Defne Yağmur DAİ tarafından hazırlanan Henry Dutilleuxnün Piyano Sonatı ve Piyano Müziği adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

147259 147259

Kabul (Sınav) Tarihi : 20 / 05 / 2004

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

Jüri Üyesi : Prof.Metin ÜLKÜ (Danışman) .....

Jüri Üyesi : Prof.Ova SÜNDER (İ.Ü Dev.Kons. Öğr.Üy.) .....

Jüri Üyesi : Prof.Seher TANRIYAR .....

T.C.
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PİYANO PROGRAMI

HENRI DUTILLEUX'NÜN PİYANO SONATI VE PİYANO MÜZİĞİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
99600002 Defne Yağmur DAİ

Danışman:
Prof. Metin ÜLKÜ

İSTANBUL - 2004

İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ II
ÖZET III
SUMMARY IV
GİRİŞ V
1. HENRI DUTILLEUX'NÜN BİYOGRAFİSİ 1
2. XX. YY'DA MÜZİK HAREKETLERİ 3
3. HENRI DUTILLEUX'NÜN BESTECİLİĞİ 16
3.1. Müzik ve Bestecilik Anlayışı 16
3.2. Dil 20
3.3. Stil 23
3.4. Estetik ve Biçim 26
3.5. Henri Dutilleux'nün Dil, Stil ve Estetik Yönünden Diğer Eserlerine Genel Bakış 28
4. SONAT BİÇİMİNE GENEL BAKIŞ 34
5. HENRI DUTILLEUX'NÜN PİYANO SONATI 38
5.1. Sonatın Piyanistik Dokusu ve Yazı Dili 38
5.2. Birinci Bölüm *Allegro con moto* 39
5.3. İkinci Bölüm *Lied* 42
5.4. Üçüncü Bölüm *Chorale et Variations* (Koral ve Çeşitlemeler) 44
6. ESER DÖKÜMÜ 48
SONUÇ 50
EKLER 51
KAYNAKLAR 107
ÖZGEÇMİŞ 108

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans Piyano Repertuarım içinde H.Dutilleux'nün (1916 -) 1948 tarihli Piyano Sonatına yer verdim ve gördüm ki gerek bestecinin bu eseri ve diğer eserleri açısından XX.yy müziğindeki yeri ve önemi Türkiye'de yeterince bilinmemektedir. Bu nedenle sonatın yapısının analizi yönünde araştırma yapmaya karar verdim, bunun yanı sıra bestecinin estetiği ve müzik anlayışına da çalışmamda yer verdim. Aynı çerçevede, kaynaklarımın el verdiği ölçüde XX.yy'daki bestecilik anlayışlarını ve H. Dutilleux'nun konumunu saptamaya çalıştım.

Bu çalışmamda, beni yönlendiren ve emeği geçen, gerekli olan kaynakları ve notaları bana sağlayan, çalışmama destek olan hocam Sayın Prof. Metin ÜLKÜ'ye teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca piyano eğitimimde beni yetiştiren değerli hocam Prof. Judith ULUĞ'a, tez çalışmama değerli fikirleriyle katkıda bulunan sayın hocalarım Doç. Dr. Hasan UÇARSU, Doç. Dr. Özkan MANAV'a ve Prof. Seher TANRIYAR'a tezimin son durumunu okuyup gerekli önerileri getirmesinden dolayı teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

2004 Defne Yağmur DAİ

ÖZET

H.Dutilleux, XX.yy akımlarından herhangi birisinin içerisine yerleştirilemez, aynı zamanda yaşadığı dönemin akımlarına açık ve özgün bir yolda ilerler. Bu sayede belli bir akım içinde hapsolmayıp, ifadesini özgür ve zengin bir biçimde eserlerine yansıtır. Az sayıda eserden oluşan üretiminin içinde yer alan anahtar konumundaki Piyano Sonatı, bu çalışmada asıl konu edilen ve analizi yapılan eserdir.

Sonuç olarak bu eser, Dutilleux'nün ödün vermez tutumu ve kuvvetli sezgileriyle başarıyla şekil verdiği bir yapıttır. Yapıtın analizi geleneksel tonal mimariyi gözeten bir yaklaşımla yapılamaz. Eseri incelerken bestecinin getirdiği yeniliklere ve buluşlara ağırlık verilmiş ve sonatın dinamizmini ve ilgi çekiciliğini yüksek düzeyde taşıyan bu özellikler sergilenmeye çalışılmıştır. Bunun yanı sıra, Dutilleux'nün konumunu daha rahat kavrayabilmek için, XX.yy'ın genel özellikleri ve sonat biçiminin gelişimi, ana hatlarıyla sergilenmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Çağdaş Müzik, Çeşitleme, Dutilleux, Piyano Müziği, Sonat, Yeni Müzik.

SUMMARY

H.Dutilleux cannot be put into a certain place within the trends of the XXth century; but despite of that, composer's progress is very specific and open to the trends of his age. Thus, he does not imprison himself into the boundaries of a certain trend and reflects his expression kind to his works freely and richly. His piano sonata, which has a key position amongst his works, is the essential theme of this thesis and is comprehensively analyzed herein.

Conclusively, we can say that this work is a composition that is formed successfully by Dutilleux thanks to his special manner and powerful intuitions in composing where he never gives any concession from his characteristic style. The analysis of this work, however, cannot be made by an approach that considers the traditional and tonal architecture. When investigating the work, a special importance has been attached to the novelties and creations introduced by the composer, and all the specific characteristics of the work, which enhance the dynamism and attractiveness of the sonata have been tried to be described and represented. Besides that, in order to comprehend Dutilleux's manner much better, the general peculiarities of the XXth century and the development of the sonata style has been described in general.

KEY WORDS: Contemporary Music, Variation, Dutilleux, Piano Music, Sonata, New Music.

GİRİŞ

Dutilleux'nün besteciliğinin kendine özgü özelliklerini kavramak için XX.yy'da ortaya çıkan akımlara öncelikle eğilmekte fayda vardır. Bu akımlar açısından bakıldığında Dutilleux'nün zaman zaman bunlara uzak kaldığı ancak, kendi özgün ifadesini tutarlı bir şekilde ortaya koyarken bu akımlarla sınırlı bir şekilde ilişkiye geçtiği dikkat çeker. Onun için önemli olan, kendi ilgisinin yoğunlaştığı noktalarda ortaya çıkan sorunlara çözüm getirmektir. Fransız ekolünün C.Debussy (1862-1918), M.Ravel (1875-1937) gibi diğer önemli bestecileriyle aynı özellikleri taşıyacak bir şekilde malzemeyi özlü ve özümsenmiş olarak kullanma eğilimi Dutilleux'nün kendine özgü dilinin oluşmasında belirleyicidir.

Bu çalışma, yukarıda sözü edilen süreci araştırır. Özellikle bestecinin piyano sonatı detaylı analizle ele alınırken, çalışmanın XX.yy'a ayrılan kısmı Dutilleux'nün konumunu daha iyi görebilmek üzere geniş tutulmuştur.

1. HENRI DUTILLEUX'NÜN BİYOGRAFİSİ

Henri Dutilleux'nün geçmişinde E.Delacroix (1798-1863), C.Corot (1796-1873)'nun da dostu olan ressam ve taşbaskı sanatçısı Constant Dutilleux bulunmaktadır. Büyükbabası olan Julien Koszul, G.Fauré (1845-1924)'nin Ecole Niedermeyer'deki dostu ve sıra arkadaşıdır. J.Koszul, uzun süre Rubaix Konservatuvarı'nda müdür olarak görev yapmıştır.

H.Dutilleux, 1924'te Douai Konservatuvarı'nda V. Gallois'den ilk armoni ve kontrpuan dersleri aldı. 1933'ten 1938'e kadar Paris Konservatuvarı'nda Jean Gallon ile armoni, Noël Gallon ile kontrpuan ve füg çalıştı. H.Busser ile kompozisyon, M.Emmanuel ile müzik tarihi, P.Gaubert ile şeflik çalıştı. 1938'de Roma ödülünü kazandı. 1942'de Paris Operası'nda şan bölümü yönetmenliği, 1934-63 yılları arasında Fransız Radyosu'nda müzik prodüksiyonları yönetmenliği, 1961'de Ecole Normale de Musique'de ve 1970'de Paris Konservatuvarı'nda kompozisyon hocalığı yaptı. Uzun süre I.S.C.M. (Uluslararası Çağdaş Müzik Derneği)'nin Fransız Bölümü'nün komitesindeydi. Ayrıca UNESCO'nun Uluslararası Müzik Konseyi'nin de üyesiydi. 1967'de Fransa'da büyük ulusal müzik ödülünü kazandı.

Titizliği nedeniyle az sayıda ama çok değerli yapıtlar besteledi. Piyano Sonatı (1948), Birinci Senfonisi (1951) ve *Le loup* (Bale) (1953) adlı besteleriyle dikkatleri çekti. 1959'da *Le double* adlı ikinci senfonisi yorumlandı. Bu yapıtı, orkestra için *Métaboles* (1964), iki piyano için *Deux figures de résonnances* (1970), 1969'da tamamlanan ve ilk kez 1970'de Aix-en-Provence Festivali'nde, M.Rostropoviç tarafından yorumlanan viyolonsel konçertosu *Tout un monde lointain*, iki piyano için üç yeni *Figures de résonances* (1972) izledi. Ayrıca yaylı çalgılar dörtlüsü için *Ainsi la nuit* (1976) ve orkestra için *Timbres, Espace Mouvement* (1977) adlı yapıtları besteledi. 1974'te de Paris Kenti Müzik Büyük Ödülü'nü aldı.

H.Dutilleux, kişisel ve çağdaş bir dil geliştiren, önde gelen XX.yy bestecileri arasındaki yerini korumaktadır. Son yapıtları; Keman Konçertosu (1985), yirmidört yaylı çalgı, cymbalum ve vurma sazlar için *Mystère de l'instant* (Anın gizemi) (1989), obua, klavsen, kontrabas ve vurma çalgılar için *Les Citations* (Alıntılar) (1990)'dur.

2. XX. YY'DA MÜZİK HAREKETLERİ

XX.yy müziği, XVI.yy'ı dışarıda tutarsak kendinden önceki dönemlerde gerçekleşenlerden çok daha fazla bir gelişme ortaya koymuştur. Bu gelişmeler çok farklı stiller, çok üretken ve karşıt fikirlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1905'te üretilen eserlerle, 1960'larda ortaya çıkan M.Kagel (1931-)'in müziği arasındaki farklar, J.S.Bach (1685-1750) ile L.van Beethoven (1770-1827) müziği arasındaki büyük değişimden bile daha fazladır. XX.yy müziğini kısaca belirtmeye çalışmak yeterli olmaz, çünkü o zaman yüzyılın müziğine yabancı olan çevreler, ondaki düzeni ve bakış açılarını net algılayamazlar.

XIX.yy'ın ikinci yarısında R.Wagner (1813-1883) ve J.Brahms (1833-1897), temelini Beethoven'den aldıkları Alman geleneğini, kendi stillerinde geliştirerek Alman Romantizmi'ne damgayı vurmuşlardır. Diğer ülkeler, Rusya, Çekoslovakya [B.Smetana (1824-1884), A.Dvorak (1841-1904)] ve biraz daha geriden izleyen Amerikalı ve İsveçli besteciler, bu Alman modeline benzer çalışmalara yönelmişlerdir. Ancak, XIX.yy'da İtalyan Operası'nın müzikteki büyük etkisi de görülmektedir. Fransa'da da XIX.yy'ın ikinci yarısında Fransız besteciler varlık göstermişler, fakat H.Berlioz (1803-1869) dışında kalanların etkileri Fransa ötesine taşamamış, Alman bestecilerin konumuna ulaşamadıkları görülmüştür.

XIX.yy'daki Alman geleneğinin sürekliliği, romantizmin doğuşundan çöküş sınırına varana kadar (1815 Viyana Antlaşması ile Birinci Dünya Savaşı'nın arasındaki süreç) Avrupa'da görülür. XIX.yy boyunca, müzikte görülen, müzikal fikir ve stildeki gelişmeleri izlemek zor değildir, tıpkı armoni ve formda olduğu gibi. Bu yüzyılda temel müzik biçimleri ve stilleri içerikleri gelişse bile değişmeden kalmışlardır. Yalnızca Wagner'in müzik dramasının sürekli akış özelliği sıra dışıdır.

Form ve içerik olarak romantik estetik günümüzde halen yankılarını sürdürür. Fakat XX.yy'ın başında, bu XIX.yy'ın çok değişkenlikler gösteren gidişatı, XX.yy'ın gelişen unsurlarına kapı aralayarak İkinci Klasik Müzik Rönesansı'na neden olan XX.yy kompozisyon tekniğine ulaşmıştır.

Çağın dönüşünde geleneksel armoni sistemi, ifade biçimini daha da genişletmek arayışıyla kendi sınırlarını zorlamıştır. Tonal sistem olarak bilinen bu geleneksel sistemde, melodik ve armonik gelişme önceden belirlenmiş bir yapıyı izler [W.A.Mozart (1756-1791)'ın müziği buna örnektir]. Tonal sistemin temelindeki unsur; ana tondan yola çıkılarak başka tonlara varılması ve geri dönülmesi, bu özelliğin kısa süreli pasajlar için olduğu kadar uzun soluklu bir eserin bölümleri arasındaki ilişkide de geçerli olmasıdır. Bu hesaplanmış gerilim ve gevşemelerin kullanımı, günümüze kadar popülerliğini sürdürmüş ve günümüz popüler müziğini oluşturmuştur.

Klavyedeki yedi notanın dışındaki her nota, disonans (kakışım) olarak algılanmıştır. Bu disonansın kullanımı, renk ve etki yaratmaya neden olmuştur. XIX.yy boyunca disonans, gittikçe karmaşık bir hale gelir ve gittikçe artan bir şekilde karmaşık fikirleri yansıtmak için kullanılır. Bu şekilde gerilim üzerine gerilim bindirilmesi geç romantik estetikle uyum içindedir. İnsan psikolojisi doğa güçlerinin etkisi altında kalır, bu unsur diyatonik dizideki kromatik denen ekstra beş notanın kullanımını arttırır. Bu R.Wagner'in *Tristan ve Isolde Operası*'nın ünlü prelüdünde güçlü bir şekilde karşımıza çıkar. Gerçi geleneksel armonik yapı XIX.yy'ın sonuna kadar eserlerin temelinde yer alır. Ayrıca bu gelişmelere paralel olarak, orkestra ve opera alanındaki eserlerin, daha değişik, derin ve daha fazla ifade biçimleri giderek daha etkili ve uzun olmaya başlar.

XX.yy'ın başında, geç romantik karmaşasının çöktüğü görülür. Bu durum Paris ve Viyana'da odaklanmaktadır. Fransız müziğindeki romantizme tepki ise, çok daha incedir, daha az dramatiktir ve daha az dikkate alınmıştır, ancak XIX.yy'da etkisi artar. Merkezdeki figür C.Debussy (1862-1918)'dir. Kısaca özetlemek

gerekirse, Debussy müziğe etki oluşturma yeteneğini ve hakkını yeniden verirken geleneksel gerilim ve gevşeme yapılarına ve romantik tarzın sürekli gelişen içsel psikolojik durumlarına başvurmamıştır. Besteci klasik müzikte devinim olanaklarını yeniden tanımlamıştır (dolayısıyla başlangıç ve bitişleri de). Bunu yaparken üçlü aralığa dayalı akor yapısı temeline bağlı kalmış, bu yüzden de bu yapıya bağlı olmayan bestecilerinkinden daha az çarpıcı bir şekilde bir katkı getirmiştir. O daha ziyade üçlü armoniyi paralel akorlar şeklinde kullanarak geleneksel armoni ilişkilerini bozmuştur, yerine yeni bir ilişki yapısı ortaya koymuştur. Daha sonraki bestecileri etkileyen ve Alman klasik geleneğinin dışından, yeni müzik denemelerine yönelir [Erken devir Fransız müziği, folklor (pentatonik scales) Bali müziği gibi]. Bu yeni yaklaşım Debussy ve M.Ravel (1875-1937)'de aynı zamanda ortaya çıkar.

Çağ dönüşümünde odak noktası olan *Avrupa Fikri* her alanda olmak üzere Viyana'da da görülmektedir. Aşırıya, abartıya gidilmeden XX.yy'ın tüm dallardaki gelişme prensipleri buraya yönelmiştir (atom fiziğinden, mimariye, psikolojiye kadar). XX.yy'da gelişen birçok politik, ekonomik ve bilimsel faktörler, XX.yy müziğinin oluşmasında rol oynamıştır. Sigmund Freud'un bilinçaltı kavramı araştırmaları, Otto Wagner'in mimarideki fonksiyon arayışı, resimdeki gelişmeyi sağlayan Viyana Sezession'u ve edebiyattaki *Jugendstil* (Genç akım) dan ekspresyonizme (dışavurumculuk) dönüşüm, C.Darwin ve F.W.Nietzsche'nin tanrı ile insanoğlunun ilişkilerini ele alan sarsıcı düşüncelerinin tekrar gündeme gelişi, evren fiziğinin, matematik ve sosyoloji biliminin gelişmeleri, ayrıca Avusturya dışındaki başlıca düşünürler ve sanatçıların H.Ibsen, O.Wilde, C.Rennie Mackintosh, M.Weber, B.Russel gibi otoritelerin varlığı buna örnek gösterilebilir. Bunun yanı sıra Nazizm'in de yükselmesini izleyen bir şekilde birçok düşünür ve sanatçıların ortaya çıkması, Orta Avrupa Entelektüel geleneğinin yayılmasına da yardımcı olmuştur. Hatta bu Amerika'ya da yansımıştır. Politik alanda, yüzyılın başındaki Viyana'daki bu kargaşa etkisini sürdürmeye devam etmiştir.

Sanatta ve teknikteki gelişmeler sosyal ve kültürel alandaki gelişmelerin dışında kalamaz. Mozart'taki klasik çağ tonal disiplini o devrin sosyal tarz ve zevkini nasıl yansıtıyorsa, Beethoven'in yazısındaki karanlık ve karmaşık atmosfer aynı şekilde sosyal ve kültürel ortamın değişimini ve romantik bilincin artmasını yansıtır. Bütün bunlar müzikte oldukça etkisini gösteren unsurlardır. XX.yy'ın başındaki karmaşaya; sistemin sınırlarının zorlanması, ayrıca çağın yansıması olarak da gerçekleşen XIX.yy'da gelişen Avrupa'daki sosyal düzen, aristokrasi, entelektüel kesimin düşünce ve kavram değişikliklerinin etkisini kaybetmeye başlaması, ayrıca XX.yy'daki büyük değişime sebep olan Birinci Dünya Savaşı ve Rus Devrimi'nin de etkisi neden olmuştur.

Müzikte, bu durumda ilk göze çarpan besteci G.Mahler (1860-1911)'dir. Bir anlamda Mahler'in büyük ve derin psikolojik, duygusal değişimleri, dini ve felsefi görüşleri senfonilerinde ve şarkılarında romantik gelişmeyi temsil etmektedir. Ayrıca müziğinde kromatizme ve atonaliteye yaklaşması, gelecekteki yeniliklerin habercisi niteliğindedir. Asıl devrimi gerçekleştiren, A.Schönberg (1874-1951) ve öğrencileri A.Berg (1885-1935) ve A.Webern (1883-1945)'dir. Bu besteciler çağın başlarında ton kavramını tümden kırmış ve atonal eserler ortaya koymuşlardır. Tonal sistem kullanılmakla beraber, doğal bir gereksinim sayılmaz, bu kavram halâ tartışılır. Tonalitenin doğal bir kural olduğu kavrayışı gerçek bir Avrupalı Etnosentrik bakıştır, başka sistemler de başka yerlerde mükemmel ve güvenilir bir şekilde varlığını sürdürür; tıpkı Doğu Avrupa Folklorü'nde, Klasik Hint Ragaları'nda ya da pek çok doğu müziklerinde olduğu gibi.

Müziğin geleneksel yapılarının işin içinden çıkılamaz bir şekilde armonik sisteme bağlı olması Schönberg ve onu izleyenlere göre bir sorundur ve bu sistemin çöküşü, onları sorunlara sürüklemiştir. Küçük boyutlu, daha çok oda müziği eserlerine dönüş, bir parça romantik aşırılığa tepki, bir parça da dönemin ekonomik sıkıntılarının bir gereği olarak ortaya çıktı. Geleneksel olarak büyük boyutlu eserler, armonik ilerleyiş üzerine kuruluyordu. 1920'lerde buna çözüm olarak, Schönberg, 12 ton (12 ses) sistemini keşfetmiştir, her ses aynı ağırlığı taşır ve matematiksel kesin

kurallara oturur. Bu sistem, her biri kendi farklı yaklaşımı ile üç besteci tarafından geliştirilmiştir. Schönberg, Berg ve Webern. Schönberg, yaşamının sonuna kadar bu sistemi kullanmış, Berg, daha etkili bir biçimde 12 tonun olanaklarını tonal yansımalarla birlikte geliştirmiş, Webern ise, karmaşık minyatür çalışmalar üzerinde durmuştur. Webern'in müziği; dinamizm, süreler ve ritm üzerinde yoğunlaşır.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Webern'in yenilikleri, yeni genç kuşak tarafından geniş çapta kullanılır: Fransa'da P.Boulez (1925-), Almanya'da K.H.Stockhausen (1928-) gibi. Bu müzik, *Total Serializm* olarak adlandırılır. Bu alanda Berg'in de etkisi büyüktür. 12 ton sistemi daha ziyade geleneksel armonik organizasyon unsurları ile verimli bir şekilde kaynaşmıştır.

1918'de kültür merkezi olan Viyana'da Schönberg'i izleyenler, imparator tarafından dışlanmaktadır. Viyana'daki gelişmelerin hepsi tüm Parisli sanatçıları etkiler. Paris, 1920-1930 arası gelişen yeni sanatsal fikirlerin, Kübizm'den Sürrealizm'e (Gerçeküstücülük), Joyce'tan Hemingway'e uzanan alternatiflerin odak noktası durumundadır. Buradaki müzik, dünyanın ve insanlığın dünya görüşüne yer vermektedir. Bu etki cazda da görülmeye başlar, nitekim cazdaki ritm ve çalgısal sesler, bir kısım bestecilerde görülür, örneğin D.Milhaud (1892-1974). Bu dönemde asıl önemli figür I.Stravinski (1882-1971)'dir. Bestecinin sürekli yenilikleri, 1920 ve 1960 arası uluslararası bir nitelik kazanıp yayılmıştır. Onun erken eserleri özellikle *Bahar Ayini* (1911-1913) büyük bir yankı ve skandal nedeni olmuştur. Geç dönem Rus Romantik geleneğinin devamı niteliğini taşır. Yeni ve sınırsız bir etki konusu olan unsur, Stravinski'nin, daha güçlü ve eriyebilen bir ritm geliştirmesidir. Aynı zamanda, orkestranın vurmalı çalgıları ile çalgı kesimine ağırlık verir ve onları geliştirir. Stravinski aynı zamanda politonaliteyi yeni bir anlayışla kullanır, iki veya daha fazla tonal merkez birarada duyulur, poliritmde iki veya daha fazla ritm aynı zamanda duyulur.

Stravinski'nin 1920'den sonraki bu değişim ve gelişmeleri, yeni-klasisizm (neo-classicism) olarak bilinmektedir. Temel yöneliş anti romantiktir, daha sonra hakim olan içe dönük ruhsal durumları içeren geç romantizm etkisindeki müziği soyuta döndürmek konusunda Stravinski, Debussy'nin örneklerinden etkilenmiştir. O, kendi devrindeki diğer sanatçılar gibi klasik ve klasik öncesi ustaların inceliği ve stiline tekrar bir geri bakış ortaya koyar. Besteci, daha modern armoni efektlerini ve çalgısal renkleri, tonal armoni geleneğinde kalarak kullanır. Bu görüş, müzik yapısında geniş çapta kullanılır. Stravinski, yeni-klasik tarzı, S. Prokovyef (1891-1953) ve diğerlerinin arasında ilk kullanan değil ise de, etkisi büyük olup, 1920-1930 arası benzer tarza büyük katkıları olmuştur. Örneğin A.Honegger (1892-1955), buna tipik bir örnektir. Bu arada yeni-klasik eserler yazılmaya devam eder.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ironik ve beklenmedik gelişmeler görülür. Stravinski, 12 ton yapısına döner. Bazı eleştirmenler onun müziğini Schönberg'in çağdaş deneysel müziğine göre daha anlaşılması kolay bulurlar.

1920'de Paris ve Viyana gibi bölgelerin dışında da yeni müzik fikirleri ortaya çıkmıştır. Bu, teknoloji ve makinenin oluşturduğu yeni bir çağ şeklinde ortaya çıkan makine ve mekaniği yansıtan bir müzik akımıdır. Bu motorik müzik Genç Sovyetler Birliği'nde de (*Konstrüktivizm*'in bir parçası olarak) dikkat çeken örneklerini vermiş, fakat aynı zamanda A.Honegger gibi bestecilerin de uyguladığı bir tarz olmuştur. Bu, önceleri alay konusu olsa da XX.yy'ın daha sonraki dönemlerinde ilgi toplamıştır. Aynı dönemde, mikro tonlara, dizinin küçük bölümlere bölünmesinden oluşan yarım (semi-tone) veya çeyrek (quarter-tone) tona ilgi artar. Örneğin, Çek A.Hába (1893-1973)'da olduğu gibi. 1950-1960'lardaki *Avant-garde* devrinde, renk ve efekt yaratmak için yarım tondan daha eksik aralıkların kullanıldığı görülmüştür (özellikle elektronik müzikte). Batı müziğinde bulunanlardan farklı bir şekilde diziyi aralıklara bölen folklor ve doğu müziklerinin gittikçe artan özümlenmesi de benzer bir etkiye sahiptir.

1920'lerin sonunda sanat merkezi olan Berlin'de (Nazilerin kültür yaşamına el atmasından önce) kabare ve caz etkisi görülür. Bu durum, özellikle Bertolt Brecht'le ortak hazırlanan operalarda (Stravinksi'de), yeni sonat formu denemelerinde görülür. Berlin kabare-caz tarzını deneyen P.Hindemith (1895-1963) de, aynı zamanda kendi yeni-klasisizmine (neo-classicism) yönelir (Barok model ile yeni motorik-ritmi uzlaştırarak ve Gebrauchs Musik (işlevsel müzik) anlayışıyla). Böylece Alman yeni-klasisizmini Paris kaynaklı Stravinski'nin yeni-klasisizmine paralel olarak geliştirir. Hindemith, geleneksel armonisine dayalı gelişmeleri yazarak ve öğreterek geniş çevrelerce etkili olur. Amatörlerce çalınabilen ve söylenebilen eserlerle, çağdaş müziğe geniş bir alan sağlar.

Özellikle 1922'lerden itibaren modern müziğin en önemli liderlerinden biri olarak kabul edilen P.Hindemith, bu yenilikçi ortama özel bir yol açmasıyla dikkatleri üzerine çeker. Hindemith, 12 toncuların tonaliteden kopuşa yönelmeleri karşısında, eski ve yeni yazı sistemlerini bağdaştıran bir yol bulmayı denemiştir. Hatta bu konuda bir kitap yayınlamıştır: *Unterweisung im Tonsatz* (tonalitede yol gösterici 1937). Bu kitaba göre eski ya da yeni her türlü akımda geçerliliğini koruyacak bazı temel kavramlar korunuyor, ancak klasik armoni sanatının katı kuralları ayıklanıyordu.

Hindemith, kendi armoni teorisinde kök seslerin, üst doğuşkanlarından yola çıkarak bir yöntem geliştirmiştir. Buna göre her kök sesin majör beşli akor oluşturan ilk altı üst doğuşkanı bu ana kaynağı oluşturuyordu. Doğuşkanların, kök sese olan yakınlık veya uzaklıkları, bu sesin bulunduğu tonla olan akrabalıklarını belirliyordu. Esas dizi, kromatik diziydi. Ancak bu dizi yeni bir biçimde yerleştirilmişti. Hindemith sonuç olarak şu iddiada bulunmuştu; atonalite diye bir kavram olamazdı, çünkü iki tür müzik vardı. İlki, tonalite akrabalıklarından yararlanan, diğeri ise, bunları tanımayan. Hindemith'e göre birinci grup iyi müzik sayılıyordu. Zira dinleyici, salt kulakla tonal yönlere kayan hareketleri izleyecekti.

Çeşitli ülkelerin müzik kültürü, kendi milli kimliklerinde gelişir. Çağın dönüşünde Britanyalı besteciler [V.Williams (1872-1958) ve G.Holst (1874-1934)] İtalyan O.Respighi (1879-1936 ve G.F.Malipiero (1882-1973) gibi] kilise ve folklor müzikleri ile daha önceki görkemli müziklerine (kendi müzik rönesanslarına) dönerler. Macaristan'da B.Bartok (1881-1945), Polonya'da K.Şmanovski (1883-1937), Romanya'da G.Enescu (1882-1955) kendi öz halk müziklerine hayat verirler. İspanyolca konuşan ülkelerde, Fas etkisindeki İspanya'da, halk müziğine eğilen M.Falla (1876-1946) buna öncülük etmiştir. Brezilya'da H.Villa Lobos (1887-1959), Meksika'da C.Chávez (1899-1978), İberya (İspanya) kültürünün mirasçısı olmuştur.

Avrupa'nın çizdiği bu yenilik rüzgarının asıl kuvvetle estiği ülke, 1920-1930'ların Amerikası'dır. A.Copland (1900-1990) ve bazı diğer besteciler Fransa'ya giderek, Nadia Boulanger (1887-1979)'den ders alırlar ve Alman etkisindeki Amerikan besteciliğine Fransız unsurlarını eklerler. Bu eserlerde özellikle, Amerikan düşüncesi ve caz etkileri yer alır. Eserleri az tanınmasına rağmen etkili olan C.Ives (1874-1954), geleneksel Amerikan müziğindeki *hymn* (ilâhi) müziğini kullanır. Bu çeşitli etkiler sonunda çağdaş deneysel Amerikan müziği karşımıza çıkar. 1945'ten sonra bazı Japon bestecileri de kendi öz unsurları ile batı müziği tarzında eser vermeye yönelirler. Avustralya'da da besteciler, sahip oldukları doğa şartları ve Aborjin mirasından yararlanırlar.

Yüzyılın önemli bir bölümünde batı dünyasının neredeyse yarısında tamamen farklı bir milliyetçilik biçimi hakim olmuştur. Rusya, devrimden sonra deneysel görüşün beşiği olmuştur. 1930'dan itibaren tamamen Stalin'in kontrolündedir. Benzer durum Nazi Almanyası'nda da görülür. Bu başkaldırı patlaması, yüzyılın sonuna doğru bir kriz noktasına gelir. Rusya'da sanat, burjuva elit tabakasını dışlayarak halk için yapılıyordu. Müzikte bu, armoninin, ritmin ve biçimlerin XIX.yy kavrayışıyla sınırlanmasına yol açtı. Vatansever ve komünist temalar kullanıldı. Sonuç kötüdür; içi boş büyük bir müzik gövdesi! Bu baskılar altında pek az besteci, bu tutuma karşı gelmiş ve kendi tarzlarını ortaya koyabilmişlerdir. Bunların en göze çarpanı D.Şostakoviç (1906-1975)'dir. Mahler'in mirası üzerinden olağanüstü güçlü

besteler yapmıştır. Sistemin getirdiği öfke-kızgınlık-gerginlik ve umutsuzluk göze çarpmaktadır. Bunların rahatlaması çeşitli ülkelerde, çeşitli zamanlarda oluşur. Örneğin Çekoslovakya (kendi güçlü geleneksel müziği ile) gibi. Bu ülkeler de önceleri karşı geldikleri batıdaki gelişmelere yönelmişlerdir [Macaristan'da G.Kurtag (1926-), Webern'i keşfettikten sonra önemli bir yere gelir].

XX.yy'ın müzik tarzı ve İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan devrede XIX.yy'ın romantik üslubu [S.Rahmaninof (1873-1943) müziğinin yanı sıra], yukarıda özetlendiği gibi sürmüştür. 1950-60 arası *Avant-garde* olarak bilinen yeni üslupla devam etmiştir (çeşitli denemelerle). Bu uluslararası nitelikteki hareket, demir perde ülkeleri dışında başta Almanya'da, Paris, Köln, ve daha geriden izleyen New York'ta odaklanmıştır. Schönberg'in 12 ton tekniği potansiyeli üzerinden bu tekniğe paralel bir şekilde armoninin dışındaki diğer alanlar ritm, dinamik, süre ve tını organizasyonları görülmektedir (*Total Serializm*).

İlk elektronik ses üreteçlerinin bulunuşu E.Varése'de [(1885-1965) görüldüğü gibi] çok önemlidir. İki yol vardır; saf elektronik sesler banda kaydedilir ve elektronik yolla yeni bir *musique-concrete* denen yeni bir yaklaşım elde edilir. Diğer yol ise, geçen çağlara ait müzikten tamamen kopuş anlamına gelir. Bu arada bazı şarkıcı ve çalgıcılar, İkinci Dünya Savaşı'ndan önce kendi çağlarında düşünülmesi mümkün olmayan yeni sesler, titreşimler ve teknikler araştırmaya başlarlar. Bunları elektronik kombinasyonlarla biraraya getirirler bu, piyanonun bulunuşundan bu yana ses için büyük bir gelişme olmuştur.

Batı'nın etkisinde kalmayan bir kısım besteci [başta Amerikalı J.Cage (1912-1992)] müzik dışı unsurları, müziğin oluşturulmasına eklemeyi denediler, emprovizasyon (doğaçlama) unsurları kullandılar. Şans faktörü müziğin oluşmasında kullanıldı, örneğin oyun zarlarının düşüşünün besteye yön vermesi gibi. Bu *Aleatory* adını aldı (Latince'de oyun zarları anlamına gelir) yani rastlantısal müzik. Hepsinden önemlisi bu unsurlar, batı müziğinin temel özelliklerine meydan okudu. En önemlisi, müzikal olmayan unsurları; görsel efektler, film ve dramayı (çalgıcıların

performanslarıyla birlikte) kullanmaya başladılar. 1920'lerde Paris'te başlayan fakat gelişimini 1960'lara kadar tamamlayamayan bu süreç *multi-media* (çoklu-ortam) çalışmalarıyla belirgindir. Bu çabaların sonuçlarından biri de, artık müziği ifade etmekte ve kapsamakta yetersiz kalan geleneksel notasyonun terkedilmesidir.

Bu gelişmelerin birikmesi 1920'den itibaren *Avant-garde* periyodu, en heyecan verici, en deneyci, en verimli periyot haline getirmiştir (1950-1960). Stockhausen'ın sağlam elektronik ses haritalarından başlayarak İ.Xenakis (1922-)'in karmaşık yapılarından geçerek, G.Ligeti (1923-)'nin göksel insan sesi için eserlerine kadar (deneycileri yalnız bu üçüyle sınırlamış olsak bile) yeni fikirler filizleniyordu. Öyle ki, neredeyse her bir eser gelenekle olan bağlarını silikleştirerek yalnızca kendine özgü bir dille ortaya çıkıyordu. Müzikte, yüzyılın ilk yarısıyla aynı yoğunlukta hızlı ve krize yol açan gelişmeler sergilenmiştir. Dinleyicilerin çoğunun bu gelişmelere uyum sağlaması olanaksızdır. Ayrıca, yeni seslerin ve fikirlerin (Viyanalı deneycilerin atonal periyoduna paralel bir durum) benimsendiği de görülür. Buna ek olarak yeni yönelimlerin ve deneylerin neredeyse çoğunun 1970'in başında bir gecede çöktüğü görülmüştür.

Bütün bunlar, kuşkusuz 1960'larda görülen düşünce, politik görüş ve sosyal yapının değişim göstermesinin sonuçları ve günümüze yansımasıdır. Elektronik ve bilgisayar çağının, aya yolculuğun, insan düşüncesinde oluşturduğu değişikliklerdir. Bir taraftan, önceki yeni romantizm denen döneme dönerken bazı besteciler, kendi fikirlerini yeni stillerle geliştirmeyi sürdürür. Bunu, Berg sentezi içinde fakat yeni teknik olanakları kullanarak yapan Polonyalı W.Lutoslawski (1913-1994), Amerikalı E.Carter (1908-) da görebiliriz. Bu besteciler, metrik modülasyon diye adlandırılan farklı ölçülerdeki iç bölünmelerin birbirleriyle eşit kılınmasıyla gerçekleştirilen nabız değişimine dayalı hız değişikliği tekniğini geliştiren kişilerdir.

Yeni gelişmelerin ve araştırmaların yoğun bir şekilde yer aldığı İskandinav ülkelerinde, yüzyılın başında senfoninin gelişmesinde ilerleme kaydedenlerin başında Danimarkalı C.Nielsen (1864-1931) ve Finlandiyalı J.Sibelius (1865-1957)

gelir. Bu besteciler, dünyaya farklı bakış açılarıyla gelişmeler kaydetmişlerdir. Milli unsurlar, kuzey mitolojisi, kuzey iklimine has doğa manzaraları ve doğa ışıkları müziklerinde etkili olmuştur.

Diğer taraftan, farklı bir tarz içeren elektronik müzik, gelişmelerini yitirmiştir. Buna neden, çalgı ile elektroniğin yeni bilgisayar tekniği ile değişime uğramasıdır. 1970 ve 1980'lerde ortaya çıkan esas tepki, Minimalizm'dir. Uzun ve sürekli devam eden, yavaş yavaş değişen ve açılan bir tonal armonik yapı karşımıza çıkar. Bu durum birden dikkatleri üzerinde toplar ve yeni gelişmelerle P.Glass (1937-), S.Reich, T.Riley, A.Pärt ve J.Taverner (1944-) gibi bestecilerin gelişen müziğinde etkili olur. Öte yandan bu girişimler belki de büyük gelişmeler kaydeden büyük çaptaki *Avant-garde* periyodunun, hem de gerçek müzik dehalarının yeniden uyanmasına neden olacaktır.

XX.yy tarihinde geri kalan iki diğer önemli fenomen'e gelince, birincisi, stillerin uluslararası nitelik kazanmasıdır. Kültür bağnazlığı giderek kırılmaktadır. Bu durum eskiye göre çok daha hızlı ve etkili olmuştur. Bunun başlıca nedeni, birbirinden uzaktaki gelişmelerin birbirine kolayca ulaşma olanaklarının mümkün olmasıdır. Bunda rolü olan en büyük unsur, Radyo, LP (plak), Tape band (kaset)'ın yaygınlaşması ve yeni eserlerin süratle her yere ulaşmasıdır.

İkinci unsur, dinleyiciler arasında çağdaş müziğe duyulan ilginin azalmasıdır. Çağın bitimine doğru bu durum daha da süratlenmiştir. Bunun için birçok neden vardır; kuşkusuz yeni sesleri, model ve stilleri özümsemek zordur. Bu, modern ve çağdaş müziğin tabii ki tümden reddi anlamına gelmez, tam tersine, modern müzik, CD'lerin yaygınlaşması ile etkisini sürdürmüştür. Avrupa'da modern müziğin yaygınlaşmasında radyo büyük bir rol oynamıştır. Fakat problem şudur ki, çağın gelişen müziği, repertuvarlara giremediği gibi, müzik dinleyen çevrelerce de benimsenememektedir. Kabul gören eserler ise, ancak XIX.yy'ın yansımalarını içeren, örneğin Şostakoviç gibi bestecilerinkilerdir.

Modern müziğin saygınlığından çok asıl önemli olan, geniş halk kesimine daha yeni ifadelerle yayılabilmesidir. Gençler, daha önceki kuşağın etkisinden kurtulmakta zorlanır. Klasik ve romantik çağların yankıları sürerken, modern müzik, büyük değişiklikler yaşamaktadır. Genç halk kesiminde, düşünce ve fikirlerin yayılması için iki sebep öne sürülebilir.

Birincisi eğitimdir, müzik eğitimi genellikle geleneksel armoni kavramı ile verilmekte ve geleneksel batı tonal sistemi müziğin temeli sayılmaktadır. Bu yanılgıdan kurtulmak gerekir. Önemli düşünce değişiklikleri birdenbire olmamıştır. Matematiksel analizlerin gittikçe artan püf noktalarına takılan yeni müzik üzerine uzmanlaşmış müzikologlar bu yeni estetiğin ortaya çıkmasına engel oluşturmuşlardır, bunlar Schönberg ve Webern'in geliştirdiklerinin üzerine şansız bir şekilde ikinci derecede ürünler ortaya koymuşlardır. Yeni müziğin heyecan verici gücünün açıklanması gerekir. Modern müziğin küçük yapısal ayrıntıları, heyecan verici kültürel yaşamın yanında önemsizdir. Eleştirmenlerin varlığının sebebi, modern müzik ile geniş dinleyici kitlesi arasında bir aracı görevi görmektir. Özellikle müzik merkezleri olan büyük kentlerin dışındaki birçok eleştirmen, geleneksel armoni ile eğitilen düşünce biçimini, yeni bir müzik diline çevirmenin zorluğunu ve yeni bir eser denemesinin ifadesinin zorluğunu bilmektedirler. Modern müzik, eski kuşaklara karşı savunulmaya, Bernard Shaw gibi bir söz ustasına ve Amerikalı eleştirmen P.Rosenfeld'e gereksinim duymaktadır.

İkinci sebep, daha tartışmalı ve art niyetlidir. Batı Avrupa kültürleri geleneksel olarak sanatı parasal yönünden çok o kültürlerin, temelinde sağlıklı olmasıyla değerlendirirler (Amerika'da bu böyle değildir). Yeni eserler eğlenceyi, hoş zaman geçirmeyi, kitle tüketimini hedeflemektedir. Avrupa ise yeni bestecilerini; Stravinski, B.Britten (1913-1976), Schönberg, Webern'i karşılamaktadır. 1960'larda, 1930-1950'li yıllardaki müzik gelişmelerini özümseyen dinleyiciye karşı (finans faktörüne dayalı olarak) Amerikan kültürü hakim olmaya başlar. Ekonomik temele dayanan Amerikan düşüncesi, Avrupa'yı etkisi altına almaya başlar. Kültür

emperyalizmi, sosyal sorunlara, acılara, kederlere neden olmuştur. Denilebilir ki, yeni ifadelerle kendini yenileyemeyen kültürler, kültür krizine sahne olacaktır.

Ciddi sanat olayları, kendi zamanlarına seslenebilecek ortamları arar. İnsan değişimini anlamaya çalışan her kültür, kalıcı etkiler uyandırılabilecek dinleyiciyi arar. Klasik müziğin ise kendi içine ve geçmişin müziğine dönme tehlikesi vardır. Ayrıca klasik müziğin, eğlenceye alet olma tehlikesi de vardır. Bu, meydan okuyan, yüceltici güce sahip kızgınlık gösteren, emreden, büyüleyen ve de eğlendiren çağımızın müziğini keşfetmek için yeterli bir sebeptir, ancak bunu, bu müziğe yüksekten kibirle bakarak başaramayız. Söz konusu etkileri kucaklamak küçük bir cesaret ve ısrar ister. Deneyimleri reddetmek, biraz da kendimizi, içinde yaşadığımız çağı ve sanatın inandırıcılığını reddetmektir.

3. HENRI DUTILLEUX'NÜN BESTECİLİĞİ

3.1.Müzik ve Bestecilik Anlayışı

H.Dutilleux hiçbir zaman eserlerinin besteleniş sürecini anlatma, onlar hakkında analitik açıklamalar yapma eğiliminde olmamış ve ayrıca kullandığı yöntemler üzerinde gizliliği çok ileri noktalara taşımıştır. Hatta, "Reçetelerini gizli araştırmalarını ve niyetlerini ilan eden bestecilik anlayışını hiçbir zaman kabul etmedim" demiştir.

Ama buna rağmen, müziği hakkındaki felsefi kavrayışı özetleyecek şekilde şunu söyler; "Benim için müzik olgusu, bir tür ayin biçimine, kutsal olana aşırı yakınlık gösterir". "Gizemli ve büyülü yönleriyle, aşkta ve dinde olduğu gibi müziğe belli bir önemle yaklaşmalıyız". "Bu, dinleyen için ne kadar geçerliyse, müziği yaratan için de o kadar geçerlidir" demiştir. "Sanat ve din dendiğinde biraz tedbirli davranmamız lazım, çünkü her fırsatta, dinleyeni bir mesaj almaya itmemek lazım, fakat bunun tam tersi, bazıları aşırılığı ve tepki olarak müziğin her türlü ifadesel anlamını reddetmişlerdir ve bazıları da kendini bütünü ile eğlence sanatına adamış ve o dönem Fransız müziği, eğlence müziğine hizmet etmiştir [E.Satie 1866-1925) ve Fransız altılarıyla kabare ve kafe-konser tarzı hâkimdi.] Bu kavrayış, kendi yetenekli taraftarlarını yarattı, ama bu benim anlayışım değildi, bu yüzden gençlik dönemi notalarımı yok ettim, zayıflıkları vardı" demiştir.

Yine bir söyleminde; "Yeni bir eseri ele aldığımda, çalışmanın şu evresinde kendimi çok mutlu hissederim. Bu evre, eserin tamamen beni kendi içine çektiği ve hayatı tamamen o eser dolayısıyla görmeye başladığımdaki evredir, bu beni çok mutlu eder. Fakat bu bütünlük anına ulaşmak için zihni dağıtan, çalkantılara, gürültüye, hayata dair şeylere, yani her şeye karşı savaş vermek lazım. Hatta çağımızın bu gürültüsüne rağmen nasıl hâlâ bu kadar müzik bestelenebiliyor? Oysa ki müziğimizi düşünmek için çok daha fazla sessizliğe ihtiyacımız var" demiştir.

Çinli bir felsefecinin fikrini bizlere hatırlatıyor; "Eğer söyleyeceğin şey sessizlikten daha güzel değilse sus".

Oscar Wilde eserlerinden birindeki bir kişiliğe şöyle dedirtmiştir; "Yegâne kişisel sıcaklık duyduğum artistler kötü sanatçılardı, gerçek sanatçılar yalnızca eserlerinin içinde soluk alırlar". "Fakat gene de insanla, yaratısı arasında bu kadar da uyumsuzluk yoktur". Dutilleux, bu formülün altını şöyle çizmiştir; "İkinci sınıf bir şair, çekiciliği kendinde bulur, yazmadığı şiiri yaşar, diğerleri ise, yaşamaya cesaret edemeyecekleri şeyin şiirini yazarlar". Bu düşüncenin üzerinde durarak besteci, bizi alçak gönüllü duyguları üzerine aydınlatmaktadır ve bu duygular onu harekete geçirir ve her zaman besteciyi, bir üst düzeye iter, bir taraftan da onun düşüncesinin yükselişini ve saygınlığını ortaya koyar. Fakat Dutilleux, iletişim arzusunda olduğu şeyin gerekliliğinin farkındadır. Not defterine şunları yazmıştır; "Bir sanatçının çok az sayıda söyleyeceği şey vardır, fakat bunları kuvvetli bir şekilde söylemelidir". Belki bu yüzden, eserinin ileriye dönüklüğü üzerine çok fazla dikkat göstermemiş ve kendisine, eserlerine yapılan yargı ve övgülere karşı kayıtsız kalabilmiştir. Amacını şöyle dile getirmiştir; "Evet, eserimin ne olmasını istediğimi hissediyorum, hissettiğim halde bunları kelimelerle ifade etmem güç". Kuşkusuz meslekte tam bir ustalığa mükemmel bir şekilde sahip olmak, kolaylıkla, çeşitli dışa vurma biçimlerine olanak sağlar. Fakat o, sanatının ve kendisinin derinleşmesinde en zor yolu tercih eder; bu yol, kendine zorunlu kıldığı kurallara katı bir uyumdur. Dutilleux'nün ödün vermezliliği ve prensiplerine aşırı bağlılığı onu, başkalarının getirdikleri her şeyi, kendi prizmasından geçirerek yeniden düşünmeye yöneltir. Bunu yaparken, Descartes'in önerisine boyun eğer, bu öneri "Gerçeğe ulaşmak için, hayatta bir kere de olsa önceden edinilmiş bütün görüşlerden kurtulmak ve onları yeniden oluşturmak gerek"tir.

Kendi müziksel seçiminde de, bütün öğrendiklerini değerlendirirken bu yolu izlemiş ve kendi dilini bu yolda oluşturmuştur. Bu dil sadece kendisine aittir, bunun içinde, var olmanın kökeninde yatan kuşku yatmaktadır. Ne zaman ki aydınlık ve sistematik olunur, o zaman güçlülük ortaya çıkar. Önemli olan başkalarının

üzerimizdeki hakimiyetini reddetmek, içsel köken, içsel özü bulmak ve yaratıya giden yolu bu çerçevede çizmektir. Bunu yaparken de, yeni bir etki hissedildiğinde hiç kararsızlığa düşmeden besteci, bunu hayata geçirir. Dutilleux şöyle demiştir: "Bir eserle yaşamaya başladığım zaman o, beni hiçbir zaman terk etmez, ben de onu erken bir şekilde terk etmek istemem, tüketmek isterim. Bu, benim yaradılışımda var; burada bir tehlike de söz konusu; bu eserin fikriyle uzun süre yaşama olgusu, onun, tam yaratılacağı anda, yaprak dökümüne uğramasıdır. Bazı yaratıcılar, özeleştiriden tamamen yoksunlar, bu belki de onların yaratma süreçlerini rahatça geliştirmelerini sağlayan yönde iyi rol oynayabiliyor".

Bu temel arayış içerisinde Dutilleux, yalnızca kendisi ile yaptığı diyalogu kabul edebilmiştir. Başka etkilerden daha çok kendine ait özellikleri de bu diyalogun malzemesine dönüştürmüştür.

Bernard Gavoty besteci için; "Sonu gelmez bir şekilde kendi içsel hayaline sığınmış sonsuz bir delikanlı" diye düşüncelerini dile getirmiştir.

Dutilleux'nün müzikte olduğu kadar resimde ve edebiyatta da zevkleri seçicidir, müziğinde her zaman şiirsel bir anlam sezilir. Tercih ettiği şairler; Jules Superville, Tristan Corbiére, Paul Verlaine, Saint John Perse'dir.

Luar nehrinin kıyıları Dutilleux'yü büyüler, buradaki manzaranın, sessizliğin tadını çıkartır. Ormanda yalnızlığı arar, bunu gündelik hayatın gürültüsüne tercih eder. Ödün vermez, inatçı karakteri kuvvetlidir.

Müzikal zevkleri, kendi deyişiyle 1962'ye kadar; "Benim tercih ettiğim on besteci C.Monteverdi (1567-1643), J.S.Bach, J.P.Rameau (1683-1764), W.A. Mozart, L.van Beethoven, F.Chopin (1810-1849), R.Schumann (1810-1856), H.Berlioz, R.Wagner, C.Debussy"dir. Buna bir onbirinci ilave edilecekse o da I.Stavinski'dir.

Dutilleux, kendisi hakkında şöyle demiştir: "Hissediyorum ki, benim doğamdaki iki unsur karşıtlaşıyor, bunlardan biri; özgürlüğün, kolay bulunamayanın ve nadir olanın araştırılmasına yönelik eğilim, diğeri; düşüncemi kesin, yalın ve katı bir çerçeveye yerleştirme iç güdüsü yönündeki eğilim. Bu durum Baudelaire'in dediği şu sözü hatırlatır; özgürlük ve kader iki karşıttır, yakından ve uzaktan bakıldığında, bunlar tek bir iradedir".

Dutilleux'ye ilk bakışta çelişkili gibi gözüken taraf sonuçta, tam tersine, büyük bir mantık çerçevesine oturur. Gerçekte besteci, zıtlıklar ve artarda getirme sanatını üretir. Onun, zıtlık içeren unsurlar arasındaki dengeyi arayışı, işgüzar bir akılcı yaklaşımdan çok, doğal bir boyun eğiş olarak ortaya çıkar. Onun kişiliği iki karakteristik eğilimde belirir. Birincisi, metodiktir, bu da her türlü aşırıya kaçabilecek dışa vurma biçimini dengeleyen, dozunu ayarlayan bir özelliktir. İkincisi, bunun karşıtı olan, onun insani ve ifadesel yönünü oluşturan bir tür rüya alemine kaçışıdır. Bu birbirini tamamlayan karşıt unsurlarla bestecinin müziği, bir taraftan içe dönük, bir taraftan evrensel bir çekiciliğe bürünür. Onun dilinin şiirselliği, ikili bir görüntü sunar; bir taraftan büyük bir organik mantığa temelde bağlılık ve zamanın ortaya koyduğu yeniliklere karşı tavır, diğer taraftan da onlara uyumlu olma durumu. Dutilleux kendindeki ikiliği ifade ederken şöyle demiştir: "İşte, benim doğal özelliklerimdeki ikilik dikkat çeker; bir tanesi ateşli bir dönüştürme ve iletişim kurma arzusu, diğeri delice bir yalnızlık ve meditasyon ihtiyacı".

Her alandaki yeniliklere açık günümüz insanı olarak Dutilleux, güncel politikayı sinir bozucu bulmakla beraber, gayet zevkle *chanson*lar dinler, hafif müzik ve gerçek cazı değerli bulur, sinemaya ve müzikhol gösterilerine ilgi duyar. Diğer taraftan, zamanıyla uyumsuz olduğu da görülür. Bunun sebebi, klasik yetiştiriliş tarzı, bilinçaltı bağlı olduğu şeyler, geleneksele bağlılığı ve bu paralelde de organizasyonu, anarşiyi, aşırı materyalist yaklaşımları ve buna bağlı mekaniğe indirgenmiş şeyleri ve duygusuz yaklaşımları reddetmesidir. Aynı nedenle, rastlantısal müzik deneyimlerine karşı ateş püskürür ki, bunları yetersizlik ve

güçsüzlük itirafı olarak kabul eder. Onun bu özellikleri bir tür XVII.yy beyefendisinin XX.yy'a transpoze olmuş halidir.

3.2. Dil

Dutilleux'nün iletişim güçlerinden biri, onun dilinin doğasıdır. Eğer dinleyen, bundan etkileniyorsa bunun sebebi, bu dilin büyüleyici kuvvetinin dayanılmaz olmasındandır. Bilincin derinliklerinden gelen bir güdü ile keskinleştirilmiş bir duyarlılığın, geniş bir potadan çekip aldığı ifade kalitesinin oluşturduğu ya da içinde bulunduğu bir ses maddesine sahiptir. Bu güdünün kendisi, içinde sözü çok uzatan bir doğaçlamaya hiçbir şey borçlu olmayan bir esinle beslenir. Fakat bu içgüdü aynı zamanda, tam tersine, geniş bir meditasyonun yansıması ve sonucudur. Besteci, müziksel imgeleminde oluşan ön fikirlerini sadeleştirerek daha sonra onları uyumlu bir yapıya sıralamak üzere acele bir şekilde not eder, ya da onları, en acımasız tercihlerin ve yönteminin katı yolu içerisinde akışa yönlendirir.

Biz tabii ki büyük yaratıcıların çoğunda olduğu gibi, hangi işleyiş biçimlerinin ağır bastığını bilmeliyiz. Fakat, ne olursa olsun bu zihinsel ve nesnel içerik, birbirine karşıt gibi gözükse de, yer ve ana göre değişen şeylerdir. Bir an gibi kaçıcı, düşünce kadar derin olan bu küçük, kısa olan notalar üst üste yığılacak, daha sonra bunlar, hararetli bir çalışmanın boyunduruğu altında bükülerek, her zaman en iyi ve en mutlu ifade şekline ulaşacaktır.

Dutilleux sonuçta, bir müzikal cümleyi, çok fazla kesin bir şekilde yazmaya kuşkuyla bakar, çünkü bir fikri sabitlemek girişimi, her zaman küçük ölçüde de olsa onu bozabilir. O, gizli bir kuşkunun sürekli baskısı altında kalsa bile, ancak bütün bu yoklamalar, sürprizler, acılar, neşeler gibi içinden geçen ruh hallerinden sonra özgünlüğün temel planını yakaladığına gerçekten ikna olduğunda, arayışının bitmiş olduğunu kabul eder. Tabii her zaman gizli bir kuşku duygusu varlığını sürdürür. Her zaman için bulduğu biçimin daha mükemmel olabileceği takıntısı yakasını bırakmaz.

Dutilleux hiçbir zaman ilk aklına gelen fikirle yetinmez, onu, her defasında tekrar düzeltir ve tekrar ele alır. Onun acımasız katılığının meyvesi olan kaygısı, her zaman daha iyiyi oluşturmak üzere çabalayacaktır. Bu biraz da onun, gençlik eserlerini yok etmesini de açıklar. Bu, oluşabilecek hatalara tuzak kurarcasına ulaştığı doğallık ve egemen özgürlüğün gücü, Dutilleux'nün, dilini ve kişiliğini oluşturmasını ve müzik akış stiline sahip olmasını sağlarken, besteci hiçbir şekilde oryantalizme ödün vermemiş ya da ortaçağ modal yazısının yansımalarına saplanıp kalmamıştır. Birçok çağdaşının başına gelen, böylece onun başına gelmemiştir.

Bestecinin müziği, dinleyiciler tarafından şimdiye kadar bilinmeyen bir estetik olarak algılandı. Ona yenilikçi bir sıfat kazandırdı. Dutilleux'nün mesajı, bir parça onun büyüleyiciliğini oluşturacak şekilde içe dönük ve gizli titreşimler içerebiliyorsa da, dili, böyle olmaktan uzaktır. Bu, çağdaş müzik içinde rastlanılan ender durumlardan biridir ve yalnızca Dutilleux'ye aittir.

Dil, açık ama verdiği mesaj gizemlidir. Buna ulaşmakta kullandığı yöntemler Dutilleux'ye özgüdür, çok ustaca dozu ayarlanmış kullanış biçimleri mükemmelleştirilmiştir ve bunlar bir başkasının elinden çıksaydı, acaba aynı etkiyi yaratabilir miydi? Burada, yaratıcının büyüleyiciliğinin kimyası rol oynamaktadır. Onun kalemi altında her şey değişikliğe uğrar ve bağımsızlaşır, yeni bir doğa kazanır, yüksek bir anlamsal değere ulaşır.

Dutilleux öncelikle dilini, tınıların birbiri ile ilişkiye geçme kuralları üzerine kurar ve bunu yaparken, zaman zaman kontrpuan, armoninin üzerine çıkacak önem taşısa bile, armoni ve kontrpuan arasındaki dengeye sürekli bir özen gösterir.

Dutilleux "Öğrencilik dönemimden beri, katı disiplinlere ve kontrpuana duyduğum ilginin sebebi nedir? Bu belki de, benim kuzeyli kökenimden geliyor olabilir" demiştir. Kontrpuantal üst üste getirmeler, armonik seçimi sınırlandırır, beklenmedik kakışım çarpışmalarına sebep olur. Bu, zaman zaman oldukça yoğun

bir biçimde insan kulağı için yabancılık uyandırır ve sonuçta karmaşık bir politonalitenin (çok tonluluk) doğmasına sebep olur. Henry Barraud "Onun yazısının karmaşıklığını düşüncesinin apaçık oluşu hafifletmiştir" demiştir.

İlk eserlerinde, tonaliteyi en iyi şekilde belirlerken bile, onu kutuplaştırma ve uç kutuplara çekme ihtiyacı belli olur. Daha sonra, gelişimi boyunca henüz bilinenlerin dışındaki modlar ya da dizilerden yaptığı sık kullanışlar dikkat çeker. Diğer bir özellik, armonik çatı; gittikçe tonalitenin dışına kayar, neredeyse analizinin mümkün olma sınırlarını aşan akorlara varır. O kadar fazla nota eklemeleri yapmıştır ki (alterasyonlar, apojyatürler, süslemeler) bütün bunların sonucu, akorun orijinal kökeni ya da özünü yeniden bulmak zorlaşır. Dutilleux son zamanlarda temalarını, tamamen atonal bir iklim içinde tasarlamaya başlamıştır. Dutilleux der ki; "Atonalliği zihinsel kontrolle değil de sezgiyle elde etmek bana çok daha anlamlı geliyor".

Bestecinin ideali, her zaman akıl ve içgüdünün mükemmel bir birliğine ulaşmaktır. Dutilleux'nün eserlerinin polifonik ağı ve armonik dokusu içinde Piyano Sonatı, bestecinin stilini ve dilini gayet güzel belirlemiştir. Ayrıca *Pré-figuration* (ön kompozisyon-öncesel biçimleniş), sonatla başlayan bestecilik sürecinde, Dutilleux'nün, bölümler-kesitler arası fikir bütünlüğünü ve ilişkiyi oluşturmak için geliştirdiği bir tekniktir.

Dutilleux'nün ilk eserlerinden başlayarak dilinin ortak özelliklerinden şunları sayabiliriz.

1) Melodide, majör ve minörün aynı anda ya da dönüşümlü olarak kullanılması,

2) Artık dörtlü aralığın, inici hareketle kullanılması, buna ek olarak aynı hücrenin tekrarından oluşan *Note pivot* (merkez ses) tipinde bir takım işleyişlere duyduğu eğilim.

Merkez ses benzeri kullanışları C.Frank (1822-1890) Birinci Senfonisinin birinci bölümünde, C.Debussy de yaylı sazlar dörtlüsünde uygulamıştır. Tabii ki bu, Dutilleux'de farklı bir işleve sahipti. Benzer yöntemi G.Fauré (1845-1924)'nin *Prométhée* temasında da kullandığını görürüz. A.Berg de Wozzeck'te kullanmıştır.

3.3. Stil

Bir temel notayı esas olarak almak, 12 ton (dodekafoni) doktrinine tamamen karşı bir fikirdir. 12 ton sistemi aynı sese, onun bütün oniki sesten oluşan dizisini tüketmeden dönmeyi yasaklar. Bunun hakkında Dutilleux şöyle demiştir: "Ben hiçbir zaman, her türlü hiyerarşiyi yasaklayan böyle bir sistem içinde kalmayı tamamen kabullenemedim yani, oniki sesin derecelerinin sıralanması içerisinde bir hiyerarşiyi yok sayan sistemi! Benim müziğimde, hiyerarşi kavramına çok defa başvurulur, bunlar *Note pivot* (merkez ses kullanışları), pedallar, takıntılı sesler, akor temalarıyla oluşur. Bu da şunu gösterir ki birtakım kutuplaşmaları yalnızca kabul etmekle kalmayıp, doğal bir eğilimle onlardan kendimi soyutlayamıyorum. Bu kutuplaşmalar (belli zıt sesler oluşturma), modal türde, atonal türde, politonal türde, hatta tonal anlamda da olabilir".

Bu hiyerarşiye duyduğu arzu, agojik bakımdan Dutilleux'nün klasiklere yakın olmasını açıklar ki, pekala öncel başlayan cümleler, eklemeler, kuvvetli kuvvetsiz zaman fikri eserlerinde bulunur. Bestecinin merkez ses kullanışı, kuvvetli zamana yeni bir anlam kazandırır ve tazelik verir.

Besteci, 1954'te "Benim hiçbir zaman 12 toncu olmayacağım gibi bir düşüncem yok"demiş, ayrıca Viyana Okulu ve Post Webernien müziğinin yeni bir dinleme tarzını da öğrettiğini kabul etmiştir, fakat yaratıcılarının, tamamen eski alışkanlıklarından kurtulamadığını da düşünür.

Yine bir konuşmasında; "Seriel teknikte, her zaman olumlu bir yan barındıran unsurlar ve her şeyden önce anarşi riski taşımayacak bir şekilde özel bir dil organizasyonu ve belli bir düşünce yönelimi aradım." demiştir.

Dutilleux'deki ritmik karmaşıklığın da hiçbir zaman matematiksel bir bilgiçlikten oluşan çözümler olmadığını da belirtmek lazımdır. "Keman konçertosunda 12 ton tekniği kullandım, fakat eserde onu bir amaç olarak değil, malzemenin sürekli yenilenmesi çerçevesinde, dilime bir tür çeşitlilik katması için kullandım" demiştir. Ritmik karmaşıklığın da kontrapuntal yazıdan ileri geldiğini, bir tür köşeli olmayan ritmik yapılara gidebildiğini söyler; "Sonuçta bu üç unsur; armoni, kontrpuan ve ritm, her tür müziksel ifadenin kaçınılmaz teknikleridir. Unutmamak lazımdır ki yaratıcı bir sanatçıda teknik, yalnızca tekniktir, yani anıtı oluşturmak için gerekli olan unsurları bir araya getirme biçimidir" der. Tabii ki bu teknik, geçmişten bize miras kalan şeylerden de kaynaklanabilir ki bunu Dutilleux red etmemiş ve buna yeni yöntemler eklemiştir.

Anlatımın temel ifadesini yakalamak için düşünce tüm bu birikimin üzerine geldiğinde, ancak o zaman stil meydana çıkar. Dutilleux de, stil bütünlüğüne duyarlı olduğunu çok kez söylemiştir. Bu tamamen saf bir müzikalite içerisinde, içten gelen bir şiir ve esin olarak karşımıza çıkar, içinde biraz gizem de barındırabilir. Dutilleux'nün üretimi, zaman zaman rastlantılara zaman zaman sezgilere dayalı, bilinci zorlayarak oluşan yaratıcı bir kıvılcımdır. Dutilleux'de, tamamen yeni bir kompozisyon sisteminin olmadığı, tıpkı B.Bartok, S.Prokovyef ve P.Hindemith'deki gibi kuvvetli bir stil ihtiyacı ve arayışı içinde, hem geçmişteki, hem de yenilikçi öğelerle bir dilin oluşturulduğu görülür, fakat bundan tam bir bestecilik formülü ya da teorisi ortaya çıkmaz.

Modern bestecilerin çoğunun yaptığı gibi yabancılık hissi veren beyin üretimi eserlerin dışında Dutilleux, yaşadığı dönemin esprisini kendi stili içinde yaratmayı bildi ve bunu yaparken, kendinden önceki bestecilerin değerli mirasının getirilerini de reddetmeden bunu başardı. Reddetmedi derken, romantizmin lirik ve taşkın

kullanışlarına hiçbir zaman kendini kaptırmadı. Fakat değişik açılardan, Wagner'in duygusallaştırma biçimlerine çok şey borçludur ve H.Berlioz'un orkestral paletinden de faydalanmıştır. Fakat Dutilleux'nün tarzıyla, Wagner'in tarzı arasında direkt bir paralellik kuramayız. Senfoni bestecilerinden çok azı Wagner'den beri bu derece etkili bir biçimde polifoni ve senfoniye yeni bir soluk getirmiştir. Aynı şekilde, gayet etkili bir biçimde empresyonist (izlenimci) müziğin yazısının etkilerini üzerinde hissederiz. Aslında o, gününün her türlü eğilimine açıktır, ama hiçbirine tamamen boyun eğmez, hatta elektronik müziğe, laboratuvar müziğinin malzemelerine bile karşı çıkmaz ama bunu, ancak organize bir düşünce tarafından bir ifadesellikle motive edilmişse kabul eder. Bu olgu, zaman zaman yazısında, *musique-concrete* tınıları arayışı şeklinde karşımıza çıkar. Piyano ve orkestra yazısı içinde bu etkileri yansıtmayı bilmiştir. Bütün bu özlü ve seçici tutumuyla ifadeye ve düşüncenin hakimiyetine dayalı üretimiyle Dutilleux'yü, Fransız geleneğini gerçek anlamda sürdüren bir besteci olarak görebiliriz. O güne kadar elde edilen bütün deneyimlerin sentezini temsil eden bir yapı, Dutilleux için de söylenebilir. Herkes onun dilinin yüceliğine ulaşamasa bile, onun soyluluğunu, büyüklüğünü ve duygusallığını tartışmasız hisseder. Yine Dutilleux'nün deyişiyle, "Bir stilin kazanılması, onun dilini yaratan insanla mümkündür ve bir dil yaratmak, yeni bir dünya yaratmaktır". Bu cümle, bestecinin günümüz müzik anlayışını vurgulayan bir cümledir. Dutilleux, bu yarattığı dili, saflığıyla, samimiyetiyle ve cesaretiyle kullanabildi ve zor rastlanan çekici bir kuvvetle ifade olanaklarını genişletti ve çeşitlendirdi. Daniel Lesur (1908-), 1953 yılında yazdığı bir mektubunda, "Bilinçaltınızla bilinciniz arasındaki sınırı çizmeniz mümkün değil, tamamen müzikal zarafetin suları içinde yüzersiniz" demiştir. Yani kuvvetli bir duyuş ve sezgiye dayalı üretimin gücünü, hiçbir teori veya doktrin yakalayamaz. Daha doğrusu, güzeli oluşturan sebeplerin içinde sistematik bir ölçü arayışı adına kolaylıkla bir kurallar zinciri oluşturulamaz.

3.4. Estetik ve Biçim

Müzisyen, bir fikri geliştirmek için edebiyattan destek almaya ihtiyaç duymaz, tasarımın soyut evreninin içinde hareket ettiği sürece, temel amacı güzellik olan bir müzikal dokuyu hayal etmek ona yeterli olur.

Dutilleux, öğrenci çalışmaları düzeyindeki birkaç eserini takip eden Flüt Sonatı'nda, sonat formuna başvurmuştur. Asıl 1948'de yazdığı Piyano Sonatı'nda geleneksel kalıba daha bağlı bir yol izlemiştir. Sonatın ikinci bölümünde daha esnek bir yapıya doğru gittiğini görürüz; aslında bu bölüm Lied formu içerir, fakat Dutilleux'nün kullanışı daha özgür bir anlamdadır. Finalde, Koral ve Çeşitleme ismini seçmiş, fakat bu katı ve ölçülü biçime en geniş fanteziyi katmayı bilmiştir ve bu özelliği, bütün eserlerinde sonuna kadar kullanmıştır.

Bu çeşitleme tekniği, bu tür mantıksal sıralanma akışına özellikle uyar, fakat her türlü girişime ve hayal gücüne açıktır. Bu yöntemi uygularken, W.A. Mozart'a yakın bir bakış açısına yaklaşır. Mozart, temayı ritmik olarak süsleyerek çeşitlemiş, temayı değişik ses bölgelerine taşımış, bu çeşitleme biçimi klasiklerde çoğu zaman küçük çeşitleme biçimi şeklinde adlandırılmıştır. Bu biçimde, temanın ana hatlarına bağlı kalınarak, ölçü sayısı bakımından fazla değişikliklere uğratmadan çeşitlemelere gidilirdi. Büyük çeşitleme biçiminde ise (ki bu romantik devirde revaçta olan bir biçimdi) soyutlama ve metamorfoz çabası daha önceliklidir, yani temanın özüne daha fazla müdahale edilerek, eser içinde temadan esinlenilmiş birtakım başka parçalar yazarak temadan uzaklaşma çabası görülürdü (Schumann Op.13 Senfonik Çeşitlemeler gibi). Dutilleux, piyano sonatında, çeşitleme fikrini büyük çeşitleme anlamında ele almıştır. Sonatın birinci bölümünde iki temalı formu hâlâ korusa bile, senfonilerinde *Cyclique* (çevrimsel) düşünceye bağlanan monotematik (tek temalı) kavrayış prensibi içinde kalmıştır. Bu, Dutilleux'nün senfonisini tasarlamasında kendine özgü bir tarz olarak ortaya çıkar, böylece geleneksel söylemi terk etmiştir. Birinci senfonisinde, çok işlenmiş bir müzikal söyleme gidiş vardır. Dutilleux şöyle demiştir; "Ben inanıyorum ki günümüzde, geçmiştekiler kadar üniter şekilde

senfonik eserler yazılabilir ve günümüzün açık fikirliliği ile bu mümkündür". Bu, 1860'da Wagner'in de öne sürdüğü bir görüştü. Dutilleux yine bir söyleminde; "Senfoniye bu şekilde saldırdıktan sonra şimdi konçertoya saldırmaya hazırlanıyorum ki bu daha zor bir şey ve burada da şu alışkanlıktan kurtulmak lazım; geleneksel konçertoda solist ve orkestra diyalogu var, oysa ben çelloya (*Tout un monde lointain*) belli bir özgürlük bırakmak ve her durumda ses kitlesinin içinde veya üzerinde onu duyurabilme olanağını vermiş olacağım". Form olarak beş bölüm birbirine eklenmiştir. Aynı yöntem B.Bartok'un beşinci yaylı dörtlüsünde kullanılmıştır. Bu, biçime yeni bir anlam verme çabasıdır.

Dutilleux'nün çizgisinde varılan nokta, geçmişi reddetmeden, yenilikleri kişisel bir dil çerçevesinde buluşturmak ve gayet cesaretle, özgürce davranabilmektir. En cesaretli girişimleri bile geçmişin bilgi birikimi ile sentez yaparak gerçekleştirir. Dutilleux'de estetik derinlik, formun üzerinde önem taşır. Dutilleux'nün form kullanışı, her bölümün kendine ait dokusuna sıkı sıkıya bağlı olması şeklinde ortaya çıkar. Bu, herhangi bir orijinalite arayışının sonucu değildir, bir tür sonsuz buluşçuluğun fışkırması şeklinde ortaya çıkar. Dutilleux'nün estetik beklentileri, dili ve stili üzerindeki ödün vermezliğinden oluşur. Kendinden önceki Fransız müziğinin form yapısının üzerine Dutilleux'nün ışık ve gölgeleri, kuvvetli dinamik zıtlıkları, Fransız müziğine yeni bir canlılık kazandırmıştır.

Dutilleux'nün bestecilik anlayışı ve yöntemleri, eserlerinde ele aldığı konular, onu, izlenimciliğe özellikle Debussy'nin müziğine yakın tutar. Ama ondaki izlenimcilik, dönemin başka birçok bestecisinde ortaya çıkan taklit [A.Caplet (1878-1926), F.Delius (1862-1934), D.Milhaud gibi] ya da alıntı bir izlenimcilik değildir.

Mesela Birinci Senfonisi, C.Debussy'nin, A.Roussel'in, B.Bartok, A.Honegger ve I.Stravinski'nin ulaştığı evrensellik başarısına ulaşmış bir eserdir. Aynı evrensellik başarısı Viyolonsel ve Keman Konçertosu, daha sonra *Timbre Espace Mouvement* (tını, boşluk devinim) adlı orkestra eseri için de geçerlidir.

Bunlar, kendi içsel mantığını izleyerek gelişmiş eserlerdir ve gittikçe daha fazla rüya ve şiirsellik evrenine sahip olurlar.

Dutilleux'nün müziğinde, hafif tül perde arkasından görünen manzaralar, zaman zaman canlı bir ışıkla çevrelenir, kimi zaman medidatif bir derinlik ya da dışlaştırılmış bir güzel görüntü, kimi zaman yarı belirmiş güçlükle veya dışa vurulan bir hafiflik ile taşkın eğlence vardır. Ama neşeden daha ziyade Baudelaire'e özgü bir iç sıkıntısına (spleen) daha yakındır. Yarım sesler, orta sesler, orta gürlükte sesler ve bunların renkleri, müziğine büyük bir zenginlik ve çeşitlilik verir. Onun müziği, bir taraftan deneyimli müzikçilere, diğer taraftan değişik çevrelerden ve değişik ufuklardan gelen kitlelere de gayet güzel hitap eder, bu da zaten sanatın temel amaçlarından biridir.

3.5. Henri Dutilleux'nün Dil, Stil ve Estetik Yönünden Diğer Eserlerine Genel Bakış

Bestecinin kronolojik gelişimi, beş evreye indirgenebilecek bir gelişme ortaya koyar.

1. Evre: Genel olarak, monotematik (tek temalı) bir kavrayış, *Cyclique* form (çevrimsel biçim) ve merkez ses (note pivot) kullanımları, politonalite ve triton'un (üç tam ses içeren aralık) yoğun kullanışı dikkat çeker.

2. Evre: Öncesel biçimlenme çalışması *Métaboles* adlı eserde ortaya çıkar. Gizli hatırlatma ve ön biçimlenme çalışmasına yönelen motifsel türetmeye yönelinir. Bu eserde birbirinden ayrı kısımların sunuluşu birleştirilmiş bir biçimin hizmetindedir.

3. ve 4. Evrelerde Dutilleux'nün biçimsel özgürleşmesi, geliştirilmiş bir formun çizgiselliği üzerine dayanmayan unsurların işlevselliğine yönelen parantezler içinde, yeni biçimsel istekleri tatmin etmeye olanak verir.

5. Evrede, gelişme fikrine mesafe koymak vardır, sonuçta; çeşitli unsurlar arasındaki nedensel ilişki, artık direkt değil, geçişlidir. Bu şekilde tematik çalışma bir ana dönüştürülür [Mystère de l'instant (Anın Gizemi 1989)].

Bestecinin genel olarak piyano eserlerine baktığımız zaman piyanistik yazı ve kompozisyon teknikleri bakımından karşımıza gerçekten ilginç ve çok zengin bir yazı dili ve orijinal bir yaratıcı güç çıkar.

Au gré des ondes (1946) 6 parça

Genel olarak eser boyunca ince, detaylı bir yazı tekniği kullanılmıştır. Piyano tekniği ve piyanistik yazı ön plandadır, ilginç armoniler kullanılmıştır. Genel olarak Ravel tınısının etkisi, ayrıca F.Poulenc (1899-1963) ve Bach etkisi de sezilir.

Flüt ve Piyano Sonatini (1942)

İki çalgı arasında birbirini izleyen temalar dikkat çeker. Virtüozite ön plandadır. Sürekli değişim gösteren armonik kayışlar içinde kendine has bir dil sürekli sezilir.

Bergerie (1947)

Modalite kullanımı bakımından Bartok etkisi sezilir.

Réssonnances (Yankılaşımlar) (1964)

Dutilleux'nün yıllarca sürmüş olan tını arayışlarını ve tını inceliklerini yansıtan bir eserdir. İki el arasındaki atak farklılıklarını, salkım akorları kullanarak incelemiştir. Burada akorlar ve onun yankıları üzerine yoğunlaşan yerler dikkat çeker. Bu kullanış bir tür atak, ve onun deforme olmuş yankısı etkisini yaratır. Bu

parçadaki ses malzemesi, Debussy'nin piyano etüdlerinde varılan son noktayı temel alır. Sonatta tohumları atılan piyanistik kullanışların ileri bir evresi olarak bu eser karşımıza çıkar. Bu eserle getirdiği yenilik, aslında bestecinin üretimi boyunca izlediği çizginin onu getirdiği noktadır. Dikkatli bir kulakla piyano sonatı dinlendiğinde, ileride bu tip bir arayışa yoğunlaşacağının belirtilerini görürüz.

Figures de Résonnances (Yankılaşım biçimleri) (1970)

İki piyano içindir, Résonnances'deki problemler ve arayışlar, iki piyanonun sunduğu geniş bir palet ve akustik ortamda, daha da geliştirilerek kullanılmış ve daha kapsamlı bir yapıya oturtulmuştur. Dutilleux'nün bu eseri, Viyolonsel Konçertosu ve *Timbre, Espace Mouvement* (Tını, boşluk devinim) adlı orkestra eserlerinden sonra yazması, ondaki ulaşılan orkestral boyutu açıklar. Dutilleux, geçiş dönemindeki (Piyano Sonatı) temelde sahip olduğu klasik ve geleneksel bakış açısını aşmış, daha araştırmacı bir tutumla eserlerini bestelemeye başlamıştır. Müziği daha çağdaş ve yeni duyulmaktadır.

3 Prelüd

1.Prelüd *Gölge ve Sessizliğe değin* (1970)

İzlenimci bir atmosfer sezilir, sisli bir ses ortamındaki akorlar ve armoniler dikkat çeker. Burada, yine o dönemin tekrar gündemde olan tonaliteye dönüş akımına da dahil edebileceğimiz tonaliteyi ve armonizasyonu tekrar araştırma bilinci karşımıza çıkar.

2.Prelüd *Aynı akor üzerine* (1970)

Deneysel bir yapıdadır. Tek bir akor çevresinde oluşan, bestecinin tekrar tekrar döndüğü yankılaşım olgusunun büyüleyiciliğini yansıtır.

3.Prelüd *Zıtlıklar Oyunu* (1988)

Bestecinin, akustik, ritmik ve armonik becerilerini yoğunlaştırdığı bir parçadır. Bu parça, bestecinin diğer tüm eserlerinin özelliği olan aklın ve sezginin

birleştiği, ölçütlerini koyduğu yazı ustalığının ve fantezinin göz kamaştırıcı bir örneğini oluşturur.

Dutilleux'nün 1950'li yıllardaki yazı stiline bakacak olursak, bu dönemde bestecinin kullanımları, geleneklere temel sezgi olarak daha bağımlıydı, ama 60'lı yıllara gelindikçe Dutilleux'nün armoni, ritm, akustik ve ses olanaklarını başka boyutlara taşıması daha ön plana geçti ve kendi dili böylece hem orijinal, hem de tamamen kendine özgü bir biçimde, ama çağın da getirdikleriyle birlikte bir senteze dönüştü.

Orkestra eserlerine genel olarak bakacak olursak karşımıza iki senfoni ve diğer orkestra eserleri çıkar.

Senfoni No.1 (1950)

Passacaglia: Mükemmel bir form içerir, şiirsel bakımdan tipik Fransız okulunu temsil eder. Monotematik ve tekrar dönüşler, çeşitleme teknikleri kullanılmıştır. Baştaki Passacaglia kullanımı dikkat çeker. Geleneksel *Concerto grosso solo tutti*'nin metamorfozu, tempoların ve gerilimin gelişimi ve sonraki mistik atmosfer birinci bölümde hakimdir, kesintisiz bir yoğunlaşma bulunur.

Scherzo: Son akora kadar bir yükseliş hakimdir.

İntermezzo : Klasik Andante'dir. Değişken ve kederli bir atmosferdedir.

Final : İntermezzonun temasını, onun altı çeşitlemesi izler. Dutilleux şöyle demiştir; "İlk ölçülerde müzik, geçmişin bir gölgesi gibi geliyor". Böylece gerçek dünya ve hayal dünyası arasındaki geçiş ve onu takip eden gelişimiyle müzik ilerler.

Bu dönemde yazılmış olan Piyano Sonatı ile karşılaştırırsak, prensip olarak bir etkileşim mümkündür.

Birinci Senfoni'nin son bölümü ve İntermezzo ile Piyano Sonatı arasında bir benzerlik kurulabilir. Ses tınıları ve ilginç armoniler açısından, modernlik ve orijinalite bakımından benzerlikler içermektedir. Ritmik ve armonik zenginlikler, farklı ses kümelerinden oluşan ve yazıyı sürükleyen tam olarak melodiye indirgeyemeyeceğimiz bir doku yazıda belirgindir. Her iki eserde de bazen gizemli ve belirsiz bir atmosfer dikkat çeker.

1950'ye kadar yazılmış diğer eserlerle bu senfoninin karşılaştırmasını yaparsak, genel olarak geleneğe saygılı bir tutum algılarız. Fakat Birinci Senfoni'de daha yenilikçi bir ses topuluğu, armonik yapı ve orkestrasyon kullanılmış ve kendine özgü orijinal dil daha gelişmiştir. Piyano Sonatı'ndaki gibi daha soyutlanmış bir müzik dili dikkat çekmektedir.

Senfoni No.2 (1958-59) (Le Double)

Orkestra iki konçertant gruba ayrılmıştır, poliritmik ve orijinal bir kaynaşma içinde hareket ederler ve müzik şiirseldir. Dutilleux şöyle demiştir: "Benim çalışmam basit bir form içerir. İki grup vardır. Birinci grupta oniki müzisyen, ikinci grupta bütün orkestra". Bu durum *Konçerto Grosso* gibi görünse de Dutilleux bunu yaparken çağdaş bir dil kullanmıştır. Poliritm ve politonalite kullanılmıştır. Birinci Senfoniye göre daha net bir şekilde yeni bir tını, daha fazla zıt sesler, takip edilmesi zor bir doku içeren bir yapı sergiler. 12 tonu anımsatan ses ve ses grupları kullanılmıştır. Senfoninin diğer bölümlerinde de genel olarak bu gelişmiş ve değişik olan dil hakimdir.

Metoboles (1964)

Çalgı grubu kullanışı ele alınmıştır. Israrlı bir virtüozite göze çarpar. Beş parçadan oluşur. Besteci, çalgıların orijinal renklerini kendisinin bir buluşu olarak sınıflandırmıştır. Bu eser, parlak bir biçimde bestecinin *Joy of sound* terimini yansıtan bir dil ile yazılmıştır.

Tout un monde lointain (Uzak diyarlardan) (1968-70)

I.Énigme (Gizem-esrar): Çok yeni bir anlayışla yazılmıştır. 12 ton kullanışında olduğu gibi, sürekli değişim gösteren bir yazı kullanılmıştır.

II.Regard (Bakış): Gizemli ve mistik bir atmosfer hakimdir. Peş peşe hoş ve orijinal değişimler gösteren armonik kayışlar duyulur.

III.Houles (Çalkantılar): Dinamik bir karakterdedir.

IV.Miroirs (Aynalar): Bas ve tiz tonlar arasındaki geniş açılımlar kullanılmıştır. Değişik bir sonorite ve tını anlayışı hakimdir.

V.Hymne (İlâhi): Gizemli bir atmosferdedir.

Çalgısal eserlerinden olan *Ainsi la nuit* adlı yaylı kuartetinde, tınıya yönelik araştırma ve tamamen orijinal bir dil ve yazı kullanılmıştır. Çalgılar, değişik tını ve çalış teknikleri yaratma amacıyla bir deneme aracı olarak kullanılmış, genel olarak çalgıların kullanımında zengin ve olanakları geniş, dolu dolu bir kullanım dikkat çekmektedir.

4. SONAT BİÇİMİNE GENEL BAKIŞ

XIII.yy'dan sonra birinci kısmı belirli bir şekilde planlanmış, üç veya dört bölümlü, bir veya bir-iki çalgı için yazılmış eseri tanımlayan bir terimdir. Başlangıçta, şarkılı parçalara veya *kantat*'lara, klavye üzerinde çalınan veya *toccata*'lara karşıt olarak çalgılarla seslendirilen, yani *sonare* adı altında yer alan çalgısal parçalardır. Daha sonra *Sonat* terimi, çalgı müziğinin tek biçimini belirtir oldu. XVI.yy'da çalgılarla icra edilen ses polifonilerinin *canzone da sonar*'ların yerini, A.Gabrieli (1510-1586)'nin beş veya sekiz çalgı için bestelediği, yapısı bakımından da (bir sürekli bas ve üç ses) Üçlü Sonatı (Sonate a tre) haber veren sonatları aldı.

Besteciler, XVIII.yy'ın ortalarına kadar bu kalıbı işlediler. Bununla birlikte lavtacılar da, moda olan dans parçalarını çalgılarına uyarlamaya başladılar ve belirli bir sıra izlediler *prelüd-allemande-courante-sarabande-gigue* ve bunların arasına girebilen *gavot* vb. Bu müzik dizilerine Sonat veya Süit adı veriliyordu. Bu dönemde Sonat, gözde bir tür olmuştur. Kilise ayinlerinde *Sonata di Chiesa* (Kilise Sonatı), saray toplantılarında *Sonata de Camera* (Oda Sonatı) biçimi kullanılıyordu. Bu klasik öncesi sayılabilecek sonatın yapısı, yavaş yavaş bir sisteme bağlanmaya başlıyordu, ancak XVII.yy'ın sonlarında üç bölümlü anlayış, kendisini sonat biçimine kabul ettirmiştir. Verilen bir ton üzerine A teması sergilenir, eksen değiştiren ve gelişen tema, genellikle dominant veya ilgili majör tona kayar ve yeni tona ulaştıktan sonra, tekrar esas tona döner ve bölümü bitirmek üzere yeniden sergilenir. Oysa süitte, A teması tekrar getirilmez.

Bu teknik, J.Kuhnau (1660-1722) A.Corelli (1653-1713) gibi bestecilerin denemeleriyle gelişti, daha sonra J.M.Léclair (1697-1764), D.Scarlatti (1685-1757), J.S.Bach, F.Händel (1685-1759) bu müzik biçimini mükemmelleştirdiler ve org, klavsen, keman, viyolonsel vb. çalgılar için sonatlar yazdılar ve çok önemli yapıtlar ortaya koydular. Eski dans adlarının yerini Allegro, Adagio, Presto aldı.

Fransız ve Alman besteciler bu üslubu hemen benimsediler. Fransızlar keman sonatı geleneğini sürdürürken, Almanlar klavyeli çalgı sonatını yeğledi. O güne kadar İtalya'ya özgü sayılan bu biçimi, 1740'a doğru Avusturyalılar benimser, kapsamı genişletilir ve birkaç çalgı için yazılan sonat terk edilir, yerini o zamanların yeni çalgısı Piyano Sonatı'na bırakır.

J.Haydn (1732-1809), W.A.Mozart ve M.Clementi (1752-1832) tarafından benimsenen sonatta, karşımıza ikinci bir esas tema çıkar. Böylece *iki temalı* sonat ortaya çıkar, kesin gelişme sağlanmış olur ve ayrıca bu sonatın yapısı üç ya da dört bölümlüdür. Esas tonda sergilenen A teması, yeni bir tonaliteye yöneldiği zaman, bu yeni tonda B teması sergilenir. *Gelişme* birinci temayı, ikinci tema ile karşılaştırır, bundan sonra esas tona dönülür ve bu tonda, A, sonra B teması sergilenir. Bu ilk bölümü, serbest biçimli Adagio (iki ya da üç sesli), daha sonra Menuet, sonra Trio denilen ikinci bir Menuet, en son olarak da bunu, final bölümü izler. Bu son bölüm; ilk Allegro bölümü gibi olup, ya Rondo ya da çeşitlemeli tema biçiminde işlenerek karşımıza çıkar.

Beethoven Sonatı ise, birçok bakımdan bu sonat tipinden farklı yeni bir biçimdir; bölümler çok daha gelişmiş, temalar yapıta dramatik ya da tutkulu bir özellik verecek biçimde genişletilerek, çok zıt melodili ve ritmli cümlelere dönüştürülmüş bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Beethoven'ın Sonat biçimine yaklaşımı üç dönem şeklinde ele alınır.

1.Dönem sonatları, yapı açısından Haydn etkisindedir, biçim anlayışı tamamen klasik bir şekildedir. Müzik yalındır.

2.Dönem sonatlarında, kendi sesi, kişiliği ve anlatım yönü kuvvetli bir biçimde ortaya çıkmaya başlar. Yavaş yavaş biçimde serbestlikler de görülmeye başlar.

3. Dönem sonatlarında, olgunlaşma ve felsefi düşünceye yöneldiği görülür. Sonatta, biçime farklı bir bakış açısı getirilir, figüratif yapı ve anlatım ön plandadır. Son bölümlerde, füg, reçitativo ve çeşitlemelerin birçok öğesi yer aldığı gibi, Menuet'nin yerine de üç partili bir Triosu olan Scherzo konmuştur.

Böylece Beethoven'dan sonra, sonatta artık katı bir çerçeveye dönme olanağı kalmamıştır.

Romantik sonata bakıldığında, karşımıza Chopin, Schumann, F.Liszt (1811-1886) ve Brahms'ın yapıtları çıkar. Bu besteciler, geçmiş kaynaklardan özellikle Beethoven'den etkilenmekle birlikte, boyutların büyüdüğü, ezgisel cümlelerin uzadığı, temaların çoğaldığı, armoninin karmaşıklaştığı, kontrpuan ve folklor öğeleriyle ritmik yapının çeşitlendiği eserler ortaya koymuşlardır. Böylelikle sonat, virtüozite gösterisi için bir fırsat olmuştur. Liszt'in si minör sonatı, beş temalı yapısıyla romantik üretimin güzel bir örneğidir. Chopin, Liszt ve Brahms çevrimsel (cyclique) eğilimlerin ilk taslaklarını yazmışlardır, aynı zamanda, eserin melodik çatısını kuvvetlendirerek ve eserin bütünlüğünü ortaya çıkartarak C.Franck (1822-1890) (ünlü keman-piyano sonatı), Paul Dukas, Debussy ve Ravel'e yol göstermişlerdir. Sonraki üretimlerde, tonsuzluk, çok tonluluk, çizgisel müzik yazısı, kontrpuan yazısında yapılan bütün çağdaş araştırmalar, sonatın geleneksel mimarisini, *architectonic*'i (tonalitenin fonksiyonel ilişkileriyle oluşan yapıyı) çökertmiştir (J.Cage, P.Boulez gibi).

1850 yıllarında XVIII.yy bestecilerine duyulan ilgi ve bununla birlikte eski kaynaklara dönüş, sonatın tekrar gündeme gelmesine neden olmuştur. Post romantik besteciler, eski çerçeveyi ele alarak kendi görüşlerini buna kattılar. Franck, Fauré, Debussy, Ravel, çevrimsel (cyclique) biçimlere (eserin farklı bölümlerinde belli bir temaya yeniden dönüş, bir müzikal fikrin, bir bölümün ötesinde diğer bölümlerde de olduğu gibi ya da çeşitlenmiş bir biçimde tekrar getirilmesi), modaliteye dönüşten kaynaklanan yeni bir armoni anlayışı ve daha serbest, daha izlenimci bir anlatım kattılar.

Sonat, XX.yy'da da birçok değişikliğe uğradı. Bunun nedeni; İskandinav, Orta Avrupa ve İspanya ülkelerinin folklorunun etkileri ve bir de Amerikalı zencilerin cazıydı. B.Bartok, Z.Kodaly (1882-1964), G.Enescu (1881-1955), ülkelerinin halk müziğini geleneksel biçimlere katarak yeni bir renk getirdiler [iki piyano ve vurmalı çalgılar için sonat (B. Bartok 1937)].

Bundan sonraki en büyük değişiklik, A.Schönberg ve dizisel müzik ile gerçekleşti. Buna en iyi örnek olarak, Pierre Boulez'in üç sonatı gösterilebilir (1946, 48, 56). Bestecilerin hiçbir zaman terk etmedikleri sonat biçimi, mimari özelliğiyle, sadece bu biçimde yazılmış yapıtların değil, trionun, kuartetin, kentetin, senfoninin (orkestra sonatı), konçertonun ve uvertürün de biçimidir.

Sonat Allegrosu biçimi, bütün bu türlerin yapısında vardır. Sonatı sonat yapan unsur; temelde bu Sonat Allegrosu biçiminin, sonatın birinci veya birkaç bölümünde yer almasıdır.

5. HENRI DUTILLEUX'NÜN PİYANO SONATI

5.1.Sonatın Piyanistik Dokusu ve Yazı Dili

1948'de yazılan Piyano Sonatı, form bakımından klasik ve geleneksel yapıya dönüktür. Birinci bölüm, *Allegro con moto* tipik bir Sonat Allegrosu örneğidir. Tematik yapısıyla da geleneğe bağlıdır. Genel olarak eserdeki temaların ve kısa motiflerin çok çeşitli şekillerde geliştirilmesi, bize Beethoven'in son sonatlarında göze çarpan, sürekli geliştirilen figüratif çalışmayı anımsatmaktadır. Ayrıca Polimodalite, belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Sonatın dokusu çok zengindir.

İkinci bölüm, Lied: Fransız melodisi kavramına, özel ve belirli bir gönderme yapar, ayrıca ABA lied formunda olan bu bölümde, Re bemol tonu hakimdir. Başta, melankolik bir atmosfer, orta kısmında zengin bir virtüozite dikkat çeker ve bölüm, tekrar içe kapanık bir atmosferle son bulur.

Üçüncü bölüm, Koral ve Varyasyonlar: Görkemli ve virtüozitenin ön planda olduğu bir bölümdür. Geniş ve etkileyici bir tema kullanılmıştır. Bu temayı uzun dört varyasyon izler. Üçüncü çeşitleme yavaş tempodadır, bestecinin kendi ifadesiyle sonat içinde sonat oluşturur.

Bu eser, sadece tutku dolu bir piyano eseri olmayıp aynı zamanda, bestecinin kişisel gelişiminde kararlı bir adım oluşturmaktadır. Bu eserde gelenekçilik ve yenilikçilik arasında mükemmel bir denge görülür. Tonalite, modalite ve armoni özgürce birarada kullanılmıştır ve genel olarak eser, besteciye büyük bir saygı duyulmasına sebep olmuştur. Çünkü bütün bu farklılıkları bir çerçeve ve form içerisine sokmak hayli zordur. Sonatta, piyanistik yazı bakımından klasik malzemeler kullanılmıştır. Bu, ezgi yapısı, bu yapının iki ele dağılımı ve klavyenin kullanımı bakımından göze çarpar. Yazı, piyanistik bir yazıdır ve müzik dili açısından modern

bir çizgide olduğundan, karmaşık ve orijinal pozisyonlar (Bakınız: İkinci Bölüm 21-27.ölçüler arası), politonalite ve poliritm kullanımları (Bk: Üçüncü Bölüm 356-369.ölçüler arası), karmaşık akorlar (Bk: İkinci Bölüm 28-42.ölçüler arası), 12 ton yazısını anımsatan pasajlar (Bk: Birinci Bölüm 98-99.ölçü, 106, 107-110.ölçüler) dikkat çeker. Virtüozite, artikülasyon kıvraklığı ve parlaklık, yer yer ön plandadır. Bu arada son derece dokunuş duyarlılığı gerektiren, adeta tuşlara basışın bile fark ettirilmemesi istenilen mistik ve tını bakımından çok renkli ve zengin pasajlar bulunmaktadır (Bk: Birinci Bölüm 112-142.ölçüler arası, İkinci Bölüm 30-34.ölçüler arası, Üçüncü Bölüm 406-430.ölçüler arası). Bu pasajlar, Dutilleux'nün sonraki piyano eserlerinde de gördüğümüz orijinal, modern, ses ve tını dünyasına güzel örneklerdir.

Bu derinden gelen ses oyunlarıyla, değişik ve ilginç atmosferler yaratılmaktadır. Nüans, ritm ve ses zenginliği ve sürekliliği, ani bir şekilde değişen hareketli pasajlar sık sık karşımıza çıkar. Sonatın ikinci bölümünde, kalıpların ufak değişimlerle ama sürekli bir gelişme halinde gittikçe büyüyerek ilerlemesi dikkat çeker. Aslında bu sonat, bir dil oluşturma çabasına güzel bir örnektir. Bestecinin de bir piyanist olduğu düşünülürse, eser tamamen piyano gözetilerek yazılmıştır. Fakat bu sonatta, hiçbir zaman sadece piyano olanakları sınırları içerisinde kalınmamış, bununla birlikte çalgı, virtüozite açısından sömürülmemiştir. Karşımıza orkestral sonoriteler de çıkmaktadır. Özellikle üçüncü bölümde yüklü sonoriteler düşünülmüştür, ama prensip olarak tabii ki usta bir piyanist olan Dutilleux, piyanodaki ses ve tını olanaklarını geniş bir miktarda bu sonatta ele almıştır.

5.2. Birinci Bölüm *Allegro con moto*

Başlangıçta birbirine oldukça benzer özellikler içeren iki tema üzerine kurulmuş, sanki bunlara aynı müzikal fikrin uzantılarıymış gibi şekil verilmiştir. En azından bize bu fikri vermektedir.

Parça, A teması adını verdiğimiz konuyla açılır. Bu temanın özelliği, tamamen tonal belirsizliği içermesidir, bunu da ortaya koyan özellik, majör ve minör üçlü aralığının eş zamanlı ya da artarda getirilmesinde yatmakta (bir tür yanlış ilişki), diğer taraftan modalite ve tonalite arasında bir karışım oluşturulmaktadır (Bk: ölçü 1-3).

Sergiden sonra 12.ölçünün bitiminde son bulan, sol elde ikilik notalarla gelen ve üçlü aralıklarla yükseltilmiş olan bir uzatmadan sonra, karşımıza 15.ölçünün üçüncü vuruşundan itibaren B ve B^1 unsurları çıkar. B^1'de A'daki beş notalık hücrenin türetilmiş hali, akışa zarif bir esneklik özelliği taşıyan bir doku katar. 15.ölçüden 43.ölçüye kadar olan bu gelişen yürüyüşten sonra, 33. ölçüde, A tekrar az bir farkla karşımıza çıkar. Bu sefer, eşlikte bir hareketlilik görülür (Bk: ölçü 39-43). A, oktavlar şeklinde duyulurken, sol elde artık dörtlü aralıklar bas çizgisinde dikkat çekmektedir (Bk: ölçü 43-46). B ve B^1 fikirleri, tam anlamıyla bir geçiş özelliği taşıyan bir şekilde rol oynamaktadır. Bu B ve B^1 fikirleri, sonatın gerçek ikinci temasına geçiş figürleri ya da dokusu oluşturacak şekilde kullanılmıştır (Bk: ölçü 50-64).

İkinci tema da (C fikri), birinci tema gibi onun karakterini çağrıştıracak şekilde iki defa çalınır (Bk: ölçü 65-68). Bu C fikri, ritmik, armonik bakımdan gelişir ve kromatik şekilde kayarak, 78 - 87.ölçülerdeki son derece parlak ve kristalimsi kısma ulaşır (Bk: ölçü 88), bu kısmın deseni, B ve B^1 fikirlerinin aralıklarının mesafelendirilmesiyle oluşturulmuştur, dizisel dağılma fikrini de çağrıştırmaktadır ve birazdan bu bölge, bastaki do diyez notasıyla kesintiye uğrar (Bk: ölçü 100). İkinci temanın bir hatırlatması olan 103.ölçü, ağır ve görkemli bir cümlenin girişini önceler (Bk: ölçü 103-111). Uzun ve yoğun bir ilerleyiş şeklinde karşımıza D fikri (Gelişme) çıkar (Bk: ölçü 112-226). D fikrinin ilerleyişi esnasında ışık gittikçe fazlalaşır, bulutların arkasından belirir, nüanslarla paralel bir şekilde ses yoğunluğu artar ve göz kamaştırıcı ses doluluğu kendini kabul ettirir ve D fikrinden ortaya çıkan motif, dopdolu bir şekilde ilk defa oktavlarla karşımıza çıkar (Bk: ölçü 142). Bu fikrin oktav kullanışından öte, akorlarla duyurulması, daha yoğun bir

yükseliş gerçekleştirir. Bu fikir 175 - 177.ölçülerde, 180, 185-187'yi, 206.ölçüye kadar izleyen yerlerde en parlak şekilde karşımıza çıkar. Tekrar bu fikir, serginin tekrarından önce (*poco diminuendo*) bir tür perde ardına geçercesine bir köprü oluşturur ve 206.ölçüden itibaren D fikrinin beşli aralığa genişlemiş bir formu karşımıza çıkar. D fikri solarak (Bk: ölçü 211-226) A fikrinin varlığıyla silinmeye başlar (Crossfade etkisi), bu doğal ve homojen bir şekilde gerçekleşir. Bundan sonra serginin tekrarı başlar (Bk: ölçü 227). A fikrinde ortaya çıkan tek değişiklik bastadır, bu da köprüde ortaya konan, 206.ölçüde başlayan ikilik hareketi yeniden sürdürmekle oluşur. A fikrinin kullanımı, C fikrinin gelişinden hemen önce yön değiştirip C'nin dört nota yukarıdan transpoze şekilde gelmesini sağlar (Bk: ölçü 257). Bu da Sonat Allegrosu formunda, yeniden sergide ikinci temanın ana tonda getirilmesi olgusuyla aynı paraleldedir. C fikrinin yeni bir siluet kazanmaya başladığını görürüz. Tematik olarak bu fikir basta getirilip, daha görkemli bir şekilde geliştirilmektedir (Bk: ölçü 275). Piyanistik yazıda, sürekli nüans değişiklikleri ve sert aksanlara yer verilerek bu gelişme sağlanır. Sonorite arayışlarında, sert zıtlıklar oluşur, teknik, zarafet gerektirirken aynı zamanda güç istemektedir. 275.ölçüden itibaren bu işlenmiş yapı, piyanistik bir gösteriş sergilemektedir. Gelişme bölmesinde gelen D fikri, hiçbir şekilde A ve B fikrini geliştiren yapıda olmamış, tamamen farklı bir atmosfer ve yapıda karşımıza çıkmıştı, oysa burada 303. ölçüden itibaren yeni bir gelişme hareketi görülmektedir. A fikrinin yeniden kendi değerlerini katlar bir şekilde üst üste, ikilik ve dörtlük olarak getirildiği yerler görülmektedir (Bk: ölçü 315). Bu ölçüden itibaren, bu bölgede tonal çift başlılık büyümekte, poliritmik kullanış ve armonik karmaşıklık giderek artmaktadır. Bu A fikrinin 315, 317, 319, 320.ölçülerde paralel aralıklarla armonize edilmesi, sağ eldeki akorları tipik bir paralellik içinde melodiyle kullanması, 322.ölçüden başlayan nüanssız, bomboş bir atmosfer içeren yer ile çok kontrast sağlamıştır. Bu çerçevede A fikri, ritmi değiştirilerek kuru bir atak şeklinde ele alınmakta (Bk: ölçü 333), tempo da giderek hızlanmaya başlamaktadır.

Besteci bölümü bitirirken tonal karara varmakta, parçanın tonu *La bekar* ile ağırlığını koymaktadır (Bk: ölçü 361) ve birinci bölüm fa diyez minör tonunda mırıldanarak sessiz bir ortamda son bulur.

Özetle bu kısımda, birinci tema, parça içinde hiçbir yerde olmadığı kadar atmosfer değişikliğine uğratılmıştır ve eserin bitimine doğru tam bir gelişme çabası dikkat çekmektedir. Sonatın geçmişinde de bu özellik Beethoven'de karşımıza çıkar (Op.53 Do Majör Sonat, birinci bölüm sonu).

5.3. İkinci Bölüm *Lied*

Bu kısım birinci bölümün coşku ve şiddetinin ardından melankolik ve dingin bir görünüm sergiler. ABA lied formu kullanılmıştır ve temanın çerçevelediği, yani öncesinde ve sonrasında geldiği bir orta bölüm oldukça zengin bir virtüozite içerir. Bu lied, tamamen belirlenmiş temadan çok, sevecen, yumuşak ve nostaljik cümlelerin ardı sıra gelmesiyle oluşan bir atmosferle karakter kazanır. Tema, soylu ve ölçülü bir şekilde, bir tür tonal kararsızlık ortaya koyan bir armonik atmosfer içinde ortaya çıkar.

Tema, iki kesite ayrılabilir. Birinci kesit olarak adlandırılan E fikri (Bk: ölçü 1-9) nin özelliği, re bemol merkezli bir melodik özellik taşımasıdır. İkinci kesit F fikri (Bk: ölçü 10-20) temanın kendini hissettirmeden re bemol'ün do diyeze geçtiği yer olarak karşımıza çıkar. Bu melodinin özelliği (Slav karakterde), daha sonra yazacağı *Le loup* balesinin öncesel bir hali olarak ortaya çıkmasıdır. Mi notası merkez olarak alınmış, etrafında süslemeler dolanmaktadır. Bunu izleyen 21.ölçüden başlayan kısımda, tekrar birinci kesit E'ye dönülür, ama bu tema, ters dönmüş şekilde karşımıza çıkar. Bu ters gelen E, karşı konu niteliğinde, staccato partiyle zenginleşir ve 25.ölçüden başlayan hafif bir creschendo, E kesitini, tekrar baştaki haliyle, oktavlarla getirir (Bk: ölçü 28-29). Aynı zamanda 21.ölçüden itibaren temanın ters getirilmesiyle başlayan düzenli onaltılık hareket, 30.ölçüde kromatik

kıvrımlarla tizden başlayan bir hareketle bizi 34.ölçüdeki *les basses trés ouatées* teriminin nitelendirdiği pamuksu baslara bağlar. Bu kısım bütünüyle 30.ölçüden 41.ölçünün sonuna kadar bizi orta bölüme bağlayan köprü görevini görür. 42.ölçüden itibaren G fikri karşımıza çıkmaktadır. Bu yeni fikir, kontrpuantal çözümleri (Kanon, ters çevirme teknikleri), birbirinin üzerine binişen, canlı ve hareketli ama yavaş hareket eden bir armonik ilerleyişi sergiler ve bu bir tür gelişme şeklinde ortaya çıkar (Bk: ölçü 42-73). Bu gelişme, kromatik gamın derecelerinin çevresinde, gittikçe daha tize doğru yol alır ve yazı oldukça hareketli bir şekilde piyanonun bütün ses bölgelerini kullanarak ilerler. 64-70.ölçülerde otuzikilik hareket içinde dörtlüklerden oluşan sayısal artış ve azalmaya uğratılmış noktasal bir hareket başlar. Bu noktasal hareket genel kromatik yükselişe paralel diğer bir kromatik hattı oluşturur. 72.ölçüde başlayan diminuendo nüans ile kıvrımlı parçacıkların dinginliğe ermesiyle A'ya geri dönülür. Burada da A'nın kendi içindeki iki kesit yer değiştirmiş olarak karşımıza çıkar (Bk: ölçü 74-79 ve 80-90). Öyle ki F kesiti (Bk: ölçü 74-79), bu sefer ilk gelişinden farklı olarak oktav aralıklarla tizlerden inerek getirilmiştir. Bu da biçimsel zorunluluğun yazıda oluşturduğu bir zarafet olarak karşımıza çıkmaktadır. 80.ölçüde E'ye (birinci kesite) bağlanılır, bu da anarmonik olarak do diyezden getirilir. 89.ölçüde temanın iki ölçülük oktavlı anımsatılmasından sonra 91.ölçüde daha önceden A bölmesinde duyurulan köprüye bağlanılır. 96.ölçüde duyurulan do diyez, tekrar bu esnada, re bemol'e anormonik bir şekilde dönüşerek ancak son ölçüde kesinliğe kavuşur ve son akor, anlatının hülyalı ve nostaljik özelliğini güzel bir şekilde içinde barındırarak bölüme noktayı koyar (Re bemol Majör).

Dutilleux bu bölümde, duygusal yoğunluğa, ince ara nüanslarla, başarılı bir şekilde varmaktadır. Bölümün en yüksek noktasını, yükselişin doruğa vardığı 70. ve 71.ölçülerde bu şekilde oluşturabilmiştir. Bu son söylediğimiz yerin dışında nüanslar, *ppp* ile *p* arasında sınırlı tutulmuştur. Dutilleux'nün buradaki başarısı, diğer dokusal unsurlardaki başarının yanı sıra, asıl nüans mimarisinin yani *p-f-mf* gibi dinamiklerin kullanımı yönünde ortaya çıkmaktadır. Bu mimari agojik bakımından gayet düzenli akan, ardışık sekizliklerden oluşan eşlik üzerinde gerçekleşir. 21.ölçüde, baştaki ince karakterdeki tema, bu defa, ayna yazısı tekniğiyle getirilmiş ve eşlikteki düzenli

sekizlik akış yerini, düzenli onaltılık akışa bırakmıştır. Zira 42.ölçüdeki B kısmı, (G fikri) bu agojik sıkışmanın üçüncü evresi olarak otuzikilik düzenli akışa varır. Bestecinin, eserin orta bölümündeki doruğa ulaşma çabasında başarıyla uyguladığı yöntem; yoğunlaşmaya varırken, bir taraftan nüansı, bir taraftan da ritmi birlikte kullanmasıdır. Bu kullanış, sekizlikle başlayan ve otuzikilik değerlerin,64.ölçüdeki altmışdörtlük değerlere ulaşırken düzenli ritimsel sıkışmasını, nüans yükselişi ile (dinamik artış) desteklemiştir. Bu olguyu destekleyen bir üçüncü unsur da şudur; lied'in başlangıcındaki belli bir ses bölgesiyle sınırlanmış çalış, aynı gelişmeye paralel olarak gittikçe genişlemiştir.

5.4.Üçüncü Bölüm *Chorale et Variations* (Koral ve Çeşitlemeler)

Finalde Fa diyez Majör tonalitesi hakimdir, ama yine de modal ve atonal karışımı, onun gerçekliğini tehlikeye dönüştürecek bir etkide, Koral teması da iyi belirtilerek her iki elde oktavlarla sergilenmiştir. Artık dörtlü aralığının ısrarı, temanın profilinin karakteristik özelliğidir. Temanın ince bölgedeki konumu ve basların eslerle kesilmiş şekilde ara ara derin olarak devreye girmesiyle, piyanonun bütün ses bölgesi kavranmaktadır.

Birbirinden ayrı iki unsurla birarada olan bu temayı H (Bk: ölçü 1) ve H^1 (2.ölçünün son dörtlüğünden 4.ölçünün sonuna kadar olan fragman) unsurları olarak belirtebiliriz, bunlar çeşitleme prensibini devreye sokmaya hazır olarak beklemektedirler. Çok geçmeden H^1 girişleri, gittikçe birbirine daha yaklaşan Kanonun malzemesine dönüşerek, eksiltilerek, tempoyu hızlandırarak çeşitlemelere eklemlenmek için sıkışmaya ve küçülmeye başlar (Bk: ölçü 20-27).

Birinci Çeşitleme: Oldukça ritmik, canlı ve staccato bir biçimde başlar, bu, H fikrinin birinci kısmının küçük değerlerle ritmi bozulmuş olarak, yani şakacı ve sarkastik bir karakterde sergilenmesidir, bir tür fugato konusu gibi başta duyrulur, konu, sonradan gelen cevabın ötesine taşmaz. Aslında bu bir füg değil, füg

karakterinde bir yazıdır. Bu karakteristik bir özellik sergiler. Bu hareket 58.ölçüde, iki el arasında üç oktav aralıkla armonilenmemiş bir şekilde gelmekte ve arkasından 77. ve 78.ölçüde bize O. Messiaen (1908-1992) i düşündürecek üslupta ters çevrilmiş olarak karşımıza çıkar. Daha sonra 91.ölçü, onaltılık pasajdan sonra iki zamana karşı üç zaman karakteri sergileyecek bir şekilde gelir, bu bir tür beklenmedik aksanlar (senkop) oluşturmaktadır. 92, 107, 120.ölçülerde karşımıza çıkan temanın artarda tekrarı, bir tür büyü etkisi yaratmaktadır. Daha sonra gelecek olan füze gibi gelen gamların ortaya çıkışı, öncesel biçimlenme olarak 120.ölçüde başlar (temayla duyurulur), Re Majör tonunda gelen bu füze gamlar, gittikçe uzayarak yazıyı süslendirerek ve tempoyu ikinci çeşitlemeye kadar hızlandırarak, birinci çeşitlemenin sonunun özelliklerini ortaya koymaktadır (Bk: ölçü 135-150).

İkinci Çeşitleme: H ile nitelendirilen parçacıktan türetilmiştir. Oktavlarla sergilenmektedir, sonra keskin kısa notalarla basa geçmektedir ve hemen 167.ölçüde, üçlemeli bir karşı konuyla bir eşlik bulunmaktadır. Burada sol elde 151., 152. ölçülerdeki staccato eşlik duyulmaktadır. Bu şekilde dört defa tekrarlanan tema, kıvrımlı bir süslemeyle birleşerek 182.ölçüden itibaren 185.ölçüde basta H fikrinin uzun değerlerle gelmesiyle yayılır. Bunu, parlak bir pasaj izler (Bk: ölçü 202), tizlerde patlamalar oluşmaktadır ve bunu izleyen yerde, baştaki fikre eklemlenilir. H fikrinin anımsatması şeklinde gelen bu ilerleyiş esnasında 279 – 286.ölçülerde, sol elde ikinci çeşitlemenin başında duyulan paralel oktavların bir anımsatması (Bk: ölçü 151-154) ve sağ elde, H ve H^1 unsurlarının bir melodik doku şeklinde sol elle beraber hareketi karşımıza çıkar (Bk: ölçü 279-286). 279-282.ölçüdeki eşlik, daha sonra 297.ölçüden 301.ölçüye kadar sol elde ters hareketle kullanılmıştır. Daha sonra bu ilerleyiş 315.ölçüden sonra hızlanarak kendisini durmaya zorlayan ölçü çizgisi üzerindeki *point d'org*'a varır. Buradan itibaren bir dönüşümle, her iki elin ters yönde hareketiyle (su yüzeyinde genişleyen dalgalar gibi) birbirinden uzak iki akış, işleyiş, ortada buluşmak üzere harekete geçer. Sanki bunlar, bir tür merkezi çekim gücünün isteğine boyun eğmiş bir şekilde ortada buluşurlar. 365.ölçüden itibaren bu dörde karşı altı karışımından oluşan ritmik şaşkınlık şekline varan hareket, yeniden H fikrinden çıkan motifle buluşur (Bk: ölçü 373). Motif, bir tür düzensiz trile dönüşmüş

olan partinin üzerine nüfuz eder. Bu kullanış bize, tınlayış yönünden izlenimcilerin kullanışlarını hatırlatmaktadır.

Üçüncü Çeşitleme: Tekrar baştaki gibi 406.ölçüden itibaren yazı Koral işlevine kavuşur, bu da polifoninin kalbine yerleşmektedir. Ortaçağdaki bir çeşit *Cantus Firmus* kullanışı gibi. Burada parçanın başındaki görkemi buluruz, fakat bu daha çok, melankolik bir hissin renkleri içinde örtülü bir ifade ile karşımıza çıkar (Bk: ölçü 421) (ppp dolcisisimo).

Dördüncü Çeşitleme: Scherzo ruhu taşımaktadır. 430.ölçüden itibaren staccato içinde tekrar eden notaların üstte oluşturduğu pedal, kendinden geçmeye varan bir dinamizm barındıracak şekilde, atmosfere eğlenceli, sevimli ve neşeli bir karakter katmaktadır. 455.ölçüden itibaren hafif bir motif, zarif, güzel, cana yakın bir şekilde ilerleyerek armonik yürüyüş şeklinde bizi arpejli kısma kadar getirir. Bu gidiş 472.ölçüde Fa diyez Majör'e ulaşarak, renkli ve kendini kabul ettiren bir bölgeye varmaktadır. Bu onaltılık eşlik hareketi, daha sonra parlak ve keskin (*brillant et précis*) ifadesini taşıyan yerden itibaren (Bk: ölçü 480), tematik bir unsura dönüşüp, aşağıdaki akorlarla kendine eşlik ettirmektedir, yazı daha kıvrımlı bir şekilde, arpejli formüllerle ve üçlemelerle (Bk: ölçü 487-498), La Majör tonalitesinin olduğu bölgeye varır (Bk: ölçü 517). Uzun bir süre bu tonalitede kalır ve gittikçe bu arpejli yapı yerini, ritmik zenginlikler ve çatışmalar barındıran değişken fantazilere bırakır, bunlar politonalite, poliritm ve atonalite içeren pasajlara kadar varmaktadır. Bu şekilde La Majör'deki tema, son bir haykırışını yapar (Bk: ölçü.594), bundan sonra artık sonuca doğru giden kısma geçilir. 604.ölçüde görülen aralıklı-mesafeli ve iki partili yazı, tempoyu hızlandırır, sağ ve sol eldeki partiler birbirinden zıt yönlere doğru kayarken (Bk: ölçü 625-632), bu hareket birdenbire kesilir (Bk: ölçü 633), görkemli uzun akorlarla temanın kendisini karşımıza çıkartır (Bk: ölçü 633, 647, 651).

Bölüm biterken, baştaki 15.ölçünün son dörtlüğünden başlayan karara varış etkisindeki 16, 17, 18.ölçülerdeki akorlar, bu defa gösterişli bir kapanış şeklinde karşımıza çıkmaktadırlar (Bk: ölçü 660-668).

Bu finalde, her şey görkemli bir şekilde sergilenmektedir, bu da bize Schumann'ın izini takip eden romantik piyano edebiyatının cesaretli sayfalarının estetiğini anımsatır.

6. ESER DÖKÜMÜ

Konçerto

Tout un monde lointain, Viyolonsel Konçertosu, 1970

L'arbre des songes, Keman ve Orkestra için, 1985

Orkestra

1.Senfoni, 1951

2.Senfoni *Le Double*, 1958-59

Métaboles, 1964

Timbre, espace mouvement, 1977

Mystère de l'instant, 1989

Oda Müziği

Sarabande et cortège, Fagot ve Piyano için, 1942

Sonatin, Flüt ve Piyano için, 1943

Sonat, Obua ve Piyano için, 1947

Choral, Cadence et Fugato, Trombon ve Piyano, 1950

Figures de résonances, İki Piyano için, 1970

Ainsi la Nuit, 1976-77

Diptyque *Les Citations*, Obua, Çembalo, Kontrbas ve Vurma Çalgılar için, 1985-90

Solo Piyano

Au gré des ondes, Piyano için 6 küçük parça, 1946

Sonat,1948

Tous les chemins... mène à Rome 1961

Bergerie, 1963

Résonances, 1964

Trois Strophes sur le nom de Sacher, Viyolonsel için 1976

Üç Prelüd 1973-77, 1988

Şarkı

La géôle, Bariton, Mezzo soprano ve orkestra, 1944

3 Sonnets de Jean Cassou, Bariton ve orkestra için, 1954

San Francisco Night, Soprano ve piyano için, 1964

Düzenleme

A.Roussel: Des fleurs font une broderie, orkestra için, 1941-42

J.Alain: Prière pour nous autres charnels orkestra için, 1944

Chansons de bord, üç partili çocuk korosu için, 1959

Sahne Müziği

L'anneau du roi 1938

Les hauts de hurle vent, 1945

La princesse d'Elide, 1946

Monsieur de Pourceaugnac 1948

Hernani 1952

Le loup, bale 1953

SONUÇ

H. Dutilleux'nün Piyano Sonatını incelemek bir anlamda Fransız Müziği'nin önemli bestecilerinin ve özellikle izlenimci müziğin yeni bir evresine açılan bir eserle buluşmak demektir. Dutilleux'nün bestecilik yaşamında bu eser bir dönüm noktasıdır. Bu eserle başlayan ve kesintisiz bir şekilde devam eden üretimi ile Dutilleux, iki dünya savaşı arasındaki yaygın akımlara dahil olmadan, yetkinliğe, sezgileri ve kuvvetli duyuşa dayalı özgün bir dille ulaşır. Piyano Sonatı ile başlayan ve kesintisiz bir şekilde kendi içinde derinleşerek ilerleyen bu bestecilik serüveni, dönemi içinde var olan akımlara bağlı bestecilerinkinden daha zor yollardan geçer. Nitelik açısından bakıldığında Dutilleux'nün az sayıdaki ama sürekli bir gelişim çizgisini barındıran eserleri, belli akımlara dahil birçok bestecinin fazla sayıdaki eserlerinden (örneğin Neo-klasik üretim türünde yer alan birçok eserden) daha değerlidir ve dinleyeni müzikle daha derin bir ilişki içine sokar.

EKLER

à Geneviève JOY

SONATE

pour Piano

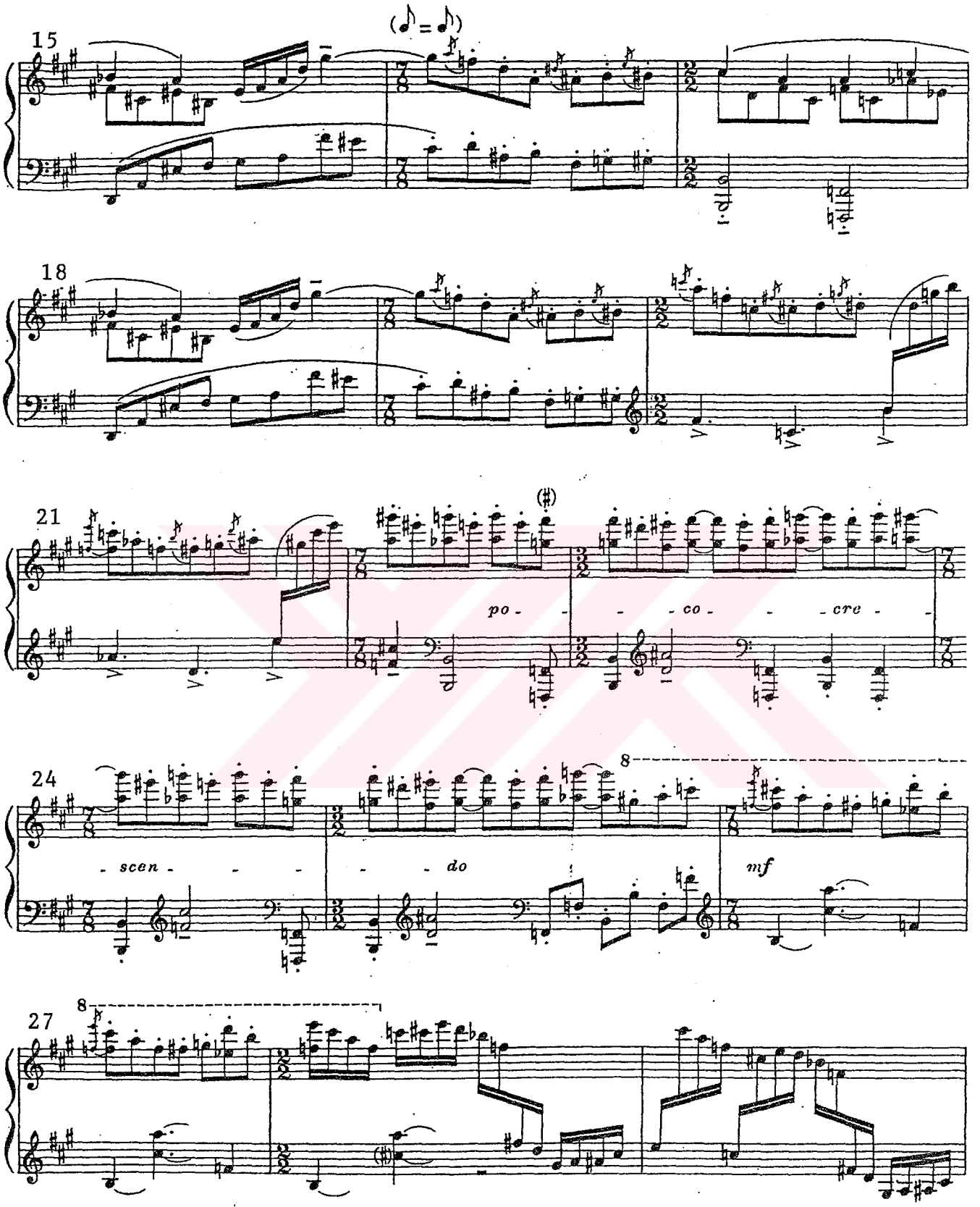
Henri DUTILLEUX

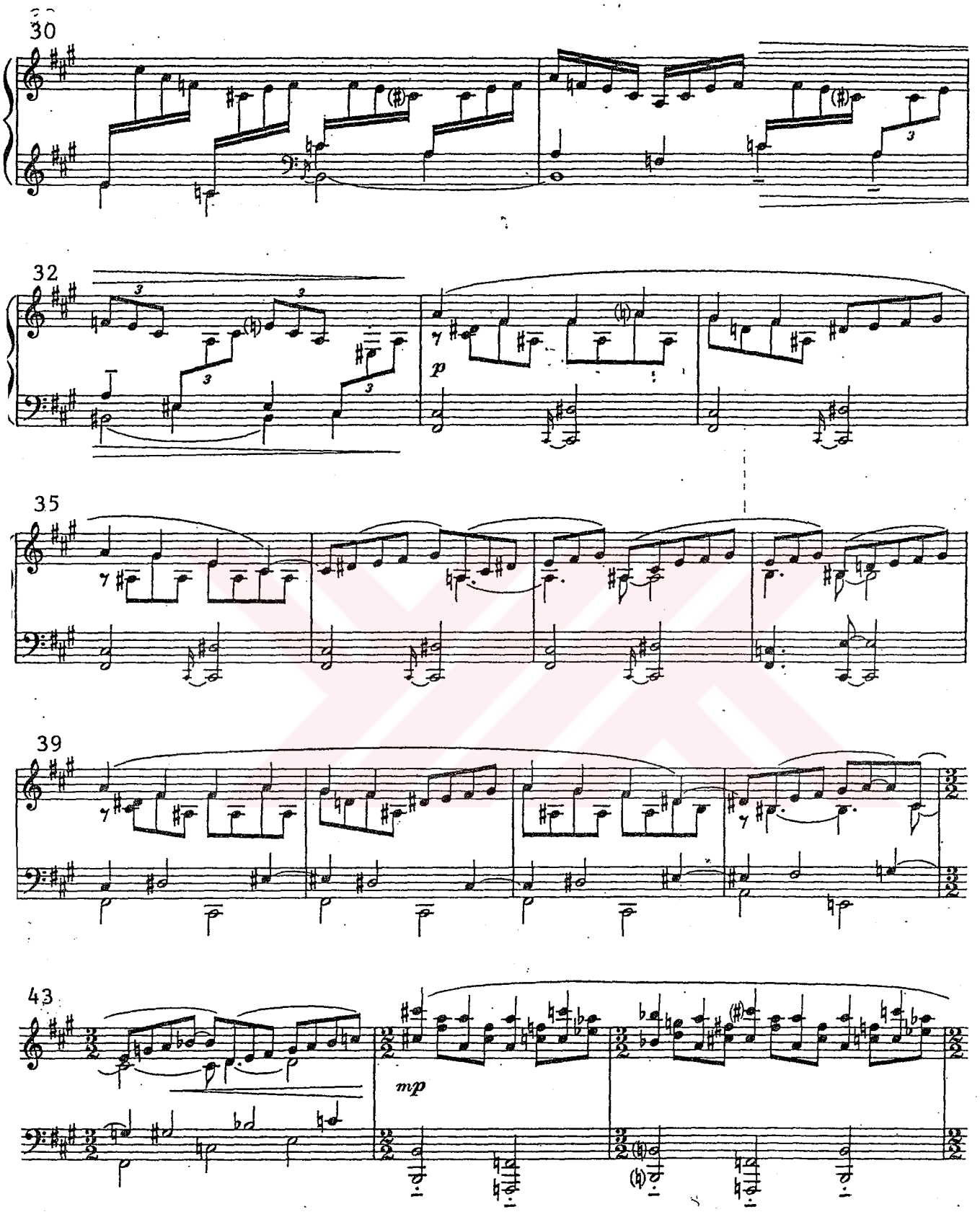
I. Allegro con moto

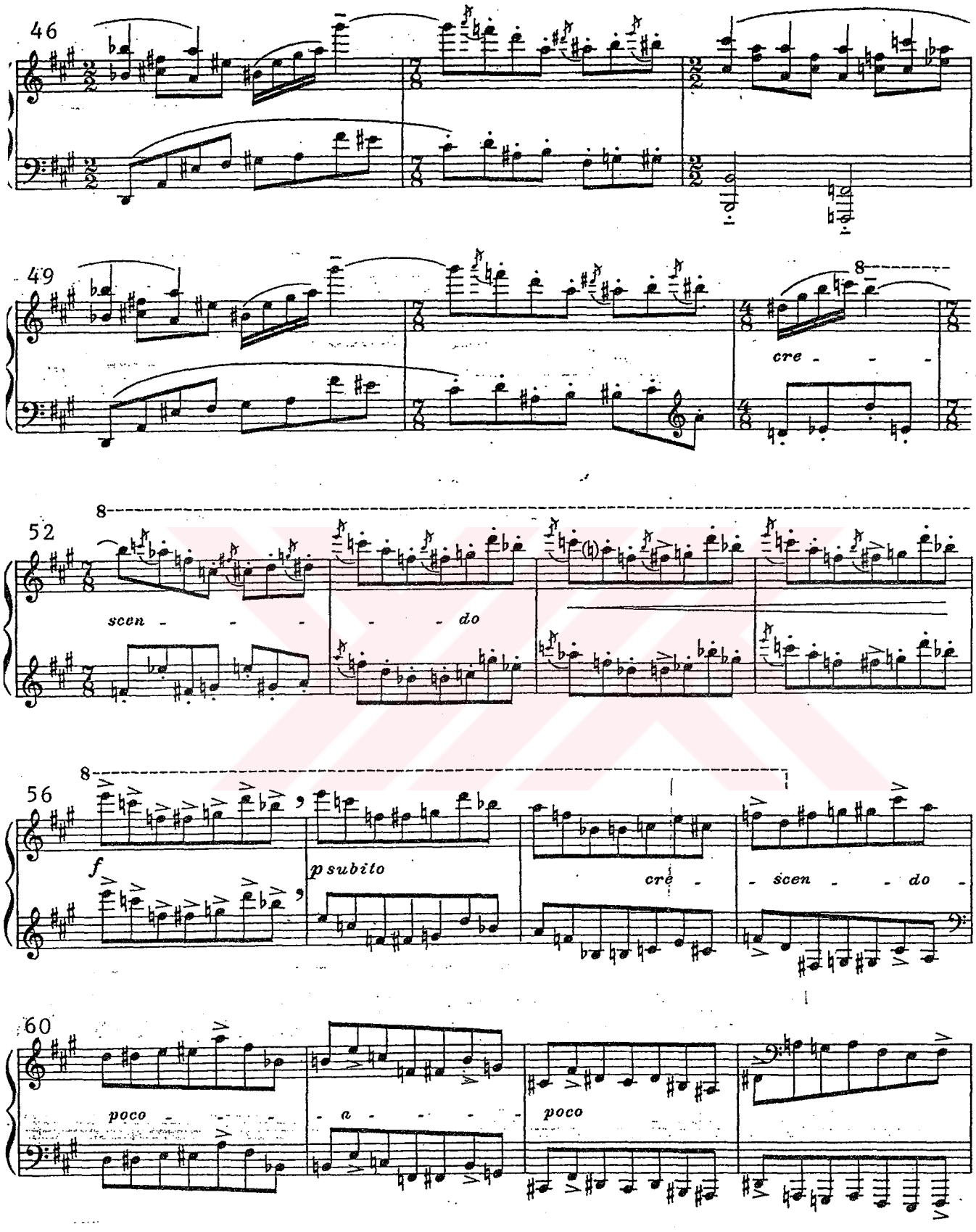
Tous droits d'exécution réservés.
yright by DURAND & Cie 1949.

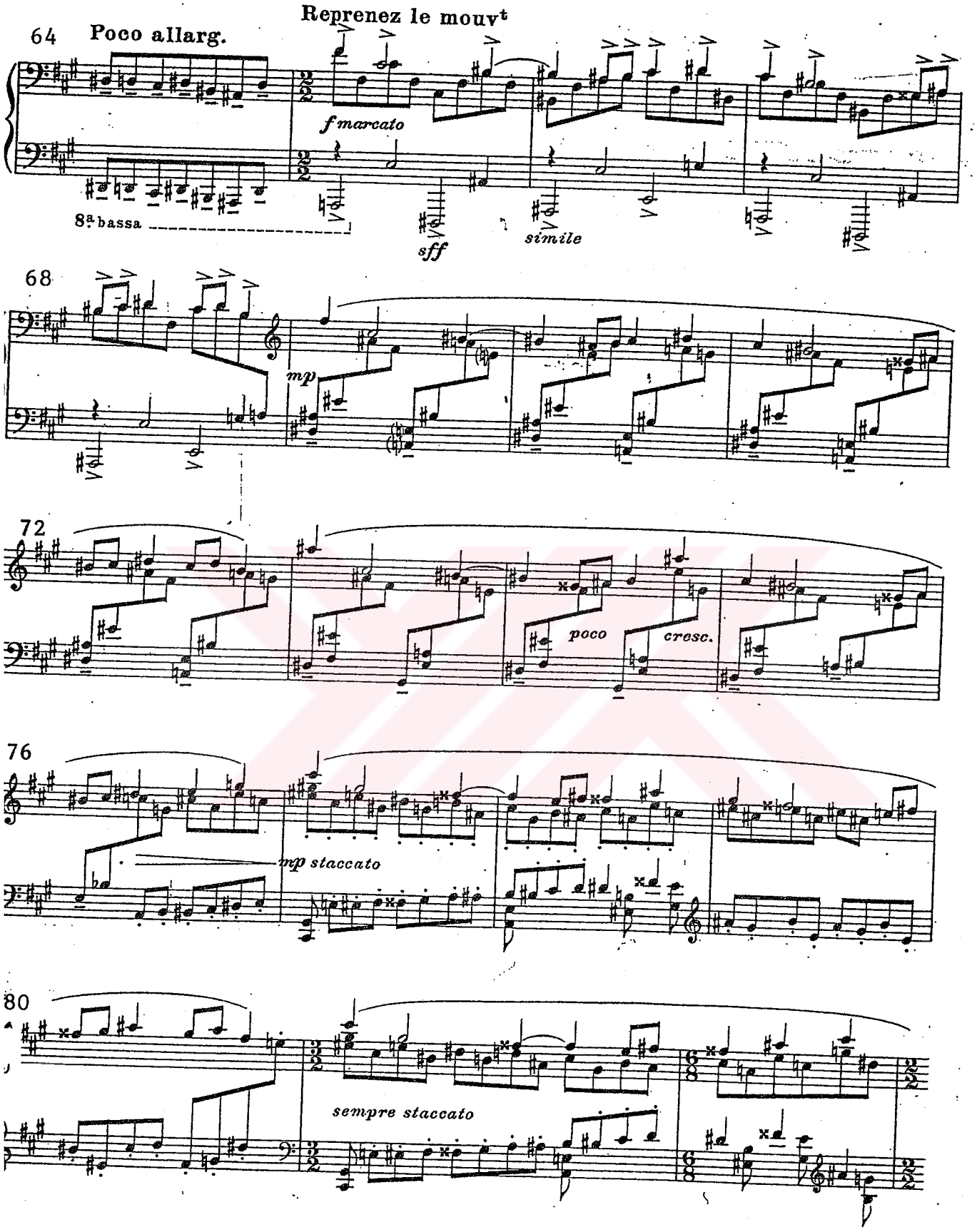
D.& F. 13,403

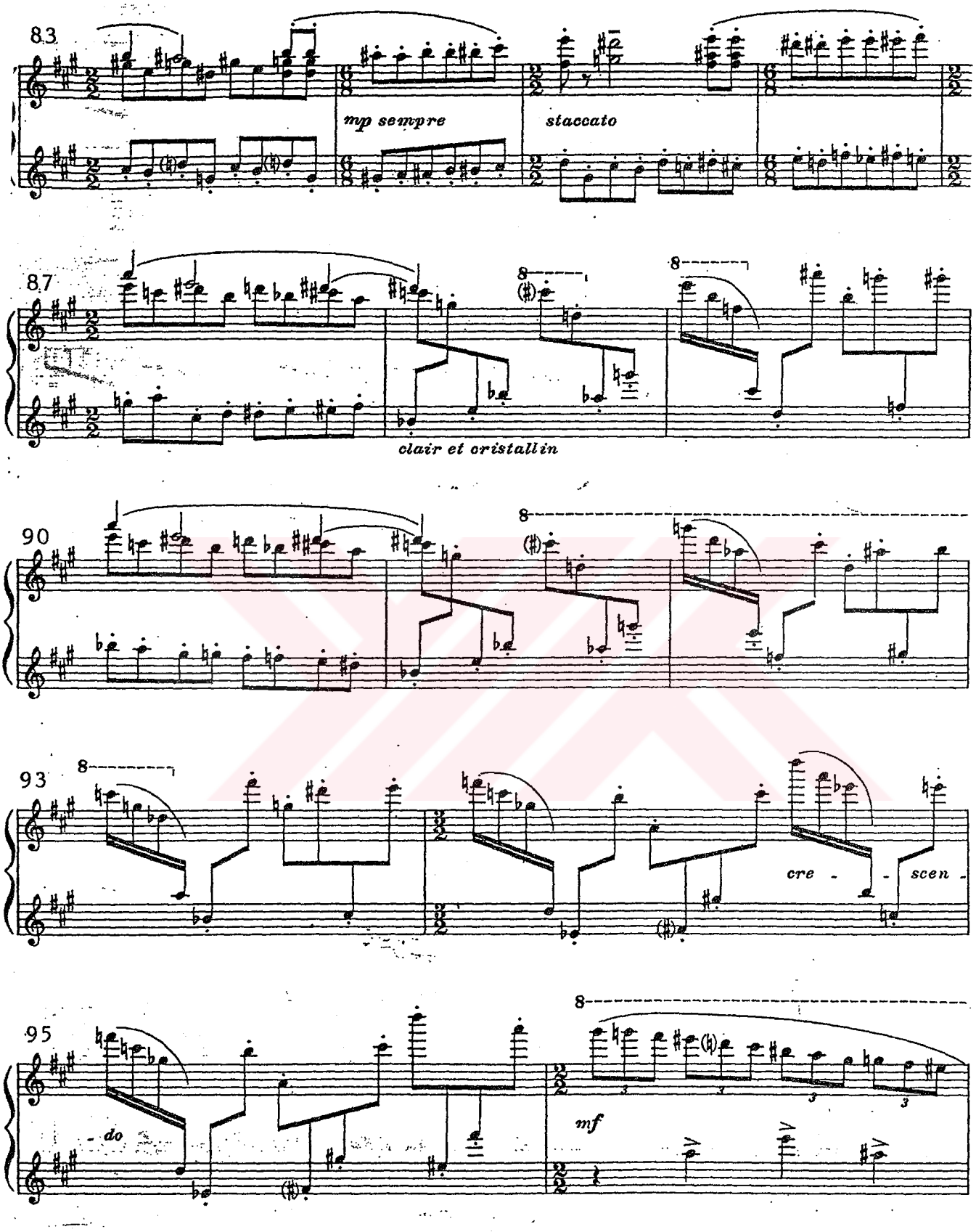
Dépôt légal N° 207
Paris, 4 Place de la Madeleine.

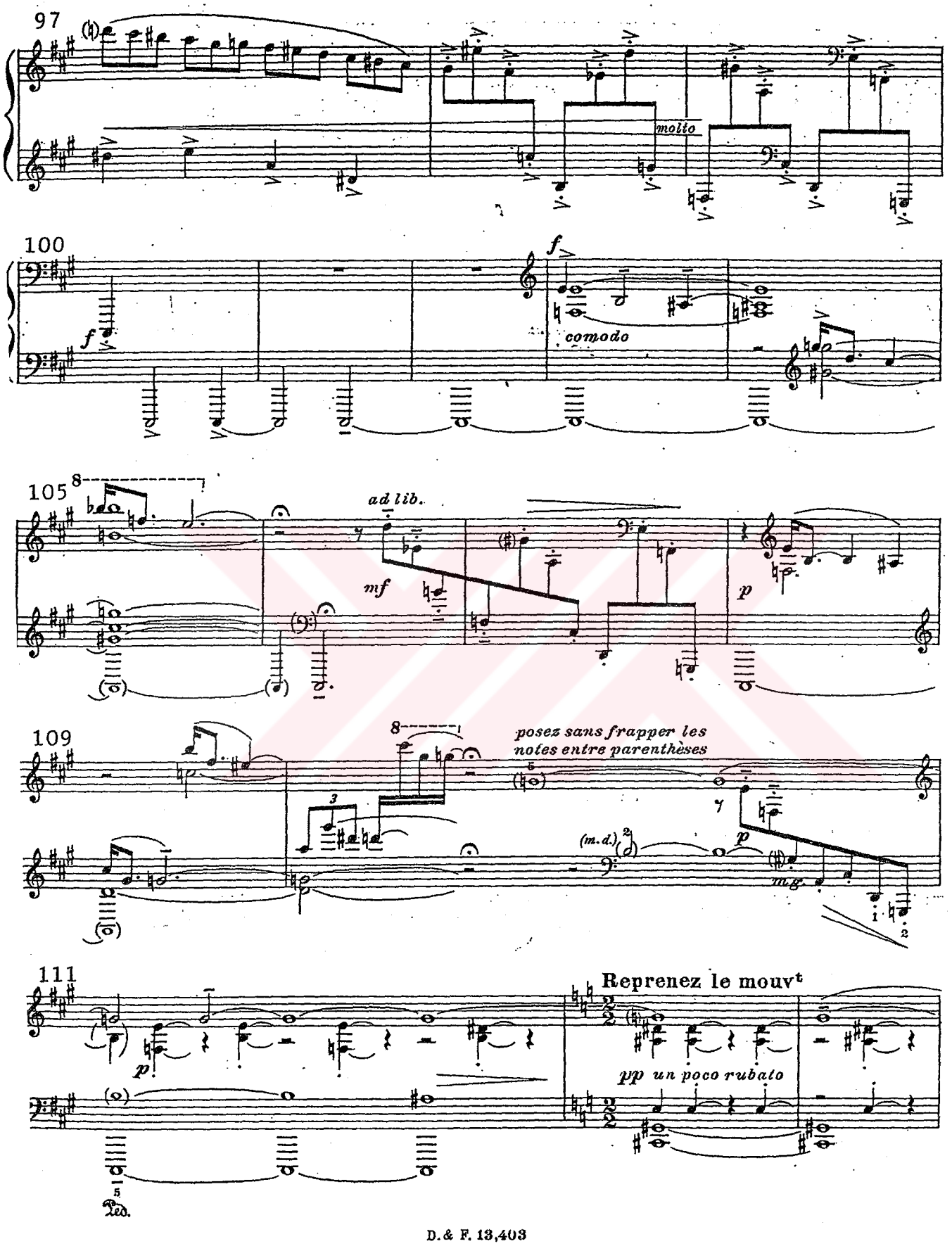

15
18
21
po - - - co - - cre - -
24
- scen - - - - do
mf
27

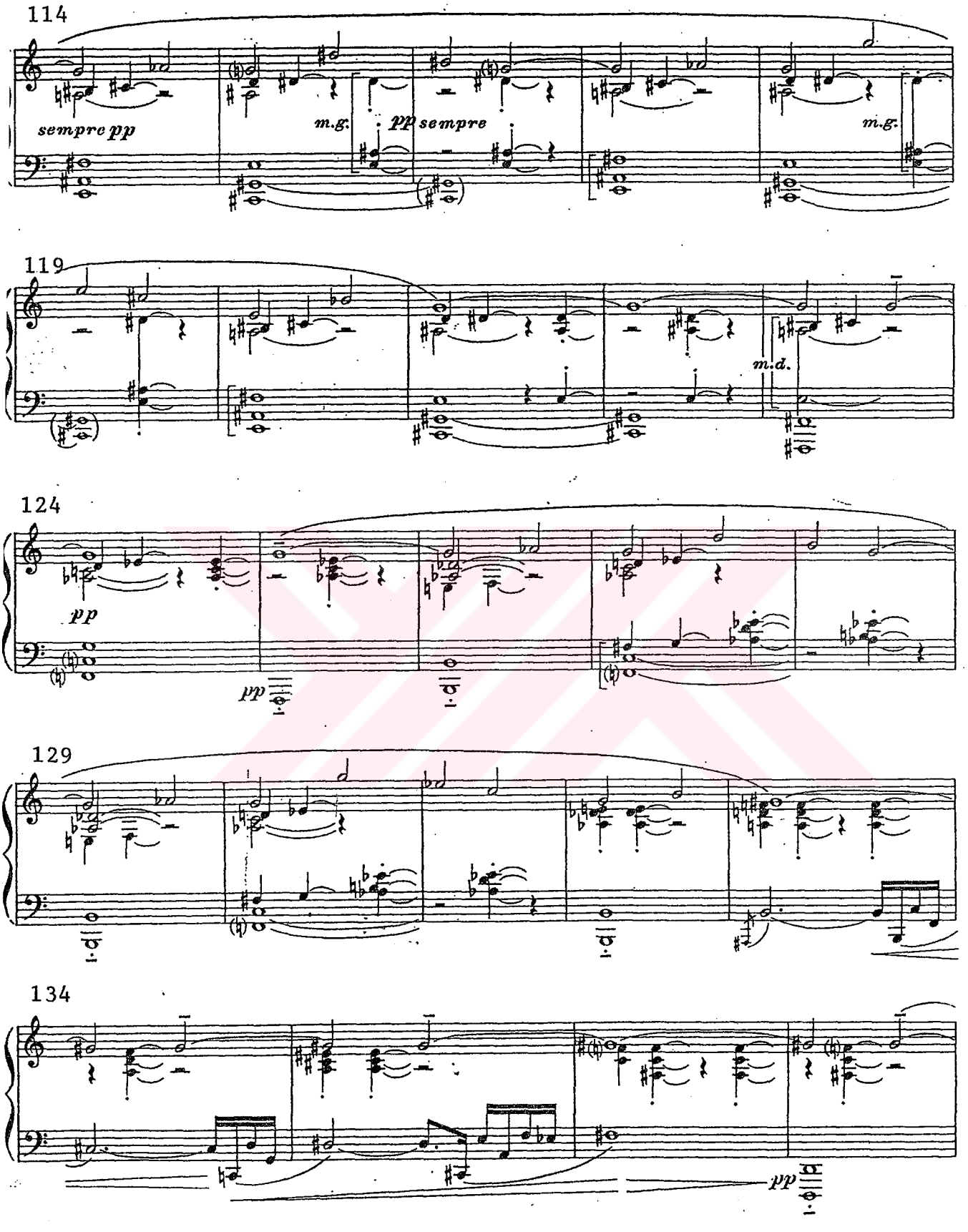

30
32
35
39
43
p
mp

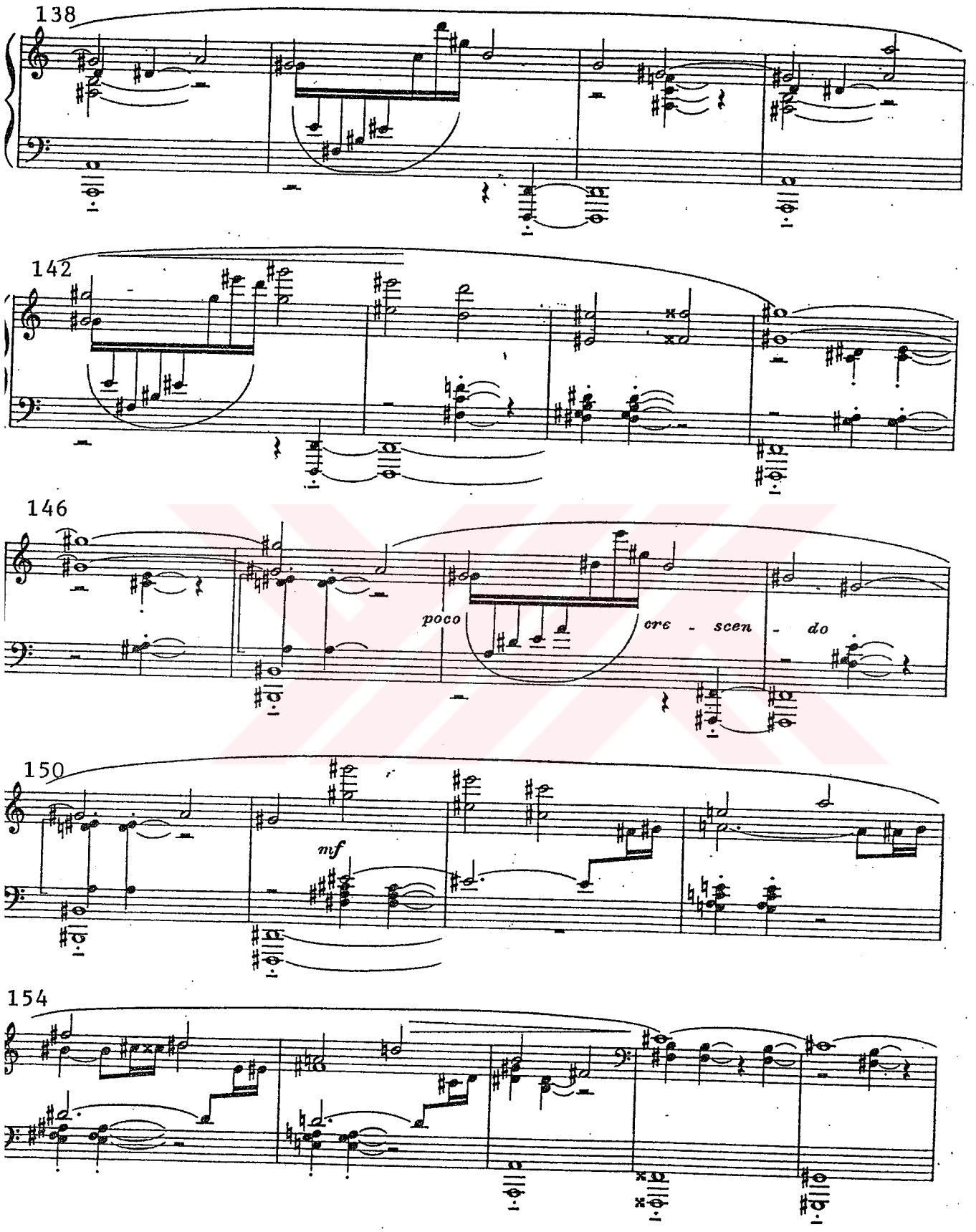

46
49
cre - - -
52
scen - - - - do
56
f
p subito
cre -
- scen - - do -
60
poco - - - -
- a - - - -
poco

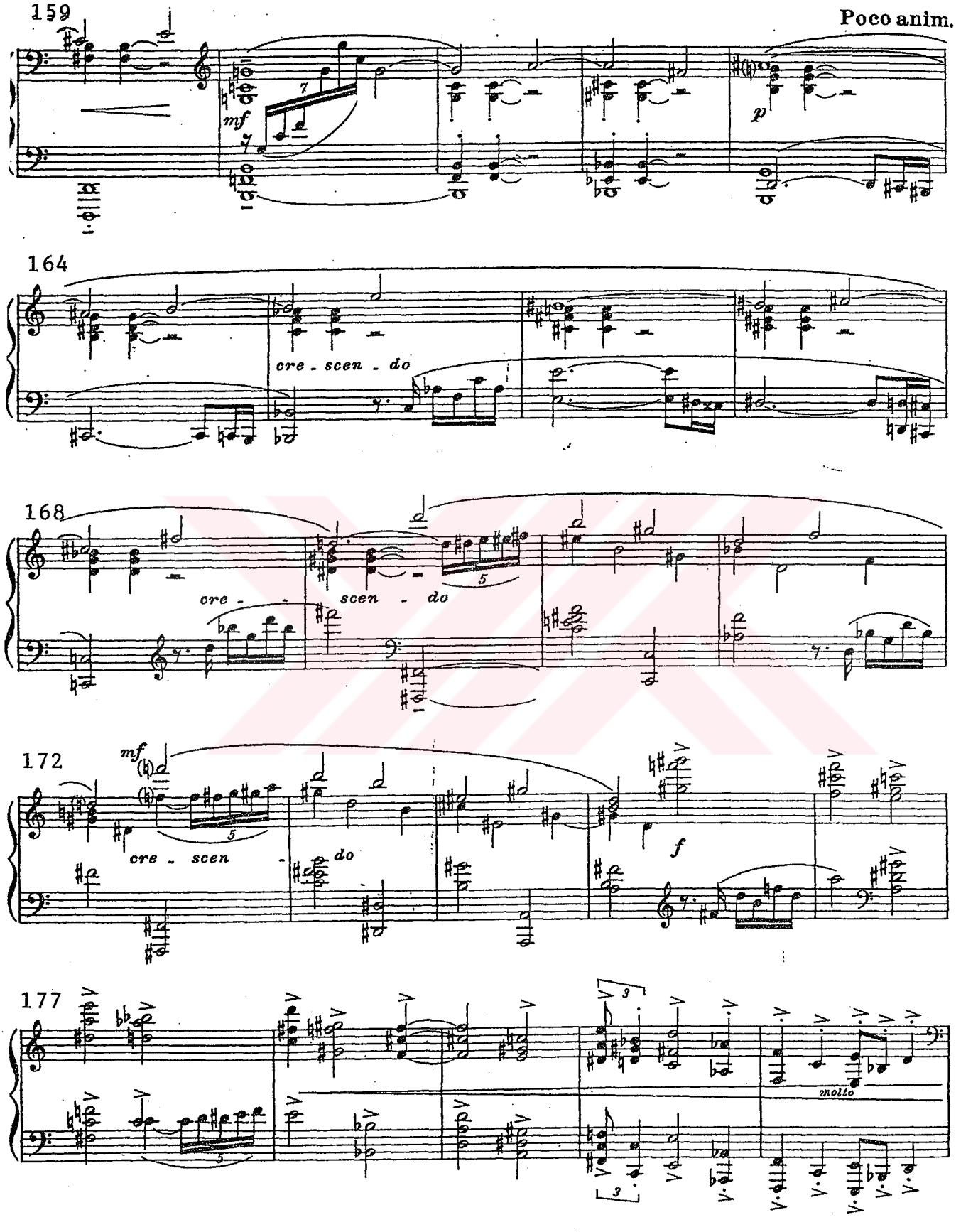

Reprenez le mouvt
64
Poco allarg.
f marcato
8a bassa
sff
simile
68
mp
72
poco
cresc.
76
mp staccato
80
sempre staccato

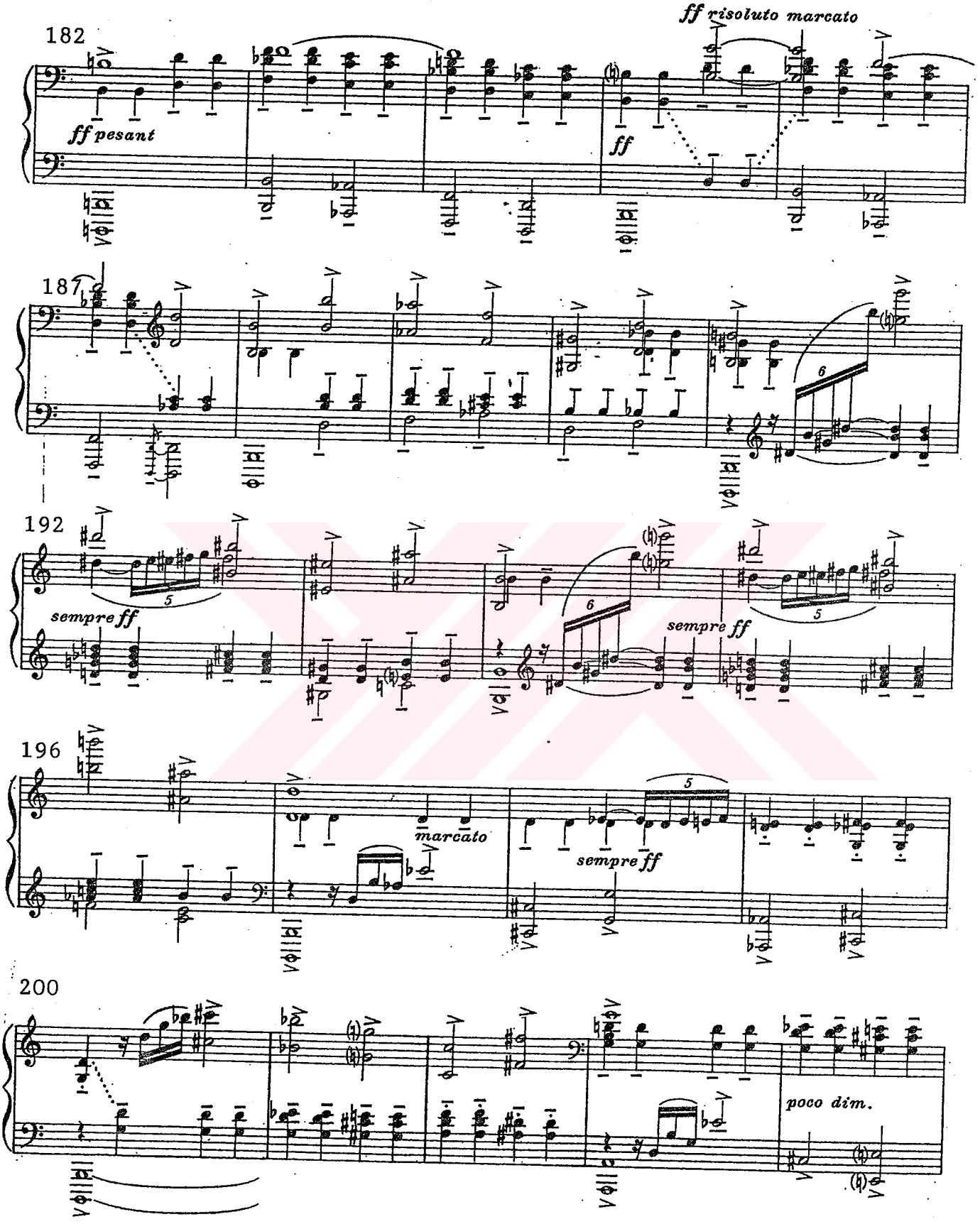

83
mp sempre
staccato
87
clair et cristallin
90
93
cre - scen -
95
- do
mf

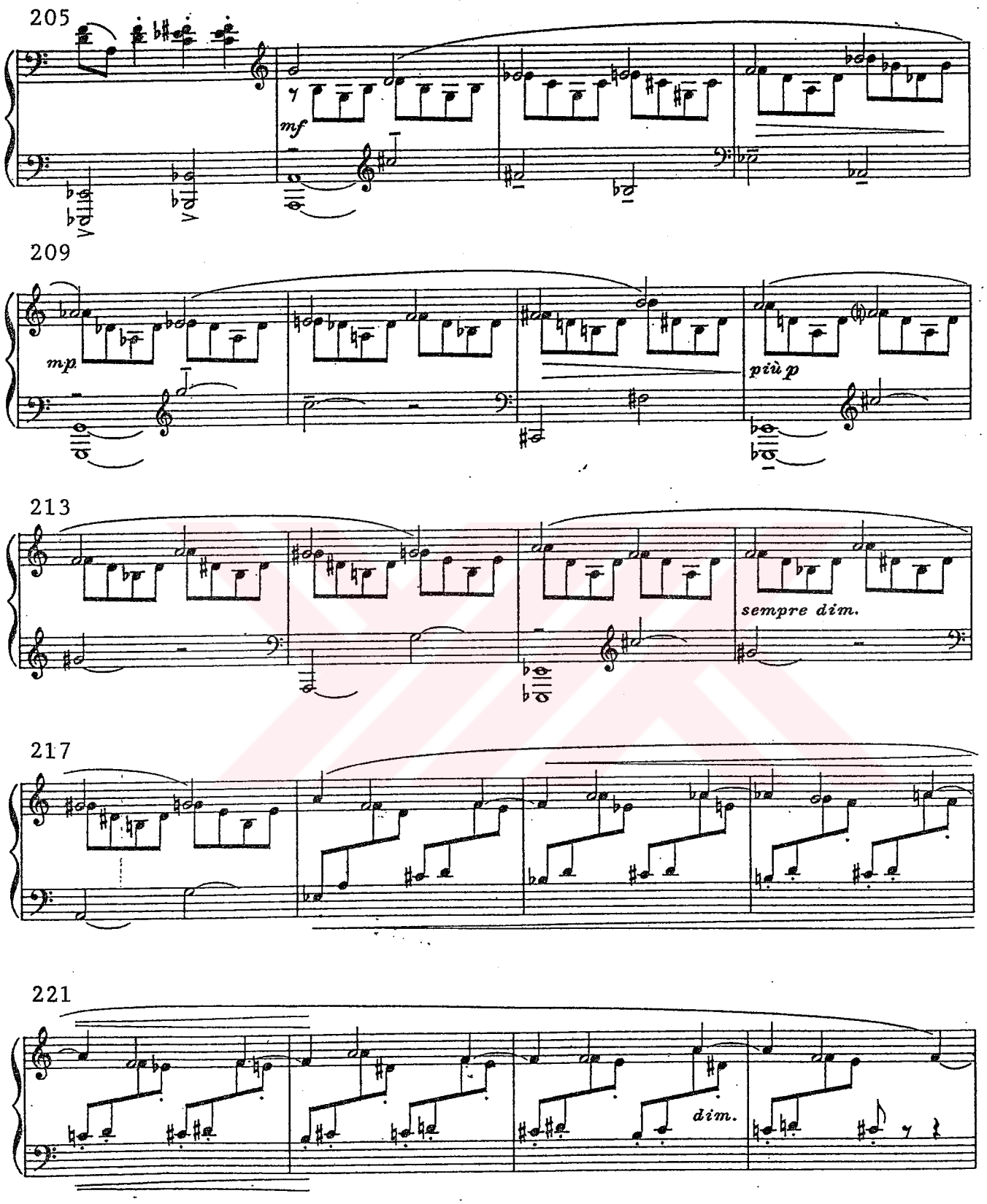

97
molto
100
f
comodo
105
ad lib.
mf
p
109
posez sans frapper les
notes entre parenthèses
(m.d.)
m.g.
111
Reprenez le mouvt
p
pp un poco rubato
Ped.

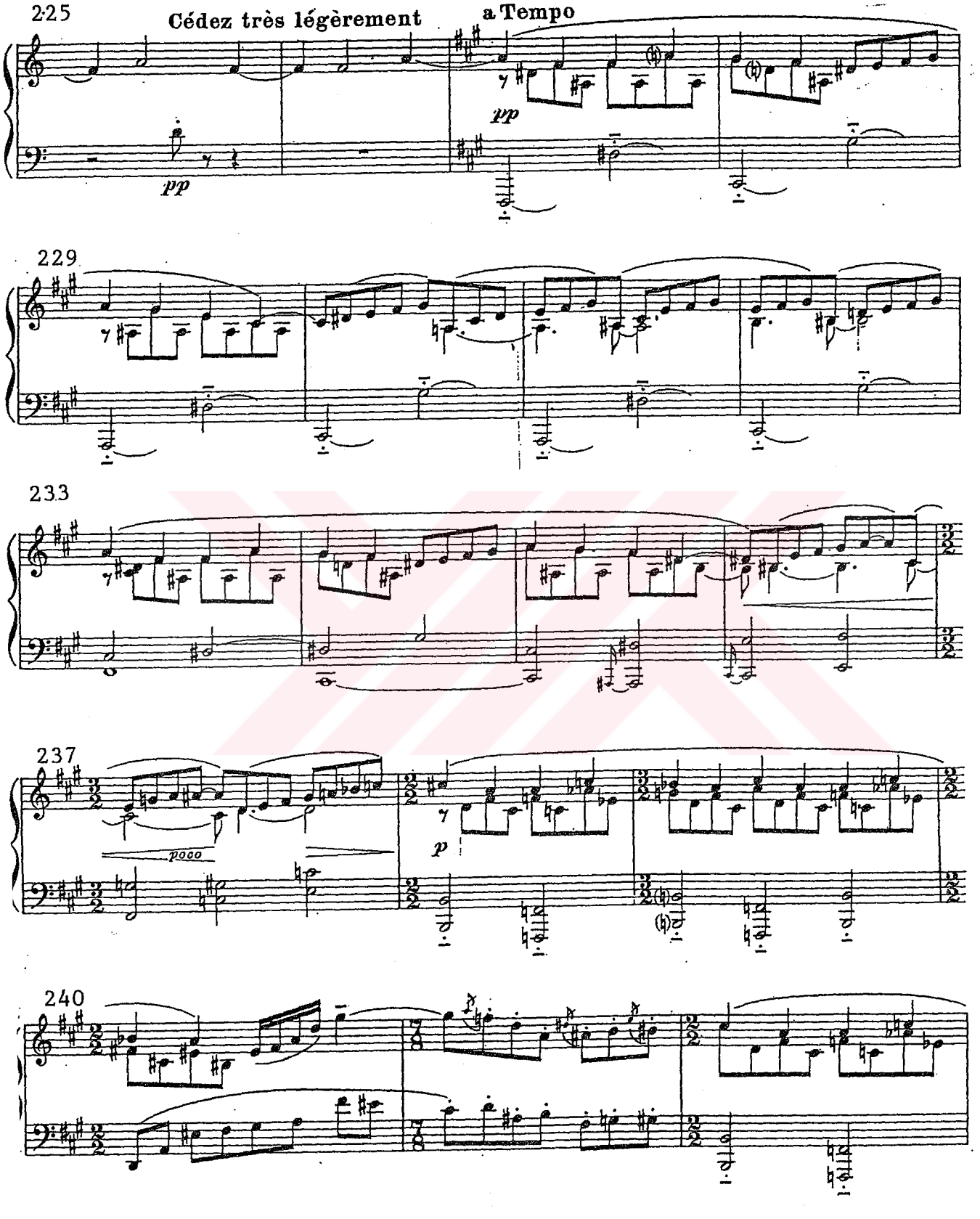

114
sempre pp
m.g.
pp sempre
m.g.
119
m.d.
124
pp
pp
129
134
pp

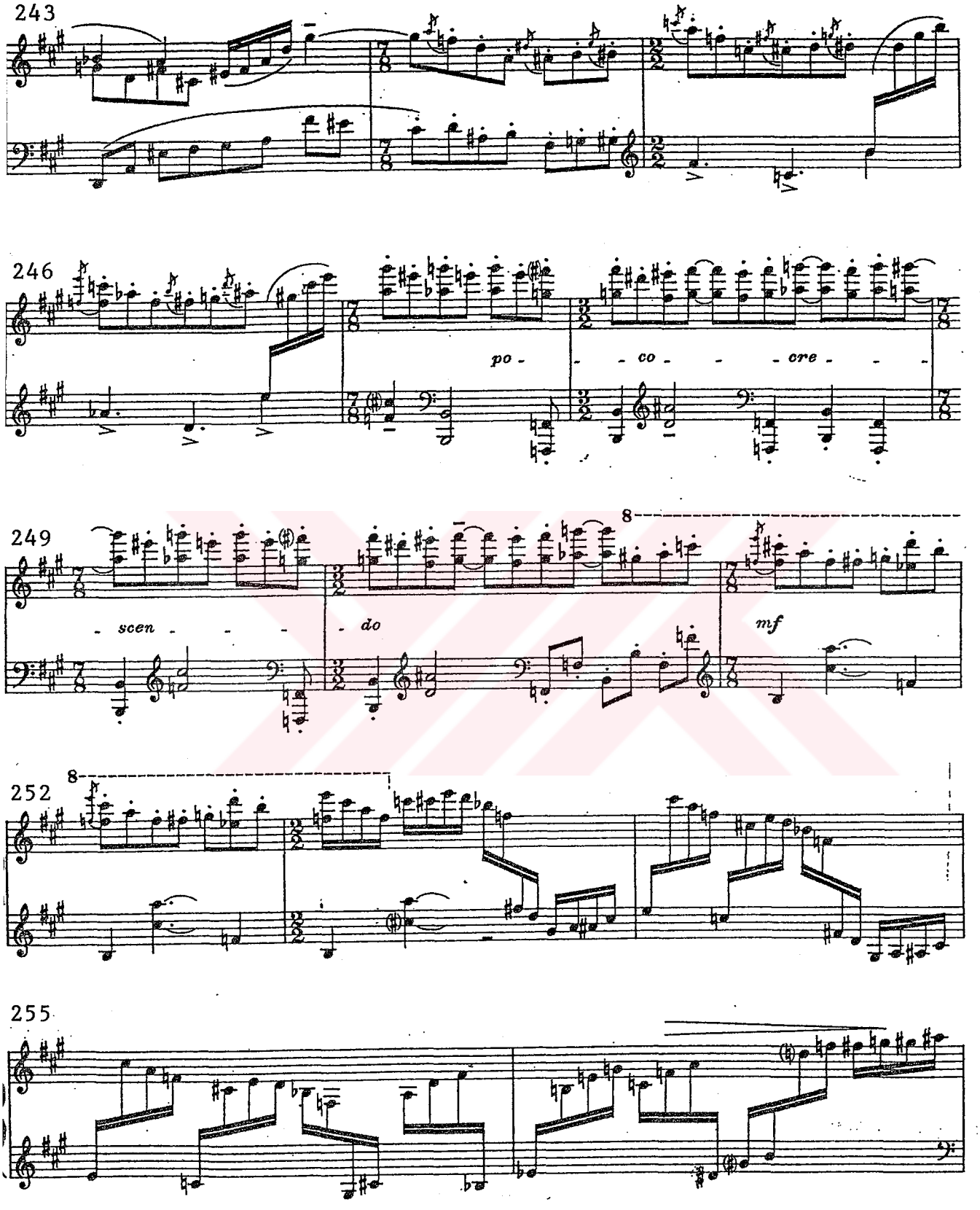

138
142
146
poco
cre - scen - do
150
mf
154

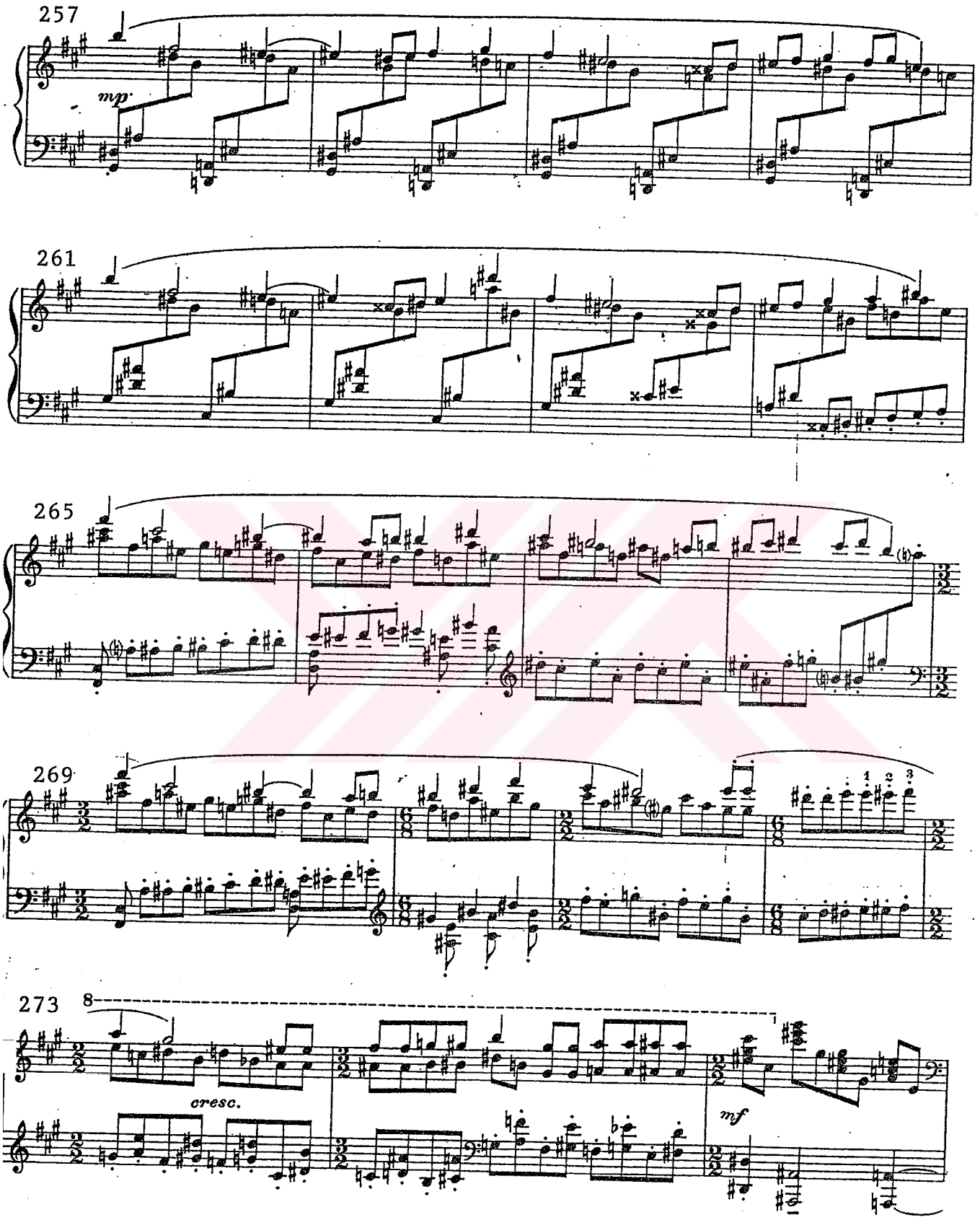

159
Poco anim.
mf
p
164
cre - scen - do
168
cre - scen - do
172
mf
cre - scen - do
f
177
molto

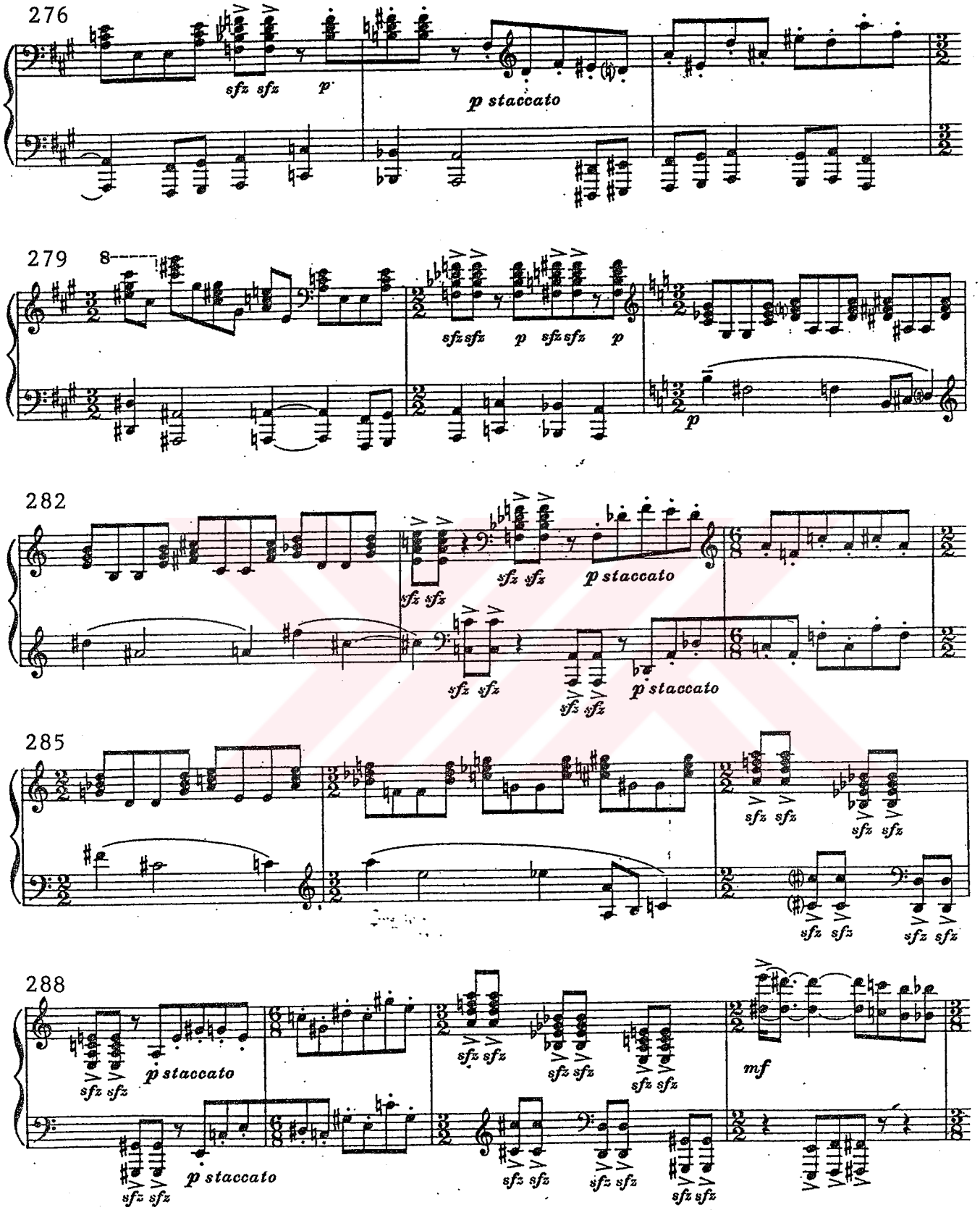

182
ff pesant
ff
ff risoluto marcato
187
192
sempre ff
sempre ff
196
marcato
sempre ff
200
poco dim.

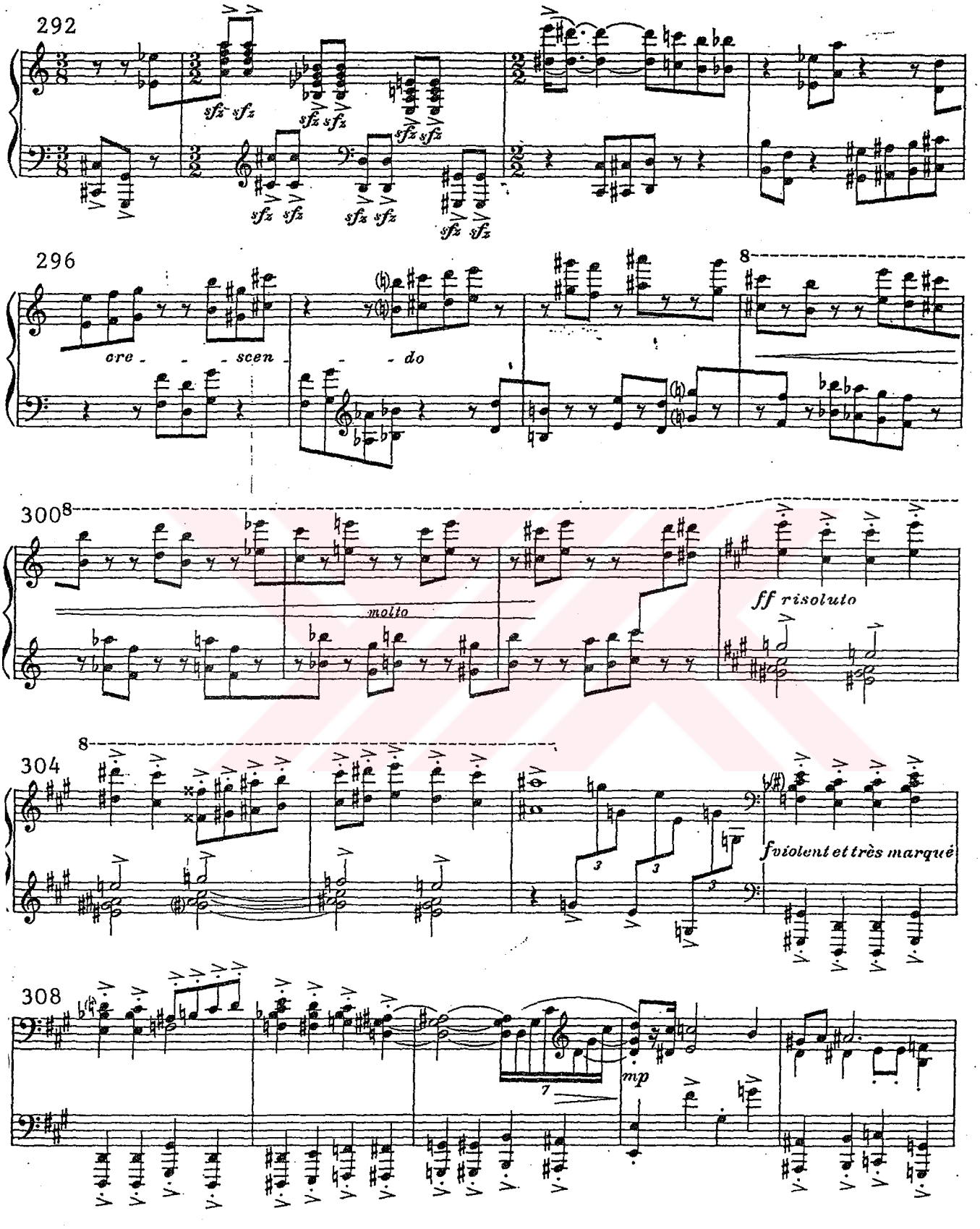

205
mf
209
mp
più p
213
sempre dim.
217
221
dim.

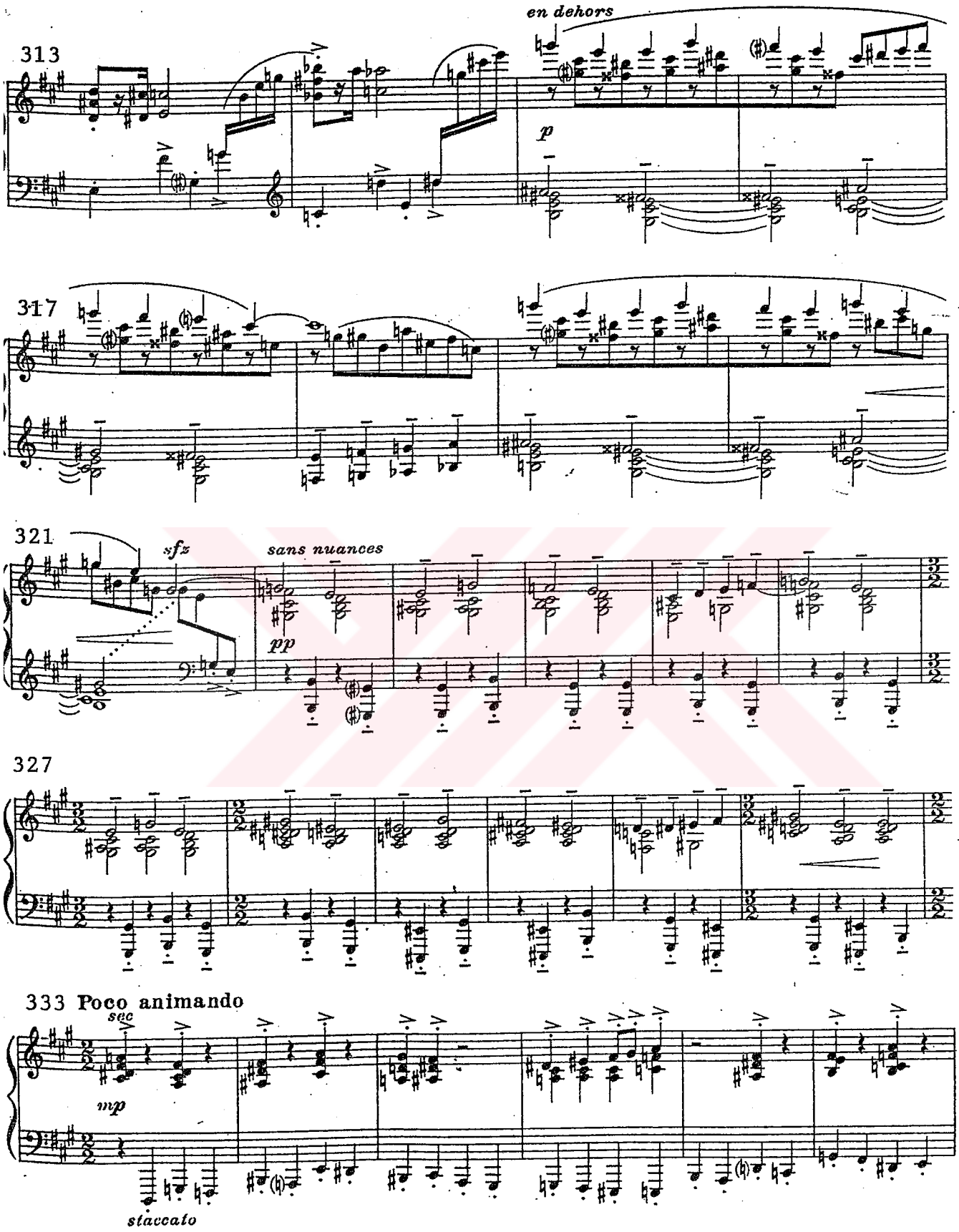

225
Cédez très légèrement
a Tempo
pp
pp
229
233
237
poco
p
240

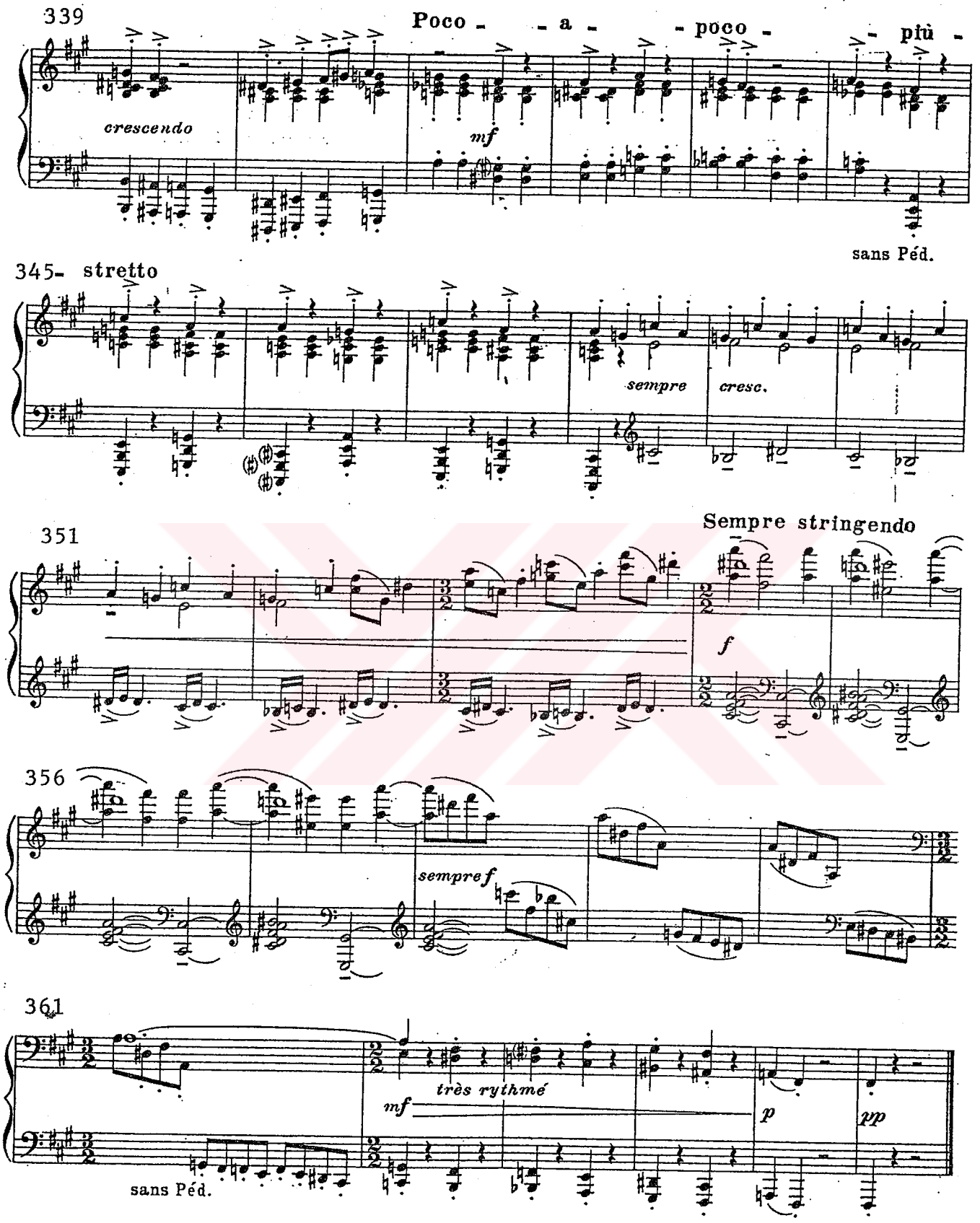

243
246
po -
- co - - cre - -
249
- scen - - -
- do
8
mf
8
252
255


257
mp
261
265
269
273
8
cresc.
mf

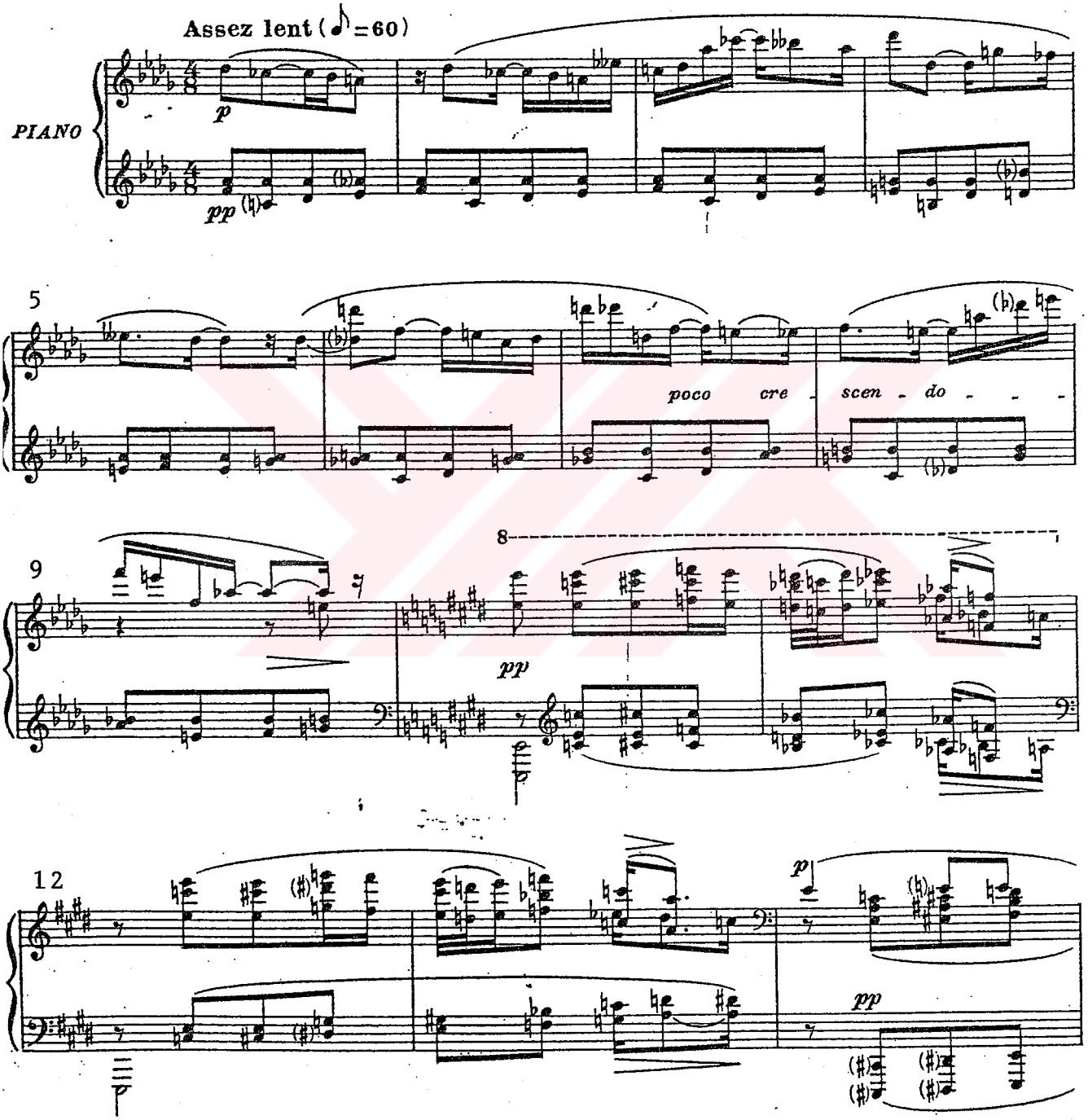

276
sfz sfz p
p staccato
279
8
sfz sfz p sfz sfz p
p
282
sfz sfz p staccato
sfz sfz
sfz sfz
p staccato
285
sfz sfz
sfz sfz
sfz sfz
sfz sfz
288
sfz sfz
p staccato
sfz sfz
sfz sfz
sfz sfz
mf
sfz sfz
p staccato
sfz sfz
sfz sfz
sfz sfz

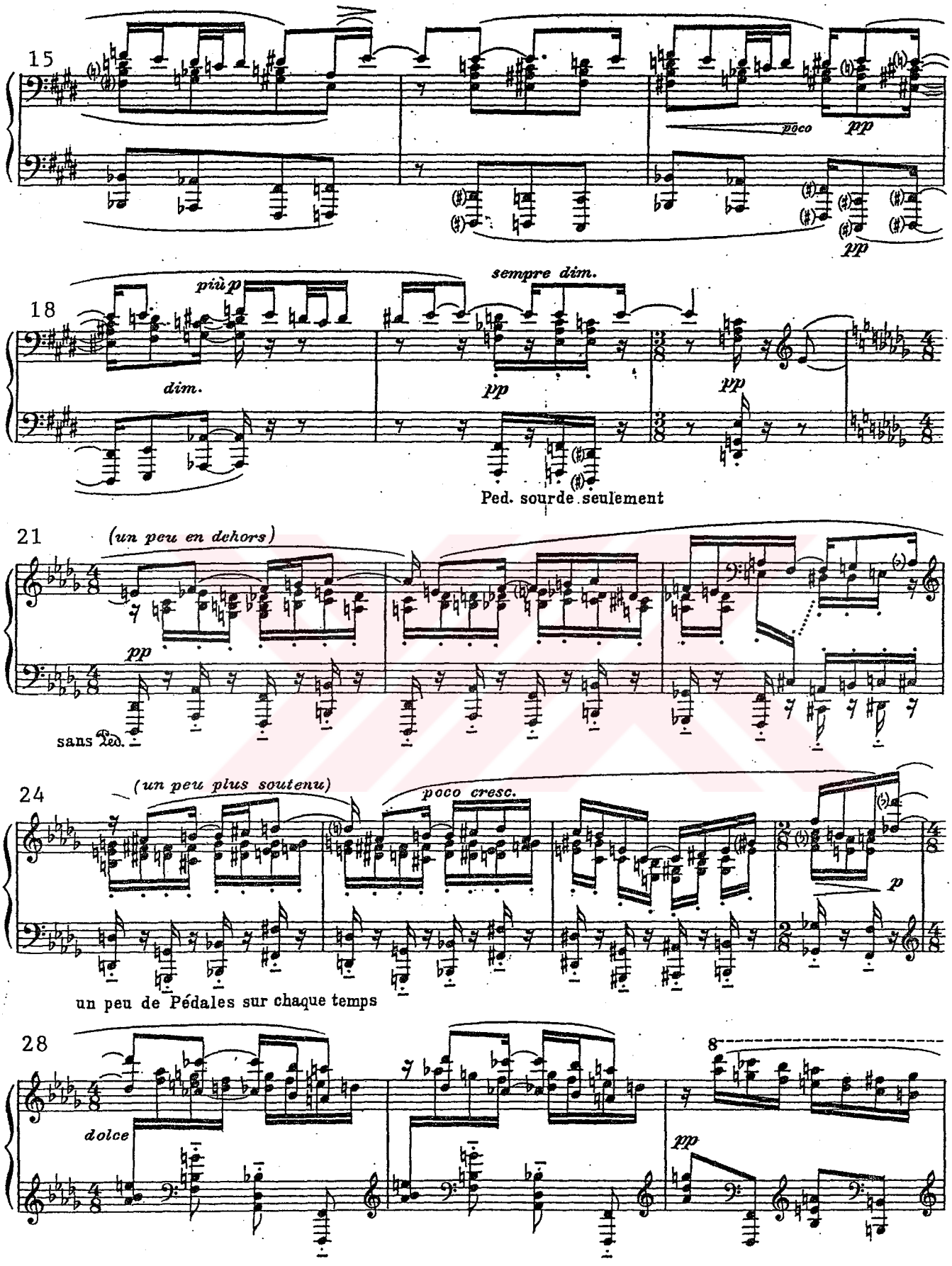

292
sfz sfz
296
cre - - - scen - - - do
8
300
molto
ff risoluto
304
violent et très marqué
308
mp

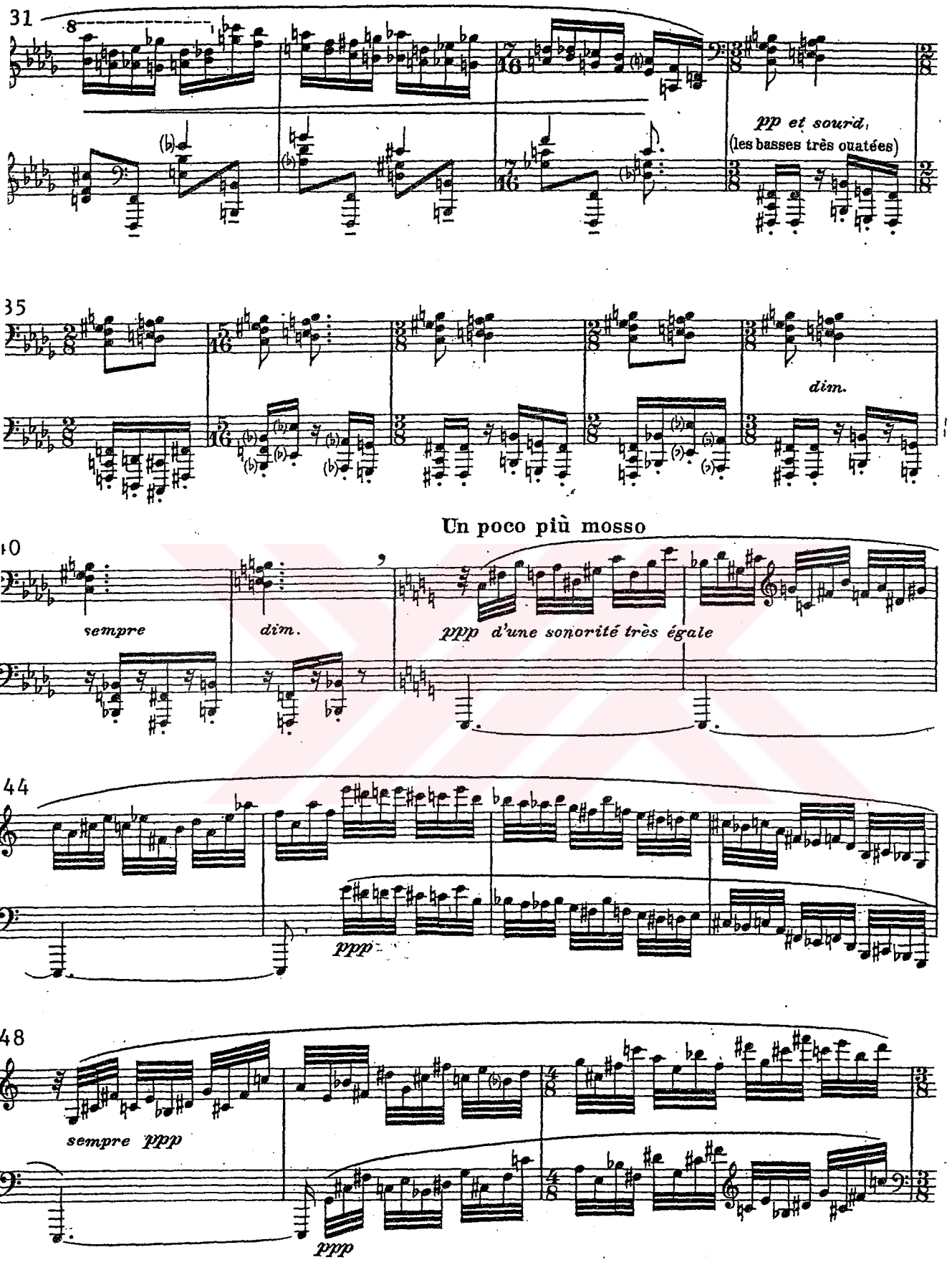

313
en dehors
p
317
321
sfz
sans nuances
pp
327
333 Poco animando
sec
mp
staccato

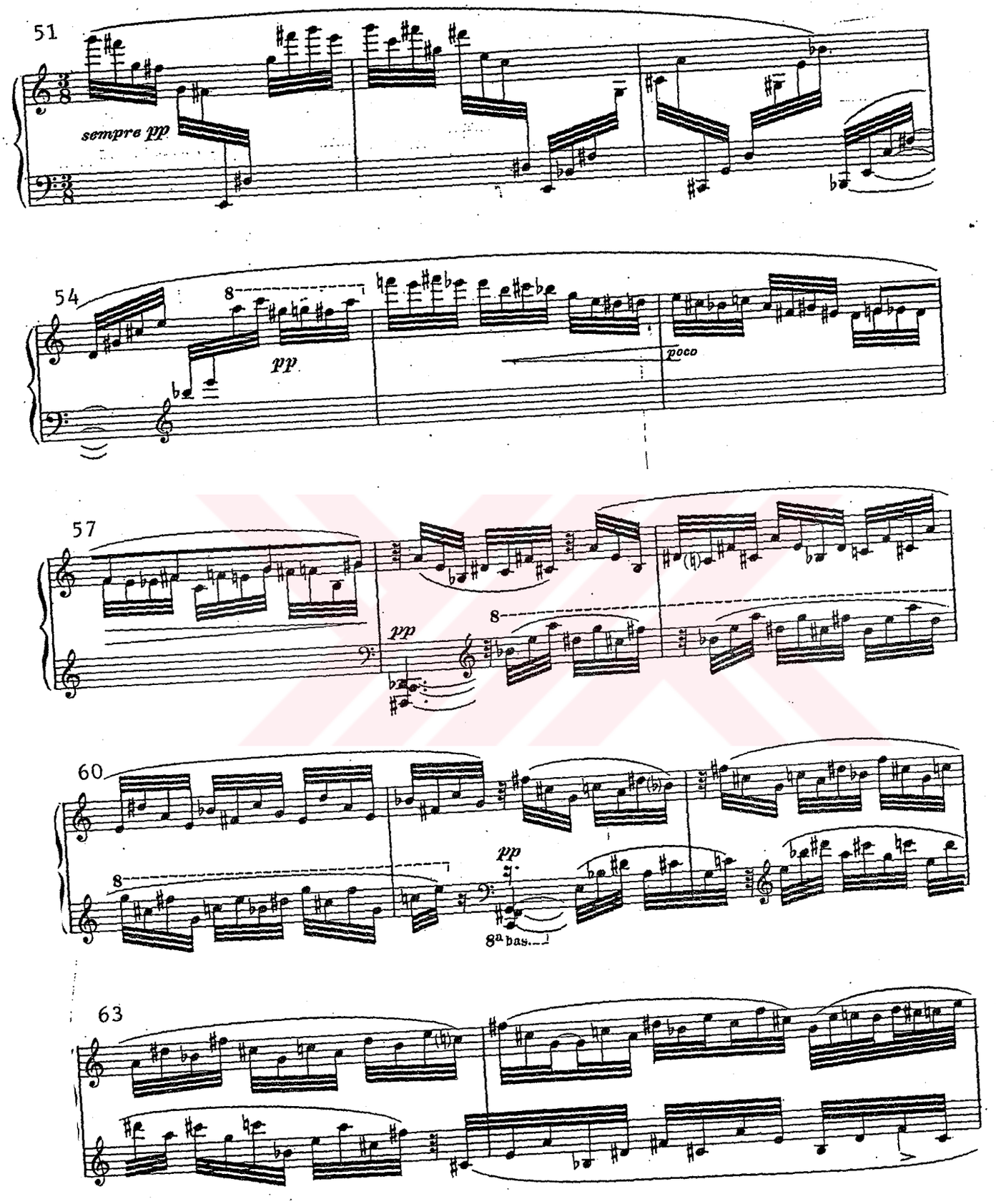

339
Poco - - a - - poco - - più -
crescendo
mf
sans Péd.
345- stretto
sempre
cresc.
Sempre stringendo
351
f
356
sempre f
361
très rythmé
mf
p
pp
sans Péd.

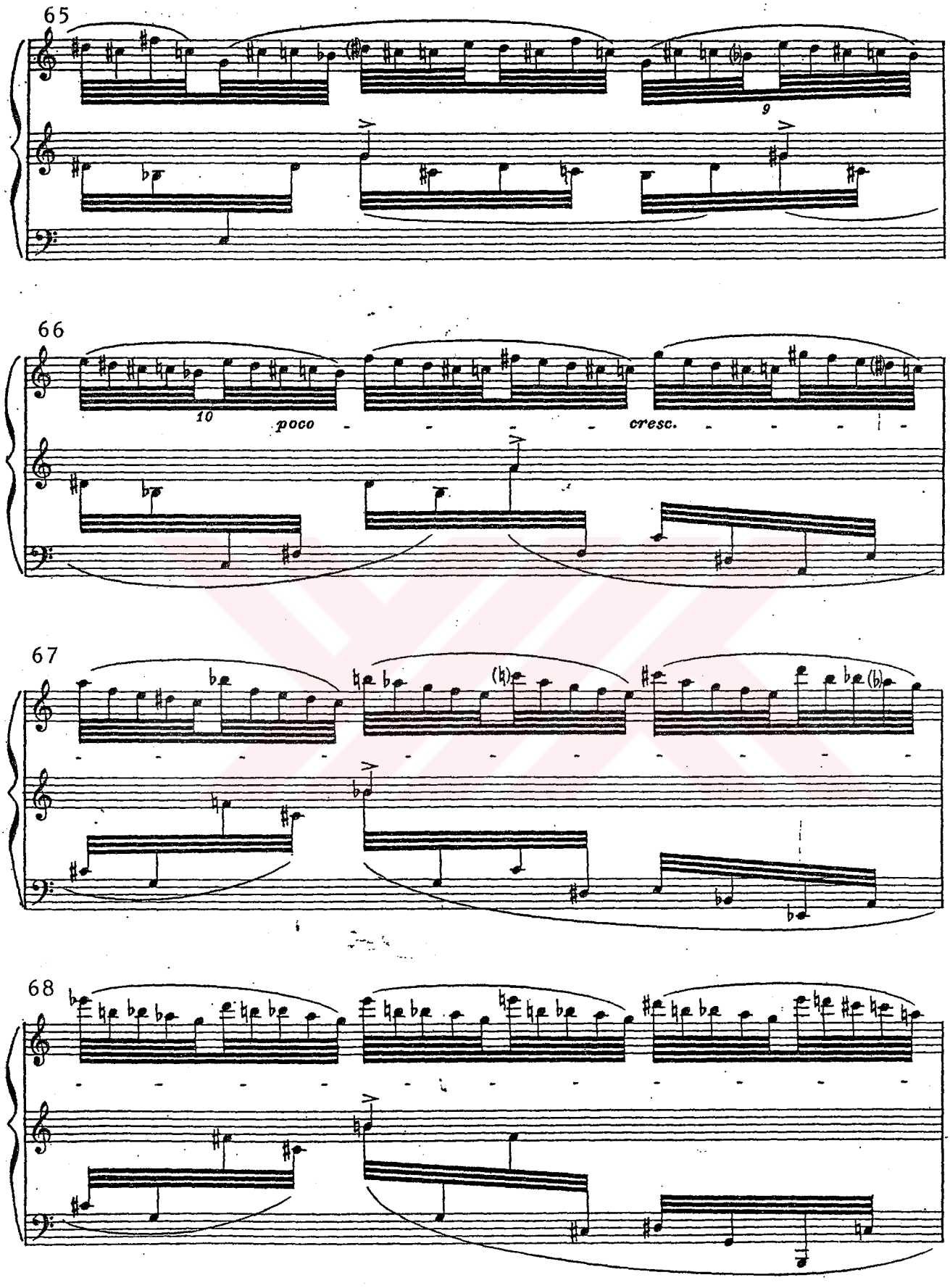
II. Lied

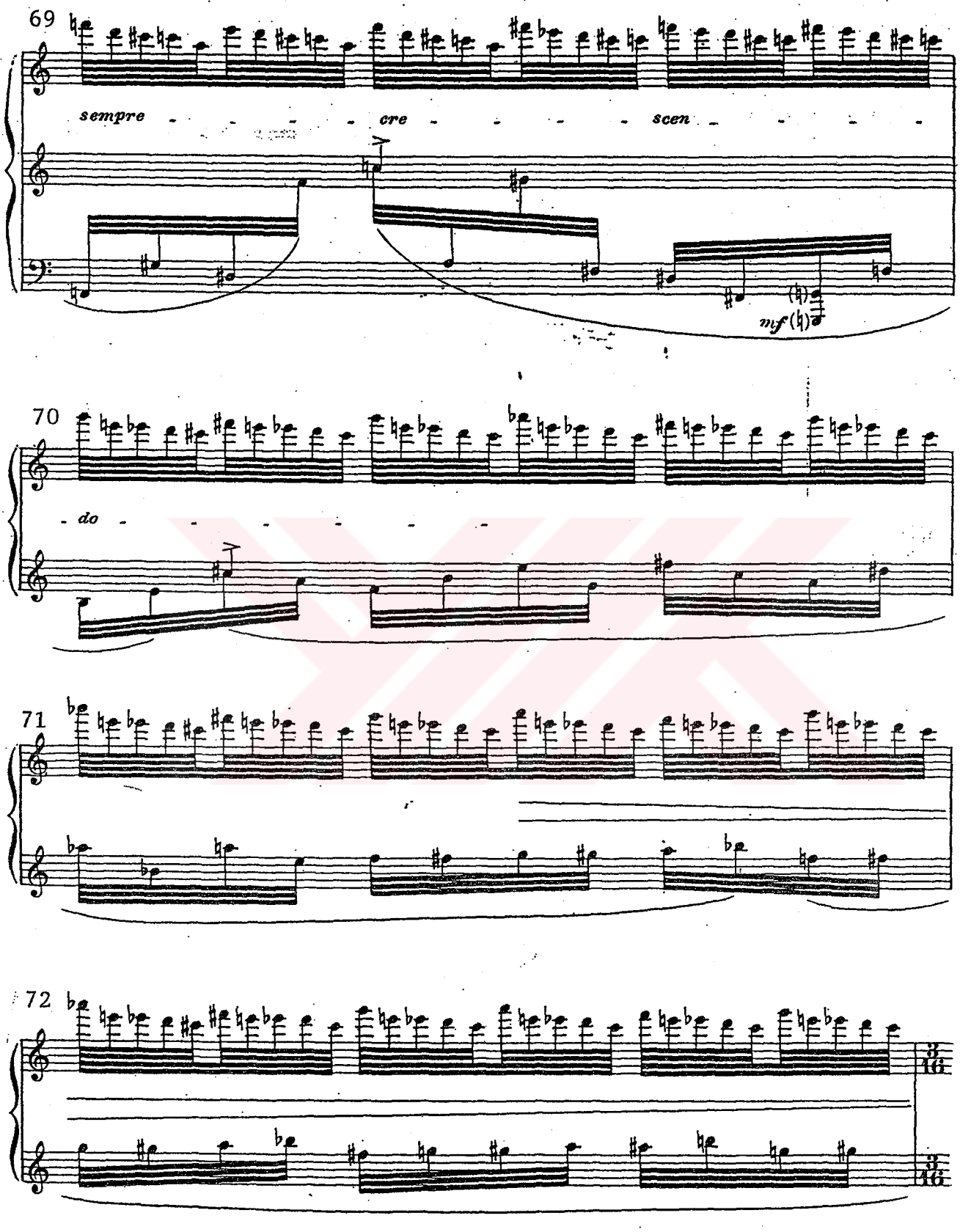


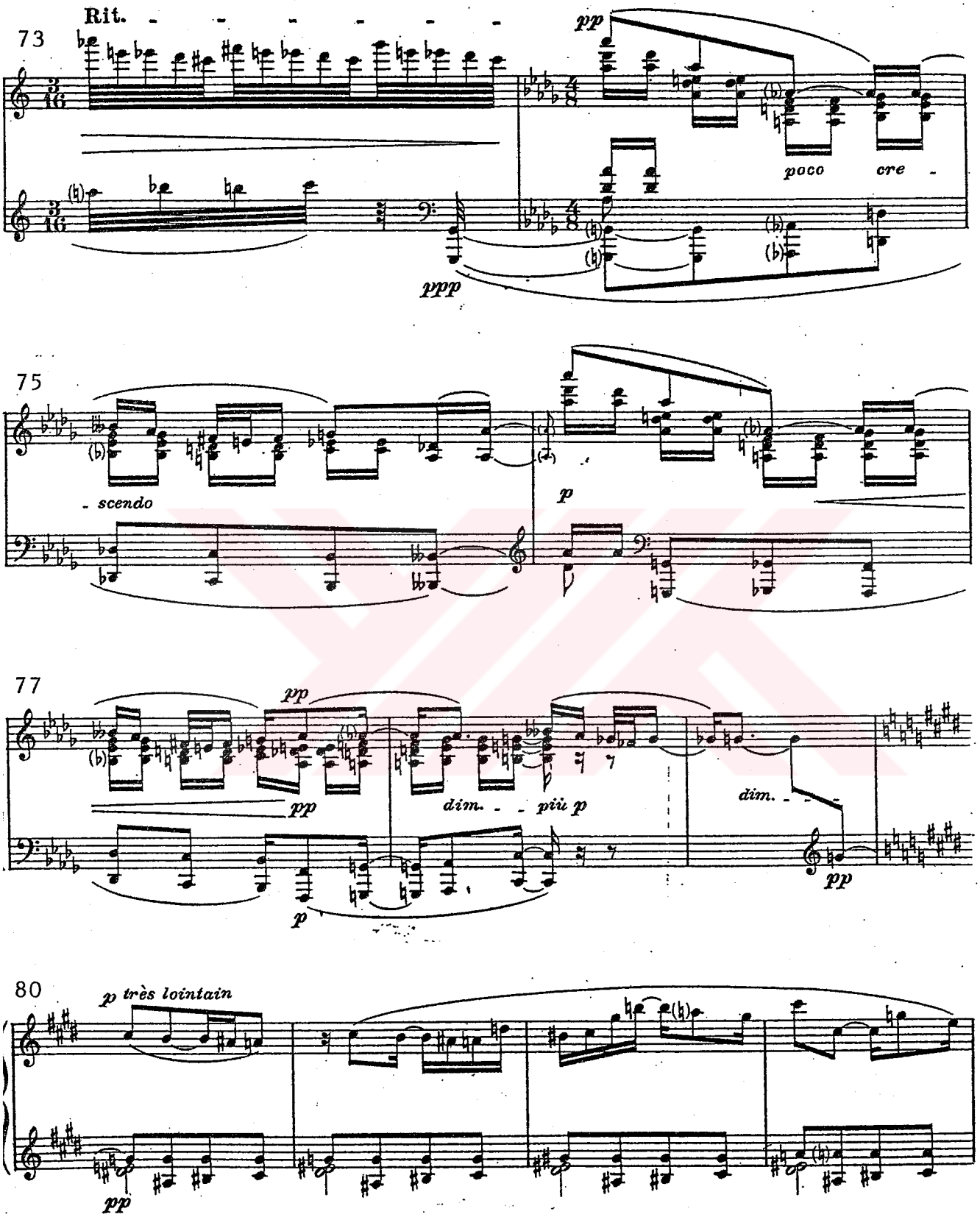

15
poco
pp
pp
18
più p
sempre dim.
dim.
pp
pp
Ped. sourde seulement
21
(un peu en dehors)
pp
sans Ped.
24
(un peu plus soutenu)
poco cresc.
p
un peu de Pédales sur chaque temps
28
8
dolce
pp

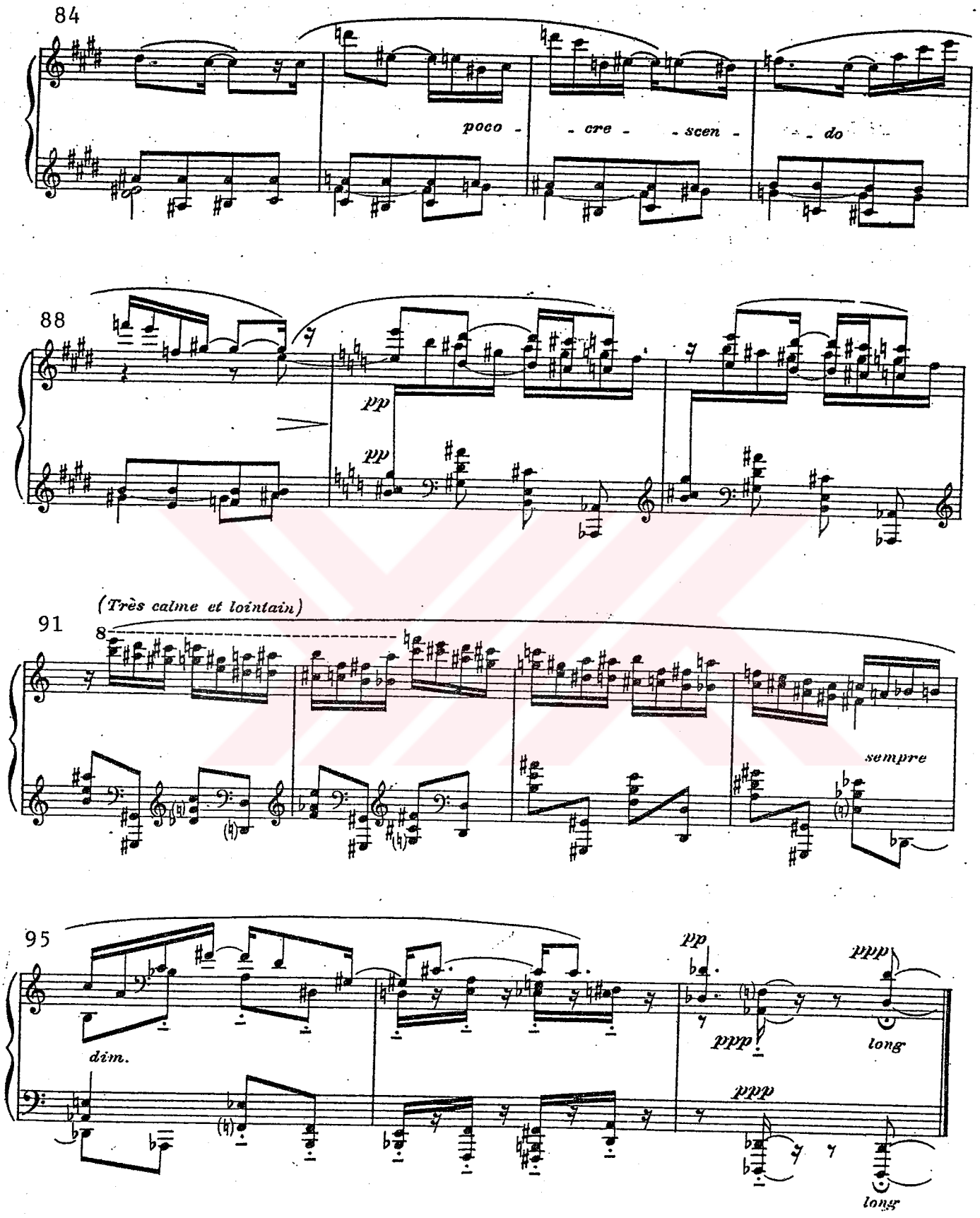

31
8
pp et sourd,
(les basses très ouatées)
35
dim.
Un poco più mosso
10
sempre
dim.
ppp d'une sonorité très égale
44
ppp
48
sempre ppp
ppp


51
sempre pp
54
8
pp
poco
57
pp
8
60
8
pp
8a bas.
63


65
9
66
10
poco
cresc.
67
68


69
sempre - - - - - cre - - - - - scen - - - - -
mf
70
- do - - - - - -
71
72

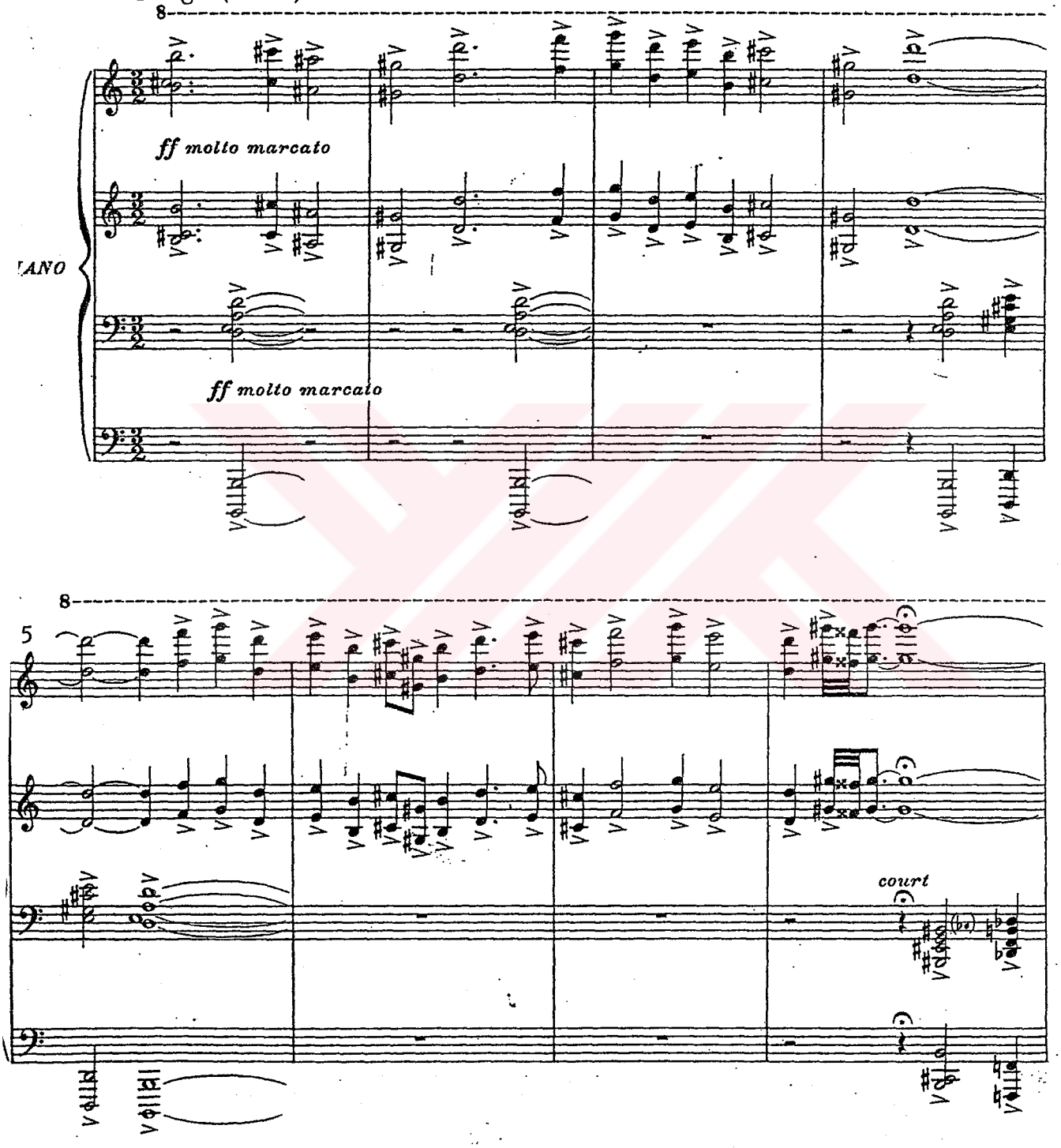

Rit. - - - - - -
73
pp
poco cre -
ppp
75
- scendo
p
77
pp
pp
dim. - - più p
dim. - -
pp
p
80
p très lointain
pp

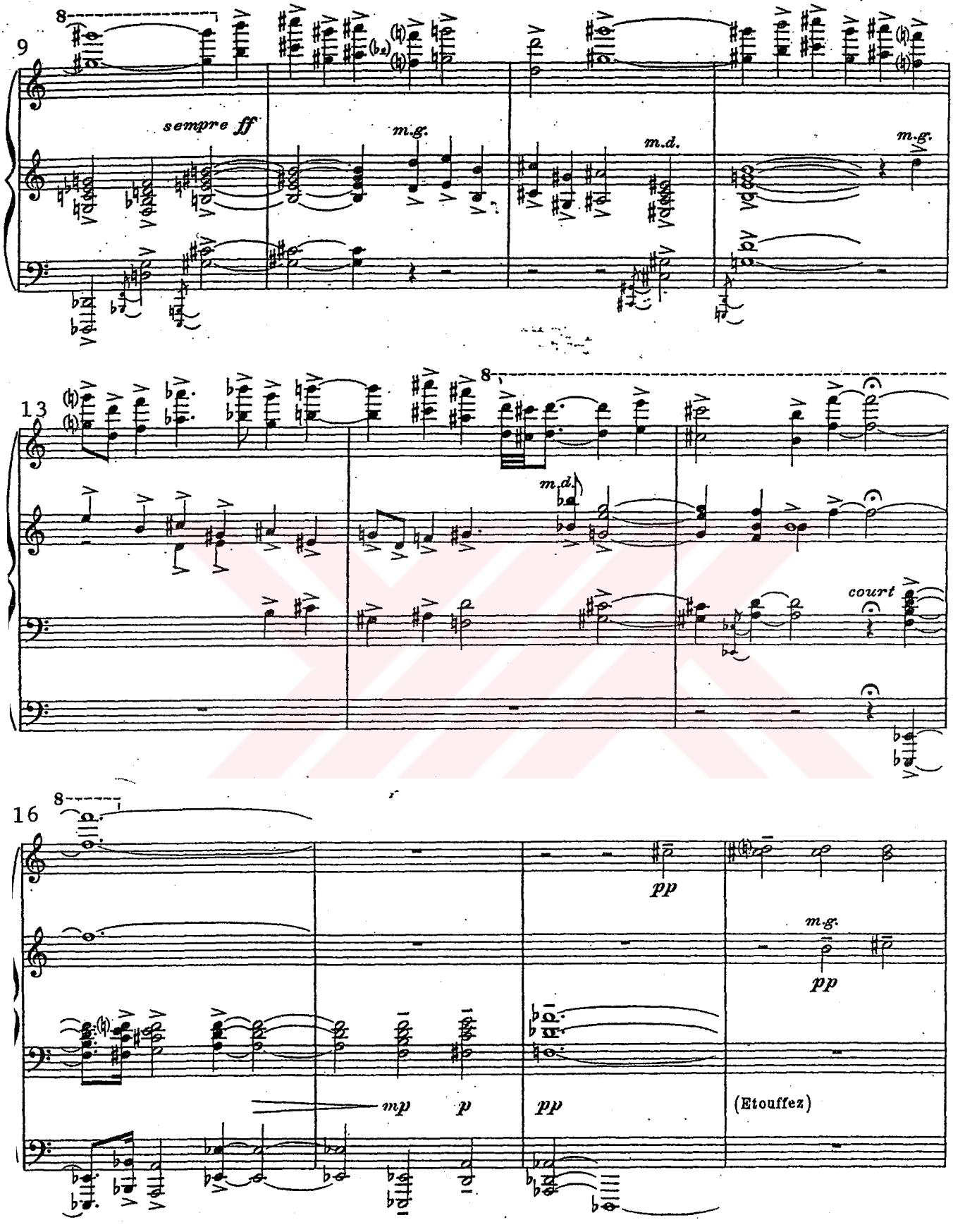

84
poco - - cre - - scen - - do
88
pp
pp
(Très calme et lointain)
91
8
sempre
95
dim.
pp
ppp
ppp
long
ppp
long

III. Choral et Variations

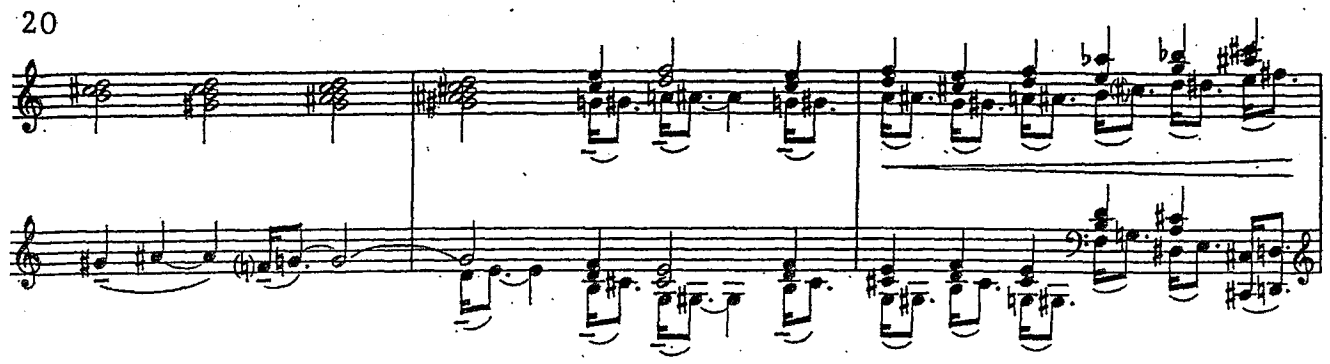
CHORAL

Large (♩ = 50)

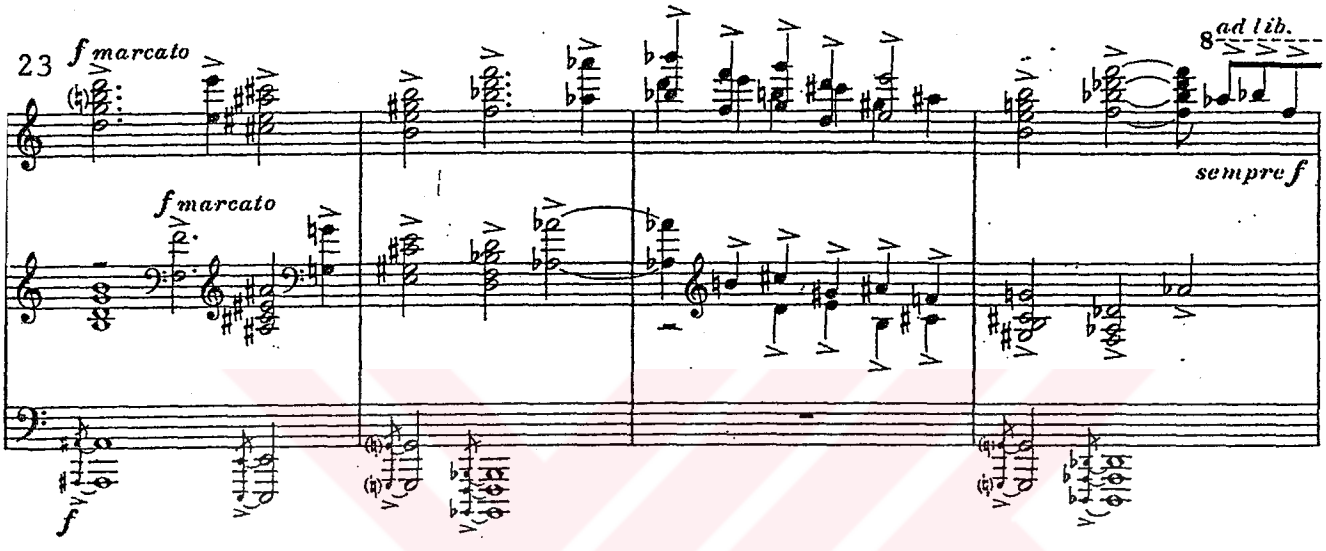



9
8
sempre ff
m.g.
m.d.
m.g.
13
8
m.d.
court
16
8
pp
m.g.
pp
mp
p
pp
(Etouffez)

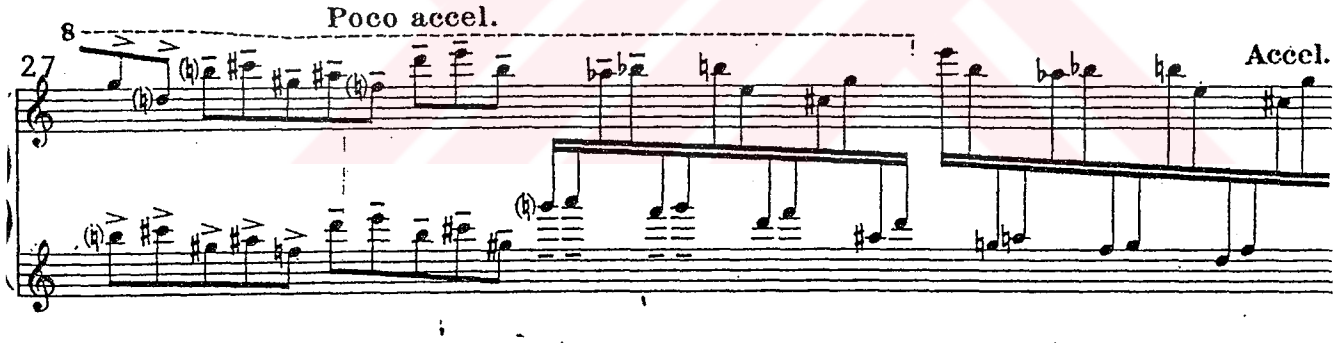
20



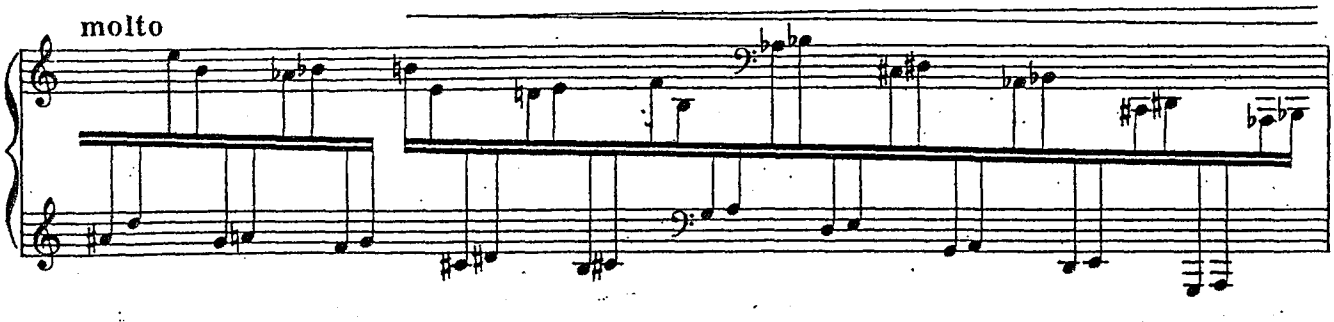
23 *f marcato*

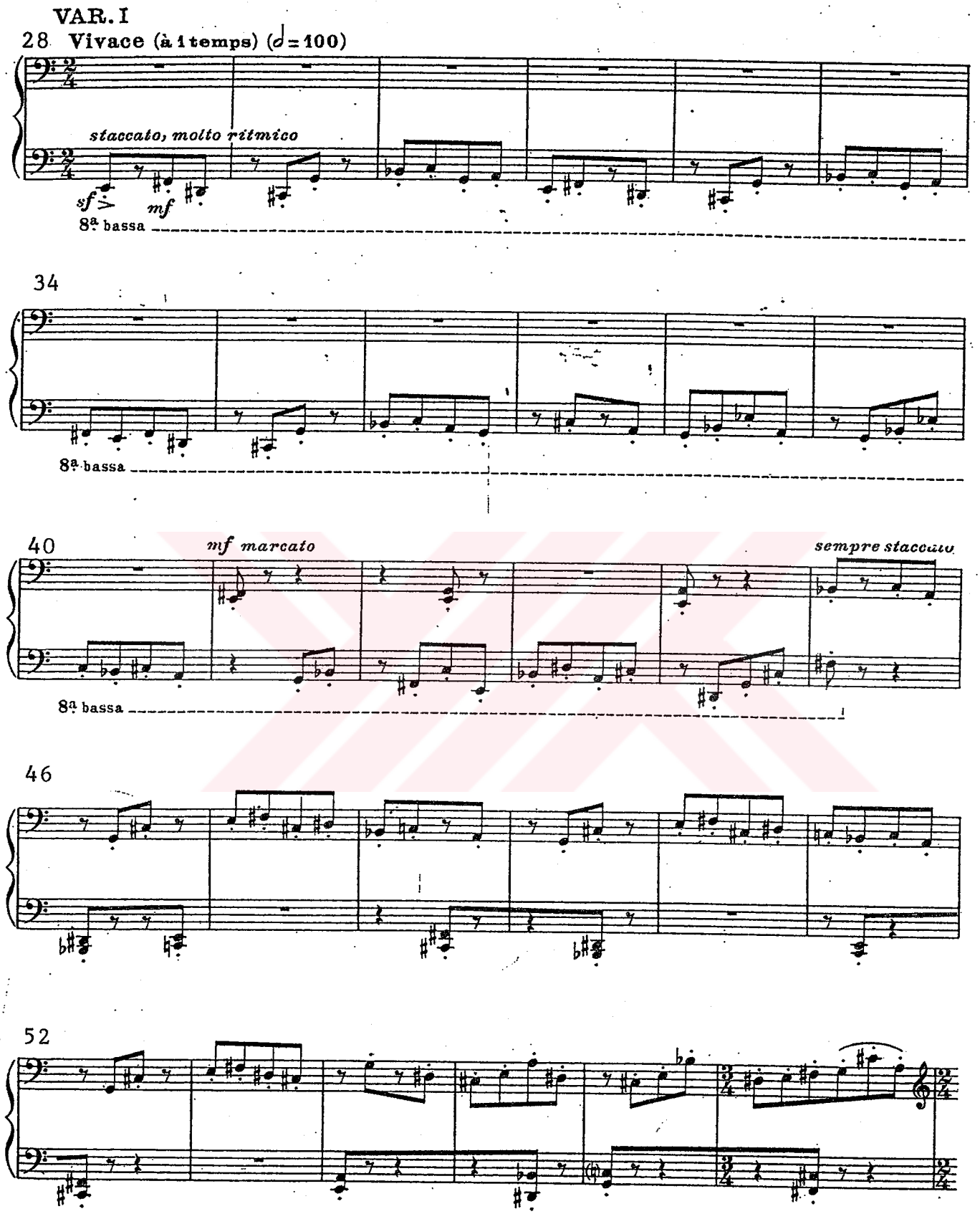


27 Poco accel.



molto

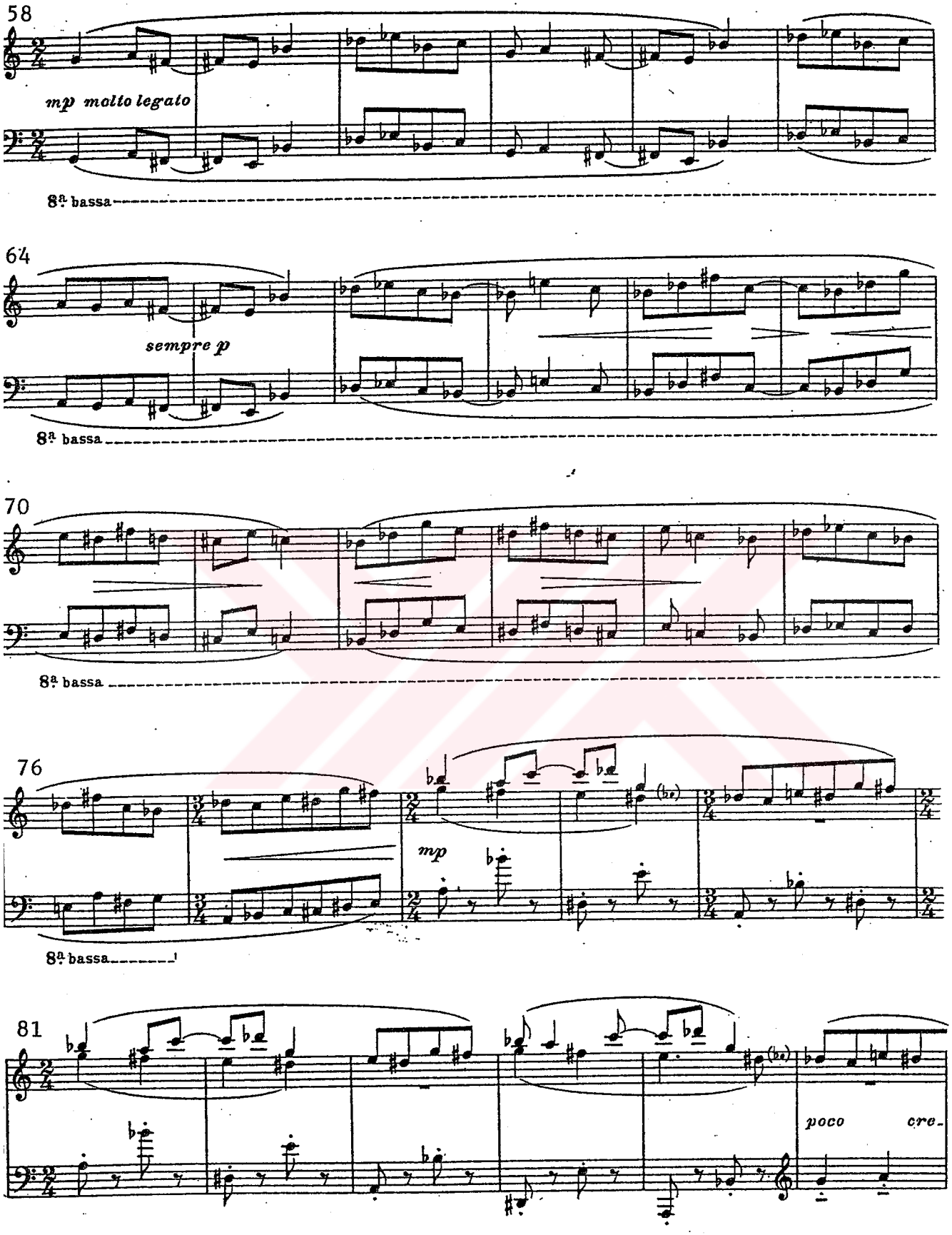


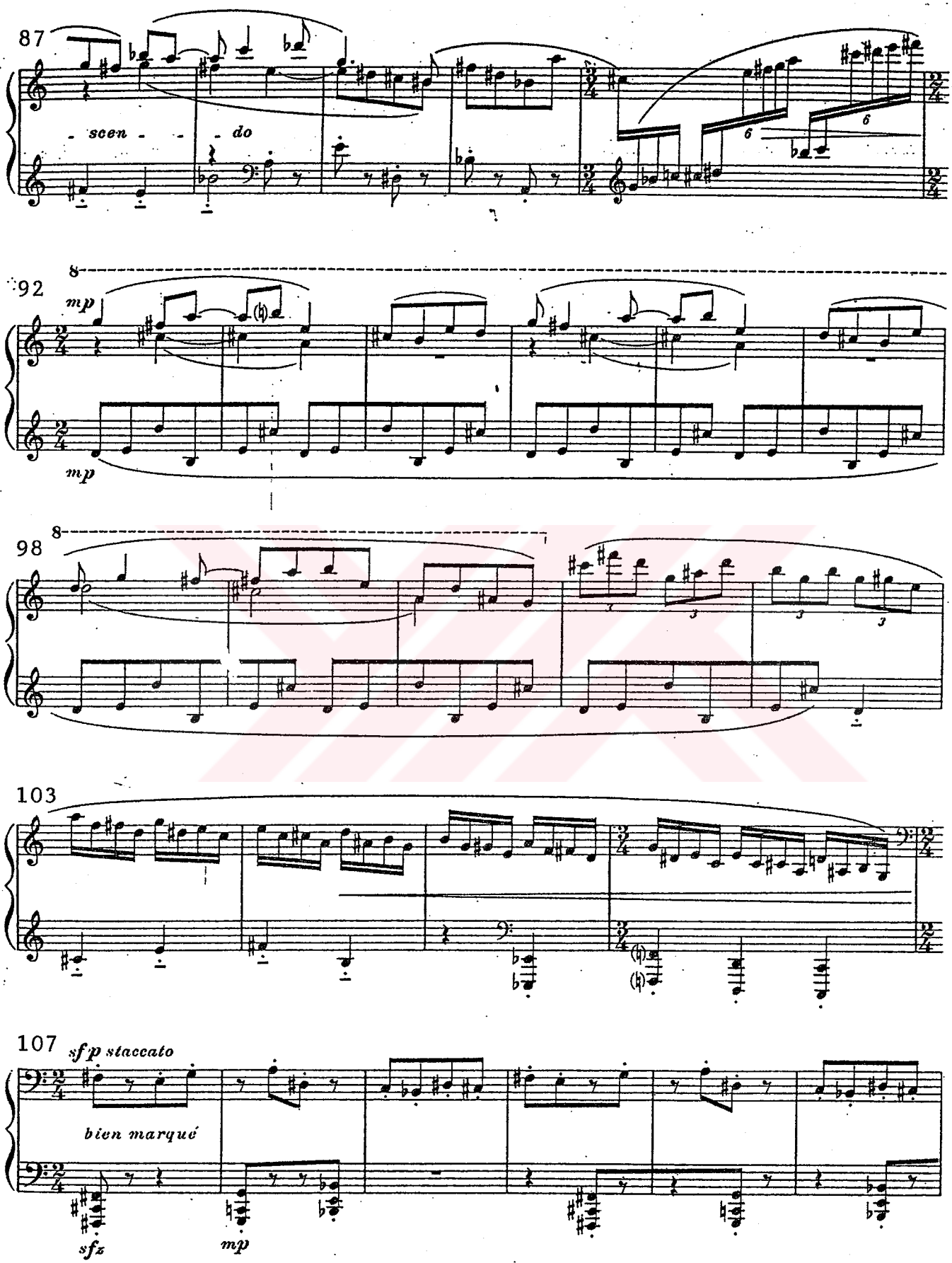

VAR. I
Vivace (à 1 temps) (𝅗𝅥 = 100)

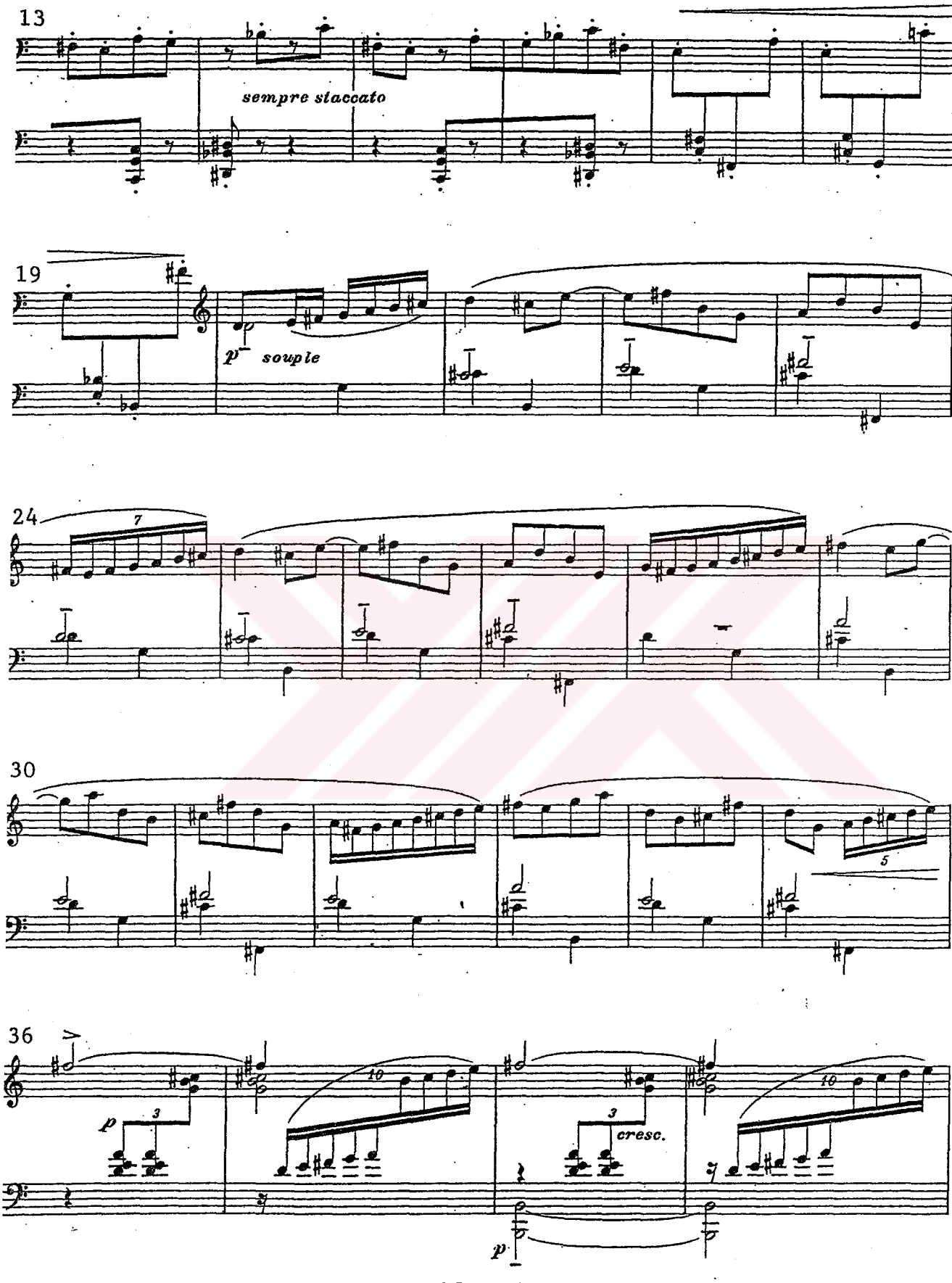
8ª bassa

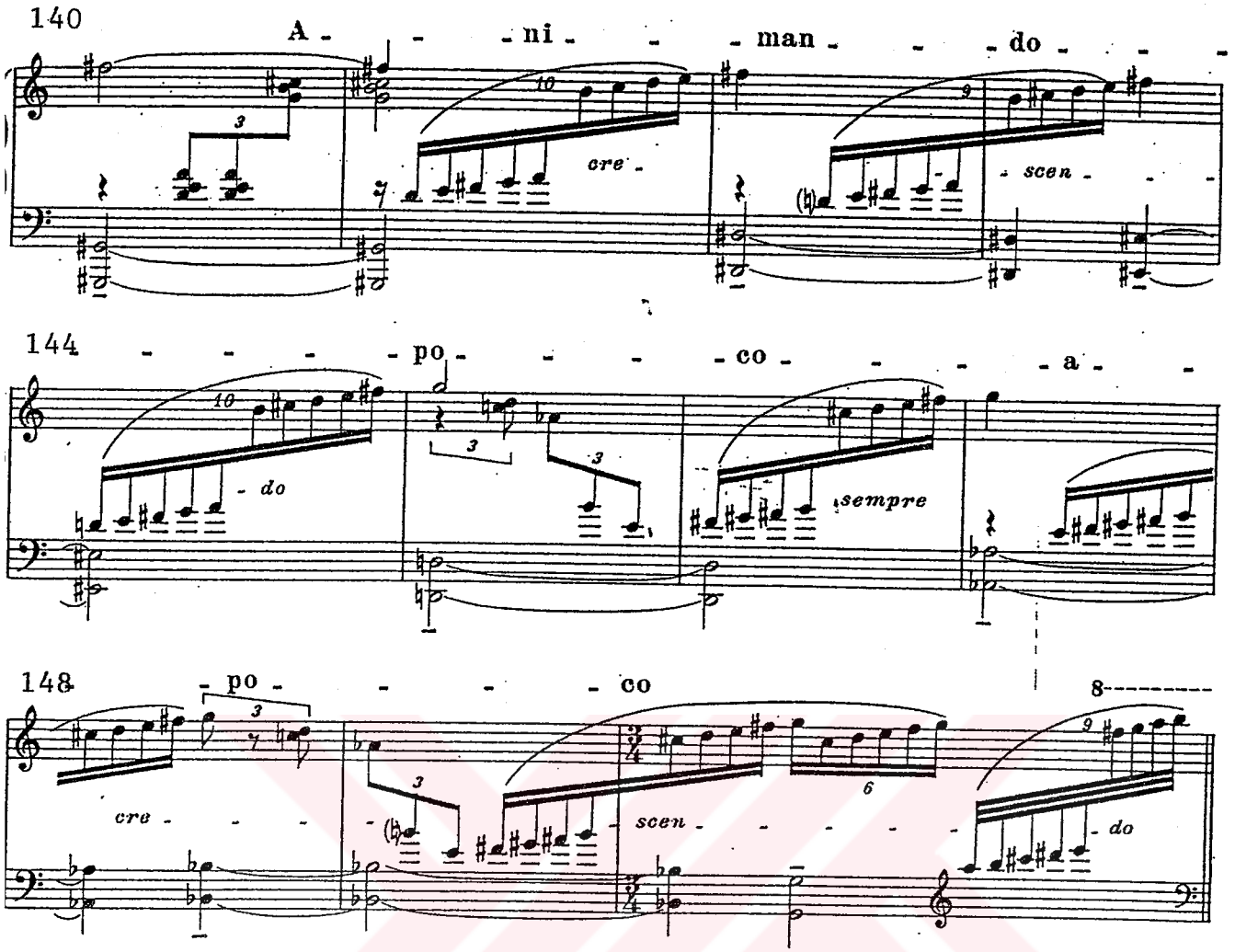
8ª bassa

sempre staccato
8ª bassa


58
mp molto legato
8ª bassa
64
sempre p
8ª bassa
70
8ª bassa
76
mp
8ª bassa
81
poco cre-

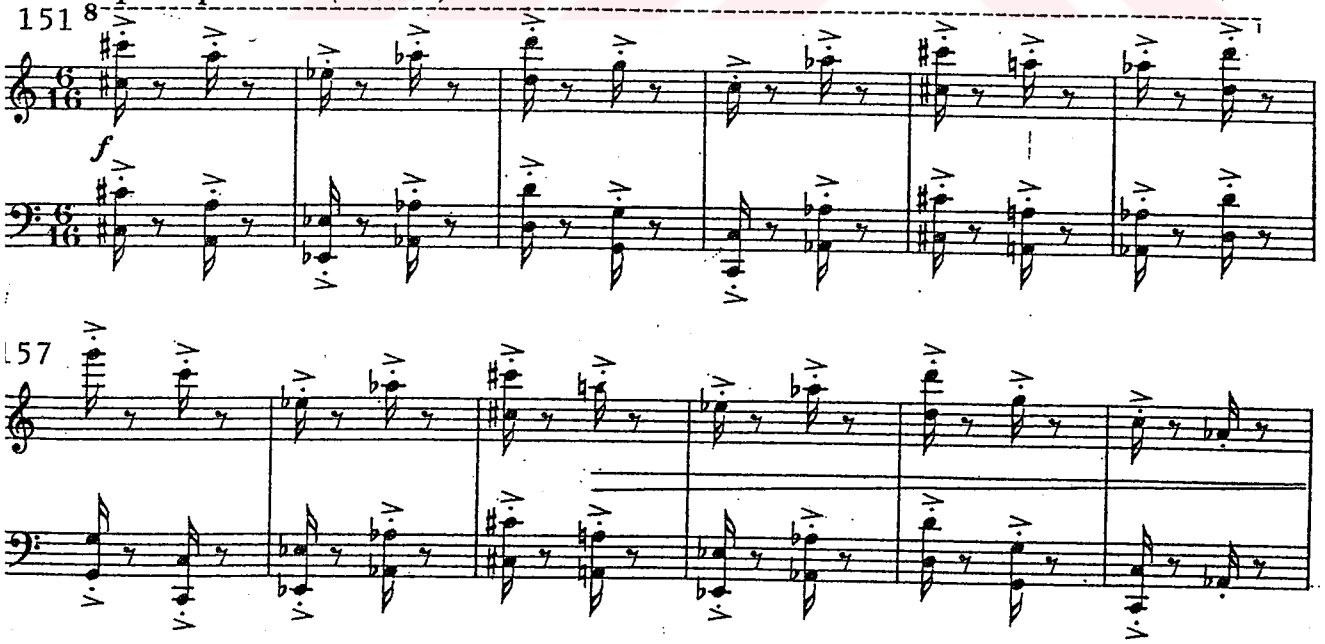

87
- scen - - do
92
mp
mp
98
103
107
sf p staccato
bien marqué
sfz
mp

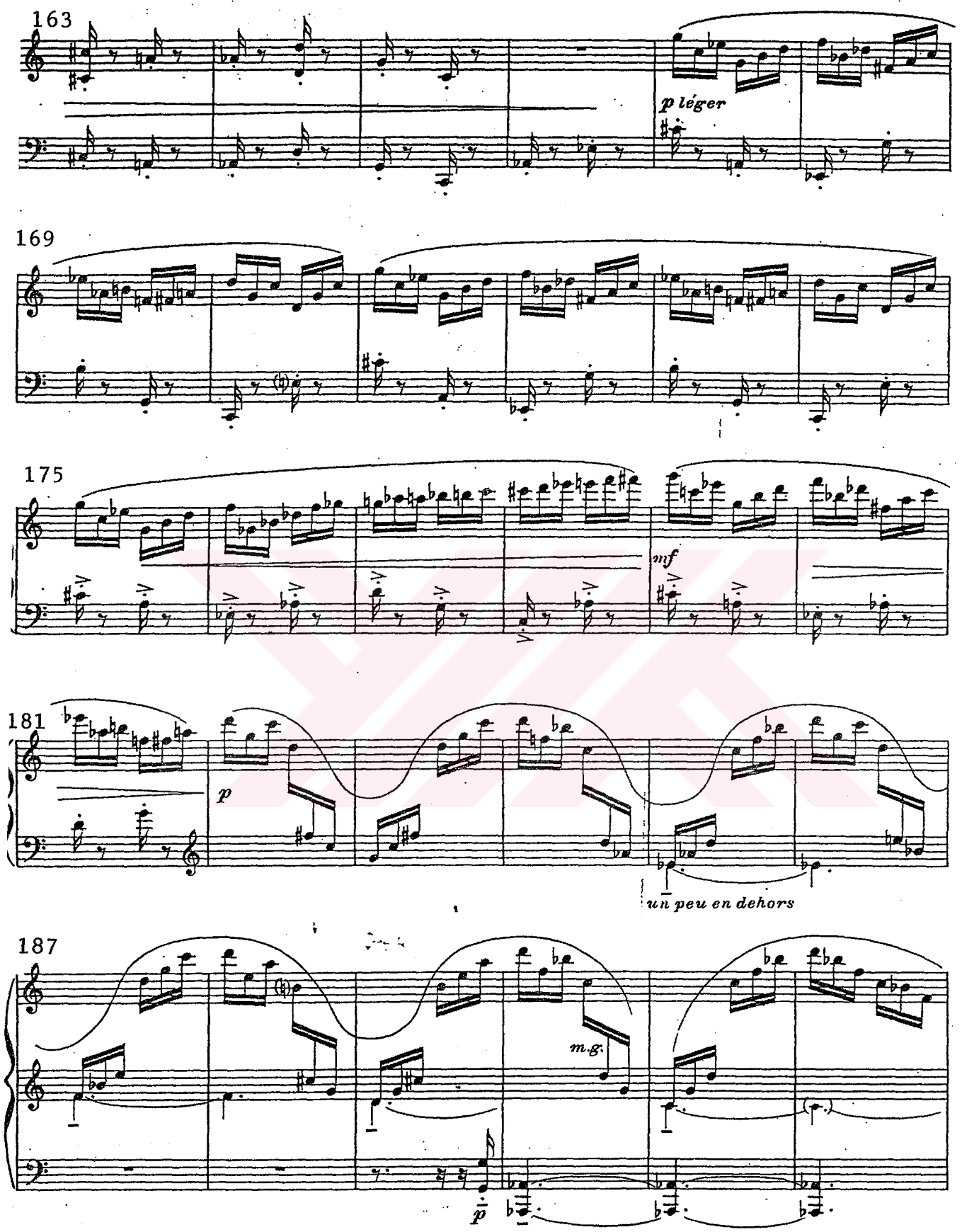

13
sempre staccato
19
p souple
24
7
30
5
36
p
3
10
3
cresc.
10
p



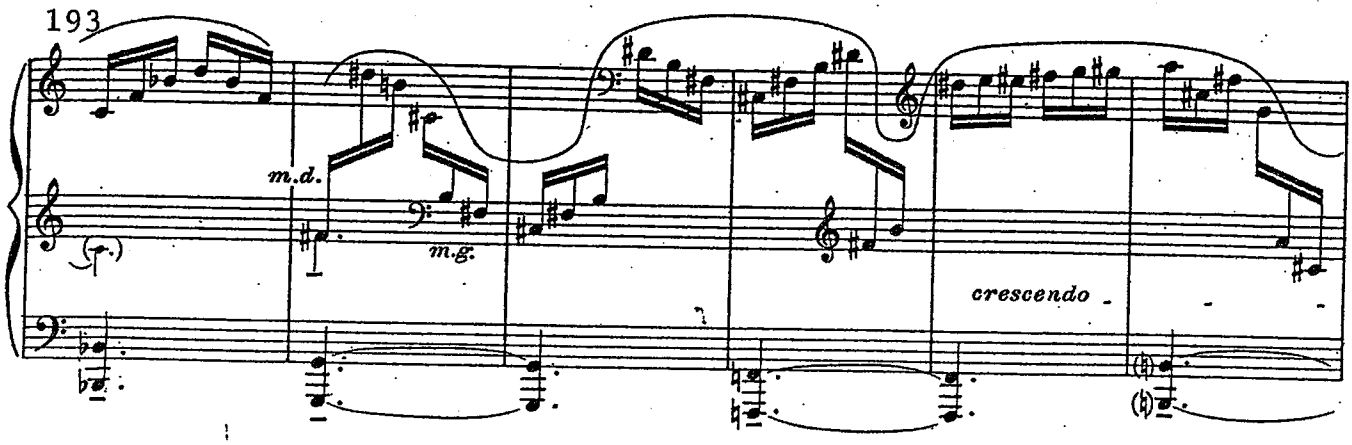
VAR. II

Un poco più vivo (♩. = 126)

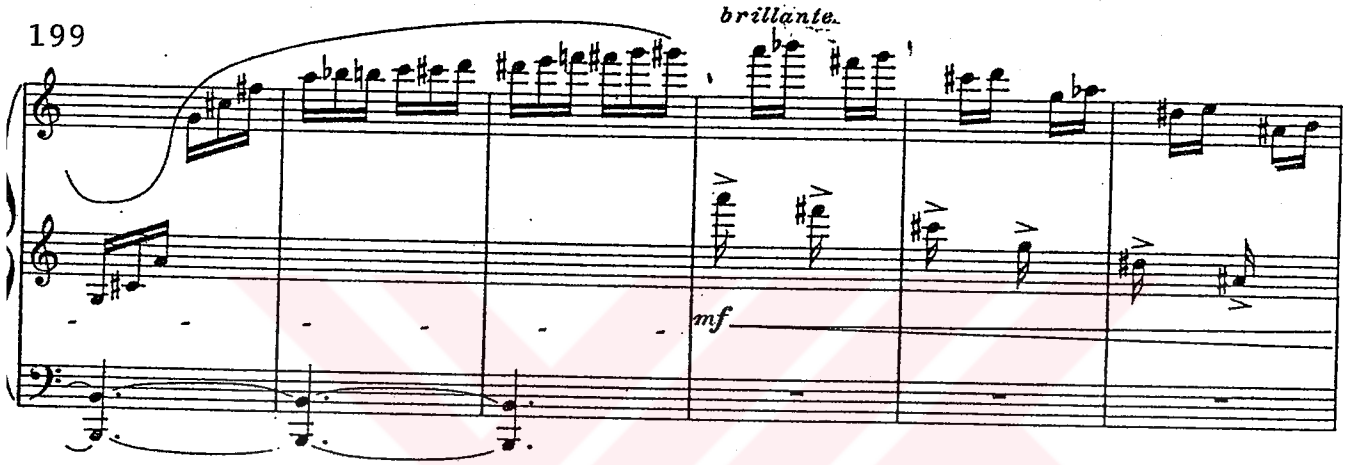



163
p léger
169
175
mf
181
p
un peu en dehors
187
m.g.
p

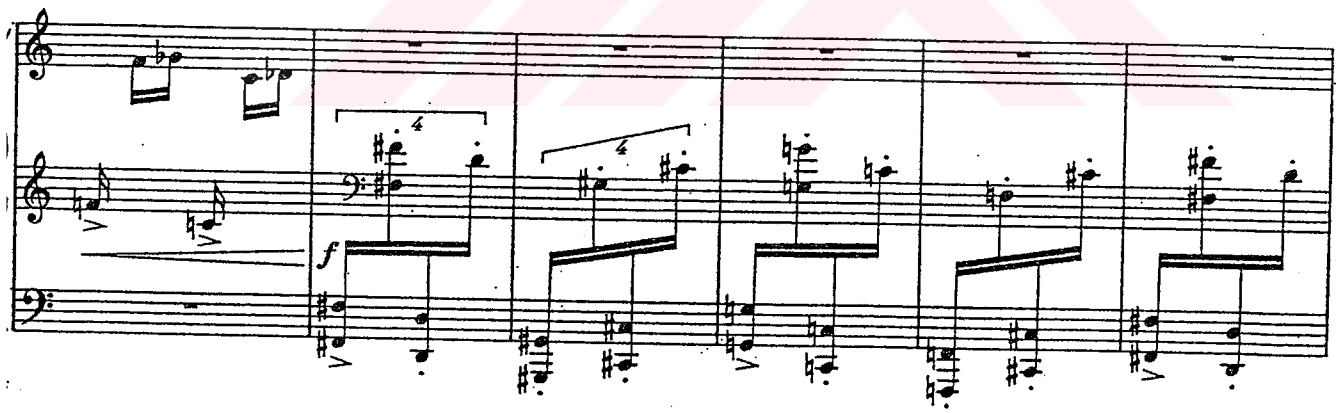
193



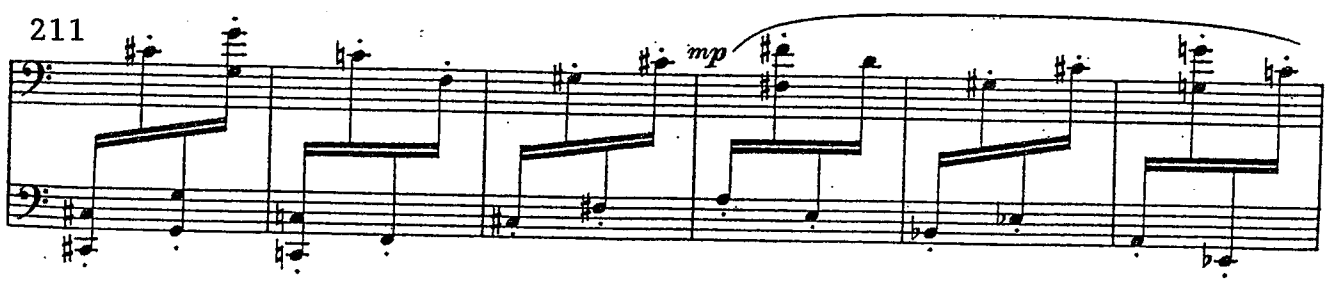
199

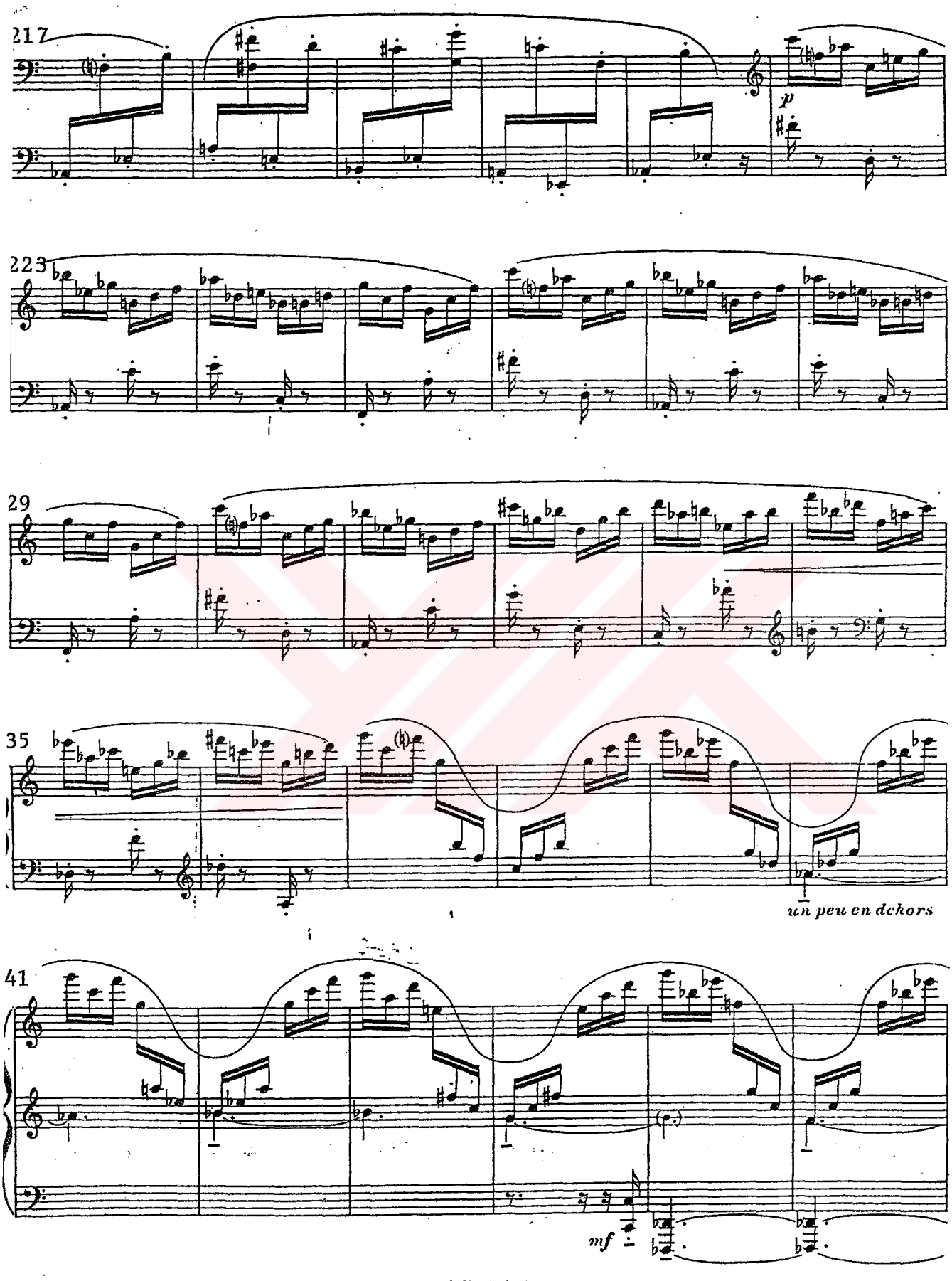


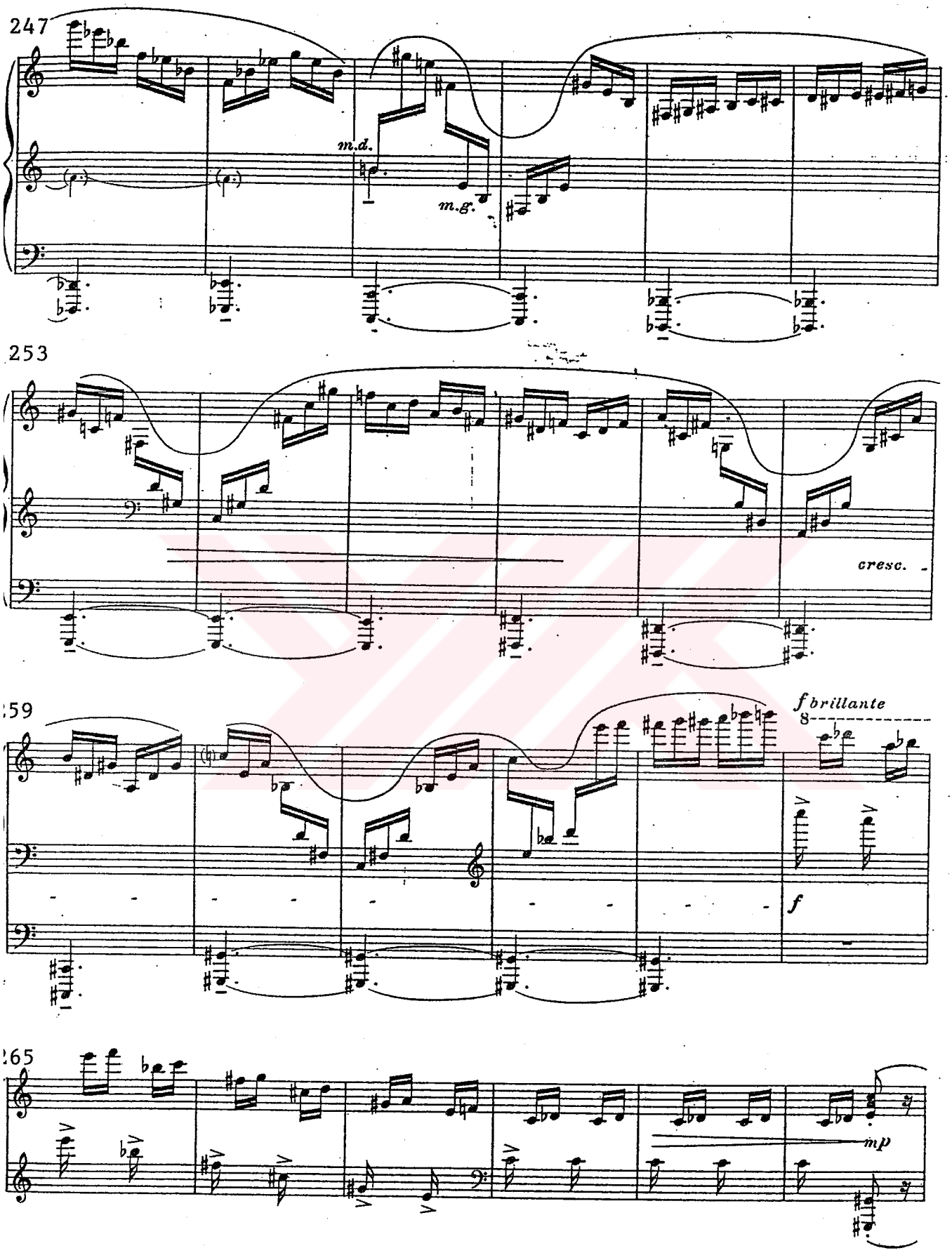
205



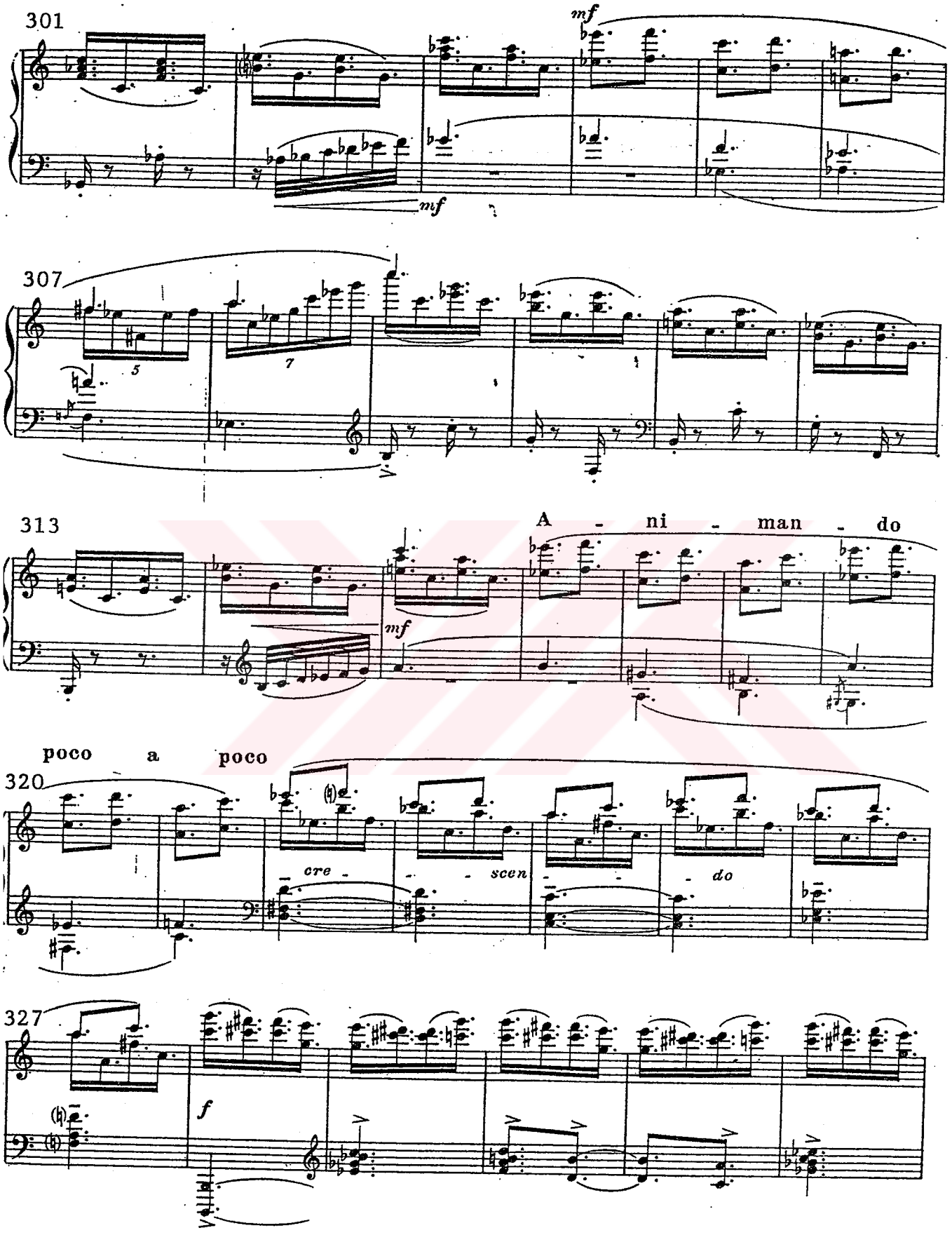
211

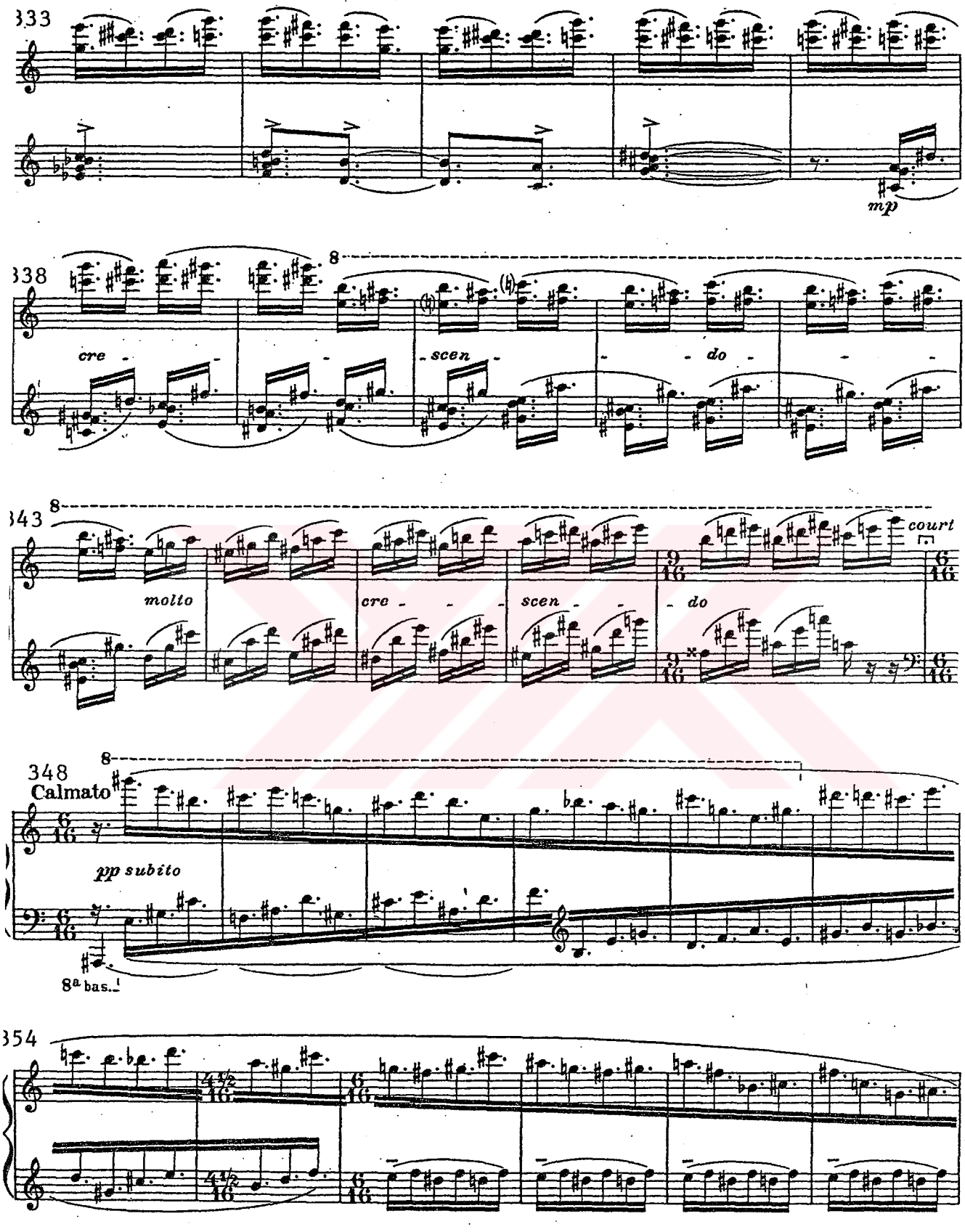


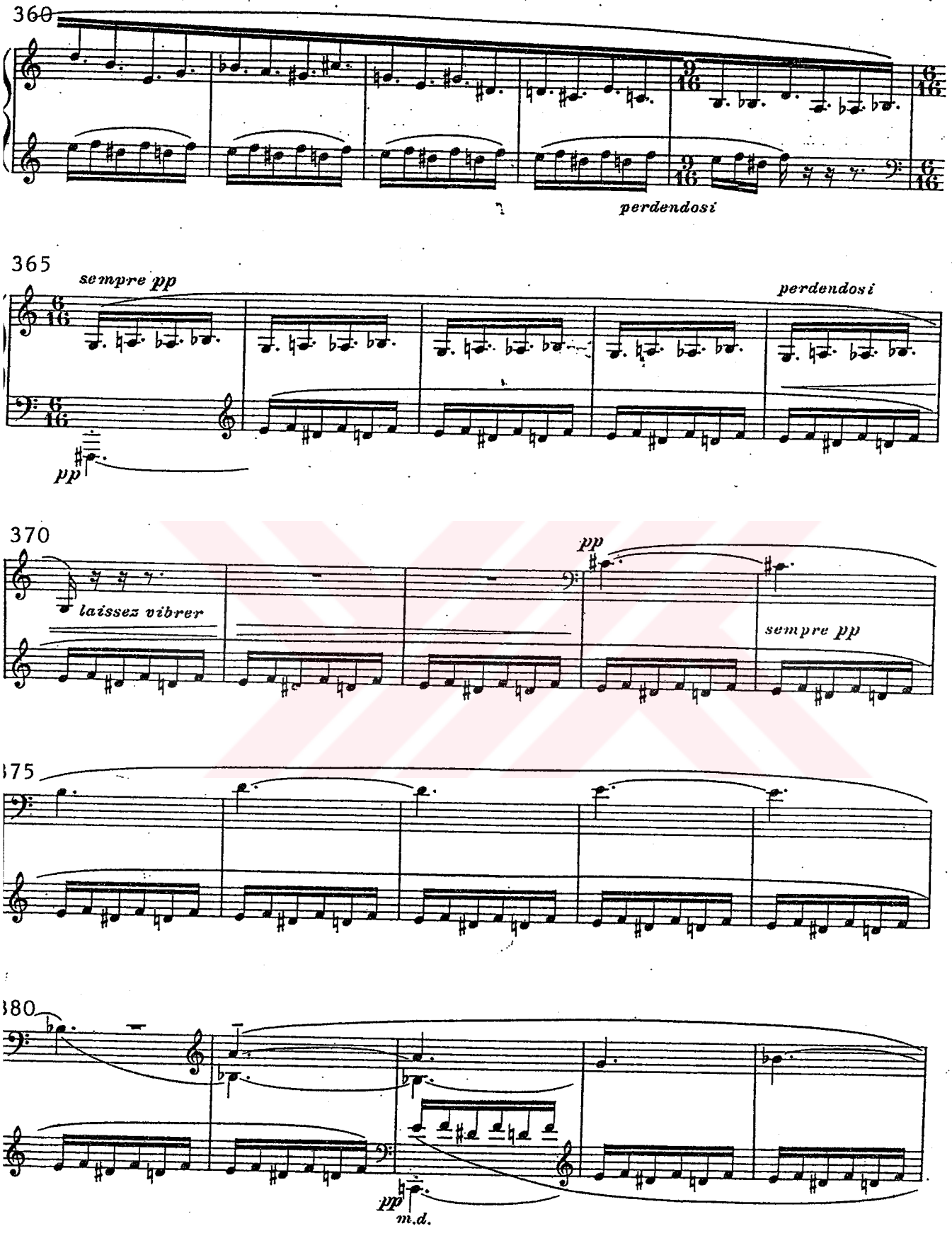

217
p
223
29
35
un peu en dehors
41
mf

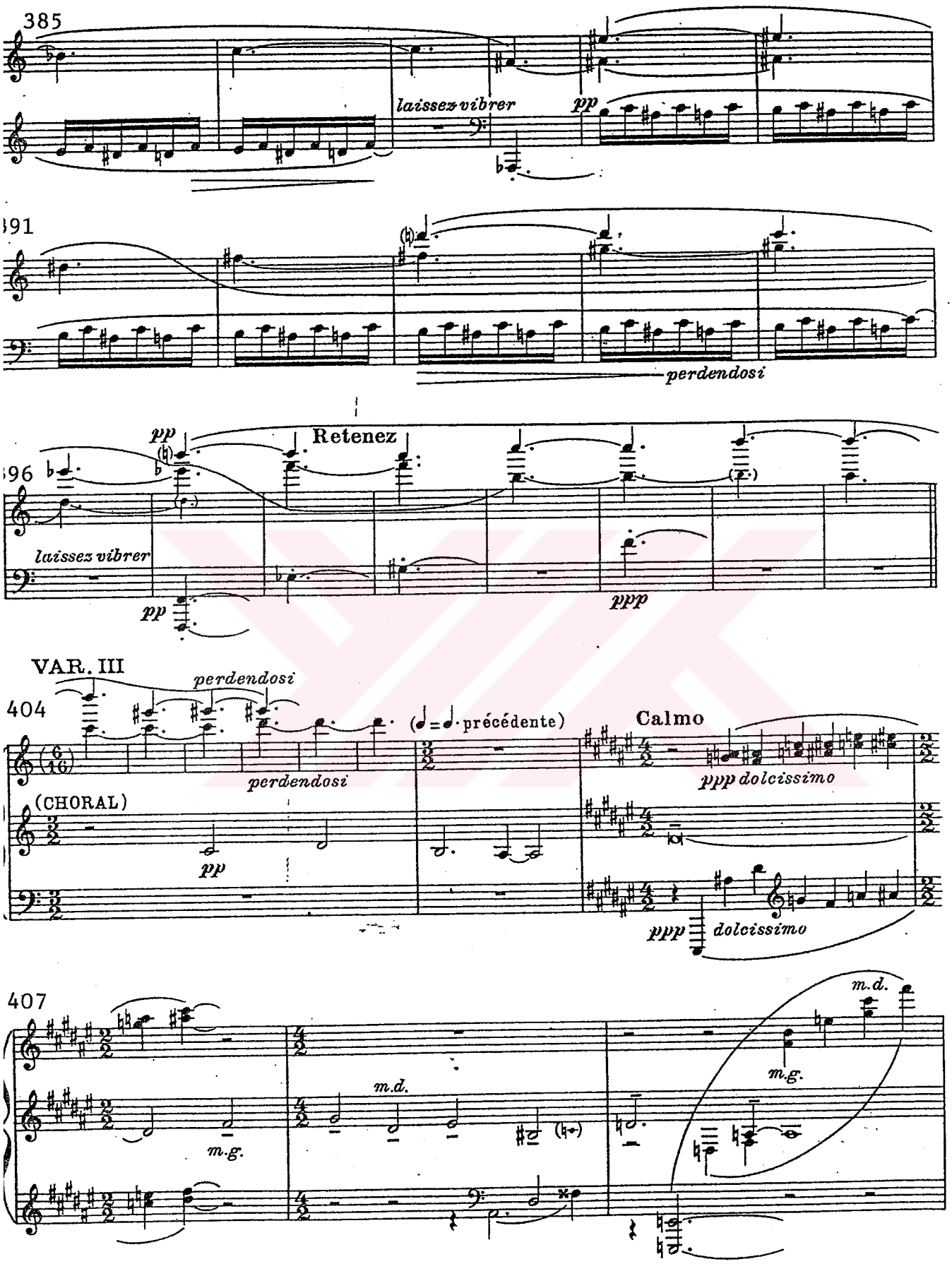

247
m.d.
m.g.
253
cresc.
259
f brillante
8
f
265
mp

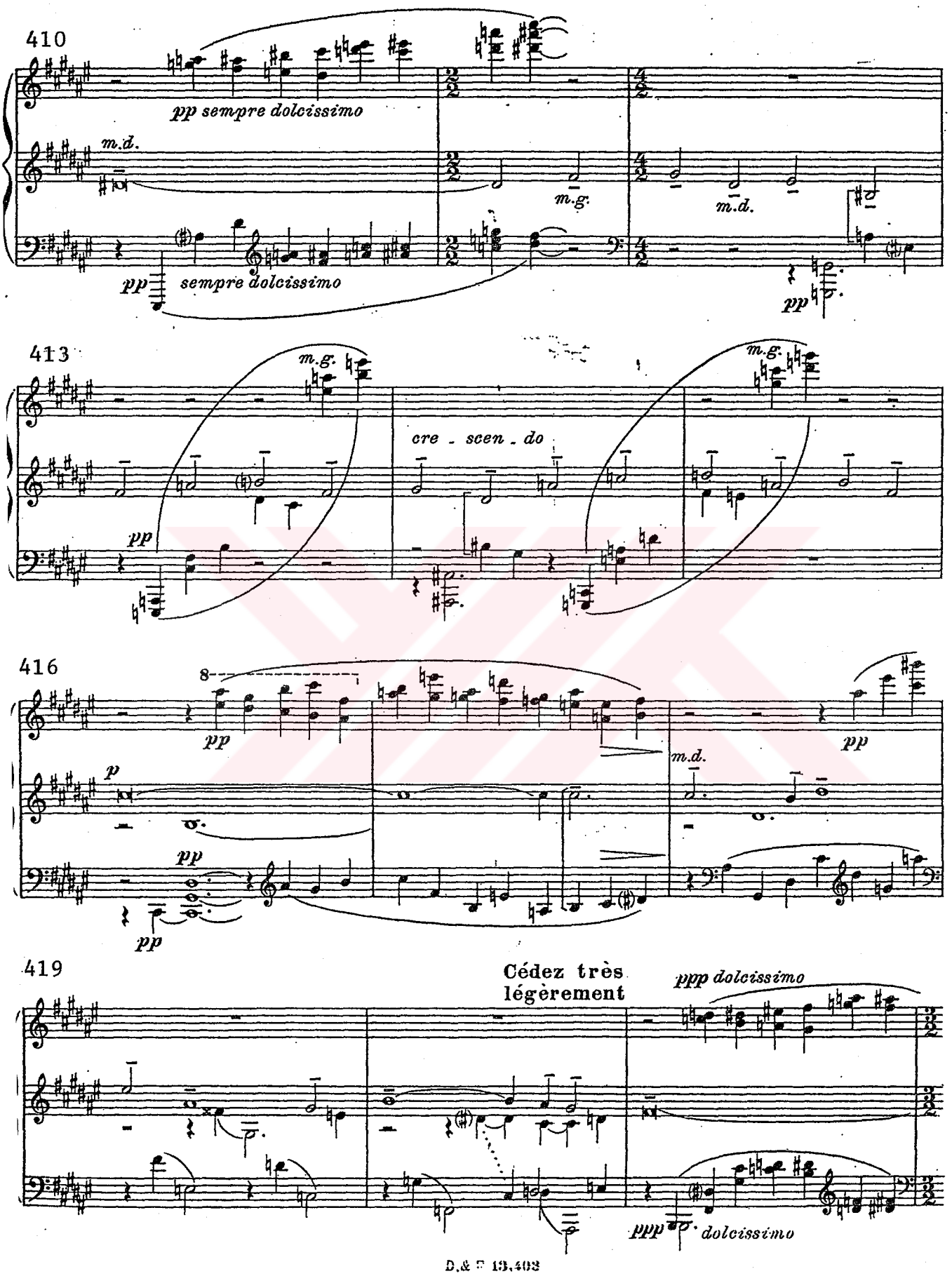
71
p
77
p
83
89
p
95
mf

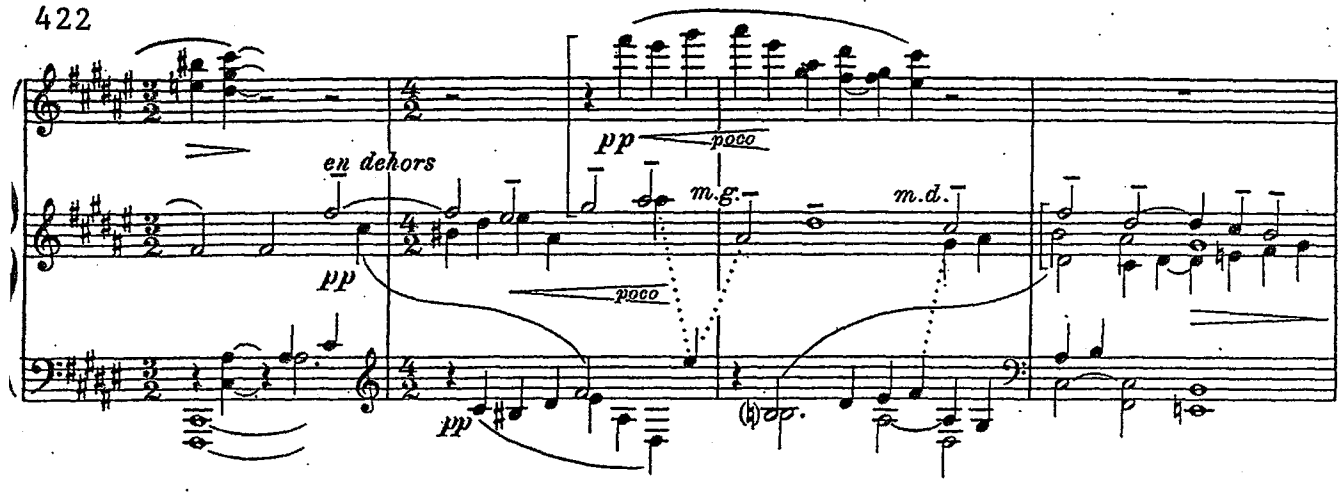

301
mf
mf
307
313
A - ni - man - do
mf
poco a poco
320
cre - - scen - - do
327
f

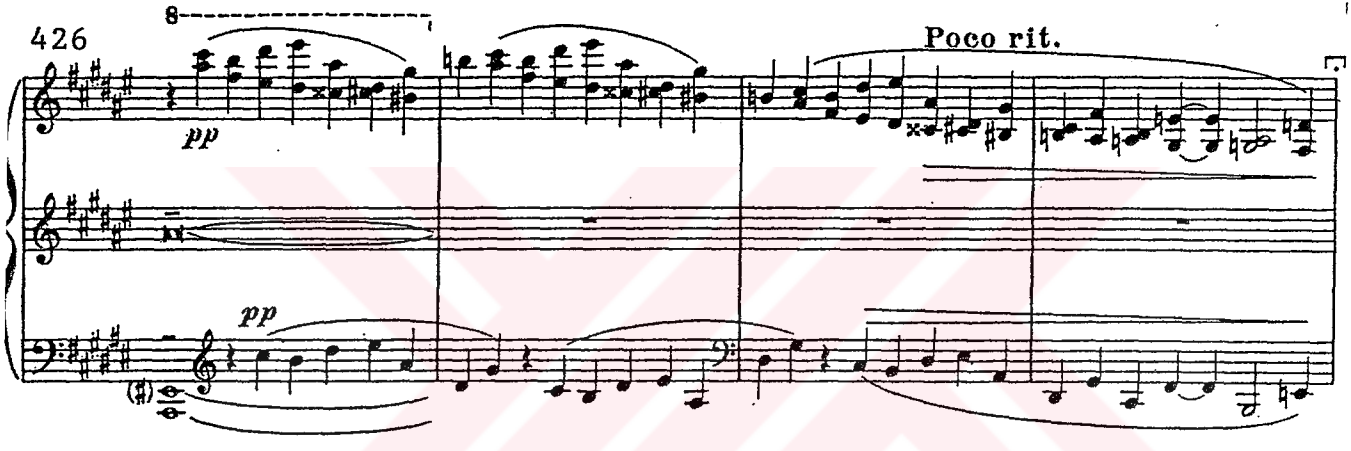

333
mp
338
cre - scen - do
343
molto
cre - scen - do
court
348
Calmato
pp subito
8a bas.
354

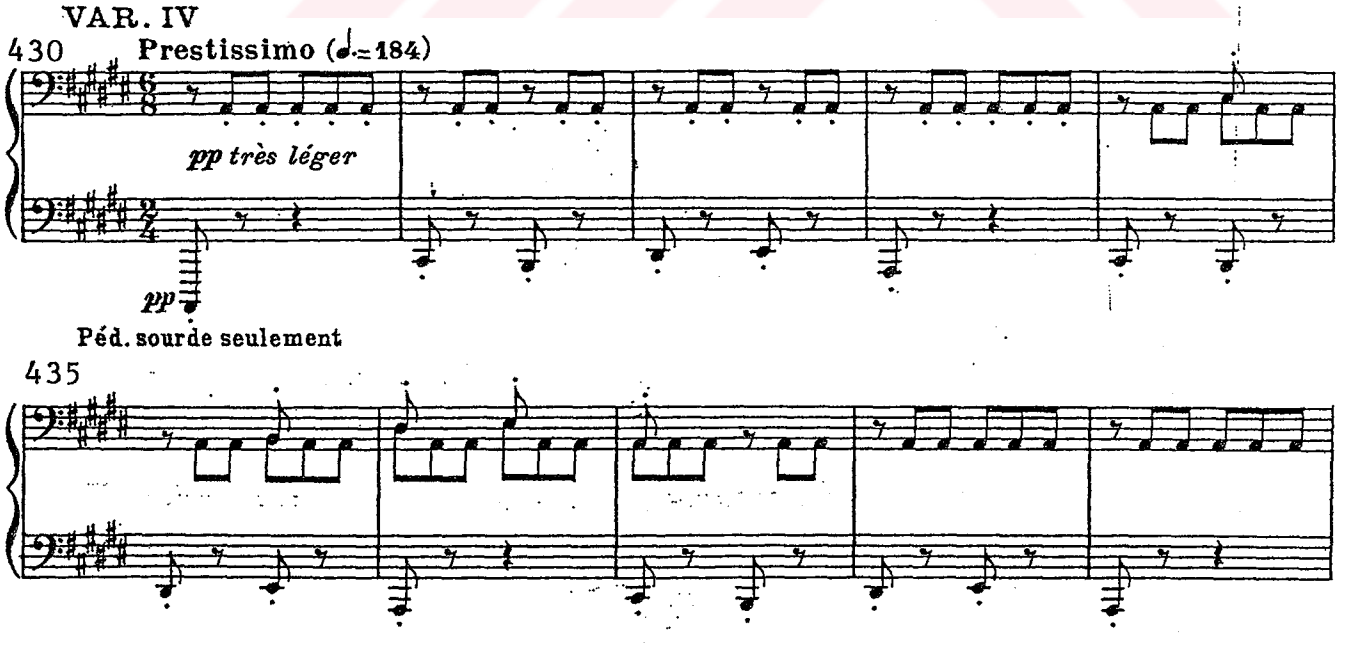

360
perdendosi
365
sempre pp
perdendosi
pp
370
pp
laissez vibrer
sempre pp
375
380
pp
m.d.

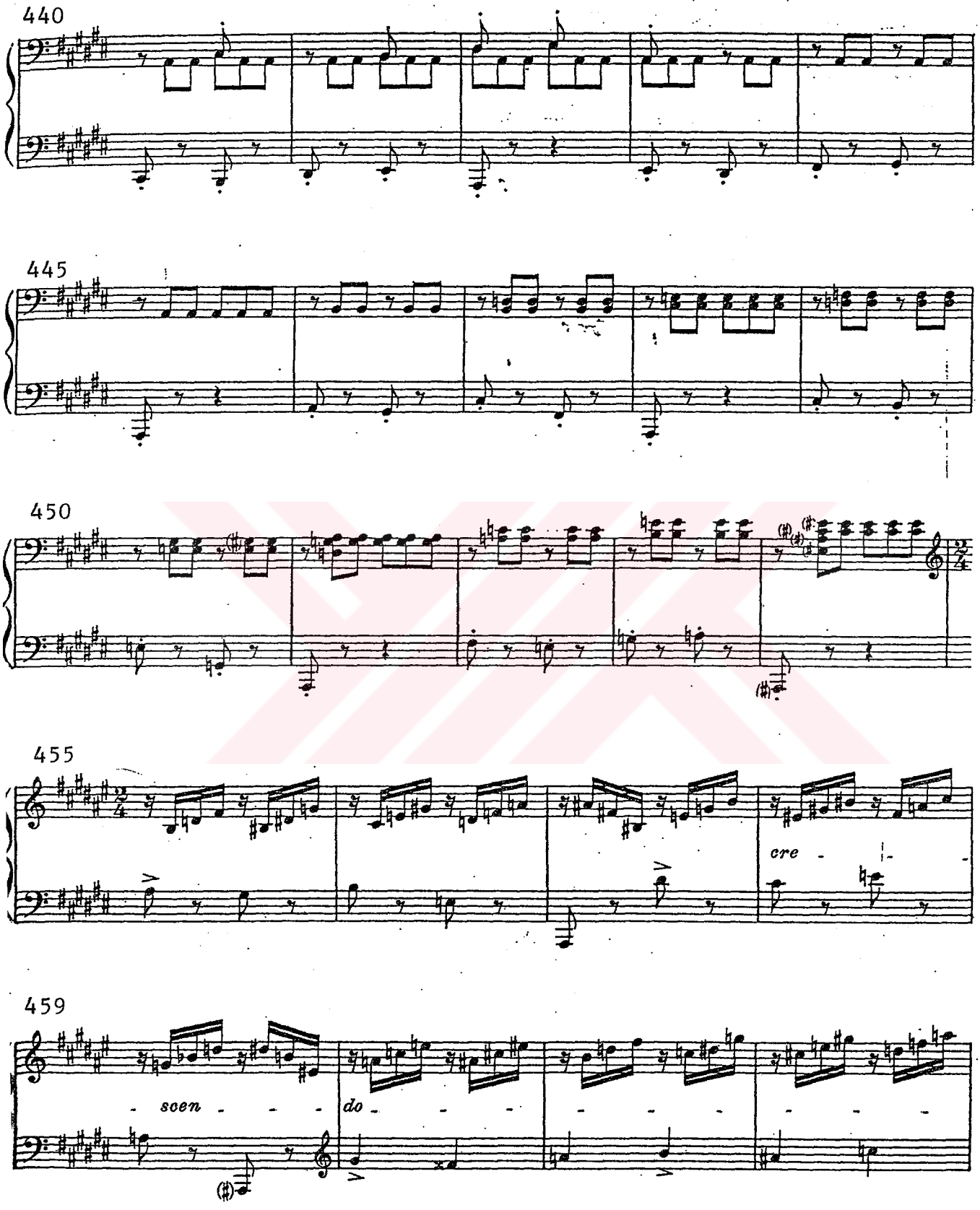

385
laissez vibrer
pp
391
perdendosi
pp
Retenez
396
laissez vibrer
pp
ppp
VAR. III
perdendosi
404
(♩ = ♩. précédente)
Calmo
(CHORAL)
pp
ppp dolcissimo
ppp
dolcissimo
407
m.d.
m.g.
m.d.
m.g.

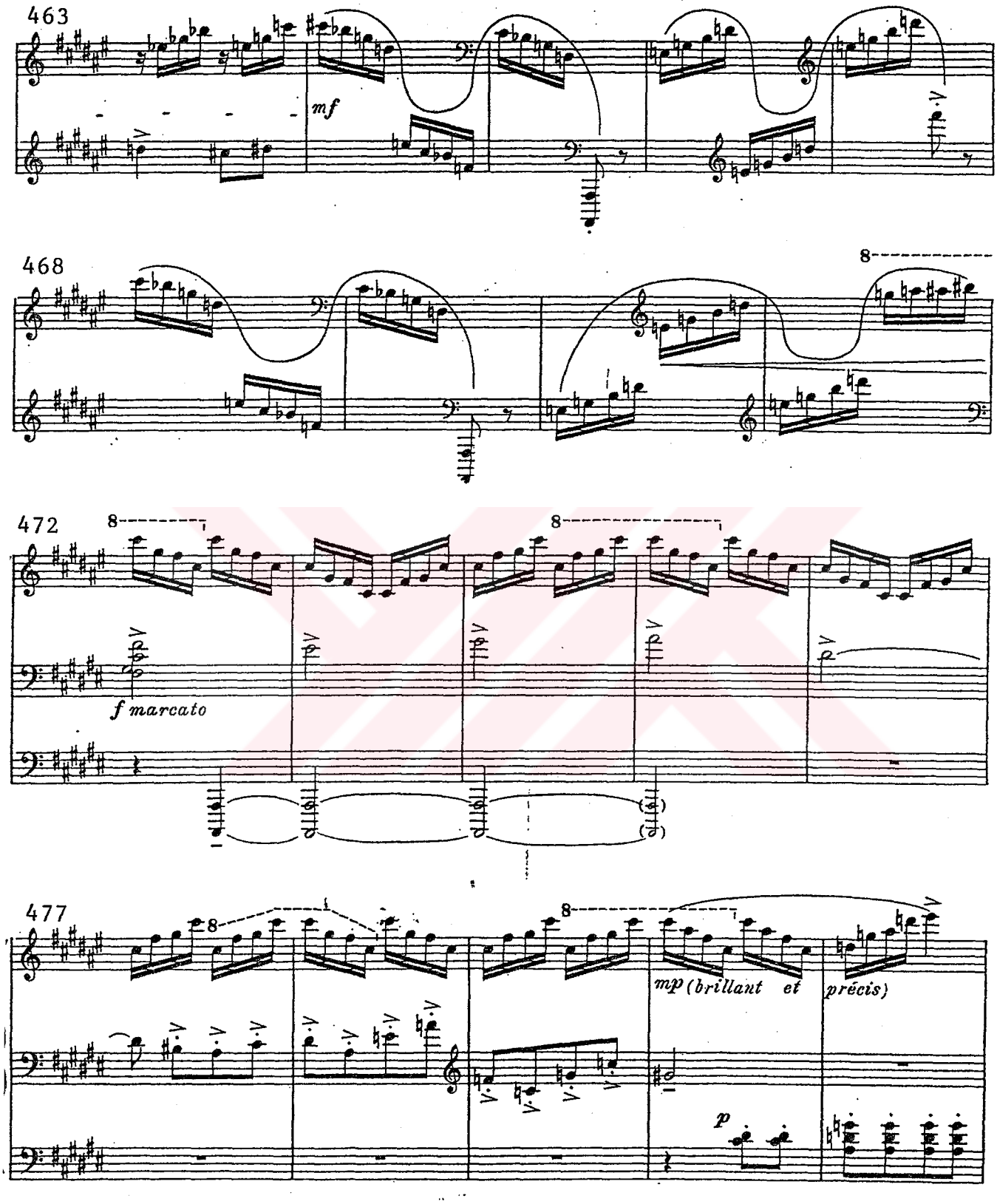

410
pp sempre dolcissimo
m.d.
m.g.
m.d.
pp
sempre dolcissimo
pp
413
m.g.
m.g.
cre - scen - do
pp
416
8
pp
pp
m.d.
pp
p
pp
pp
419
Cédez très légèrement
ppp dolcissimo
ppp dolcissimo

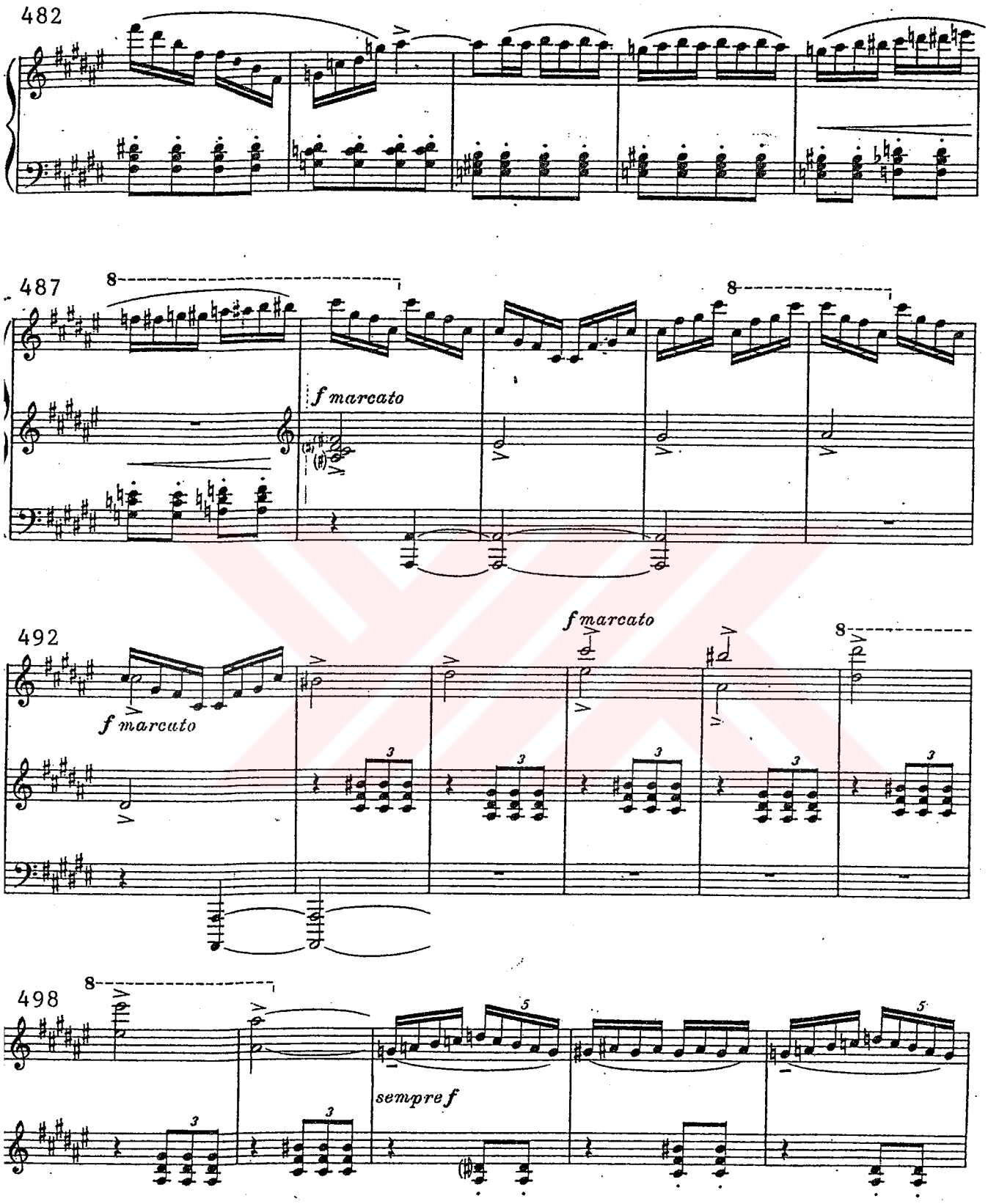

422
en dehors
pp
poco
m.g.
m.d.
pp
poco
pp

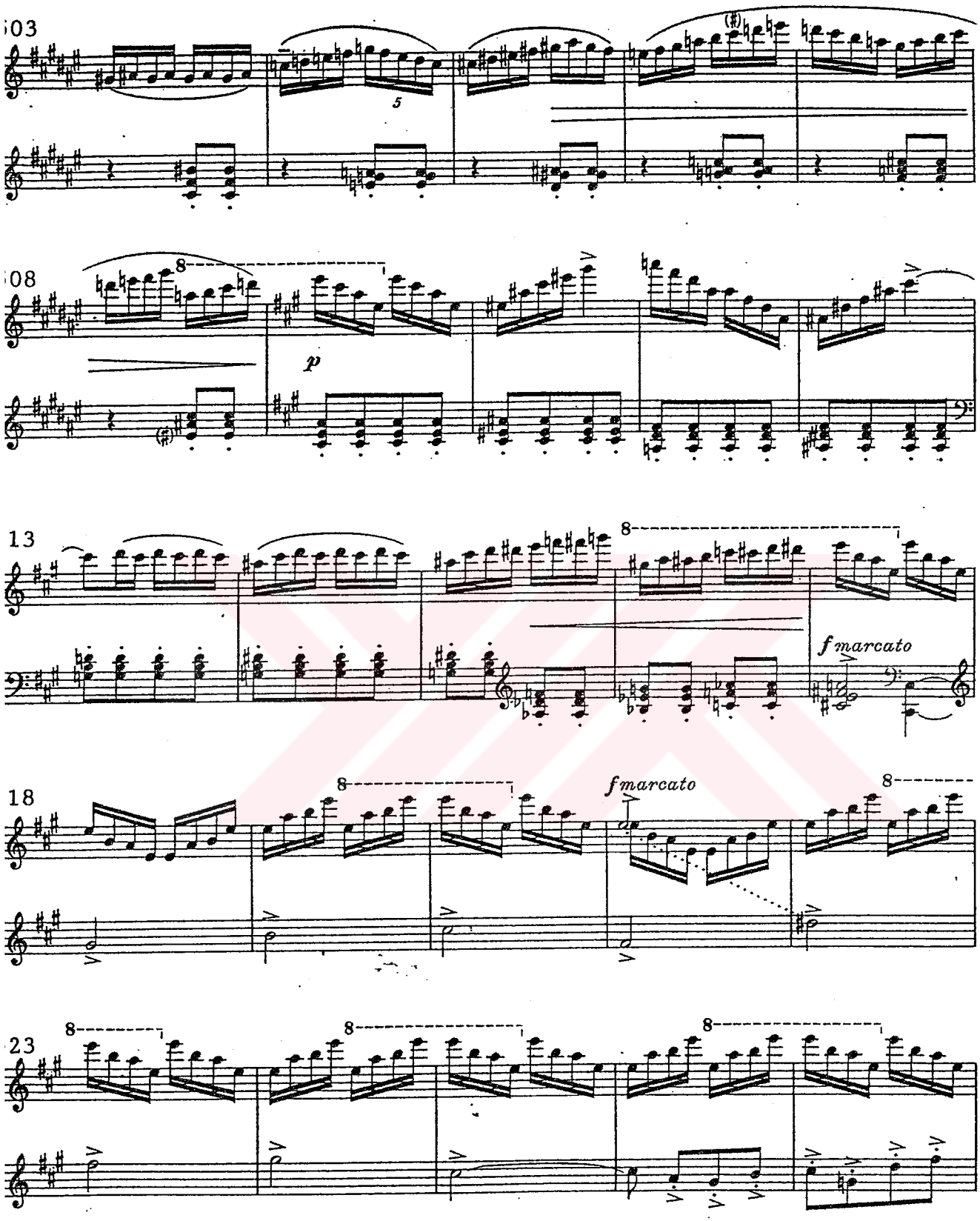

8
426
Poco rit.
pp
pp

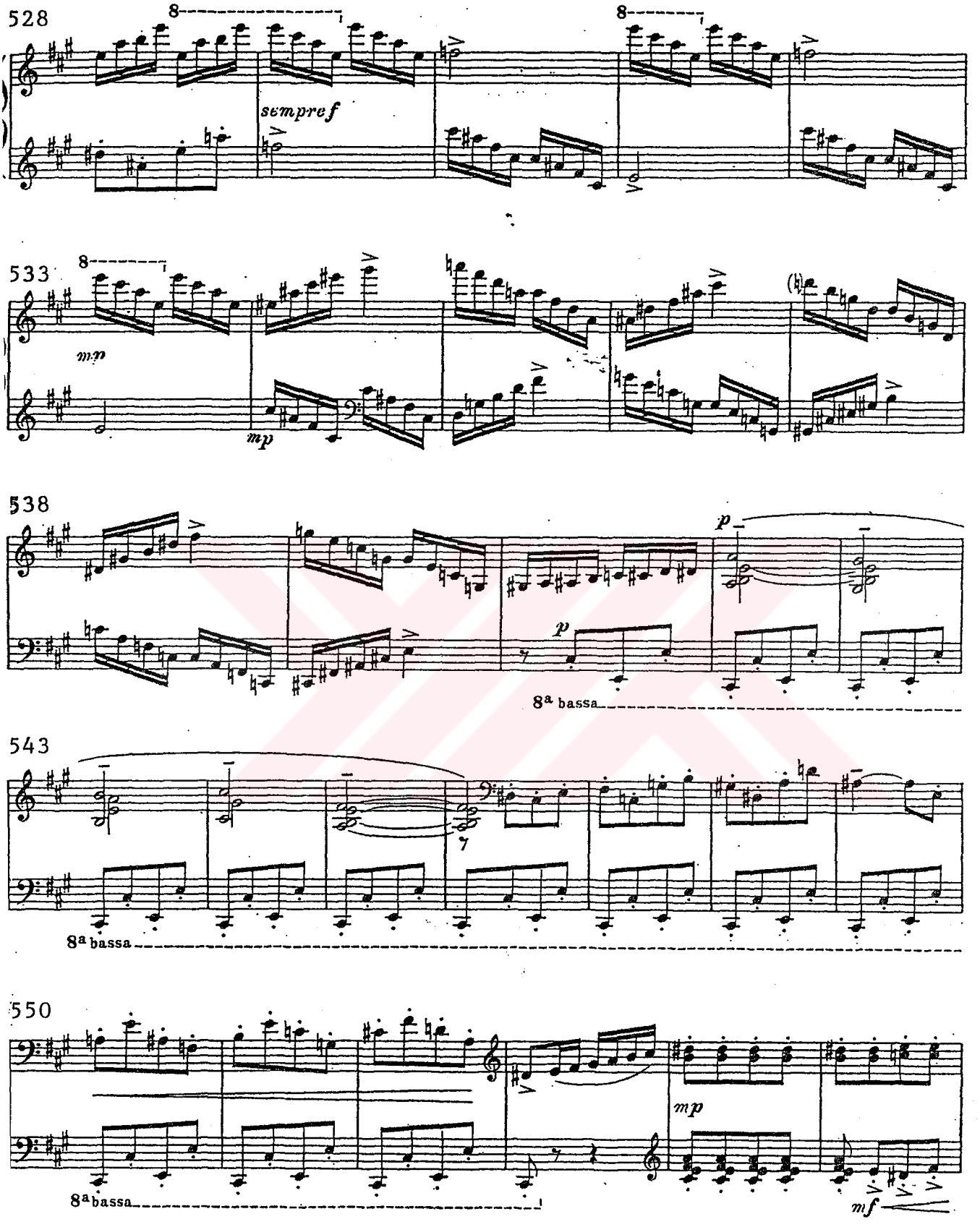

VAR. IV
430
Prestissimo (♩.=184)
pp très léger
pp
Péd. sourde seulement
435

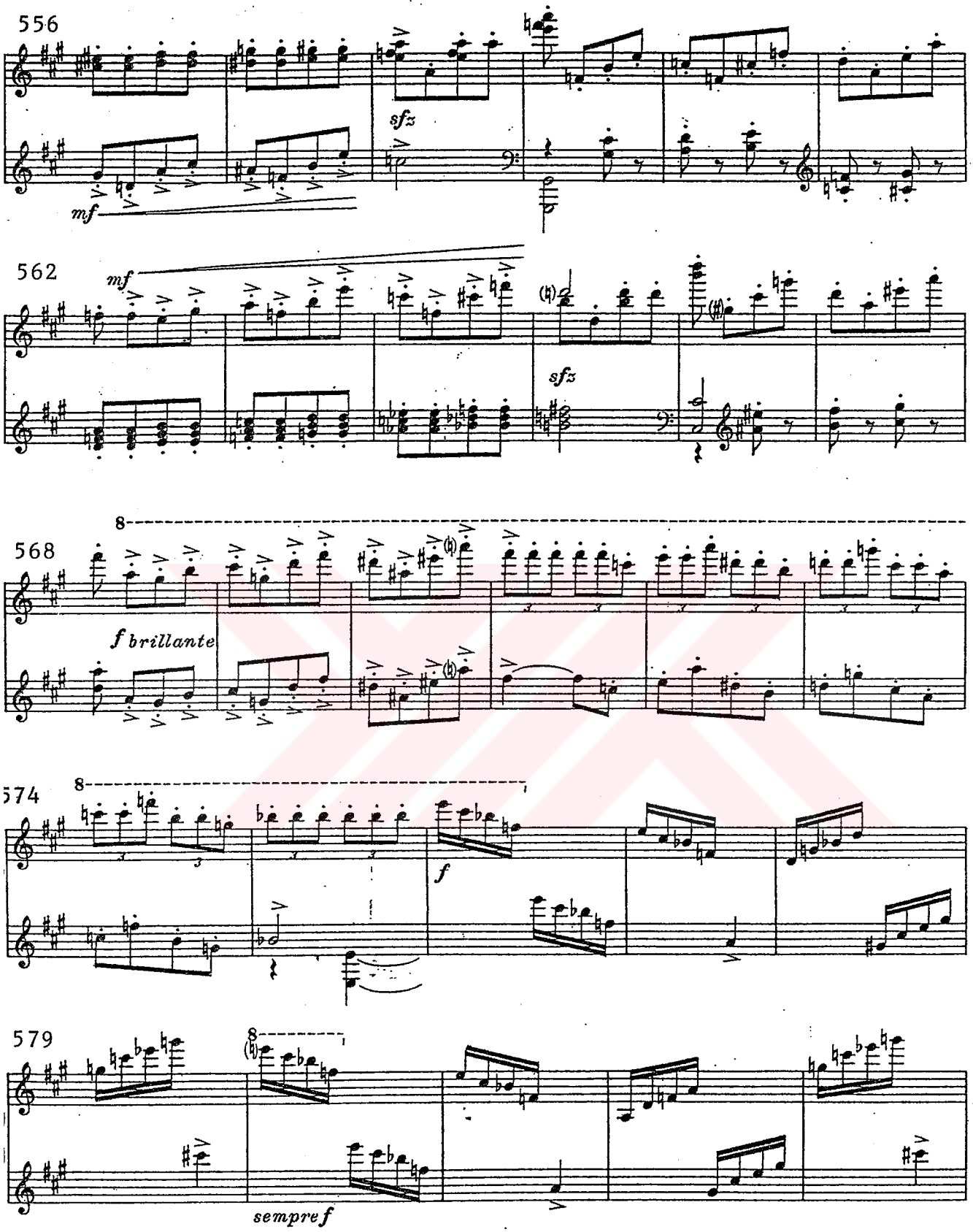

440
445
450
455
cre
459
scen
do

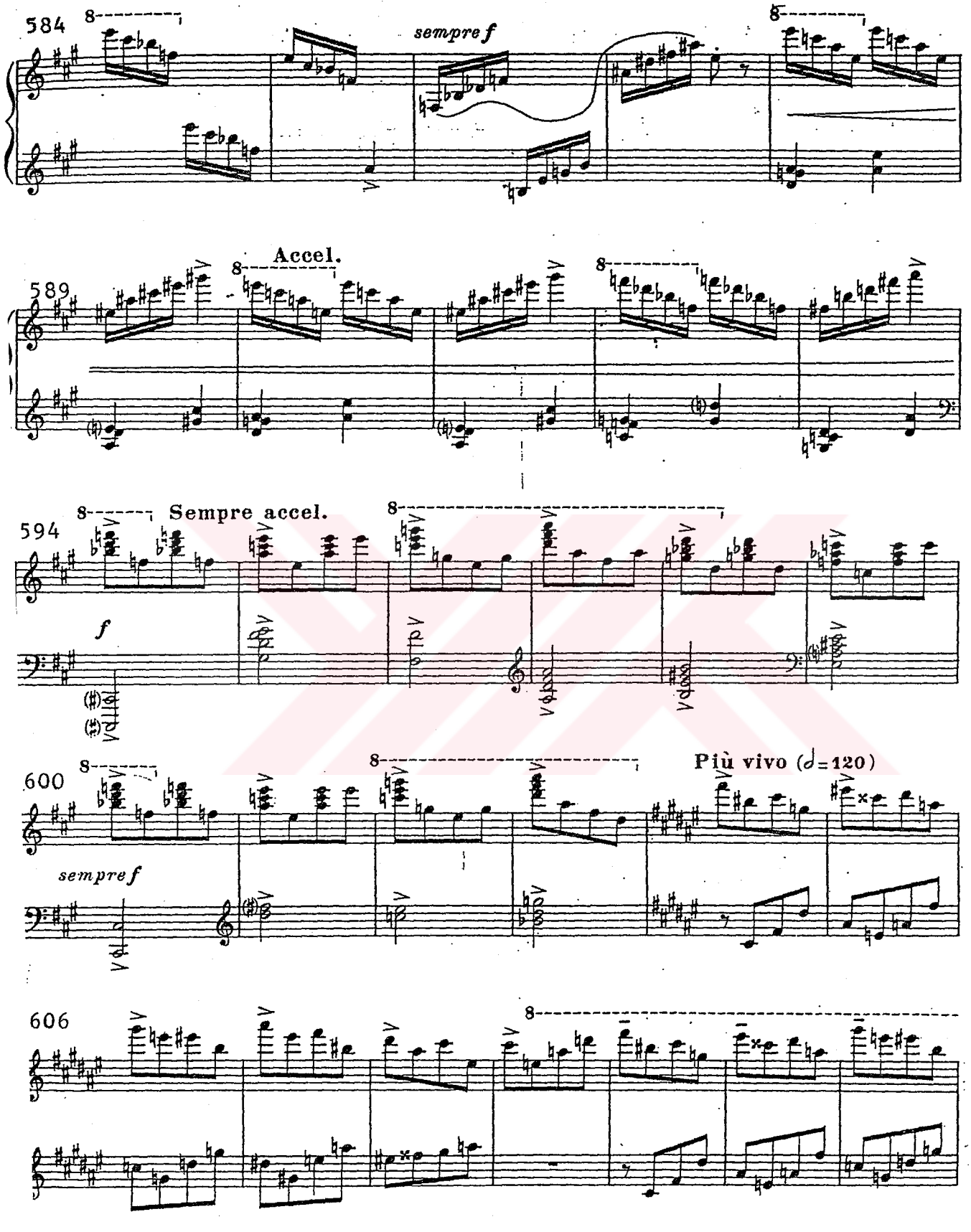

463
mf
468
8
472
8
8
f marcato
477
8
8
mp (brillant et précis)
p

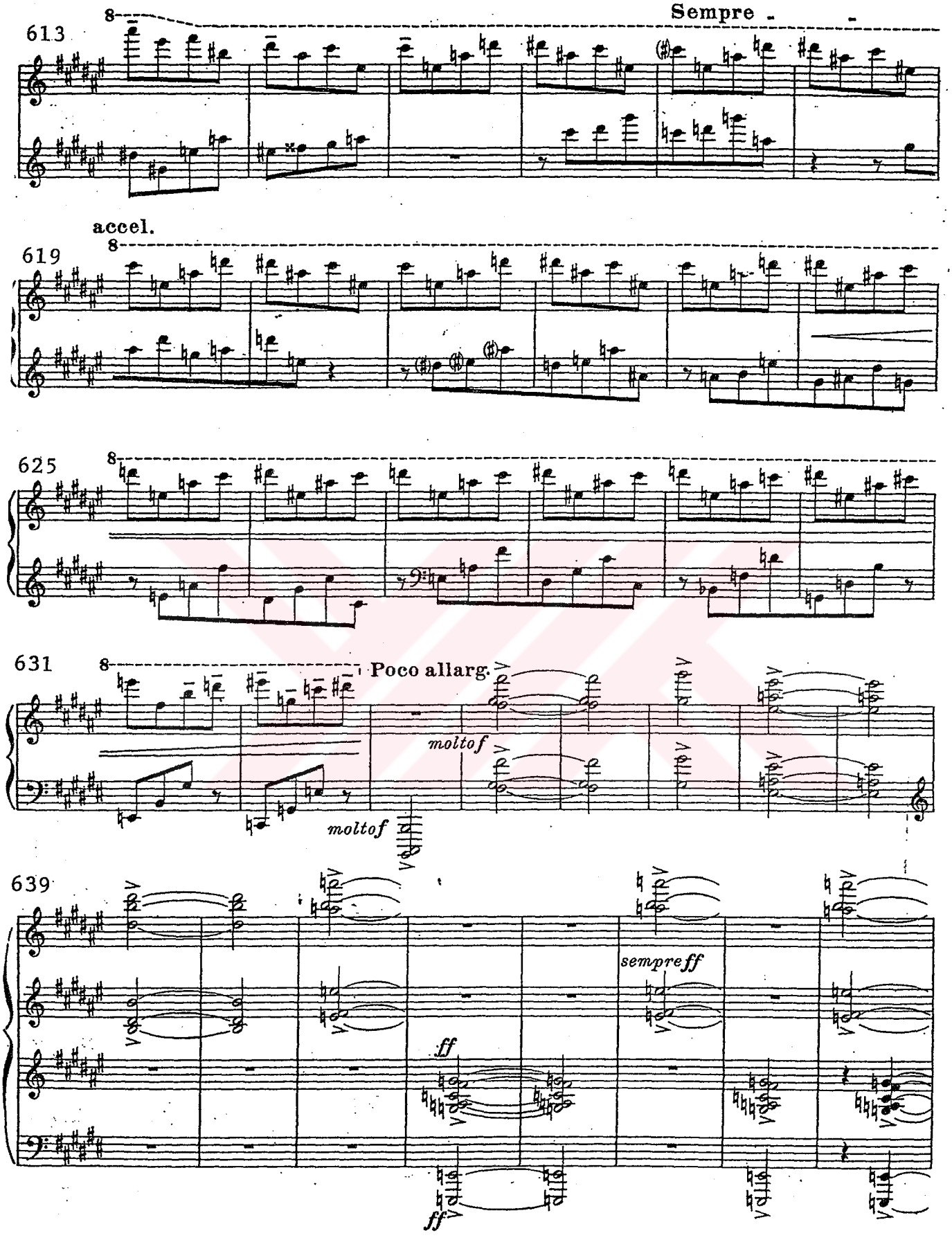

482
487
f marcato
492
f marcato
f marcato
498
sempre f

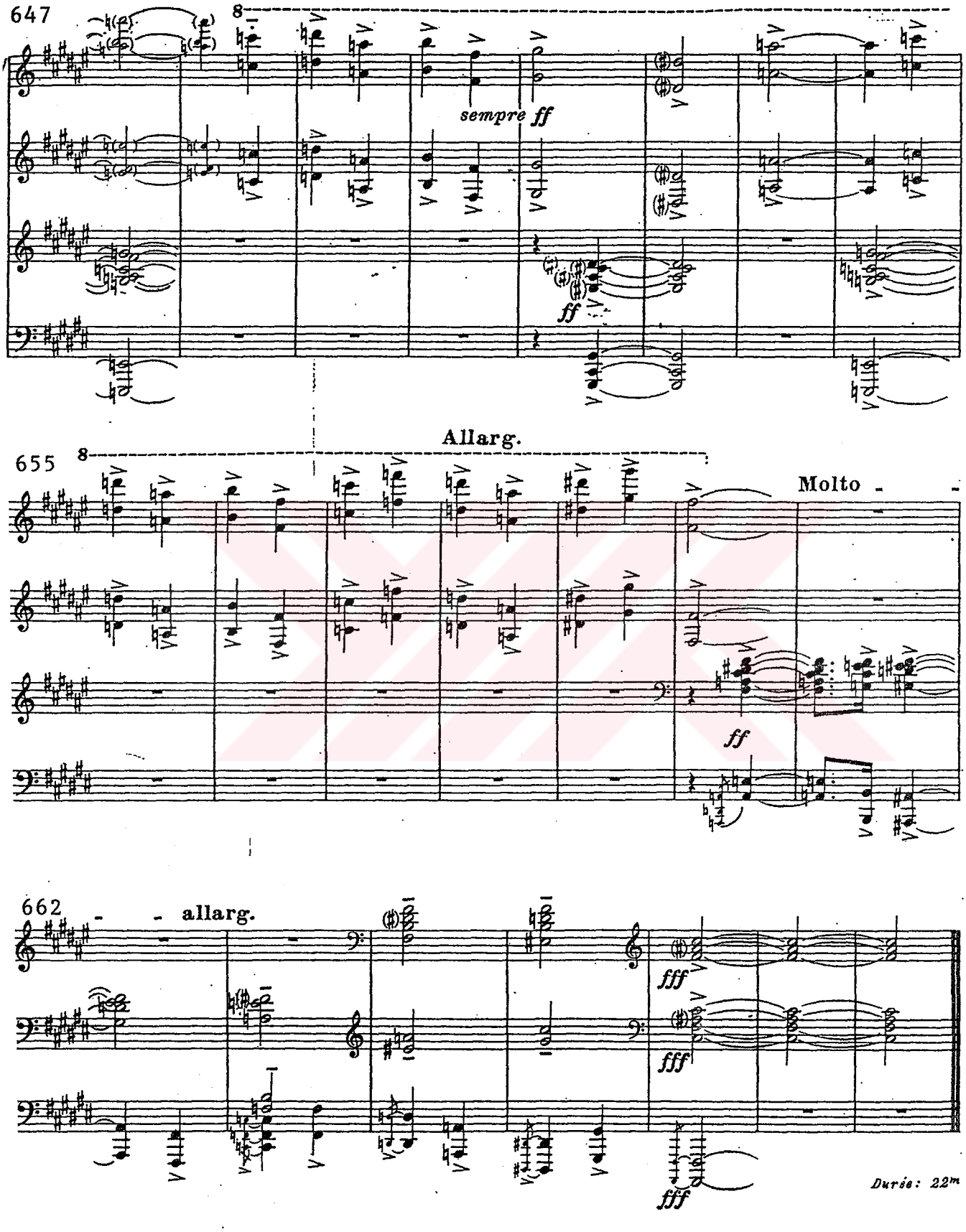

03
5
08
8
p
13
8
fmarcato
18
8
fmarcato
8
23
8
8
8


528
8
sempre f
8
533
8
mp
mp
538
p
p
8a bassa
543
8a bassa
550
mp
8a bassa
mf


556
sfz
mf
562
mf
sfz
568
f brillante
574
f
579
sempre f


584
sempre f
Accel.
589
Sempre accel.
594
f
600
Più vivo (♩=120)
sempre f
606


613
8
Sempre
accel.
619
8
625
8
631
8
Poco allarg.
molto f
molto f
639
sempre ff
ff
ff



nçons Durand & Cie. L. Dérumaux Grav. D. & F. 13,403 Imprimerie Rolland Père et Fils - Paris
Tél.: 208-76-83

KAYNAKLAR

BÜYÜK LAROUSSE SÖZLÜK VE ANSİKLOPEDİSİ (1986), Librairie Larousse (S.P.A.D.E.M. et A.P.A.G.P.)

HODEIR, A. (1971) **Müzikte Türler ve Biçimler**, M.E.B., İstanbul.

MARI, P. (1988), **Henri Dutilleux**, Editions Aug., Zurfluh, Paris.

MEYDAN LAROUSSE (1971), Henri Dutilleux, İstanbul.

MORRIS, M. (1996), **The Pimlico Dictionary of Twentieth Century Composers**, Pimlico.

MUSSAT, M.C. (1995), **Trajectoires de la Musique Au xxe siécle**, Klincksieck, Paris.

SAY, A. (1994), **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

TRANCHEFORT, F.R. (1987), **Guide de la musique de piano et de clavecin**, Fayard.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC & MUSICIANS (1981), H. Dutilleux, New York.

ÜLKÜ, M. (2001), **Ludus Tonalis Program Metinleri**, Açık Radyo 94.9, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Yağmur Dai (12.12.1976), 1986'da MSÜ Devlet Konservatuvarı'nda Prof. Judith Uluğ'un öğrencisi olarak piyano eğitimine başladı. 1998'de Üniversite ve Konservatuvar birincisi olarak mezun oldu. Aynı yıl *Sedat-Güzin Gürel Vakfı Sanat Ödülü*'nü aldı.

Konservatuvar'da düzenlenen Mozart, Bach, Chopin, Liszt, B. Tarcan, C. Reşit Rey yarışmalarında birincilik ödülleri kazandı ve MSÜ Senfoni Orkestrası eşliğinde Beethoven'in 4 no'lu Piyano Konçertosu'nu seslendirdi.

23 ve 25. Uluslararası İst. Müzik Festivalleri'nde, Habitat II etkinlilerinde, Selanik Müzik Festivali (Ecume)'nde ve KKTC'deki göz hastanesi yararına resitaller verdi, TV programlarında yer aldı, çeşitli müzik etkinliklerinde konserler verdi.

G. Heimowsky, V. Kosal, H. Sermet, Tübingen Üniversitesi'nde Prof. R. A. Bohnke, Salzburg Mozarteum'dan Prof. R. Plagge ile master kursları yaptı.

1998-99'da T.C. Dışişleri Bakanlığının desteği ile Avusturya'da Bregenz ve Salzburg kentlerinde resitaller verdi.

1999'da Türk Eğitim Vakfı (T.E.V) Bursu'nu kazanarak Avusturya Vorarlberg Yüksek Müzik Okulu'nda Prof. U. Kreuels ile çalışmaya başladı ve Biruni Laboratuvarı'nın desteği ile ileri düzey piyano bölümü (Klavierfach)'ı tamamlayarak 2001'de pekiyi derece ile mezun oldu.

1999'da Vorarlberg, Bösendorfer Piyano Yarışması'nda birincilik ödülünü aldı. Avusturya Ulusal Radyosu *ORF* de üç kez konuk sanatçı oldu ve İnnsbruck, Feldkirch'te resitaller verdi.

06.07.1999'da Montforthaus Konser Salonu'nda, Vorarlberg Senfoni Orkestrası eşliğinde Rahmaninof'un 2 no'lu Piyano Konçertosunu seslendirdi. İsviçre'de Körfez Depremzedeleri yararına resital verdi. Bunu Dornbirn ve Feldkirch'deki dört resital izledi.

2002'de İst. Avusturya Başkonsolosluğu Kültür Ofisi'nde bir, Gaziantep Üniversitesi'nde iki konser verdi.

06.04.2002'de Solist sanatçı olarak Avusturya'ya davet edildi, Dornbirn Kulturhaus Konser Salonu'nda, V. Senfoni Orkestrası eşliğinde Rahmaninof'un 2 no'lu Piyano Konçertosu'nu seslendirdi.

Yağmur Dai, halen 02.12.2002'de *SANKO* Özel bursu ile gittiği Avusturya'da Prof. R. Plagge ve Prof. U. Kreuels ile çalışmalarını sürdürmektedir.

18.4.2004'te Bregenz Kornmarkt Theater'de 21.04.2004'te Feldkirch Festsaal'de L.V.Beethoven'in 5 no.lu Piyano Konçertosu'nu başarıyla seslendirdi.