

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

**TENOR SOLO, KADIN KOROSU VE ORKESTRA İÇİN BAKKHALAR
İLE
SACHER'E SAYGI İÇİN YAZILMIŞ BEŞ ESERİN
KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ**

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

**Hazırlayan:
20136102 Oğuz USMAN**

**Danışman:
Prof. Dr. Hasan UÇARSU**

İSTANBUL – 2016

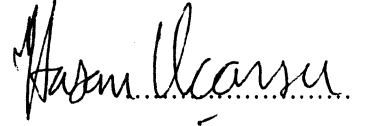
Oğuz USMAN tarafından hazırlanan **Solistler, Koro ve Orkestra İçin Bakkhalar ile Sacher'e Saygı Eserlerinin Karşılaştırmalı Analizi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 17 / 06 / 2016

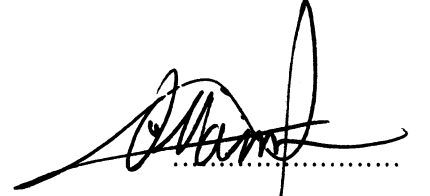
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

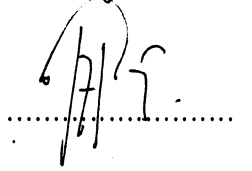
Jüri Üyesi : Prof.Dr. Hasan UÇARSU
(Danışman – Tez İzl.Kom.Üy.)



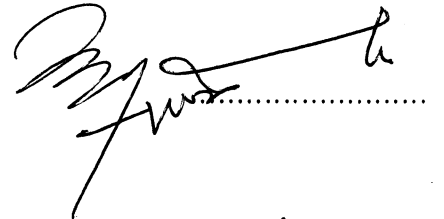
Jüri Üyesi : Prof.Dr. Özkan MANAV (Tez İzl.Kom.Üy.)



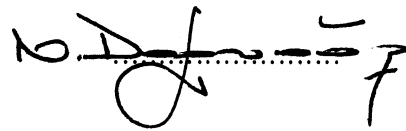
Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Turgut PÖĞÜN (İst.Bil.Ünv.-Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Prof. Mehmet NEMUTLU



Jüri Üyesi : Prof.Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİARLIK (İTÜ.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
ÖRNEKLER LİSTESİ	VI
ŞEKİLLER LİSTESİ	XI
TABLolar LİSTESİ	XII
KISALTMALAR	XVIII
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı	3
1.3. Çalışmanın Yöntemi	4
2. HEINZ HOLLIGER: <i>CHACONNE FÜR VIOLONCELLO SOLO</i> ..	5
2.1. Birinci Bölme	5
2.2. İkinci Bölme	13
2.3. Üçüncü Bölme	24
2.4. Diğer Bölmeler	32
3. WITOLD LUTOSLAWSKI: <i>SACHER VARIATION FOR SOLO</i> <i>CELLO</i>	33
4. PIERRE BOULEZ: <i>MESSAGESQUISSE POUR 7</i> <i>VIOLONCELLES</i>	49
4.1. Birinci Bölme	50
4.2. İkinci Bölme	62
4.3. Üçüncü Bölme	75
4.4. Dördüncü Bölme	78
4.5. Beşinci Bölme	89
4.6. Eserin Formuna Genel Bakış	105
5. HENRI DUTILLEUX: <i>TROIS STROPHES SUR LE NOM DE</i> <i>SACHER</i>	109
5.1. Birinci Bölüm	111

6. LUCIANO BERIO: <i>LES MOTS SONT ALLÉS... ("RECITATIVO" POUR CELLO SOUL)</i>	123
7. SONUÇ	132
8. KAYNAKLAR	139
9. ÖZGEÇMİŞ	142



ÖNSÖZ

Bu çalışmada yer alan analizler, şahsımın doğrudan eserlerin partiyonları ile giriştiği yoğun çalışmanın sonuçlarıdır. Eserlerin temelinde yatan materyal, ilke ve tekniklerin bulunarak, bunların açık bir şekilde görülebileceği örnek ve tablolara dönüştürülmesi, büyük oranda şahsım tarafından gerçekleştirilmiştir. Konu ile doğrudan ilgili ve sayıları çok az olan kaynaklar, çalışmanın belirli noktalarında yol gösterici olmuşlardır. Konu ile doğrudan ilgili olmayan kaynaklar ise belirli kavramların açıklanmasında ve analizler ile içerik veya yöntem bakımından paralellikler gösteren diğer eser ve çalışmaları belirtmek için kullanılmışlardır.

Sanatta Yeterlik öğrenimim süresince desteğini her zaman yanımda hissettiğim ve çalışmalarına çok değerli katkılarda bulunan danışmanım Prof. Dr. Hasan UÇARSU'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca ayrıntılı düzeltme ve tavsiyelerinden ötürü Prof. Mehmet NEMUTLU'ya ve metne son halini verirken çok faydalandığım değerli yorumlarından ötürü jüri üyelerim Prof. Dr. Özkan Manav, Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK ve Yrd. Doç. Dr. Turgut PÖĞÜN'e teşekkürü borç bilirim.

ÖZET

1976 yılında on iki besteci, ünlü çellist Rostropovich'in çağrısıyla İsviçreli orkestra şefi, müzik koruyucusu ve emprezaryo Paul Sacher'in 70. doğum gününün onuruna eserler bestelerler. Bu eserler Sacher'in ismi üzerine, yani bu ismi oluşturan harflerin Avrupa dillerinde karşılık geldiği nota isimlerinin oluşturduğu altı perdelik dizi üzerine bestelenmişlerdir. Sözü edilen eserlerden Holliger, Lutoslawski, Boulez, Dutilleux ve Berio tarafından bestelenen beş tanesinin analizini içeren bu çalışmada, müzikal malzemenin ele alınışındaki teknik ve estetik farklılıklarla beraber benzerlikler de açığa çıkarılarak, hem tek tek bestecilerin kompozisyon anlayışlarına, hem de 70'lerin ikinci yarısında Avrupa'daki müzikal beklenti ve arayışlara ışık tutulması amaçlanmaktadır. Eserler öncelikle teker teker ele alınmış, daha sonra elde edilen veriler ışığında karşılaştırılarak bestecilerin temsil ettikleri müzikal konular netleştirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler:

Paul Sacher, Heinz Holliger, Witold Lutoslawski, Pierre Boulez, Henri Dutilleux, Luciano Berio, Analiz, Messagesquise, Chaconne, Variation, 3 Strophes sur le nom de Sacher, Les mots sont allés, viyolonsel, çağdaş, müzik

SUMMARY

In 1976, with the call of the famous cellist Rostropovich, twelve composers had composed works in the honor of Swiss conductor, patron and impresario Paul Sacher's 70th birthday. These works had been based on Sacher's name, in other words they had been composed according to the letters in his name which correspond to the note names in European languages forming a row of six notes. The aim of this study, that consists of the analysis of five of the above mentioned works which had been composed by Holliger, Lutoslawski, Boulez, Dutilleux and Berio, is to shed light on the approach of each of the composers and also on the musical expectations and quests of Europe in the second half of the 70's through exposing the similarities and differences in handling of the musical material by technical and aesthetic aspects. Primarily the works has been dealt one by one and then with the help of the gathered data the musical positionings of the composers are tried to be clarified.

Key Words: Paul Sacher, Heinz Holliger, Witold Lutoslawski, Pierre Boulez, Henri Dutilleux, Luciano Berio, Analysis, Messagesquise, Chaconne, Variation, 3 Strophes sur le nom de Sacher, Les mots sont allés, violoncello, contemporary, music

ÖRNEKLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Örnek 1.1.1: Sacher'in isminin perde karşılıkları.	2
Örnek 2.1.1: Holliger, <i>Chaconne</i> , birinci bölüm, birinci cümle.	6
Örnek 2.1.2: Holliger, <i>Chaconne</i> , birinci bölüm, ikinci cümle.	6
Örnek 2.1.3: Holliger, <i>Chaconne</i> , birinci bölüm, üçüncü cümle.	7
Örnek 2.1.4: Holliger, <i>Chaconne</i> , birinci bölüm, dördüncü cümle.	7
Örnek 2.1.5: Holliger, <i>Chaconne</i> , birinci bölüm, beşinci cümle.	8
Örnek 2.1.6: Holliger, <i>Chaconne</i> , birinci bölüm, altıncı cümle.	9
Örnek 2.2.1: Holliger, <i>Chaconne</i> , ikinci bölüm, birimlerin gösterimi.	14
Örnek 2.3.1: Holliger, <i>Chaconne</i> , üçüncü bölüm, birimlerin gösterimi.	24
Örnek 3.1: Lutoslawski, <i>Sacher Variation</i> , ikinci sayfanın son satırı ile üçüncü sayfanın ilk satırı. Eserde Sacher dizisinin ulaştığı en tiz oktav konumu.	41
Örnek 3.2: Lutoslawski, <i>Sacher Variation</i> , partiyonun ilk üç satırı.	44
Örnek 3.3: Lutoslawski, <i>Sacher Variation</i> , partiyonda oluşumların kesiştiği bölge.	47
Örnek 4.1.1: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , birinci sayfa, birinci sistem.	51
Örnek 4.1.2: İlk cümlelerin sonunda oluşan akor.	51
Örnek 4.1.3: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , birinci sayfa, ikinci sistemin ilk ölçüsü, solo viyolonsel partisi.	54
Örnek 4.1.4: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , birinci sayfa, ikinci sistemin ikinci ölçüsü, solo viyolonsel partisi.	55
Örnek 4.1.5: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , ikinci sayfa, birinci sistem, solo viyolonsel partisi.	56
Örnek 4.1.6: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , ikinci sayfa, ikinci sistem, solo viyolonsel partisi.	56

Örnek 4.1.7: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , üçüncü sayfa, birinci sistem, solo viyolonsel partisi.	57
Örnek 4.1.8: “S” ve “A” harflerinin ritmik olarak aktarımı.	59
Örnek 4.1.9: Aynı ritmik kalıbın farklı sıralama ile yer aldığı beşinci ve altıncı viyolonsel partisi.	59
Örnek 4.1.10: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , dördüncü sayfa, ikinci sistem, altıncı viyolonsel partisi, Sacher isminin tamamının ritmik olarak aktarımı.	60
Örnek 4.1.11: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , dördüncü sayfa, ikinci sistem, solo viyolonsel partisi.	60
Örnek 4.1.12: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , numara 3.	61
Örnek 4.2.1: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , numara 4, “a” birimindeki vurguların süre değerleri ile gösterimi.	62
Örnek 4.3.1: Üçüncü bölümün başlangıç akoru.	75
Örnek 4.3.2: Üçüncü bölümün geri kalan beş cümlesinin akorları.	76
Örnek 4.3.3: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , 22. sayfanın ilk sisteminde Sacher isminin harflerini Mors alfabesi sistemine göre ritmik olarak aktaran eşlik viyolonselleri.	77
Örnek 4.3.4: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , 22. sayfanın ilk sisteminde solo viyolonsel partisinin Sacher dizisi ile ilişkisi.	78
Örnek 4.4.1: Dördüncü bölümün ilk beş cümlesinin son birimleri ile altıncı cümlesinde Mors alfabesine göre kodlanan Sacher isminin harfleri.	80
Örnek 4.4.2: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , 23. sayfanın ilk satırının ilk beş birimi (solo viyolonsel partisi).	82
Örnek 4.4.3: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , 23. sayfanın ilk satırının altıncı birimi (solo viyolonsel partisi).	83
Örnek 4.4.4: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , 23. sayfanın ikinci satırının ilk beş birimi (solo viyolonsel partisi).	84
Örnek 4.4.5: Örnek 4.4.3’de dikdörtgen içine alınmış ögenin perde organizasyonu.	86

Örnek 4.4.6: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , 23. sayfanın ikinci satırının altıncı birimi (solo viyolonsel partisi).	86
Örnek 4.4.7: 23. sayfanın üçüncü satırındaki ögenin perde organizasyonu.	88
Örnek 4.4.8: 23. sayfanın beşinci satırındaki ögenin gruplarının ilk notalarının perde organizasyonu.	88
Örnek 4.4.9: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , 24. sayfanın ilk sistemi (solo viyolonsel partisi).	89
Örnek 4.5.1: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , beşinci bölüm, birinci cümle, solo viyolonsel partisi.	90
Örnek 4.5.2: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , 28. sayfanın ilk sisteminin altıncı viyolonsel partisi.	98
Örnek 4.5.3: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , 28. sayfa, sisteminin son ölçüsü, eşlik grubu viyolonselleri.	99
Örnek 4.5.4: Beşinci bölüm, son cümlelerin ilk birimindeki solo viyolonsel partisinin oluşumu.	101
Örnek 4.5.5: Beşinci bölüm, son cümlelerin ikinci biriminde dizilerin git gide kısaltılarak tekrarlanması (eşlik grubu viyolonselleri).	102
Örnek 4.5.6: Beşinci bölümün üçüncü cümlesinin ikinci birimindeki solo viyolonsel partisinin oluşumu.	103
Örnek 4.5.7: Solo viyolonsel partisinin partisyondaki hali ile belirtilen sistemin uygulanması durumunda ortaya çıkacak halinin karşılaştırması.	104
Örnek 4.5.8: Eserin başlangıcında duyulan akor ile bitiş akorunun karşılaştırması.	105
Örnek 5.1: Eserde kullanılan skordatura.	109
Örnek 5.1.1: Dutilleux, <i>Trois Strophes sur le nom de Sacher</i> , birinci bölüm, ilk iki sistem.	111
Örnek 5.1.2: Dutilleux, <i>Trois Strophes sur le nom de Sacher</i> , birinci bölüm, ilk sayfanın üçüncü ve dördüncü sistemleri ile beşinci sisteminin ilk iki ölçüsü.	114

- Örnek 5.1.3:** Dutilleux, *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, birinci bölüm, ilk sayfanın beşinci sisteminin son iki ölçüsü. 115
- Örnek 5.1.4:** Dutilleux, *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, birinci bölüm, ikinci sayfanın üçüncü sistemi. 115
- Örnek 5.1.5:** Dutilleux, *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, birinci bölüm, ikinci sayfanın son sistemindeki skordatura-akoru ile iç içe geçmiş Sacher dizisi. 116
- Örnek 5.1.6:** Dutilleux, *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, birinci bölüm, üçüncü sayfanın ilk sistemi. 117
- Örnek 5.1.7:** Dutilleux, *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, birinci bölüm, üçüncü sayfanın ikinci sistemi. 118
- Örnek 5.1.8:** Dutilleux, *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, birinci bölüm, üçüncü sayfanın üçüncü sistemindeki üç notalık motifler. 118
- Örnek 5.1.9:** Dutilleux, *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, birinci bölüm, üçüncü sayfanın son sistemi. 119
- Örnek 5.1.10:** Dutilleux, *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, birinci bölüm, dördüncü sayfada yer alan Bartok alıntısı. 121
- Örnek 5.1.11:** Dutilleux, *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, birinci bölüm, dördüncü sayfanın son sistemi. 122
- Örnek 6.1:** Berio, *Les mots sont allés*, ilk iki satır. 124
- Örnek 6.2:** Berio, *Les mots sont allés*, ilk sayfanın üçüncü ve dördüncü satırı. 124
- Örnek 6.3:** Berio, *Les mots sont allés*, birinci sayfanın beşinci satırından sekizinci satırının ortalarına kadar olan kesit. 126
- Örnek 6.4:** Berio, *Les mots sont allés*, birinci sayfanın sekizinci satırının ikinci yarısından ikinci sayfanın ikinci satırının sonuna kadar olan kesitte dokuz defa tekrarlanan Sacher dizisi. 129
- Örnek 6.5:** İlk olarak ikinci sayfanın ikinci satırında ortaya çıkan figür. 129
- Örnek 6.6:** Berio, *Les mots sont allés*, ikinci sayfanın ikinci satırının ortalarından altıncı satırının sonuna kadar olan kesit. 130

Örnek 6.7: Berio, *Les mots sont allés*, eserin son dört satırı.

131



ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 3.1: Eserin genel formunda birbirlerini “X” şeklinde kesen oluşumlar.	47
Şekil 4.2.1: Numara 4’ün sıklaşan ve seyrekleşen vurgularının şema olarak ifadesi.	63
Şekil 4.5.1: Tablo 4.5.2 ve Tablo 4.5.3’ün birbirini tamamlayan yapıları.	95



TABLolar LİSTESİ

	Sayfa No.
Tablo 1.2.1: Çalışmada incelenecek eserlerin listesi ve bestecilerine ilişkin bilgiler.	3
Tablo 2.1.1: Holliger, <i>Chaconne</i> , birinci bölümde Sacher dizisinin perdelerinin değişen oktav konumları.	10
Tablo 2.1.2: Holliger, <i>Chaconne</i> , birinci bölümde birimlerin içerdikleri ses adedi ile cümlelerde ilk defa ortaya çıkan çalış teknikleri.	12
Tablo 2.2.1: Holliger, <i>Chaconne</i> , ikinci bölümün cümle ve birimlere ayrılmış ikişerli gruplanan ses malzemesi.	15
Tablo 2.2.2: Holliger, <i>Chaconne</i> , ikinci bölümde kullanılan Sacher dizisi ve aktarımları.	16
Tablo 2.2.3: Orijinal Sacher dizisi ve çevrimi.	17
Tablo 2.2.4: Holliger, <i>Chaconne</i> , ikinci bölümde dizi perdelerinin gruplanma ilkesinin 6 numaralı dizi üzerinde gösterimi.	17
Tablo 2.2.5: Tablo 2.2.4 üzerinde gerçekleştirilen gruplamanın bütün diziler üzerine uygulanışı.	18
Tablo 2.2.6: 6 numaralı dizinin gruplarının Tablo 2.2.1 üzerindeki yerleşimi.	19
Tablo 2.2.7: Tüm dizilerin gruplarının Tablo 2.2.1 üzerindeki yerleşimi.	20
Tablo 2.2.8: Diyagonal yerleştirme sisteminin 4 numaralı dizi üzerinde gösterimi.	21
Tablo 2.2.9: Diyagonal yerleştirme sisteminin bütün diziler üzerinde gösterimi.	22
Tablo 2.2.10: Dizilerin ilk gruplarının tablo üzerindeki yerleşim sistemi.	23
Tablo 2.3.1: Holliger, <i>Chaconne</i> , üçüncü bölümün cümle ve birimlere ayrılmış ses malzemesi.	25

Tablo 2.3.2: Tablo 2.3.1'deki birimlerin Sacher dizisinin parçacıkları ile örtüşecek örnekte gerekli oktav aktarımları ve sıralamaları yapılmış olarak gösterimi.	26
Tablo 2.3.3: Holliger, <i>Chaconne</i> , üçüncü bölümde dizi perdelerinin gruplanma ilkesinin 6 numaralı dizi üzerinde gösterimi.	27
Tablo 2.3.4: 6 numaralı dizinin gruplarının Tablo 2.3.2 üzerindeki yerleşimi.	28
Tablo 2.3.5: Tüm dizilerin gruplarının Tablo 2.3.2 üzerindeki yerleşimi.	29
Tablo 2.3.6: Üçüncü bölümde kullanılan yerleştirme sistemi, 1. tablo.	30
Tablo 2.3.7: Üçüncü bölümde kullanılan yerleştirme sistemi, 2. tablo.	31
Tablo 3.1: Lutoslawski, <i>Sacher Variation</i> , ikiye bölünmüş ses malzemesi.	33
Tablo 3.2: Lutoslawski, <i>Sacher Variation</i> , Sacher dizisi perdelerini kullanan ilk oluşuma ait ses öbeklerinin gittikçe artan ses sayıları.	35
Tablo 3.3: İlk oluşumun öbeklerinin içerdikleri artan ses sayıları ve artışın yapıma yöntemi.	36
Tablo 3.4: İlk oluşumun öbeklerinin ritmik düzeni.	38
Tablo 3.5: Sacher dizisinin tekrarlarında perdelerin oktav konumlarında yapılan değişiklik.	40
Tablo 3.6: İlk oluşumun perdesel organizasyonunun öbeklere bölünmüş olarak gösterimi.	43
Tablo 3.7: İkinci oluşumun perdelerinin öbeklere bölünmüş olarak gösterimi.	45
Tablo 3.8: Sib ve reb perdeleri ile orijinal Sacher dizisi arasındaki ilişki.	46
Tablo 3.9: Eserin iki oluşumu arasındaki farklılıklar.	48
Tablo 4.1.1: Boulez, <i>Messagesquisse</i> , eserde ses malzemesinin organizasyonunda kullanılan tablo.	52

Tablo 4.1.2: Orijinal Sacher dizisi ve çevrimi.	52
Tablo 4.1.3: Tablo 4.1.1'in oluşumunun Sacher dizisinin kendi çevriminin perdeleri üzerine aktarılması ile açıklanması.	53
Tablo 4.1.4: Tablo 4.1.1'in oluşumunun Sacher dizisinin aralıklarına dayanan açıklaması.	53
Tablo 4.1.5: Tablo 4.1.1'deki 4 numaralı dizinin oluşumu.	54
Tablo 4.1.6: Örnek 4.1.4'ün ses malzemesi organizasyonu	55
Tablo 4.1.7: Örnek 4.1.5'in ses malzemesi organizasyonu	56
Tablo 4.1.8: Örnek 4.1.6'nın ses malzemesi organizasyonu	56
Tablo 4.1.9: Örnek 4.1.7'nin ses malzemesi organizasyonu	57
Tablo 4.1.10: Harflerin mors alfabesindeki karşılıkları	58
Tablo 4.1.11: Birinci bölümde eşlik grubundaki perdesel gelişim süreci.	60
Tablo 4.2.1: Numara 4'ün "a" biriminin perde organizasyonunda kullanılan yöntem, birinci açıklama.	65
Tablo 4.2.2: Numara 4'ün "a" biriminin perde organizasyonunda kullanılan yöntem, ikinci açıklama.	66
Tablo 4.2.3: Numara 4'ün "b" biriminde kullanılan 3 numaralı dizinin partisyonda uğradığı değişiklik.	67
Tablo 4.2.4: Numara 4'ün "b" biriminin ikinci yarısının perde organizasyonunda kullanılan yöntem.	67
Tablo 4.2.5: Numara 4'ün "c" biriminin ilk yarısının perde organizasyonunda kullanılan yöntem.	68
Tablo 4.2.6: Numara 4'ün "c" biriminin ikinci yarısının perde organizasyonunda kullanılan yöntem.	68
Tablo 4.2.7: Numara 4'ün "d" biriminin perde organizasyonunda kullanılan yöntem.	69
Tablo 4.2.8: Numara 5'in "a" biriminin perde organizasyonunda kullanılan yöntem.	71

Tablo 4.2.9: Numara 5'in "a" biriminde kullanılan eklentinin 3 numaralı dizi ile ilişkisi.	71
Tablo 4.2.10: Numara 5'in "b" biriminin ilk yarısında kullanılan eklentiye 5 numaralı dizi ile ilişkilendirme denemesi.	72
Tablo 4.2.11: Numara 5'in "b" biriminin ilk yarısında kullanılan eklentiye 5 numaralı dizi ile ilişkilendirme denemesi.	72
Tablo 4.2.12: Numara 5'in "b" biriminin ilk yarısının perde organizasyonunda kullanılan yöntem.	73
Tablo 4.2.13: Numara 5'in "b" biriminin ikinci yarısının perde organizasyonunda kullanılan yöntem.	74
Tablo 4.3.1: İkinci bölümün cümlelerinin kullandıkları dizilerin perde sayıları ile üçüncü bölümün cümlelerinde solo viyolonsel partisinde bulunan perde sayılarının karşılaştırılması.	78
Tablo 4.4.1: Dördüncü bölümdeki cümlelerin ilk beş birimleri ile altıncı birimlerinin metronom değerlerinin karşılaştırması.	81
Tablo 4.4.2: Dördüncü bölümün perde organizasyonunu açıklayan tablo.	82
Tablo 4.4.3: 23. sayfanın ilk satırının altıncı biriminin perde organizasyonu.	84
Tablo 4.4.4: 23. sayfanın ikinci satırının altıncı biriminin perde organizasyonu.	87
Tablo 4.5.1: Beşinci bölümün ilk cümlesinde birimlerin uzunluğunun ölçü sayıları ile ifadesi.	90
Tablo 4.5.2: Beşinci bölümün ilk cümlesinin (numara 10) birimlere bölünmüş perde organizasyonu.	92
Tablo 4.5.3: Beşinci bölümün ikinci cümlesinin (numara 11) birimlere bölünmüş perde organizasyonu.	94
Tablo 4.5.4: Beşinci bölümün ilk cümlesinde birimlerin başladıkları ve ulaştıkları gürlük düzeyleri.	96
Tablo 4.5.5: Beşinci bölümün ikinci cümlesindeki (numara 11) çokseslilik düzeni.	97
Tablo 4.5.6: Beşinci bölümün son cümlesinin (numara 12) altı	

ölçülük ilk biriminde altıncı viyolonsel partisinin perde organizasyonu.	98
Tablo 4.5.7: Beşinci bölümün son cümlesinin (numara 12) ilk biriminde altıncı viyolonsel dışındaki eşlik grubu viyolonsellerinin perde organizasyonu.	100
Tablo 4.5.8: Beşinci bölüm, son cümlelerin ikinci biriminde dizilerin kısaltılmasında kullanılan tekniğin birinci viyolonsel partisi üzerinde gösterimi.	103
Tablo 5.1.1: Skordatura-akorunu Sacher dizisi ile ilişkilendirme denemesi.	112
Tablo 5.1.2: Skordatura-akorunun yapısal analizi.	112
Tablo 5.1.3: Örnek 5.1.5'teki kesitin ses malzemesi.	115
Tablo 5.1.4: Skordatura-akorunun Örnek 5.1.7'de gösterilen kesitteki gelişimi.	115
Tablo 5.1.5: Örnek 5.1.10'un son iki ölçüsündeki iç içe geçmiş iki beşli zinciri.	117
Tablo 5.1.6: Örnek 5.1.12'de gösterilen kesitte Sacher dizisinin aktarıldığı mi perdesinin nedenselleştirilmesi.	118
Tablo 5.1.7: Örnek 5.1.14'te gösterilen kesitteki üç notalık motiflerin skordatura-akoru ile ilişkili oluşumu.	119
Tablo 5.1.8: Örnek 5.1.14'te gösterilen kesitteki üç notalık motiflerin partisyondaki kullanımı.	119
Tablo 5.1.9: Örnek 5.1.17'de gösterilen kesitte yer alan ardışık üçlülerin Sacher dizisi ile bağlantısı.	119
Tablo 5.1.10: Dördüncü sayfanın ilk sisteminin son ölçüsünde yer alan motifler.	120
Tablo 5.1.11: Örnek 5.1.19'daki motiflerin belirtilen kesit üzerinde gösterilmesi.	120
Tablo 6.1: Örnek 6.2'de daire içine alınmış Sacher dizisinin perdeleri arasında yer alan seslerin oluşturdukları dizinin yapısı.	125
Tablo 6.2: Birinci sayfanın beşinci satırında Sacher dizisinin perdeleri arasında yer alan sesleri Sacher dizisinin parçacıkları ile	

ilişkilendirilmesi.	127
Tablo 6.3: Birinci sayfanın altıncı satırında Sacher dizisinin perdeleri arasında yer alan sesleri Sacher dizisinin parçacıkları ile ilişkilendirilmesi.	127
Tablo 6.4: Birinci sayfanın yedinci satırından sekizinci satırın ortalarına kadar Sacher dizisinin perdeleri arasında yer alan sesleri Sacher dizisinin parçacıkları ile ilişkilendirilmesi.	128
Tablo 6.5: Örnek 6.10'da gösterilen kesitin perde organizasyonu.	130



KISALTMALAR

Aralıkların isimlendirilmesinde aşağıdaki kısaltmalar kullanılmıştır:

K : Kck (minör)

B : Büyük (majör)

T : Tam

A : Artmış

Artmış 4'l ve eksilmiş 5'li aralığı için sıklıkla **triton** terimi kullanılmıştır.

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

1976 yılında, yirminci yüzyılın en iyi çellistlerinden biri olarak nitelendirilen Mstislav Rostropoviç, İsviçreli orkestra şefi, müzik koruyucusu ve emperzaryo Paul Sacher'in 70. doğum gününün onuruna bir konser organize ederek, on iki besteciye, Sacher'e ithaf edilmiş bir çeşitlemeler serisi oluşturulmasında iş birliği yapmaları için çağrıda bulunur. Rostropoviç, solo viyolonsel için Sacher'in ismi üzerine, her biri bu çeşitlemeler serisinin bir bölümünü oluşturacak eserler yazmaları için Conrad Beck, Luciano Berio, Pierre Boulez, Benjamin Britten, Henri Dutilleux, Wolfgang Fortner, Alberto Ginastera, Cristobal Halffter, Hans Werner Henze, Heinz Holliger, Klaus Huber ve Witold Lutoslawski'yi davet eder ve bu davet hepsi tarafından kabul edilir.¹

Başlangıçtaki düşünce, Benjamin Britten tarafından yazılan bir tema üzerine söz konusu bestecilerin her birinin birer çeşitleme bestelemesi yönündeydi. Fakat ortaya çıkan ve *12 Hommages à Paul Sacher pour violoncello* başlığı altında Universal Edition tarafından yayınlanan on iki eserin ne Britten'in temasıyla, ne de birbirleriyle herhangi bir bağlantısı bulunmamaktadır.² Eserlerin çoğu tek bölümlü olmasına karşın, bunlardan birçoğunun bireysel özellikler taşıyan birden fazla bölmesi vardır. Boulez, projenin sınırlarını daha da aşarak *Messagesquise* isimli eserini yedi viyolonsel için bestelemiştir.

¹ Robin STOWELL, **The Cambridge Companion to the Cello**, 144.

² Serinin en kısa eseri olan Britten'in bestelediği *TEMA 'Sacher'* bu düşünceyle yazılmıştır. Bkz. Paul KILDEA, **Britten on Music**, 351.

Belirtildiği gibi eserler Sacher'in ismi üzerine, yani bu ismi oluşturan harflerin Avrupa dillerinde nota ismi olarak karşılık geldiği perdelerin oluşturduğu dizi üzerine bestelenmişlerdir.³ Buna göre, tek başına belirli bir nota ismine karşılık gelmeyen S harfi başına eklenen E ile Almandadaki mi perdesine (ES), A, C, H ve E harfleri Almandada sırası ile la, do, si ve mi perdelerine, yine herhangi bir dilde tek başına belirli bir nota ismine karşılık gelmeyen R harfi ise sonuna eklenen E harfi ile İtalyancada re perdesine karşılık gelmiştir (Örnek 1.1.1).⁴



Örnek 1.1.1: Sacher'in isminin perde karşılıkları.

Bu çalışmada, tarihin belirli bir noktasında aynı ödev ile karşı karşıya olan, hepsi farklı ülkelerde ve/veya farklı zamanlarda doğmuş, eğitim görmüş ve yaşamış beş bestecinin, müzikal malzemeyi ele alışlarındaki teknik ve estetik farklılıklarla beraber benzerlikler de açığa çıkarılarak, hem tek tek bestecilerin kompozisyon anlayışlarına, hem de 70'lerin ikinci yarısında Avrupa'daki müzikal beklenti ve arayışlara ışık tutulması amaçlanmaktadır.

³ Sacher isminin harflerinin perde isimleri olarak karşılığı aşağıdaki makalede de yer almaktadır:

Thomas BÖSCHE, "Zwischen Opazität und Klarheit", 65.

⁴ Notaların bu isimleri sadece Almanca ve İtalyancada değil, (bir takım farklılıklarla da olsa) diğer pek çok dilde kullanılmaktadır. Metinde kesinlik açısından bu iki dil belirtilmiştir.

Notaların Almandadaki adlandırmaları için bkz.:

Christoph HEMPEL, **Neue Allgemeine Musiklehre**.

A, C ve E harfleri, İngilizcede de aynı perdeleri ifade etmektedir. Bkz.:

KOSTKA – PAYNE, **Tonal Harmony : with an introduction to twentieth-century music**, 1

BERNWARD – SAKER, **Music in Theory and Practice, Volume I**, 3-4.

"Re" ifadesi, 11. yüzyılda yaşamış İtalyan müzik teorisyeni Guido d'Arezzo'nun sisteminden kaynaklanmaktadır. Bkz.:

BERNWARD – SAKER, **Music in Theory and Practice, Volume I**, 46.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Bu on iki eserden, yapısal olarak yeterli ölçüde farklılık göstermelerinin yanında yöntemlerinde yer yer paralellikler de gözlemlenebilen beş eser söz konusu çalışmada incelenmek üzere seçilmiştir. Bu seçimde, bestecilerin farklı ülke ve/veya kuşakları temsil etmelerine de dikkat edilmiştir. Tablo 1.2.1 bu çalışmada incelenecek eserlerin listesini bestecilerine ilişkin bilgilerle birlikte sunar.

Tablo 1.2.1: Çalışmada incelenecek eserlerin listesi ve bestecilerine ilişkin bilgiler.

Eser Adı	Besteci	Bestecinin doğum tarihi	Ülke
<i>Chaconne für Violoncello solo</i>	Heinz Holliger	1939	İsviçre
<i>Sacher Variation for solo cello</i>	Witold Lutoslawski	1913	Polonya
<i>Messagesquise pour 7 violoncellos</i>	Pierre Boulez	1925	Fransa
<i>Trois Strophes sur le nom de Sacher</i>	Henri Dutilleux	1916	Fransa
<i>Les mots sont allés...</i> (<i>"Recitativo" pour cello soul</i>)	Luciano Berio	1925	İtalya

Bu eserlerin, yapıtta kullanılan tekniklerin ve bestecilerinin kompozisyon anlayışlarının ortaya konmasındaki yeterlilik baz alınarak tamamı ya da sadece belirli bölüm veya bölmeleri ele alınacaktır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Seçilen eserler öncelikle teker teker ele alınarak, başta eserlerin ortak perde malzemesi olan Sacher dizisinin kullanımı olmak üzere kompozisyonda kullanılan tekniklerin ortaya konmasının ardından, söz konusu malzemenin eserin oluşumunda gördüğü işlevin biçim ve büyüklüğü tartışılacaktır. Kullanılan kompozisyon tekniklerinin incelenmesinde sıklıkla partiyon görüntüsünü sadeleştiren ya da ilgili pasajın perde organizasyonunun ilkelerini olabildiğince açık bir şekilde gözler önüne seren örnek ve tabloları yer verilecek, bunlar gerekli yerlerde doğrudan partiyon içine yerleştirilerek aradaki ilişkinin dolaysız olarak gösterilmesine çalışılacaktır.

Eserlerin teker teker ele alınması sırasında yeri geldikçe o ana kadar incelenmiş olan diğer eserler ile karşılaştırmalar yapıldıktan sonra çalışmanın Sonuç bölümünde, ana bölümlerde elde edilen veriler ile varılan sonuçlar ışığında eserler eleştirel bir ortamda karşı karşıya getirilecek ve bu sayede bestecilerin temsil ettikleri müzikal konum netleştirilmeye çalışılacaktır.

2. HEINZ HOLLIGER: *CHACONNE FÜR VIOLONCELLO SOLO*

Holliger de tıpkı daha sonra ele alacağımız Boulez gibi Sacher dizisini bir nevi seriyel bir yaklaşımla ele alarak, diziden sadece ses materyalini üretmekle kalmayarak eseri biçimsel olarak da diziye dayandırır. Ancak dizi ile eserin biçimi arasındaki bu biçimsel ilişki son derece basit ve açık tutulmuştur.

Holliger'in *Chaconne*'u Sacher dizisinin nota sayısı gibi altı bölmeden oluşmaktadır. Her bölme altışar cümleden, her cümle de yine altışar müzik biriminden meydana gelmiştir. Partisyonda her cümle için birer satır ayrılmıştır. Eserin ilk üç bölmesi, geri kalan bölmeler için de geçerli olan kompozisyon tekniğinin açık bir şekilde anlaşılmasına yeterli olduğundan, çalışmada sadece bu bölmelerin analizlerine yer verilmiştir.

2.1. Birinci Bölme

İlk bölmede Sacher dizisi, perdelerin sıra ve sayısında değişikliğe gidilmeksizin altı kere tekrar edilir. Dizinin her tekrarında dizi perdelerinin oktav konumları değiştirilmektedir. Bu durumda her cümlede Sacher dizisinin tamamı, bu cümlelerin her bir biriminde de kurgusal temel olarak dizinin sadece bir notası bulunur.

İlk cümlede ilk ve son sesler hariç üst üste bindirme tekniği uygulanmıştır; yani dizinin 1. perdesi tek başına duyulduktan sonra dizinin 1. ve 2., 1., 2. ve 3., 3. ve 4., ve son olarak 4. ve 5. perdeleri bir arada duyulur. Dizinin 6. perdesi cümleyi tek başına kapatacaktır. (Örnek 2.1.1)

Örnek 2.1.1: Holliger, *Chaconne*, birinci bölme, birinci cümle.

İkinci cümlede de benzer bir teknik uygulanmıştır: Dizinin ilk üç perdesi tek başlarına duyulduktan sonra 3. ve 4., 4. ve 5., son olarak da tutulan 5. perdeye ek olarak 4. ve 6. perdelerin tremolosuyla dizinin son üç perdesi bir arada duyulur. (Örnek 2.1.2)

Örnek 2.1.2: Holliger, *Chaconne*, birinci bölme, ikinci cümle.

Üçüncü cümleye önceki cümlelerden farklı bir uygulama ile başlanır: Bu bölmede ilk ve tek sefere mahsus olarak, dizinin son perdesi olan re, ikinci cümleden üçüncü cümleye sarkarak dizinin ilk perdesi olan mi \flat ile birlikte duyulur. Burada dizinin birlikte duyulan perdelerinin sayısı da ilk iki cümleye kıyasla daha fazladır. İlk iki birimde dizinin önce 6. ve 1. perdeleri, bunun ardından 6., 1. ve 2. perdeleri bir arada kullanılmıştır. Bu noktaya kadar artış gösteren yoğunluk, cümlenin üçüncü biriminde birden bire

düşürülerek dizinin 3. perdesi tek başına duyurulur. Bu noktadan itibaren tekrar gitgide artan bir yoğunlukla 3. ve 4., 3., 4. ve 5., ve son olarak 3., 4., 5. ve 6. perdelerin bir arada duyulması ile cümle sonlanır. (Örnek 2.1.3)

The musical score for Example 2.1.3 consists of two staves. The top staff shows a sequence of five chords: a whole note chord on the 3rd fret, a whole note chord on the 4th fret, a whole note chord on the 3rd fret, a whole note chord on the 4th fret, and a whole note chord on the 5th fret. The bottom staff shows a melodic line starting with a box labeled 'pizz' and a dynamic marking of 'p'. The line includes various performance instructions: '(pizz. sempre)', '(sul pont)', '(arp.)', '(acc.)', and 'simile'. The dynamics range from 'p' to 'fff', with a 'cresc' marking. The score ends with a final chord on the 3rd fret.

Örnek 2.1.3: Holliger, *Chaconne*, birinci bölme, üçüncü cümle.

Dördüncü cümlede tek başına duyurulan ilk iki perdeden sonra, bir önceki birimde duyurulan perdeye yeni bir perdenin katılması ile sağlanan yoğunluk artışı burada da sürdürülerek 2. ve 3. perdelerin ardından 3. ve 4. perdeler bir arada duyurulur. Üçüncü cümledeki yapıya benzer bir şekilde, dördüncü cümlede beşinci birimde de yoğunluk aniden tek sese indirgenir ve 5. perde tek başına duyurulur. Daha sonra bu perdeye katılan 6. perde ile cümle sonlandırılır. (Örnek 2.1.4)

The musical score for Example 2.1.4 consists of two staves. The top staff shows a sequence of five chords: a whole note chord on the 2nd fret, a whole note chord on the 3rd fret, a whole note chord on the 4th fret, a whole note chord on the 3rd fret, and a whole note chord on the 5th fret. The bottom staff shows a melodic line starting with a box labeled 'arco' and a dynamic marking of 'pppp'. The line includes various performance instructions: '(iv)', '(iii)', and '(ii)'. The dynamics range from 'pppp' to 'mf', with a 'gliss (p.o.)' marking. The score ends with a final chord on the 5th fret.

Örnek 2.1.4: Holliger, *Chaconne*, birinci bölme, dördüncü cümle.

Beşinci cümlede Sacher dizisine farklı bir açıdan yaklaşılr. Burada yalnızca notasyonda yer alan dizi bire bir perdeleri duyurmayarak, çellonun III. ve IV. tellerinde gerçekleştirilen doğuşkan *glissando*'sunun köşe noktalarını belirtir. Bu durumda ortaya çıkan sesler farklı olacak, sürekli

doğuşkan *glissando*'sunun içinde diziyeye ait perdeler dikkat çekmeyecektir.
(Örnek 2.1.5)

Örnek 2.1.5: Holliger, *Chaconne*, birinci bölme, beşinci cümle.

Bu cümlede, eserin yapısal temelini oluşturan dizinin sadece notasyonda varlık göstererek, bunun sonucunda duyulan seslerin farklı olması; bir başka deyişle, söz konusu cümle ile yapıtın geri kalanı arasındaki yapısal bütünlüğün sadece notada, yani görsel olarak sağlanmış olması, bizi Klasik Batı Müziğinin gelişiminde vazgeçilmez bir rolü olan notasyon kültürü ile karşı karşıya getirir. Burada duyulanın bir efekt etkisiyle uçarı, tam algılanamayan perdeler, sesler olmasına karşın Sacher perdeleri notada net bir biçimde görülüyor. Sacher perdeleri *duyulmuyor*, ama *görülüyor*. Bu da notasyonun görselliğinin eserin yapısı ve tutarlılığına duyulan seslerden daha fazla katkıda bulunmasıdır. Müzik, duysallıkla beraber notaya ve görselliğe de çok şey borçludur. Bu cümlelerin Sacher ile ilişkisini kuran tek şey notasyondaki Sacher dizisi doğuşkanlarıdır.

Bölmenin son cümlesi olan altıncı cümlede, daha öncekilere benzer örnekte önce dizinin 1. perdesi tek başına, daha sonra 1. ve 2. perdeler bir arada, 3. perde tek başına, 3. ve 4. perdeler ve ardından bunlara 5. perdenin katılımı ile 3., 4. ve 5. perdeler bir arada duyulur. Bu cümlede de üçüncü ve dördüncü cümlelerde olduğu gibi, ilk birimlerde artış gösteren yoğunluk üçüncü birimde tekrar tek sese indirgenmiş ve bu noktadan sonra tekrar giderek artmıştır.

Cümlenin son biriminde, şimdiye kadar karşılaşmadığımız bir kullanımı görürüz. Eşzamanlı kullanım daha da ileri bir noktaya götürülerek, dizinin ardışık olmayan iki perdesi, yani 3. ve 6. dizi perdeleri, bölmenin bu son biriminde ilk defa bir arada duyurulur. Burada *glissando*'ların varış noktasını belirten parantez içindeki *si \flat* ve *mi \flat* ile sondaki *do \sharp* yapısal olarak işlevsel değildir. (Örnek 2.1.6)

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef. The score is marked with various dynamics and performance instructions. At the beginning, it is marked 'c. legno tratto' and 'ppp'. There are several measures of music, including a section marked 'sul pont.' and 's. vib.'. The score ends with a double bar line and a final dynamic marking of 'ppp'. There are also some handwritten annotations and markings, such as 'mf' and 'gliss./Trem.'.

Örnek 2.1.6: Holliger, *Chaconne*, birinci bölme, altıncı cümle.

Holliger, Sacher dizisinin altı perdesini (dizinin farklı amaçla kullanıldığı beşinci cümle dışında) değiştirmeksizin sürekli olarak tekrar ettiği bu altı cümleyi karakterize etmek ve birbirinden daha kesin çizgilerle ayırmak için iki özel tekniğe başvurur:

Teknik I: Farklı oktav bölgelerinin kullanımı

Dizi perdeleri her bir cümlede belirli oktav bölgelerine yerleştirilmiş ve bu bölgeler söz konusu cümle içinde sabit tutulmuş, herhangi bir değişime uğramamıştır. Fakat farklı cümleler göz önüne alındığında bu oktav bölgelerinin dizi perdeleri için farklı oranlarda değişim gösterdiği görülmektedir (Tablo 2.1.1).

Tablo 2.1.1: Holliger, *Chaconne*, birinci bölmede Sacher dizisinin perdelerinin değişen oktav konumları.

The image displays six systems of musical notation, labeled 1 through 6, representing different octave positions of the Sacher sequence. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notes are placed on various lines and spaces to show their relative positions across the systems. System 1 shows the sequence in a higher octave, while system 6 shows it in a lower octave. The sequence of notes is consistent across all systems, but their vertical placement on the staves changes to represent different octaves.

Yukarıdaki tabloda sadece perde malzemesi iskelet olarak verilmiş, eserde eşzamanlı olarak duyulan perdeler göz önüne alınmamıştır. Beşinci cümlede notalar, daha önce belirtmiş olduğumuz gibi doğrudan tınlayan perdeler olmadığından parantez içine alınmıştır. Her cümleinin sonundaki

akorsal gösterime ise perdelerin oktav konumlarındaki değişimin farklı bir şekilde gözlemlenmesi amacıyla yer verilmiştir.

Tablo 2.1.1'de görüldüğü gibi birinci ve ikinci cümleler arasında, dizinin 3. ve 5. perdelerinin oktav konumları sabit tutulurken, 1. perde iki oktav yukarıya, 2. ve 4. perdeler bir oktav aşağıya ve 6. perde iki oktav aşağıya aktarılmıştır. İkinci ve üçüncü cümlelerde ise oktav konumu sabit kalan tek perdenin, dizinin 3. perdesi olan do perdesi olduğu görülür, ki bu perde bölme süresince oktav konumu en fazla sabit tutulan perdedir.

Sonuç olarak, Tablo 2.1.1'de her cümlelerin sonuna eklenmiş akorsal gösterimin bütün cümlelerde farklılık gösterdiği görülür. Beşinci cümleyi duyulan seslerin notasyondakilerden farklı olması nedeniyle dışarıda bırakırsak, geri kalan beş cümlelerin dördünde do perdesinin cümlelerin en kalın perdesi olduğu görülmektedir. Bu perde sadece dördüncü cümlede bir oktav yukarı aktarılmış ve bu nedenle cümlelerin en kalın perdesi mi \flat perdesi olmuştur. Bunun yanı sıra ilk üç cümlede adım adım alt oktav bölgesine doğru bir yoğunlaşma olduğu gözlemlenebilir. Cümlelerin en kalın perdesi sabit kalırken en tiz perde değişkenlik göstererek birinci cümledeki la perdesinden başlayarak sırası ile A4 ve K9 aşağı inerken, diğer perdeler de bununla beraber pes oktav bölgelerine doğru yol almaktadırlar. Dizi perdelerinin dördüncü cümledeki oktav konumlarının genel görüntüsü ikinci cümledeki ile benzerlik gösterirken, son cümledeki üçüncüye benzeşmekle birlikte onun kadar pes oktav bölgelerine yoğunlaşmamakta, buna karşın yapısında daha küçük aralıklar barındırmaktadır.

Teknik II: Farklı çalış tekniklerinin kullanımı

Holliger'in cümleler arasındaki sınırları belirginleştirmek için kullandığı bir başka teknik de her cümlede yeni çalış tekniklerini esere dahil etmektir. İlk cümlede normal (*ordinario*) yay ile çalma tekniğine sol el *pizzicato*'su eklenir. İkinci cümle, *sul tasto* ile birlikte tremolo (hem yay hem de parmak tremolosu) kullanımı ile karakterize edilir. Üçüncü cümlede yukarıya ve aşağıya doğru gerçekleştirilen *pizzicato* arpejler ve *sul ponticello*, dördüncü cümlede ise *glissando* yeni teknikler olarak karşımıza çıkar. Beşinci cümlede ise ilk kez doğuşkan *glissando*'su kullanılmıştır. Son cümlede de bu tekniklere *col legno tratto* da eklenir. Bir başka deyişle, her cümle farklı çalış tekniklerinde elde edilen renkler ile karakterize edilir.

Tablo 2.1.2'de, cümlelerde ilk kez ortaya çıkan çalış tekniklerinin yanında, birimlerin içerdiği ses miktarı da belirtilir.

Tablo 2.1.2: Holliger, *Chaconne*, birinci bölmede birimlerin içerdikleri ses adedi ile cümlelerde ilk defa ortaya çıkan çalış teknikleri.

	Birim Başına Birlikte Duyulan Seslerin Adedi						İlk defa ortaya çıkan çalış teknikleri
	Birim I	Birim II	Birim III	Birim IV	Birim V	Birim VI	
Cümle I	1	2	1	2	2	1	sol el <i>pizzicato</i> 'su
Cümle II	1	1	1	2	2	3	<i>sul tasto</i> , tremolo
Cümle III	2	3	1	2	3	4	<i>arpeggio</i> , <i>sul pont.</i>
Cümle IV	1	1	2	2	1	2	<i>glissando</i>
Cümle V	1	1	1	1	1	1	doğuşkan <i>glissando</i> 'su
Cümle VI	1	2	1	2	3	2	<i>col legno tratto</i>

2.2. İkinci Bölme

İkinci bölme de eserin tüm bölmeleri gibi altı cümleden, bu altı cümlelerin her biri de yapısal olarak altı iki sesli birimden oluşur. İlk bölmede sadece Sacher dizisinin tekrarlanmasından oluşan yalın kullanımlı perde malzemesi, ikinci bölmeden itibaren daha karmaşık bir yapıya sahip olmaya başlar. Bu karmaşık yapı, bölmenin bütünü ile iç içe geçmiş olduğundan cümleleri tek tek ele almanın bir faydası olmayacaktır.

İkinci bölmede iki sesli oluşumların ardışık düzende dizildiği bir yapı göze çarpar (Örnek 2.2.1). Bu durumun tek istisnası, üçüncü cümlelerin beşinci birimindeki üç sesli oluşumdur. Bu birimdeki *dob* notası, ilk bölmedeki kullanıma benzer bir şekilde bir önceki birimden, yani dördüncü birimden beşinci birime sarmaktadır. Bunun dışındaki iki sesli oluşumlar ilk dört cümlede iki sesli basışlar yoluyla, son iki cümlede de tril ve tremolo şeklinde gerçekleştirilir.

The image displays a handwritten musical score for a string quartet, likely from the second movement of a Chaconne. The score is divided into several systems, each with a box indicating a specific technique or dynamic. The techniques include arco ord, pizz, arco c. legno (trem.), arco ord., tr, sul tasto, and (ord) tr. Dynamics range from ppp to ff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and vibrato markings.

Örnek 2.2.1: Holliger, *Chaconne*, ikinci bölme, birimlerin gösterimi.

Bölmenin perde malzemesi üzerinde genel bir bakış sahibi olmak için, birimlerdeki perdeleri bir oktavyı aşmayacak şekilde bir tablo üzerinde göstereyim (Tablo 2.2.1). Anlaşılabilirlik için yer yer anarmonik değişimler de yapılmıştır. Bu tablodaki seslerin Sacher dizisi ile ilişkisi ilk bakışta anlaşılamayacaktır. Buna rağmen her cümlenin ilk biriminin içinde mi

notasının olduğu dikkat çeker. Daha sonraki bölmelerde rastlamayacağımız bu durum ilk bölme ile ikinci bölmenin belirleyici ortak özelliğidir.

Tablo 2.2.1: Holliger, *Chaconne*, ikinci bölmenin cümle ve birimlere ayrılmış ikişerli gruplanan perde malzemesi.

The musical score consists of six staves, numbered 1 to 6. Each staff contains six measures of music. The notes are arranged in pairs, with a sharp sign (#) above the first note of each pair. The notes are: 1. Staff 1: Bb, Bb; 2. Staff 2: Bb, Bb; 3. Staff 3: Bb, Bb; 4. Staff 4: Bb, Bb; 5. Staff 5: Bb, Bb; 6. Staff 6: Bb, Bb. The notes are arranged in pairs, with a sharp sign (#) above the first note of each pair. The notes are: 1. Staff 1: Bb, Bb; 2. Staff 2: Bb, Bb; 3. Staff 3: Bb, Bb; 4. Staff 4: Bb, Bb; 5. Staff 5: Bb, Bb; 6. Staff 6: Bb, Bb.

Bu bölmede Sacher dizisinin orijinali ile birlikte beş aktarımı kullanılmıştır (Tablo 2.2.2⁵).

Tablo 2.2.2: Holliger, *Chaconne*, ikinci bölmede kullanılan Sacher dizisi ve aktarımları.

The image displays six staves of musical notation, numbered 1 through 6 on the left. Each staff shows a sequence of notes in a specific key signature, with the final note circled. The staves are arranged vertically, and the notes are written in a treble clef. The sequence of notes in each staff is as follows:

- Staff 1: B-flat, A, G, F, E, D, C (circled)
- Staff 2: A, G, F, E, D, C, B-flat (circled)
- Staff 3: G, F, E, D, C, B, A (circled)
- Staff 4: F, E, D, C, B, A, G (circled)
- Staff 5: E, D, C, B, A, G, F (circled)
- Staff 6: D, C, B, A, G, F, E (circled)

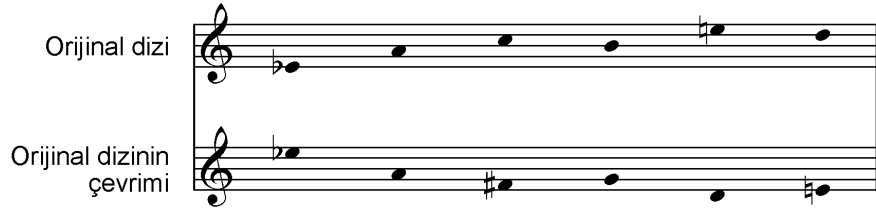
Bu aktarımlar da gelişigüzel yapılmamış olup, Sacher dizisi, orijinal dizinin çevriminin⁶ perdeleri üzerine aktarılmıştır (Tablo 2.2.3).

⁵ Bu tablo, Antoine Bonnet'nin Boulez'in *Messagesquise* isimli eseri üzerine yazdığı makalesinde de yer almaktadır (Antoine BONNET, "Ecriture and perception: on Messagesquise by Pierre Boulez", 175, Figure 4.). İleride göreceğimiz gibi Boulez ve Holliger, belki bilinçli, belki de tamamen rastlantısal olarak aynı tablodan yola çıkmışlardır.

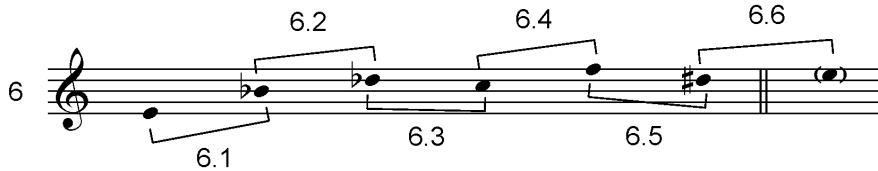
⁶ On iki ton müziğinin başlıca tekniklerinden olan çevrim (İng. *inversion*; Alm. *Umkehrung*; Fr. *renverse*), dizideki aralıkların yönünün değiştirilmesi anlamına gelmektedir. Buna göre çıkıcı aralıklar (sayıları ve nitelikleri aynı kalarak) inici, inici aralıklar ise (sayıları ve nitelikleri aynı kalarak) çıkıcı olarak konumlandırılır. Bkz.:

John BAUR, **Practical Music Theory**, 294.

KOSTKA, Stefan M. (1999), **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**, 198-212.

Tablo 2.2.3: Orijinal Sacher dizisi ve çevrimi.

Bu dizi aktarımlarının bölmenin perde malzemesiyle olan ilişkilerini bir örnek ile açıklayalım. Bunun için 6 numaralı, yani mi notası üzerine aktarılmış diziyi alarak dizinin ardışık seslerini ikişerli guruplar halinde bir araya getirelim. Bu durumda mi ve si \flat notaları birinci grup, si \flat ve re \flat notaları ikinci grup, re \flat ve do notaları üçüncü grup olacak ve bu altıncı gruba kadar devam edecektir (Tablo 2.2.4)⁷. Dizilerin ilk notaları da, döngünün tamamlanabilmesi için dizinin sonuna eklenmelidir.

Tablo 2.2.4: Holliger, *Chaconne*, ikinci bölmede dizi perdelerinin gruplanma ilkesinin 6 numaralı dizi üzerinde gösterimi.

KOSTKA – PAYNE, **Tonal Harmony : with an introduction to twentieth-century music**, 505-514.

Ton de LEEUW, **Music of the Twentieth Century**, 140.

Christoph WÜNSCH, **Satztechniken im 20. Jahrhundert**, 149-150.

⁷ Dizi seslerinin gruplanarak iki ve üç sesli oluşumların elde edilmesi, on iki ton müziğinde sıklıkla kullanılan bir tekniktir. Holliger'in *Chaconne*'ununda kullanılan yöntem en yakın örneklerden birisi Schönberg'in Dördüncü Yaylı Dörtlü'sünün (op. 37) başlangıcında görülmektedir. Burada on iki ton dizisi üçerli gruplar halinde dört parçaya bölünmüş ve bu gruplar, 1. kemandaki melodik çizginin üç sesli akorlardan oluşan eşliği olarak 2. keman, viyola ve viyolonsel tarafından seslendirilmektedir. Grupların tekrarlanmasında ise sıklıkla grubun bir veya daha fazla perdesinin oktav konumu değiştirilmektedir. Bölümün ilerleyen ölçülerinde ise (özellikle Holliger'in söz konusu eserinin üçüncü bölümündeki kullanıma yakın bir şekilde) üçer perdeden oluşan gruplardan her birinin perdeleri bir çalgı tarafından bu kez ardışık olarak seslendirilir. (Bkz. Christoph WÜNSCH, **Satztechniken im 20. Jahrhundert**, 157-158.)

Tablo 2.2.5, Tablo 2.2.4'te altı numaralı dizi üzerinde gerçekleştirilen gruplamanın bütün diziler üzerinde uygulanışını göstermektedir.

Tablo 2.2.5: Tablo 2.2.4 üzerinde gerçekleştirilen gruplamanın bütün diziler üzerine uygulanışı.

The image displays six staves of musical notation, numbered 1 through 6 on the left. Each staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals). Brackets are drawn above and below the notes to group them into pairs. These groups are labeled with numbers from 1.1 to 6.6. The labels are arranged in a diagonal pattern across the staves: Staff 1 has labels 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5, 1.6; Staff 2 has 2.1, 2.2, 2.3, 2.4, 2.5, 2.6; Staff 3 has 3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.5, 3.6; Staff 4 has 4.1, 4.2, 4.3, 4.4, 4.5, 4.6; Staff 5 has 5.1, 5.2, 5.3, 5.4, 5.5, 5.6; and Staff 6 has 6.1, 6.2, 6.3, 6.4, 6.5, 6.6. The labels are positioned above the notes for groups 1.2, 1.4, 1.6, 2.2, 2.4, 2.6, 3.2, 3.4, 3.6, 4.2, 4.4, 4.6, 5.2, 5.4, 5.6, 6.2, 6.4, 6.6, and below the notes for groups 1.1, 1.3, 1.5, 2.1, 2.3, 2.5, 3.1, 3.3, 3.5, 4.1, 4.3, 4.5, 5.1, 5.3, 5.5, 6.1, 6.3, 6.5.

Bu gruplar Tablo 2.2.1 üzerinde, belki ilk görünüşte dağınık, ancak biraz daha dikkatli incelendiğinde oldukça organize bir şekilde bulunmaktadır. Tablo 2.2.6, 6 numaralı dizinin gruplarının Tablo 2.2.1 üzerindeki yerlerini göstermektedir. Burada dizinin gruplarının, beşinci cümlelerin ikinci biriminden başlayarak tabloda diyagonal bir biçimde yer aldığı görülmektedir.

Tablo 2.2.6: 6 numaralı dizinin gruplarının Tablo 2.2.1 üzerindeki yerleşimi.

The image shows a musical score with six staves, numbered 1 to 6 from top to bottom. Each staff contains a sequence of notes and rests. A diagonal sequence of six groups, labeled 6.1 through 6.6, is highlighted with dashed lines. Group 6.1 is located on staff 5, 6.2 on staff 4, 6.3 on staff 3, 6.4 on staff 2, 6.5 on staff 1, and 6.6 on staff 6. The groups are arranged in a staircase pattern, moving from the bottom-left towards the top-right of the score.

Tablo 2.2.6’te, 6 numaralı dizinin gruplarının diyagonal yerleşimi çok açık bir biçimde görülmesine karşın, dizi grupları gerçekte biraz daha dolambaçlı bir yol izlemektedirler. Öyle ki, 6 numaralı dizinin ilk grubunun (6.1) beşinci cümlelerin ikinci biriminde yer aldığı ve diyagonal ilerleyişine birinci cümlelerin altıncı birimine kadar devam ettiği görülmektedir. Dizi daha sonra altıncı cümlelerin birinci birimine atlamış ve dizinin son grubu (6.6) bu birimde yer almıştır. Bu uygulamayı Tablo 2.2.2’deki diğer diziler için de gerçekleştirdiğimizde, tablonun sınırlarından dolayı diyagonal akışın devam edebilmesi için grupların aynı dolambaçlı gidişatı izlemeleri gerekmektedir (Tablo 2.2.7).

Tablo 2.2.7: Tüm dizilerin gruplarının Tablo 2.2.1 üzerindeki yerleşimi.

Diyagonal yerleştirme sistemine uymayan üç birim.

Diyagonal yerleştirme sisteminde kullanılan prensibi açıklamadan önce, Tablo 2.2.7'de bu sisteme uymayan (tablo üzerinde de işaretlenmiş) üç birimi belirtmemiz yerinde olacaktır. Öncelikle birinci cümlelerin ilk biriminden başlayan 1 numaralı dizinin gruplarının (1.1) altıncı cümlelerin ikinci birimi (1.2), beşinci cümlelerin üçüncü birimi (1.3) ve dördüncü cümlelerin dördüncü birimi (1.4) üzerinde ortaya çıkarak diyagonal bir yol izlediği görülmektedir. Bu diyagonal ilerleyişin üçüncü cümlelerin beşinci biriminde 1.5 grubu ve ikinci cümlelerin altıncı biriminde 1.6 grubu ile devam etmesi gerekirken bunun gerçekleşmediği görülmektedir. Benzer örnekte 2 numaralı dizinin gruplarının dağılımını incelediğimizde, bunların ikinci cümlelerin birinci biriminden (2.2) dördüncü cümlelerin beşinci birimine (2.6) kadar sisteme uygun bir diyagonal yerleşimde oldukları, fakat bu diyagonal yerleşimin tamamlanması için üçüncü cümlelerin altıncı biriminde yer alması gereken 2.1 grubunun, sistem uyarınca 1.6 grubunun yer alması gereken ikinci cümlelerin altıncı grubuna yerleştirildiği görülmektedir. 6.5 ve 2.3 gruplarının içeriğine üçüncü cümlelerin beşinci ve altıncı birimlerinde neden tekrarlandıkları belirsizdir. (Tablo

2.2.7’de bu üç birimde sistem uyarınca yer alması gereken perdeler ve grup numaraları parantez içinde belirtilmiştir.) Bu iki düzen dışı durumun, bestecinin kurmuş olduğu sistemde, arzuladığı müzikal amaçlara göre başvurduğu serbest değişimler olduğu düşünülebilir.

Diyagonal yerleştirme sistemi oldukça sade bir prensibe dayanmaktadır: Sisteme zemin oluşturması için boş tablo, kare oluşturacak şekilde dört kere tekrarlanır. Dizi grupları sağ alt tablodan başlayarak sol yukarıya doğru diyagonal bir yol izlerler. Tablo 2.2.8 bu sistemi 4 numaralı dizi üzerinde göstermektedir.

Tablo 2.2.8: Diyagonal yerleştirme sisteminin 4 numaralı dizi üzerinde gösterimi.

The musical score consists of four systems, each with six staves. The first system shows the initial placement of notes in the bottom-right cell (4.3). The second system shows the placement of notes in the bottom-right and bottom-left cells (4.4 and 4.5). The third system shows the placement of notes in the bottom-right, bottom-left, and top-right cells (4.1, 4.4, and 4.5). The fourth system shows the final placement of notes in all four cells (4.1, 4.2, 4.4, and 4.6).

Tablo 2.2.9'da ise bütün dizilerin diyagonal yerleşimi açık bir şekilde gözlemlenebilmektedir.

Tablo 2.2.9: Diyagonal yerleştirme sisteminin bütün diziler üzerinde gösterimi.

The image displays a musical score for six staves, organized into two systems of three staves each. The notes are placed diagonally across the staves, with each note accompanied by a boxed fingering number. The first system shows notes in staves 2, 3, 4, 5, and 6, with fingerings such as 2.1, 1.6, 6.5?, 1.5, 1.4, 1.3, 4.3, 1.2, 4.2, and 5.4. The second system shows notes in staves 1, 2, 3, 4, and 5, with fingerings such as 1.1, 4.1, 5.3, 6.5, 5.2, 6.4, 5.1, 6.3, 2.3?, 2.1, 6.2, 3.2, 6.1, 3.1, 2.3, 3.5, 2.2, 3.4, and 3.3.

Bununla birlikte dizilerin ilk gruplarının tablo üzerinde nerede yer alacakları da benzer bir şekilde organize edilmiştir: Birinci cümlelerin ilk biriminde 1.1 grubu ile başlayan diyagonal yerleştirme sistemi bu kez sol alta doğru ve her defasında bir cümle atlayarak uygulanmaktadır (Tablo 2.2.10).

Tablo 2.2.10: Dizilerin ilk gruplarının tablo üzerindeki yerleşim sistemi.

The image displays a musical score for six strings, organized into two systems of six staves each. The first system shows the first group of notes for each string, with fingering numbers 1.1, 2.3? (2.1), and 3.1. The second system shows the second group of notes for each string, with fingering numbers 4.1, 5.1, and 6.1. The notes are placed on the staves in a way that illustrates the fingering system for the first group of notes.

Bu bölmede de ilk bölmedeki gibi cümleler belirli çalış teknikleri ile karakterize edilmiştir. *Arco ordinario* başlayan bölmenin ilk cümlesinde birimler arasındaki geçişler daima *glissando*'lar ile gerçekleştirilmiştir. İkinci cümlede *sul ponticello* ile birlikte doğuşkanlar ve çeşitli genişliklerde vibrato ya da tamamen vibratosuz kullanım, üçüncü cümlede ise *col legno* ile birlikte yay tremoloları cümleleri karakteristik olarak farklılaştırır. Tekrar *arco ordinario*'ya dönen dördüncü cümle, içerdiği doğuşkanlar ve molto vibrato ile bölme yeni bir çalış tekniği kazandırmaz. Beşinci cümledeki tril ve tremololara altıncı cümlede *glissando*'lar da eklenerek bu cümlelere de ayırt edici bir nitelik verilir.

2.3. Üçüncü Bölme

İlk iki bölmede nispeten yalın olan yazı üçüncü bölmeden başlayarak daha karmaşık bir görünüme sahip olmaya başlar (Örnek 2.3.1). Perde malzemesinin genişletilme yöntemi ikinci bölmede kullanılan yöntemle benzer. Birim başına düşen ses sayısı üç olduğundan dizilerin perdeleri ikişerli değil üçerli gruplar halinde toplanmıştır.

The image displays a handwritten musical score for the third section of Holliger's *Chaconne*. It consists of six staves of music, each with various notations and performance instructions. The score is written in a cursive, handwritten style. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 92.5$ and a dynamic of $p-f$. It includes instructions such as *arco ord*, *pizz*, *pizz arp*, *mf dolce*, and *arco*. The second staff features *pizz*, *arco*, *sul tasto*, *arol*, *sul pont*, *tasto*, *arol*, *rit*, and *acc*. The third staff includes *c. legno batt*, *pizz*, *c.l. batt*, *pizz*, *c.l. tratto*, *poco a poco pont.*, *rit*, and *etc.*. The fourth staff has *arco ord*, *p*, *ppp*, *f*, *ff*, *mf*, *ppp*, and *ff*. The fifth staff includes *arco*, *gliss*, *gliss (ab finit)*, *acc*, *pizz*, *c. legno batt*, *sub ppp*, *sub mf*, and *ppp*. The sixth staff features *arco ord*, *p*, *mp*, *f*, *fff*, *sub ppp*, *f*, *p*, *arco sul tasto*, *L.H. solo*, and *al niente*. The score is filled with musical notes, rests, and dynamic markings, indicating a complex and expressive piece.

Örnek 2.3.1: Holliger, *Chaconne*, üçüncü bölme, birimlerin gösterimi.

Tablo 2.3.1 bölmenin perde malzemesine daha sade bir bakış imkanı verir. Bu tabloda perdelerin oktav konumlarına sadık kalınmıştır.

Tablo 2.3.1’de beşinci cümlelerin ikinci birimindeki akorun üzerine bir ünlem işareti konularak burada kullanılan $do\flat$ perdesinin bestecinin önceden kurduğu yapıya uymadığı gösterilmek istenmiştir. Bestecinin kurduğu sisteme göre $do\flat$ perdesi $do\sharp$ olmalı idi.

Bu akorlar, önceden belirtildiği gibi dizilerin seslerinin üçerli gruplar halinde toplanması sonucu ortaya çıkmışlardır. Bu grupların organizasyonuna geçmeden önce, Tablo 2.3.1’deki birimleri Sacher dizisinin aralıkları ile örtüşecek şekilde gerekli oktav aktarımları ve sıralamaları yaparak tekrar görelim (Tablo 2.3.2):

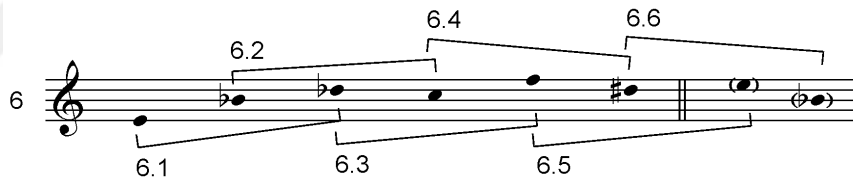
Tablo 2.3.2: Tablo 2.3.1’deki birimlerin Sacher dizisinin parçacıkları ile örtüşecek şekilde gerekli oktav aktarımları ve sıralamaları yapılmış olarak gösterimi.

Ünlem işaretiyle işaretlenmiş olan beşinci cümlelerin ikinci biriminde bir nota için, ikinci bölmede karşılaştığımızı benzer bir şekilde, partiyonda yer alan perde ile sistem uyarınca bulunması gereken perde arasında bir

ayrışma söz konusudur. Partisyonda yer alan ve Tablo 2.3.2'de parantez içinde yazılmış olan do \flat perdesi kullanılan sistemden sapmaktadır, çünkü bu birimdeki mi, si \flat ve do \flat sesleri dizinin ardışık olarak gelen seslerinin oluşturdukları kalıplardan hiçbirine uymamaktadır. Bu yüzden sistem uyarınca olması gereken do \sharp perdesi daha sonraki tabloların anlaşılabilirliğini kolaylaştırmak için tek başına kullanılacak ve üzerine parantez içinde konan ünlem işareti ile partiyon ile olan farklılığı belirtilecektir.

Bu bölmede kullanılan dizi aktarımları ikinci bölmedeki ile aynıdır (Tablo 2.2.2 ve Tablo 2.2.3). Dizinin gruplarının tablo üzerindeki dağılımını görmek için tekrar 6 numaralı diziye bakalım (Tablo 2.3.3):

Tablo 2.3.3: Holliger, *Chaconne*, üçüncü bölmede dizi perdelerinin gruplanma ilkesinin 6 numaralı dizi üzerinde gösterimi.



Bu sefer dizinin sadece ilk notası değil, ilk iki notası döngünün tamamlanabilmesi için dizinin sonuna eklenmelidir.

Tablo 2.3.4, 6 numaralı dizinin gruplarının Tablo 2.3.2 üzerindeki yerleşimini gösterir.

Tablo 2.3.4: 6 numaralı dizinin gruplarının Tablo 2.3.2 üzerindeki yerleşimi.

Altıncı dizinin hiçbir grubunun olmadığı iki cümle

Altıncı dizinin bir grubunun kullanıldığı iki cümle.

Altıncı dizinin iki grubunun kullanıldığı iki cümle.

6 numaralı dizinin gruplarının tablo üzerindeki yerleşimi, ikinci bölmede gördüğümüz türde bir organizasyon ilkesi ortaya koymamaktadır. Buna karşın grupların tablo üzerindeki dağılımında belirli bir düzen göze çarpar. Öncelikle dizinin dört cümlede kullanıldığı ve dizinin gruplarının bu cümlelerden ikisinde birer birim, diğer ikisinde ise ikişer birim yer tutmakta olduğu görülmektedir. Ayrıca aynı dizinin gruplarını içeren birimler hiçbir zaman üst üste gelmemekte, her zaman ardışık bir düzen içerisinde olmaktadır.

Tablo 2.3.5 tüm dizilerin gruplarının Tablo 2.3.2 üzerindeki yerleşimini göstermektedir.

Tablo 2.3.5: Tüm dizilerin gruplarının Tablo 2.3.2 üzerindeki yerleşimi.

	Tek sayılı dizi grupları			Çift sayılı dizi grupları		
1	1.1	2.3	3.5	2.2	3.4	4.6
2	4.1	5.3	6.5	5.2	6.4	1.6
3	3.3	4.5	5.1	4.4	5.6	6.2
4	6.3	1.5	2.1	1.4	2.6	3.2
5	5.5	6.1	1.3	6.6	1.2	2.4
6	2.5	3.1	4.3	3.6	4.2	5.4

Yukarıdaki tabloda iki özellik dikkat çekmektedir. İlk olarak tablo, her iki tarafında da üçer birim bulunacak şekilde ortadan ikiye bölünmüştür. Tablonun ilk yarısında dizilerin sadece tek sayılı grupları (1.1, 2.3, 3.5, vb.), ikinci yarısında ise dizilerin sadece çift sayılı grupları (2.2, 3.4, 4.6, vb.) yer almaktadır. İkinci olarak da, cümlelerin aynı sıradaki birimleri incelendiğinde, bir başka deyişle birimler dikey olarak ele alındığında, bu birimlerin her birinin farklı dizilere ait gruplar içerdikleri görülmektedir. Örneğin birden altıya kadar bütün cümlelerin ilk birimlerinde sırası ile 1, 4, 3, 6, 5 ve 2 numaralı dizilerin tek sayılı grupları yer almakta, böylelikle dikey bağlamda bütün diziler temsil edilmektedir. Bu, cümlelerin aynı sıradaki diğer birimleri için de geçerlidir.

6 numaralı dizinin tablo üzerindeki yerleşimini ele alırken belirttiğimiz gibi (Tablo 2.3.4), diğer dizilerin tablo üzerindeki yerleşimi de ikinci bölmede gördüğümüz türde bir organizasyon ilkesi ortaya koymamaktadır. Buna

karşın burada farklı bir yerleştirme sistemi görülmektedir. Üçüncü bölmenin dizi gruplarının yerleşiminde izlenen yol, ikinci bölmedeki gibi tek tek diziler üzerine (bireysel olarak) uygulanan bir teknik olmayıp, bütün dizilerin ortak olarak katılım sağladığı daha geniş kapsamlı bir yöntemdir. Yine de önceki bölmenin uygulamadaki yalın yaklaşımı burada da korunmuştur.

Birinci cümleyi incelediğimizde, bu cümlenin birimlerinin ait oldukları dizi numaralarının 1'den başlayarak 2 ve 3, ardından 2, 3 ve 4 şeklinde ilerledikleri görülmektedir. İkinci cümlede bu sıralama 4, 5, 6; 5, 6 ve 1 şeklindedir. Bütün cümlelerde görülen bu sıralamada, cümlenin ilk birimindeki dizi numarası izleyen iki birimde takip edildikten sonra (bu takip 6 numaralı diziden sonra tekrar 1 numaralı dizinin gelmesi ile de gerçekleşir), bir sıra geri gidilerek bu ilerleyiş tekrarlanır. Tablo 2.3.6 bu uygulamayı açık bir şekilde görmemize yardımcı olacaktır.

Tablo 2.3.6: Üçüncü bölmede kullanılan yerleştirme sistemi, 1. tablo.

	Birimler ve birimlerin içerdikleri grupların ait oldukları dizi numaraları					
Cümleler	1. Birim	2. Birim	3. Birim	4. Birim	5. Birim	6. Birim
1	1	→ 2	→ 3	→ 2	→ 3	→ 4
2	4	→ 5	→ 6	→ 5	→ 6	→ 1
3	3	→ 4	→ 5	→ 4	→ 5	→ 6
4	6	→ 1	→ 2	→ 1	→ 2	→ 3
5	5	→ 6	→ 1	→ 6	→ 1	→ 2
6	2	→ 3	→ 4	→ 3	→ 4	→ 5

Dizi gruplarının yerleşiminde, ortadan ikiye bölünmüş tablonun sol ve sağ yarısında ayrı ayrı olmak üzere bir başka düzen daha görülür. Buna göre, 1 numaralı diziden başlayarak 2 ve 3 numaralı dizilerle sırayı takip eden birinci cümle, bu sıralamaya (üçüncü biriminden ikinci cümlenin birinci birimine atlayarak) 4 numaralı dizi ile devam eder ve ardından gelen 5 ile 6 numaralı diziler ile döngü tamamlanır. Aynı ilişki üçüncü ve dördüncü cümleler (3-4-5-6-1-2) ile beşinci ve altıncı cümleler (5-6-1-2-3-4) arasında da görülmektedir. Aynı ilişkiler tablonun ikinci yarısında da görülmektedir (Tablo 2.3.7).

Tablo 2.3.7: Üçüncü bölmede kullanılan yerleştirme sistemi, 2. tablo.

	Birimler ve birimlerin içerdikleri grupların ait oldukları dizi numaraları					
Cümleler	1. Birim	2. Birim	3. Birim	4. Birim	5. Birim	6. Birim
1	1 → 2 → 3			2 → 3 → 4		
2	4 → 5 → 6			5 → 6 → 1		
3	3 → 4 → 5			4 → 5 → 6		
4	6 → 1 → 2			1 → 2 → 3		
5	5 → 6 → 1			6 → 1 → 2		
6	2 → 3 → 4			3 → 4 → 5		

Grupların yatay yerleşim ilkesini açıklayan Tablo 2.3.6'nın ardından Tablo 2.3.7 ile birlikte grupların dikey olarak yerleşiminde kullanılan yöntem de açıklık kazanır.

2.4. Diğer Bölmeler

İlk üç bölmede izlenen sistem, altı bölmeden oluşan eserin son üç bölümünde de benzer şekilde devam ettirilmiştir. İzleyen her bölmede birim başına düşen perde sayısı artmaktadır. Buna göre, dördüncü bölmenin her biriminde dört perde, beşinci bölmenin her biriminde beş perde, altıncı bölmenin her biriminde ise altı perde yer almaktadır. Birim başına artan perde sayısı nedeniyle perde malzemesi organizasyonu da ilk bakışta daha karmaşıklaşmakta, fakat incelendiğinde, temelinde yatan sistemin aynı kaldığı görülmektedir.

Her ne kadar besteci mekanik bir sistem kurup bu sistem içinde müziğini kurgulasa da, zaman zaman çok kısa süreli ve ender anlarda olsa da sistem dışına çıkan sapmalarla karşılaşmaktadır. Bunlar yanlışlıktan çok, bestecinin söz konusu pasajlardaki müzikal tercihleri olduğu düşünülmektedir. Böylesi sapmaların varlığı bestecinin iç duyusunu yeri geldiğinde sistemin önüne çıkardığını ortaya koymaktadır. Sınırlı anlarda da olsa besteci müzik gereksinimleri ve iç duyusuna güvenip sistem dışı seçimlerde bulunmaktan çekinmemektedir. Sistemin eserin yapısal oluşumu için bir çerçeve sağlayarak besteciyi dağılmaktan alıkoyduğu, fakat bestecinin de müzikal iç duyusunu sistem uğruna engellemediği gözlemlenir.

3. WITOLD LUTOSLAWSKI: SACHER VARIATION FOR SOLO CELLO

Lutoslawski'nin eserinde Sacher dizisinin kullanımı diziyi ele alan diğer bestecilerle bazı açılardan benzerlikler gösterse bile, eserin kendine özgü ayırt edici özellikleri de vardır. Öncelikle perde malzemesi ikiye ayrılmıştır: Sacher dizisinin altı perdesi ve tampere sistemde bu altı perde dışında kalan diğer altı perde (Tablo 3.1).⁸

Tablo 3.1: Lutoslawski, *Sacher Variation*, ikiye bölünmüş perde malzemesi.



Perde malzemesinin bölünmüş olması tüm esere yansımıştır. Müzik yapısal olarak ikiye bölünmüş, aynı sınırlar içinde varlık gösteren ve gelişen iki farklı oluşum ortaya çıkmıştır. Bu oluşumlardan her biri Tablo 3.1'de gösterilen perde malzemesinin sadece bir yarısını kullanırken diğer yarısı ile hiçbir şekilde temas etmez. Bunun yanında her iki müzikal oluşum da kendi malzemesini tamamen farklı şekillerde işler. Buna rağmen eser, yapısal olarak son derece açıktır ve rahat anlaşılır.

Perde malzemesini Sacher dizisinin oluşturduğu birinci oluşum ele alındığında, dizinin seslerinin tıpkı Holliger'in *Chaconne*'unun ilk bölmesinde olduğu gibi, hiçbir şekilde türetilmeden ve sırasında bir değişikliğe gidilmeden defalarca tekrarlandığı gözlemlenir. Bu tekrarlar farklı sayıdaki öbekler

⁸ Kromatik dizinin bu kullanımı, Schönberg, Berg ve Webern'in müziğinde sıklıkla görülen, yapısal olarak iki *hexachord*'dan oluşan on iki ton dizilerini hatırlatmaktadır. Bkz.: PERLE, George (1991), **Serial Composition and Atonality**, 6-7, 70-73, 92, 98-100, 109, 130, 136-138, 140.

halinde eserin tamamına denizdeki irili ufaklı adalar gibi serpiştirilmiştir. Bu durum her zaman notaların üzerindeki eS-A-C-H-E-Re ibareleri ile belirtilmiştir.

Bu ilk oluşumu kuran ses öbekleri, sayısal olarak tek bir perdeden başlayıp, süreç boyunca diğer perdelerin de eklenmesi ile giderek genişler (Tablo 3.2).



Tablo 3.2: Lutoslawski, *Sacher Variation*, Sacher dizisi perdelerini kullanan ilk oluşuma ait ses öbeklerinin gittikçe artan ses sayıları.

The musical score for Sacher Variation by Lutoslawski is presented in bass clef with a key signature of one flat. The sequence of notes and their increasing complexity is as follows:

- eS** (ff)
- A C** (ff)
- H E ReeS** (ff)
- A C H E ReeSA** (ff)
- C H E ReeS A C H E ReeS** (ff)
- A C H E Re eSA C H E ReeS A C H E** (ff)
- Re eS A C H E ReeS A C H E ReeS A C H E ReeS A C** (ff)
- H E ReeS A C H E ReeS A C H E ReeS A C H E ReeS A C H E ReeS A C H E ReeS A C** (ff)
- C H E Re eS A C H E ReeS A C H E ReeS A C H E eSA C H eS A C eS A eSA eSA eSA eS** (ff, acc., p, a, p, al. presto, molto rit., fff)

Tablo 3.3, ilk oluşumun öbeklerinin her ortaya çıkışlarında içerdikleri ses sayılarını ve bu artışın yapılaş şekli gösterir:

Tablo 3.3: İlk oluşumun öbeklerinin içerdikleri artan ses sayıları ve artışın yapılma yöntemi.

Öbeğin sıra numarası	Öbeğin içerdği ses sayısı	Artışın yapılmasında kullanılan yöntem				
		Öbeğin sıra numarası	+	Öbeğin içerdği ses sayısı	=	Bir sonraki öbeğin içereceği ses sayısı
1	1	1	+	1	=	2
2	2	2	+	2	=	4
3	4	4	+	3	=	7
4	7	7	+	4	=	11
5	11	11	+	5	=	16
6	16	16	+	6	=	22
7	22	22	+	7	=	29
8	29	29	+	8	=	37
9	37					

Görüldüğü gibi ilk öbeğin içerdği ses sayısı (1) kendi sıra numarası (1) ile toplanarak ikinci sıradaki öbeğin içereceği ses sayısı belirlenmiştir. İkinci öbeğin içerdği ses sayısı (2) yine aynı öbeğin sıra numarası (2) ile

toplanmış ve üçüncü sıradaki öbeğin içereceği ses sayısı belirlenmiş ve bu, aynı şekilde sürdürülmüştür.

Tamamen sekizlik ve onaltılık nota değerlerinden oluşan bu öbekler ritmik olarak da belirli bir düzen içerisindedir (Tablo 3.4). Bu uzun ve kısa değerler belirli bir gelişim çizgisini izler. Bu gelişim çizgisi aşağıdaki tabloda ortaya konan pek de mekanik olmayan bir sistem içerisinde düzenlenmiştir.



Tablo 3.4: İlk oluşumun öbeklerinin ritmik düzeni.

The image displays a musical score with nine staves, each beginning with a double bar line and a repeat sign. The notation shows a sequence of notes and rests, with some phrases marked with '2+1', '3+1', '4+1', '6+1', and '8+1' to indicate their rhythmic structure. The staves are numbered 1 through 9 at the bottom.

Staff 1: A single eighth note.

Staff 2: A quarter note.

Staff 3: A quarter note followed by an eighth note.

Staff 4: A quarter note followed by an eighth note.

Staff 5: A quarter note followed by an eighth note.

Staff 6: A quarter note followed by an eighth note.

Staff 7: A quarter note followed by an eighth note.

Staff 8: A quarter note followed by an eighth note.

Staff 9: A quarter note followed by an eighth note.

The rhythmic structure of the phrases is indicated by the following markings:

- Staff 1: 1
- Staff 2: 2
- Staff 3: 3
- Staff 4: 4
- Staff 5: 5
- Staff 6: 6
- Staff 7: 7
- Staff 8: 8
- Staff 9: 2+1, 2+1, 3+1, 4+1, 6+1, 8+1

Belirli bir ritmik karakteristiğe sahip olmayan ilk iki öbekten sonra, üçüncü öbekte “iki uzun bir kısa” ritmik kalıbına ulaşılır. Bu ve daha sonraki öbeklerin son notası, sekizlik ya da onaltılık oluşu fark etmeksizin ritmik algılama için sadece tek bir önem taşıyor: Bu nota kendinden önceki notanın kısa bir değer olduğunun anlaşılmasını sağlar.

Dördüncü öbekte “iki uzun bir kısa” ritmik kalıbı iki kere tekrarlanır. Beşinci öbekte “üç uzun bir kısa”, altıncı öbekte de “dört uzun bir kısa” ritmik kalıbı kendilerinden önceki öbeklerin sonuna eklenerek genişleme sağlanır. Yedinci öbekte bu genişleme, altıncı öbeğin önüne eklenen iki adet “iki uzun bir kısa” ritmik kalıbı ile gerçekleştirilir. Sekizinci öbekte yedincinin sonuna bu kez “altı uzun bir kısa” ritmik kalıbı eklenir. Öndeki iki adet “iki uzun bir kısa” ritmik kalıbı (tekrar) geri alınan dokuzuncu öbek genişlemeyi “sekiz uzun bir kısa” kalıbı ile devam ettirerek, üç adet “uzun-kısa” ile sona erer.

Partisyonun son satırında şu ana kadar değinmediğimiz son bir Sacher öbeği daha vardır. Bu, serbest ritimlerle yazılmış bir “codetta” olup yapısal bir oluşumu yoktur.

Sacher dizisini kullanan bu ilk oluşumda, tekrarlanan Sacher dizisinin kullanımı da Holliger’in *Chaconne*’unun ilk bölmesi ile benzerlik gösterir. Burada da dizinin tekrarlarında seslerin oktav konumu değiştirilmektedir. Fakat bu konuda Lutoslawski, Holliger’den farklı olarak sistematik bir biçimde hareket etmektedir. Tablo 3.5’te bu sistematik ilerleyiş açık bir biçimde görülmektedir.

Öncelikle perdelerin oktav konumları her zaman yukarıya doğru ve her zaman sadece bir oktav aralıkla değiştirilmektedir.⁹ Bunun yanında dizinin her tekrarında sadece tek bir perdenin oktav konumu değişmekte, diğer beş perdenin konumları aynı kalmaktadır. Ayrıca perdelerin değişme sırası da rastgele olmayıp, belirli bir sistem ile belirlenmiştir.

Tablo 3.5: Sacher dizisinin tekrarlarında perdelerin oktav konumlarında yapılan değişiklik.

The musical notation consists of 18 measures, numbered 1 through 18. Measures 1-4 are in bass clef, measures 5-8 are in bass clef, measures 9-12 are in bass clef, measures 13-16 are in treble clef, and measures 17-18 are in treble clef. The notation shows a sequence of notes with various accidentals (flats, naturals, sharps) and octave shifts indicated by parentheses and dots. The sequence is as follows:

- Measure 1: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.
- Measure 2: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. (Note: G3 is circled with a dot below it, indicating an octave shift).
- Measure 3: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.
- Measure 4: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. (Note: G3 is circled with a dot below it, indicating an octave shift).
- Measure 5: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. (Note: G3 is circled with a dot below it, indicating an octave shift).
- Measure 6: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. (Note: G3 is circled with a dot below it, indicating an octave shift).
- Measure 7: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. (Note: G3 is circled with a dot below it, indicating an octave shift).
- Measure 8: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. (Note: G3 is circled with a dot below it, indicating an octave shift).
- Measure 9: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. (Note: G3 is circled with a dot below it, indicating an octave shift).
- Measure 10: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. (Note: G3 is circled with a dot below it, indicating an octave shift).
- Measure 11: Bass clef, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. (Note: G3 is circled with a dot below it, indicating an octave shift).
- Measure 12: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. (Note: G5 is circled with a dot below it, indicating an octave shift).
- Measure 13: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. (Note: G5 is circled with a dot below it, indicating an octave shift).
- Measure 14: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. (Note: G5 is circled with a dot below it, indicating an octave shift).
- Measure 15: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. (Note: G5 is circled with a dot below it, indicating an octave shift).
- Measure 16: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. (Note: G5 is circled with a dot below it, indicating an octave shift).
- Measure 17: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. (Note: G5 is circled with a dot below it, indicating an octave shift).
- Measure 18: Treble clef, notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. (Note: G5 is circled with a dot below it, indicating an octave shift).

⁹ Tabloda parantez içinde ve küçük punto ile yazılmış nota, perdenin değişimden önceki konumunu, normal punto ile yazılmış nota ise değişimden sonraki konumunu belirtir.

Tablo 3.6, viyolonselın en pes bölgesinden en tiz bölgesine doğru olan bu yönelimi, eserde kullanıldığı gibi öbeklere bölünmüş halde gösterir. Görüldüğü gibi, viyolonselın amaçlanan en tiz ses bölgesine ulaşıldıktan sonra Sacher dizisi gitgide kısaltılarak, daha kesin bir ifadeyle dizinin her bir tekrarında sonundan bir perde atılarak, üç defa daha tekrarlanır. Arta kalan ilk iki notasının da dört kere tekrarlanmasının ardından dizinin ilk ve eserin de açılış sesi olan mi♭ perdesi ile oluşum sonlandırılır.



Tablo 3.6: İlk oluşumun perdesel organizasyonunun öbeklere bölünmüş olarak gösterimi.

The image displays a musical score consisting of nine staves, numbered 1 through 9. Each staff contains a sequence of notes, primarily in the bass clef, with a few staves (8 and 9) using the treble clef. The notes are arranged in a way that suggests a chromatic scale, with accidentals (sharps and flats) indicating the specific pitch classes. The notation is organized into groups, with vertical lines and brackets indicating the boundaries of these groups. The overall structure shows a systematic progression of notes across the staves, illustrating the division of the initial chromatic scale into groups.

Eserin, ilkinde karşıtlık oluşturan ikinci oluşumu, bölmenin başlangıcında da belirttiğimiz gibi, tampere sistemin Sacher dizisinin altı perdesi dışında kalan diğer altı perdesini kullanır. Bu kullanım her yönden farklı bir yaklaşım ortaya koyar.

Öncelikle bu oluşumun, ilkinde kullanılmayan mikrotonal aralıkları, daha kesin bir ifadeyle çeyrek perdeleri perde malzemesine dahil ettiği partiyonun ilk satırından itibaren görülür (rnek 3.2). Bu mikrotonal aralıklar kendi başlarına özel bir anlam taşımazlar. İlk oluşuma karşıtlık oluşturacak Şekilde tampere sistemdeki perdelerin önünde, arkasında veya aralarında süsleme ve ses sahasını çeyrek ses bölünmeleri ile genişletme işlevinde kullanılırlar. Bu Şekilde iki oluşum arasındaki ilk karşıtlık öğesini saptamış oluruz: Tampere ses sahasına karşı mikrotonal ses sahası.

rnek 3.2: Lutoslawski, *Sacher Variation*, partiyonun ilk üç satırı.

İkinci karşıtlık öğesi perde malzemesinin organizasyonunda gözlemlenir. İlk oluşumun aksine, ikinci oluşumda perde malzemesi sistematik bir Şekilde organize edilmeyerek serbestçe kullanılır. Tablo 3.7'de bu oluşumun öbeklerinin içerdikleri perdeler, süslemeci mikrotonal öğeler dışarıda bırakılmış olarak gösterilmektedir.

Tablo 3.7: İkinci oluşumun perdelerinin öbeklere bölünmüş olarak gösterimi.

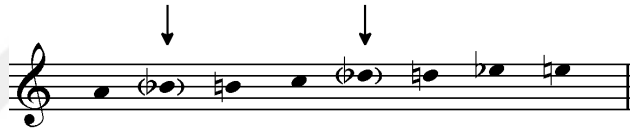
Tablo 3.7’de birkaç unsur açıkça gözlemlenebilir. Bunlardan ilki, öbeklerin perde sayısında ilk oluşumda olduğu gibi sistematik bir artış ya da azalma olmadığıdır. Öbekler bir düzen hissi vermeksizin çeşitli sayılarda perdeler içermektedirler.

Bunun yanı sıra, öbekler içerisindeki seslerin dizilimi de, kullanılan ses tekrarlarının da etkisiyle genel bir organizasyon prensibinden yoksundur. Bu oluşumun perde malzemesinin belirli bir sistematik yaklaşıma oturtulabilen tek organizasyonu sonuncu öbekte görülür. Bu öbeğin perdelerinin, tıpkı ilk

oluşumda Sacher dizisinin ilk gelişinde olduğu gibi (Tablo 3.5), viyolonsel tarafından çalınabilecek en pes ses bölgesinde olduğu görülmektedir.

Sonuncu öbek dışında her ses öbeği si \flat ve re \flat perdeleri ile sona erer. İkinci, üçüncü, dördüncü, altıncı ve sekizinci öbeklerin sonunda ise si \flat ve re \flat perdeleri ısrarla tekrar edilerek vurgulanır. İkinci oluşumdaki ses öbeklerinin sonunda si \flat ve re \flat perdelerinin öne çıkması ile bir anlamda Sacher dizisinin en dar sıralaması olan, tam beşli aralığı içindeki kromatik seslerden eksik kalan iki perde tamamlanmış olur (Tablo 3.8).

Tablo 3.8: Si \flat ve re \flat perdeleri ile orijinal Sacher dizisi arasındaki ilişki.

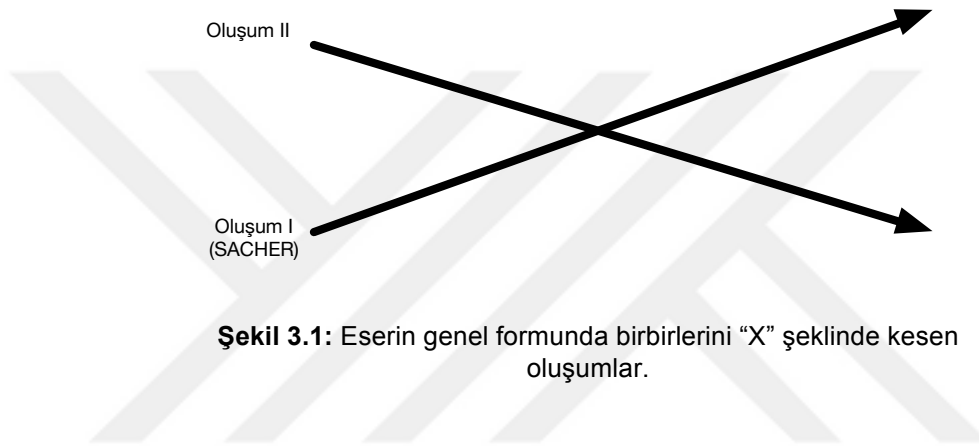


Lutoslawski gibi birçok eserinde salkım akorlar ve belirlenmiş kromatik alanlar ile çalışmış olan bir bestecinin böyle bir yaklaşım sergilemesi şaşırtıcı olmayacaktır.¹¹

Tablo 3.7'de gözlemlenebilecek bir başka belirleyici özellik de, perdelerin ses bölgelerinin ilk oluşumun tersi bir yön izleyerek, ilkinin varış noktası kadar tiz olmasa da viyolonsel için görece olarak tiz bir ses bölgesinden başlayıp gitgide en pes bölgeye doğru yol almasıdır. Buna karşın, ilk oluşumun aksine burada tiz bölgeden pes bölgeye doğru olan bu gidiş ilki kadar sistematik bir şekilde gerçekleştirilmemiştir.

¹¹ Benzer bir yaklaşım, Arnold Schönberg'in *Serenade, op. 24* başlıklı eserinin dördüncü bölümünde de görülmektedir. On iki ton tekniğiyle yazılmış olan bölümün ilk iki ölçüsünde kromatik dizinin on perdesi mandolin ve gitar tarafından seslendirilirken, eksik bırakılan iki perde önce keman, ardından bas klarnet tarafından çalınır. Böylelikle tınısal olarak farklılık gösteren çalgıların kullanımı ile öne çıkarılmış melodi ve eşlik görevleri perdesel olarak da desteklenmektedir. (Bkz. Hans VOGT, *Neue Musik seit 1945*, 110.)

Birincisi pes, ikincisi tiz bir ses bölgesinden başlayan ve zıt yönlere doğru hareket eden bu iki oluşum, eserin genel formunda tınısal olarak “X” harfine benzeyen çapraz bir şekil çizer (Şekil 3.1). Oluşumların ses bölgeleri, her iki oluşumun da altıncı öbeklerinde (partisyonun 2. sayfasının ilk satırları) aynı ses bölgeden geçerken kesişirler (Örnek 3.3). Bu durum Tablo 3.5 ve Tablo 3.6’da da gözlemlenebilir.



Şekil 3.1: Eserin genel formunda birbirlerini “X” şeklinde kesen oluşumlar.

Örnek 3.3: Lutoslawski, *Sacher Variation*, partisyonunda oluşumların kesiştiği bölge.

Eserin iki oluşumu arasındaki farklılıklar Tablo 3.9’da toplu halde verilmiştir.

Tablo 3.9: Eserin iki oluşumu arasındaki farklılıklar.

	Oluşum I	Oluşum II
Ses malzemesi	Sacher dizisi (mi bemol, la, do, si, mi, re)	Sacher dizisini on iki sese tamamlayan diğer altı perde
Yönelim	Pesten tize doğru	Tizden pese doğru
Öbeklerin içerdikleri ses sayısı	Düzenli olarak artan	Düzensiz olarak artan/azalan
Perdelerin dizilimi	Düzenli	Genel bir dizilim prensibi yok
Ses sahası	Tampere	Mikrotonal
Gürlük	<i>ff</i>	değişken ve <i>pp-f</i> arası

Eser, yaklaşık olarak bu iki oluşumun kesiştiği ses bölgesindeki kodetta karakterli kısa bir eklenti ile sona erer.

4. PIERRE BOULEZ: *MESSAGESQUISSE POUR 7 VIOLONCELLES*¹²

Boulez'in yedi viyolonsel için yazdığı *Messagesquisse*, bu çalışmada incelenen eserler içinde Sacher dizisini en geniş kapsamlı ele alan yapıttır. Buna rağmen, Boulez'den sonra diziyi en kapsamlı kullanan Holliger'in, Sacher dizisinin altı sesinden hareket ederek, eseri *Chaconne*'un kurgu ve iskeletini de altı sayısı çerçevesinde oluşturma çabasına Boulez'de rastlanmamaktadır. Boulez, dizinin altı sesli oluşuna özel bir yapısal önem atfetmemiştir.

Öncelikle eser yedi viyolonsel için yazılmıştır. İşlevsel olarak solist karakterindeki bir viyolonsel ve buna eşlik eden altı viyolonsel olarak ikiye ayrılan toplulukta, her ne kadar eşlik eden çalgıların sayısı Sacher dizisinin sunduğu "6" sayısı ile ilişkilendirilebilirse de, bu biraz zorlama bir çıkarım gibi görünmektedir. Ayrıca Holliger'in *Chaconne*'undan farklı olarak *Messagesquisse* altı değil, Boulez'in birbirinden çift çizgiler ile ayırdığı beş bölmeden oluşmaktadır. Buna karşın partiyonun birinci bölmenin sonu kabul ettiğimiz 3. sayfasının sonunda tek bir ölçünün hem önünde hem de arkasında çift çizgi bulunduğu görülmektedir. Diğer bütün bölmelerin birbirinden çift çizgi ile ayrıldığını düşünürsek, yine zorlama bir çıkarım ile bu tek ölçüyü eserin kendi başına ayrı bir bölmesi olarak kabul edip, böylece eserin bölme sayısını altıya tamamlayabiliriz. Bu çalışmada bu zorlama ayırım yapılmayarak eser beş bölme olarak ele alınacaktır.

¹² Söz konusu eser, Antoine Bonnet'nin "Ecriture and perception: on Messagesquisse by Pierre Boulez" başlıklı makalesinde (bkz. Kaynaklar) birçok yönden kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Bonnet'nin makalesinde yer alan tablo ve açıklamalar ile bu çalışmadakiler arasında yer yer benzerlikler görülmekle birlikte görüş ayrılıkları da bulunmakta, bazı durumlarda ise benzer sonuçlara farklı yöntemler ile varılmaktadır. Bu çalışmada, Boulez'in perde ve ritmik öğelerin organizasyonunda kullandığı yöntemler, Bonnet'nin makalesine kıyasla daha detaylı ve daha fazla örnek üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

Eserin başlığı Fransızca “messages” ve “esquisse” sözcüklerinin, Sacher dizisinin ilk notası olan mi♭ perdesinin Almanca dilindeki ismi “es” ekseninde birleştirilmiş halidir.¹³ Çift anlamlı başlığının da ima ettiği gibi, Boulez eseri bir yandan doğum günü mesajı olarak nitelendirirken, diğer yandan gelecekteki eserleri için potansiyel bir eskiz olarak görmektedir.¹⁴ Ayrıca, daha sonra göreceğimiz gibi Boulez, incelediğimiz diğer bestecilerden farklı olarak Sacher isminin harflerini sadece perdesel olarak değil, ritmik bağlamda da ele alır. Boulez’in, birçok eserinde diziselliği perde dışındaki ritim, nüans ve artikülasyon gibi müziği kuran diğer öğelere de uyguladığı düşünüldüğünde, bu durum Boulez estetiğiyle örtüşür ve anlam kazanır.

4.1. Birinci Bölme

Eserin “sergi” niteliğindeki ilk bölümünün açılışı son derece yalındır. Bölmenin ilk cümlesinde Sacher dizisi, başlangıcı hem *sforzando* (*sf*), hem de vurgu işaretiyle belirtilen uzun süreli doğuşkan sesler ile ortaya konur (Örnek 4.1.1). Burada ana görev, bestecisinin diğer viyolonsel gurubundan *violoncelle principal* adıyla özellikle ayırdığı solo viyolonseldedir. Diğerleri, solo viyolonsel tarafından duyurulan sesleri daha düşük gürlükte ve surdinli biçimde çalarak bir nevi yankı etkisi oluşturur. Yedi ölçülük ilk cümlenin sonunda Sacher dizisinin sesleri bir arada, altı sesli bir akor olarak tınlar (Örnek 4.1.2).

¹³ Ryane DUNNAGAN, **An Examination Of Compositional Style And Cello Technique In 12 Hommages Á Paul Sacher**, 21.

¹⁴ Thomas BÖSCHE, “Zwischen Opazität und Klarheit”, 65.

1925

① Très lent (pas du tout "rythmique"; suivre les coups d'archet du violoncelle principal)

Violoncelle principal

Violoncelles 1 2 3 4 5 6

² on ne doit pas entendre ces entrées: les jouer assez proches du violoncelle principal; dans chaque mesure, donc, un premier temps assez court, un second temps long.

Örnek 4.1.1: Boulez, *Messagesquisse*, birinci sayfa, birinci sistem.



Tablo 4.1.1: Boulez, *Messagesquisse*, eserde perde malzemesinin organizasyonunda kullanılan tablo.

The image shows a musical score for Boulez's *Messagesquisse*. It consists of six staves, numbered 1 to 6. Each staff contains six measures of music. The notes and accidentals are as follows:

Staff	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4	Measure 5	Measure 6
1	B ₁	D ₂	F ₂	A ₂	B ₂	D ₃
2	B ₁	B ₁	D ₂	B ₁	B ₁	B ₁
3	B ₁	D ₂	F ₂	A ₂	C ₃	D ₃
4	B ₁	B ₁	C ₃	D ₂	C ₃	D ₃
5	B ₁	C ₃	D ₂	C ₃	D ₂	B ₁
6	B ₁	B ₁	B ₁	B ₁	D ₂	D ₂

Tablo 4.1.1'in oluşumu, aynı sonucu veren iki farklı biçimde açıklanabilir.¹⁶ İlkinde Sacher dizisi, tıpkı Holliger'in *Chaconne*'unda gördüğümüz gibi dizinin çevrimi ile elde edilen perdelere aktarılır (Tablo 4.1.2). Fakat burada Holliger'in uygulamasından farklı olarak, her dizi miş perdesinden başlayarak yazılır. Bunun dışında perdelerin dizi içindeki sıralanışında bir değişiklik yapılmaz. (Tablo 4.1.3)

Tablo 4.1.2: Orijinal Sacher dizisi ve çevrimi.

The image shows two musical staves comparing the original Sacher sequence and its cycle. The top staff is labeled 'Orijinal dizi' and the bottom staff is labeled 'Orijinal dizinin çevrimi'.

Staff	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4	Measure 5	Measure 6
Orijinal dizi	B ₁	D ₂	F ₂	A ₂	B ₂	D ₃
Orijinal dizinin çevrimi	B ₁	D ₂	C ₃	D ₂	B ₁	B ₁

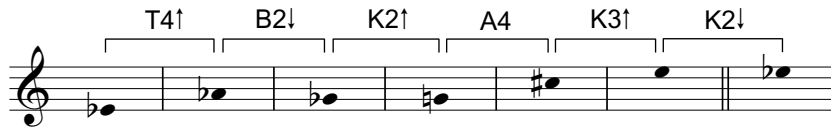
¹⁶ Antoine Bonnet'nin makalesinde buradaki sadece ilk açıklama yer almaktadır.

Tablo 4.1.3: Tablo 4.1.1'in oluşumunun Sacher dizisinin kendi çevriminin perdeleri üzerine aktarılması ile açıklanması.

Aynı sonucu verecek bir başka yöntem de, Sacher dizisinin aralıklarından oluşan yeni bir dizinin (Tablo 4.1.4), her dizi için bir sıra atlayarak mi \flat perdesi üzerine kurulmasıdır. Örneğin 4 numaralı diziyi elde etmek için, mi \flat perdesi üzerine aralık dizisinin 4. sırasındaki çıkıcı T4 aralığından başlayarak, sırası ile inici B2, çıkıcı K2, A4 ve çıkıcı K3 aralıkları kurulacaktır (inici K2 aralığı bizi tekrar mi \flat perdesine ulaştırır). (Tablo 4.1.5.)

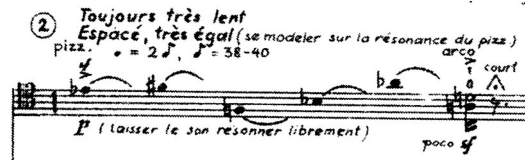
Tablo 4.1.4: Tablo 4.1.1'in oluşumunun Sacher dizisinin aralıklarına dayanan açıklaması.

Tablo 4.1.5: Tablo 4.1.1'deki 4 numaralı dizinin oluşumu.



Bölmenin daha sonraki beş cümlesi (partisyonda 1. sayfa 2. sistemden başlayarak 3. sayfa 1. sistemin sonuna kadar süren kısım) birbirlerinden ölçü çizgileri ile ayrılmıştır.

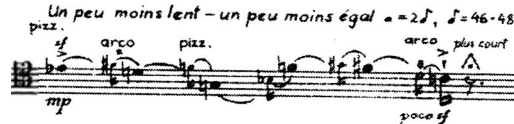
İkinci cümlede, eşlik eden altı viyolonselın duyurmaya devam ettiği Örnek 4.1.2'deki akorun verdiği 1 numaralı dizi üzerine solo viyolonsel 2 numaralı diziyi [bkz. Tablo 4.1.1 (s. 52)] *pizzicato* olarak seslendirir, dizinin son sesi ise doğuşkan olarak verilir (Örnek 4.1.3). Farklılaşan bu çalışma teknikleriyle solo viyolonsel ve eşlik grubu arasındaki ayırım iyice belirginleşir. Henüz eserin başında ortaya çıkan bu solo ve eşlik fonksiyonları eser boyunca korunacaktır.



Örnek 4.1.3: Boulez, *Messagesquisse*, birinci sayfa, ikinci sistemin ilk ölçüsü, solo viyolonsel partisi.

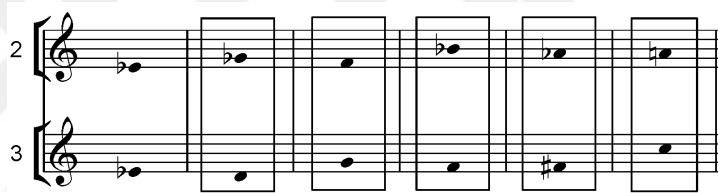
Henüz üçüncü cümlede Boulez, eseri yapısal olarak geliştirme yönünde iki önemli adım atar. İlk gelişim solo viyolonselın partisinde görülür (Örnek 4.1.4). Bu cümledeki solo viyolonsel partisini analitik olarak iki kademe ele alabiliriz. Birinci kademe, normal nota başlarıyla yazılan notasyonu kullanan dizisel yapıyı sürdürürken, ikinci kademe süsleme notalarıyla ortaya konan farklı bir dizisel yapıyı belirtir. Böylece iki ayrı dizi süsleme ve normal notalamayla elde edilen iki ayrı notasyonla kendine özgü bir eşzamanlılıkta verilir. Normal büyüklükteki notalar ile belirtilen perdeler 3

numaralı dizinin perdeleri (Tablo 4.1.1), çarpma notaları ise bir önceki cümlede de duyulan 2 numaralı dizinin perdeleridir. Bir başka deyişle, 2 ve 3 numaralı dizilerin perdeleri düşey olarak gruplanmış (Tablo 4.1.6) ve yukarıdan aşağıya doğru bir sırayla uygulanmışlardır.



Örnek 4.1.4: Boulez, *Messagesquise*, birinci sayfa, ikinci sistemin ikinci ölçüsü, solo viyolonsel partisi.

Tablo 4.1.6: Örnek 4.1.4'ün perde malzemesi organizasyonu



Dördüncü, beşinci ve altıncı cümleleri (Örnek 4.1.5, Örnek 4.1.6 ve Örnek 4.1.7) incelediğimizde, normal büyüklükteki notaların sırası ile 4, 5 ve 6 numaralı dizilerin perdeleri olduğunu, sayıları gitgide artan çarpma notalarının perdelerinin ise Tablo 4.1.6'daki uygulamaya aşağıya doğru her defasında bir dizi daha eklenmesi ile belirlendiğini saptırız (Tablo 4.1.7, Tablo 4.1.8 ve Tablo 4.1.9). İlerleyen her cümlede, normal nota başlarıyla belirtilen perdeler yeni bir diziyeye aittir. Her yeni cümlede süsleme notalar grubu, tek perdeden başlayarak iki, üç ve dört perdeden oluşan gruplara dek ulaşır. Her yeni cümlede bir önceki cümlelerin normal nota başlarıyla sunulan dizisini bu kez süsleme notalar grubu seslendirir. Ve en son altıncı cümlede gelindiğinde dört perdeden oluşan süsleme grubu 2, 3, 4 ve 5 numaralı dizileri seslendirirken, normal nota başları da 6 numaralı diziyi seslendirir. Burada bu teknikte beş ayrı dizi iki ayrı doku kademesinde eşzamanlı olarak duyurulur.

Encore un peu moins lent - un peu plus irrégulier ♩ = 2♩, ♩ = 56 - 58

pizz. *sf* arco pizz. arco très court

mf (Les petites notes toujours pas trop rapides)

Örnek 4.1.5: Boulez, *Messagesquisse*, ikinci sayfa, birinci sistem, solo viyolonsel partisi.

Tablo 4.1.7: Örnek 4.1.5'in perde malzemesi organizasyonu

2

3

4

Encore moins lent - encore plus irrégulier ♩ = 2♩, ♩ = 72 - 76

pizz. *f* arco pizz. arco à peine suspendu

f *sf*

Örnek 4.1.6: Boulez, *Messagesquisse*, ikinci sayfa, ikinci sistem, solo viyolonsel partisi.

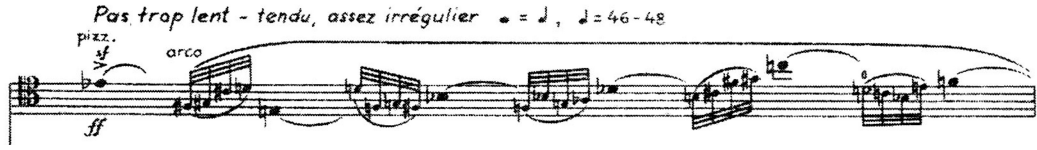
Tablo 4.1.8: Örnek 4.1.6'nın perde malzemesi organizasyonu

2

3

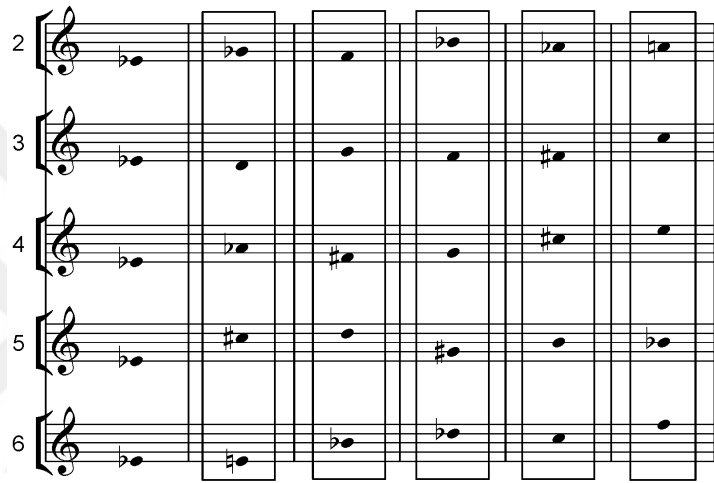
4

5



Örnek 4.1.7: Boulez, *Messagesquisse*, üçüncü sayfa, birinci sistem, solo viyolonsel partisi.

Tablo 4.1.9: Örnek 4.1.7'nin perde malzemesi organizasyonu



Tıpkı Holliger gibi Boulez de cümleleri birimlere ayırmıştır ve aynı şekilde, birim başına düşen ses sayısını kendine göre farklı bir sistem izleyerek gitgide arttırmıştır. Fakat Holliger'in eserinde oldukça yavaş gelişen ve eserin tamamına yayılan bu süreç, Boulez'de henüz ilk bölme sonlanmadan tamamlanıp geride bırakılmıştır.

Eserin yapısal gelişiminde atılan ikinci önemli adım, önceden belirtildiği gibi Sacher isminin harflerinin ritmik bağlamda ele alınmaya başlanmasıdır. Bu ilişki, harflerin mors alfabesindeki kısa ve uzun sinyal kombinasyonlarının (Tablo 4.1.10) ritmik değerler ile ifade edilmesi yoluyla

kurulur.¹⁷ Bu durum her ne kadar Lutoslawski'nin *Sacher Variation*'ında incelediğimiz birinci oluşumun ritmik yapısını anımsatsa da, orada bu ritmik yapının Sacher ismi ile doğrudan bir bağlantısı olmadığını hatırlatalım.

Tablo 4.1.10: Harflerin mors alfabesindeki karşılıkları

S	• • •
A	• —
C	— • — •
H	• • • •
E	•
R	• — •

Üçüncü cümlede eşlik grubunun altıncı viyolonsel, o ana kadar seslendirmekte olduğu Örnek 4.1.2'deki akorun re notasına son vererek Örnek 4.1.8'deki ritmik kalıbı tekrarlamaya başlar. Bu kalıp, mors alfabesinde kısa-kısa-kısa sinyali ile ifade edilen "S" ve kısa-uzun sinyali ile ifade edilen "A" harfinin, yani Sacher isminin ilk iki harfinin onaltılık ve sekizlik süre

¹⁷ Boulez'in *Messagesquise*'indeki ritmik kalıpların mors alfabesi ile ilişkisi aşağıdaki kaynaklarda da belirtilmiştir:

Ryane DUNNAGAN, **An Examination Of Compositional Style And Cello Technique In 12 Hommages Á Paul Sacher**, 21-22.

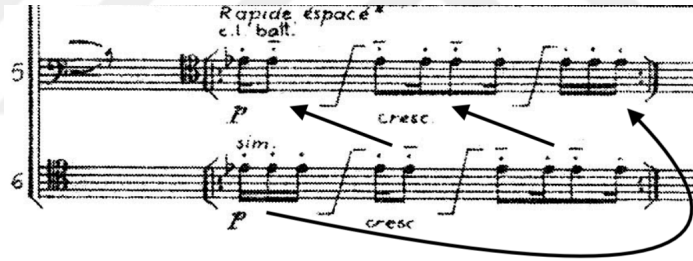
Antoine BONNET, "Ecriture and perception: on Messagesquise by Pierre Boulez", Çev. L. Jones, 174.

değerleri ile aktarımıdır.¹⁸ Besteci harfler arasındaki ayrımı belirtmek için nota gruplarının arasına köşeli “s” harfine benzeyen simgesel bir ayraç koymuştur.



Örnek 4.1.8: “S” ve “A” harflerinin ritmik olarak aktarımı.

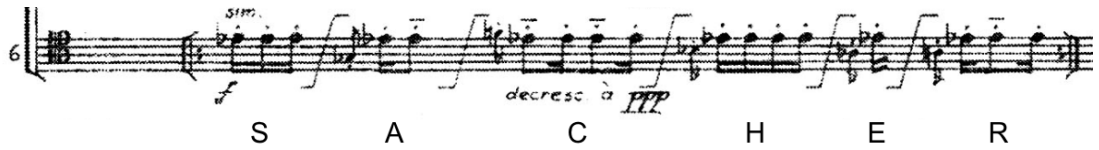
Dördüncü cümlede bu iki harfe, mors alfabesindeki karşılığı uzun-kısa-uzun-kısa olan “C” harfi de eklenir. Bu uygulamaya, daha önce Örnek 4.1.2’deki akorun mi notasını seslendirmekte olan beşinci viyolonsel de katılır. İki viyolonseldeki ritmik öğeler aynı olmasına karşın, eşzamanlılığın önlenmesi amacıyla sıraları değiştirilmiştir (Örnek 4.1.9).



Örnek 4.1.9: Aynı ritmik kalıbın farklı sıralama ile yer aldığı beşinci ve altıncı viyolonsel partisi.

Her defasında yeni bir viyolonsel de katılımı ile beşinci cümlede “H”, altıncı cümlede “E” ve nihayet bölmenin son cümlesi olan yedinci cümlede de “R” harfinin ritmik öğeleri kalıba eklenerek Sacher isminin mors kodu tamamlanır (Örnek 4.1.10).

¹⁸ Mors kodu ile ilişkilendirilen bu ve izleyen örnekler, Antoine Bonnet’nin adı geçen makalesinde de aynı şekilde açıklanmaktadır.



Örnek 4.1.10: Boulez, *Messagesquise*, dördüncü sayfa, ikinci sistem, altıncı viyolonsel partisi, Sacher isminin tamamının ritmik olarak aktarımı.

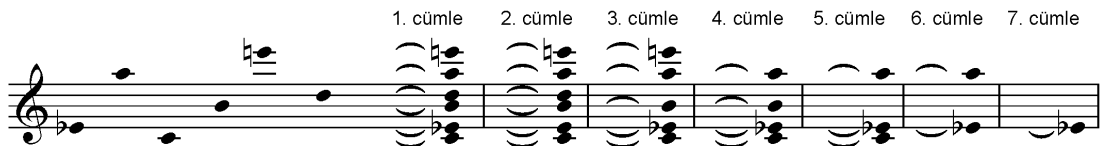
Yedinci cümlede (partisyonda 3. sayfa 2. sistem) solo viyolonsel de farklı nota değerleri ile bu kodlamaya katılır (Örnek 4.1.11).



Örnek 4.1.11: Boulez, *Messagesquise*, dördüncü sayfa, ikinci sistem, solo viyolonsel partisi.

Üçüncü cümlede altıncı viyolonsel ile başlatılan ve daha sonra gitgide bütün viyolonsellere yayılan ritmik öğeler her zaman tek bir perde, mi♭ perdesi üzerinde gerçekleştirilmiştir. Bu da, eserin başında mi♭ perdesinden çıkarak ilk cümlelerin sonunda Örnek 4.1.2'deki akora ulaşan eşlik grubunda, akoru oluşturan seslerin adım adım yeniden mi♭ perdesine döndüğü bir yapı ortaya koymaktadır (Tablo 4.1.11).

Tablo 4.1.11: Birinci bölmede eşlik grubundaki perdesel gelişim süreci.



Tekrar mi♭ perdesine dönüşün simgesi olan yedinci cümle, aynı zamanda eserin Tablo 4.1.1'de sunulan perde malzemesinin de toplu halde

sergilenmesidir. Eşlik grubundaki ritmik öğelerin arasında çarpma sesleri ilk kez bu cümlede kullanılır. Bu çarpma notalarıyla solo viyolonselde değerlendirilen 1 numaralı dizi dışındaki diğer dizilerin de son cümlede duyurulması amaçlanmıştır. Birinci viyolonsel hariç diğer bütün partilerde, harflere ilişkin ritmik öğelerin başına eklenmiş çarpma notaları ile solo viyolonselde 1, ikinci viyolonselde 6, üçüncüde 5, dördüncüde 4, beşincide 3 ve altıncıda 2 numaralı diziler olmak kaydıyla her partide Tablo 4.1.1'deki bir dizi seslendirilir. Tek başına kalan birinci viyolonseldeki mi^b ile sona eren bölme, büyük bir *crescendo* ile *ff* gürlükte ve dinamik yapıdaki ikinci bölmeye bağlanır. (Örnek 4.1.12.)

③ *Rapide* $\text{♩} = 116$ *ralentir progressivement jusqu'à* - - - *Très lent* $\text{♩} = 48$
pizz ($\text{♩} = 74$) ($\text{♩} = 54$) ($\text{♩} = 52$) ($\text{♩} = 66$)
sf sec (Les arrêts de plus en plus espacés)

1 *Très rapide/continu* *ralentir* → *Modéré/Très espacé*
c. bal.
f *decresc. à ppp* *ôter sourd.*

2 *f* *decresc. à ppp* *ôter sourd.*

3 *f* *decresc. à ppp* *ôter sourd.*

4 *f* *decresc. à ppp* *ôter sourd.*

5 *f* *decresc. à ppp* *ôter sourd.*

6 *f* *decresc. à ppp* *ôter sourd.*

Örnek 4.1.12: Boulez, *Messagesquise*, numara 3.

4.2. İkinci Bölme

Partisyonda 4. sayfadan başlayarak 19. sayfada ilk sistemin sonuna kadar süren bu bölme, eserin analitik açıdan en kompleks bölümüdür. Bu yüzden analizimizi en ilgi çekici yapıya sahip solo viyolonsel partisi üzerinde yoğunlaştıracak ve diğer partilere yer yer değinmekle yetineceğiz.

Boulez'in perde malzemesi organizasyonunu müzikal öğelerle ve partisyona koyduğu işaretlerle de desteklemesi, oluşturduğu partiyon görüntüsündeki farklılıklar sayesinde analizi bir ölçüde de olsa kolaylaştırmaktadır. 4 prova numarası ile belirtilen ilk cümlelerin "a" harfi ile işaretlenmiş iki ölçülük birinci birimindeki solo viyolonsel partisine baktığımızda belirli notaların vurgulandığını görürüz. Vurgu işaretine sahip olan bu notaların her zaman la perdesinde olduğu ve aralarındaki mesafenin de gitgide kısaldığı gözlemlenir. (Örnek 4.2.1.)

④ Très rapide (♩ = 132)
non legato sempre**

Partisyon kesiti

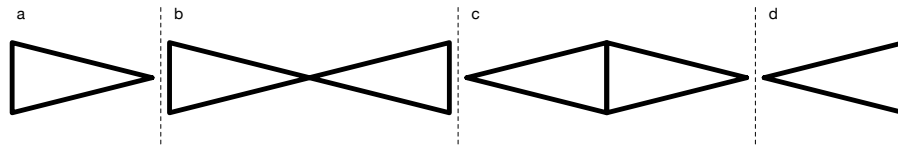
ff sempre

Vurguların arasındaki giderek kısalan mesafenin süre değerleri ile gösterimi

Örnek 4.2.1: Boulez, *Messagesquisse*, numara 4, "a" birimindeki vurguların süre değerleri ile gösterimi.

"b" ile işaretlenmiş olan sonraki dört ölçülük birimde ise vurgular do perdesi üzerinde olup, vurgulanmış notaların arasındaki mesafe ilk iki ölçüde kısalmakta, ikinci ölçünün sonundan başlayarak da gittikçe uzamaktadır. 5. sayfadaki "c" biriminde bu kez si perdesi vurgularla belirtilmektedir. Si perdelerinin aralarındaki mesafe de bu kez "b" biriminin tersi bir yol izleyerek önce artmakta, ardından azalmaktadır. Mi perdesini vurgulayan "d" biriminde ise vurgular arasındaki mesafe "a" biriminin tam tersidir, kısıdan başlayıp

gitgide artmaktadır. Şekil 4.2.1 ilk cümlelerin vurgularının arasındaki mesafenin ve birim uzunluklarının ortaya çıkardığı ilişkiyi şema olarak canlandırmaktadır.¹⁹ Şekildeki daralma vurguların sıklaşmasını, genişleme ise seyrekleşmesini ifade eder.



Şekil 4.2.1: Numara 4'ün sıklaşan ve seyrekleşen vurgularının şema olarak ifadesi.

Perde malzemesi, eserin tamamında olduğu gibi burada da Tablo 4.1.1'de sunulan altı diziden elde edilmiştir. Birimlerde vurgulanan la, do, si ve mi perdeleri Sacher dizisinin sırasıyla ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci sesleridir ve her vurgu ile birlikte yeni bir dizi ele alınmıştır.

Tablo 4.2.1 ve Tablo 4.2.2, bu kullanımı “a” birimi üzerinde incelemek ve özelliklerini göstermek için Tablo 4.1.1'in üstüne eklentiler yapılarak oluşturulmuş yeni biçimleridir. Birim la perdesi üzerindedir. Buradaki perde malzemesi organizasyonu, daha önce de karşılaştığımız gibi aynı sonucu verecek iki farklı şekilde açıklanabilir.

Birinci açıklamada Tablo 4.1.1'de sunulan bütün diziler kullanılır. Bütün bu diziler vurgulanan la perdesiyle başladıkları için (zaten la perdesinden başlayan 2 numaralı dizi hariç) la perdesi üstüne aktarılmışlardır. İlk vurgudan itibaren 2 numaralı dizinin tamamının

¹⁹ Benzer bir şekil, Wolfgang Fink'in Boulez'in *La marteau sans maître* isimli eserinin beşinci bölümünü incelediği makalesinde de yer almaktadır (bkz. Wolfgang FINK, “Schönes Gebäude und die Vorahnungen”, 32, Beispiel 32). Fink, incelediği eserin bir kesitinde, Şekil 4.2.1'e benzerlik gösteren bir yapıyı gürlük bağlamında bulmuştur.

retrogradı²⁰ yer alır. La perdesine yapılan ikinci vurgu ile 1 numaralı dizinin son beş perdesinin retrogradı, üçüncü vurgu ile de altı numaralı dizinin son dört perdesinin retrogradı la perdesine aktarılmış olarak kullanılır. Öncekilere benzer yöntemle, dördüncü vurgu ile 5 numaralı dizinin son üç perdesi ve beşinci vurgu ile de 4 numaralı dizinin son iki perdesi retrograd olarak duyurulur. Eğer vurgulanmış son la perdesini sistemde şu ana kadar kullanılmamış 3 numaralı dizinin son perdesinin la üzerine aktarımı olarak kabul edersek bütün diziler tamamlanmış olur. Verilen tabloda dizelerin sağındaki numaralar dizilerin kullanım sırasını, oklar ise dizinin kaç sesinin hangi yönde kullanıldığını belirtir.

²⁰ On iki ton müziğinin başlıca tekniklerinden olan retrograd (İng. *retrograde*; Alm. *Krebs*; Fr. *rétrograde*), dizinin okuma yönünün değiştirilmesi, yani sondan başa doğru okunması anlamına gelmektedir. Bkz.:

John BAUR, **Practical Music Theory**, 294.

KOSTKA, Stefan M. (1999), **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**, 198-212.

KOSTKA – PAYNE, **Tonal Harmony : with an introduction to twentieth-century music**, 505-514.

Ton de LEEUW, **Music of the Twentieth Century**, 140.

Christoph WÜNSCH, **Satztechniken im 20. Jahrhundert**, 149-150.

Tablo 4.2.1: Numara 4'ün "a" biriminin perde organizasyonunda kullanılan yöntem, birinci açıklama.

The musical score consists of six staves, numbered 1 to 6 on the left. Each staff contains six notes. The notes are: 1: Bb, A, G, F, E, D; 2: Bb, Ab, G, F, E, D; 3: Bb, A, G, F, E, D; 4: Bb, Ab, G, F, E, D; 5: Bb, Ab, G, F, E, D; 6: Bb, Ab, G, F, E, D. Arrows indicate the retrograde movement of the strings: a long arrow above staff 1 points left; a long arrow above staff 2 points left; a long arrow above staff 3 points left; a long arrow above staff 4 points left; a long arrow above staff 5 points left; a long arrow above staff 6 points left. The notes are arranged in a way that shows the retrograde permutation of the first six strings.

İkinci açıklama hemen hemen aynı işlemi tek bir dizi üzerinde uygular. Burada da ilk olarak 2 numaralı dizinin tamamı retrograd olarak yer alır. Aynı dizi üzerinde, her defasında en sondaki perde dışarıda bırakılarak ve la üzerine aktarılarak dizi retrograd olarak okunur (Tablo 4.2.2). Analizin devamı için ikinci açıklamayı tercih etmek hem daha basit, hem de daha derli toplu olması bakımından, analizin geri kalanı için daha anlaşılabilir bir zemin sağlayacaktır.

Tablo 4.2.2: Numara 4'ün "a" biriminin perde organizasyonunda kullanılan yöntem, ikinci açıklama.

The diagram illustrates the fretting sequence for the 'a' unit of number 4. It consists of a main staff with six notes and five smaller staves below it, each showing a single note with a number in a box. The notes on the main staff are: 1. Bb (6th fret), 2. Bb (5th fret), 3. Bb (4th fret), 4. Bb (3rd fret), 5. Bb (2nd fret), 6. Bb (1st fret). The numbered arrows above the staff indicate the sequence: 1 (1st fret), 2 (2nd fret), 3 (3rd fret), 4 (4th fret), 5 (5th fret), 6 (6th fret).

Birimlerin sonlarında, birimin üzerine kurulduğu perdenin tekrarlandığı görülmektedir. "a" biriminin sonunda la perdesi vurgulanmış olanın dışında üç defa, "b" ve "c" birimlerinin sonunda do ve si perdeleri altışar defa, "d" biriminin sonunda ise mi perdesi "a" biriminde olduğu gibi yine üç defa tekrarlanmaktadır. Bu tekrarların, bir sonraki birimin ölçü başında başlaması amacıyla yapıldığı ve belirli bir sistematik nedeni olmadığı düşünülmektedir. Yine de 13. sayfaya kadar olan tüm ses tekrarlarının 3 ve katları oluşu, "S" harfinin mors alfabesindeki karşılığı olan üç kısa sinyal ile ilişkilendirmeyi de mümkün kılmaktadır.

Do perdesi üzerindeki "b" biriminde uygulanan işlem "a" bölümündeki ile aynıdır. Bu birimde, biri vurguların gitgide sıklaştığı ilk süreçte, diğeri vurguların arasının gittikçe açıldığı ikinci süreçte olmak üzere iki farklı dizi kullanılmıştır; bunlar 3 ve 5 numaralı dizilerdir.

Öncelikle 3 numaralı dizide, sistemde açıklaması olmayan bir değişikliğe gidildiğini belirtmemiz gerekir. Boulez bu birimde söz konusu diziyi Tablo 4.1.1'deki dibi değil, dizinin dördüncü (fa) ve beşinci (fa#) perdelerinin yeri değiştirilmiş şekilde kullanır (Tablo 4.2.3).

Tablo 4.2.3: Numara 4'ün "b" biriminde kullanılan 3 numaralı dizinin partisyonda uğradığı değişiklik.

3 numaralı dizi (orjinal)

değiştirilmiş hali

İlk önce 3 numaralı dizinin değiştirilmiş halinin retrogradı, "a" biriminde olduğu ve Tablo 4.2.2'de gösterildiği gibi okunur. Bu işlem her defasında sondaki perdeyi dışarıda bırakarak ve kalan diziyi do perdesi üzerine aktararak tekrarlanır. Birimin ikinci yarısında ise 5 numaralı dizi üzerinde bu işlem tersinden uygulanır (Tablo 4.2.4).

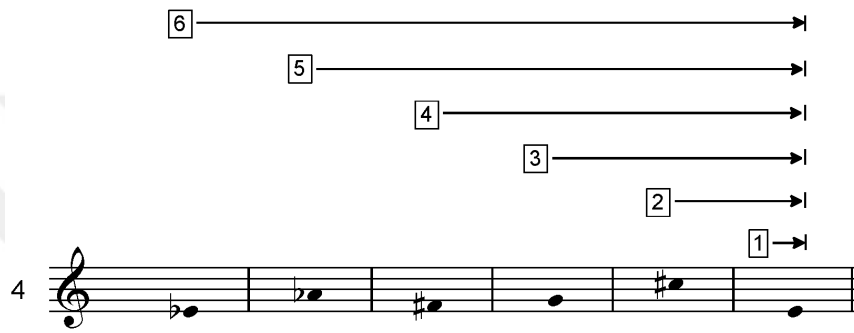
Tablo 4.2.4: Numara 4'ün "b" biriminin ikinci yarısının perde organizasyonunda kullanılan yöntem.

5

"c" ve "d" biriminde bu işlem sürdürülür, fakat artık dizilerin retrogradları değil, orijinal sıralamaları kullanılır.

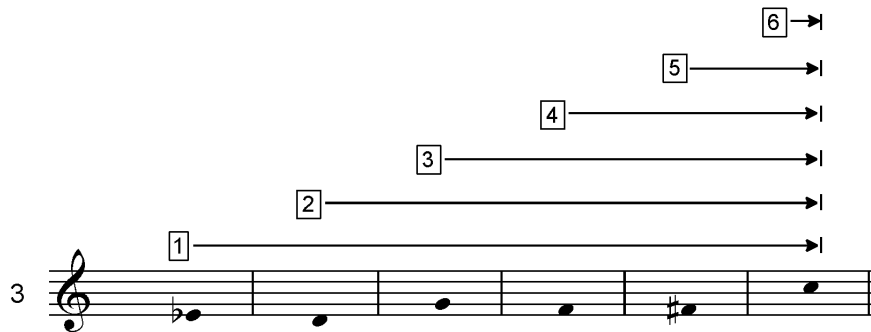
“c” birimi de “b” birimi gibi iki farklı dizi kullanır; bunlar 4 ve 3 numaralı dizilerdir. Önce 4 numaralı dizinin son perdesi, sonra son iki, üç, dört, beş ve nihayet bütün dizi baştan sona doğru ve si perdesi üzerine aktarılmış şekilde yer alır (Tablo 4.2.5).

Tablo 4.2.5: Numara 4’ün “c” biriminin ilk yarısının perde organizasyonunda kullanılan yöntem.



Birimin ikinci yarısında 3 numaralı dizi, bu kez değişime uğramamış hali ile kullanılmıştır. Bir öncekinin aksine, önce dizinin tamamı kullanılmış, sonra her defasında baştan bir perde dışarıda bırakılarak gitgide kısaltılmış ve diziler her zaman si perdesi üzerine aktarılmıştır (Tablo 4.2.6).

Tablo 4.2.6: Numara 4’ün “c” biriminin ikinci yarısının perde organizasyonunda kullanılan yöntem.



Cümlelerin son birimi olan “d” birimi, “c” biriminin ikinci yarısında olduğu gibi 3 numaralı diziyi bu kez mi perdesi üzerine aktarılmış olarak kullanır,

Önceki cümlede kullanılan sisteme ek olarak, bu cümlede her dizinin sonuna bir triton ile inici bir K2 aralığı ilave edilmiştir. Zaten bu iki aralık da Sacher dizisinin önemli bir unsurudur. Birimin ilk dizisinin sonuna, toplam perde sayısının 9 notaya tamamlanması amacıyla başlangıç sesi olan mi eklenmiş, triton ve inici K2 aralıkları bu mi perdesinin ardına eklenmiştir.

Birimin yedinci vurgusunda artık belirli bir diziden bahsedilemez. Eklentiler doğrudan birimin temel perdesi olan mi perdesinin ardından gelmiştir. Sekizinci vurguda triton eklentisi dışarıda bırakılarak sadece inici K2 aralığı kullanılmış, dokuzuncu vurguda ise mi perdesi tek başına kalmıştır.

Bu birimde kullanılan triton ve inici K2 aralıklarından oluşmuş eklenti de yukarıda belirtildiği gibi Sacher dizisinin bir parçasıdır. Bunu en açık biçimde 3 numaralı dizi ile ilişkilendirebiliriz. Dizinin son üç ögesinin retrogradı birimin eklentisini verir (Tablo 4.2.9).

Re perdesi üzerindeki “b” biriminde kullanılan yöntem “a” birimi ile neredeyse aynıdır. Yalnızca burada vurgular arasındaki nota sayıları yine önceki birimle aynı kalmakla birlikte ele alınan diziler bir nota daha kısa, dolayısıyla dizi sonuna yapılan eklenti ise bir aralık daha uzundur.

İkinci cümlenin “b” birimi, tıpkı ilk cümlenin “b” ve “c” birimleri gibi iki kısımdan oluşur. İlk kısımda vurgular gitgide sıklaşırken ikinci kısımda seyrekleşirler. Her iki kısımda kullanılan eklenti üç aralıktan oluşmasına karşın bu aralıklar kısımların her birinde farklıdır.

Tablo 4.2.8: Numara 5'in "a" biriminin perde organizasyonunda kullanılan yöntem.

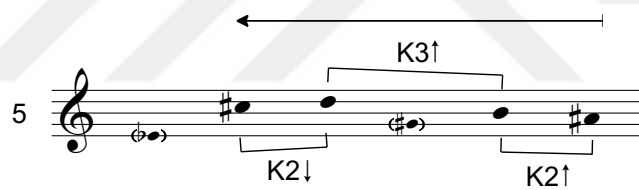
The image shows a musical score for the 5th fret of the 'a' unit, organized into 9 staves. Each staff is labeled with a fret number and a 'Dizi' (string) label. The staves are numbered 1 through 9 from top to bottom. The notes are written in treble clef. Brackets above the notes indicate intervals and specific techniques. The labels 'Triton' and 'K2↓' are used to denote specific intervals and techniques. The staves are labeled as follows: Staff 1: Dizi 4 ←; Staff 2: Dizi 3 ←; Staff 3: Dizi 2 ←; Staff 4: Dizi 1 ←; Staff 5: Dizi 6 ←; Staff 6: Dizi 5 ←; Staff 7: Dizi 4 ←; Staff 8: Dizi 3 ←; Staff 9: Dizi 2 ←. The notes are: Staff 1: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Staff 2: F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5; Staff 3: E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5; Staff 4: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5; Staff 5: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Staff 6: B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4; Staff 7: A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4; Staff 8: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4; Staff 9: F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4.

Tablo 4.2.9: Numara 5'in "a" biriminde kullanılan eklentinin 3 numaralı dizi ile ilişkisi.

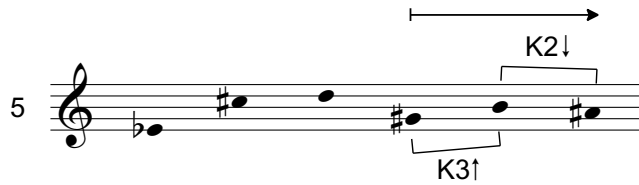
The image shows a musical score for the 3rd string of the 5th fret of the 'a' unit. It consists of a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Brackets above the notes indicate intervals and specific techniques. The labels 'K2↓' and 'Triton' are used to denote specific intervals and techniques. The staff is labeled '3' on the left.

Bu birimin ilk yarısında kullanılan eklenti çıkıcı K2, çıkıcı K3 ve inici K2 aralıklarından oluşmaktadır ve Sacher dizisi ile ilişkilendirilmesi biraz daha zordur. Bu eklentiye iki farklı şekilde bakılabilir. İlk olarak, Tablo 4.2.10'da gösterildiği gibi 5 numaralı dizi ile ilişkilendirilmesi mümkündür, fakat atlanılan perdeler yüzünden bu yaklaşım eserin genel perde organizasyonu ile örtüşmemektedir.²¹ Bu yüzden Tablo 4.2.11'deki yaklaşım daha kullanışlı görünmekte, fakat eklentinin sadece son iki aralığını nedenselleştirirken ilk aralık olan çıkıcı K2'yi açıklayamamaktadır. Burada eklentinin son üç notası (ya da son iki aralığı), yine 5 numaralı dizinin son üç notasının bu sefer doğru sıra ile okunması olarak ele alınmıştır. Bu aynı zamanda bir önceki birimin sistematığına de yakındır.

Tablo 4.2.10: Numara 5'in "b" biriminin ilk yarısında kullanılan eklentiye 5 numaralı dizi ile ilişkilendirme denemesi.



Tablo 4.2.11: Numara 5'in "b" biriminin ilk yarısında kullanılan eklentiye 5 numaralı dizi ile ilişkilendirme denemesi.



²¹ Bu yaklaşım, Jack Boss'un Schönberg'in müziğini analiz ederken, dizi perdelerinin farklı gruplamalarını göstermek için sıklıkla kullandığı tablolarla benzerlik taşır (bkz. Jack BOSS, **Schoenberg's Twelve-Tone Music**).

Tablo 4.2.12 bu pasajın perde organizasyonunu gösterir.

Tablo 4.2.12: Numara 5'in "b" biriminin ilk yarısının perde organizasyonunda kullanılan yöntem.

"b" biriminin ikinci yarısında ise çıkıcı B3, triton ve inici K2 aralıklarından oluşan bir eklenti kullanılmıştır. Eklentinin ilk aralığı olan çıkıcı B3 burada da nedenselleştirilemeyerek, geri kalanı "a" biriminde kullanılan

eklenti ile aynı özelliklere sahiptir [bkz. Tablo 4.2.9 (s. 71)]. Tablo 4.2.13 birimin ikinci yarısının perde organizasyonunu gösterir. Görüldüğü gibi burada Tablo 4.2.8 ve Tablo 4.2.12'nin tam tersi bir yol izlenmiş, ses öbekleri tek bir notadan başlayarak gitgide büyümüşür. Fakat kullanılan yöntem tamamen aynıdır. Sadece dizinin okuma yönü değiştirilip akış retrograd olarak gerçekleştirilmiştir.

Tablo 4.2.13: Numara 5'in "b" biriminin ikinci yarısının perde organizasyonunda kullanılan yöntem.

The image displays a musical score for nine staves, numbered 1 through 9. The notation is in treble clef. The score illustrates the permutation of notes in the second half of the fifth number's 'b' unit. Key annotations include:

- Staff 2:** A bracket labeled 'K2↓' spans the first two notes.
- Staff 3:** A bracket labeled 'Triton' spans the first three notes, and another 'K2↓' bracket spans the last two notes.
- Staff 4:** A 'Triton' bracket spans the first four notes, and a 'K2↓' bracket spans the last two notes. A 'B3↑' annotation is placed below the first note.
- Staff 5:** A 'Dizi 4 ←' bracket spans the first four notes, a 'Triton' bracket spans the last three notes, and 'B3↑' annotations are placed below the second and fourth notes.
- Staff 6:** A 'Dizi 5 ←' bracket spans the first five notes, a 'Triton' bracket spans the last four notes, and 'B3↑' and 'K2↓' annotations are placed below the third and sixth notes.
- Staff 7:** A 'Dizi 6 ←' bracket spans the first six notes, a 'Triton' bracket spans the last five notes, and 'B3↑' and 'K2↓' annotations are placed below the fourth and seventh notes.
- Staff 8:** A 'Dizi 1 ←' bracket spans the first seven notes, a 'Triton' bracket spans the last six notes, and 'B3↑' and 'K2↓' annotations are placed below the fifth and eighth notes.
- Staff 9:** A 'Dizi 2 ←' bracket spans the first eight notes, a 'Triton' bracket spans the last seven notes, and 'B3↑' and 'K2↓' annotations are placed below the sixth and ninth notes.

Bölmenin devamında, şu ana kadar ortaya koymuş olduğumuz teknikler benzer şekillerde kullanılmış olduğundan, konunun bütünlüğünün de korunması açısından bölmenin perde analizine burada son verilmesi uygun görülmüştür.

İkinci bölme süresince eşlik grubu viyolonselleri, solo viyolonselin sunduğu vurguları çeşitli figürasyonlarla öne çıkarırlar. Bu figürasyonlar *staccato* notalar ve tutulan sesler olmak üzere iki tiptir. Bölmenin ilerleyişi içinde farklılıklar gösteren eşlik karakteri, yukarıda ele aldığımız ilk iki cümlede büyük ölçüde *staccato* notalardan oluşmakta, yalnızca birimler arasındaki bütün eşlik grubu viyolonsellerinin unison olarak gerçekleştirdiği geçişlerde *detaché (non legato)* notalar kullanılmaktadır. Eşlik grubunun buradaki işlevi esas olarak solo viyolonsel partisindeki giderek yaklaşan ya da uzaklaşan vurgular ile dizilerin üzerlerine aktarıldığı ve sıklıkla değişen perdelerin etkisini güçlendirmektir.

4.3. Üçüncü Bölme

Boulez tarafından başlangıcı 8 prova numarası ile işaretlenmiş olan ve partisyonda 19. sayfanın 2. sisteminden 22. sayfanın sonuna kadar süren üçüncü bölme, eşlik viyolonsellerinde duyulan ve 6 numaralı dizinin seslerinden oluşturulmuş Örnek 4.3.1'deki akor ile başlar. *Fortissimo (ff)* başlayarak bir sonraki ölçüde aniden *pianissimo*'ya (*pp*) düşen bu akorun her sesinde yarım perdeli bir tril yapılır.



Örnek 4.3.1: Üçüncü bölmenin başlangıç akoru.

Altı cümleden oluşan bu bölmenin geri kalan beş cümlesinde eşlik viyolonselleri sırası ile 5, 4, 3, 2 ve 1 numaralı dizileri akor olarak ve her defasında akorun tüm seslerini yarım perde üstündeki sesler ile tril yaparak seslendirirler (Örnek 4.3.2).

5 numaralı dizi 4 numaralı dizi 3 numaralı dizi 2 numaralı dizi 1 numaralı dizi

Örnek 4.3.2: Üçüncü bölmenin geri kalan beş cümlesinin akorları.

Burada, daha önce birinci bölmede gördüğümüz Sacher harflerinin mors kodlaması ile ritmik bağlamda ele alınışına tekrar rastlarız. İlkinden farklı olarak burada kodlamaya sondan, yani R harfinden başlanır.

İlk olarak birinci viyolonsel “kısa-uzun-kısa” (sekizlik-dörtlük-sekizlik) kalıbı ile tek başına başlar. Daha sonra bu kalıbı ikinci viyolonsel devralırken, birinci viyolonsel, yazıda kısa bir sekizlik değerle ifade edilen E harfinin karşılığı olan tek bir kısa vuruşu seslendirir. Her defasında eklenen yeni harf birinci viyolonsel partisinde yer alırken, daha önceki harfler partiyonda bir aşağıdaki partiye geçer. Bu durum Sacher isminin harflerinin tamamı tüm eşlik grubu viyolonsellerinde yer alana kadar, yani altıncı cümleye dek sürer (Örnek 4.3.3).

• • •	S	
• —	A	
— • — •	C	
• • • •	H	
•	E	
• — •	R	

Örnek 4.3.3: Boulez, *Messagesquise*, 22. sayfanın ilk sisteminde Sacher isminin harflerini Mors alfabeti sistemine göre ritmik olarak aktaran eşlik viyolonselleri.

Bölmenin solo viyolonsel partisi, eserin perde organizasyonu yönünden en belirsiz malzemesine sahip olup, sırasıyla 13, 11, 9, 12 ve 6 sestem oluşan ilk beş cümlesinin perde organizasyonu, Sacher dizisi ile doğrudan sistematik bir ilişki içinde değildir. Buna karşın, Boulez'in eserin genelinde ortaya koyduğu yaklaşım yüzünden, burada kullanılan perdelerin belirli bir sisteme dayanmadığının söylenmesi de pek mümkün olmayacaktır. Bu perdelerin, eserin önceki ya da sonraki bölmeleri ile daha üstü kapalı bir ilişki içinde olduğu düşünülmektedir. Cümlelerin içerdiği perde sayıları da bunu onaylar niteliktedir.

İkinci bölmenin ilk cümlesinin 6, ikinci cümlesinin ise 9 perdeden oluşan diziler üzerine dayandığını görmüştük. Analizimizde ele almadığımız geri kalan iki cümle ise sırasıyla 11 ve 13 perdelik dizilere dayanmaktadırlar. İkinci bölmenin cümlelerinin kullandıkları dizilerin perde sayıları ile üçüncü bölmenin cümlelerinde solo viyolonsel partisinde bulunan perde sayılarını karşılaştırdığımız zaman aralarında retrograd ilişkisinin bulunduğunu görebiliriz. Bunun için üçüncü bölmenin dördüncü ve altıncı cümlelerini dışarıda bırakmamız gerekecektir. (Tablo 4.3.1.)

Tablo 4.3.1: İkinci bölmenin cümlelerinin kullandıkları dizilerin perde sayıları ile üçüncü bölmenin cümlelerinde solo viyolonsel partisinde bulunan perde sayılarının karşılaştırılması.

İkinci bölmenin cümlelerinin kullandıkları dizilerin perde sayıları:	Üçüncü bölmenin cümlelerinde solo viyolonsel partisinde yer alan perde sayıları:
6 9 11 13	13 11 9 [12] 6 [6]

Sadece bölmenin son cümlesinin solo viyolonsel partisinde yer alan altı perdelik dizi doğrudan Sacher dizisi ile bir bağlantı içine sokulabilmektedir. Bu dizi, perdeleri soldan sağa doğru numaralandırılmış Sacher dizisinin 4, 3, 5, 2, 6 ve 1 sırası ile içeriden dışarıya doğru açılan bir şekilde kullanımındadır (Örnek 4.3.4).



Örnek 4.3.4: Boulez, *Messagesquise*, 22. sayfanın ilk sisteminde solo viyolonsel partisinin Sacher dizisi ile ilişkisi.

4.4. Dördüncü Bölme

Numara 9'da başlayan dördüncü bölme sadece solo viyolonsel için yazılmıştır. Bölme hepsi birer satır süren altı cümleden, bu altı cümlelerin ilk beşi de altışar birimden meydana gelmektedir. Bu alt birimlerin ilk beşi birbirlerinden uzayan sesler ya da suslar ile ayrılmışlardır. Her cümlelerin son birimi ile önceki birimler arasında ise kesik ölçü çizgisi yer almaktadır. Bölmenin son cümlesi diğerlerinden farklı olarak sadece tek bir birimden oluşmuştur. Bu birim, ilk beş cümlelerin son birimleri ile aynı yapıya sahiptir.

İlk beş cümlenin son birimi ile altıncı cümlede Sacher isminin harfleri sırasıyla Mors alfabesi sistemine göre kodlanmıştır. Bu kodlama iki farklı şekilde gerçekleşmektedir. Öncelikle tekrarlanan mi_b perdelerine verilmiş değerlerin birbirlerine olan orantıları ile Mors alfabesindeki uzun ve kısa sinyaller sembolize edilmiştir. İkinci bir kodlama da mi_b perdelerinin öncesinde yer alan çarpma grupları ile yapılmıştır. Çarpma gruplarının içerdikleri perde sayılarının birbirine oranı Mors alfabesinin kısa ve uzun sinyallerine karşılık gelmektedir. (Örnek 4.4.1.)

Böylelikle eserin bu bölümünde yeni bir yapısal yaklaşım ile karşılaşmış oluruz. Eşzamanlı olarak varlık gösteren iki farklı ritim konsepti, yani tekrarlanan mi_b perdeleri ve bunları önceleyen çarpma gruplarıyla ayrı ayrı kodlanan Sacher isminin harfleri, müziğe bir çeşit iki boyutluluk kazandırmaktadır. Bu iki boyutluluk, çarpma gruplarının tekrarlanan mi_b perdelerinden bağımsız bir perdesel gelişime sahip olması ile de desteklenmiştir.

Lent et calme $\text{♩} = 98$
sul tasto
secco
p
Les petites notes restent toujours rapides.
pp

S

Lent et calme $\text{♩} = 96$
(plus que précédemment)
sul tasto
secco
p
pp

A

Lent et calme $\text{♩} = 94$
(encore plus qu'auparavant)
sul tasto
secco
p
pp

C

Lent et calme $\text{♩} = 92$
(de plus en plus lent et (prêtain)
sul tasto
secco
p
pp

H

Encore plus lent $\text{♩} = 90$
sul tasto
pp

E

Excessivement lent et très lointain $\text{♩} = 88$
sul tasto
pppp
sans vibrer
disparaissant

R

Örnek 4.4.1: Dördüncü bölmenin ilk beş cümlesinin son birimleri ile altıncı cümlesinde Mors alfabesine göre kodlanan Sachet isminin harfleri.

Cümlelerin ilk beş birimleri ile altıncı birimlerinin sahip oldukları metronom değerleri de aralarındaki yapısal farklılığı desteklemektedir. İlk beş birimin temposu her cümlede artmakta iken, son birimlerin temposunda tam tersi bir durum söz konusudur. Altıncı birimlerde düzenli bir şekilde gerçekleşen tempo düşüşü, genişleyen ritmik değerler ile de desteklenmektedir. (Tablo 4.4.1.)

Tablo 4.4.1: Dördüncü bölmedeki cümlelerin ilk beş birimleri ile altıncı birimlerinin metronom değerlerinin karşılaştırması.

Cümle	İlk beş birimlerin metronom değerleri	Altıncı birimlerin metronom değerleri
1	♩ = 24 (♪ = 48)	♩ = 48
2	♩ = 33 (♪ = 66)	♩ = 46
3	♩ = 44	♩ = 44
4	♩ = 58	♩ = 42
5	♩ = 74	♩ = 40
6		♩ = 38

Bu bölmenin perde organizasyonunu Tablo 4.4.2 üzerinden açıklayacağız. Tablo 4.1.1’de verilen yapı, 2 numaralıdan 6 numaralıya kadar olan dizilerin hepsi mi♭ olan ilk perdelerinin dışında kalan perdelerin dikey olarak ve sondan başa doğru bir sırayla ele alınmasını gösterir.

Tablo 4.4.2: Dördüncü bölmenin perde organizasyonunu açıklayan tablo.

Birinci cümlelerin ilk beş birimi, dört kısa süsleme notasının uzayan bir sese bağlandığı beş sesli gruplardan oluşur (Örnek 4.4.2). Şu ana kadar buradakine benzeyen ses gruplarında Tablo 4.1.1'deki dizilerin çeşitli örneklerde yatay olarak kullanıldıklarını görmüştük. Bu bölmede ise ilk defa, dizi perdelerinin dikey gruplanmasından doğan yeni dizilere tanık oluyoruz.

⑨ Libre (Violoncelle principal seul)
Lent $\text{♩} = 2 \text{ } \text{♩} = 48$, assez irrégulier
pizz.

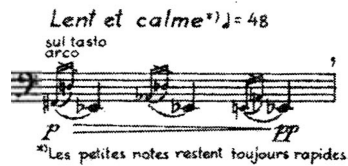
Les petites notes doivent être jouées à l'aise, pas trop rapides.

Örnek 4.4.2: Boulez, *Messagesquise*, 23. sayfanın ilk satırının ilk beş birimi (solo viyolonsel partisi).

Örnek 4.4.2'de görülen kesitin ilk birimindeki perdeler, Tablo 4.4.2'de en sağdaki, dikey olarak kutucuk içine alınmış ve "1" olarak numaralanmış

dizinin sesleridir. Diğer birimlerin dizileri de sırası ile sağdan sola doğru tabloda numaralandırılmıştır. Perdelerin yukarıdan aşağıya doğru olan sırasına her zaman sadık kalınmaz. Örneğin ilk birimin perdeleri tabloda la, do, mi, sib ve fa olarak sıralanırken, partisyonda 3. ve 4. perdeler yer değiştirerek la, do, sib, mi ve fa olarak sıralanırlar. Aynı sıra değişimi üçüncü birimde de gözlemlenir. Beşinci birimde ise daha karışık bir sıra izlenerek önce 3. ve 4., ardından 1., 2. ve 5. perdeler kullanılmıştır. Süsleme notalarının sırasında değişiklikler olabilmesine karşın, süsleme gruplarının varış noktalarını oluşturan sesler Tablo 4.4.2'deki yatay olarak yazılan dizilerin retrogradları ile elde edilirler. İlk cümle uzun sesleri en alttaki altıncı dizinin retrogradının perdeleri iken, ikinci cümle aynı yöntemle bir üstteki beşinci diziyi kullanır.

S harfinin üç tane dörtlük nota kullanılarak ritmik olarak kodlandığı cümlelerin altıncı biriminde (Örnek 4.4.3), iki notadan oluşan çarpma grupları kendi içlerinde Tablo 4.4.3'te kutucuk içine alınmış ikinci sütunun dikey olarak oluşturduğu diziyi ok ile gösterilmiş sıra ile seslendirir. Bu iki sesli çarpma gruplarının varış noktası, eserde merkezi bir konumu olan mi_b perdesidir. Daha sonra göreceğimiz gibi, Boulez bu son birimlerde sadece dörtlük ve ikilik gibi değerlerle değil, çarpma gruplarını da içerdikleri nota sayılarına göre uzun ve kısa olarak değerlendirerek, çarpma gruplarıyla ikinci bir harf kodlaması daha yapmaktadır. İncelediğimiz birimde bu ikişer notadan oluşan üç çarpma grubu, ritimsel olarak üç "kısa" vuruşu duyurarak S harfini kodlar.



Örnek 4.4.3: Boulez, *Messagesquisse*, 23. sayfanın ilk satırının altıncı birimi (solo viyolonsel partisi).

Tablo 4.4.3: 23. sayfanın ilk satırının altıncı biriminin perde organizasyonu.

The image shows a musical score for six staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a bass clef with a key signature of one flat. The third, fourth, fifth, and sixth staves are treble clefs with a key signature of one flat. A vertical box highlights a section of the score, and a downward arrow points to it from below.

İkinci cümlelerin birimlerinde bu kez üç çarpma sesi ve bir normal büyüklükteki sapsız nota başından oluşan dörderli gruplamalar göze çarpar. İkinci birimin sonunun bağlandığı ve Örnek 4.4.4'te kutucuk içine alınmış otuzikilik beşleme ritmini şimdilik analizin dışında bırakacağız. Açıklaması daha sonraya bırakılan Tablo 4.4.2'deki kesik yatay çizgileri analizin bu aşamasında kullanmaya başlayacağız.

The image shows a musical score for a solo violin part. The title is "Un peu plus allant" with tempo markings "♩ = 2♩, ♩ = 66, de plus en plus régulier". The score includes performance instructions such as "pos. nat. pizz.", "sui pont. arco", and "mp". A box highlights a specific section of the score. Below the score, there is a note: "Les petites notes de plus en plus rapides au fur et à mesure que le mouvement se précipite".

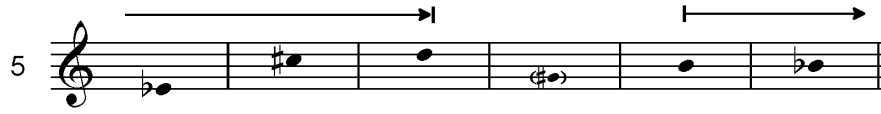
Örnek 4.4.4: Boulez, *Messagesquisse*, 23. sayfanın ikinci satırının ilk beş birimi (solo viyolonsel partisi).

İkinci cümlelerin ilk birimini incelediğimizde, la, do, mi ve sib perdelerinin tıpkı ilk cümlede olduğu gibi Tablo 4.4.2'deki "1" numaralı sütunun yukarıdan

aşağıya doğru oluşturduğu dizinin perdeleri olduğunu görürüz. Fakat bu sefer kutucuk içerisindeki beş perdenin tamamı değil, “2” numarası verilmiş kesik çizgiye kadar olan perdeler kullanılmış ve 1 numaralı sütunun son perdesi olan fa dışarıda bırakılmıştır. Bu noktada şöyle bir düzen ortaya çıkar: Sütunların numaraları birimlerin numaralarıyla, kesik çizgilerin numaraları ise cümlelerin numaraları ile örtüşür. Örneğin, 3 numaralı sütun üçüncü birimin perdelerini belirtirken, 2 numaralı yatay kesik çizgi ise ikinci cümlede kullanılan sınırı belirtmektedir. Cümlenin diğer birimlerinin perdeleri, aynı numaralı sütunların, perdelerin yukarıdan aşağıya olan sıra düzenine her zaman sadık kalınmayarak 2 numaralı kesik çizgiye kadar olan kısmının kullanılması ile oluşmuştur. Yine de birimlerin son notası her zaman 2 numaralı yatay kesik çizginin üstündeki satırın, yani 5 numaralı dizinin retrogradıdır.

Dışarıda bırakılan beşleme ritmi, bu noktadan itibaren farklı şekillerde ortaya çıkmaya başlayacaktır. Başlarda bölmenin sistematik ilerleyişinden doğabilecek tekdüzeliği önlemek amacıyla aralara serpiştirilen bir öge görünümünde olmasına karşın, ilerleyen safhalarda gelişerek bölmeyi ele geçirecek, egemen motif niteliğine dönüşecektir. Bu durum Lutoslawski’de iki oluşumun ilerleyişlerinin oktav konumu bağlamındaki çapraz biçimin “X” şeklinde iç içe geçmiş görüntüsünü anımsatan (Örnek 3.3) ilginç bir yapısal süreçtir.

İkinci cümledeki beş perdeden oluşan bu öge, diğer birimlerin perde organizasyonundan tamamen farklı olarak Örnek 4.4.5’te gösterildiği gibi, 5 numaralı dizinin ok ile belirtilmiş sırayla ve sol# perdesi dışarıda bırakılarak kullanılmış halidir. Bu durum eserin daha önceki perde organizasyonu sistemine uyarlılık göstermektedir.



Örnek 4.4.5: Örnek 4.4.4'te dikdörtgen içine alınmış ögenin perde organizasyonu.

Bu bölmenin son biriminde A harfi iki şekilde kodlanır. A harfinin kısa-uzun sinyali, bir yandan mi♭ perdesi üzerinde dörtlük ve ikilik süre değerleri ile ifade edilirken, diğer yandan önce iki sonra dört notalık çarpma gruplarıyla ikinci bir kodlama oluşturur [bkz. Örnek 4.4.1 (s. 80) ve Örnek 4.4.6]. Bu uygulamada iki notalık grup kısa, dört notalık grup ise uzun değeri temsil eder. Çarpma gruplarında kullanılan perdeler Tablo 4.4.4'te kutucuk içine alınmış sütundaki perdelerin bu kez daha karışık bir sıra düzeninde kullanılması ile elde edilmiştir. Bir önceki cümlelerin son biriminde olduğu gibi perdelerin sağındaki numaralar, bunların Örnek 4.4.6'daki kullanılış sırasını belirtir.



Örnek 4.4.6: Boulez, *Messagesquisse*, 23. sayfanın ikinci satırının altıncı birimi (solo viyolonsel partisi).

İzleyen iki cümlede ilk beş birimin perdeleri Tablo 4.4.2 üzerinde açıkladığımız örnekte elde edilecektir. Cümlelerin son birimlerinde ise hem kısa ve uzun nota değerleriyle hem de kısa ve uzun çarpma grupları ile Sacher isminin harfleri sırayla ritimsel olarak kodlanmaya devam edilir. Çarpma gruplarını oluşturan perdeler Tablo 4.4.3 ile Tablo 4.4.4'te gösterildiği şekilde ve her cümle için bir sütun sağa gidilerek elde edilmektedir. Sonraki cümlelerin son birimlerindeki çarpma gruplarının perde

sayısı 6'yı aşacağından, ilgili sütun içerisindeki bazı perdeler altılı grubun seslerini elde etmek için tekrar edilecektir.

Tablo 4.4.4: 23. sayfanın ikinci satırının altıncı biriminin perde organizasyonu.

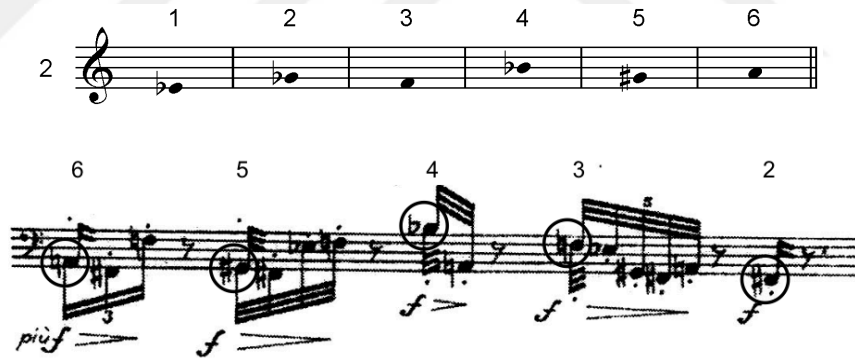
İkinci cümlede otuzikilik beşleme olarak ortaya çıkan yeni ögenin, üçüncü cümlede önce otuzikilik altılama hemen sonra da onaltılık üçleme olmak üzere iki defa, dördüncü cümlede ise onaltılık üçleme, dört otuzikilik ve otuzikilik beşleme olarak üç defa yer aldığı, son olarak da beşinci cümlenin tüm birimlerini oluşturana değin giderek geliştiği gözlemlenmektedir.

Her cümlede belirli bir diziyi kullanan bu yeni ögenin perdeleri, dizi içerisinde serbestçe seçilmiş izlenimi bırakmaktadır. Örnek 4.4.7, üçüncü cümlede bu ögenin 4 numaralı dizinin perdelerini hangi sırayla kullandığını göstermektedir. Sırası ile 3 ve 2 numaralı dizileri kullanan dördüncü ve beşinci cümleler için de aynı şey geçerli olup, sıralamada ögenin gruplarının ilk notaları dışında belirli bir sistematik yaklaşım gözlemlenmemektedir.

Sadece ögenin başlangıç notaları ile birimlerin son notaları çakıştığından, birimlerin son notalarında olduğu gibi ögenin gruplarının ilk notaları da belirli bir dizinin retrogradının perdeleridir. Bu durum en açık şekilde 2 numaralı diziyi kullanan beşinci cümlede gözlemlenebilir (Örnek 4.4.8).



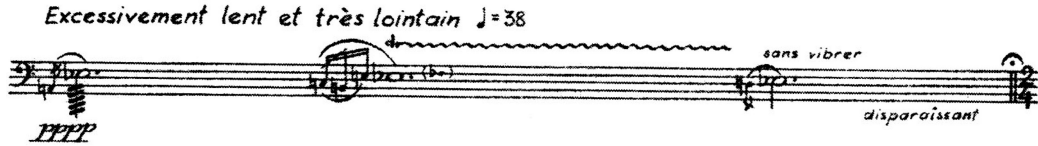
Örnek 4.4.7: 23. sayfanın üçüncü satırındaki ögenin perde organizasyonu.



Örnek 4.4.8: 23. sayfanın beşinci satırındaki ögenin gruplarının ilk notalarının perde organizasyonu.

Bölmenin son cümlesi diğer bölmelerden farklı olarak sadece R harfinin oldukça uzun değerlerden oluşan ritim kodlamasından oluşmuştur. Kısa-uzun-kısa sinyali hem noktalı ikilik ve noktalı dördlükler ile, hem de bir ve üç notalık çarpma grupları ile iki boyutlu biçimde aktarılır. Burada çarpma gruplarının perdeleri daha önceki kodlama birimlerinin aksine dikey

sütunların oluşturduğu bir diziye dayanmayıp, 1 numaralı Sacher dizisinin (orijinal dizi) perdeleridir (Örnek 4.4.9).



Örnek 4.4.9: Boulez, *Messagesquise*, 24. sayfanın ikinci sistemi (solo viyolonsel partisi).

4.5. Beşinci Bölme

Numara 10'dan başlayan ve eserin son bölümü olan beşinci bölüm, karakter olarak her ne kadar ikinci bölümü anımsatsa da yapısal olarak ondan çok daha basittir.

Partisyonda 26. sayfanın ilk sisteminin sonuna kadar süren beşinci bölümün ilk cümlesi, Boulez tarafından a'dan f'ye kadar olan harflerle işaretlenmiş altı birimden oluşur (Örnek 4.5.1). Birinci cümlelerin sonuna dek solo viyolonsel ile eşlik grubunun bütün viyolonselleri unison olarak hareket ederler. İlk cümlelerin birimlerinin uzunluklarına bakıldığında, bunların gitgide artmakta oldukları dikkat çeker. Her birim bir önceki birimden bir ölçü daha fazladır (Tablo 4.5.1).

⑩ Aussi rapide que possible ($\text{♩} = 176$)
 non legato *sempre* *attaquer brusquement*
 pos nat.

Örnek 4.5.1: Boulez, *Messagesqisse*, beşinci bölme, birinci cümle, solo viyolonsel partisi.

Tablo 4.5.1: Beşinci bölmenin ilk cümlesinde birimlerin uzunluğunun ölçü sayıları ile ifadesi.

Birim	Ölçü sayısı
a	1
b	2
c	3
d	4
e	5
f	6

“a” birimi 1 numaralı Sacher dizisini kullanır (Tablo 4.1.1). “b” biriminde ilk önce 2 numaralı dizi aktarılmadan mi^b perdesi üzerinde, ardından la perdesi üzerine aktarılmış olarak yer alır. “c” biriminde 3 numaralı dizi yine ilk

önce aktarılmaksızın mi_b perdesi üzerinde, ardından sırası ile fa_# ve do perdeleri üzerine aktarılmış olarak ele alınır. Bu sistem devam ettirilerek “d”, “e” ve “f” birimlerinde sırası ile 4, 5 ve 6 numaralı diziler ilk önce aktarımsız olarak mi_b perdesi üzerinde, ardından belirli perdelere aktarılarak kullanılmıştır.

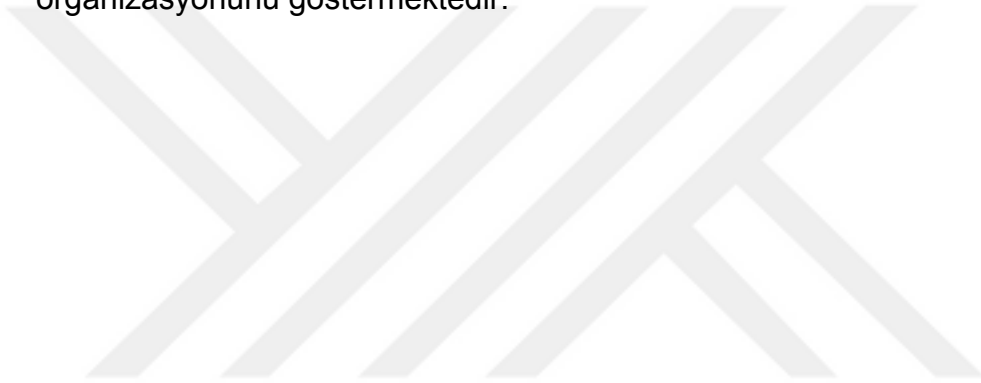
Dizilerin aktarımında izlenilen yöntem oldukça basit, fakat bir o kadar da ilginçtir. Bu aktarımlar, kendilerinden bir önceki birimin ölçülerinde her defasında ikinci sırada bulunan perde üzerine yapılırlar. “b” biriminde 2 numaralı dizi, “a” biriminde ikinci sırada bulunan la perdesi üzerine, “c” biriminde 3 numaralı dizi ise ilk önce “b” biriminin ilk ölçüsünde ikinci sırada bulunan fa_# perdesi üzerine, ardından yine “b” biriminin ikinci ölçüsünde ikinci sırada bulunan do perdesi üzerine aktarılmıştır. Tablo 4.5.2 bu cümlenin perde organizasyonu ile birlikte aktarımda kullanılan yöntemi de göstermektedir.

Tablo 4.5.2: Beşinci bölmenin ilk cümlesinin (numara 10) birimlere bölünmüş perde organizasyonu.

The image displays a musical score for a guitar, specifically the first sentence of the fifth section (number 10). The score is divided into six units, labeled Dizi 1 through Dizi 6, corresponding to fret positions a through f. Each unit is shown on a separate staff, with the notes and accidentals clearly marked. The fretboard organization is indicated by a series of horizontal lines connecting the notes across the staves, showing the sequence of frets used in each unit. The units are: Dizi 1 (a), Dizi 2 (b), Dizi 3 (c), Dizi 4 (d), Dizi 5 (e), and Dizi 6 (f). The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with various accidentals (sharps, flats, and naturals) indicating the specific pitches. The overall structure shows a clear progression of frets and a consistent rhythmic pattern across the units.

Numara 11'den başlayan ikinci cümlede de harflerle belirtilmemiş olmasına rağmen her biri belirli bir diziyi kullanan beş birim söz konusudur. Bu birimlerin ölçü sayıları, ilk cümledekilerin aksine sistematik bir biçimde her birimde birer ölçü azalmaktadır.

Cümlenin beş ölçülük ilk birimi 1 numaralı diziyi kullanır. Bunu izleyen ve giderek birer ölçü kısalan sonraki birimler ise sırası ile 2, 3, 4 ve 5 numaralı dizileri kullanmaktadır. Tablo 4.5.3 bu bölmenin perde organizasyonunu göstermektedir.



Tablo 4.5.3: Beşinci bölmenin ikinci cümlesinin (numara 11) birimlere bölünmüş perde organizasyonu.

The diagram illustrates the organization of the second phrase (number 11) of the fifth section into six segments (Dizi 1 to Dizi 6). The segments are arranged vertically, with Dizi 6 at the top and Dizi 1 at the bottom. Each segment is represented by a staff of music. Arrows indicate the flow of the melody from one segment to the next. The number '11' is written below the staves, indicating the measure number. A dynamic marking 'f' is present at the beginning of the first segment.

Tablo 4.5.2 ve Tablo 4.5.3 birbirlerinin boşluklarını tamamlarcasına yan yana gelerek yap-boz parçaları gibi bütünü oluşturur (Şekil 4.5.1).

Şekil 4.5.1: Tablo 4.5.2 ve Tablo 4.5.3'ün birbirini tamamlayan yapıları.

Birinci cümlede bir ölçülük “a” biriminde kullanılmış olan 1 numaralı dizi, ikinci cümlede beş ölçüye yayılarak altıya tamamlanır. İlk cümlelerin “e” biriminde beş ölçü boyunca duyulan 5 numaralı diziye ikinci cümlede sadece bir ölçü ayrılarak yine altıya tamamlanması sağlanır. Birinci cümlelerin son biriminde zaten altı ölçüye sahip 6 numaralı diziye ise ikinci cümlede yer verilmez.

Bölmenin ilk cümlesinde bütün viyolonsellerin unison çaldığını bölmenin başında belirtmiştik. Bu nedenle ses gürlüğü birinci cümlede önemli bir kontrast ögesi olarak öne çıkar. Tek bir ölçüden başlayarak her birimde bir ölçü daha uzayan birimlerde, ölçü artışına paralel olarak ses gürlüğü de düzenli bir şekilde artar. Tablo 4.5.4 birimlerin başladıkları ve ulaştıkları gürlük düzeylerini göstermektedir. Birimlerdeki dinamik *crescendo*'lar, her

birimde yeni bir çalgının eklenmesiyle birimler uzadıkça mekanik olarak da desteklenir.

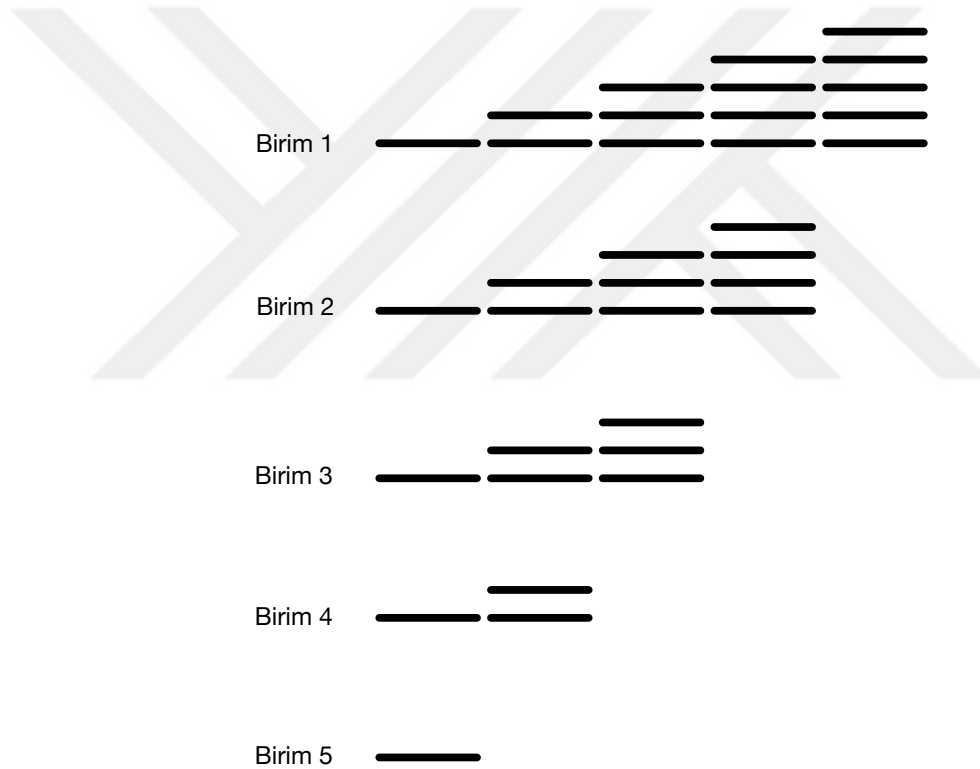
Tablo 4.5.4: Beşinci bölmenin ilk cümlesinde birimlerin başladıkları ve ulaştıkları gürlük düzeyleri.

Birim	Birimin başladığı gürlük düzeyi	Birimin ulaştığı gürlük düzeyi
a	<i>p</i>	<i>p</i>
b	<i>p</i>	<i>mp</i>
c	<i>p</i>	<i>mf</i>
d	<i>p</i>	<i>f</i>
e	<i>p</i>	<i>ff</i>
f	<i>p</i>	<i>fff</i>

Bölmenin ikinci cümlesinden itibaren unison kullanımı yavaş yavaş terkedilir. Örnek olarak, cümlenin ilk ölçüsünde bütün viyolonseller 1 numaralı diziyi mi perdesi üzerinde seslendirirken, ardından gelen ölçüde solo ve eşlik grubunun ilk dört viyolonseli dizinin re üzerindeki aktarımına geçerken grubun son iki viyolonseli diziyi mi perdesi üzerinde seslendirmeye devam eder. Böylelikle aynı ritim içinde kalmakla birlikte unison yapı yerini aynı dizinin iki ayrı aktarımının eşzamanlı ele alındığı bir uygulamaya dönüşür. İzleyen ölçüde diziyi beşinci ve altıncı viyolonseller mi perdesinde, dördüncü viyolonsel re ve diğerleri sol üzerinde seslendirerek eşzamanlı kullanılan dizi sayısını üçe çıkarırlar. Ardından gelen iki ölçüde ise önce dört, sonra beş sesli bir yapıya erişilir.

Eşzamanlı dizi sayısının kullanımında da belirli bir sistem takip edilmiştir. Cümlelerin her birimi tek sesli başlar. İzleyen her ölçüde, önceki dizi sürerken yeni bir dizinin dokuya eklenmesiyle eşzamanlı kullanılan dizi sayısı bir sayı artar. Birimleri oluşturan ölçü sayısı her birimde bir ölçü azaldığından, birimlerin sonunda kullanılan eşzamanlı dizi sayısı da Tablo 4.5.5'te gösterildiği gibi giderek azalacaktır.

Tablo 4.5.5: Beşinci bölmenin ikinci cümlesindeki (numara 11) çokseslilik düzeni.



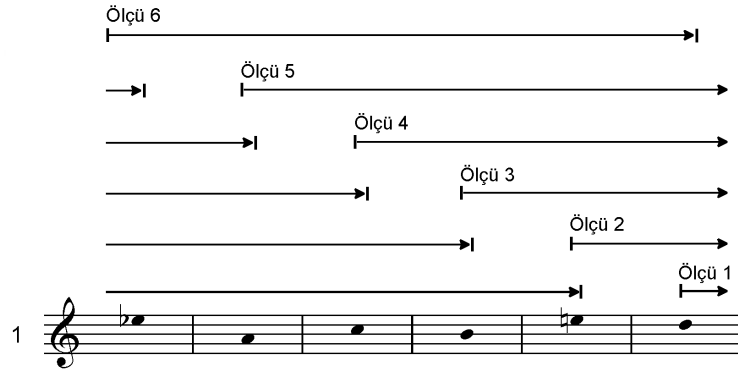
Numara 12 olarak belirtilen son cümle, altı ve dört ölçülük iki birime ayrılır. İlk birimin perde organizasyonunu en açık şekilde görebileceğimiz parti, eşlik grubundaki altıncı viyolonsel partisidir (Örnek 4.5.2). Burada birinci ve dördüncü bölmelerde kullanılan tekniğe benzer bir teknik kullanılmıştır. Altıncı viyolonsel partisinin söz konusu birimdeki dizisi, mib perdesi üzerindeki 1 numaralı, yani orijinal Sacher dizisidir ve bu Örnek 4.5.2'nin son ölçüsünde açık bir şekilde yer almaktadır.



Örnek 4.5.2: Boulez, *Messagesquisse*, 28. sayfanın ilk sisteminin altıncı viyolonsel partisi.

Birimin altıncı viyolonsel partisinin ilk ölçüsünde 1 numaralı dizinin kullanımına dizinin altıncı ve son perdesi olan re'den başlanmış, dizinin altı sesli orijinal sıralaması korunmuştur. İkinci ölçüde orijinal dizinin bu kez sondan ikinci perdesinden başlanılarak dizinin tamamı verilir. Bu durum ilerleyen ölçülerde benzer uygulamayla devam eder. Bu şekilde her defasında bir nota geri gelinerek altıncı ölçüde dizinin mi^b perdesinden başlayan orijinaline ulaşılmıştır. (Tablo 4.5.6.)

Tablo 4.5.6: Beşinci bölmenin son cümlesinin (numara 12) altı ölçülük ilk biriminde altıncı viyolonsel partisinin perde organizasyonu.



Eşlik grubunun diğer viyolonsel partilerinde de iki farklılık dışında hemen hemen aynı yöntem kullanılmıştır. Aradaki farklılıkların ilki kullanılan dizinin aktarımlarıyla ilgilidir.

Partisyonda birimin son ölçüsünde yer alan dizileri aşağıdan yukarıya doğru incelediğimizde (Örnek 4.5.3), bunların orijinal Sacher dizisinin, tıpkı Holliger'in *Chaconne*'unda ve söz konusu eserin ilk bölümünde gördüğümüz

gibi, çevriminin perdeleri üzerine aktarılmış 1 numaralı diziler olduğunu saptarız [bkz. Tablo 2.2.3 (s. 17) ve Tablo 4.1.2 (s. 52)].

The image shows a musical score for six violas, numbered 1 to 6. The score is in bass clef and 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). Each part starts with a dynamic marking of 'fff' and a triplet of eighth notes. Part 1 is marked 'sul pont.' and 'pos nat.'. The score is set against a large 'X' watermark.

Örnek 4.5.3: Boulez, *Messagesquise*, 28. sayfa, sisteminin son ölçüsü, eşlik grubu viyolonselleri.

İkinci farklılık ise altıncı viyolonsel dışında diğer viyolonsellerin girişlerinin her defasında bir ölçü geciktirilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu durum, daha geç giriş yapan viyolonsellerin ele aldıkları dizilerin, altı ölçülük birim sonunda normal sıralamalarına ulaşmaları için gitgide daha az zamanları kalmış olması nedeniyle başlangıçtaki boş ölçülerde yer alması gereken dizi biçimlerinin kullanılmamasını gerektirir.

Tablo 4.5.6'da belirtilen altıncı viyolonselin ele aldığı dizi kullanımı mekanizmasının, diğer viyolonsellerin her defasında birer ölçü geç girmesi nedeniyle oluşan farklılık Tablo 4.5.7'de gösterilmiştir. Sonradan giren her viyolonsel, dizinin orijinal sıralamasına ulaşmak için daha az zamanı

olduğundan, dizisine bir nota önceden başlamaktadır. En son giren birinci viyolonsel dizisini sadece bir defa ve orijinal sıralaması ile seslendirmektedir.

Tablo 4.5.7: Beşinci bölmenin son cümlesinin (numara 12) ilk biriminde altıncı viyolonsel dışındaki eşlik grubu viyolonsellerinin perde organizasyonu.

The image displays five staves of music, each representing a different violoncello part. Above each staff are horizontal lines with arrows indicating the duration of specific measures, labeled 'Ölçü 2' through 'Ölçü 6'. The notes on the staves are as follows:

- Viyolonsel 5:** Notes are G4, Bb4, Bb4, A4, Bb4, A4.
- Viyolonsel 4:** Notes are F#4, A4, Bb4, B4, A4, F#4.
- Viyolonsel 3:** Notes are G4, A4, B4, B4, A4, G4.
- Viyolonsel 2:** Notes are G4, A4, B4, Bb4, A4, Bb4.
- Viyolonsel 1:** Notes are G4, Bb4, Bb4, A4, B4, Bb4.

Eserin genelinde müzikal malzemenin solo viyolonsel partisinde sunularak, eşlik grubundaki partilerin bundan beslendiklerini birçok kez saptamıştık. Son cümlede ilk defa bunun tersi gerçekleşmekte, yani solo viyolonsel partisi sırayla giren diğer viyolonsellerin ilk ölçülerinden oluşmaktadır. Solo viyolonsel, her yeni viyolonsel girişinin ilk ölçüsünü alarak kendi partisini oluşturmaktadır (Örnek 4.5.4). Bu ilk ölçüler eşlik grubu viyolonselleri tarafından *sul ponticello* tekniğiyle çalınmış ve böylelikle solo viyolonsel partisi özel bir renk ile diğerlerinden ayrılmıştır.

Örnek 4.5.4: Beşinci bölme, son cümlenin ilk birimindeki solo viyolonsel partisinin oluşumu.

Cümlenin, aynı zamanda da eserin son birimi olan partiyonun son dört ölçüsünde eşlik grubu viyolonsellerinin her birinde, ilk birimin sonunda orijinal sıralaması ile seslendirilen diziler [bkz. Örnek 4.5.3 (s. 99)], daha önce söz konusu eserin üçüncü bölümünde incelediğimiz bir yöntemle,

gitgide kısaltılarak tekrarlanır (Örnek 4.5.5²²). Bu kısaltma, her defasında dizinin son perdesinin dışarıda bırakılması ile yapılır.

The image shows a musical score for six violas, numbered 1 to 6. The score is in 2/4 time and features a melodic line with triplets and a dynamic marking of mf. The first measure is marked 'pos. nat.' and 'mf'. The subsequent measures show a sequence of notes with triplets, and the final measure is marked 'fff'. The score is divided into six measures, numbered 1 to 6 at the bottom.

Örnek 4.5.5: Beşinci bölme, son cümlelin ikinci biriminde dizilerin gitgide kısaltılarak tekrarlanması (eşlik grubu viyolonselleri).

Tablo 4.5.8 bu yöntemi birinci viyolonsel partisi üzerinde açıklamaktadır.

²² Bu örneğin bir benzeri Antoine Bonnet'nin adı geçen makalesinde de yer almaktadır (s. 196, Figure 27).

Tablo 4.5.8: Beşinci bölme, son cümleinin ikinci biriminde dizilerin kısaltılmasında kullanılan tekniğin birinci viyolonsel partisi üzerinde gösterimi.

Solo viyolonsel, ilk birimde olduğu gibi ikinci birimde de eşlik viyolonsellerinden alıntılarla kendi partisini oluşturur. Solo viyolonsel, bu kez eşlik grubunun birinci viyolonsel partisinden başlayarak dizinin her tekrarında bir alttaki partiye geçer (Örnek 4.5.6).

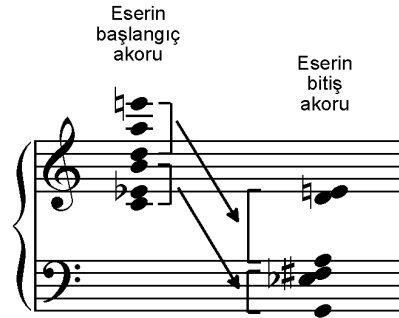
Örnek 4.5.6: Beşinci bölmenin üçüncü cümlesinin ikinci birimindeki solo viyolonsel partisinin oluşumu.

Örnekte de görüldüğü gibi, tek bir noktada bu sisteme aykırı hareket edilmiştir. Solo viyolonsel partisinde üçüncü ölçünün dördüncü notası

belirttiğimiz sistem uyarınca re \flat perdesi değil, üçüncü viyolonsel partisinin (Örnek 4.5.6'da parantez içine alınarak belirtilmiş) re \sharp perdesi olmalıydı. Tam olarak bilinemese de, Boulez'in, dördüncü viyolonsel partisini bir ses önce katlamaya başlayarak, solo viyolonsel partisine yukarı doğru bir çıkış ve ivme kazandırıp eser sonuna daha kararlı ve güçlü ulaşılmasını amaçladığı düşünülebilir. Solo viyolonsel partisinin partisyondaki hali ile belirtilen sistemin uygulanması durumunda ortaya çıkacak hali Örnek 4.5.7'de karşılaştırılmıştır.

Örnek 4.5.7: Solo viyolonsel partisinin partisyondaki hali ile belirtilen sistemin uygulanması durumunda ortaya çıkacak halinin karşılaştırması.

Eser, Sacher dizisinin çevriminin perdelerinin bütün viyolonsellerin katıldığı *sfffz* bir akor olarak duyulması ile sona erer. Bu akor, eserin başlangıcında duyulan akor ile kıyaslandığında, akorların kurulumunda belirli bir benzerlik göze çarpar. Öncelikle her iki akoru da yukarıda ve aşağıda üçer ses olmak üzere iki parçaya ayırırsak, akorların alt parçalarının birbirlerinin çevrimleri olduğunu görürüz. Dolayısıyla akorların alt kısımlarında aynı aralıkları kullanan bir yapı ile karşılaşıyoruz. Akorların üst parçaları ise farklı bir dizilimle de olsa tamamen aynı perdeleri kullanmaktadır. Ayrıca her iki akorda da bu iki parça, K3 aralığı ile üst üste konmuştur. (Örnek 4.5.8.)



Örnek 4.5.8: Eserin başlangıcında duyulan akor ile bitiş akorunun karşılaştırması.

4.6. Eserin formuna genel bakış

Solo viyolonsel ile eşlik grubu viyolonsellerinin tüm eser boyunca korunacak olan görev dağılımı, daha ilk bölmeden itibaren açık bir şekilde görülmektedir. Eser esas olarak solo viyolonsel için yazılmıştır. Diğer viyolonsellerin görevi solo viyolonsel partisini desteklemektir.

Buna karşın, eşlik grubu viyolonselleri ilk bölmede gerçek anlamda bir eşlik işlevi görürler. Tremolo ve *col legno battuto* figürasyonlar ile farklı ritmik değerlerden oluşan ve çeşitli çalış tekniklerini kullanan solo viyolonsel partisine eşlik edilir. Bu bölme aynı zamanda eserde kullanılan perde malzemesinin de açık bir sunumudur. Bu sunum, solo viyolonselin Tablo 4.1.1'deki bütün dizileri sırasıyla duyurması ile gerçekleşir.

Bu anlamda eserin üçüncü bölmesi, birinci bölme ile aynı özellikleri taşımaktadır. Akorlar ve ritmik figürasyonlarla solo viyolonsel partisine eşlik eden diğer viyolonseller, aynı zamanda Tablo 4.1.1'deki dizileri akorlar halinde ve bu kez sondan başa doğru sunmaktadırlar [bkz. Örnek 4.3.1 (s. 75) ve Örnek 4.3.2 (s. 76)]. Ancak solo viyolonsel partiside burada birinci bölmeden çok ikinci bölme ile ilişki içindedir. İkinci bölmenin metronom

değerine sahip olan solo viyolonsel partisinin onaltılıkları, ikinci bölmeden alınmış kesitler izlenimini bırakmaktadır.

Dördüncü bölme, eseri oluşturan öğelerin büyük bir kısmını bir arada ve sadece solo viyolonsel partisi üzerinde sunması nedeniyle özel bir öneme sahiptir. Birinci bölmenin solo viyolonsel partisinde kullanılan çarpma gruplarıyla öncelenen uzun seslerin yanı sıra, birinci ve üçüncü bölmelerin eşlik viyolonsellerinde ritmik figürasyonlar olarak kendini gösteren Sacher isminin harflerinin Mors alfabesi sistemine göre kodlanması, bu bölmede tek bir parti üzerinde görülmektedir. Kodlamaya çarpma gruplarının da dahil edilmesiyle bu öğeler iç içe geçerek müziğe yeni bir boyut kazandırmışlardır. Bunun yanı sıra, ikinci bölmenin sabit ritmik değerlerden oluşan figürleri de dördüncü bölmede üçleme, otuzikilik, beşleme ve altılama olarak kendini göstermektedir.

Dinamik değerler birinci, üçüncü ve dördüncü bölmelerde tek bir doğrultuda, yani ya giderek yükselen ya da giderek düşen bir şekilde ve her zaman kademeli olarak kullanılmışlardır. Birinci cümlede *mf* gürlüğündeki ilk cümlesini dışarıda bırakırsak, ikinci cümleden itibaren gürlüğün *p*'den başlayarak ilerleyen her cümlede bir kademe artarak yedinci cümlede *fff* gürlüğüne ulaşıldığını görürüz. Yedinci cümlede ise *fff-f-mf-mp-ppp* dinamik değerleri ile gürlük hızlı bir şekilde düşürülür. Üçüncü bölmenin cümleleri *ff*den başlar ve yine kademeli olarak *pp*'ya kadar düşer. Birinci ve üçüncü bölmelerin hem perde malzemesinin kullanımı hem de dinamik değerlerin sıralanışı yönünden birbirlerinin retrogradları oldukları görülmektedir. Dördüncü bölme bu açıdan da birinci ve üçüncü bölmelerin bileşimi gibidir. Dördüncü bölmede ilk beş cümlede, her cümlede ilk beş birimi ve altıncı birim olmak üzere ikiye ayrıldığını, altıncı cümlede ise ilk beş cümlede altıncı birimleri ile aynı özellikleri taşıdığını belirtmiştik. İlk beş cümlede ilk kısımları sırası ile *pp*, *mp*, *mf*, *f* ve *più f* dinamik değerlerine sahiptir. Bu cümlelerin ikinci kısımlarında bunun tersi bir gidişat izlenerek *p*, *pp*, *ppp* ve

pppp dinamik değerleri kullanılmıştır. İkinci ve beşinci bölmede önemli bir rol oynayan *crescendo* ve *decrescendo*'ların da kullanımı ile de dördüncü bölmenin eserin müzikal yapısını özetler konumu pekiştirilmiştir.

Eserin en uzun ve perde malzemesinin işlenişi yönünden en kompleks yapıya sahip olan ikinci bölümünde dinamik değerler büyük ölçüde sabit tutulmuştur. Solo viyolonsel partisi bölümün başından sonuna kadar *ff* dinamik değerine sahiptir. Eşlik grubu viyolonselleri bu bölümde eşlik işlevine sahip olmayıp, solo viyolonsel partisini desteklemekle görevlidirler. Bölmenin birinci ve üçüncü cümlelerinde gürlükleri esas olarak *mf* olup, yalnızca solo viyolonselin pasifleştiği birimler arasındaki geçiş bölmelerinde *ff* çalmaktadırlar. İkinci cümlede *ff* ve *mf* arasında yaptıkları *crescendo* ve *decrescendo*'larla solo viyolonseldeki vurguları hazırlamakta ya da vurgulanan sese yapay bir yankı oluşturmaktadırlar. Dördüncü cümledeki gürlük kullanımı ikinci cümledekine benzer, fakat burada *mp* ve *p* değerleri de kullanılmaktadır. Bölme *fff* gürlüğü ile sona erer.

Beşinci bölme, her ne kadar materyal kullanımı yönünden onun kadar kompleks bir yapıya sahip olmasa da karakter yönünden ikinci bölmeye yakınlık gösterir. İlk olarak ikinci bölümde kullanılmaya başlanmış olan *crescendo* ve *decrescendo*'lar burada daha da geliştirilerek mekanik olarak da uygulanmışlardır. Eşlik grubu viyolonsellerinin görevi de ikinci bölümde olduğu gibi solo viyolonsel partisini desteklemektir. Buna karşın bölümün ilk cümlesinde, birimlerde ulaşılan en yüksek ritmik değerler incelendiğinde ilk bölümdeki ile aynı yapının kullanıldığı görülecektir. Ulaşılan en yüksek dinamik değerler sırasıyla *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff* ve *fff* olmaktadır. Bölmenin ikinci cümlesinde ise dinamik değer, ikinci bölümün solo viyolonsel partisinde olduğu gibi sabit tutulmuştur. Bölmenin ve aynı zamanda eserin son cümlesinde mekanik *crescendo*'nun ardından gerçekleştirilen dinamik *crescendo* ile eser, *marcato* ile birlikte kullanılmış *sffz* ile en yüksek gürlük düzeyine ulaşarak sonlanır.

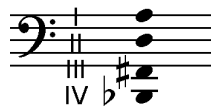
Antoine Bonnet, ilgili makalesinde²³ eseri, bu çalışmada yapıldığı gibi beş değil altı bölmeye ayırmaktadır. Bu çalışmada beşinci bölmenin ikinci cümlesi olarak tanımlanan numara 11, Bonnet tarafından eserin altıncı bölümü olarak adlandırılmaktadır. Bu bölümlenimin ne işitsel ve ne de görsel olarak desteklendiğini kabul eden Bonnet, savını bazı yapısal çıkarımlara dayandırmaktadır. Eserin diğer bölmelerinin birbirlerinden suslar ve/veya puandorglar ile birlikte çift çizgilerin de kullanımıyla belirgin bir biçimde ayrıldığı, yani bölümlenimin hem işitsel hem de görsel olarak desteklendiği göz önünde bulundurulduğunda, içinde barındırdığı tüm tutarlılığa karşın Bonnet'nin bölümlenimi biraz spekülative kaçmaktadır. Bu nedenle söz konusu çalışmada Bonnet'nin bölümlenimi kullanılmamıştır.

²³ Antoine Bonnet, "Ecriture and perception: on Messagesquise by Pierre Boulez".

5. HENRI DUTILLEUX: *TROIS STROPHES SUR LE NOM DE SACHER*

Solo viyolonsel için ilk olarak 1976 yılında tek bölümlük bir eser olarak yazılan, daha sonra 1982 yılında buna iki bölüm daha ilave edilerek *Trois Strophes sur le nom de Sacher* (Sacher'in İsmi Üzerine Üç Kıta) başlığını alan eserde Dutilleux'nin ortaya koyduğu tutum, gerek Sacher dizisinin ele alınış biçimi, gerek bu malzemenin eserin geneline entegre edilişi yönünden ele alınan diğer eserlerde görülen sistematik ve yapısalcı yaklaşımların uzağındadır.

Eserde viyolonselın akordunda özel bir skordatur²⁴ kullanılmıştır: I. ve II. tellerin akortlarında bir değişim yapılmazken, III. telin akordu yarım ton, IV. telinki ise bir tam ton pesleştirilerek sırası ile fa# ve si_b perdelerine akort edilmişlerdir (Örnek 5.1). Açık tellerin oluşturduğu bu akor, ağırlıklı olarak birinci bölümde olmak üzere, eserin tamamında sıkça karşımıza çıkar. Bu analiz çalışmasında eserde oldukça önemli bir konuma sahip olan bu akor, özelliğinden dolayı skordatur akoru olarak adlandırılacaktır.



Örnek 5.1: Eserde kullanılan skordatur.

Kullanılan skordatur nedeniyle III. ve IV. tellerde, geleneksel parmak pozisyonu ile elde edilen sesler normal akorttaki seslere göre farklı olacaktır. Örneğın, normal akortta III. telde 1. pozisyonda 1. parmak ile la perdesi elde

²⁴ Skordatur, kordofonlarda tellerin alışlagelmiş notaların dışındaki notalara akort edilmesini ifade eder (bkz. Ertuğrul Sevsay, **Orkestrasyon – Çalgılama ve Orkestralama Sanatı**, 67-68).

edilirken, bu tel yarım ses pes akort edildiği için aynı parmak pozisyonunda elde edilen ses sol# perdesi olacaktır. Bu durum notasyonda önemli bir sorun oluşturmaktadır. Bu gibi durumlarda bestecilerin tercih ettiği yöntem genellikle aktarımlı notasyon olmuştur. Bu notasyonda duyulan sesler yerine geleneksel akorttaki parmak pozisyonlarını belirten perdeler gösterilir. Özellikle bu eserde olduğu gibi tellerin akordunun farklı oranlarda değiştirildiği durumlarda bu notasyon tarzı oldukça kafa karıştırıcı olabilmektedir. Bu yüzden Dutilleux, önce sadece duyulan seslerin yazılmasında karar kıldı. Ancak daha sonra Mstislav Rostropoviç'in tavsiyesi üzerine, icrada sağlayacağı kolaylıklardan ötürü her iki notasyon tarzını birleştirerek, artık birçok besteci tarafından sıklıkla tercih edilen "melez" notasyonu kullandı.²⁵ Partisyonda normal büyüklükteki dizek veya dizekler duyulan sesleri içermekte, bu seslerden III. ve IV. teller üzerindeki çalınacak olanları normal büyüklükteki dizeklerin altında yer alan küçük dizeklerde ayrıca aktarılmış olarak da verilmektedir. Çalışmamızdaki partiyon alıntılarında ise sadece duyulan perdelerin yer alması yeterli görülmüştür.

Eserin ilk bölümü, bestecinin temel yaklaşımını görmek için yeterli malzemeyi sunmaktadır. Ayrıca eserin sadece birinci bölümünün diğer Sacher'e saygı eserlerinin çoğunluğu ile aynı zamanda²⁶, yani 1976 yılında yazılmış olması, bölümü çalışmamız için daha anlamlı kılmaktadır. Bu nedenlerden dolayı söz konusu analiz çalışmasında eserin sadece birinci bölümü ele alınmıştır.

²⁵ Ryane DUNNAGAN, **An Examination Of Compositional Style And Cello Technique In 12 Hommages Á Paul Sacher**, 41.

²⁶ Berio ve Henze dışındaki bestecilerin tümü, eserlerini 2 Mayıs 1976 yılında Zürih'te gerçekleşen toplu seslendirişe kadar tamamlamışlardır. Berio eserini 1978 yılında, Henze ise 1981 yılında tamamlamıştır.

5.1. Birinci Bölüm

Dutilleux bu bölümde perde malzemesini Lutoslawski'nin yöntemine benzer bir biçimde ikiye bölerek kullanmıştır. Bölüm, Sacher dizisinin ilk sesi olan mi \flat perdesinin tek başına duyulması ile başlar. Daha sonra gitgide artan gruplar halinde önce dizinin ilk iki perdesi (mi \flat ve la) duyulur. Bunu dizinin ilk dört perdesi (mi \flat , la, do ve si) izler. Partisyonun ikinci satırının başında dizinin altı perdesinin tamamının duyulmasıyla Sacher dizisi sunulmuş olur. Dizinin beşinci ve altıncı perdelerinin tekrarlanmasının ardından ilk dört perde bu kez sondan başa doğru duyurularak tekrar mi \flat perdesine ulaşılır. Bunu izleyen bir dizi geçiş notasının ardından, bölümün dayanak noktası konumundaki skordatur akoru [bkz. Örnek 5.1 (s. 109)], ikinci sistemin sonunda açık tellerin kalından inceye doğru parmakla çekilerek çalımıyla ilk defa ortaya çıkar (Örnek 5.1.1).

Un poco indeciso
(♩ = 92 environ)

The musical score consists of two systems. The first system is titled 'Un poco indeciso' with a tempo of approximately 92 beats per minute. It begins with a bass clef and a 4/4 time signature. The music features a series of slurs and accents, with dynamics ranging from *pp* to *mf*. Performance instructions include 'Pizz.', 'Arco (Pont)', and 'Pizz.'. The second system includes 'Arco', '(gliss.)', '(senza vibr.)', 'Poco riten.', 'cresc.', 'f', 'p', and 'dim.'. The score ends with a 3/8 time signature.

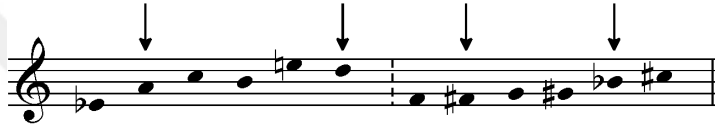
Örnek 5.1.1: Dutilleux, *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, birinci bölüm, ilk iki sistem.

Skordatur akorunun Sacher dizisi ile doğrudan bir bağlantısı bulunmamaktadır. Si \flat , fa \sharp , re ve la perdelerinin hiçbir birleşiminin Sacher dizisinin herhangi bir türevinin herhangi bir aktarımında bulunmadığı görülecektir. Ayrıca bu perdelerin hiçbir kombinasyonu, daha önce Holliger

ve Boulez'de gördüğümüz, dizilerin alt alta yazılması ile oluşturulmuş tablolarla düşey ya da diyagonal bir şekilde de bulunmamaktadır.

Buna karşın, belki de tamamen rastlantısal olarak, akorun seslerinden ikisi Sacher dizisine, diğer ikisi ise Lutoslawski'de gördüğümüz gibi Sacher dizisinin dışındaki perdelerden oluşmuş diziye aittir (Tablo 5.1.1).

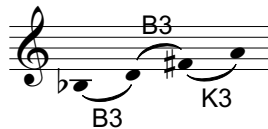
Tablo 5.1.1: Skordatur akorunu Sacher dizisi ile ilişkilendirme denemesi.



Kesin olan şudur ki, Sacher dizisinin son derece açık bir biçimde ve dolaysız olarak kullanıldığı eserin merkezi konumundaki bu akorun yapısının Sacher dizisi ile olan ilişkisizliği, diziye önemli bir kontrast oluşturarak akora özel bir karakter kazandırır.

Her ne kadar Sacher dizisi ile doğrudan bir bağlantı kurulamasa da, skordatur akorunun kendi içinde belirli bir sistematik yapısı olduğu açıktır. Akor, Alban Berg'i anımsatan bir yaklaşımla büyük ve küçük üçlülerin art arda sıralanması ile oluşmuştur (Tablo 5.1.2).²⁷ Akorun, bölümün ilerleyen safhalarındaki gelişimi de bu savı destekleyecektir.

Tablo 5.1.2: Skordatur akorunun yapısal analizi.



²⁷ Alban Berg'in Keman Konçertosu'nda (1935) kullandığı dizi büyük oranda bu yapıya sahiptir (bkz. Christoph WÜNSCH, *Satztechniken im 20. Jahrhundert*, 148).

Bölümün üçüncü sisteminden itibaren ölçülere ölçü rakamı verilerek viyolonsel partisi iki dizek üzerinde yazılmaya başlanmıştır. Buradan itibaren ilk dokuz ölçü süresince (Örnek 5.1.2) alttaki dizekte skordatur akorunun sesleri sib ve fa# aynı anda veya ardışık olarak duyurulur. Altıncı ölçüde bunlara kısa bir süreliğine re perdesi de dahil edilir. Alt dizekteki skordatur akoru ile dönüşümlü olarak üst dizekte Sacher dizisinin seslerinin, önce eserin başındaki gibi dizinin ilk iki ve ilk dört perdesinin ardından bütün perdeleri sırası ile duyurulur. Yedinci ölçüde (ikinci sayfanın ilk sisteminin son ölçüsü) Sacher dizisi önce orijinal sıralamasıyla, hemen ardından da retrograd olarak kullanılmıştır. İzleyen ölçüde ise dizi, gelişigüzel bir sıralama ile yer almaktadır.



Örnek 5.1.3: Dutilleux, *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, birinci bölüm, ilk sayfanın beşinci sisteminin son iki ölçüsü.

Tablo 5.1.3: Örnek 5.1.3'teki kesitin perde malzemesi.



Skordatur akorundaki bu değişikliğin izleyen ölçülerdeki perde malzemesi kullanımını etkilemesi de ilginçtir. Akorun ardından Sacher dizisi, ilk önce skordatur akorunda bu defa dışarıda bırakılmış la perdesi üzerine aktarılmış olarak yer alır [bkz. Örnek 5.1.4 (s. 115)]. Bir dizi geçiş sesiyle bağlanılan bir sonraki sistemde ise Sacher dizisi, skordatur akoruna eklenen do# perdesi üzerine aktarılmış olarak bu akora entegre edilmiştir (Örnek 5.1.5).

SACHER dizisi
"do#" üzerinde

Örnek 5.1.5: Dutilleux, *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, birinci bölüm, ikinci sayfanın son sistemindeki skordatur akoru ile iç içe geçmiş Sacher dizisi.

Üçüncü partiyon sayfasının ilk sisteminde (Örnek 5.1.6) do# perdesi üzerindeki Sacher dizisinin perdeleri, bu kez akordan bağımsız olarak ve gelişigüzel bir sıralama ile tekrar karşımıza çıkarlar. Sistemin son iki ölçüsünde, eserin şu ana kadarki perde malzemesini şekillendiren Sacher dizisi ve skordatur akoruna ilk bakışta yabancı bir öge olan ve iç içe geçmiş iki beşli zincirinden (Tablo 5.1.5) oluşan kısa bir kesit yer alır.²⁸ Bu durum, şu ana kadar büyük ölçüde sib ve fa# perdelerinden oluşmuş alt yarısı vurgulanan skordatur akorunun, re ve la perdelerinden, yani tam beşli aralıktan oluşan üst yarısının ön plana çıkarılması olarak değerlendirilebilir.

²⁸ Benzer bir durum, Anton Webern'in Senfoni'sinin (op. 21, 1928) birinci bölümünde de görülmektedir. Bölümün ilk 25 ölçüsünde duyulan seslerin oluşturduğu akor, de la Motte tarafından iç içe geçmiş iki dördü zinciri olarak açıklanmaktadır. (Bkz. Diether MOTTE, *Harmonielehre*, 267.)

Örnek 5.1.7: Dutilleux, *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, birinci bölüm, üçüncü sayfanın ikinci sistemi.

Tablo 5.1.6: Örnek 5.1.7'de gösterilen kesitte Sacher dizisinin aktarıldığı mi perdesinin nedenselleştirilmesi.

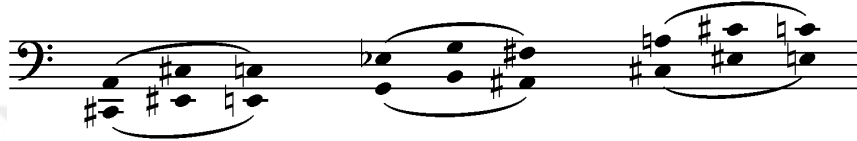
Üçüncü partiyon sayfasının üçüncü sisteminde (Örnek 5.1.8) ise daha önce de belirttiğimiz motifsel kullanıma bir örnek daha görmekteyiz. Skordatur akorundan türetilmiş olan üç notalık motif (Tablo 5.1.7), sistemin alt dizeğinin üst partisinde la, mi \flat ve tekrar la perdeleri üzerinde gelirken, bununla eşzamanlı olarak alt partide do \sharp , sol ve tekrar do \sharp perdeleri üzerinde gelmektedir (Tablo 5.1.8).

Örnek 5.1.8: Dutilleux, *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, birinci bölüm, üçüncü sayfanın üçüncü sistemindeki üç notalık motifler.

Tablo 5.1.7: Örnek 5.1.8'de gösterilen kesitteki üç notalık motiflerin skordatur akoru ile ilişkili oluşumu.



Tablo 5.1.8: Örnek 5.1.8'de gösterilen kesitteki üç notalık motiflerin partisyondaki kullanımı.



Bir sonraki sistemin (Örnek 5.1.9) üçüncü ve dördüncü ölçüsünde, bu kez Sacher dizisinin ilk üç perdesinin sıralamasının değiştirilmesi ile ortaya çıkan ardışık küçük üçlülerden oluşmuş motif (Tablo 5.1.9) ile bölüm, genişletilmiş skordatur akorunun la perdesi dışarıda bırakılmış olarak kullanımı üzerinde doruk noktasına ulaşır.

(tremolo bisbigl.)

Arco

Ardışık küçük üçlüler

Doruk noktası

Pizz. f

f

ff

Pizz. ff

Örnek 5.1.9: Dutilleux, *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, birinci bölüm, üçüncü sayfanın son sistemi.

Tablo 5.1.9: Örnek 5.1.9'da gösterilen kesitte yer alan ardışık üçlülerin Sacher dizisi ile bağlantısı.



Benzer şekilde, bunu izleyen dördüncü partiyon sayfasının ilk sisteminin son ölçüsünde, Tablo 5.1.10'da "a" ve "b" olarak işaretlenen skordatur akorunun seslerinin sıralamasının değiştirilmesi ile elde edilmiş iki motif kullanılmıştır (Tablo 5.1.11). "a" ve "a'" motiflerinin ardından gelen "b" motifi yerini, motifin tekrarları arasında yavaş yavaş ortaya çıkan ve Tablo 5.1.11'de kesik bağlarla gösterilmiş ardışık küçük üçlülere bırakır.

Tablo 5.1.10: Dördüncü sayfanın ilk sisteminin son ölçüsünde yer alan motifler.



Tablo 5.1.11: Tablo 5.1.10'daki motiflerin belirtilen kesit üzerinde gösterilmesi.



Şu ana kadar gördüğümüz gibi, Sacher dizisi, açılış bölümü hariç skordatur akorunun ostinato'yu çağrıştıran kullanımları arasına sokuşturulmuş fragmanlardan öteye gitmemekte, esere yapısal bir katkı sağlamamaktadır. Dizinin aktarımları bile büyük oranda skordatur akorunun yapısı tarafından belirlenmektedir. Sacher dizisinin eserdeki temel görevi, Paul Sacher'e saygı ifadesi olarak yazılmış olan eserde bu önemli kişinin ismini açık bir şekilde ifade etmektir.

Dördüncü sayfanın ikinci sisteminde Dutilleux, Paul Sacher'in müzik tarihsel önemini müziksel olarak "hatırlatmak" için ilginç bir yola başvurur. Sacher'in siparişi ile ortaya çıkmış, yirminci yüzyılın en önemli eserlerinden biri olan, Béla Bartók'un 1936 yılında bestelediği *Yaylılar, Vurmalılar ve*

Çelesta için Müzik'ten kısa bir alıntı, partiyon üzerinde eserin ilk seslendirilişine ilişkin bilgiler ile birlikte yer alır (Örnek 5.1.10). Burada ilginç olan, alıntılama eyleminden çok alıntının yapılaş şekli, yani eserin ilk seslendirilişine ilişkin bilgilerin de alıntı ile birlikte verilmesidir. Bunun yanı sıra, alıntılanan kesitin oldukça nötr bir karakterde olması ve bu nedenle orijinal eserin sadece işitsel olarak tanımlanmasına pek de olanak vermediği de dikkate değerdir. Buna karşın, la perdesinden başlayarak her iki yöne doğru simetrik olarak açılan ve mi \flat perdesine ulaştıktan sonra tekrar la perdesine kapanan kesit, vurguladığı perdelerin (la ve mi \flat) aynı zamanda Sacher dizisinin ilk iki perdesi olması nedeniyle eser ile son derece uyumlu bir ilişki içindedir.

Béla Bartók — *Music for String Instruments, Percussion and Celesta* — *Basler Kammerorchester, Paul Sacher, 1937.*

Pont. (lontanissimo)

pp

rit.

Örnek 5.1.10: Dutilleux, *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, birinci bölüm, dördüncü sayfada yer alan Bartók alıntısı.

Eserinde sistematik yaklaşımlardan uzak bir tutum sergileyen besteci, yaptığı alıntıda da bu tutumunu korumuş ve alıntıya işitselden çok görsel nedenlerle eserinde yer vermiştir. Bu yolla Sacher'in müzik tarihindeki önemini hatırlatmakta ve Sacher'e saygısını sunmaktadır.

Bölümün son sisteminde, Tablo 5.1.4'teki perdelerin farklı kombinasyonları duyurulurken, mi \flat perdesi ile açılan bölüm la perdesi üzerinde sona ermektedir (Örnek 5.1.11).

6. LUCIANO BERIO: LES MOTS SONT ALLÉS... (“RECITATIVO” POUR CELLO SOUL)

Ulrich Dibelius’un ifadesiyle, “aslında söz konusu olan her zaman bestecinin şüphesini sisteme karşı mı, yoksa kendi algısal kabiliyetine karşı mı yönelttiğidir. Sistem her ne kadar kendini olabildiğince nedensel mantık ile korumaya alsa da, algısal kabiliyet kişinin öznel yetki alanına çok daha yakın bir konumdadır.”²⁹ Berio’nun 1979 yılında bestelemiş olduğu ve bu iki seçenek arasındaki dengenin çok güzel bir örneği olan *Les mots sont allés...*, “bazı sözde dizisel uygulamaların sistemleştirilmiş belirsizliklerine” düşmeden “ses malzemesi ile girilen canlı ve kararlı bir ilişkiyi” ortaya koyar.³⁰

Les mots sont allés..., Lutoslawski’nin *Sacher Variation*’ı dışındaki ele aldığımız tüm eserlerde olduğu gibi, Sacher dizisinin açık bir şekilde sunumu ile başlar. Eserin ilk iki satırında, Holliger’in *Chaconne*’unda gördüğümüze benzer bir kullanım görmekteyiz. Dört kere tekrar edilen dizinin her tekrarında, perdeler farklı bir oktav konumunda yer alırlar (Örnek 6.1).

²⁹ Ulrich DIBELIUS, *Moderne Musik nach 1945*, 190.

³⁰ A.g.k., 190.

Intime, comme en parlant
♩ = 60

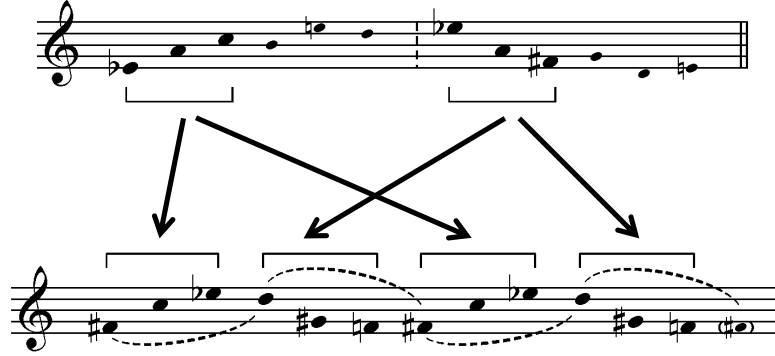
S A C H E R

Örnek 6.1: Berio, *Les mots sont allés...*, ilk iki satır.

Üçüncü ve dördüncü satırlarda perde malzemesi geliştirilmeye başlanır. Berio, bunun için diğer eserlerde rastlamadığımız bir yöntem kullanmaktadır. Örnek 6.2'de daire içine alınmış sesler Sacher dizisinin sesleridir. Üçüncü satırda dizi normal sırası ile, dördüncü satırda ise retrograd olarak yer almaktadır. Burada Sacher dizisinin perdeleri arasında yer alan sesler, Sacher dizisi ile bunun çevriminin ilk üç perdesinin ardışık ve dönüşümlü olarak sıralanması ile ortaya çıkmışlardır (Tablo 6.1). Bir başka bakış açısıyla, bu, dizi ve çevriminin ardışık olarak sıralanmış ilk dört perdesinin, ilk ve son perdelerinin üst üste gelmiş hali olarak da görülebilir. Tablo 6.1'de kesik bağlarla gösterilen bu durumda, ilk grubun son notası ile ikinci grubun ilk notası kesişmektedir.

Örnek 6.2: Berio, *Les mots sont allés...*, ilk sayfanın üçüncü ve dördüncü satırı.

Tablo 6.1: Örnek 6.2'de daire içine alınmış Sacher dizisinin perdeleri arasında yer alan seslerin oluşturdukları dizinin yapısı.



Bu kullanımı daha önceki eserlerde görmediğimizi belirtmiştik. Buna karşın Sacher dizisi ile dizi dışındaki perdesel malzemesinin parçalarının ardışık olarak kullanılarak iç içe geçmiş bir görüntü oluşturduğu bu durum Lutoslawski'nin *Sacher Variation*'ını anımsatmakla beraber, daha çok skordatur akorunun kullanımları arasında Sacher dizisinin parçacıklarının duyurulduğu Dutilleux'nin *Trois Strophes Sur Le Nom De Sacher*'ine yakınlık göstermektedir. Buna karşın bu kullanım, Lutoslawski ve Dutilleux'de perde malzemesinin genişletilmesi amacıyla değil, biçimsel bir işlev görmekte ve oluşumların zıtlıklarından beslenmektedir. Örnek 6.2'deki kesitte ise diğerlerinden farklı olarak her iki oluşum da organize edilmiş bir şekilde bir araya gelerek tek bir bütün olarak algılanmaktadır.

Üçüncü ve dördüncü satırda kullanımı beşinci satırdan sekizinci satırın ortalarına kadar olan kesitte (Örnek 6.3) de görmek mümkündür. Örnek 6.3'te daire içine alınmış Sacher dizisinin perdeleri, orijinal sıralamalarıyla ve birbirlerinden değişen uzaklıklarda yer almaktadırlar. Buna karşın, dizi perdeleri arasında yer alan perdeler için belirli bir organizasyon ilkesi bulmak mümkün olmamakta, yapmaya çalışacağımız açıklamalar kurgudan öteye geçememektedir. Yine de bu ara perdelerde, belirli bir sistem izlenmemesine rağmen, Tablo 6.1'de gösterilene benzer şekilde Sacher dizisinin parçacıkları görülebilmektedir.

ppp < mf pp p mf pp 3 p

sempre più agitato e instabile**)

sul pont. sv sul pont. mf p

sul pont. mf 3

Örnek 6.3: Berio, *Les mots sont allés...*, birinci sayfanın beşinci satırından sekizinci satırının ortalarına kadar olan kesit.

Tablo 6.2, beşinci satırda Sacher dizisinin perdeleri arasında yer alan perdeleri, Sacher dizisi ile ilişkilendirme yolunda bir çabadır. Sacher dizisi üzerinde, normal büyüklükteki nota kafaları ve kuyrukları birleştirilmiş olarak belirtilmiş parçacıkların perde sıralamasının ve aktarımının partisyonda değişebildiğine dikkat edilmelidir. Örnek olarak, Tablo 6.2'deki mi, re, fa ve sol perdelerinden oluşan ilk kümeye karşılık olarak, Sacher dizisinde la, si, mi ve re perdelerini içeren bir küme oluşturulmuş olduğu görülmektedir. Her iki kümeyi de bire bir olarak eşleştirmek istediğimizde, Sacher dizisindeki kümenin perdelerini si, la, re ve mi şeklinde sıralamamız gerekmektedir. Bu durumda mi, re, fa ve sol perdelerinden oluşmuş küme, Sacher dizisindeki karşılığının tam beşli aşağıya (veya tam dörtlü yukarıya) aktarılmış halidir.

Tablo 6.2: Birinci sayfanın beşinci satırında Sacher dizisinin perdeleri arasında yer alan perdelerin Sacher dizisinin parçacıkları ile ilişkilendirilmesi.

The diagram illustrates the relationship between fragments and a full scale. At the top, there are four fragments of a scale, each on a single staff. Arrows point from these fragments down to a larger staff below. The larger staff shows a full scale with various accidentals (sharps and flats) and brackets indicating the segments that correspond to the fragments above. The fragments are: 1) G4-A4-B4-C5, 2) A4-B4-C5, 3) B4-C5, and 4) C5-D5-E5-F5.

Altıncı satırda aynı ilkeye dayanan daha iç içe geçmiş bir ağ bulmak mümkündür (Tablo 6.3).

Tablo 6.3: Birinci sayfanın altıncı satırında Sacher dizisinin perdeleri arasında yer alan perdelerin Sacher dizisinin parçacıkları ile ilişkilendirilmesi.

The diagram illustrates a nested network of fragments and a full scale. At the top, there are four fragments of a scale, each on a single staff. Arrows point from these fragments down to a larger staff below. The larger staff shows a full scale with various accidentals (sharps and flats) and brackets indicating the segments that correspond to the fragments above. The fragments are: 1) G4-A4-B4-C5, 2) A4-B4-C5, 3) B4-C5, and 4) C5-D5-E5-F5. Below the larger staff, there are four more fragments, each on a single staff. Arrows point from these fragments up to the larger staff, indicating that they are nested within the segments of the larger staff. The fragments are: 1) G4-A4-B4-C5, 2) A4-B4-C5, 3) B4-C5, and 4) C5-D5-E5-F5.

Yedinci satırın başında Sacher dizisi, herhangi bir perdeye aktarılmadan karışık bir sıralama ile yer almaktadır. Bunun ardından sekizinci satırın ortalarına kadar, Sacher dizisinin parçacıklarından örülü bir yapı kendini gösterir (Tablo 6.4).

Tablo 6.4: Birinci sayfanın yedinci satırından sekizinci satırın ortalarına kadar Sacher dizisinin perdeleri arasında yer alan sesleri Sacher dizisinin parçacıkları ile ilişkilendirilmesi.

İlk sayfanın sekizinci satırının ikinci yarısından itibaren perde organizasyonu tekrar açıklık kazanır. Buradan ikinci sayfanın ikinci satırının sonuna kadar sadece Sacher dizisinin perdeleri, herhangi bir aktarıma uğramadan kullanılırlar. Sacher dizisi orijinal sıralaması ile dokuz defa tekrarlanır. Sadece dördüncü tekrarda si perdesinin ardından tekrar mi perdesi gelmiş ve son iki perdenin yeri değiştirilerek sıralamada küçük bir değişikliğe gidilmiştir. Altıncı tekrarda ise dizinin ilk iki perdesi tekrarlanmıştır. (Örnek 6.4.)

Örnek 6.4: Berio, *Les mots sont allés...*, birinci sayfanın sekizinci satırının ikinci yarısından ikinci sayfanın ikinci satırının sonuna kadar olan kesitte dokuz defa tekrarlanan Sacher dizisi.

İkinci sayfanın ikinci satırının ortalarında (Örnek 6.4'teki dizinin dokuzuncu tekrarı) notasyonda kullanılan yeni bir figür dikkati çeker (Örnek 6.5). Belirtilen perdenin olabildiğince hızlı tekrar edilmesi anlamına gelen bu figür, bu ve izleyen dört satırda toplam sekiz kere kullanılmıştır. İkinci sayfanın ikinci satırının ikinci yarısından altıncı satırının sonuna kadar olan kesiti içeren Örnek 6.6'da, sırasıyla mi♭, mi♯, la, do, si ve re perdeleri üzerinde kullanılan figür, eşzamanlı olarak duyurulan mi♭ ve la perdelerinin ardından nihayet mi♭ perdesi üzerinde son kez duyulur. Figürün üzerinde uygulandığı Örnek 6.6'da daire içine alınarak belirtilmiş olan perdelerin, sırasında küçük bir değişikliğe gidilmiş, yani orijinal dizide beşinci sırada yer alan mi♯ perdesinin dizinin ilk iki perdesi arasına yerleştirildiği Sacher dizisi olduğu görülmektedir. Bu figürlerin aralarında yer alan perdeler ise, dikdörtgen içine alınmış pasaj dışında, Sacher dizisinin orijinal sıralaması ile tekrar edilmesinden ibarettir.

Örnek 6.5: İlk olarak ikinci sayfanın ikinci satırında ortaya çıkan figür.

The image shows a musical score for Berio's 'Les mots sont allés'. It consists of four staves of music in bass clef. The first staff has a circled note with '(d.)' above it and 'sul pont.' written below. The second staff has a circled note with '(d.)' above it and 'sul pont.' written below. The third staff has a circled note with '(d.)' above it. The fourth staff has a circled note with '(d.)' above it and 'f' written below. The score ends with 'ppp' written below. There are also some 'b' symbols (flats) and 'b' symbols (accents) throughout the score.

Örnek 6.6: Berio, *Les mots sont allés*, ikinci sayfanın ikinci satırının ortalarından altıncı satırının sonuna kadar olan kesit.

Tablo 6.5'te, Örnek 6.6'nın perde organizasyonu gösterilmiş olup, sözü edilen figürlerin üzerine duyurulduğu perdeler ok işaretleri ile belirtilmiştir.

Tablo 6.5: Örnek 6.6'da gösterilen kesitin perde organizasyonu.

The image shows a musical score for the chord organization of the section from Example 6.6. It consists of two staves of music in treble clef. The first staff has five downward-pointing arrows indicating the chords. The second staff has three downward-pointing arrows indicating the chords. The score is in bass clef and features various musical notations including 'b' symbols (flats) and 'b' symbols (accents).

Bunu izleyen üç satırda (Örnek 6.7'de ilk üç satır), Sacher dizisinin perdeleri belirli bir sıra takip etmeksizin dağıtılmıştır. Lutoslawski'nin *Sacher Variation*'ını anıştıran, tampere sistemde Sacher dizisinin dışında kalan perdeler adım adım duyuşa dahil olurlar. Örnek 6.7'de daire içine alınmış olan bu perdelerde sadece fa perdesi eksiktir. İlk önce si \flat ve la \flat perdeleri duyurulurlar. Bunlara dokuzuncu satırda fa \sharp ve do \sharp perdeleri, son satırda da sol perdesi eklenir. Fa perdesinin neden dışarıda bırakıldığına dair bir açıklama yapılamamaktadır.

The image shows a musical score for Berio's 'Les mots sont allés...'. It consists of four staves of music. The first staff is in bass clef and has the tempo marking 'allontanandosi a poco a poco' and the letter 'SV'. The second and third staves are in alto clef and have the marking 'sul pont.'. The fourth staff is in bass clef and has the marking 'sul pont.', 'lunga', and 'ppp'. A box highlights a specific rhythmic pattern in the fourth staff, which is a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Örnek 6.7: Berio, *Les mots sont allés...*, eserin son dört satırı.

Örnek 6.7'de de yer alan eserin son satırında Sacher dizisi, eserin açılışındaki oktav konumunda ve orijinal sıralamasında son bir kez daha bütünüyle duyurulur. Bu durum Örnek 6.7'de dikdörtgen içine alınarak belirtilmiştir. Eser, mi \flat perdesinin tek başına duyurulmasının ardından, mi \flat ve la perdelerinin oluşturduğu triton aralığının beş defa tekrar edilmesi ile sonlanır.

7. SONUÇ

Kompozisyonun gelişimsel yapısında Sacher dizisinin oynadığı rolün büyüklüğü, incelenen eserlerdeki temel ilkesel farklılığı ortaya koymaktadır. Bu rolün büyüklüğü, dizi üzerinde uygulanan işlemlerin sayısı ile de doğru orantılıdır. Ele alınan eserlerin bazılarında, yapısal gelişimin her aşamasında Sacher dizisinin yeni bir teknik ile ele alındığını görmekteyiz. Eser ilerledikçe dizi farklı süreçlerden geçerek değişmekte, gelişmekte ve yeni dizilerin türetilmesine kaynaklık etmektedir. Orijinal dizinin tek bir perdesinin değiştirilmesi ile eserin perde organizasyonu baştan aşağı değişecektir. Dizi ile eserin yapısı arasında iç içe geçmiş paralel bir gelişim süreci söz konusudur. İncelediğimiz eserlerin diğer bir kısmında ise Sacher dizisinin eserin yapısal gelişimini doğrudan etkilemediğini, sadece gelişim sürecinde uygulanan yöntemler için zemin oluşturduğunu görmekteyiz.

Eserleri bu yönden karşılaştırdığımızda, Sacher dizisi üzerinde en az işlem Lutoslawski'nin *Sacher Variation*'ında görülmektedir. Öyle ki tüm eser süresince dizi, orijinal sıralamasıyla ve hiçbir şekilde aktarılmaksızın tekrarlanmaktadır. Dizinin bağlantılı olduğu iki gelişim aracı, yani Sacher dizisinin perdelerinden oluşan öbeklerin gittikçe büyümeleri ve bu öbeklerin eserin başından başlayarak sonuna kadar gittikçe tizleşen yönelimleri, dizi üzerinde uygulanan işlemler olarak kabul edilmemelidir. Bunlar dizi üzerinde, perdelerinin oktav aktarımları hariç herhangi bir değişikliğe yol açmamakta, elde edilen sonuç da dizi tarafından belirlenmemektedir. Bir başka deyişle, gelişim Sacher dizisi tarafından değil, her türlü perde malzemesi üzerinde uygulanabilecek daha genel teknikler ile sağlanmaktadır. Sacher dizisi bu tekniklerin aracı olmaktan öteye geçmemektedir. Buna karşın, perdesel gelişimin bu şekilde sınırlandırılması ile diğer biçimsel parametreler öne çıkmakta ve belirginlik kazanmaktadır. İki oluşumun birbirlerine zıt yönelimleri, öbeklerin içerdikleri perde sayılarındaki değişimler ile oluşumların

tekilliğinin belirgin bir biçimde algılanmaları ancak perdesel gelişimin sınırlandırılması ile mümkün olmuştur.

Boulez ve ondan on dört yaş daha genç olan öğrencisi Holliger, yaptığımız karşılaştırmada bir uca yerleştirdiğimiz Lutoslawski'nin karşısında diğer uçta yer alırlar. Bu iki bestecinin ele aldığımız eserlerinde, tüm gelişimin Sacher dizisi üzerindeki dönüşümlerden sağlandığı görülmektedir. Kariyerinin başlarında en önemli temsilcilerinden olduğu bütünsel dizisellik³¹ akımından sonraları uzaklaştığı halde, Boulez'in bu yaklaşımı tamamen terk etmediği *Messagesquisse* isimli eserinde açıkça görülmektedir.³² Yapıtın sonuna kadar dizi ile bağlantıda kalınarak, dizinin farklılaşan kullanımlarıyla perde malzemesini zenginleştirmenin yolları aranmaktadır. Eserde kullanılan perde malzemesinin tümü Sacher dizisinden türetilmesine karşın dizinin orijinali çok az yerde karşımıza çıkmaktadır.

³¹ Genel anlamda dizisellik (İng. *serialism*), "bir ya da daha çok müzikal parametrenin kompozisyon süresince sistematik olarak biçimlendirilmesi" olarak tanımlanmaktadır (David COPE, **Techniques of the Contemporary Composer**, 58). Cavalotti'nin tanımıyla "dizisel" terimi, "farklı müzikal parametrelerin, müzikal malzemenin her ögesinin kompozisyon çerçevesinde aynı değere sahip olacağı şekilde bir dizi (Fransızca *série*) içerisinde düzenlendiği kompozisyon sürecini" ifade eder (Pietro CAVALLOTTI, **Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey**, 13). Daha kesin bir tanımlama olan bütünsel dizisellik (İng. *total serialism* ya da *integral serialism*) ise, on iki ton müziğinde olduğu gibi sadece perdelerin değil, süre değerleri, gürlük, artikülasyon, oktav konumu ve tını gibi kompozisyonu oluşturan diğer öğelerin de dizisel olarak organize edilmesi anlamına gelmektedir (bkz. Stefan KOSTKA, **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**, 275). Koblyakov, Milton Babbitt (1916-2011) tarafından 1947 senesinde bestelenen *Three Compositions for Piano* isimli eseri, bu anlamda ilk eser olarak kabul etmektedir (bkz. Leb KOBLYAKOV, **Pierre Boulez: A World of Harmony**, 109).

³² Boulez'in sadece bütünsel dizisellik akımının değil, aynı zamanda 1945 sonrası müziğin de en önemli isimlerinden olduğu, birçok kaynaktan altı çizilen ve genel olarak kabul görmüş bir olgudur. Bkz.:

Leb KOBLYAKOV, **Pierre Boulez: A World of Harmony**, 106.

Robert MORGEN, **Twentieth-Century Music**, 333-334, 341-345.

Hans VOGT, **Neue Musik seit 1945**, 24-29, 114-119.

Boulez için yaptığımız saptamalar büyük ölçüde Holliger için de geçerlidir. Bunun yanında, Holliger'in Boulez'e kıyasla çok daha sınırlı bir teknik ile perde malzemesini oluşturduğu görülmüştür. Öyle ki, ikinci bölmede uygulanan kompozisyon tekniği üçüncü bölme ile birlikte bu çalışmada inceleme gereğini duymadığımız geri kalan üç bölmede de aynen uygulanmış, farklılık olarak sadece uygulamanın kapsamı genişletilmiştir. Perdelerin türetiminde kullandığı teknikteki sınırlılığa karşın Holliger, perde malzemesinin bölmenin geneline dağıtımında oluşturduğu mozaik yapı sayesinde Sacher dizisinin hâkim tınısından Boulez'e kıyasla biraz daha uzaklaşmakta, bunun sonucunda daha çeşitli bir ses dünyası yaratmaktadır. Bu iki eser, Sacher dizisini sadece dizisel olarak ele alışlarıyla değil, aynı zamanda diziden ya da dizilerden oluşturdukları akorlar ile armonik bağlamda da ele almaları ile diğer eserlerden ayrılırlar.

Bunun yanı sıra Boulez'in *Messagesquisse*'i bir başka açıdan daha diğer eserlere farklılık gösterir. Eserde Sacher ismi ile ilişkilendirilmiş ritmik öğeler kullanılmıştır. Mors alfabesini taklit eden kısa ve uzun değerlerden kurulu bu ritmik öğelerin benzerleri ilginç bir şekilde Lutoslawski'nin *Sacher Variation*'ında da görülmektedir. Fakat Lutoslawski'de bu öğelerin oluşumuna ilişkin Sacher dizisi ile bağlantılı bir sistem bulunamamıştır.

Boulez gibi bütünsel dizisellik akımının en önemli temsilcilerinden biri olmuş olan Berio'nun³³, eserinde bu akımdan Boulez'e kıyasla çok daha fazla uzaklaştığı görülmektedir. Sacher dizisi, tıpkı Lutoslawski'de olduğu gibi aktarılmaksızın tekrar edilmesine rağmen, Berio'nun eseri, özellikle eserin ikinci yarısında perdelerin dizisel sıralamasının sıklıkla değişime uğraması yönünden farklılık gösterir. Sacher dizisinin perdeleri arasında bulunan

³³ Bkz. Robert MORGEN, *Twentieth-Century Music*, 348.

seslerin yine Sacher dizisinden türetildiği, Boulez ve Holliger'deki gibi bir organizasyon ilkesi bulunamamasına rağmen hissedilmektedir.

Dutilleux'un *Trois Strophes sur le nom de Sacher*'i, ele aldığımız eserlerden tamamen farklı bir yaklaşım sergiler. Dizisellik üzerine olumsuz düşünceleri ile tanınan Dutilleux, Sacher dizisi üzerinde diğer eserlerde gördüklerimize benzer anlamda bir türetime gitmemiştir. Burada dizi, yer yer parçacıklar halinde, perde sıralaması gelişigüzel değiştirilmiş ve farklı perdeler üzerine aktarılmış olarak karşımıza çıkar. Bütün bunlara rağmen skordatur akorunun oluşumunda ya da dizinin aktarımı için seçilen perdelerin belirlenmesinde kendini hissettiren saklı bir sistemi de görmezden gelmemiz mümkün olmamaktadır.

Sonuç olarak bu çerçevede bestelenen eserleri, Sacher dizisinin kompozisyonun gelişimsel yapısına ne denli entegre edilmiş olduğu yönünden ikiye ayırabilmekteyiz: Lutoslawski, Berio ve Dutilleux bu entegrasyonu asgari düzeyde tutarken, Boulez ve Holliger, eserlerin gelişimsel yapısı ile Sacher dizisinin ayrılmaz bütünlüğünü kompozisyonun her aşamasında korumaktadır.

Bu ayrıma karşın Dutilleux'nin *Trois Strophes sur le nom de Sacher*'i dışındaki bütün eserlerde perde malzemesinin bir şekilde Sacher dizisi tarafından belirlendiğini görmekteyiz. Boulez ve Holliger'de bu durum tartışmaya yer bırakmayacak kesinlikte ortadadır. Lutoslawski'de ikinci oluşumun perde malzemesi tampere sistemde Sacher dizisinin perdeleri dışında kalan perdelerden oluşmuş olup, Sacher dizisinin "negatifi" olarak görülebilir. Berio'da ise, Sacher dizisi ile genel bir organizasyon ilkesi altında ilişkilendirilemeyen perde malzemesinin dizi ile saklı bir bağlantı içinde olduğu her zaman kendini hissettirmektedir.

Bu noktada Dutilleux'nin *Trois Strophes sur le nom de Sacher*'i diğer yapıtlara farklılık gösterir. Dutilleux sadece Sacher dizisini dilediği gibi kullanmakla kalmamış, aynı zamanda eserin Sacher dizisi dışındaki perde malzemesini de bundan bağımsız olarak seçmiştir. Skordatur akorundan başlamak üzere özellikle geçit pasajlarında duyulan perdelerin, Sacher dizisiyle sistematik bir bağlantısı yoktur. Bu perdelerin bir kısmı, Sacher dizisinin parçacıklarının motifsel kullanımı ile oluşmuş olsa da, bu çalışmada üzerinde durduğumuz sistematik yaklaşıma dahil edilememektedir. Dizi parçacıklarının özgür motifsel kullanımı, Dutilleux'yi diğer bestecilerden ayıran bir diğer farklı yaklaşım özelliğidir.

Bu denli farklılıklar gösteren eserlerde şaşırtıcı olan ortak bir özellik de, Sacher dizisinin ilk iki sesi mi \flat ve la perdelerine, yani triton aralığına yapılan özel vurgudur. 20. yüzyıl müziğinde sıklıkla kullanılan bu aralık, Ernst Krenek tarafından "bir oktavı iki eşit parçaya bölen nötr bir aralık" olarak ifade edilmiştir.³⁴ David Cope ise triton aralığını "öngörülemez bir aralık" olarak tanımlamıştır.³⁵ Graham Phipps, Schoenberg'in müziğindeki triton kullanımını incelediği makalesinde, triton aralığının tonal eşdeğerliği temsil ettiğini belirtmiştir.³⁶

Berio'nun eserinin sonunda bu perdeler eşzamanlı olarak beş defa tekrar edilmektedir. Lutoslawski'de ilk oluşumun son öbeğinin bitiminde mi \flat ve la perdeleri ardışık olarak *fff*'ya ulaşan bir *crescendo* ile de desteklenerek dört defa tekrar edilir. Bitiş akorundan önce de bu iki perde, bu kez eşzamanlı olarak duyurulur. Holliger'in eserinde beşinci bölme hariç bütün bölmelerde duyulan ilk aralık, mi \flat ve la perdelerinden oluşan triton aralığıdır.

³⁴ Ernst Krenek, **Studies in Counterpoint**, 8.

³⁵ David Cope, **New Music Composition**, 15.

³⁶ Graham H. Phipps, "The Tritone as an Equivalency", 52.

Bunun yanında beşinci bölme de la^b ve re perdelerinin oluşturduğu triton aralığı ile sona ermiştir. Boulez'in *Messagesquisse*'inin son sisteminde ise farklı perdeler üzerine aktarılmış Sacher dizisi, yalnızca dizinin ilk iki sesi olan mi^b ve la perdeleri kalıncaya kadar adım adım küçültülür.

Dutilleux'nin eserinin incelediğimiz bölümünde bu vurgu diğerlerinden farklı bir şekilde kendini gösterir. Mi^b perdesini merkezileştiren açılış kesiti ile birlikte bölmenin sonlarına doğru yer alan ve la perdesini merkezileştiren Bartók alıntısı, bölmede belirli bir tonu merkezileştiren başka bir kesit bulunmamasından dolayı özel bir konuma sahiptirler. Triton aralığı ayrıca alıntılanan Bartók'un *Yaylılar*, *Vurmalı Çalgılar* ve *Çelesta için Müzik* isimli eserinde de önemli bir yapısal rol oynamaktadır. Dört bölümlü eserin her bölümü üç bölmeli yapıdadır. İlk ve son bölmeler aynı perdeyi merkezileştirirken, orta bölmelerdeki merkezi perde diğerleri ile triton aralığında bulunmaktadır. Eserin birinci ve dördüncü bölümlerinde merkezileştirilen perdelerin tam olarak la, mi^b ve la perdeleri olduğunu da özellikle belirtmemiz gerekir.³⁷ İki eser arasındaki bu ilişki, Dutilleux'nin eserine bambaşka bir boyut kazandırmaktadır. Ayrıca bölmenin kapanışı için la perdesinin seçilmiş olması, bölmede sözünü ettiğimiz iki perdeye özel bir önem atfedildiği yönündeki savımızı destekler niteliktedir.

Lutoslawski'nin *Sacher Variation*'ı dışındaki eserlerin bir başka ortak özelliği de, hepsinin Sacher dizisinin perdelerinin orijinal sıralamasıyla ve aktarılmaksızın sunumu ile başlamasıdır. Berio ve Dutilleux'de bu sunum son derece açık bir biçimde yapılmıştır. Boulez'de bu sunumun açıklığı, kullanılan oktav konumları yüzünden bir ölçüde engellenmiştir. Holliger'de buna ek

³⁷ Ernő Lendvai, **Béla Bartók: An Analysis of his Music**, 5.

olarak, dizi seslerinin eşzamanlı duyulması ve kullanılan çeşitli özel çalım teknikleri nedeniyle, perdeler anlaşılabilirliklerini önemli ölçüde kaybetmişlerdir.

Dizinin orijinal sıralamasının oluşturduğu motifsel izlek, yukarıda değinilen dört eserde başlangıçta bir ölçüde de olsa net bir şekilde duyurulup, eserlerin ilerleyen aşamalarında gitgide bulanıklaşırken, Lutoslawski bunun tersi bir yol izler. *Sacher Variation*'da Sacher dizisi ancak birinci partiyon sayfasının sonlarına doğru yer alan beşinci öbekte bütünüyle duyulmakta ve bu noktadan sonra tekrarlar sayesinde konumunu sabitlemektedir.

Tüm bunların sonucunda ortaya çıkan tablo, bir eserde kullanılmak üzere seçilmiş olan malzemenin, o eserin nihai varlığı üzerinde çok sınırlı bir belirleyiciliği olduğunu göstermektedir. Bundan çok daha belirleyici olan bu malzemenin ele alınışında gösterilen teknik yaklaşım ile birlikte bestecinin biçimsel ve estetik arayışlarıdır. Aynı malzemeyi çıkış noktası olarak almış eserlerin ne denli farklı noktalara varabileceğini görmüş olduğumuza göre, bunun tersinin de geçerli olabileceği, yani farklı çıkış noktalarından hareket eden kompozisyon süreçlerinin de benzer sonuçlar verebileceği düşünülebilir.

KAYNAKLAR

BAUR, John (2014), **Practical Music Theory**, Kendall Hunt Publishing Company, Dubuque.

BERIO, Luciano (1979), **Les mots sont allés... (recitativo pour cello seul)**, Universal Edition, Milan.

BERNWARD, B. – SAKER, M. (2009), **Music in Theory and Practice, Volume I**, 8. basım, Mc Graw Hill, New York.

BONNET, Antoine (1987), "Ecriture and perception: on Messagesqisse by Pierre Boulez", Çev. L. Jones, **Contemporary Music Review**, 2:1, 173-209.

BOSS, Jack (2014), **Schoenberg's Twelve-Tone Music**, Cambridge University Press, Cambridge.

BÖSCHE, Thomas (1997), "Zwischen Opazität und Klarheit", **Musik-Konzepte 96: Pierre Boulez II**, IV/97, 62-92.

BOULEZ, Pierre (1977), **Messagesqisse pour 7 violoncelles**, Universal Edition, London.

CAVALLOTTI, Pietro (2006), **Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey**, Edition Argus, Schliengen.

COPE, David (1977), **New Music Composition**, Schirmer Books, New York.

COPE, David (1997), **Techniques of the Contemporary Composer**, Schirmer Books, New York.

DIBELIUS, Ulrich (1998), **Moderne Musik nach 1945**, Piper, München.

DUNNAGAN, Ryane (2011), **An Examination Of Compositional Style And Cello Technique In 12 Hommages Á Paul Sacher**, yayınlanmamış doktora tezi, The University of Georgia, Athens, Georgia.

DUTILLEUX, Henri (1982), **3 Strophes sur le nom de Sacher pour Violoncello solo**, Heugel & Cie, Paris.

FINK, Wolfgang (1997), "Schönes Gebäude und die Vorahnungen", **Musik-Konzepte 96: Pierre Boulez II**, IV/97, 3-61.

HEMPEL, Christoph (2008), **Neue Allgemeine Musiklehre**, 7. basım, Schott Music, Mainz.

HOLLIGER, Heinze (1976), **Chaconne for Cello Solo**, B. Schott's Söhne, Mainz.

KILDEA, Paul (2003), **Britten on Music**, Oxford University Press, New York.

KRENEK, Ernst (1940), **Studies in Counterpoint**, G. Schirmer, Inc., New York.

KOBYLAKOV, Leb (1993), **Pierre Boulez: A World of Harmony**, Routledge, London.

KOSTKA, Stefan M. (1999), **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**, Prentice-Hall, Inc., New Jersey.

KOSTKA, S. – PAYNE, D. et al (2013), **Tonal Harmony : with an introduction to twentieth-century music**, 7. basım, McGraw Hill, New York.

LEEUW, Ton de (2005), **Music of the Twentieth Century**, Çev. Stephen Taylor, Amsterdam University Press, Amsterdam.

LENDVAI, Ernő (1979), **Béla Bartók: An Analysis of his Music**, 2. basım, Kahn & Averill, London.

LUTOSLAWSKI, Witold (1980), **Sacher Variation**, Chester Music, London.

MORGEN, Robert (1991), **Twentieth-Century Music**, W. W. Norton & Company, New York.

MOTTE, Diether de la (2001), **Harmonielehre**, 12. basım, Bärenreiter, Kassel.

PERLE, George (1991), **Serial Composition and Atonality**, 6. basım, University of California Press, Berkeley.

PHIPPS, Graham H. (1985), "The Tritone as an Equivalency: A Contextual Perspective for Approaching Schoenberg's Music", **The Journal of Musicology**, 4:1, 51-69.

SEVSAY, Ertuğrul (2015), **Orkestrasyon – Çalgılama ve Orkestralama Sanatı**, Çev. Ertuğrul Sevsay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

STOWELL, Robin (1999), **The Cambridge Companion to the Cello**, Cambridge University Press, Cambridge.

VOGT, Hans (1982), **Neue Musik seit 1945**, 3. basım, Reclam, Stuttgart.

WÜNSCH, Christoph (2009), **Satztechniken im 20. Jahrhundert**, Bärenreiter, Kassel.

ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında Yalova'da doğdu. 1996 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na girerek burada klarnet ve kompozisyon eğitimi aldı.

2003 yılında Viyana Müzik ve Gösteri Sanatları Üniversitesi'nin Kompozisyon Bölümüne kabul edilerek Michael Jarrell ile kompozisyon, Dietmar Schermann ile armoni ve kontrpuan, Marie-Agnes Dittrich ile müzik analizi, Peter Burwik ile şeflik ve Ertuğrul Sevsay ile orkestrasyon çalıştı. 2007 yılında Hans Zender, 2008 yılında Wolfgang Rihm ve Matthias Pintscher tarafından verilen kurs ve workshoplara katıldı. 2008 yılında Darmstadt Uluslararası Yaz Kurslarına Brian Ferneyhough, Wolfgang Rihm, Marco Stroppa, Klaus Lang ve Vykintas Baltakas ile çalışma olanağı elde etti. besteciler tarafından verilen çeşitli kurs ve workshoplara katıldı. Viyana Müzik ve Gösteri Sanatları Üniversitesi'ndeki öğrenimini 2009 yılında yüksek lisans derecesi ile tamamladı.

Eserleri Erik Nielsen, Peter Keusching, Simeon Pironkoff, Peter Burwik, Ensemble Kontrapunkte, Ensemble XX. Jahrhundert, Ensemble Platypus ve PHACE Contemporary Music gibi şef ve topluluklar tarafından Wien Modern ve Heidelberger Frühling gibi festivallerin de aralarında bulunduğu organizasyonlarda seslendirildi. 2007 yılında Avusturya Kültür Bakanlığı, 2009 yılında da Viyana Şehri tarafından Başarı Ödülü ile ödüllendirilmiş, 2010 yılında da Avusturya Kültür Bakanlığı tarafından verilen Besteciler için Devlet Bursu'nun sahibi olmuştur.

2015 yılından beri İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümünde araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır.