe olan ilgiyi canlandırdılar, Charles Bordes ve Vincent d’Indy Schola Cantorum’u kurarak XVII. ve XVIII. yüzyılın devasa Fransız müzik geleneğini tekrar uyandırdılar.”⁴

Paris Konservatuari’nin ve alternatif bir akım olan Schola Cantorum okulunun yenilenme arayışlarının arkasında XIX. yüzyıl sonlarında Alman müziğinin etkilerine karşı olan tepki ve fikirlerden oluşan dernekler önemli bir yer tutar. Bunlardan bir tanesi 25 Şubat 1871 yılında Romain Bussine (1830-1899) ve Camille Saint-Saëns (1835-1921) tarafından kurulan *Société Nationale*’dir. “César Frank, Jules Massenet (1842-1912), Gabriel Fauré (1845-1924), Paul Taffanel (1844-1908) başta olmak üzere birçok önemli besteci bu hareketin üyesi idi. Derneğin amacı Fransız bestecileri üretime teşvik ederek, eserlerini yayınlanmasa da tanınmasını sağlamaktı”⁵. Topluluğun organizasyon ve konserlerinde; César Frank (1822-1890), Camille Saint-Saëns (1835-1921), d’Indy, Emmanuel Chabrier (1841-1894), Eduard Lalo (1823-1892), Alfred Bruneau (1857-1934), Ernest Chausson (1855-1899), Claude Debussy, Paul Dukas (1865-1895), Guillaume Lekeu (1870-1894), Albéric

²Edward Burlingame HILL, **Modern French Music**, 116

³Catrena M.FLINT, **ScholaCantorum, Early Music and French Political Culture from 1884 to 1914**, Mc Cill Üniversitesi doktora tezi, 5

⁴Herman FAHNRICH, **Romain Rollandal als Musikschaffler**, Die Musik Forschung , 9 Jahrg.H.1,1956,35

⁵Edward Burlingame HILL, **Modern French Music**, 8

Magnard (1865-1914) ve Ravel gibi bestecilerin eserleri birçoğu ilk defa olmak üzere sergilenir. 1886 yılında d'Indy derneğe yabancı müzisyenlerin alınmasını önerir, Bussine ve Saint-Saëns kurumun temel ilke ve değerlerine ters düşmesi sebebi ile bunu reddederler. Sonraları dernek başkanı olan C zar Frank'ın ölümünden sonra d'Indy baŐa geçer. Dernek zaman içerisinde tutucu bir yapıya bürünür ve buna karşı olarak 1906 yılında Gabriel Faur   nderliĐinde *Soci t  Musicale Ind pendante* kurulur. "Bu organizasyon *Soci t  Nationale*'in tarihsel ve içeriksel önemine yeterince değer verememesinin yanında, genç kuŐakların ortaya çıkmasına ve eserlerinin sergilenmesine yeterince olanak tanıyamadı. Bunun sonucunda belki de sağlıklı bir rekabet ortamından dolayı, *Soci t  Nationale* zaman içerisinde daha aktif ve liberal bir konuma geldi".⁶

2.2 Paris Konservatuvarı

Paris Konservatuvarı'nın o dönemde  Ğretim programı Opera müziğinin baskınlığı ile kendisini hissettiriyor, enstrüman ağırlıklı eserler ikinci planda kalıyordu. Ses sanatçılığı nasıl Opera ŐarkıcılıĐı ile eŐ anlamlı oluyorsa, bestecilik de Opera besteciliği ile aynı anlama geliyordu. 1842-1871 yılları arasında okul müdürlüğü yapmış olan Daniel Auber de dönemin popülaritesine uygun olan ses ve dans tekniğine ağırlık vererek neredeyse okulun kuruluşundan beri gelen geleneği devam ettirdi. Sonrasında müdürlük yapan varisleri Ambroise Thomas (1811-1896) ve Th odore Dubois'da (1837-1926) aynı yolu izlediler. Enstrümental ağırlıklı yazan besteciler okul ortamında kabul görmekte zorlanıyordu. 1905 yılında okul yönetimine gelen Gabriel Faur  (1845-1924) kurumun yönetim ve eğitim metodlarını yenilemeye odaklandı. Şarkı repertuarını geniŐleterek, oda müziğini cesaretlendirerek, müzik repertuarını XVII. ve XVIII. yüzyıla kadar geniŐleterek geleceğin yeni m zisyenlerini kazanmayı amaçlıyordu. 1920 yılına kadar kurumun başında kalan Faur , gelenekselliğin dıŐına çıkararak, okulu deĐiŐime ve geliŐime açık hale getirmiştir.

⁶A.g.k, 10

2.3 Fransız Bestecilerinin Etkileşimleri

XIX. yüzyıl sonlarında Fransa-Prusya savaşı (1870-1871) sonunda alınan yenilgi, Fransız müziğinin geleceğini derinden etkiler. Bu savaş Fransız milliyetçiliğinin yeniden dirilmesine zemin hazırlayacak, müzikal faaliyetlerin her alanını, sonraları kapsamlı sonuçlar belirleyecek biçimde etkileyecekti. “Savaş sonrası hissedilen acıların bir biçimde azalması sonrasında Paris müzik ortamında ki besteciler, özellikle Fransız bestecilerin çoğunluğu, Richard Wagner’in (1813-1883) büyüüne kapıldılar. Wagner’in müziğine olan kaçınılmaz tepkiler, sonraları Rus bestecilere özellikle de neoklasik tabir edilen gruba olan hayranlıkla devam etti”.⁷ Richard Wagner öncülüğündeki Alman Operası Avrupa’da çok popüler ve baskın hale gelmiş, uluslararası alanda birçok müzisyeni derinden etkilemiştir, birçok Fransız besteci ve edebiyatçı Alman operasından etkilenir. Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896) Wagner hayranıydılar.

“Wagner doğrudan ve dolaylı bir şekilde bütün sanatsal düşünceyi etkisi altına aldı hatta Paris’te yaşayan seçkin kişilerin dinsel ve entelektüel düşüncelerine dahi hakim oldu. Her ay organize edilen *revue wagnérienne* etkinliğini, sembolcü şairler Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896) ve René Ghil (1862-1925) keyifle ziyaret ederek bağış yapıyorlar ve adeta Auguste Comte (1789-1857), Hippolyte Thaine (1828-1893), Ernest Renan (1823-1892) ve Emile Zola’nın bilimsel öğretilerinin temsilcileriymiş gibi orada bulunuyorlardı. Victor Wilder *Meister-singer*’in bir tekrar eden temasına, Huysmans *Tannhauser* üvertürü üzerine, Todor de Wyzewa *Wagnerian tablosu*’nu yazdı. Bu şiir düşünüldüğü gibi Wagner’in sahnelerini resmetmiyor, Degas, Gustave, Moreau, Odilon Redon, Fantin-Latour gibi Bayreuth hayallerinden ilham almış ressamı anlatıyordu. Tek bir cümle ile anlatmak gerekirse, bütün dünya Bayreuth’un gözlerinden görünüyor”.⁸

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Wagner’den etkilenen önemli Fransız ressamlardan bir tanesidir. XX. yüzyıl Fransız müziğine geçişte önemli bir besteci olan Debussy’de, Wagner’den etkilenir. “1888-1889 Bayreuth ziyaretinde *Parsifal* ve *Meistersinger* operalarını bir yıl sonrada *Tristan’ı* dinler. Bu iki ziyaret onun

⁷Edward Burlingame HILL, **Modern French Music**, 5

⁸Edward LOCKSPREISER, **The Renoir Portraits of Wagner**, Music and Letters, Vol. 18, No. 1, sayfa no. 15

Wagner’ciliğinin en üst seviyesinde olduğu ve Wagner’den kendisini uzaklaştırmaya başladığı dönemdir”.⁹ Wagner’in opera stili kendisine yeni bir kapı açmış ve eserlerini derinden etkilemiştir. O da birçok genç besteci gibi Wagner’in duygusal, formdaki ustalığı ve sıkışık ve değişken armonilerden ilham almıştır.

1889 yılında Paris’te sergilenmiş olan Dünya fuarı o dönemde tüm dünyanın bilimsel, teknolojik ve ekonomik anlamda buluşması anlamına gelen dev bir organizasyondur. Tüm milletlerden besteciler bu dönemde eserlerini sergilerler ve birbirleriyle tanışma fırsatı bulurlar. Bu dönemlerde Debussy, deneysel müziklerine çocukça ve şakacı bir ruh veren Eric Satie ile tanışır, her ikisinde aynı topluluk içerisinde, maddi sıkıntılarla ayakta durmaya çalışırlar. 1889 yılında Debussy Java Gamelan müziğini Paris uluslararası fuarında duyacak ve bu müzikteki ritm, melodi ve pentatonik yapıyı eserlerinde, özellikle *Estamples* adlı solo eserinde kullanacaktır.

1890 yılında Ravel, Debussy tarafından evine davet edilir. Birbirlerinin eserlerini karşılıklı olarak piyano ile seslendirirler. Jean Marnold (1839-1955), Ravel ve Debussy’nin sanatsal kişiliklerine şöyle değinmiştir: “Her iki bestecinin benzerlikleri; Mozart ve Gluck, Wagner ve Weber ya da Frank ve Liszt örneklerinden daha farklı değildir.”¹⁰ “İki bestecinin de eserleri aynı müzikal organizasyon ve konserlerde, ikisinin de tercih ettiği ve aralarında bir bağ olan Vines (1875-1943) tarafından seslendirildi. Katalonya asıllı Ricardo Vines, Poulenc’ in hayatına yön veren piyano eğitmenidir. Debussy gibi Ravel’de fuar da Rus bestecileri fark eden bir başka önemli isimdir”.¹¹ Daha sonra Ravel’in müziğinde Borodin (1833-1887) ve Mussorgsky (1839-1881)’nin etkileri görülecektir.

Fuardan etkilenen dönemin bir başka bestecisi de Satie’dir (1866-1925). Debussy’den etkilenmiş ve aynı şekilde onu etkilemiş, Fransız Altılıları’nı etkisi altında bırakmış ve mizahi ve basit müzikal düşünceleri ile onlara ilham vermiştir. “Debussy 1891 yılında Satie ile tanışır ve yaşamı boyunca dost olarak kalırlar. Satie,

⁹Stefen Antony BARR, “**Pleasure is the Low**”: **Pelléas et Mélisande as Debussy’s Decisive Shift Away from Wagnerism**. West Virginia Üniversitesi doktora tezi, Morgantown, 2007, s.54

¹⁰Edward Burlingame Hill, **Modern French Music**, 242

¹¹ Jülide GÜNDÜZ, **Andre Jolivet’in CinçIncantations’u Üzerine Bir Çalışma Kılavuzu Önerisi**, yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, DEÜ, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2008, s.2.

Debussy'yi Wagnercilik akımından uzaklaşma konusunda cesaretlendirmiş ve dönemin Fransız ressamlarının çalışmalarına dayanan besteleme teknikleri konusunda kendisine katılmasını istemiştir.”¹²

“Rus müziğinin Fransız müziğine etkisi Rus Diaghilev'in (1872-1929) Paris te, özellikle Paris Opera'da görev alması ile derinleşecek ve genç kuşakları etkileyecektir. Poulenc'e bale müziği ısmarlayan Sergei Diaghilev; Rus balesinin Modern müziğin evrimleşmesine çok önemli katkılarda bulunuyor, başarısı ve yeteneği, yeni değerler sunacak olan müzisyen ve ressamları çevresinde topluyordu”.¹³

Birinci dünya savaşı sonrası Fransa tekrar kültür merkezi haline gelir. Pek çok sanatçıya yeniden ev sahipliği yapmaya başlar. Stravinsky (1882-1971) ve Diaghilev tekrar Paris'e yerleşmiştir. Bu dönemde ilk Fransız devlet orkestrası olan *Orchestre Nationale de France* kurulur. Diaghilev, Ravel, Milhaud (1892-1974), Stravinsky ve Poulenc'e sipariş ettiği yeni baleleri sahneler. Birinci dünya savaşının etkileriyle de bu dönemde müzikte dadacılık (savaşa, burjuva değerlerine ve onların yarattığı yıkıma karşı doğan, alışlagelmiş estetik değerlere karşı çıkan akım), gerçeküstücülük (akılcılığı yadsıyan akım) ve kübizmin (2 boyutlu nesnelere, 3 boyutlu ve farklı açılardan değerlendiren akım) enerjisi ile etkileşme içerisindedir. Dönemin müzik ortamı Paris kabareleri, müzikholleri, sirk, caz ve dans müzikleridir. “Parisliler, jazz müziği, Güney Amerika dansları, yabancı sirk toplulukları, Rus balesi, Tristan Traza dadizmi, Amerikan sineması ile bu dönemde buluşurlar, farklı kültürleri tanıyarak kendi derin kültürlerinin özelliklerini tekrar keşfederek yeni bir kültürün doğuşuna tanık olurlar”.¹⁴ “Jazz müziği kafelerde çalınmaya başlamış ve popülerleşmiştir. Fransız bestecileri Maurice Ravel ve Darius Milhaud jazz motiflerini bestelerine katmaya başlarlar”.¹⁵

¹² Cristopher Shawn DAVIS, **The Evolution of Claude Debussy's Writing Style through Songs and Piano music**, California Üniversitesi, yayınlanmış doktora tezi, Santa Barbara, 2013, s:53

¹³ Pierre BERNAC, **Francis Poulenc: The Man and his songs**, 25

¹⁴ Charlene ST-AUBİN, **Francis Poulenc, Nostalgia and Pariser Populer Culture**, Toronto Üniversitesi Yayınlanmış Doktora tezi, 2008, s:73

¹⁵ Benjamin IVRY, **Francis Poulenc by Benjamin Ivry**, 101

1920 yılında Paris de bir grup genç müzisyen akşam yemeklerine çıkar ve müzikholleri ziyaret ederler. Hepsi de Jean Cocteau (1889-1963) ile tanışırlar. “Cocteau bu genç müzisyen arkadaşlarını, Cesar Frank ve Vincent d’Indy geleniği ile eğitim verilen Scola Cantorum’a karşı bir alternatif olarak sunar ve yetkilendirir. Müzikseverleri dindar, ağır konserlerden kaçmaya ve daha hayat dolu müziğe teşvik eder. Onun için müzik; başını elleri arasına alarak dinlenmemesi gereken bir sanat dalıdır”.¹⁶

Cocteau müzisyen olmayan bir şahıs olarak, *Le Coq et I’ Arlequin* adlı kitabında bir takım fikirlerini belirtmiş, Wagner e karşı çıkmış, Rus etkilerini sevmemiştir. Buna karşı Poulenc, Mussorysky (1866-1925) hayranıdır. Sonraları hatta Poulenc’in esinlendiği Debussy’ nin eserlerini de çok ağır eleştirmiştir. Bütün bunların dışında Eric Satie’yi yalınlığından dolayı çok sevmiş, Poulenc ve çoğu arkadaşları da Satie’ den çok etkilenmişlerdir.

Fransız altılı bireyleri Milhaud, Auric (1899-1983), Honneger (1892-1955), Tailleferre (1892-1983), Poulenc, Durey’den (1888-1979) oluşuyordu. Bu bestecilerin tarzlarında ve zevklerinde farklılıklar vardı. 1920 Ocak ayında müzik eleştirmeni ve besteci Henri Collet (1885-1951) bir makale yazar. “ *Les Cinq Russes, les Six Français, et Satie*” başlıklı makalede Collet, Rusların *The Five* (Balakiev, Borodin, Cui, Mussorgsky ve Rimsky-Korsakov) olarak bilinen müzik beşlisinden sonra Fransa daha da üzerine koyarak Les six’ i kazandı. Darius Milhaud konuya değinerek şöyle yazacaktı:

“Collet keyfen Auric, Durey, Honneger, Poulenc, Tailleferre ve benden oluşan bir altılı seçti çünkü biz birbirimizi tanıyorduk dosttuk ve aynı müzikal programlarda görünüyorduk. Farklı kişiliklerimizin ve mizacımızın olmasının hiçbir önemi yoktu!. Auric ve Poulenc Cocteau’nun fikirlerini takip ederken, Honneger Alman romantizmini izliyordu, bende Akdeniz şiirselliğini!”.¹⁷

1930’lu yıllarda Fransız altılıları önceleri Paris 14. Bölge, *Huyghas* adlı işlek caddede, bir stüdyoda konserlerini vermeye başlarlar. Başta yabancı besteciler

¹⁶ Benjamin IVRY, **Francis Poulenc by Benjamin Ivry**, 36

¹⁷ A.g.k, 38

Bartok (1881-1945) ve Schönberg (1874-1951) seslendirirler. Ancak daha sonraları zengin sosyetenin ilgisini çekmeye başlarlar. “Bu ortamın etkisiyle Paris Konservatuvarı mezunu kemancı, la Marquise Yvonne de Casa Fuerte (1895-1984), *La Sérénade* adlı grubu kurar. Bu grup zengin sosyeteye hitap etmektedir. Sponsorlardan birtanesi Comte Etienne de Beaumont’dur. Zengin aristokratlar tarafından finanse edilmekteydiler. Dinleyicilerin arasında dönemin İran Şahının olduğu da bilinmektedir”¹⁸.

Müziğin sadece aristokratların hizmetine sunulmasına tepki olarak karşı bir akım doğar. Le Triton adlı müzik derneği “*La Société Triton*” 1932 yılında Pierre-Octave Ferrond tarafından kurulur. 1939 yılına kadar süren bu dernekte Barraud (1900-1997), Schmitt (1870-1959), Roussel (1869-1937), Honegger dışında Beck, Harsanyi (1898-1954), Bartok ve Martinu (1890-1959) gibi besteciler yer almıştır. Ağırlıklı olarak oda müziği tarzında, Fransa ve Avrupa da dönemim çağdaş müziğine yer verilir.

¹⁸ Benjamin IVRY, **Francis Poulenc by Benjamin Ivry**, 41

3. FRANÇIS POULENC'İN HAYATI VE ESERLERİ

Francis Poulenc 7 Ocak 1899 yılında Paris'in varlıklı bir bölgesinde doğar. Baba Emilie, Röhne- Poulenc adında büyük bir kimya firmasının kurucularından olduğundan varlıklıydılar ve Cumhurbaşkanlığı sarayı yakınında bir evde yaşadılar, Poulenc' in hayatı finansal açıdan oldukça rahat ve sorunsuz geçmiştir. Baba Emilie (1855- 1917) Avegron doğumlu, Beethoven (1770-1827) ve Cesar Franck (1822-1890)'ın müziğini beğenen bir katolikti. Anne Jenny Parisli bir aileden gelmekte idi ve Mozart (1756-1791), Chopin (1810-1849)'i tercih ediyordu. Baba ile kiliseye giden ve daha çok taşralı kültürünü alan Poulenc'e asıl müzik sevgisini hayata daha şeffaf bakabilen annesi vermiştir. Yıllar sonra besteleyeceği “*Dialogues des Carmelites*” operasını, “ bana müziği veren anneme, bana yazmanın zevkini veren Claude Debussy'e ve Monteverdi, Guseppe Verdi, Modest Mussorgsky” şeklinde ithaf eder. Henüz beş yaşındayken annesiyle piyano çalışmaya başlayan Poulenc, çalışmalarını sekiz yaşındayken Mademoiselle Melon ile devam eder. Bu yaşlarda Debussy' nin müziğini çalamasa da keşfetmeye başlar. Schubert (1797-1827)' in kış yolculuğunu çalıp, Fransızca çevirisini söyleyebiliyor ve tenor olmanın hayallerini kurar. 1914 te Casino de Paris' de Igor Stravinsky' nin *La Sacre du Printems* eserini duyar ve hayatı boyunca onun hayranı olarak kalır. 15 yaşındayken yeni müzikle ilgilenir. Stravinsky, Bartok ve Schönberg' in eserleri piyano sephasında yerini almıştır, Debussy ve Ravel' in bütün eserlerini bilmektedir.

Modern edebiyata 10 yaşına gelmeden yakın olan Poulenc, bir arkadaşının onu Adrienne Monnier' in kitapçı dükkanına götürmesi ile Paul Valery (1871-1945), Andre Gide (1869-1951), Paul Claudel (1868-1955), Valery Larbaud (1881-1957) gibi yazarların eserleriyle tanışır, bu onun müziğini ve şarkılarını etkileyecektir.

Çocukluğu tamamen okuma ve müzik ile geçmeyen Poulenc, Paris yakınlarında bulunan Nogent-sur-Marne'daki köy evine tatile gider. 25 yaşına kadar düzenli olarak gittiği nehir kenarında, teknelere, akordiyon müziği ile yapılan danslara, patates kızartması ve ucuz şaraba hayranlık duyar. Burası şehirden uzak bir

dinlenme yeridir. 1963 yılında *Bulletin de la Phonothèque Nationale* dergisine yazdığı ve Fransız yaşam biçiminin besteleri üzerindeki etkilerini Nogent'i anarak şöyle ifade eder:

“İlk bestelerimdeki aşk ve erotizmin kökleri Nogent-sur-Marne’a kadar gider ve oradaki kızarmış patates kokuları, sandal gezintileri, uzaktaki bandonun gürültüsü anılarımda canlanır”.¹⁹

Poulenc “her şeyimi borçluyum” dediği dönemin İspanyol piyanisti, Debussy ve Ravel’ in dostu, Ricardo Vines ile 1915 de tanışır. Vines, Poulenc için bir piyano öğretmeninden çok daha fazlasıydı. Poulenc’i Georges Auric ve Erik Satie ile tanıştırır. Eserleri ile ilgili olarak her zaman başkalarının fikrini alan Poulenc’in bu dönemde tanıştığı önemli bir bestecide 14 yaşında tanınmış olan genç besteci Auric’dir. Auric, Poulenc’in müziğini ve davranışlarını en ağır biçimde eleştiren kişiydi. Francis Poulenc kendi eserleri hakkındaki öğütlerini samimiyetle söyleyen bariton Pierre Bernac ve piyanist Jaques Fevrier’den faydalanmıştır. 1917 yılında Satie ile tanıştığı dönemde Satie’nin balesi *Parade*, Diaghilev ile prömiyerini yapmış, Poulenc’de derin etkiler bırakmış ve sonraları yazacağı *Les Biches* balesi için model olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı dönemi jenerasyonu bestecileri, kanlı savaşa çağrılmayı bekleyerek zaman öldürürler. Böyle bir psikoloji içinde Poulenc, piyano çalışmalarına devam eder. 1917’de Guillaume Apollinaire’nin *Les Mamelles de Tiréias* piyesinin prömiyerine katılır. Aynı sene Debussy ve Ravel’in eserlerini sunan tanınmış soprano Jane Bartori ile tanışır. Bathori’nin salonunda Artur Honegger, Louis Durey ve Germaine Tailleferre ile tanışır.

1917 yılında annesinin ardından babasını kaybeden Francis, Paris’te ablasının yanına yerleşir ve besteleri üzerine yoğunlaşmaya başlar. Piyano için yazdığı *Processional pour la crémation d’un mandarini* Vidal’e gösterir ve müziği, Stravinsky ve Satie’ den etkilendiği için Paris Konservatuarı’ndaki kompozisyon

¹⁹ Denise Ritter BERNARDİNİ, **An Historical Overview of Cabaret Through the Selections of Satie, Poulenc, Schönberg, Weill, Britten and Moore**, yayınlanmış doktora tezi, Oklahoma Üniversitesi, Norman, 2011, s:33

öğretmeni Vidal tarafından reddedilerek yasaklanır. Müziğinde Stravinsky'nin ritmik çabukluk ve etkileri, rus müziğinin metrik ritmlerinin yanısıra Rameau (1776-1764) ve Chabrier (1841-1894) gibi eski Fransız bestecilerinin de duygusallığını görmek mümkündür. *Processional pour la crémation d'un mandarin* 1914 de yazdığı ilk eseridir, piyano için yazılmıştır, Stravinsky'nin neredeyse basitleştirilmiş halidir. Paris konservatuvarı reddini duyan Stravinsky *Rapsodie nègre* adlı ilk oda müziği eserini Londra yayıncısı, Leichester Music tarafından basılmasını sağlar. Bu eserin melodik etkileri daha sonra bestelediği iki Klarnet için Sonat'ta özellikle piyanoda görülecektir. Poulenc, piyano ağırlıklı bestelemeye devam etse de, üflemeler için gelecekte yazacağı oda müziği eserleri, onun yaratıcılığının çeşitliliğini daha yalın biçimde ortaya koyacaktır.

1918 yılında askere alınan Poulenc yapısı gereği ordu hizmetkarı bir genç olmadığı için sorunlu bir askerlik dönemi geçirmiş, araç sürücüsü olarak başlamış, Paris'teki izin süresini ihlal ettiği için askeri hapishanede tutulmuştur. Havacılık birimlerindeki tanıdıkları sayesinde sekreterlik görevine kaydırılmıştır. Askerlik görevi 1921 yılına dek sürmüştür.

1920 yılında Henri Collet'in cesaretlendirmesi ile Paris'te birlikte dışarı çıkan Fransız besteci arkadaşlardan oluşan bir grup müzisyen *Les Six*'i kurarlar. "Cocteau ve Satie'nin desteğini ve yardımını alan *Groupe Les Six* o dönemde atmosferi fazlasıyla ısınmış, havasız kalmış Fransız müziğine ihtiyacı olan temiz havayı sağlamayı amaçlıyordu".²⁰ "Poulenc, Auric ve Milhaud grubun önde gelen müzisyenlerindedir. Grubun temel varoluş nedenlerinden birisi belki de 1914-18 savaşının yarattığı milliyetçiliğin, genç Fransız müzisyenlere verdiği Wagner ve Rus bestecilerin etkileşimlerine karşı olan isyan duygusuydu ancak hepsinin de besteleme tekniğine bakıldığında da Stravinsky ve Wagner'e çok şey borçlu oldukları anlaşılmalıdır".²¹

"Fransız Altılıların birbirlerine besteleme teknikleri ile bağlı olması en basit özelliklerinden bir tanesidir. Her cumartesi müzikhollere ve sirkelere gitmekten

²⁰ Vera RASİN, "Les Six" and Jean Cocteau, Music & Letters, Vol. 38, No:2,1957, s:167

²¹ A.g.k,166

hoşlanıyorlardı. Grubun ekonomik ihtiyaçlarına katkı sağlayan tutku ve morali akrobat ve cambazların jestlerinden almaktaydılar. Herhangi bir kural, amaç, gereksiz fazlalık yerine doğallık ağır basıyordu. Burada dönemin sevilen müzikleri ve caz müziği dinleyerek, bütün dış etkenlerden müziklerini soyutluyorlar, Debussy ve Ravel'in etkilerinden uzaklaşmaya çalışıyorlardı".²²

Popüler müziğin dışında, Poulenc'in etkilendiği müzik alanı çok geniştir. Fransız popüler müziğine olan ilgisi yanında, birçok XVIII. , XIX. ve XX. yüzyıl Fransız, Rus ve Alman bestecilerle ilgileniyordu. Diğer Altılı grup arkadaşları gibi, Poulenc Wagner'in ağır, karışık yazım stilinden kaçınıyordu çünkü bu tarz, klasik Fransız yalınlığını yansıtmıyordu. Kendisini etkileyen bestecileri şöyle tarif eder: "Hiç şüphe yok ki, beni müziğe uyandıran Debussy, ama bana sonraları yol gösteren Stravinsky'dir. Armonik düzlemde ise Ravel'e, daha da fazlasıyla estetik ve müzikal bağlamda Satie'ye fazlasıyla borçluyum. Ve Chabrier ise benim büyükbabamdır."²³

Emmanuel Chabrier'in 1900-1930 Fransız müziğine olan etkileri büyüktür. Bu onu Poulenc'i stiliyle ilk etkileyen besteci yapmıştır. Stéphane Audel ile olan bir söyleşisinde şöyle söylemiştir: "Ah! Chabrier onu bir babayı sever gibi seviyorum. Anlayışlı bir baba, neşeli, cepleri lezzetli sürprizlerle dolu. Chabrier'in müziği tüketemeyeceğiniz bir hazinedir, onsuz hiçbir zaman yapamazdım."²⁴ 1917 yılında Vinés'in onu Paris ortamlarına sokması sırasında Satie'nin *Parade* adlı balesini duyar ve çok etkilenir. Onun müziğindeki jazz ve müzikhol etkileşimlerine hayranlık duyar. "Satie'nin müziği konusunda bildiğim tek şey, beni Fransız müziğinin yeni bir patikasına soktuğudur." Poulenc'e göre Satie, Wagnerci romantizm, Rus egzotizminden ve Debussy'nin izlenimciliğinden sıyrılmış bir bestecidir. Satie bir Debussy hayranı olmasına ve eserlerinde onun özelliklerini sergilemesine rağmen, Debussy'nin takipçileri konusundaki memnuniyetsizliğini şöyle dile getirir:

"1917'de Satie'yi tanıdığım zaman içimde doğan Debussy karşıtı, savunmacı tavrıma rağmen Debussy, Mozart'dan sonra en çok sevdiğim besteci olarak kaldı. Onun müziği

²² A.g.k,166

²³ Pierre BERNAC, **Francis Poulenc: The Man and his Songs**,1977, 35

²⁴ Janise Louse MİNOR, "Were They Truly Neoclassic?", yayınlanmış doktora tezi, University of Cincinnati, 2004, s:34

olmadan hiç birşey yapamam. O, benim oksijenimdir. Bunun ötesinde, Fransız Altılıları'nın Debussy karşıtlığı, Debussy taklitçilerine karşı olan bir hareketti, Debussy'nin şahsına değil.”²⁵

Stravinsky Poulenc'i etkileyen diğer önemli bestecidir. Çocukluğunda duyduğu *Le Sacre du Printemps* ile ona olan hayranlığı başlar ve hayatı boyunca Stravinsky'den etkilenecektir:

“Yüce tanrım, Şu anda altmış üç yaşındayım, Stravinsky'e olan hayranlığım onbir yaşında başladı. O yaşta Stravinsky'nin müziğini duymam bir şanstır. O dönemin birçok müziğini biliyordum, benim için kutsal olan Debussy'e tapıyordum ama Stravinsky'nin tınısı benim için yeni ve bambaşkaydı, kendime hep şunu sordum: “Stravinsky'nin müziği olmasaydı, müzik besteliyebilecek miydim?”Kendimi, onun oğlu olarak hayal ediyordum, belki de rededeceği, ama ruhani oğlu”.²⁶

Çevresindeki Milhaud ve Villa Lobos gibi Afrika, Brezilya kültürü ritminden etkilenmiş bestecilerden de aynı şekilde etkilense de, o hep kendi yolunu arayacaktır. Beğenmeyip yok ettiği eserlerinden bir tanesi cimbalom ve tahta nefesliler dördlüsü için oda müziği eseridir. Kendisini çok eleştiren bir yapısı vardır. *La Bestiaire* adlı şarkılarının Paris'deki bir galerideki başarılı bir performansı ile Poulenc artık yirmili yaşlarında, iyi bir besteci olarak kendisini kabul ettirir.

Bu dönemden sonra Diaghilev'in ısmarlaması üzerine *Les Biches* adlı balesini yazar. Balenin orkestrasyonun ön planında üflemelilerin zerafeti dikkat çeker. 1924 yılında başarı ile sergilenen baleden sonra Poulenc, Obua, Fagot ve Piyano için Trio'sunu yazar.

Poulenc bu dönem sürecinde birçok oda müziği eseri yazar ve vokal ağırlıklı besteler yapar. Koechlin ile çalışmaya başladıktan sonra besteleri büyük değişim içine girer. Klarnet, Fagot ve Piyano için Sonatı ve Korno, Trompet ve Trombon üçlüsüne yazdığı Sonat bu dönemde yazılmıştır. Bu dönemden üç yıl önce yazdığı iki

²⁵ Pierre BERNAC, **Francis Poulenc: The Man and his Songs**, 1977, 24

²⁶ Janise Louse MİNOR, “Were They Truly Neoclassic?”, yayınlanmış doktora tezi, University of Cincinnati, 2004, s:37

Klarnet için Sonat'tan çok farklıdır. 1922 de Schoenberg (1874-1951), Alban berg (1885-1935), Anton von Weber (1883-1945) ile tanışır.

İkinci Dünya savaşına doğru Poulenc, Noizay'da, La Tourne'deki köy evinde beste yaparak geçirmiş sonraları savaşın getirdiği moral bozukluğu onu neredeyse beste yapamaz hale getirmiştir. Bu dönemde daha önceleri bestelediği Piyano ve Üflemeler için Altılı'sını tekrar düzenleyip bitirmiştir.

1917-1937 yılları arası Poulenc'in deneysel çalışmaları ve gelişimi olarak düşünülebilir. Genç bestecilik ve Satie'nin etkisi altında yazdığı ilk besteleri şakacı, basit ve esprili biçimde olup iki Klarinet için Sonat (1918) ve Klarinet ve Fagot Sonatı (1922) bu dönemi yansıtır. Her ikisinin de süresi oldukça kısadır. İki Klarinet için sonat daha az tonaldır. Melodik hisler ön plana çıkmaz, Satie ve Stravinsky etkilerini yansıtır. Klarinet ve Fagot Sonat'ı ise daha gelişkindir. Koechlin'le çalışma sonrası etkileri, Fagot çalgısının konturpuan ve devamlı bas hareketlerine katılması ile görülmektedir. Melodik çizgiler daha fazla belirgindir. Her ikisinde gençlik dönemi eserleri olduğu belirgin olup, popüler mizikhol tınları ve Fransız Altılıları'nın etkileri ön plana çıkar.

1923-1939 yılları arasındaki eserler Stravinsky ve neoklasik dönemi yansıtır. Gençlik dönemlerinde de Stravinsky'nin etkileri Poulenc'in eserleri üzerinde görülse de, bu dönem Stravinsky'nin neoklasik özelliklerinin daha fazla görüldüğü dönemdir. Stravinsky'ile ortak bir özellik olarak, daha erken besteciler referans olarak alınmış ve bu örnekler, XVI. yüzyıl şan müziği, Monteverdi, XVII. yüzyıl klavsen müziği, Mozart ve Chopin'dir. 1923 yılında dönemin ünlü klavsen sanatçısı Landovsky ile tanışır. Hayran olduğu sanatçı için önemli eseri *Concert Champetre*'yi besteler. Piyano ve onsekiz enstrüman için *Aubade, concerto choregraphique* (1920), Korno, Trompet ve Trombon için Sonat (1922), Diaghilev'in ısmarlaması üzerine Monte Carlo'da Rus Balesi ile ocak ayında sergilenen *Les Biches* (1924), Piyano ve Bariton için *Les Chansons Gaillardes* (1926), Obua, Fagot ve Piyano (1926) için Trio dönem içerisindeki diğer yapıtlarıdır.

Poulenc'in oda müziği eserlerine piyanonun dahil olması onun tınlarını olgunlaştırmış, zengin bir tını ve ciddi bir atmosfer oluşmasını sağlamıştır. Bu döneme ait en önemli bestelerinden bir tanesi flüt, obua, klarinet, fagot, korno ve piyano için yazılmış olan nefesli Altılıdır ve solo sonatlara bir geçiş olarak tanımlanabilir. Orijinali 1932'de bestelenmiş, 1937 yılında tekrar yenilenmiştir. 1932 yılında bestelediği başka bir eseri *Le Bal Masque*, solo bariton (soprano) Obua, Klarinet, Fagot, Trompet, Piyano, Çello, Keman ve Vurma Çalgılar için yazılmıştır.

Poulenc'in 1940-1950 yılları arasındaki dönemi daha ciddi, lirik bir çizgidedir. Romantik, duygusal ve ifadeli bir stil hakimdir, yaptığı müzik neoklasikten ziyade neoromantiktir. Poulenc geniş kapsamlı duygusal yazımını geliştirmiş, ancak müziğindeki esprili, basit olan neoklasik fikirlerinden tamamen vazgeçmemiştir. Bu dönemde sadece iki oda müziği eseri bestelemiştir, Keman ve Piyano için Sonat (1942-1943), Viyolonsel ve Piyano için Sonat (1948). 1945 yılında bestelediği *Les Mamelles de Tirésias* (Opera Buffa), Guillaum Apollinaire'nin bir oyunu üzerine yazılmış olup, gülünç ve alaycı duyulmasına rağmen, savaşın yıkımı sonrası ülkenin tekrar keşfi ve sosyalleşmesi konusunda ciddi mesajlar içerir. 1948-1956 yılları arasında odamüziği eseri bestelememiştir. *Dialogues des Carmélites* operasını bu dönemde yazmıştır (1953). Bu operayı yazdığına artık 50 yaşındadır ve yazdığı en son büyük eser ve bir şaheserdir. Opera 3 perdedir, librettosunu kendisi yazmış, dini öğeler özellikle ikinci perdede kendini göstermiştir. Konusu Fransız İhtilalin'de giyotine giden Carmelite rahibelerinin, modern bir tasviridir. Eserin prömiyeri Milano La Scala'da 26 Ocak 1957'de gerçekleşmiştir. 1958 yılında, Jean Cocteau'nun oyunu üzerine uyarladığı operası Soprano ve Orkestra için *La voix humaine*'yi bestelemiştir.

“Oda müziği bestelediği son dönem, Flüt ve Piyano Sonatı (1957) ile başlar ve hayatının son altı yılına dek sürer. Poulenc'in olgun stili sürdükçe, müziği sakinleşecektir. Flüt sonatını takiben, Obua ve Piyano Sonatı'nı (1962) ve Obua ve Klarinet Sonatı'nı (1962) besteler. Tahta üflemeliler için sonatlarını tamamlamak

için fagot içinde bir sonat yazmak istemesine rağmen, üzerinde çalışmaya başlayamadan hayatını kaybeder”.²⁷

Francis Poulenc 30 Ocak 1963 yılında Paris’te rue des Medicis’te bulunan dairesinde kalp krizi geçirerek hayata veda etmiştir. 2 Şubat 1963 ‘te Saint-Sulpice’te cenaze merasiminde vasiyeti üzerine kendi eseri çalınmamış, Marcel Dupré, Saint-Sulpice’nin orgunda Bach çalmıştır.



²⁷ Janise Louse MİNOR, “Were They Truly Neoclassic?”, yayınlanmamış doktora tezi, University of Cincinnati, 2004, s:48

4. FRANCİS POULENC'İN ESERLERİNİN İNCELENMESİ

4.1 Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı

Poulenc'in bestelediği en son eseridir. Son dönemlerinde tahta üflemelelere olmak üzere önce Flüt ve Piyano Sonat'ını, 1962 de çok sevilen Klarnet ve Piyano için, daha sonra Obua ve Piyano Sonatı'nı yazmıştır. 1959'da Fagot Sonatı'na başlamış ama bitirememiştir. 1962 yılının yazında yazdığı Obua ve Piyano Sonatı, Sergei Prokofiev'in (1891-1953) anısına ithaf edilmiş; obua sanatçısı Pierre Pierlot ve piyano sanatçısı Jacques Fevrier tarafından 8 Haziran 1963 yılında Strasbourg festivalinde ilk olarak seslendirilmiştir.

4.1.1 Obua ve Piyano Sonatı'nın Analizi

4.1.1.1 1.Bölüm: *Elégie*

Bölüm A-B-A yapısındadır. Obuanın yalnız başlayan ilk iki ölçüsü sol minör andıracak ve bir çağırışı, soruyu ve bilinmezliği ifade edecektir. Piyanonun barışçıl, huzur dolu akorları devam eder, sonrasında obua ana temayı seslendirir. (örnek 4.1.1.1)

Örnek 4.1.1.1

for Oboe and Piano

OBOE FRANCIS POULENC
(1962)

I. ÉLÉGIE

Paisiblement $\text{♩} = 66$

The musical score for the Oboe part of the first movement, 'Élégie', by Francis Poulenc. It is written in 3/4 time and begins with a tempo marking of 'Paisiblement' and a metronome marking of 66. The score is in G minor. The first two staves show the Oboe and Piano parts. The Oboe part starts with a half note G4, followed by a half note F4, and then a half note E4. The Piano part starts with a half note G4, followed by a half note F4, and then a half note E4. The score includes dynamic markings such as 'pp', 'p', 'mf', and 'molto'.

Sekiz ölçü obuanın dar bir ses aralığındaki melodisiyle tiz si bemole, re majör dokuzlu akoru ile asılı kalır. Piyanonun aynı melodiyi yürütmesi ile tonalite tekrar sol majöre döner. 12. ölçüde re majöre modülasyon başlar (örnek 4.1.1.2)

Örnek 4.1.1.2

The image displays a musical score for Example 4.1.1.2, consisting of two systems. The first system shows a flute melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The flute melody begins with a circled '1' above it. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include 'mf' (mezzo-forte) and 'molto' (molto). The second system continues the piano accompaniment, with the right hand playing a more complex rhythmic pattern and the left hand providing a harmonic foundation. The score concludes with a double bar line.

15. ölçüde tonalite artık re majördür. Piyano sekizlik hareketlere devam eder. (örnek 4.1.1.3) Obua, temanın üçüncü ölçüsünde sekizlik bağlı figürler sergiler. Re majör olan tonalite, sol majör dominant akoru ile Do majör tonalitesine gider ve obuanın dar bir ses bölgesindeki melodisi ile son bulur.

Örnek 4.1.1.3

The image displays three systems of musical notation for a piano and violin. The first system shows the piano part with dynamics *p* and *pp*, and markings *** and *6*. The second system shows the violin part with dynamics *pp* and *ppp*, and a marking *dessus*. The third system shows the piano part with a circled *2* and dynamics *ppp* and *p*.

Eğer eserin birinci bölümü *sonat allegrosu* olarak düşünülürse buraya kadar gelinen nokta birinci bölüm *serim* ve bu ölçü sonrası ise *gelişme* olarak düşünülebilir.

B bölümünde piyanonun çıkıcı hareketi ile başlayan yeni mi bemol majör tema 26. Ölçüde obua ile fa minör den tekrar eder. 31. Ölçüden itibaren yeni karakterde tekrar eden dar bir ses bölgesindeki bir motif piyanonun daha sabit ve iniç kromatik tonalitesi ile eşlik edecektir. 42. ölçüden sonra piyano ve obuanın melodileri karşılıklı olarak ve geniş aralıklı olarak ard arda gelir.

48 ve 63. ölçü arası beklenmedik bir şekilde, trajik kaotik, isyankar bir betimlemeye bürünür. Piyanonun bas partisi çok pes, çizgi halinde, sağ el ise keskin bir ritimde ve tiz bir aralıktadır. Obuanın arpej halindeki çıkışlarının otuzikilik

motiflerle süslenmesi ve geniş bir ses aralığındaki gam inişlerine eşlik eder.
(örnek4.1.1.4)

Örnek 4.1.1.4

The image shows a musical score for Example 4.1.1.4. It consists of two systems of music. The first system is marked '6) Sans presser' and '5'. The piano part is marked 'mf' and the oboe part is marked '8va basse'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part features a series of chords and a melodic line, while the oboe part has a more active, melodic line. The second system continues the piano part with a similar texture and the oboe part with a more active, melodic line. The score is in 4/4 time and consists of two systems.

Sonrasında 54 ve 59. ölçüde piyano ve obua arasında sessiz bir diyalog kısa sürecek ve 48. ölçünün bir benzeri obuanın kromatik inişli, isyankar obua melodisine eksik yedili akorlar eşlik edecektir. 64. ölçüde tekrar mistik, karanlık, kapalı, sessiz, obuaya yine eksik yedili akorlar eşlik edecek ve 11. ölçünün motifine tekrar olarak bağlanacaktır. Son bölümde bölüm içindeki küçük motifler tekrar edecektir.

Bölümün bitiminde piyanonun son akorunun en üst sesi olan re sesi, eserin başlangıcındaki obuanın ilk motif sesine atıfta bulunur, sol elde akorlar buna cevap olarak çok pes duyulur.(Örnek 4.1.1.5)

Örnek 4.1.1.5

The image shows a musical score for a piano and oboe. The piano part is in the lower staves, and the oboe part is in the upper staves. The score is in 3/4 time and marked "strictement en mesure". The piano part starts with a piano (p) dynamic and includes the instruction "lâchez et laissez vibrer". The oboe part starts with a piano (pp) dynamic and includes the instruction "8va.". The score is in G major and 3/4 time. The piano part has a bass clef and the oboe part has a treble clef. The piano part has a key signature of one sharp (F#) and the oboe part has a key signature of one sharp (F#). The piano part has a 3/4 time signature and the oboe part has a 3/4 time signature. The piano part has a dynamic marking of p and the oboe part has a dynamic marking of pp. The piano part has a tempo marking of "lâchez et laissez vibrer" and the oboe part has a tempo marking of "strictement en mesure".

4.1.1.2 İkinci Bölüm: *Scherzo*

Bu bölüm 3 bölümlü A-B-A formunda, dış kısımlar canlı, ritmik olup orta kısımlar yavaştır. Giriş ve röpriz tipik şakacı *scherzo*dur. Basit bir partitür ve ritim barındıran neşeli bir yapıdan ibarettir. Sekizlik notaların oluşturduğu hızlı, ritmik şakacı melodi piyano ile başlayıp, obua ile buluşacak ve bölüm ağırlıklı olarak iki çalgının birbirine eşlik etmesi ile yoğunlaşacaktır. Bölüm içerisinde gelen ani ölçü değişiklikleri bölümün yapısını bozmaz. Yavaş olan bölüme gelinene kadar süreklilik devam eder. Piyanonun üç ölçülük girişi sonrası ana tema obua ile başlar. Armonik yapı si bemol yedili üzerinedir bu tonalite, Fa majör ile sonlanan 2. temanın 4. derecesi olarak tanımlanabilir. (Örnek 4.1.1.6)10. ölçüde obuanın melodik çizgisi pastoral bir yapıya sahip olsa da, piyanonun sekizlik bağlı arpejleri bölüme canlılık katar.

Örnek 4.1.1.6

II. SCHERZO

Très animé $\text{♩} = 160$

The musical score for II. Scherzo is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with the tempo marking 'Très animé' and a metronome marking of 160. The piano accompaniment is in the left hand, and the flute part is in the right hand. The second system continues the piano accompaniment and the flute part. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

14. ölçüde girişteki hırçın sekizlik piyano motifleri tekrar eder. Obuanın yinelenen teması bu defa sol bemol tonalitesinden Re bemol majöre yürür. Pastoral şeklinde betimleyebileceğimiz 3. motif bu defa genişlemiş olarak karşımıza çıkar. Bundan sonra bölümün neredeyse tam ortasında duyulan obuanın en tiz fa-fa diyez trili abartılı ve şakacıdır. Ardından 2. tema gelir ve A kısmı yeni bir karaktere bürünür. (Örnek 4.1.1.7)

Örnek 4.1.1.7

The musical score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a dynamic marking of *mf*. It contains a melodic line with a circled '1' above it. The second staff continues the melody with a circled '2' above it. The third staff features a more complex texture with a circled '3' above it. The fourth staff includes a trill marked 'tr' and a dynamic marking of *ff*. The fifth staff concludes the piece with a dynamic marking of *ff*.

41. ölçüdeki yan tema, dörder ölçüden oluşan iki ayrı motif olup ilk olarak mi minör, tekrarında ise re minör tonalitesinde sonlanır. 56. ölçüde aynı motif piyanoya geçer ve re minörden, devamında ise 2. motifi obuadan do minör olarak duyulur. 85. ölçüye dek farklı tonalitelerde karşılıklı olarak tekrar eden motifler son olarak piyanonun fa minör tonalitesinde duyularak 92. ölçüden itibaren bölümü ara kısma taşıyan yan tema başlar. Bu tema daha önceki motiflerin özelliklerini içinde barındırır.

Bu bölüm hiç beklenmedik şekilde ağır ve yavaş bir biçimde “ *le doublepluslent*” (iki katı yavaş) sergilenir. (örnek 4.1.1.8)

Örnek 4.1.1.8

14

8 le double plus lent $\text{♩} = \text{♩}$ précédente

9 a tempo (très légèrement rubato)

céder beaucoup *court* *presser un peu*

p *très doux*

10

mf *p*

Scherzonun trio bölümünün yavaş olması sık görülmeyen bir kural olup, Poulenc burada trio yazmamıştır. Bu bölüm tamamen melankolik, şiirseldir. Sonatın kalbi olarak nitelendirilebilir. 101. ölçüde bölüm piyanonun orta registirde, iki elde bulunan dissonant armonilerle başlar, kromatik ve paralel biçimde aşağı inerek mistik bir hava oluşturur. 6 ölçüde obuanın armonik yürüyüşü yumuşak melodilerine piyanonun Fa diyez majör majör merkezli armonileri eşlik eder. Bu karşılıklı tema değişimi 112 ve 117. Ölçülerde de tekrar eder.

124. ölçüde melodi tekrar eder, obua da baştaki gibi cevap verir. Ancak bu defa tonalite daha yalın, mutlu barışçıl olmuş, yoğunluk hafiflemiştir. Ağır bölüm başladığı gibi hafif koyu ve yumuşak bir havada ancak sorgulayarak son bulur.

Scherzonun ağır bölümü Poulenc'in duygusal besteleme tekniğini, insan ruhunun resmini, güzelliğini bizlere sunar.

Son bölüm 1. Bölümün tekrarı gibidir.

4.1.1.3 Final bölümü: *Déploration*

Déploration, bir ölünün, müzikal biçimde yasını tutmaktır. Bölüm belki de Poulenc'in dünyaya bıraktığı son açıklama gibidir. La bemol minör temelinde 56 metronomla, çok ağır tempodadır. Pişano girişı ile karanlık, dinsel atmosferde başlar. Pişano devamlı pedal ile ekolu bir atmosfer yaratır. 4. ve 5. ölçüler katedraldeki müzikli çanı andırır. (örnek 4.1.1.9)

Örnek 4.1.1.9

III. DÉPLORATION

Très calme ♩ = 56

Ped. sans changer

①

6-26 ölçüler arasında Poulenc koral şarkıyı betimler. Obua, oldukça tiz ve sonrasında kalın seslere kadar iner. Solo ve koro arasında soprano ve basların temalarını betimler.

27-36 arası ölçüler arasında piyanonun sekizlik notalarının oluşturduğu ritim üzerine obuanın 1. Bölümündeki melodisi tekrar eder. Bu motif kilise atmosferindeki dua gibidir. (örnek 4.1.1.10)

Örnek 4.1.1.10

The image displays a musical score for Example 4.1.1.10, consisting of two systems of music. The first system features a flute melody in the upper staff, marked with a circled '4' and the instruction 'monotone'. The piano accompaniment is in the lower staff, marked 'ppp'. The second system continues the flute melody, marked 'f', and the piano accompaniment, marked 'mf'. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

43 ve 49. Ölçüde yine 1. bölümde obuanın motifini tekrar eder.

Bölüm açılışındaki obua teması 50-53 te tekrar eder ve *coda* bölümüne bağlanır.

4.1.2 Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı'nın Obua tekniği açısından incelenmesi ve çalışma önerileri

4.1.2.1 1.Bölüm: *Elegie*

Eserin girişindeki piyano nüanslı sesler, obua çalgısı için bir zorluktur. Üçüncü oktav *re* sesi dil ile girilerek çalınacağı zaman sesin çıkmama ihtimali ve korkusu obua sanatçılarının bir sıkıntısı olduğu gibi üçüncü ölçüde alt ses aralığındaki piano *fa diyez* sesi de aynı şekilde bir sorundur. Burada yapılması gereken en mantıklı çalışma bu sesleri dilsiz, yarı hava ile girerek çalışmaktır. Bu ses çalışması önceye dayalı ve devamlılığı olan bir çalışma olmalıdır çünkü seslerin vücudun neresinde olduğunu bilmek ve hangi hisle üflendiğini bilmek gerekir. Bu çalışmanın amacı üst oktavdaki *re* sesi için enstrümanı üfleyerek elde edilecek en iyi piano nüansını, vücuda ezberletmek ve bu hissi sağlamlaştırmak olmalıdır.

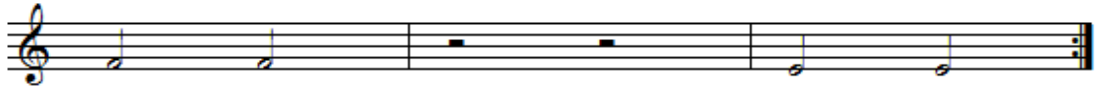
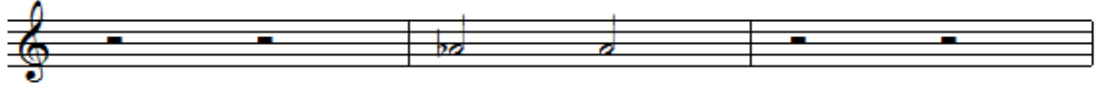
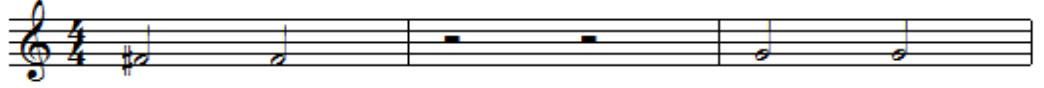
Sadece *re* sesini üfleyerek çalışmayı sıkıcı hale getirmek doğru değildir. Bu sese yakın ses alanında olan *do diyez* ve *mi bemol* da aynı şekilde çalışılabilir. (Örnek 4.1.2.1)

Örnek 4.1.2.1

The image displays three systems of musical notation for a piano and oboe. Each system consists of a piano staff (left) and an oboe staff (right). The piano staves show chords and dynamics markings (p, f, mf, f). The oboe staves show notes and rests, with some notes marked with a sharp sign (#). The notation is in 4/4 time and spans three measures.

Üçüncü ölçüdeki *fa diyez* sesi üst ses aralığındaki *re* sesine göre bambaşka bir sestir. Obuanın alt ses aralığındaki seslere girmek sorunlu olduğu için sesin çıkması ve hafif ve piano nüansında olması ayrı bir zorluktur. Bu seste ayrı şekilde çalışılmalıdır. Sese belli aralıklarla dil kullanmadan hava ile ve aynı şekilde dilli girilerek üfleme hissi ve sesin vücuttaki, diyaframdaki yeri sağlamlaştırılmalıdır. Aşağıdaki örnekte görülen ilk ikilik nota dil kullanarak, ikincisi ise seslere hava ile girilerek dil kullanmadan çalınmalıdır. (Örnek 4.1.2.2)

Örnek 4.1.2.2



15. ölçüde *orta ses* aralığındaki *re* sesi de alt oktavdaki *re* sesine bağlanır, en alt ses aralığındaki *re* sesinin çıkması ve zamanında çıkması zordur. Bunu aşmanın tek yolu alt oktavdaki sesi hazırlamaktır. Parmak *re* sesinde neredeyse bir vuruş önceden kapatılarak zamanlama oturtulur. (Örnek 4.1.2.3)

Örnek 4.1.2.3



Buna paralel olarak 22. ölçüde de aynı problemle karşılaşılır. Ancak burada daha sorunlu olan *do* sesinin alt oktava inişi vardır ki eserin en tehlikeli noktalarından biridir. (Örnek 4.1.2.4)

Örnek 4.1.2.4



Parmaklar burada da yumuşak şekilde hazırlanmalı ve kesinlikle zorlama uygulanmadan aşağıya hareketin en kolay noktası bulunmalıdır. Orta aralıktaki *do* sesi pozisyonu alt oktavadaki *do* sesi pozisyonuna daha yakın bir parmak pozisyonu ile alınabilir. Örneğin aşağıdaki şekilde bulunan pozisyonlardan en baştan 2. ve 4. pozisyonlar daha fazla kapalı perde içerdiğinden, alt ses bölgesi *do* sesine daha yakındır. (Örnek 4.1.2.5)

Örnek 4.1.2.5

254 257 260 269 270 272 278 279 281 282

372 255 261 262 277 280 283

0 1 1 2/o 3 3 3 3 3 3

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

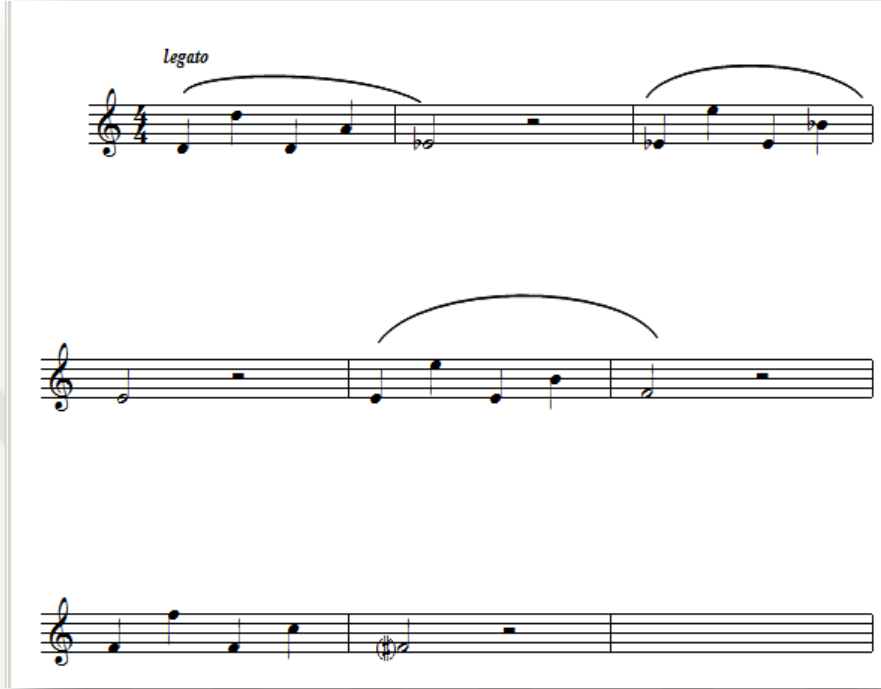
ppp-pp ppp-pp ppp-pp ppp-mp ppp-mp ppp-mp ppp-mp ppp-mp ppp-mp ppp-mp

28

Obua çalgısının sesleri bağlama zorluğu, sonatın birinci bölümde kendini hissettirecektir. Buna uygun egzersizlerden bir tanesi de aşağıdaki gibi olacaktır. Egzersiz mümkün olduğu kadar tiz notalara erişilene kadar çalınmalıdır. (Örnek 4.1.2.6)

²⁸ P. VEALE- C,S MAHNKOPF, *The Techniques of Oboe Playing*, 27

Örnek 4.1.2.6



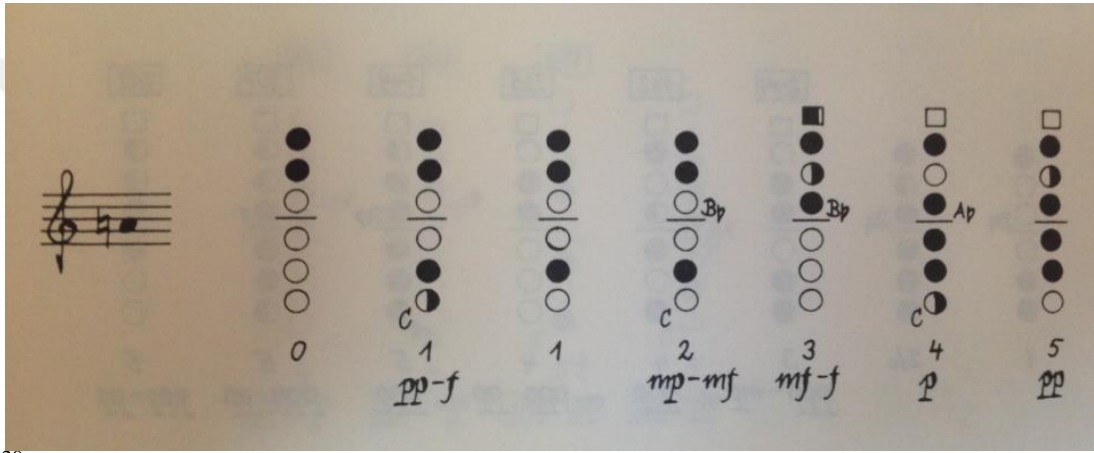
48. ölçüden itibaren *fortissimo* çalmaya ve piyano ile birlikte çalınmasına dikkat edilmelidir. Aynı şekilde 62. ölçü sonrası 64. ölçüde aniden *piano* nüansına düşüş ve sonrası üç ölçüde piyano ile birliktelik açısından dikkate alınmalıdır. (Örnek 4.1.2.7)

Örnek 4.1.2.7



Bu ölçülerde de obuanın *la* ve *si* sesleri, sağ eldeki *mi* veya *re* perdesi kullanılarak daha mat ve kolay biçimde *piano* nüansı ile çalınabilir. *La* ve *si* sesi için aşağıdaki üçüncü pozisyon uygundur, ayrıca diğerlerinden uygun olanı seçilebilir. (Örnek 4.1.2.8)

Örnek 4.1.2.8

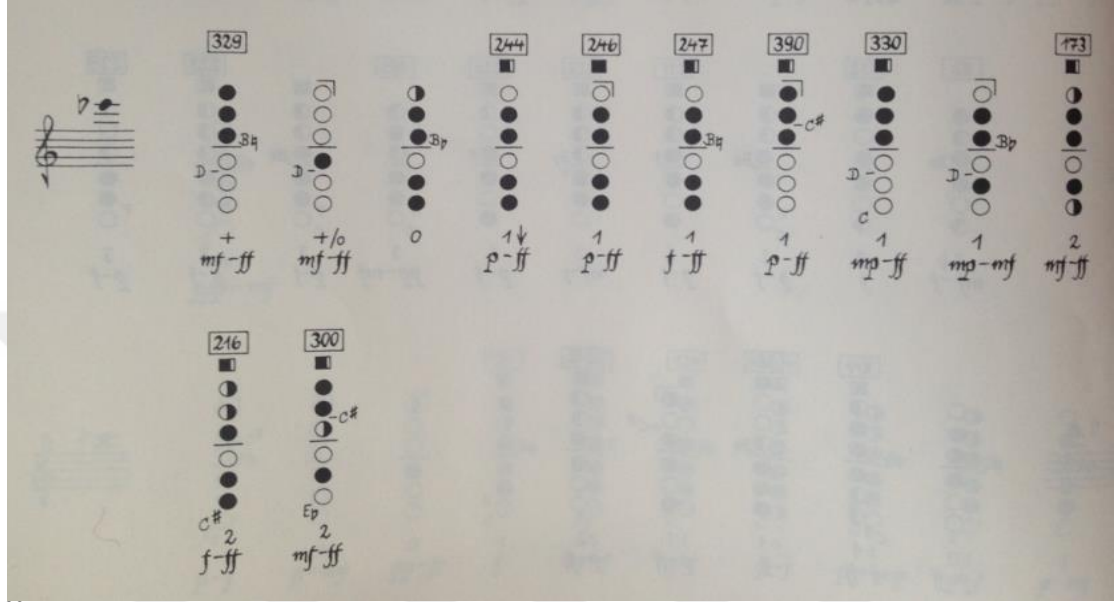


29

71 ve 83 ölçüler obuanın açık perde ile çalınan tiz seslerinden oluştuğu için, entonasyona özellikle dikkat edilmelidir. Bu sesler tize dönük sesler olup, doğru pozisyonda alınıp alt oktavdan da çalınarak akort aleti ile kontrol edilmelidir. 71. ölçüdeki 3. oktav *mi bemol* sesi için aşağıda pozisyonlar uygundur. (Örnek 4.1.2.9)

²⁹ P. VEALE- C,S MAHNKOPF, *The Techniques of Oboe Playing* , 25

Örnek 4.1.2.9



30

4.1.2.2 2.Bölüm: Scherzo

6/8 lik piyano partisinin girişi, teknik ve ritmik açıdan ters ve problemliler olarak bilinir. Bunun üzerine obua partisinin doğru bir ritmi oturtması dördüncü ölçüden itibaren esas alınması gereken bir durumdur, zira sekizinci ölçüde ters senkop hareketinin de piyano ile birlikte olması gerekir.

Bu bölüm yavaş çalışılmalı, 8 ölçüde entonasyon doğru oturtulmalıdır. 17. paralel ölçüde yine aynı sorun mevcuttur. 23. ölçüde obuanın 3. oktavındaki *re bemol* ve *mi bemol* sesleri 24. ölçüde bir oktav aşağıdan tekrar eder (Örnek 4.1.2.10).

³⁰ P. VEALE- C,S MAHNKOPF, *The Techniques of Oboe Playing*, 36

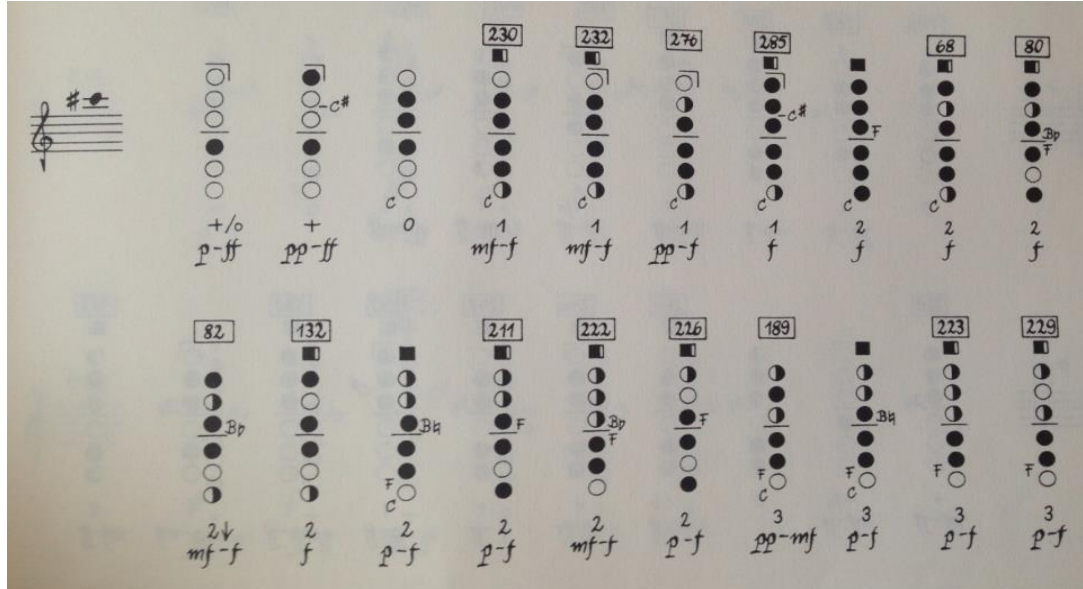
Örnek 4.1.2.10



Entonasyon sorunu bütün obua sanatçıların karşılaştığı bir durum olup, yapılması gereken en mantıklı çözüm sadece entonasyonu yavaş kontrol etmek değil, aynı zamanda doğru pozisyonda seslerin çalınmasıdır. Her obua yapım yerine ve markasına göre farklılık gösterir.

Aşağıdaki örnekte *re bemol* sesi için kolaylıklar mevcuttur (Örnek 4.1.2.11).

Örnek 4.1.2.11



31

³¹ P. VEALE- C,S MAHNKOPF, *The Techniques of Oboe Playing*, 35

45. ölçü 6/8 lik *staccato* hareketli dört ölçülük pasaj olup, aslında kolay gözükse de obua sanatçılarının rahat etmediği, hatta son derece zorlandıkları bir yerdir. Bunun sebebi eserde bu ölçüye kadar dilli pasaj olmaması ve neredeyse bütünün bir bağ içerisinde olmasıdır. Pasaj aniden dolgun piyano partilerinin yok olduğu bir biçimde obuanın kontrolüne geçer. (Örnek 4.1.2.12).

Örnek 4.1.2.12

Diller sadece *staccato* değil aynı zamanda geniş ve *detache* biçimde çalışmalıdır. Bu biçimdeki çalışma aynı zamanda entonasyonun doğru oturmasına yardımcı olacaktır.

65. ölçüdeki 6/8 lik *stacatolu* pasaj da aynı biçimde zorluk derecesine sahip olup, parmak tekniği açısından daha hareketli bir yapıya sahiptir. Bu pasaj aynı şekilde bağlı olarak da çalışılabilir.

91. ölçüden itibaren *leger* başlıklı pasaj da hem *staccatto* hemde bağlı bir teknik yapıya sahip olup, alt ses alanından başlaması zordur. Son derece yavaş çalınması gereken bir pasajdır (Örnek 4.1.2.13).

Örnek 4.1.2.13

101. ve 135. arası tamamen ağırlaşan ve tekrar birinci bölümdeki gibi bağ içerisinde seslendirilmesi gereken bölüm olup, obuacının şakacı kimlikten sonra sürpriz bir şekilde tekrar sakin ve huzurlu ruh halini yansıtmaya gerektiği bölümdür. Eserin ortalarına gelindiği için yorgunluk başlar 107. ölçüde 6 ölçülük bir aradan sonra en alt ses aralığındaki *sol diyez* sesiyle başlayıp yukarı hareketli bağlı seslerin entonasyonuna ve bağlardaki yumuşaklığa dikkat edilmelidir. Bunun için yukarı hareket tersten de çalışılabilir.

4.1.2.3 3. Bölüm: *Deploration*

Bölüm ilk iki bölümden pek çok pasajı bünyesinde barındırır. 3 ölçülük piyano girişinden sonra obua partisi bağlı, *pianissimmo* nüansındadır. Uzun akorların üzerine kurulması gereken sesler *piano* nüansı ile çalındığı zaman, tizleşme riski artar. Özellikle *la bemol* ve *re bemol* seslerine bu pasajda da dikkat edilmelidir.

Entonasyon kontrolü için pasaj *mezzoforte* nüansında çalınarak ve daha sonra *pianissimo* olarak tekrar edilebilir. 9. ölçüdeki üçüncü oktav *mi bemol* sesi *forte* çalınacağı için uzun pozisyon şeklinde tabir edilen pozisyonda alınabilir.

Eserin en zor ve tehlikeli kısımlarından biri 15. ölçüdür. Önceki üst registerdeki pasaj sonrasında obuanın en pes sesi olan *si bemol* sesi ile başlayan pasaj aynı zamanda *forte* biçiminde çalınması gerektiğinden vücut ve üfleme biçimi de buna göre hazırlanmalı, ağız boşluğu mümkün olduğu kadar açılmalı ve alt çene

aşağı itilmelidir. 5.ölçü sonrası aynı pasaj yine *piano* gelecek ve eserin sonlarına gelen yorgunluk ve zorluk derecesi daha da katlanacaktır (Örnek 4.1.2.14).

Örnek 4.1.2.14



Obuanın alt seslerindeki *piano* nüansı zordur. Pasaj *forte* ve *piano* olarak defalarda tekrar edilmeli ve canlı performansta kamış ve yorgunluğun anlık durumuna göre riske girilmelidir.

Bundan sonraki pasajlar son 12 ölçüye kadar nispeten daha rahat olup son 12. ölçü neredeyse duyulmayacak kadar *piano* çalınmalıdır. Bölümde Poulenc'in ölümü hissettiği ve bunu ifade ettiği düşünülmesi gerekir. Bu on iki ölçülük *piano* seslendirilmesi gereken bölümde seslerin kesilme riski olup, özellikle *re bemol* ve *do* seslerinin bağlanması dikkat edilmesi gereken noktadır. Bununla ilgili yapılabilecek egzersizlerden bir tanesi sadece o seslere değil, bunlara yakın farklı ve yakın seslere odaklı olmalıdır (Örnek 4.1.2.15).

Örnek 4.1.2.15



4.2. Francis Poulenc'in Obua, Fagot ve Piyano için Trio'su

Francis Poulenc'in erken döneminde bestelediği ve onun bestecilik gelişimine önemli katkılar sağlayan bu eserini 1926 yılında yazmıştır. Kendisinin de beğendiği eser ile ilgili bir söyleşide:

“Obua, Fagot ve Piyano için yazdığım Trio'mu çok severim çünkü iyi tınıyor, bölümleri birbirini çok iyi dengeliyor. Benim eseri bir form içerisinde bestelediğimi düşünen şahıslar için sırlarımı açıklamamda bir sakınca olmadığını düşünüyorum: 1. bölümü Haydn Allegro planına göre, final rondo bölümünü ise Saint-Saens'in 2. Piyano Konçerto'sunun scherzo formuna göre yazdım. Ravel her zaman bu metodu bana önermiş, kendisi de eserlerinde sıklıkla aynı yolu izlemiştir”.³²

Benjamin Ivry eseri şöyle betimler:

“Trio, üç iskambil oyuncusu, birbirlerine hüznü hikayeler anlatıyormuş gibi başlar, nefesli sazlar son saygıyı betimleyen cenaze borusunu üzerine varyasyonlar çalarken, piyano

³² Nicholas SOUTHON, **Francis Poulenc: Articles and Interviews**, Çev. Roger NICHOLS, 240

Duke Ellington jazz akorları ile eşlik eder. Üç kişi bir anda kaçışa başlarlar ve diyalog dolu parça bu şekilde devam eder. Poulenc'in nefeslilere olan aşkı her ölçüde hissedilir.”³³

4.2.1 Francis Poulenc'in Obua, Fagot ve Pişano için Trio Sonatı'nın Analizi

4.2.1.1 1.Bölüm: *Presto*

Poulenc' in Obua, Fagot ve Pişano için Trio Sonatı 3 bölümden oluşur ve *Presto*, *Andante* ve *Rondo* şeklinde adlandırılmışlardır. İlk bölüm; Giriş – A – B – A şeklinde bir yapı sergiler. Giriş ve B bölümleri ağır ve duygusallığı ön plana çıkartan bölümlerken, bunlara karşıtlık oluşturacak şekilde kurgulanmış A bölümü son derece hızlı, kaygısız ve neşeli bir yapıdadır. Besteci ise bu bölümü “*Haydn Allegro*” formunda yazdığını belirterek, Sonat Allegrosu fikrini çok daha esnek bir şekilde düşündüğünü ortaya koyar. Poulenc'e göre düşünüldüğünde Giriş'ten sonraki A – B – A bölümleri, *Serim – Gelişim – Yeniden Serim* olarak incelenmelidir. Fakat *Sonat Allegrosu* klasik dönemde keskin bir şekilde oturmuş olduğundan ve *Yeniden Serim* bölümünde eksenden gelmesi gereken 2. ve 3. temalar, tekrar *Serim* bölgesindeki hallerinde geldiğinden, akademik anlamda *Sonat Allegrosunun* gerekleri yerine getirilmemiştir. Bu inceleme, parçanın *Sonat Allegrosuna* yakınlığını teyit ederken, akademik anlamda tam olarak bu formu yansıtmadığı için *Sonat Allegrosu* terminolojisi yerine, üç bölümlü form terminolojisini kullanmıştır.

Piyanoda sadece *la* ve *mi* seslerinden oluşan boş akorun tınlamasıyla başlayan trio, hemen sonraki akorda birinci çevrim *la minör* akoruna dönüşür. Bu şekilde besteci ilk başta yarattığı gizemi hemen çözmüş olur. *La minöre* öykünen *la* merkezci yapı ilk dört ölçüde gözlemlenir. Tonalite yerine merkezci yapı denilmesinin nedeni, bestecinin tonal fonksiyon ilişkilerini kullanma zorunluluğunda olmayıp, bunları birer tını veya renk yelpazesi şeklinde ele almasındandır. Homofonik ve dört sesli yapısı itibarıyla bir korali andıran akorlar, fagotun dördüncü

³³ Benjamin IVRY, *Francis Poulenc by Benjamin Ivry*, 63

ölçüde başlayan kontrapuntal (yatay) ezgilerine bir karşıtlık oluşturur. Bu noktadan sonra besteci üçlülerle oluşturulan akorlar kullanmasına karşın, ses dünyasını önceki dönemlerin fonksiyon hiyerarşisine göre değil, tamamen kendi duyusuna ve isteklerine göre düzenler. Örneğin fagotun melodik hattının uzun seslerde kaldığı noktalarda, piyano Poulenc'in duyusuna göre uygun gördüğü akorlarla eşlik eder. İlk satırın son ölçüsünde onbirlemeden sonra sol notasında kalan melodi, piyanoda *Mi bemol* majör akoruyla armonilenmişken, hemen sonra, ikinci satırın ilk ölçüsünde uzayan La bemole, ikinci çevrim *Re bemol* majör yedili akorla eşlik edilmiştir. Poulenc'in özellikle açılışlarda yapmayı çok sevdiği hızlı ve çıkıcı melodik hattın bir örneği ikinci satır üçüncü ölçüde fagotta gözlemlenebilir. Ondan hemen önce gelen kuvvetli *si bemol* de piyanodaki eşlik nedeniyle ilginç bir arama olarak nitelendirilebilir. İki çalgının da aynı notayı çaldığı bu nokta, ses renklerinin birbiriyle iç içe geçmesi nedeniyle oldukça nitelikli bir ton çıkarmaktadırlar. Bunun gibi sade ve basit, fakat bir o kadar da anlamlı arayışlar, Poulenc'in karakterini oluşturan unsurlardan bir tanesidir.

10. ölçüye auktakt ile giren obua hattı, çeşitlendirme fikrinden de yararlanarak fagotu taklit eder. (Örnek 4.2.1.1)

Örnek 4.2.1.1

PRESTO FRANCIS POULENC

HAUTOBOIS Lent $\text{♩} = 76$

BASSON Lent $\text{♩} = 76$ *ff librement* *ff* *toujours ff*

PIANO *f* *fff* *ff* *librement solo* *f* *mf*

Obuayı da son satırın üçüncü ölçüsünde piyano taklit eder. Bu son taklit, söz konusu cümlenin ikinci motifi olan ve noktalı sekizlik es ile başlayan bölgeyi temel alır. Aynı satırın son ölçüsünde obua ve fagot yine aynı motifi birlikte çalarak güçlendirmiş olurlar. Bu bölgede ilk defa obua ve fagot renkleri birlikte işitilir. Sonunda inici bir hareketle *si* ve *sol diyez* seslerine inip, piyanonun da *mi*, *re*, *fa*, *sol diyez* çalmasıyla, 17. ölçüde başlayacak olan *La majör* tınının çeken fonksiyonunu oluştururlar. Böylece *Presto*ya ve çok neşeli, şakacı, *La majör* tonalitesindeki hareketli A bölümüne bağlantı başarıyla tamamlanmış olur. (Örnek 4.2.1.2)

Örnek 4.2.1.2

4

The musical score for Example 4.2.1.2 is presented in two systems. The upper system contains the piano part, and the lower system contains the string quartet part. The piano part is written in G major and 2/4 time, marked 'Presto' with a tempo of 104. It begins with a forte (ff) dynamic and includes markings such as 'très librement serré', 'Presto', and 'très sec'. The string quartet part is also in G major and 2/4 time, marked 'Solo', 'mf', and 'loco'. The score is written in G major and 2/4 time.

A bölümü, giriş bölümünün düşünceliliği ve yavaşlığından sonra şakacı bir süprizdir. Öncelikle, yeni bir bölüm başlamasına rağmen, besteci piyanoya öyle bir parti yazmıştır ki dinleyicide bir anlık parçanın bittiği algısı oluşur. Bunun nedeni, kalın ses aralığına inen ve *la* sesi üzerine kök halinde çalınan beşli akorlardır. Bu akorların sonuncusu sadece *la* ve *do* diyez sesleri olsa da, bu bitme etkisi kırılmaz. Hemen ardından obua ve fagotun bağlı çıkıcı *La* majör gamı gelir ve bitme etkisini kırar. *Prestonun* ilk dört ölçüsü tema olarak adlandırılmayacak, fakat oldukça karakteristik yapıda bir harekettir. 1. tema ise ilk dört ölçüden sonraki sekiz ölçüde gözlemlenir ve daha sonra müzik, *La* majörün çekeni olan *mi* majöre bağlanır. 28'nci ölçüde başlayan *mi* eksenli yapı, 47'nci ölçüye kadar devam eder ve bu kısım 2. temayı oluşturur. 2. tema 4+8 ölçüden oluşan bir yapıdadır. 8 ölçülük ikinci kısım armoni yürüyüşlerinin hakim olduğu bir şekilde kurgulanmıştır. Bundan sonra *minin* *lanın* çekeni olmasından yararlanılıp kolaylıkla *la* minöre gidilir ve 3. tema

duyurulur. Artık abatalı hale gelen ve etkisini kaybetmeye başlayan şakacı yapı böylece dengelenmiş olur. 33'üncü ölçüden itibaren obuanın armoni yürüyüşü ile ilerleyen melodisine, bir ölçüye bir akor düşecek şekilde sırasıyla; *la minör*, *si yeden yedili*, *sol diyez eksik yedili*, *la minör beşli*, *Fa majör yedili*, birinci çevrim *Si bemol majör beşli* (La minöre göre napoliten altılı), *Mi majör beşli* (çeken) ve *la minör beşli* (eksen) zinciriyle 40'inci ölçüye varılmıştır. Örnek (4.2.1.3)

Örnek 4.2.1.3

The musical score for Example 4.2.1.3 consists of two systems. The first system shows a piano part (left) and a flute part (right). The piano part is marked 'ff' and 'trés marqué', and the flute part is marked 'p'. The second system continues the piano part, marked 'mf'. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic structure with various chords and melodic lines.

19845

5

The musical score for Example 4.2.1.3 consists of two systems. The first system shows a piano part (left) and a flute part (right). The piano part is marked 'mf' and the flute part is marked 'p'. The second system continues the piano part, marked 'mf'. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic structure with various chords and melodic lines.

41. ölçü ile başlayan ve fagotun güçlü gürlükte piyanoya eşlik ettiği bölge, obuada 33'üncü ölçüde başlayan melodinin ses rengi varyasyonu ile tekrar edilmesidir. *La minör*ü iyice sağlaştıran bu bölme, hemen karşıt fikirini doğurarak 48'inci ölçüye auktakt ile *La majör* yapıya zemin hazırlar. 3. temayı oluşturan 47'nci ve 56'nci ölçü arasında, piyano ve obuanın *staccatolu* şakacı yapısı

fagotun katılımıyla tekrarlanır. İstikrarlı *La majör* bölmesi prova numarası 5 ile sonlanır. (Örnek 4.2.1.4)

Örnek 4.2.1.4

The image shows a musical score for Example 4.2.1.4. It consists of two systems of staves. The top system has a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff, both with a key signature of two sharps. The music is in 4/4 time. The top staff contains a melodic line with various rhythmic values and dynamics. The bottom staves contain a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'acc' (accents).

19245

The image shows a continuation of the musical score for Example 4.2.1.4. It consists of two systems of staves. The top system has a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps. The bottom system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff, both with a key signature of two sharps. The music is in 4/4 time. The top staff contains a melodic line with various rhythmic values and dynamics. The bottom staves contain a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'acc' (accents). A circled number '5' is placed above the top staff in the second measure of the second system.

55.ölçüden sonra başlayan bölge, kromatik hatları kullanarak, eksenden hafif bir uzaklaşma sergiler. Bunun amacı 62'nci ölçüde tekrar getirilecek olan ve *prestonun* başında duyulan "sahte bitiş" fikrini taze bir şekilde sunmaktır. 66'ncı ölçüye auktakt ile 2. temanın 8 ölçülük kısmından türetilmiş bir bölge başlar. Bu noktada Poulenc, büyük atlama karakteriyle başlattığı hattı, tekrar edip çözülen karakterle yoğurur. Obua'nın fagotta taklit edilmesi fikrinin yine uygulandığı bu bölge, ara sıra *staccatolar* kullanılmasına rağmen, A bölümünün geri kalanına oranla daha bağlı ve *cantabile* bir yapı sergiler. *La* ekseni yapıdan zaman zaman küçük uzaklaşmalar olsa da mutlaka geri dönlür. 76. Ölçüden sonra 3. temaya bağlanacak

olan ve bağı yapıların iyice yoğunlaştığı bir köprü başlar. 95'inci ölçüye auktakla gelen 3. tema, *La majör* algıyı iyice kuvvetlendirir.

103. ölçü ile aniden *fa minör*ün çeken bölgesine gidilir ve A bölümünün 2. kısmı başlar. Sert ve vurucu *mi* eksik yedili akoru, artık *la* ekseninin terk edilmekte olduğunu haber verir. 2/4'lük ölçü rakamına 106'ncı ölçüde geçmesiyle birlikte *fa minör* algı iyice oturmuş olur. 112'nci ölçüye kadar obuanın egemenliğinde seyreden yapı, söz konusu ölçüde fagotun da bağı notalar çalmaya başlamasıyla, fagotun solosunu hazırlar. Yine bu noktada piyanoda basa güçlü ve kalın bir *do* sesi konularak *fa minör*ün çekenini kullanılır, böylece fagotun tekrar *fa minör* içinde kalarak çalacağı solonun taze gelmesi amaçlanır. 120. ölçü ile birlikte, parça başından beri görülen "önce obua, sonra fagot, sonra ikisi birlikte" fikri bir kez daha kullanılır. (Örnek 4.2.1.5)

Örnek 4.2.1.5

The musical score for Example 4.2.1.5 is presented in three systems. The first system shows the woodwind and piano parts. The woodwind part (top two staves) begins with a circled '9' above the first measure. The piano part (bottom staff) features a strong bass line with a prominent 'do' note. The second system continues the woodwind and piano parts. The third system shows the woodwind and piano parts with various dynamics including ff, f, and mf.

134'üncü ölçüde tekrar 1. kısımdan 2. tema *fa minöre* uygun olarak kullanılır. Buradaki amaç parçanın bağdaşıklığını kuvvetlendirmek ve *fa minör*le başlanmasına rağmen, 2. temanın kayan yapısını kullanarak *fa* merkezinin çekenine gitmektir. Çünkü 147'nci ölçüde başlayacak olan *Coda* bölümü *Fa majör* tonunda, yani A bölümünün 2. kısmının paralel majör tonundadır. 139 ile 143'üncü ölçüler arasında bestecinin *si bekarı* oldukça fazla vurgulaması da işte bu çeken fikrini kuvvetlendirmek istemesi nedeniyledir.

147'nci ölçüde başlayan *Coda* bölümünde piyano çok daha homofonik ve görkemli bir yapı sergiler. 152'nci ölçüyle birlikte obua piyanoyu taklit eder. 160'ıncı ölçüye gelindiğinde, özellikle önceden obuada duyulan trilin sona ermesiyle ve *Fa majör*de güçlü tam kalışın uyandırdığı etkiyle parça bitmiş gibi bir etki sağlar. 161.ölçü ile başlayan ve eslerin oldukça nitelikli kullanıldığı bölge uzamadır. Dinleyicide merak uyandırıp, daha sonra başlayacak bölümün dramatik gücünü artırır. Besteci özellikle bu esleri kullandığı bölümde tempo değişikliği yapması nedeniyle son derece bağdaşık bir kurgu meydana getirmiştir. Yine aynı bölgede ölçü rakamı değişikliklerini de zekice gizlemiştir. Böylece B bölümüne çok akıcı ve rahat bir şekilde geçilir.

165. ölçüden hemen önce obuanın çıkıcı ve hızlı jestinin geldiği auftakt ile başlayan B bölümü çok daha ağır bir yapıdadır. A bölümündeki zıpır ve her an değişiklik gösterebilen hava yerini ağırbaşlı duygusallığa bırakır. Piyano neredeyse tamamen bir eşlikçi durumuna geçmiştir. Buradaki yapı obua ve fagotun solist olarak şarkı söylediği ve piyanonun onlara eşlik ettiği bir *Lied* olarak düşünülebilir. Söz konusu bağlamda Poulenc romantik dönemle bir bağ kurmuş olup, neoklasik estetiğinin gerekliliğini yerine getirmiştir. (örnek 4.2.1.6)

Örnek 4.2.1.6

The image shows a musical score for Example 4.2.1.6. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a 'solo' marking and a circled '13'. The piano accompaniment has a marking 'mf clair'. The lyrics 'très tendre, la son très clair' are written below the vocal line. The second system also has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a marking 'f très chanté'. The piano accompaniment has a marking 'f' and 'mf'. The score is in G minor and 3/4 time.

La minör yedili akorla başlayan B bölümünün ilk cümlesi, 168'inci ölçüde *fa minör* dokuzluyla kalış yapar. Gitgide *do* eksenli bir yapıya dönüşen müzik, 171'inci ölçüde birinci çevrim *Re bemol major* sesleri kullanarak Napoliten altılı tınısı oluşturur. Hemen sonraki ölçüde, *do* ekseninin çekenini olan *sol, si, re* sesleriyle tonal merkez vurgulanır ve 173'üncü ölçüde, *do minör* dokuzlu akoru ile eksene varılır. *Do minöre* ulaştığı andan itibaren yeni tonal bölgeye doğru hareket eden 176'ıncı ölçüde, *la bemol minor* dokuzlu akorla, sonra gelecek olan *re bemol* ekseninin çekenini hazırlar. Fakat besteci, burada durmak istemediği için, bu akoru durucu bir beşli akor olarak kullanmak yoluyla hareketi devam ettirir. İki ölçü sonra, 179'uncu ölçüde *re bemol* üzerine kurulmuş çeken yedili akoruna çözülen yapı, anarmonik şekilde, bir ölçü sonra gelecek olan *fa diyez minör*ün eksenini hazırlar. 188'inci ölçüde, piyano'daki senkoplu yapı son bulur ve daha önce obua ve fagotta olan melodik hattı çalma görevi, piyano'ya devredilir. Bununla birlikte, bu sefer obua ve fagot uzun ses tutarak eşlik görevini üstlenirler ve böylece, parçayı daha ilginç kılan bir karşıtlık yaratılmış olur.

185. ölçü ile birlikte, hızlı bölüme geri dönülür. Poulenc, 191'inci ölçü ile birlikte, oturttuğu *Mi major* tınısını, *Presto* bölümünün tekrar başlamasıyla A bölümünün 3. temasını kullanarak çeken fonksiyonuna dönüştürür ve 195'inci ölçüde, *La majörde* kalış yapar. Bu kalışı, Giriş'i takip eden A bölümünün başlangıç motifine bağlamak için kullanır. Böylece besteci, 3. tema ile giriş yaptığı bölüme, başlangıç motifinden sonra, A bölümünün 1. temasıyla devam ederek motiflerin sırasını değiştirmiş olur. 206. ölçüde A bölümünün 2. teması duyurulur. 216. ölçüde, obuanın trilleriyle başlayan uzama, 220. ölçü ile birlikte, müziği codaya bağlar. *Codanın* içinde 231'inci ölçüye auktakt ile tekrar A bölümünün 1. teması duyulur. Böylece besteci A bölümü (ya da besteciye göre *Yeniden Serim*) tekrar geldiğinde, temaları büyük planda, tersten getirerek ilginç ve daha esnek bir yapı ortaya koymuştur. Bütün çalgılarda, aksanların etkili olduğu *Codada*, homofonik yapı önem kazanır. Bu bağlamda, besteci, bölümün sonuna doğru bütün çalgıları biraraya getirip güçlü bir bitiş yapmak ister. Bu fikir, aynı zamanda nüanslarla da desteklenmiştir. 231'inci ölçüye auktakt ile girilirken, son bir kez A bölümünün 1. teması, yine *la* merkezinde duyurularak, parçanın bütünlüğüne katkı sağlanır. En sondaki kesin ve sert akorlar da *prestonun* başında, birinci tema girmeden önceki yapıya atıftır.(örnek 4.2.1.7)

Örnek 4.2.1.7

19845

15

4.2.1.2. 2.Bölüm: Andante

İlk bölümün hızlı ve değişken yapısından sonra, klasik dönem anlayışından etkilenen bir bakış açısıyla, dingin ve yavaş bir bölüme giriş yapılmıştır.

İkinci bölüm *Si bemol majör* ile başlar. 8 ölçülük ilk cümlede 4+4 şeklinde bir yapı kurulmuş, piyanonun başlattığı cümle, fagotun solistliği almasıyla devam

etmiştir. Obuanın yeniden sıkışık, çıkıcı hareketle giriş yaptığı 1 ölçülek köprü, 9'uncu ölçüde B bölümünü başlatır. (Örnek 4.2.1.8)

Örnek 4.2.1.8

The musical score for Example 4.2.1.8 is presented in three systems. The first system shows a piano accompaniment with a treble and bass staff, marked *mf*. The second system features a solo part in the bass staff, marked *mf*, with a circled '1' above it, and a piano accompaniment in the treble and bass staves. The third system shows a piano accompaniment with a treble and bass staff, marked *f*, and a solo part in the bass staff, marked *p doux*. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Bu bölüm 6 ölçü sürer ve 14'üncü ölçüde *Re bemol majör*ün çekeninde kalış yapar. Hemen sonra 15'nci ölçüde, A bölümünün 1. cümlesi tekrar duyulur, fakat üçlü ilişkiyle *Si bemol majör*den *Re bemol majöre* gidilmiştir. Bu *re bemol* eksenli yapı da hemen 2 ölçü sonra 17'nci ölçüde, pes yukarı komşu düşüncesi içinde *Do majöre*, *Do majör* de yine aynı fikirle *mi minör*ün çeken dokuzlusuna kayar. 18'nci ölçüde *mi minöre* gelinmiştir. Aynı zamanda 17'nci ölçü ile köprü de başlamıştır. Söz konusu köprünün amacı, müziği 22'nci ölçüdeki *fa diyez* çeken yedili akoruna

taşıyıp, 23. ölçüde *si minörde* (birinci çevrim) gelecek olan C temasını hazırlamaktır. (Örnek 4.2.1.9)

Örnek 4.2.1.9

19245

19

27'nci ölçüde, Christoph Willibald Gluck'ün *Orfeo ve Euridicesindeki* "Reigen seliger Geister" adlı bölümde duyulan temaya çok benzer bir tema kullanılmıştır ve Poulenc neoklasizmin gereği olan tarihle bağını sağlamlaştırmıştır. (Örnek 4.2.1.10)

Örnek 4.2.1.10

The musical score for Example 4.2.1.10 is presented in two systems. The first system consists of three measures, with dynamics *f*, *mf*, and *p* indicated. The second system consists of four measures, with dynamics *mf*, *p*, and *mf* indicated. The instruction *mp doucement chanté* is written below the second system. The score includes a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a prominent bass line and a more active treble line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The number 19245 is printed at the bottom of the page.

31'nci ölçüde, bu sefer fagot C bölümünü başlatan temaya giriş yapar. 35.ölçü ile birlikte C bölümü biter ve ihtişamlı bir *Si majör* yapısı içinde köprüye giriş yapılır. 37'nci ölçüde *do minör*ün çekeni haline getirilen armonik yapıda *si* de artık yeden etkisindedir. 38. Ölçü ile birlikte bastaki güçlü *do*, *do minöre* gidiş hissini güçlendirir, fakat köprüde olduğu ve durulmak istenmediği için Poulenc, bu Do notasını *La bemol majör* ile armonize ederek kırık kalış fikrini uygular. Böylece *do minör*ün eksen ek altılısına gidilmiş olunur. 41'nci ölçüde A teması geri gelmesine rağmen, armonik ve yapısal istikrar sağlanmadığı için bu fikir de köprü içinde değerlendirilir. 47'nci ölçüde bu sefer B bölümünün majör bir çeşitlemesi obua da duyulur.(Örnek 4.2.1.11

Örnek 4.2.1.11

The musical score consists of two systems. The first system begins at measure 7, marked with a circled '7'. It features three staves: a flute staff (top), a bassoon staff (middle), and a piano accompaniment (bottom). The flute part starts with a dynamic of *f subito p* and includes a slur over the first two measures. The bassoon part starts with a dynamic of *p* and includes a slur over the first two measures. The piano accompaniment starts with a dynamic of *mf* and includes a slur over the first two measures. The second system begins at measure 8, marked with a circled '8'. It also features three staves: a flute staff (top), a bassoon staff (middle), and a piano accompaniment (bottom). The flute part starts with a dynamic of *mp très doux* and includes a slur over the first two measures. The bassoon part starts with a dynamic of *p* and includes a slur over the first two measures. The piano accompaniment starts with a dynamic of *mf* and includes a slur over the first two measures. The score includes various dynamics such as *f subito p*, *p*, *p très doux*, *mp*, and *mf*. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The flute part has a melodic line with slurs and accents. The bassoon part has a more rhythmic line with slurs and accents. The piano accompaniment has a steady bass line with chords and moving lines in the right hand.

Hemen sonra fagot onu taklit eder. 52'nci ölçüde A bölümü bu sefer kararlı ve istikrarlı bir biçimde *Fa majör*de duyurulur. Böylece A-B-A-C-A şeklindeki *Rondo* yapısı kesinleşmiş olur. Bestecinin özellikle içinden çıkmadığı *Fa majör* tonalitesi, tam artık bu noktada bölümün biteceğini düşündürürken, Poulenc yine zekice bir şekilde 62'nci ölçüde paralel minör tona geçiş yapar. Bu geçiş 3 ölçü sürecek olan *codettayı* başlatır. Parçanın son akoru, *fa minör* akoru üzerine büyük üçlünün eklenmesiyle oluşan altere yedili akordur. Bestecinin son akora koyduğu uzatma bağları, hem *laissez vibrer* etkisi verirken, hem de bu akorun 3'üncü bölüme bağlantı görevinde olduğunu belirtmektedir. 3'üncü bölüm *Re bemol majör*de başlayacağına göre, *fa minör* – *Re bemol majör* üzerinden yine üçlü ilişki kurulmuş olunur. Bir

başka değerlendirilmesi gereken konu da, büyük planda *Si bemol majör* başlayan bölümün *fa minör*de bitirilmesi dolayısıyla oluşan eksen – minör çeken ilişkisidir. Barok dönemde sıkça rastlanan çeken derecesinde parça bitirme uygulaması, burada minör çeken olarak kurgulanıp, geçmiş dönemlere bir reverans yapılmıştır. (Örnek 4.2.1.12)

Örnek 4.2.1.12

The image displays a musical score for a piece in Si bemol majör. The score is written for a piano and features a complex texture with multiple staves. The key signature is one flat (B-flat). The score is marked with dynamics such as *mp*, *pp*, and *pp très doux*. The piece concludes with a transition to fa minör, indicated by the final notes and the overall mood. The score is numbered 19845 at the bottom.

4.2.1.3 3.Bölüm: Rondo

*Re bemol majör*de Beethoven'ın 3'üncü senfonisine (*Eroica*) öykünerek başlayan 3'üncü bölüm, başlığından da anlaşılacağı gibi *rondo* formundadır. Beethoven etkileri parçanın ilerisinde azalsa da tamamen kaybolmaz ve *Eroica*nın 3'üncü bölümünün kesik ve keskin yapısı egemenliğini, Poulenc'in besteci kişiliğinin gözetiminde belli ölçüde sürdürür. 7 ölçü süren A bölümünün 1. teması,

7'nci ölçüde *La bemol majörde* kalış yaparve 8'nci ölçüyle başlayan 2. temaya bağlanır. Burada yine çıkıcı altılamalar göze çarpar. (Örnek 4.2.1.13)

Örnek 4.2.1.13

19245

23

2. temanın ilk 2 ölçüsünde, piyanonun sol eli armonik yapıyı açıkça belli eder; İlk akorda *la* sesi yeden görevi üstlenip, *fa* çeken yedi minör dokuzlu olan akor, *si bemol* minör yediliye bağlanır. Bu akor da *mi bemol* çeken yediliye bağlanıp, *La bemol majöre* geçilir. Bu noktada yoğun bir ikincil çeken veya güçlendirilmiş eksen ek altılı, altçeken ek altılı, çeken yedili eksen düşüncesi uygulanmıştır. Sonraki iki

ölçüde de bu kurgu devam ettirilir. 17'nci ölçünün de *La bemol majör*de bitmesiyle, müziğin tonal merkez bağlamında bir değişiklik ihtiyacı duyduğunu düşünen besteci, 18 ve 19'uncu ölçülerde *La bemol majör*den uzaklaşmış ve 19'uncu ölçüde *mi* eksik yedili ve ardından *mi minör* akoruna gitmiştir. (Örnek 4.2.1.14)

Örnek 4.2.1.14

2

f et acc (solo)

19245

21. ölçü ile birlikte tekrar *La bemol majöre* doğru hareket eden müzik, sırasıyla, *Re bemol majör*, *Sol bemol majör* (çeken – eksen ilişkisi), *Re bemol majör*, *Mi bemol majör* çeken dokuzlu, *Re bemol majör* (altçeken), *Mi bemol majör*den (çeken) geçerek, *La bemol majör*de (eksen) karar kılmıştır. Bu noktada *La bemol majöre* gelinmesinin en önemli nedeni, 30. ölçüde tekrar gelecek olan 1. temanın tonal hazırlığının yapılmasıdır. (Örnek 4.2.1.15)

Örnek 4.2.1.15

2

f et acc (solo)

19845

24

3

ff acc

36. ölçü ile başlayan B bölümünde *si bemol minöre* modülasyon yapılmıştır. Bu bağlamda *Re bemol majör*, *si bemol minör* arası yine 3'lü ilişki kurulmuştur. B bölümündeki ilk kadans bölgesi olan 40 ve 43'ncü ölçüler arasında *La bemol majör* (*Re bemol majörün çeken*), *Re bemol majör* (*Si bemol majöre göre çeken ek altılı – ilgili majör*), *la yeden yedili*, *fa çeken yedili minör dokuzlu* üzerinden *si bemol minöre* ulaşılmıştır. (Örnek 4.2.1.16)

Örnek 4.2.1.16

The image displays a musical score for Example 4.2.1.16, consisting of two systems of staves. The first system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The vocal line begins with a circled number '4' above it. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system continues the piano accompaniment, showing a more melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, f^{acc}), articulation (accents), and phrasing slurs. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

46. ölçü ile başlayan köprüde kromatik yapılar dikkat çeker. Buradaki amaç, müzikteki tonal istikrarı biraz bulanıklaştırarak, merkez (eksen) merakını arttırmaktır. Aynı zamanda köprüde, 55 ve 56'nci ölçülerde, A bölümünün 1. temasından alınan fikirler çeşitlenerek, bağdaşıklık artırılmıştır. 60. ölçü ile birlikte motif tekrarı yapan uzama fikri başlar. 64'ncü ölçüde başlayan piyanonun aşağı yönlü yapısına 67'nci ölçüde obua ve fagotun çıkıcı yapısıyla karşılık verilir. Bu karşılıklı tekrardan A bölümü 1. tema çeşitlendirilmiştir. (Örnek 4.2.1.17)

Örnek 4.2.1.17

The image displays a musical score for Example 4.2.1.17. It consists of two systems of music. The first system shows a piano part with a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the right hand. The piano part is marked with a forte dynamic (*ff*) and includes the instruction *très sec*. The second system shows a violin part (single staff) and a piano part (grand staff). The violin part is marked with a forte dynamic (*ff*). The piano part is marked with a forte dynamic (*f*). A circled number '8' is placed above the first measure of the second system, indicating a specific measure of interest.

Piyano 73'üncü ölçüde tekrardan aşağı itişe başlar ve *Re bemol majör*'ün çekeni *La bemol majör*'de kalış yapar.

76'ncı ölçüde A bölümü tekrar *Re bemol majör*'den duyulur. Kısaca A hatırlatıldıktan sonra, 83. ölçü ile birlikte C bölümü başlar. *Do diyez*, *re* ve *sol* çakışması üzerine başlayan ve triton rengine dikkat çeken bölümde, 90. ölçü ile birlikte, piyanonun sol elinde *la*, *si bemol* ostinatosu başlar. Bu noktada müzikal yapı marş andırmaktadır. (Örnek 4.2.1.18)

Örnek 4.2.1.18

The image displays two systems of musical notation for Example 4.2.1.18. The first system, labeled with a circled '10', shows a piano and a violin. The piano part has a dynamic marking of *ff* and a *p subito* instruction. The violin part has a dynamic marking of *ff*. The second system, labeled with a circled '11', shows the same instruments. The piano part has a dynamic marking of *f* and a *sec mf* instruction. The violin part has a dynamic marking of *f* and a *très sec* instruction.

98'nci ölçüde obua daha önce 52. ölçüde, köprü içinde duyulan motifi çeşitlendirerek tekrarlayarak A'ya dönüş köprüsünü başlatır. Bu bölgede 100 – 101 ve 104 – 105 gibi ölçülerde önce *Do majör*, sonra da *La minörde* güçlü durak noktaları olmasına karşın, tonal istikrardan söz etmek mümkün değildir. Bu kalıtlardaki amaç, kromatik yapıların da daha sonra dahil olmasıyla, parçayı tek ton merkezinden kurtarmak ve 143'üncü ölçüde tekrar dönecek olan A fikrini özletmektir. 144. ölçü ile geri dönen A, yine *Re bemol majörü* kullanarak gelenekçi rondo anlayışındaki tonun sabit tutulması fikrini destekler. (Örnek 4.2.1.19)

Örnek 4.2.1.19

The image shows a musical score for a piece in French. It consists of two systems of staves. The first system has two vocal staves (soprano and alto) and two piano staves (treble and bass). The vocal lines are marked with the lyrics "cèder un peu". The piano accompaniment features a variety of textures, including chords and melodic lines. The second system continues the piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *mf 200*. A circled number 17 is placed above the first vocal staff, and the instruction "Tempo subito" is written above the piano staves in both systems.

165'nci ölçüyle birlikte küçük bir köprü başlayıp 172'nci ölçüde parçayı *Codaya* bağlar. Beethoven etkisinin burada bile devam ettiği ve kurulan cümlelerin onun anlayışını neoklasik bakış açısıyla tekrardan yansıttığı, sözü edilmesi gereken önemli bir noktadır. (Örnek 4.2.1.20)

Örnek 4.3.2.21

The image shows a musical score for voice and piano. The top system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "animes un peu" and "p doux". The piano accompaniment has dynamic markings *ff*, *mf*, and *p*. The second system starts at measure 21, indicated by a circled "21" above the first measure. The vocal line continues with "p doux". The piano accompaniment has dynamic markings *mf* and *f*. The score is in 3/4 time and features a voice line and a piano accompaniment.

4.2.2 Francis Poulenc'in Obua, Fagot ve Piano için Trio'sunun Obua tekniği açısından incelenmesi ve çalışma önerileri

4.2.1.1 1. Bölüm: *Presto*

Obuanın girişi 10. ölçüde olur, burada ritmik tril hareketi özenli çalışılmalı ve doğal çalınabilmelidir. Tril pozisyonunda çalınacak ses sayısının belli olması doğal çalımı zorlaştırır. Gruptaki ilk sekiz nota iki ayrı dört tane otuzikilik nota olarak düşünülmelidir, bu şekilde düşünmek seslerin dengeli olmasını kolaylaştırır (Örnek 4.2.2.1).

Örnek 4.2.2.1



16. ölçüde *presto* hızlı bölüm öncesinde obua ve fagot ünison seslerinin aynı anda birlikte çalınması, serbest tempo olması nedeni ile zordur. Aynı biçimde 18. ölçüde başlayan yukarı hareketli *La majör* gam çıkışı yine obua ve fagotun ünison hareketleridir. Bu ölçüler piyanonun onaltılık hareketine karşı olarak obua ve fagotun dokuzlama hareketi ile yazılmıştır (Örnek 4.2.2.2).

Örnek 4.2.2.2

Bu ölçü ancak yavaş çalışarak oturtulmalı ve enstrümanlar 20. ölçüye aynı anda başlayabilmelidirler.

51. ölçü tüm enstrümanların; piyano, fagot ve obuanın ünisonu olan pasajdır. Bu pasajda obuanın tiz ve entonasyon açısından zorlu olan sesleri diğer seslerle muntazam uyuşmalıdır (Örnek 4.2.2.3).

Örnek 4.2.2.3

19848

99 ölçü de bu pasaja paralel konumundadır.

4.2.2.2 2.Bölüm: Andante

Çok sevilen bir bölümdür. İcrası da teknik açıdan zor olmadığı için aynı şekilde keyifli ve rahattır. 8.ölçüde obuanın girişi olan *Si bemol majör* gam çıkışı, auftakt gibi rahat çalınmalı ve sonraki fagot obua ünison temayı hazırlamalıdır. 10. ölçüde aynı gam çıkışı tempoda ve rahat çalınmalıdır. Eser öncesi *Si bemol majör* gamı artikülasyonlarla çalışılabilir (Örnek 4.2.2.4).

Örnek 4.2.2.4



4.2.2.3 3. Bölüm: Rondo

Re bemol majör tonalitesinin ağırlıklı olduğu bu bölümde gam hareketlerinin yoğunluğu gözlemlenir (Örnek 4.2.2.5).

Örnek 4.2.2.5



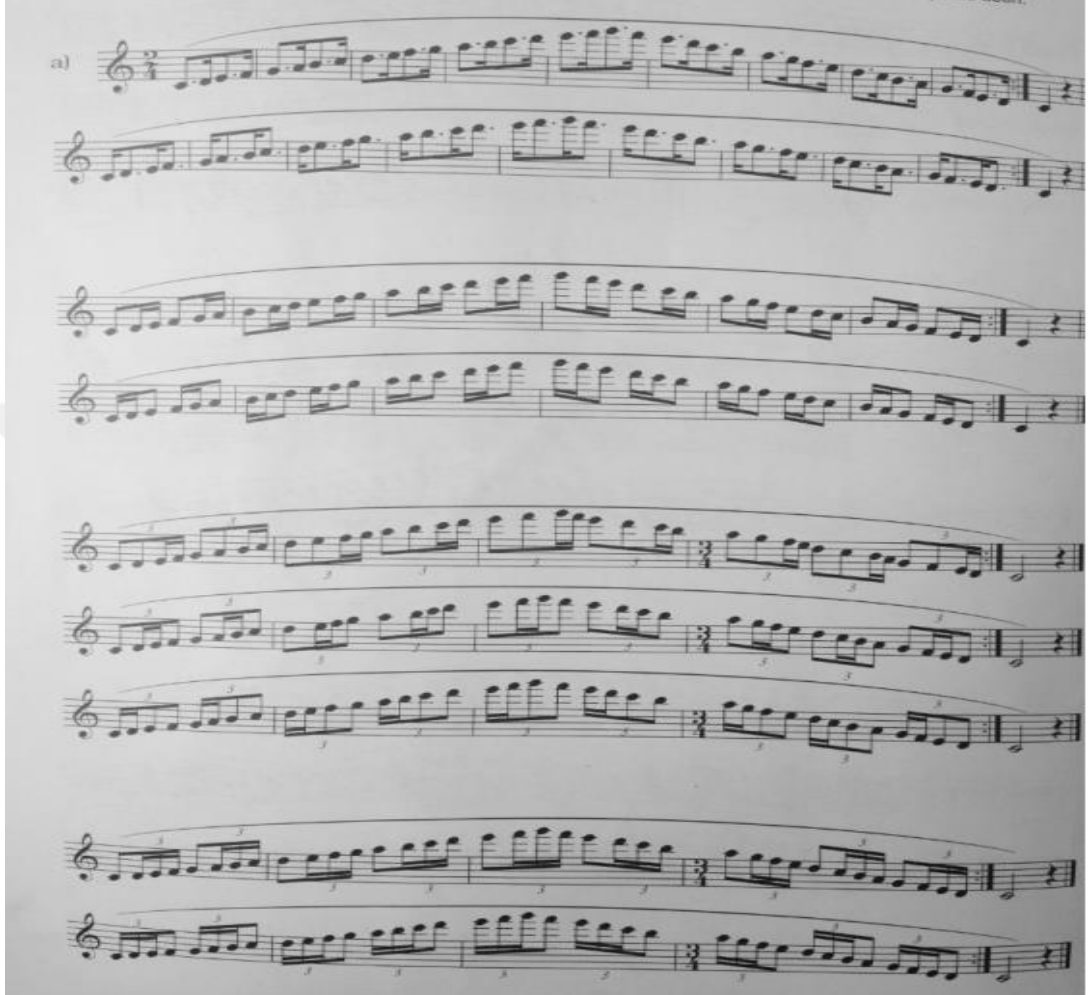
Re bemol majör gamı ve çok bemol içeren gam tonaliteleri, obuada çoğunlukla yardımcı perde gerektirir. Bu bölüme hazırlık için mutlak tonalite iyi çalışılmalıdır. *Mi bemol* yardımcı perdesi kullanma zorunluluğundan dolayı, aşağıdaki egzersiz çalışılabilir. (Örnek 4.2.2.6).

Örnek 4.2.2.6



Ritmik noktalı çalışmalar ile gam hızlandırılmalıdır. 8. ve 10. ölçüde ve 31. ölçüde gam hareketleri piyano ile birlikte olduğunda ritm serbestliği mümkün değildir; motifler tam zamanında çalınmalıdır. Bu ölçüler için uygun olan ritmik çalışmalara örnek aşağıdaki gibidir (Örnek 4.2.2.7)

Örnek 4.2.2.7



21. ölçü piyano ve obuanın sekizlik *staccato* unisonlarının bulunduğu bölümdür (Örnek 4.2.2.8).

Örnek 4.2.2.8

The musical score for Örnek 4.2.2.8 consists of two staves of music in 8/8 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a series of eighth notes with accents, followed by a double bar line. After the double bar line, there is a measure with a whole note, a measure with a whole note, and a measure with a whole note. The second staff continues the melody with eighth notes and a final measure with a whole note. The score includes markings for 'solo', 'f et sec', and circled numbers '1' and '2'.

Entonasyon sorunu bütün çıplaklığı ile ortadadır. *Re bemol* sesine özellikle dikkat edilmeli, pasaj bağlı ve yavaş olarak da çalışılmalıdır. Aşağıdaki örnekte görülen egzersiz en alt sese kadar çalınmalıdır (Örnek 4.2.2.9).

Örnek 4.2.2.9

The musical score for Örnek 4.2.2.9 consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a series of quarter notes with a 'b' marking above the first note. The second staff continues the melody with quarter notes and a 'b' marking above the first note. The score includes markings for 'b' and a large slur over the entire piece.

4.3 Francis Poulenc'in Piyano ve Üflemeler için Altılısı

Francis Poulenc'in eserlerine gösterdiği özen ve onun mükemmelliyeçiliği, Piyano ve Üflemeli için Altılı'sının bestelenme hikayesi ile ortaya çıkar. Şarkıcı arkadaşı Suzanne Peugnot'a 5 Mart 1931 yılında yazdığı bir mektupta, 1 Haziran 1931'de Chopin konser salonunda Altılı'sının çalınmasını planladığını anlatır. 1933'de ki *La Sérénade* prömiyeri öncesindeki iki yıl içerisinde büyük bir olasılıkla Altılı'sını tekrar düzenlemiştir. Eserinden hala memnun kalmamıştır ve 29 Ağustos 1939 yılında Henry Seguet'e yazdığı mektupta, altılısını baştan aşağı yenilemekte olduğundan bahseder. Eserin prömiyeri 9 Aralık 1940 yılında gerçekleşir. Bu versiyonu Chester tarafından 1945 yılında basılır. Büyük bir ihtimalle basımın gerçekleşmesinin gecikmesi, son düzenlemelerin ötesinde savaşın yaklaşması ile ilgilidir.³⁴

4.3.1. Francis Poulenc'in Piyano ve Üflemeli Altılısı'nın Analizi

4.3.1 1.Bölüm: *Allegro Vivace*

Beş ölçü süren giriş bölümü, çift forte nüansla ve yukarı doğru hızla hareket eden motiflerle başlar. Bu motifler, piyanoda kalın oktavlardan ince oktavlara doğru seyrederken, sırası ile fagot, klarinet ve obua enstrumanları piyanonun hattını katlarlar. İlk iki çıkıcı hat melodik minor kullanırken, üçüncüsü doğal minörle kurulmuştur. 2'inci ölçünün başında önceden gelen doğal minör hattı, *sol diyeze* bağlanarak ilk kromatik hareketi ortaya çıkarır. Söz konusu *sol diyez*, piyanoda çalındığında, flüt dışındaki tüm nefesliler *sol diyezi* katlayarak güçlü bir etki oluştururlar. Bu vurucu giriş, dinleyicinin dikkatini bir anda kendine çeker. (Örnek 4.3.1.1)

³⁴ Mary Ann, STRİNGER, *Diversity as Style in Poulenc's Chamber Works with Piano*, yayınlanmış doktora tezi, Oklohoma Üniversitesi'i, Norman, Oklohoma, 1986, s.95.

Örnek (4.3.1.1)

Francis Poulenc
(1899-1963)

Trés Vite et emporté ♩ = 138

The musical score is for Francis Poulenc's 'Trés Vite et emporté'. It is in 2/4 time and marked 'Trés Vite et emporté' with a tempo of 138. The score is for a full orchestra, including Flute, Oboe, Clarinet (Bb), Bassoon, Horn (F), and Piano. The piano part features a 'Sua basso' section and a 'glissée' section. The woodwinds play a complex, rhythmic pattern with 'ff' dynamics. The score is in 2/4 time and marked 'Trés Vite et emporté' with a tempo of 138.

Piyanonun vurmali çalgı tınısı, 3. ölçüde aniden kesilerek sadece nefesli enstrümanlar kullanılmıştır. Bu bağlamda çok önemli bir karşıtlık oluşur. 5'nci ölçüde, Giriş artık görevini tamamlamış olduğu için, bir havada kalma hissi yaratan çıkıcı hatlar ile A bölümüne bağlanılır.

*La minör*ün güçlü bir şekilde vurgulandığı Giriş bölümünden sonra gelen A bölümü de yine *la* merkezinde başlar. Besteci, melodiyi nefesli çalgılar arasında bölüştürmüştür. Bölümün 1. temasını başlatan 6'ncı ve 7'nci ölçülerde, fagot, obua

ve flütün oktav atlayarak çaldıkları *la* sesi, klarinetteki kromatik ve yanaşık hatlar ile devam ettirilmiştir. Bu bağlamda, klarinet ve diğer enstrumanlar arasında bir soru cevap ilişkisi sağlanmıştır. Aynı ilişki 8'inci ölçüden 13'üncü ölçüye kadar da gözlemlenir. Bütün bu ölçülerde, korno ve piyano eşlik görevini üstlenir. Piyanodaki 16'lık notaların amacı, tonal bağlamı yüzeysel planda kromatik hatlar kullanarak bulandırmaktır. (Örnek 4.3.1.2)

Örnek 4.3.1.2

The musical score for Example 4.3.1.2 is presented in two systems. The first system consists of five staves: four woodwind staves (flute, clarinet, bassoon, and saxophone) and a grand piano accompaniment. The second system consists of four staves: three woodwind staves (flute, clarinet, and bassoon) and a grand piano accompaniment. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The woodwind parts are marked with dynamics such as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The piano accompaniment is marked with *mf* and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A circled number '1' is placed above the first measure of the first staff in the first system. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

13'üncü ölçüde flüt ve obuanın diyalogu ön plana çıkar. 17'nci ölçüye aukt ile birlikte, obua yerine fagot flüte eşlik etmeye başlar. Çalgıların birbirlerini taklit ettiği ve diyaloglarını sürdürdüğü bu yapı, parçanın temel fikirlerinden birini oluşturur.

2. tema, 31. ölçü ile başlar ve kromatizmin etkisinin bu bölgede arttığı gözlemlenir. Aynı zamanda parçayı başlatan gitgide yukarı çıkma fikrinin, sırasıyla klarinet, obua ve flütün kullanılmasıyla da vurgulandığı gözlemlenir. Bu yükselme sırasında bahsi geçen çalgılar birbirinin hatlarını taklit eder. (Örnek 4.3.1.3)



Örnek 4.3.1.3

5

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 38-41) features a piano with a *mf* dynamic and woodwinds. The second system (measures 42-45) includes a *ff* dynamic and a *sec* (second ending) marking. The third system (measures 46-49) continues the piano and woodwind parts. The score includes various dynamics such as *ff*, *f*, *p*, *mf*, and *sec*, along with performance instructions like *Solo* and *p subito*.

38'inci ölçüde, 1. tema klarnet ve flütün öncülüğünde geri gelir. Fakat hemen sonrasında besteci, daha önce de yaptığı gibi, temayı fagot ve obua ile devam ettirerek parçanın bağdaşıklığını güçlendirir. 41. ölçü ile başlayan bölge, korno, fagot, klarnet, obua ve piyanonun sol elindeki *staccato* yapıya karşı, flüt ve

piyanonun sağ elinin bağlı yapısının birbiriyle çarpıştığı bir oyalamadır. 43'üncü ölçüde flütün oktav atladığı yapı kromatik bir şekilde aşağı doğru çekilir ve 45 ile 46'ncı ölçüde melodik anlamda piyanoyu yalnız bırakır. Flütün inici hattına 45 ve 46'ncı ölçüde piyano çıkıcı şekilde cevap verir. 47'nci ölçüde 2. temanın eşitilmesi olarak adlandırılabilcek bir hat klarnette gözlemlenir. Aynen 2. tema gibi kromatik yapıları kullanarak inici özellik sergileyen bu motif, 53. ölçü ile birlikte 1. temanın geri gelmesine kadar devam eder. 1. temadaki oktav atlaması bu sefer klarnette meydana gelirken onun devamı olan 16'lık notaların kullanıldığı motif obuaya verilmiştir. Bu sırada fagot *do, do diyez, re* eşliği ile kromatik yapıyı güçlendirir. Nefesli enstrumanların ses renklerinin birbirine karıştırılarak kullanıldığı yapı, 57'nci ölçüye kadar devam eder. Bu noktada 3/4'lük ölçü rakamına geçilir ve 1. temayı 3. temaya bağlayacak olan köprü başlar. Sırasıyla flüt, obua ve klarinet kullanılarak inici doğrultuda bir hareket sergileyen bölge, daha önceki çıkıcı yapıya karıştlık oluşturarak parçanın bütünlüğüne katkıda bulunur. 60'ıncı ölçüde, ölçü rakamında tekrar değişiklik yapılır, 1/4'lük daha atılır ve 2/4'lük yapıya geçilir. Tam bu esnada bütün nefesliler susar ve piyano 1. temanın kromatik inici yapısını kullanarak ve bir parça hızlanarak inişi devam ettirir. 64. ölçü ile birlikte 3. tema başlar. (Örnek 4.3.1.4)

Örnek 4.3.1.4

Presser tres peu

Presser tres peu

6

The image displays a musical score for the piece 'Presser tres peu'. It consists of three systems of staves. The first system includes five staves: a vocal line and four instrumental staves. The second system is a grand staff with a piano accompaniment. The third system is a grand staff with a piano accompaniment, featuring a circled number '6' above the first measure. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'mf'.

Açık bir şekilde *Mi bemol majör*'ün kullanıldığı 3. tema, şu ana kadarki kromatik ve sinsi yapıyı belli oranda dağıtır ve daha aydınlık bir hava oluşturur. 2+2 ölçü şeklinde kurgulanmış 3. tema, 67'nci ölçüdeki modülasyon sayesinde 68'inci ölçüye gelindiğinde bu sefer küçük 2'li aşağıdan gelerek *Re majör* tonalitesine ulaşır. Karşıtlık fikri burada da kendini gösterir; 64'üncü ölçüde, besteci, elindeki en ince tahta nefesli enstrüman olan flütü kullanırken, aynı tema 68'inci ölçüde *Re majör*

tonunda geldiğinde, elindeki en kalın tahta nefesli olan fagotu kullanır. 70'inci ölçüde, *Re majör*den gelen temanın ikinci kısmı aynı zamanda küçük bir köprü görevi üstlenir ve 72. ölçüde, gelecek olan 1. temanın çeşitlemesine bağlanır. Bu noktada parçanın ölçü rakamı tekrar 4/4'lük olur. Birinci temanın 2'nci kısmında 4 kere tekrar eden *staccato* yapı bu sefer altı kere tekrar edip, aşağıdaki komşu ses yerine yukarıdaki komşu sese gitmiştir. Bu çeşitlemenin başlamasıyla birlikte, kromatizm güçlü bir şekilde geri gelmiştir. Flütün başlattığı, 1. tema üzerine kurulmuş çeşitleme, 76'ncı ölçüde fagotun solistliği üstlenmesiyle devam eder. 3. temada görüldüğü gibi, Poulenc, burada da flüte fagotla cevap vermiştir. 80'inci ölçüde, flütün atladıktan sonra kromatik olarak aşağı inen yapısı, birebir olarak 43'üncü ölçüdeki hareketi taklit ederek başlar ve tekrar bir köprü görevi üstlenir. 84'üncü ölçüde, 2. temanın çeşitlemesi bu sefer flütte geri gelir. 86'ncı ölçüde, büyük planda inici kromatik yapıda büyük bir köprü başlar. Söz konusu köprüde nefesli enstrümanlar birlikte kullanılmaya başlanmış ve birbirlerinin hatlarını tamamlayan yapıdan çıkarılmışlardır. Doğal olarak daha homofonik bir kurgu oluşmuştur. 111'inci ölçünün son akoru, *Sol majör* yedili, bemol dokuzlu akordur. Fagotta bu akordan uzayan *fa diyez* merkezi üzerine kurulmuş solo, köprüyü B bölümüne bağlar. Söz konusu solonun *fa diyez* ile bitmesi ve hemen ardından gelen B bölümününün *si minör*de başlaması, bestecinin çeken – eksen fikrini uyguladığını göstermektedir. Poulenc, B bölümününün ilk 6 ölçüsünü, nefeslileri dinlendirmek ve piyanonun tınısını ortaya çıkarmak için kullanır. Aynı zamanda tempo yavaşladığı için, nefesli tınısının iyice tazelenmesine olanak tanınmış olur. (Örnek 4.3.1.5)

Örnek 4.3.1.5

14
Basson solo *librement*



10
Subitement, presque le double plus lent sans trainer



Subitement, presque le double plus lent sans trainer



mf *légèrement rubato*

126'nci ölçünün ilk 4 sekizliğinde, *la minör* etkisi egemenken, hemen sonra gelen ve yine çıkıcı yapıda olan armoni yürüyüşü bu sefer *do diyez minör* tonundadır. Neoklasik bestecilerin çokça kullandığı 3'lü ilişkiye bir örnek olması açısından bu ölçü önemlidir. 127'nci ölçüyle birlikte besteci, özellikle piyanonun sol el partisinde, kolaylıkla takip edilebilecek bir çeken – eksen silsilesine girer. 127'nci ölçünün son 4'lüğünden başlayarak, bu yapı şu şekilde cereyan eder: *si bemol – mi bemol, sol – do, re – sol, mi bemol – la bemol, do – fa*. Böylelikle 132'nci ölçüye gelinmiş olur. Poulenc burada bir değişiklik yaparak *fa – si* arasındaki triton yapısını daha önceki çeken eksene vekil ederek kullanır. 135'inci ölçüde, piyanonun sol elindeki *do diyez*, sonraki ölçüdeki *fa diyeze* bağlanır, böylece 127'nci ölçüde başlayan çeken – eksen silsilesinin son halkası büyük planda tamamlanmış olur. 136'nci ölçüyle birlikte, çıkıcı kromatik yapı başta geri gelir. Fakat, A bölümünün tersine, buradaki kromatik

yapı, panik ve endişe uyandırıcı karakterden uzak, tam tersine, armonizasyon kurgusu dolayısıyla rüyayı andıran bir özelliğe sahiptir. Armonik yapı 136 ve 137'nci ölçülerde, *fa diyez minör*den, birinci çevrim *sol minör* akoruna evrilir. Bu bağlamda ilk akordaki bütün sesler, ikinci akordaki bütün seslere yüzeysel anlamda birer yeden sesi oluştururlar. Fakat birinci akoru, ikinci akora bağlarken, basta çıkıcı kromatik yapı kullanıldığı ve ikinci akorda birinci çevrime ulaşıldığı için, daha yumuşak bir geçiş sağlanır. 138'inci tekrar *fa diyez minöre* geri dönen müzik, yine aynı kromatik yapıyla basta, Si bemolün sesteşi olan *la diyez* sesine ulaşır. Besteci, bu *la diyez* sesini, akorun 3'lüsü olarak alıp yukarıda *fa diyez* ve *do diyez* sesleriyle armonize etmiştir. Fakat 140'ıncı ölçüye bakıldığında, tekrar *sol minör*ün birinci çevrimine gidildiği görülür. Bu da birinci çevrim *Fa diyez majör* olarak kurgulanan ölçünün, uzak planda iki akorun arasına girdiğini gösterir. (Örnek 4.3.1.6)

Örnek 4.3.1.6

The musical score is divided into two systems. The first system consists of five staves: four for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and one grand staff for piano accompaniment. The string parts are marked with *mf* and feature melodic lines with slurs and accents. The piano accompaniment is marked with *mf* and features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system also consists of five staves, with the string parts marked with *mp* and the piano accompaniment marked with *p*. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

144. ölçüdeki *fa minör* başlamadan hemen önce, piyanoda sol elde gelen *do* üzerine kurulan akor bir çeken bemol dokuzlu akordur. *Fa minör* bölge 4 ölçü sürer ve özellikle piyanoda akorun temel seslerinin aşağı ve yukarı komşularının işleme olarak kullanıldığı göze çarpar. 147'nci ölçüde, daha önce kullanılan 3'lü ilişki, bu sefer daha yapısal bir anlamda ele alınıp, *re minöre* modülasyon yapılır ve yukarı aşağı komşu işlemleri devam eder. Bu sırada klarnetin solosuna obua cevap verir.

152. ölçüde gelen *sol diyez* yeden yedili akor sonraki ölçüde altere edilmiş bir *Do diyez majör* yedili akora bağlanır. Bu yapı küçük bir çeşitlemeyle 153 ve 154'üncü ölçülerde tekrar eder. 154'üncü ölçüde *do diyez* çeken görevini üstlenip 155'inci ölçüde *fa diyez minöre* gidilir. *Fa diyez minör*ün başlamasıyla aşağı ve yukarı komşu işlemleri üç ölçü için geri döner. Daha sonra *fa diyez* çeken görevini üstlenip 158'inci ölçüde *si* çeken yedi majör dokuz akoruna bağlanır. Sırasıyla obua, flüt ve klarnette gelen, daha sıkışık ritmik yapıların kullanıldığı çıkıcı hatlar tahta nefeslilerde oluşan gerilimi iyice attırdıktan sonra, 160'nci ölçüde uzun seslere bağlanır. Bu noktada piyanoda daha atlamalı ve geniş oktavların kullanıldığı bir yapı oluşur. 161'nci ölçüde güçlü bir *mi minör* eksenine gelinir. 162'nci ölçüde *Fa diyez majör* yedili akora kromatisizmin etkileriyle bağlanılıp, bir anda 1 diyezli eksenden 6 diyezli eksene geçiş yapılır ve sonraki iki ölçüde bu tekrarlanır. 165'nci ölçüye gelindiğinde piyanonun sol elindeki *do diyez* bas hala çeken etkisini devam ettirir. 166'nci ölçüde, *do diyez*, *sol* tritonunun tonal yapıyı bulandırıcı etkisinden yararlanan besteci, hemen sonraki ölçüde, korno ve fagotta *sol diyez*, *sol bekar* çakışmasını da meydana getirip tonal istikrarı iyice bozar. Aynı zamanda müzik bir anda Chopin'in müzkal diline öykünür. 171'den 172'nci ölçüye geçerken, piyanonun sol elinde tekrar tritonal kurgunun belirsizliği kullanılarak yarım ses yukarı hareket edilir ve *re*, *la bemol* tritonuna ulaşılır. 175'nci ölçüde, 164. ölçüden hemen önce başlayan bölümün bir çeşitlemesi yapılır. Burada da tekrar *re majör – fa majör* 3'lü ilişkisi göze çarpar. 178'nci ölçüden sonra, fagottaki atlamayıp susan yapılar, durgunlaşan piyano partisi ve uzun ses tutan obua, B bölümünün bittiğinin habercisidir. Poulenc aynı zaman fagottaki atlamalı yapıların en sonda ölçü içindeki yerlerini değiştirerek, dinleyicinin vuruş algısıyla oynar.

185. ölçüyle birlikte ilk tempoya ve A bölümüne geri dönülür. Fakat bu sefer *la* ekseni yerine, onun altçekenini olan *re* ekseni kullanılır. Daha önce de görülen, flütteki oktav atlayıp, kromatik olarak geri dönen yapı 207'nci ölçüde de gözlemlenir. 2. tema 211'nci ölçüde 4 ölçü boyunca tekrar gelip, hemen ardından 215'nci ölçüde yerini 1. temaya bırakır. Bu son gelişte 1. temanın oktav atlanılan sesi uzatılmaz. Nefeslilerde tutulan uzun sesler ve piyanonun onaltılık notalarının üçlemelere dönüşmesiyle genleşen müzik bitiş hissini kuvvetlendirir. *Point*

d'orgueden önceki son akor *sol diyez* üzerine eksik yedili kurulup, dokuzlu eklenmesiyle elde edilmiştir.

Coda 222'nci ölçüde tekrar *la* merkezinde başlar. Bu ölçüde 3'üncü vuruşta gözlemlenebilen apojetür notasının çözülmesi fikri *codanın* karakterini oluşturur. 224'ncü ölçüde piyanonun bas partisinde rahatlıkla gözlemlenebilen, *la minöre* göre eksen, altçeken ek altılı, çeken, eksen yapısı bir kez tekrar ettikten sonra 226'ncı ölçüde, *la minör* akoru altçeken olarak düşünülüp *re* (çeken) üzerinden *sole* gidilir. Bu noktada besteci durmak istemediği için *sol* merkezini de yedili olarak kullanıp, kırık kalış fikrinden de yararlanarak müziği *la minöre* bağlar. Tonal ilişkilerin nispeten özgürce kullanıldığı bölüm, 243. ölçüye gelindiğinde, büyük planda gerilimi iyice arttırır. Piyanoda bastaki ısrarlı *la, do, mi, mi* ostinatosu bunda etkilidir. (Örnek 4.3.1.7)

Örnek 4.3.1.7

30

19

The musical score for Example 4.3.1.7 consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (soprano, alto, tenor, bass) and a piano line. The piano line is marked *mf subito*. The second system includes a piano line and an organ line. The organ line is marked *p subito*. The score is numbered 19 in a circle at the top.

Kromatik çıkıcı yapıların iyice etkin olduğu 246 ve 247'nci ölçü nefeslilerde uzayan *sol diyez, la, si* çakışmasına bağlanır. Bu noktada piyano giriş bölümündeki hızlı ve çıkıcı yapıyı hatırlatır fakat bu kez *sol diyez*den *re* notasına yanaşık giderek,

tritonal algıyı kuvvetlendirir. Bölümün son akorunda sadece *la* notası kullanılarak güçlü ve yalın bir bitiriş hedeflenmiştir.

4.3.1.2 İkinci bölüm: Divertissement

Divertissement başlıklı 2'nci bölümün başlangıcının önceki bölümün bitiş merkezi ile ilişkisi, anarmonik olarak 3'lü ilişkidir. Bölüm Mozart'ın 16 numaralı *Do Majör* Piyano Sonatı'ndan esinlenilmiş olabilecek bir figürle başlar. 1'nci ölçüyle giriş yapan A bölümünün 1. teması, 4'üncü ölçüde *mi bemol minörde* 1'nci çevrim üzerinde kalış yapar. (Örnek 4.3.1.8)

Örnek 4.3.1.8

The image displays a musical score for Example 4.3.1.8, consisting of two systems of staves. The first system includes a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The string quartet part is marked 'p très doux et expressif'. The piano accompaniment is marked 'p m. d.'. The second system continues the string quartet and piano accompaniment, with the piano part marked 'pp'. The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Bundan sonra başlayan 2. tema, gitgide bütün nefesli çalgıların katıldığı kurguyla, 9'uncu ölçüyle birlikte ikilik notalarla uzun seslerin hakim olduğu ve kornonun solistliği aldığı bir yapıya evrilir. 12'nci ölçü ile başlayan 1. tema çeşitlemesi, bu sefer piyano eşliğinin daha karmaşık bir yapı almasıyla ilk duyuluşuna göre daha ilginç bir biçimde ele alınmıştır. Yine de Poulenc *re bemol* merkezinin istikrarından vazgeçmez ve bir pedal olarak Re bemolü üç ölçü boyunca sürdürür. Bu çeşitleme, Çaykovski'nin *Romeo ve Juliet Fantazi Üvertürü*nün Aşk

Teması'nı andıran, obua ve flütün 17, 18 ve 19'uncu ölçülerde çaldığı figürlerden sonra biraz hızlanır. Daha sonra 19'uncu ölçüde hızlı tempodaki B bölümüne geçilir. Bu bölümde yeni tonalite *Mi bemol majör*dür. Kısa ve kesik yapıların müziğe daha fazla katıldığı ve karakterini verdiği B bölümü, 19'uncu ölçüden 30'uncu ölçüye kadar gitgide yoğunlaştıktan sonra, 31'inci ölçüde bir anda sadeleşir. Piyanonun yalın bir şekilde tekrar çaldığı B teması, nefeslilerin ve onaltılık notaların tekrar katılması ile köprüleşerek 37'nci ölçüde gelecek olan C bölümüne bağlanır. C bölümünde merkez *do* notasıdır ve piyanoda kromatik çıkıcı akorlar gözlemlenir. Kornonun oktav atlamalı figürleri, bu kısmı biraz daha ilkelci (primitivist) bir yapıya sokar. Bu bağlamda sade ve yumuşak neoklasizm yerine, Stravinsky'nin Rus döneminin tınlarına daha yakın bir tını elde edilir. (Örnek 4.3.1.9)

Örnek 4.3.1.9

41 ve 42'nci ölçü de yine C temasının başına dönüşle birlikte başlayan bir köprüdür. 43'üncü ölçüde tekrar gelen B bölümü, korno yerine, bu sefer obua ile giriş yapar. Çeşitleme fikrinin egemen olduğu B'nin yeniden gelişi, 51'inci ölçüden itibaren ve özellikle 54'üncü ölçüde *sol diyez*in basta yapısal pedal olarak geldiği ostinato yapıyla birlikte dönüşmeye başlar. 63'üncü ölçü, nefeslilerde uzun notaların homofonik kullanılması ve piyanonun ostinato yapısının sona ermesiyle bir zirveye

ulaşır. 65. ölçü ile birlikte aniden *piano* nüansa geçen bölge, uzamadır. Besteci burada hemen A'ya geri dönmek yerine, çok doğru bir kararla uzayan seslerden istifade etmiştir. Böylece kısa ritmik değerlerden yine kısa ritmik değerlere gitmek yerine, araya uzun ritmik değerli bir bölge koyarak, daha nitelikli ve zengin bir beste ortaya koymuştur. (Örnek 4.3.1.10)

Örnek 4.3.1.10

77. ölçü ile tekrar gelen A bölümü, bu sefer *Re bemol* yerine *La bemol majörü*, yani çekenini kullanır. Çalgılamadaki fark ise, ilk cümlelerin bu sefer tek yorumcuya çaldırılması yerine, motifler önce klarnet, sonra korno arasında paylaştırılarak bir çeşitlilik oluşturulmasıdır. Ses rengi açısından bu farklılık büyük önem taşır. 81'den 85'inci ölçüye kadarki kısımda Çaykovski'den esinlenilmiş olabilecek tema, çeşitleme fikriyle tekrar getirilir. 79'uncu ölçüden 82'nci ölçüye kadar basta çıkıcı kromatik hareket yapılır ve 82'de *mi bemol* hazırlanmış olur. Söz konusu *mi bemol* piyano sol elde üç farklı oktavda pedal fikrini yansıtır. Bu ölçülerde *mi bemol* çeken görevini üstlenmeye başlayarak, 86'ıncı ölçüde *la bemol* merkezine gidilmesini

kolaylaştırır. 86'ncı ölçüyle başlayan *codetta* 7 ölçü sürer. Bu bölgede özellikle *La bemol majör*de eksen ve çeken ek altılı fonksiyonları *ostinato* şeklinde duyulur. Poulenc yine son anda bir sürpriz yaparak, bölümü baştaki tonun (*Re bemol majör*) minör çekenini olan *la bemol minör*de bitirir. B'nin gelişinden bu bölgeye kadar yoğunlukla hafif gürlüklerin kullanılması dikkat çeker. En son ölçüde piyanoya *quasi pizzicato* yazarak, oldukça narin ve hassas bir bitiriş istediğini ortaya koymuştur. Bölüm büyük planda A-B-C-B-A şeklindeki rondo kategorisinden kemer (arch) formundadır. (Örnek 4.3.1.11)



Örnek 4.3.1.11

46 (8)

pp
pp
ppp
pp

p
ppp
p
p
pp

pp doux
quasi pizz.
Dureé 5' 30''

4.3.1.1 3.Bölüm *Finale*

Prestissimo temposundaki son bölüm 6 ölçü süren bir *Giriş* bölümüne başlar. Piyano, korno, klarinet, obua ve flütün çarpmalı kısa sekizlikleri, açılış habercisi gibi gelen korno solosu ile devam eder. Hemen ardından 5'inci ölçüde gelen ve 2 ölçü süren piyanoda iki ele yayılmış figürle, 7'nci ölçüde A bölümünün 1. temasına geçilir. (Örnek 4.3.1.12)

Örnek 4.3.1.12

III. Finale

Prestissimo $\text{♩} = 116$

Prestissimo $\text{♩} = 116$

ff sans ralentir

m.g.

f

Bu kısımda *do* merkez görevini üstlenmiştir. Motifler 2+2 şeklinde kurgulanmıştır ve öncül – soncul fikri göze çarpmaktadır. İlk iki ölçüde melodik hat, çıkıcı kromatik yapıyı kullanıp *doda* *doya* kadar ilerler. *Ladan siye* geçerken oktav yerdeğişimi kullanılmıştır. Sonraki (soncul) iki ölçüde ise, fagotun piyanoyu katladığı ve oktav yerdeğişmesiz yukarı yönlü harekete devam edildiği görülür. Bunun sonucunda 3'lü ilişki üzerinden *Mi majör* beşli akoruna ulaşılmıştır. 11 ve 12'nci ölçülerde kullanılan küçük bir köprüyle 13'üncü ölçüde 2. temaya geçilir.

Flütün lirik ve bağılı yapısının karakterini verdiği 2. tema, 16'ncı ölçüde uzama yapıp, 18'inci ölçüde sona erer. Hemen ardından 19'uncu ölçüde 1. tema geri gelir. Yeniden öncül – soncul ilişkisinin görüldüğü 1. temadan sonra, 23'üncü ölçüde köprüye geçilir. Köprünün başlangıcında bağdaşıklığı arttırmak adına 1. temanın senkoplu ritmik yapısı kullanılmıştır.

27. ölçüde *do minör* etkisi görülür, fakat Poulenc bunu *si bekar* ile birlikte yedili akora çevirerek yumuşatır. Böylece köprüde aşırı istikrarlı bir tona gelinmesi engellenmiş olunur. 29'uncu ölçüde, dokuzlusu başta bir *mi bemol* dokuzlu akor duyurulur. 31'inci ölçüde gelen *si bemol minör* yedili ve sonrasında dokuzlu akor, çeken görevini üstlenip 33'üncü ölçüde altere *mi bemol* dokuzlu akoruna bağlanır. (Örnek 4.3.1.13)

Örnek 4.3.1.13

The musical score for Example 4.3.1.13 is presented in two systems. The first system consists of five staves: four for the piano and one for the cornet. The piano part is marked *mf* and *expressif*. The cornet part is marked *sf* and *p*. The second system also consists of five staves: four for the piano and one for the cornet. The piano part is marked *mf* and *solo*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

33'üncü ölçüde piyano sağ el ve kornonun solistliğinde B bölümüne geçilir. Bu bölüm 4+4 şeklinde cümlelenmiştir. 34'üncü ölçünün başında kullanılan apojetür, *La bemol majör* beşlinin ikinci çevrim akoruna dönüşür. 35'nci ölçünün son dörtlüğünde kullanılan akor, *fa minör*ün çekenidir. Söz konusu akordaki *la bemol* işleme görevindedir. 36'ıncı ölçüde ilgili minörüne gidilen *La bemol majöre* dönüş,

hemen 37'nci ölçüde başlar. 38 ve 39'uncu ölçülerde altçeken ek altılı, çeken ve eksen kullanılarak güçlü bir *la bemol* merkez etkisi sağlanır. 43. ölçüye auftakt ile birlikte başlayan armoni yürüyüşü silsilesi içinde de çeken eksen ilişkileri gözlemlenir; 42'nci ölçüde *la bemol minöre*, 44'üncü ölçüde *si minöre* gidilir. 49'uncu ölçüde B teması auftakt ile tekrar giriş yapar. Bu sefer piyano, fagot ile katlanmıştır. Daha önce tonal düzlemde oluşturulan güçlü *la bemol* merkezine karşın, burada *Re majör* kullanılması, triton sonoritesini güçlendirmektedir. (Örnek 4.3.1.14)



Örnek 4.3.1.14

52

3

Musical score for Example 4.3.1.14, measures 51-54. The score is in 4/4 time and features a piano (p) dynamic. It consists of five staves: four vocal staves and one piano accompaniment staff. The key signature is one flat (B-flat). The music shows a melodic line in the vocal staves and a more active accompaniment in the piano staff. A circled '3' is placed above the first measure of the vocal staves.

Musical score for Example 4.3.1.14, measures 55-58. The score is in 4/4 time and features a piano (p) dynamic. It consists of five staves: four vocal staves and one piano accompaniment staff. The key signature is one flat (B-flat). The music shows a melodic line in the vocal staves and a more active accompaniment in the piano staff. A circled '3' is placed above the first measure of the vocal staves.

51 ve 52'nci ölçülerde ani bir şekilde *si minör*'ün çekenini kullanılıp, eksenine gidilmiştir. 65'inci ölçüde tekrar *La bemol majör*le başlayan B teması, 67'nci ölçüde

sert bir şekilde *mi minöre* transpoze edilmiştir. 69'uncu ölçüde küçük bir köprü başlar. Söz konusu köprüde A bölümü 1. temanın kromatik yapısını çağrıştıran figürler kullanılıp, 72'nci ölçüde yeniden gelecek olan A bölümü hazırlanmıştır.

73. ölçü ile birlikte A bölümü duyulur. Burada besteci daha önceki gibi *do* merkezini seçmek yerine, *Sol majör* tınıya giderek, büyük planda *donun* çekenini keşfetmek istemiştir. 76'nci ölçüde köprü başlar ve 80'nci ölçüdeki C bölümüne bağlanır. (Örnek 4.3.1.15)



Örnek 4.3.1.15

5

6

ff

ff sec

ff sec

ff

ff éclatant

Fa merkezinde hareket eden C bölümü, 6/4'lük yapısı ve *staccato* artikülasyonunun kişiliğini verdiği yapılarıyla önceki bölümlere bir karşıtlık oluşturur. 90'ıncı ölçüde, flüt partisindeki figür, parçanın 1'inci bölümünden türetilmiştir. 94. ölçüyü auktakt ile birlikte B bölümü çeşitlendirilmiş şekilde geri gelir.

Bu çeşitlendirmede B'nin inici yapısı korunmuş, fakat ilk ikilik değerinin önüne bir dördlük eklenmiş ve ilk ikilik değer kendisi de iki dördlüğe bölünmüştür. Aynı zamanda eşlik daha homofonik bir yapıya bürünmüş ve majör ağırlıklı tını, bu sefer minör ağırlıklı bir şekilde kurgulanmıştır. *Sonat Allegrosu* formunun *Gelişim* kısmını da andıran bu fikir, 124. ölçü ile birlikte bir köprüye bağlanmıştır. 139'uncu ölçüde nefesliler tamamen birlik notalar çalmaya başlar ve neredeyse tamamen homofonik yapıya geçilir. Bu kısım uzama olarak da düşünülebilir.

163'üncü ölçüde A, 167'ye auktakt ile B ve 173'te C fikirleri son kez getirilerek bir karmaca (potpuri) yapılır. 181'inci ölçüde yeniden uzama fikriyle C'nin tekrar eden sesli, kesik ve keskin yapısı çeşitlendirilir. 189'uncu ölçüde, girişteki çarpma notalar hatırlatılarak, bağdaşıklık bir kez daha güçlendirilmiştir. 199'uncu ölçüden 203'üncü ölçüye kadar *Codaya* hazırlık yapılır. Besteci *Codada* da nabızlı bir yapı istediğinden, *Codadan* önce *ad libitum* bir kısım, karşıtlık yaratıp, besteye nefes aldırılmıştır. 203'üncü ölçüde gelen *Coda*, *do minörde* başlar. (Örnek 4.3.1.16)

Örnek 4.3.1.16



The image shows a musical score for Example 4.3.1.16. It consists of five staves. The top staff is a vocal line in 4/4 time, marked 'pp' and 'expressif très doux et mélancolique'. The second staff is a piano accompaniment in 4/4 time, marked 'pp' and 'très doux'. The third and fourth staves are empty. The fifth staff is a piano accompaniment in 4/4 time, marked 'pp'. The score is in a minor key and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

215'inci ölçüde *do – re – fa – sol (-la)* seslerinin hakim olduğu pentatonik bir yapıya dönüşür. Bu bağlamda izlenimcilere (empresyonistler) de bir selam verilmiş olur. Besteci ilk seslendirilişte piyanoyu kendi çaldığı için, parçanın sonunda piyanonun aldığı bu solo ayrı bir önem taşır. Nefesliler bu bölümde, rüzgarın etkisiyle sallanan ağaçlar gibi, arka planda hoş bir homofonik uyum oluşturmaktadır. Parça *Do majör* yedili akorla sona erer. (Örnek 4.3.1.17)

Örnek 4.3.1.17

The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are for vocal parts, each marked with *sempre p*. The bottom staff is for piano accompaniment, marked with *p*. The music is in 4/4 time and consists of 16 measures. The vocal parts feature a pentatonic melody, and the piano part provides a homophonic accompaniment.

The second system of the musical score consists of five staves. The top four staves are for vocal parts, each marked with *fff*. The bottom staff is for piano accompaniment, marked with *m. g. fff*. The music is in 4/4 time and consists of 16 measures. The vocal parts feature a pentatonic melody, and the piano part provides a homophonic accompaniment. The system concludes with a double bar line and the word *Durée 7'* below it.

4.3.2 Poulenc'in Obua, Fagot, Klarinet, Flüt, Korno ve Piyano için Altılısı'nın Obua tekniği açısından zorlukları ve çalışma önerileri

4.3.2.1 1. Bölüm: Allegro Vivace

Poulenc'in üflemeli çalgılar için altılı eserinin ilk bölümünde, obua için dikkate değer bir zorluk söz konusu olmayıp, diğer enstrümanlarla ritmik çalma zorunluluğu ön plana çıkar. Obuanın çok fazla solosu olmayıp, melodi ağırlıkları bütün enstrümanlara dağılmış durumdadır. Çoğunlukla onaltılık küçük motiflerin hareketleri bütün enstrümanlarda solo ve birlikte çalma zorluğu olarak görülür.

Eserin 3 ve 4. ölçülerinde çalgılar ünison onaltılık motiflerle başlar. Daha sonraları kısa motifler ve sekizlik eşlikler bütün çalgılarda seslenir; piyanoda ise sadece onaltılık eşlikler görülür. Bu sebeple herşey ritmik olmalı, bölüm yavaş çalışılmalı, ritmik hareketler, piyano partisi dikkatle dinlenerek esas alınmalıdır. Bütün melodiler piyano ile birlikte tek bir sesmiş gibi tınlamalı ve çalınmalıdır; aksi takdirde olası bir ritm dağınıklığı, seslerin ve armonilerin net duyulmamasına yol açacaktır.

Bu bölümün ağır olan kısmı teknik olarak nispeten rahat olmasına karşın, nüans farklılığı göstermek zor ve zorunludur. Solo melodilerin farklı enstrümanlarda olması sebebi ile eşlik eden partiler, solistleri ortaya çıkartacak şekilde icra edilmelidir. 115. ölçüde ki obua solo son derece ifadelidir (Örnek 4.3.2.1).

Örnek 4.3.2.1



120. ölçüde üçüncü oktav *mi bemol* ve *re bemol* seslerinin entonasyonu ve 122. ölçüde *la* oktav sesleri dikkat edilmesi gereken ses aralıklarıdır. Kornonun solosu olan 136. ölçüde obua, mümkün olduğu kadar *piano* nüansı ile çalınmalıdır. Flüt

la bemol sesi üflemede iken; obua, bu ses üzerine *do* sesini mutlak tınlatabilmelidir. *Do* sesi farklı pozisyonlarda alınabilir (Örnek 4.3.2.2).

Örnek 4.3.2.2

The musical score for Example 4.3.2.2 consists of five staves. The top staff is a treble clef staff with a circled '12' above it, indicating the measure number. It contains a flute solo marked 'solo' and 'pp très doux'. The second staff is a bass clef staff with a piano accompaniment. The third and fourth staves are also treble clef staves, likely for other instruments. The fifth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *mf*, and a 'Flutter' effect in the final measure. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

156. ölçüde flüt ile olan ünison seslerin özellikle kısa perde sesleri dediğimiz *si* sesi flüt ile iyi tutmalıdır.

4.3.2.2 2. Bölüm: *Divertissement*

Ana temayı belirleyen obua dört ölçülük obua solo, pozisyonları ve üfleme açısından rahat olmayan *Re bemol majör* tonalitesindedir. Bağlı, yumuşak ve bir cümle içerisinde ifadeli çalınmalı ve rahat hissettirmelidir. Hızlı bölümde *Mi bemol majör* ve yakın tonaliteler seyrederek 42. ölçüde aniden *Mi majör* tonalitesine obua girişi ile geçiş olur. Beklenmedik tonaliteye hazırlıklı olunmalıdır. *Mi majör* ve *Mi bemol majör* gam ve egzersizleri ardarda değişerek çalışılır.

4.3.2.3 3. Bölüm: *Finale*

Eserin başındaki çarpmalı kısa sekizliklerin oluşturduğu akorlar bölümün ritmine yön vereceği için aynı anda birlikte çalımı ve entonasyon açısından doğruluğu önemlidir. Ayrıca çok kuvvetli ve kuru çalınması gerektiğinden, entonasyona ve birlikteliğe özen gösterilmelidir (Örnek 4.3.2.3).

Örnek 4.3.2.3

Prestissimo $\text{♩} = 116$

ff

ff

ff

ff

ff

ff sans ralentir

Prestissimo $\text{♩} = 116$

m.g.

f

Çalışma amaçlı olarak bu akorlar daha yavaş ve uzun bir şekilde çalınabilir. Çarpma notaları olmadan da akorlar çalınmalıdır. Doğru performans sağlandığı zaman çarpma notaları eklenebilir. Bu sayede çarpmaların da vuruş üzerinde muntazam ve birlikte çalımı gerçekleştirilir.

Eserin gelişme bölümü ile birlikte tüm enstrümanların katıldığı ve birlikte olduğu koral akorların sayısı oldukça fazladır. Bu akorlar piyano temel alınarak çalınmalı ve entonasyon piyanoya göre beklenmelidir. Ancak piyanoda aynı şekilde hareketli melodiler yoğunlukta olup üflemeler, akorlar esnasında bu melodiye eşlik ederler. Entonasyon çalışması yapılırken özellikle temel akorlar temel alınıp, piyanonun hareketli sesleri temizlenerek temel akorlarla çalışmak fayda sağlayabilir.

Örnekte 55.ölçüden başlayarak nefesli akorlarını ve piyanonun hareketlerini görürüz (Örnek 4.3.2.4). Akorları yalın seslendirmek için, piyanonun sağ el hareketlerini veya melodisini kaldırarak akorları üflemek ve piyanonun sol el akorları üzerine sesleri kurarak çalışmak fayda sağlayacaktır.

Örnek 4.3.2.4



The image displays a musical score for Example 4.3.2.4. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: the top staff is empty, the second and third staves contain a vocal line with notes and rests, and the fourth staff is empty. The second system has two staves: the top staff contains a piano accompaniment with notes and rests, and the bottom staff contains a bass line with notes and rests. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Aynı çalışma biçimi, üflemeleri de sıra ile akorlardan eksiltip tekrar seslendirerek yapılabilir. 124. ölçüde başlayan obua solo bambaşka bir atmosferde, mümkün olduğu derece *piano* nüansi ile homojen biçimde çalınmalıdır. Bu solo diğer enstrümanlar eksiltilerek ve daha sonra piyano çalgısı olmadan, sadece diğer üflemeli çalgılar eşliğinde entonasyon kontrolü yapılarak çalışılır.

5. SONUÇ

XX. yüzyıl müziği, Barok ve Klasik dönem sonrasında bu dönemlerinde özelliklerini de içinde barındırarak, yeni ifade biçimleri, tınıları ve yazım stilleri ile müzik tarihi içerisinde yer almış, bu dönemde pek çok yeni eser ortaya çıkmıştır. Poulenc ve çağdaşlarının bu dönemde besteledikleri oda müziği eserlerinin sayısı çok fazladır ve çalıcılara çok fazla çeşitlilik sunmaktadırlar.

Francis Poulenc'in müziğini anlamak ve kavramak için çalıcının, bestecinin yaşamı ve yaşadığı dönemin müzik hayatı hakkında bilgi sahibi olması önemlidir. İncelenen üç farklı sonat, Poulenc'in hayatının farklı evre, yaratıcılık ve olgunluk dönemine rastlamış ve hepsi de değişik özellikleri ortaya koymuştur. Gençlik dönemine rastlayan Obua, Fagot ve Piyano için Trio'su, şakacı, canlı, saf bir yapıda olup, genç Poulenc'in bütün gençlik enerjisini yansıtır. Melodilerin duygusallık ve derinliği henüz yüzeysel; olgunluk evrelerinde ki esrelerine göre daha kısa, enstrümanlar arasında ki diyalog geçişlerinin ise daha sık ve çabuk olduğu görülür.

Bundan neredeyse on yıl sonra ortaya çıkan Piyano ve Üflemeler için Altılı, ifadelerin derinleşeceği, dinginliğin ve diyaloglardaki zamanın genişleyeceği bir yapıdadır. Solo enstrümanlar daha uzun sahne alırlar. Duygusallık, romantizm eskiye oranla daha ön planda, bestecinin esere olan hakimiyeti ve ifadelerindeki kolaylıklar daha belirgindir.

Ölümü öncesi yazdığı son eserlerinden biri olan obua ve piyano sonatı, onun şaheserlerinden bir tanesi olup, giderek dinginleşen, içe dönen, dinselleşen bir yapıya bürünmüştür. Müzikteki zaman genişlemiştir, durağanlaşmıştır. Yaşlanışlık ve olgunlaşmışlık, eserin her bir bölümünde görülecektir.

Francis Poulenc'in eserlerini iyi icra etmek isteyen müzisyen, farklı müzik dönemlerine de hakim olmalıdır. Obua, Fagot ve Piyano Trio'su, netlik ve yalnlık içerir. Sadece iki nefeslinin piyano ile olan diyalogları son derece saydam bir

biçimde duyulur. Ritmik çeşitlilikler bazen öne çıksa da, eserde karmaşıklık yoktur. Bu eseri aslında en zor kılan taraf olup, bu zorluk Barok ve özellikle Klasik dönemde kendisini gösterir. Özellikle Klasik döneme hakim olmak bu eserde icracıya kolaylık sağlayacaktır.

Daha romantik olarak ifade edebileceğimiz Piyano ve Üflemeler için Altılı, daha geniş ve ifadeli çalınması gereken melodiler içerir. Burada ki zorluk tam tersine kalabalık enstrüman grubunu basit ve net şekilde tınlatmak, çoğunluğun içerisinde tekil olarak anlaşılmasıdır.

Obua ve Piyano Sonatı, sadece ifadedir. Francis Poulenc'in ruhsal dinginliğinin ifadesidir. Avrupa'yı çok büyük yıkıma uğratmış iki savaş geride kalmış, olumlu ve olumsuz tecrübeler kazanılmış, bir hayatın sonuna gelinmiştir. Eserin birinci ve son bölümü yavaş olması, çalgıcılara psikolojik olarak rahatlık sağlasa da zor olan, bu sakinliği en iyi biçimde korumak ve dinginliği ifade etmektir. Obuacının huzuru ifade edebilmesi, uzun zaman alabilir.

Obua, nüans, parmak teknikleri ve ifade güçlüğü barındıran bir çalgıdır ve Poulenc'in eserlerini rahat icra edebilmek için, çalıcının yeterli bir teknik düzeye sahip olması önemlidir. Eğer doğru tekniklerle çalışılabilirse sanatçı Poulenc'i ifade edebilir.

Buna paralel olarak üç sonatta da obua, çalgı tekniği açısından incelenmiş ve çalışma önerileri sunulmuştur.

Bu araştırmada incelenen yapıtlarla; bu dönemin müziğini tanıtmak, Poulenc'in eserlerini icra eden çalgıcıların dönemi daha iyi anlamalarını sağlamak ve eserlerin çalımı konusunda geliştirilen kolaylıkları paylaşmak amaçlanmıştır.

6. EKLER

6.1 Eserlerde Geçen Müzikal Terimler ve Anlatımlar İçin Sözlük

Cederbeaucoup: Tempoyu çok yavaşlatarak

Deploration: Yas tutma

Elégié: Ağıt

Le double plus lent: İki katı yavaş

Paisiblement: Dertsizce, üzüntüsüzce

Presse en peu: Biraz acele ederek

Precédente: Önceki gibi

Sans Presser: Acelec etmeden

Scherzo: Sonatın canlı, hızlı şakacı bölümü.

Scrictement en mesure: Kesin şekilde ölçüye bağlı bağlı kalma.

Subitotreslent: Aniden çok yavaş

Très Animé: Çok canlı

Très Calme: Çok sakin

Très Librement: Çok serbest

6.2 Notalar

6.2.1. Francis Poulenc'in Obua ve Piyano Sonatı

2

a la mémoire de Serge Prokofieff

SONATA

for Oboe and Piano

OBOE

FRANCIS POULENC
(1962)

I. ÉLÉGIE

Paisiblement ♩ = 66

pp *mf* *p* *molto* *pp* *ppp* *mf* *pp* *f*

© Copyright 1963, 1990 Chester Music Ltd.,
8/9 Frith Street, London W1V 5TZ

All rights reserved
Printed in England

OBOE

3

⑥ Sans presser

⑦

⑧

⑨

⑩

strictement en mesure

II. SCHERZO

Très animé $\text{♩} = 160$

ff

f

mf ① *f*

mf ② *f*

mf ③ *ff*

tr *ff*

f stacc.

ff ④ *f*

f

f

OBOE

5

5 *ff*

6 *ff*

7 *mf léger*

8 *fff* le double plus lent

9 a tempo (très légèrement rubato)

10 *mf*

11 a tempo céder *sub.p.*

OBOE

mf *f* *pp*

pp *cort* ⑫ *Tempo I*

f *pp*

⑬ *p*

f ⑭ *piéger*

⑮ *sf* *tr* *sf rude*

III. DÉPLORATION

Très calme $\text{♩} = 56$

1 *pp*

mf *f* *pp* *mf* *f*

2 *ff* *pp subito*

sans crescendo 3 *mf* 4

p

Presser un peu (*très peu*)

f *ff*

5 $\text{♩} = 66$ *p* *p*

6 *pp*

7 Très calme $\text{♩} = 56$ *mf* *f*

8 *ppp*

pp *ppp* *ppp*

6.2.2 Poulenc'in Obua, Fagott ve Piyano için Triosu

à Manuel de Falla
TRIO
pour piano, hautbois et basson
I
PRESTO
HAUTOIS

FRANCIS POULENC

The musical score is written for a single flute part. It begins with a tempo marking of 'Lent' at a quarter note equal to 76 (♩ = 76). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two main sections: the first section is marked 'Lent' and the second section is marked 'Presto' at a quarter note equal to 104 (♩ = 104). The score includes various dynamics such as *f*, *ff*, *mf*, and *ff sec*, as well as articulation marks like *solp.*, *très librement*, and *serré*. There are six numbered first endings (1-6) throughout the piece. The score concludes with a final dynamic of *ff sec*.

© Copyright 1926-1954 by Wilhelm Hansen, Copenhagen
19245 a

HAUTBOIS

1 *mf*

7 *1* *1* *1* céder à

peine *1* *f* au mouvement *ff* un peu plus animé

8 *ff* *f* très chanté

9 *ff*

10 *très sec* *ff*

11 *p* *mf* doux *3*

mp *frum* *12* *f* le double plus lent *♩ = ♩ précédente* = 104 *1*

HAUTBOIS

3

f *mf* *f* *mf* *très tendre* - le son *très clair*

f *très expressif*

b serré
mf *p* *mf*

p *mf* *céder* *p*

Presto $\text{♩} = 104$

un peu *pp* *ff* *subit* *f*

ff *mf*

f *ff*

séc *ff* *ff possible*

ff *ff très sec*

ff *fff*

HAUTBOIS
II
ANDANTE

Andante con moto ♩-84

p *f* *mf* *serré*

f *mf* *mf* *2* *2* *2*

mf *très lié* *p* *très doux et mé-*

-lancolique *f* *mf*

p *mf* *p* *mf* *4* *1*

ff *très lié* *fff* *f* *5*

mf *animes un peu* *2* *f* *6*

f *subito p* *f* *p* *mp* *très doux* *1* *7*

mf *serré* *p* *1* *p* *2* *mf* *9*

p *p* *mf* *p* *mp* *pp*

HAUTOIS

III
RONDO

Très vif $\text{♩} = 138 - 144$

The musical score consists of ten staves of music. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8. The score includes various dynamics and articulations:

- Staff 1: *f sec*
- Staff 2: *mf* and *f*
- Staff 3: *f* and *mf léger*
- Staff 4: *f et sec*
- Staff 5: *f*
- Staff 6: *f très chanté*
- Staff 7: *p*
- Staff 8: *f*, *ff*, *f-mf*, and *ff*

Rehearsal marks are indicated by circled numbers 1 through 6. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

19245 a

HAUTBOIS

Musical score for Hautbois, measures 7-16. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo and dynamics markings are as follows:

- Measure 7: *ff*
- Measure 8: *ff*
- Measure 9: *f sec*
- Measure 10: *ff*
- Measure 11: *f très sec*
- Measure 12: *mf avec charme*
- Measure 13: *f*
- Measure 14: *f*
- Measure 15: *ff*
- Measure 16: *ff*

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure numbers 7 through 16 are circled. There are also some performance instructions like *tr* (trills) and *sec* (staccato).

HAUTBOIS

Tempo subito

céder un peu **f**

17

18

19 *f sec*

20 *f*

animes un peu *p doux*

21 *mf*

22 *f sec* *ff*

23 *ff très sec*

sans ralentir *fff*

Fine

6.2.3 Francis Poulenc'in Üflemeli ve Piyano için Altılısı

à GEORGES SALLES

1

SEXTET

(1932-39)

OBOE

Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn & Piano

I. Allegro vivace

Francis Poulenc

(1899-1963)

Très Vite et emporté ♩ = 138

1 2* 1 ①

3 ②

1 mf f ③

1 ff sec. p subito ④

mf sec ff mf ⑤

1 ff Presser un peu ⑥

mf sfz ⑦

f sec mf Presser un peu ⑧

f Sans ralentir ⑨

ff ff ff Bassoon Solo

© Copyright 1989 MMB Music, Inc.

* Piano score:

OBOE

Subitement, presque le double plus lent

Musical score for Oboe, measures 7-27. The score includes dynamics such as *mf*, *mp*, *p*, *pp*, *f*, *ff*, and *fff*, and performance instructions like "Solo", "Tempo I subito", and "Emporté et très rythmé". Measure numbers 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, and 27 are marked.

First system of musical notation for Oboe. It consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music starts with a forte (*ff*) dynamic. The bottom staff begins with a bass clef and contains a triplet of eighth notes. The music concludes with a double bar line.

II. Divertissement

Andantino $\text{♩} = 60$
p très doux et expressif

Second system of musical notation for Oboe, titled "II. Divertissement". It consists of ten staves of music. The tempo is marked "Andantino" with a quarter note equal to 60 beats per minute. The dynamics range from *pp* to *ff*. The music includes various articulations and performance instructions. The first staff is marked *p très doux et expressif*. The second staff has dynamics *mf*, *pp*, and *f*. The third staff has dynamics *pp*, *mf*, and *mf*. The fourth staff has dynamics *ff* and *ff*. The fifth staff has dynamics *ff* and *très sec*. The sixth staff has dynamics *f* and *mf*. The seventh staff has dynamics *mp doux* and *p*. The eighth staff has dynamics *pp céder un peu* and *mp*. The ninth staff has dynamics *p* and *ppp*. The music includes performance instructions such as "Presser un peu. Le double plus vite" and "Le double plus lent".

III. Finale

Prestissimo $\text{♩} = 116$

ff *ff très sec* *ff*

p *ff* *mf expressif*

p *mf* *ff*

mf *ff*

sf sec *ff*

f *f sec* *Solo* *mf*

mf *pp* *mf*

f *p expressif*

ff *p* *pp*

ff *1 3*

ff *1 5 1* $\text{♩} = 60$ *1 5 1* $\text{♩} = 60$

fff *4* *pp* *pp*

13 Subito très lent $\text{♩} = 60$ *pp expressif très doux et mélancolique* **14**

p *p* *sempre p* *p* *fff* *fff*

7. KAYNAKLAR

7.1 Kaynak Kitaplar

BERNAC, Pierre, **Francis Poulenc: The Man and His Songs**, Norton, 1977

HILL, Edward Burlingame, **Modern French Music**, Houghton Mufflin Company, Newyork, 1924

IVRY, Benjamin, **Francis Poulenc**, Phaidon Press, 1996

SOUTHON, Nicholas, **Francis Poulenc: Articles and Inteivews: Notes from the Heart**, Çev. NICHOLS Roger, Ashgate Publishing Company, Surrey, 2014

VEALE P.-MAHNKOPF C.S. , **The Techniques of Oboe Playing**, Barenreiter, Kassel, 1994

7.2 Kaynak Makaleler

FAHNRICH, Herman, **Romain Rolland als Musikschaf tler**, Die Musik Forschung, 9 Jahrg. H.1,1956

RASIN, Vera, **“Les Six” and Jean Cocteau**, Music & Letters, Vol. 38, No: 2, 1957

LOCKSPREISER, Edward, **The Renoir Portraits of Wagner**, Edward, Music and Letters, Vol. 18, No. 1

7.3 Kaynak Tezler

BARR, Stefen Antony **“Pleasure is the Low” : Pelléas et Mélisande as Debussy’s Decisive Shift Away from Wagnerism**, Yayınlanmış Doktora Tezi, West Virginia Üniversitesi, Morgantown, 2007

BERNARDİNİ, Denise Ritter, **An Historical Overview of Cabaret Through the Selections of Satie, Poulenc, Schönberg, Weill, Britten and Moore**, Yayınlanmış Doktora Tezi, Oklahoma Üniversitesi, Norman, 2011

DAVIS, Cristopher Shawn, **The Evolution of Claude Debussy's Writing Style through Songs and Piano Music**, California Üniversitesi, Yayınlanmış Doktora Tezi, Santa Barbara, 2013

GÜNDÜZ, Jülide, **Andre Jolivet'in Cinq Incantations'u Üzerine Bir Çalışma Kılavuzu Önerisi**, Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, DEÜ, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2008

M.FLINT, Catrena, **Schola Cantorum, Early Music and French Political Culture from 1884 to 1914**, Mc Cill Üniversitesi, Yayınlanmış Doktora Tezi, Montreal, 2007

STRINGER, Mary Ann, **Diversity as Style in Poulenc's Chamber Works with Piano**, yayınlanmış doktora tezi, Oklohoma Üniversitesi, Norman, Oklohoma, 1986.

ST-AUBİN, Charléne, **Francis Poulenc, Nostalgia and Pariser Populer Culture**, Toronto Üniversitesi Yayınlanmış Doktora Tezi, 2008

8.ÖZGEÇMİŞ

1975 yılında İzmir’de doğdu. İlk müzik derslerini Ahmet Saçan ve Hüseyin Genç'den aldı.1996 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi’nde burslu okumaya hak kazandı. Burada Doç. İrfani Özdemir ile Obua, Mahir Çakar ile oda müziği çalışmalarına katıldı. 2001 yılına dek Almanya Trossingen Devlet Yüksek Müzik Okulunda Prof. Diethelm Jonas ile lisans eğitimini Regular Wieser Crepon ile Obua üzerine pedagojik formasyon eğitimini pekiyi derece ile mezun olarak tamamladı. Markdorf Müzik okulunda 2 yıl Obua öğretmenliği yaptıktan sonra 2002 yılında Berlin Hanns Eisler Yüksek Müzik Okulunda yüksek lisans dalında Prof. Rodriguez ile okumaya hak kazandı. Burada Prof. Wollenweber ve Prof. Kleinfeld’den orkestra müziği eğitimi aldı. Prof. Burchard Gleatzner ile Barok müzik çalıştı. 2004 yılında pekiyi derece ile mezun oldu. 2005 yılından beri İstanbul Devlet Opera ve Balesi solo obua sanatçısıdır.