

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ESARET ALTINDA BESTELENEN MODERNİST BİR ESERİN  
ÇOK-BOYUTLU TAHLİLİ: OLIVIER MESSIAEN,  
“QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS”**

Hazırlayan  
Sercan DERE

Danışman  
Doç. Dr. Onur NURCAN

İZMİR / 2019

## YEMİN METNİ

Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “*Esaret Altında Bestelenen Modernist Bir Eserin Çok-Boyutlu Tahlili: Olivier Messiaen, “Quatuor pour la fin du Temps”*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.... / .... / .....

Sercan DERE

İmza

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 4 / 7 / 2019 tarih ve 16 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 9 maddesine göre Müzik Anasanat Dalı yüksek lisans öğrencisi Sercan Dere'nin "Esaret Altında Bestelenen Modernist Bir Eserin Çok-Boyutlu Tahlili: Olivier Messiaen, "Quatuor pour la fin du Temps" konulu tezi incelenmiş ve aday 22 / 07 / 2019 tarihinde, saat 15.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

*Onur*  
Doç. Dr. Onur NURCAN  
BAŞKAN

ÜYE  
*E. Aktepe*  
Dr. Öğr. Üyesi *E. Aktepe*

ÜYE  
Prof. Dr. Neziha Çınar  
*Neziha Çınar*

## ÖZET

Bu tez çalışmasında, Olivier Messiaen'a ait *Quatuor pour la fin du temps* (*Zamanın Sonu İçin Kuartet*) başlıklı eserin besteleniş süreci, eserin bestelendiği ortam, eserdeki müzik dışı motivasyonlar ve eserin yazı dilinde kullanılan besteleme teknikleri birbirleriyle bağlantılı olarak mercek altına alınacaktır. Araştırmanın temel amacı, ilgili eserin (*Quatuor pour la fin du Temps*) besteleniş sürecindeki müzik-dışı motivasyonun, eserin müziksel unsurlarına olan belirleyici etkilerinin saptanmasıdır. Hint ritimleri/Hint modları, Yunan ritimleri, ortaçağa ait Klasik ritim ilkeleri, Fransız org müziği geleneği, sentetik modlar/sentetik ritimler ve total serializm gibi teknik unsurlarla birlikte Katolisizm, Ornitoloji (kuş-bilimi) ve Sinestezi gibi olgular da *Quatuor pour la fin du temps* bağlamında tahlil edilecek konular arasında yer almaktadır.

## ABSTRACT

In this thesis, the compositional process of the work entitled *Quatuor pour la fin du temps* (*Quartet for the End of Time*) by Olivier Messiaen, the physical environment in which the work was composed, the non-musical motivations in the work and the techniques utilized in the compositional language will be examined. The main objective of this research is to determine the influential effects of non-musical motivation during the composition process of *Quatuor pour la fin du Temps* on the musical elements of the composition. Technical elements such as Indian rhythms / Indian modes, Greek rhythms, Medieval Classical rhythmical principles, French organ music tradition, synthetic modes/synthetic rhythms and total serialism, along with a set of concepts such as Catholicism, Ornithology (bird-science) and Synesthesia are among the topics to be analyzed in the context of *Quatuor pour la fin du temps*.

## ÖNSÖZ

Beni bu çalışmaya başlamaya iten en önemli sebep Paris École Normale de Musique'te kompozisyon derslerini aldığım Prof. Dr. Michael Merlet'dir. Merlet, Olivier Messiaen'ın kompozisyon öğrencisi olmuş ve Prix de Rome kompozisyon yarışması ödülünü kazanmış bir bestecidir. Derslerinde sunduğu doğaçlama örnekleri, oldukça karmaşık dokuları içinde barındıran türden. Görme ve dokunma işleminin, mantıksal ve ruhani bağlamda, sembolik esaslar gözetilerek arzu edilen duyumu sağlamak amacıyla modern bir dans performansına dönüştüğü Messiaen'a ait bu müzik dili, müzik hayatım boyunca anlam vermeye çalıştığım kendi doğaçlama tarzımı da anlamlandırabilmemi sağladı. Aynı zamanda, Messiaen'ın edebi anlamda köklerini oluşturduğu bu güçlü dil, müzikte kütleli dokular ve çok-tonlu yapıların bir arada uyum içinde yaşayabildiği, çeşitliliğin gücünü vurgulayan bir olguyu da temsil etmektedir. Bunlardan da öte, Messiaen'ın Sinestet ve Ornitolog yönü, bestecinin müziğine interdisipliner ve multidisipliner özellikler katan bilimsel çalışma alanlarıdır. Dr. Merlet, Messiaen'ın tüm bu yönlerini sıra dışı bir nezaket ve kibarlık eşliğinde biz öğrencilerine aktarabilmiştir.

Bu çalışmamda değerli desteklerini hiç esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Onur Nurcan'a teşekkür ederim. İçgörüsü, yol göstericiliği, nezaketi ve gönülden desteği, bir danışmandan beklenen tüm özellikleri karşılamaktadır. Kendisinin bu çalışmadaki doğal coşkusu, araştırma ve yazım sürecinde kendime güvenmemi ve olumlu bir şekilde ilerlememi sağladı. Özellikle, öğrenciliğim sırasında kendisine sunduğum kompozisyon çalışmalarındaki detaylara gösterdiği özen için minnettarım. Çalışmalarım ile ilgili yorumları ve yapıcı eleştirileri, ayrıca akademik statümün değişimi sürecindeki rehberliği benim için çok değerlidir. Araştırmam için faydalı önerilerde bulunarak ilerlememe katkı sunan Dokuz Eylül Üniversitesi'nden ve Paris'teki École Normale de Musique'ten değerli okul arkadaşım şef Mehmet Girgin'e ve yine Paris'te tanıştığım çok değerli piyanist ve yakın dostum Güray Başol'a teşekkürü borç bilirim. Tüm bunların yanı sıra, cesaretlendirmekten asla vazgeçmeyen değerli eşime ve aileme teşekkür ederim.

**ESARET ALTINDA BESTELENEREN MODERNİST BİR ESERİN ÇOK-  
BOYUTLU TAHLİLİ: OLIVIER MESSIAEN,  
“QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS”**

**İÇİNDEKİLER**

<b>YEMİN METNİ.....</b>	<b>ii</b>
<b>TUTANAK.....</b>	<b>iii</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>v</b>
<b>ÖNSÖZ.....</b>	<b>vi</b>
<b>İÇİNDEKİLER.....</b>	<b>vii</b>
<b>ŞEKİL LİSTESİ.....</b>	<b>ix</b>
<b>ÖRNEK LİSTESİ .....</b>	<b>x</b>
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>

**1. BÖLÜM**

**MESSIAEN’İN MÜZİK DİLİNİ BİÇİMLENDİREN TEMEL ÖZELLİKLER**

1.1 Genel Melodik Özellikler .....	<b>6</b>
1.2 Genel Armonik Özellikler .....	<b>8</b>
1.3 Genel Ritmik Özellikler .....	<b>9</b>

**2. BÖLÜM**

**MESSIAEN’İN MÜZİK DİLİNİ BİÇİMLENDİREN MÜZİK-DIŞI UNSURLAR**

2.1 Katolik Teolog .....	<b>17</b>
2.2 Kuş Bilimi (Ornitoloji) .....	<b>18</b>
2.3 Sinestezi .....	<b>19</b>

### 3. BÖLÜM

#### KUARTET (QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS)

3.1 Eserin Dini Yönü ve Besteleniş Süreci .....	23
3.2 Eserin Analizi .....	27
3.2.1 <i>Liturgie de Cristal</i> .....	27
3.2.2 <i>Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps</i> .....	34
3.2.3 <i>Abîme des oiseaux</i> .....	41
3.2.4 <i>Intermède</i> .....	44
3.2.5 <i>Louange à l'Éternité de Jésus</i> .....	46
3.2.6 <i>Danse de la fureur, pour les sept trompettes</i> .....	48
3.2.7 <i>Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps</i> .....	53
3.2.8 <i>Louange à l'Immortalité de Jésus</i> .....	59
<b>SONUÇ</b> .....	64
<b>KAYNAKÇA</b> .....	66
<b>EKLER</b> .....	69
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	



## ŞEKİL LİSTESİ

**Resim 1:** Kuartet'in Stalag VIII A'daki Prömiyer Konser Afişi, s.25

**Resim 2:** Stalag VIII A, Messiaen, Diğer Müzisyenler, Mahkûm ve Gardiyanlar, s. 25



## ÖRNEK LİSTESİ

- Örnek 1:** Mod 3 Dizisi, s. 7
- Örnek 2A ve 2B:** Akor yapıları, s. 9
- Örnek 3:** *'deçi-tâlas'*tan bir ritim örneği, s. 11
- Örnek 4a ve 4b:** Ritmik dönüşümler, s. 12
- Örnek 4c, 4d ve 4e:** Değer ekleme, s. 12
- Örnek 5:** sondan-başa okunamayan ritimler, s. 13
- Örnek 6:** Farklı Değer Ekleme Teknikleri, s. 13
- Örnek 7:** Arttırma-Azaltma, s. 14
- Örnek 8:** Zayıf Zamanda Ritmik Manipülasyon, s. 14
- Örnek 9:** Sondan-Başa Okunuş ile Poliritim , s.15
- Örnek 10:** *Liturgie de Cristal*'de Klarnetin Kuş Şarkıları için Kullanılışı, s.28
- Örnek 11:** *Liturgie de Cristal*, s.29-30
- Örnek 12A ve 12B:** Sondan-Başa Okunamayan Ritim Kullanımı, s.31
- Örnek 13:** *Lutergie de cristal*'deki Piyanoya Ait 17-Değerli Ritmik Pedal Modeli, s.31
- Örnek 14:** *Liturgie de Cristal*'de Piyanoda Seslendirilen 29-Akorlu Armonik Pedal, s.32
- Örnek 15:** Standart-Olmayan Ritim Kalıbı, s. 32
- Örnek 16:** Melodik ve Ritmik Pedal, s. 33
- Örnek 17:** İki-Kalıptan Oluşan Palindrom Yapısı, s. 33
- Örnek 18:** Zamanın Sonunu İlan Eden Melek Motifi, s. 35
- Örnek 19:** *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*'daki Rezonans Akorları, s. 35
- Örnek 20:** *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*'dan Alt Rezonans Akorları, s. 36
- Örnek 21:** *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*'dan Dominant ve Alt Rezonans Akorları, s. 36
- Örnek 22:** *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*'dan Salkım Akorları, s. 37
- Örnek 23:** *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*'da Litanik Armoni Kullanımı, s. 38

- Örnek 24:** *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*'da Dörtlü Akorlarla Yapılan Armonik Geliştirmelerin Örnekleri, s. 39
- Örnek 25:** Rezonans Akorları, s. 39
- Örnek 26:** *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* (B bölümü 11.-16. ölçüler), s. 40
- Örnek 27:** Ritmik Arttırma ile Ametri, s. 41
- Örnek 28:** Kuş Şarkısı, s. 42
- Örnek 29:** *Abime des oiseaux*'da Klarnetin Kuş Şarkıları için Kullanılışı, s. 43
- Örnek 30:** Asal Sayılar, s. 43
- Örnek 31:** Ünison-Paralel Hareketler ve Diyaloglar, s. 45
- Örnek 32:** Altıncı Bölümün Başlangıç Temasının Dördüncü Bölümdeki Kullanımı, s. 46
- Örnek 33:** *Louange à l'Éternité de Jésus* - Piyano Partisi, öö. 1 – 8, s. 47
- Örnek 34:** Viyolonsel Temasının Öncüsü, s. 47
- Örnek 35:** *Louange à l'Éternité de Jésus* – Son Üç Ölçü, s. 48
- Örnek 36:** Mod 6 Dizisi, s. 49
- Örnek 37a:** 5-Ünitelik Ritmik Grup, s. 49
- Örnek 37b:** 7-Ünitelik Ritmik Grup, s. 50
- Örnek 37c:** 11-Ünitelik Ritmik Grup, s. 50
- Örnek 37d:** 13-Ünitelik Ritmik Grup, s. 50
- Örnek 38:** *Danse de la fureur, pour les sept trompettes* 'te Ekleme Değerlerin Kullanılışı, s. 51
- Örnek 39:** Sondan-Başla Okunamayan İki Ayrı Ritim Cümlesi, s. 52
- Örnek 40:** *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*'ten, Sondan-Başla Okunamayan Ritimlerin Kullanılış Biçimleri, s. 53
- Örnek 41:** *Danse de la fureur, pour les sept trompettes* 'te, Ritmik Varyasyonlarla Tekrarlayan Ses Dizisi, s. 53
- Örnek 42:** Akor Şelaleleri (yedinci bölüm), s. 54
- Örnek 43:** Gökkuşağı Figürü, Arpej ve Arpej-Benzeri Jestlerin Çeşitlenmesi, s. 55
- Örnek 44:** Mod 5 Dizisi, s. 55
- Örnek 45:** Minör 7'li ve Disonans Akor Eklentileri, s. 56

**Örnek 46:** Tüm Çalgıların Katılımı, s. 56

**Örnek 47:** Piyanonun Dalgalanan Akorları Üzerinde İlerleyen *Trill*-Süslemeli Pasaj, s. 57

**Örnek 48:** Viyolonsel *Glissando* Etkisi (öö. 23 – 25), s. 57

**Örnek 49:** Viyolonsel *Glissando* Etkisi

(Diğer Çalgıların *Tremolo* Jestleri Eşliğinde), s. 58

**Örnek 50:** Müzik Fikirlerinin Farklı Kombinasyonları, s. 59

**Örnek 51:** *Louange à l'immortalité de Jésus*'tan İkili Cümle Örneği,

(Bölümün Girişi), s. 60

**Örnek 52:** *Louange à l'immortalité de Jésus* 'tan İkili (*Binary*) Cümle Örnekleri, s. 61

**Örnek 53:** Bölüm İçerisinde Geliştirilen Melodik-Ritmik Motif, s. 62

**Örnek 54:** Eksik Beşli Aralığı, s. 62

**Örnek 55:** *Louange à l'immortalité de Jésus*, Melodik Yükseliş, s. 63

## GİRİŞ

**Olivier** Eugène Prosper Charles **Messiaen**, 10 Aralık 1908, Avignon, Fransa doğumlu, org çalgıcısı ve ornitologdur. Babası Pierre Messiaen, Shakespeare çevirileriyle ünlü İngiliz bir profesördür. Annesi hamileliği sırasında yazdığı, içinde doğmamış çocuğu için sezgiler barındıran *L'Âme en bourgeon* isimli şiiri ile ünlü şair Cecile Sauvage'dır. Messiaen, onu derinden etkilemiş ve ona sıra dışı bir ifade duygusu kazandırmış olan bu sanatsal ortamın içinde doğmuştur. Sekiz yaşındayken babasının ona tanıttığı, merkezinde Macbeth veya Kral Lear'ın maceralarını konu alan Shakespeare oyunlarının parçalarını hatırlamaktadır.

20. yüzyılın en önemli klasik müzik bestecilerinden birisi olarak kabul edilmektedir. Oldukça inançlı bir Roman Katoliği olan Olivier Messiaen, inancı ile ilgili duygularını bestelerine de yansıtmıştır. Çalışmalarının kaynağı derin Katolik inancından, Orta Çağ kilise şarkılarından, Hindu ritimlerinden ve Antik Yunan müziğinden gelir. *L'Ascension* (1933), *le Quatuor pour la fin du Temps* (1940), *les Vingtregards sur l'Enfant-Jésus* (1944), *la Turangalîla-Symphonie* (1946-1948), *Saint François d'Assise* ve *la Messe de la Pentecôte* önemli eserlerindedir ve bu onu 20. yüzyılın ikinci yarısında çağdaş müziği en çok etkilemiş bestecilerden biri yapmıştır. 11 yaşında girdiği Paris Konservatuvarı'nda Paul Dukas, Maurice Emmanuel, Charles-Marie Widor ve Marcel Dupré gibi birçok ünlü bestecinin öğrencisi olmuştur. 1931 yılında Paris'te la Sainte-Trinité Kilisesi'nin orgcusu olarak görevlendirilmiş ve ölene dek bu görevi devam ettirmiştir. Ayrıca savaş bittikten sonra 1941'de armoni öğretmeni olarak çalışmış, 1961 yılında Paris Konservatuvarı'nda profesör unvanı ile kompozisyon dersleri vermiş ve 1971'de emekli olmuştur. Tanınmış öğrencileri arasında Quincy Jones, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ve ayrıca ikinci karısı olan Yvonne Loriod vardır. 27 Nisan 1992'de Clichy'de ölmüştür.

Birinci Dünya Savaşı ile birlikte Messiaen'ın babası orduya katılmıştır. Bundan sonra Messiaen hayatının bir bölümünü annesiyle birlikte Grenoble'de geçirmiştir. Dolayısıyla şiirsel ve sihirli olan bu ortamda hayal gücü ve ifade yeteneğini geliştirmiştir. Burası Dauphiné Dağlarında doğayla iç içe bir yerdir. Messiaen burada

yıllar boyunca eserlerini yazmıştır. İlk kez piyano için otodidaktik kompozisyon denemelerini burada yapmıştır. 10 yaşına gelince, Messiaen, Jehan de Gibon'dan ilk armoni derslerini alırken hocası ona zamanın ünlü operalarından biri olan Debussy'nin *Pelléas et Mélisande* isimli eserinin partiyonlarını hediye etmiştir. Bu parçayı sonrasında kendisinde çok güçlü bir etki bırakan bir eser olarak nitelendirecektir (Samuel, 1976: 110).

1919'da normal lisede eğitim görürken babasının yönlendirmesiyle Paris Konservatuarına başvurmuştur ve burada piyano, org, teori ve yorumculuk dersleri almıştır. Ayrıca Marcel Dupré ile org ve doğaçlama, Maurice Emmanuel ile armoni, Paul Dukas ile ise orkestrasyon çalışmıştır. Besteci kişiliği gün geçtikçe büyümekte, doğa, inanç ve müzik üçlemesi ile dolu bir gelecek onu ufukta beklemektedir. 1922'de ilk kez kuş seslerini notaya dökmeyi denemiştir. Ancak bu denemeler daha sonra kendisinin de kabul edeceği üzere çok fazla anlaşılır değildir (Bourgeois, 1987: Belgesel Film).

1926 yılında kontrpuan ve füg dalında ilk ödülünü kazanmış, buna 1927'de de bir piyano performans yarışması ödülü eşlik etmiştir. 1929'da en iyi organist, doğaçlama ve müzik tarihçisi ödüllerine layık görülmüştür. Kompozisyon eğitimini 1930 yılında eksiksiz olarak tamamlamıştır. İlginç bir şekilde, ileride zamanının en büyük armoni bilimcisi olarak ifade edilecek olmasına rağmen, uzun süre boyunca herhangi bir armoni ödülü alamamıştır (Halbreich, 1980: 29).

22 yaşına geldiğinde Fransa'daki en genç usta orgçu olmuştur. Org için yaptığı çalışmaların çoğunu Paris'teki Sainte-Trinité kilisesinde gerçekleştirmiştir. İlk büyük org eseri *Nativité du Seigneur* (1935) ile ritmik ve melodik-armonik sistemi kullanmış, böylece Dupré ve Emmanuel ile geçirdiği eğitim hayatı boyunca edindiği egzotik modaliteleri içeren bu yapıyı tümüyle uygulamaya dökmüştür. 1936'da l'Ecole Normale de Musique de Paris'de deşifraj dersleri vererek pedagojik kariyerine başlamıştır. Ayrıca Schola Cantorum'da da org dersleri vermeye başlamıştır.

1939'da 2. Dünya Savaşı patlak verdiğinde eşi Claire'i ve iki yaşındaki oğlu Pascal'ı Fransız ordusuna sıhhiyecisi olarak katılmak üzere terk etmiştir. Mayıs 1940'ta

Alman ordusu tarafından tutuklanan Messiaen, günümüzdeki yeri Polonya toprakları olan Silesia'daki Stalag VIII A'ya sürgün edilmiştir. Burada açlık ve soğuk yüzünden yaşadığı zorluklar ve geçirdiği halüsinasyonlar, besteciyi 1941 ilkbaharında Fransa'ya geri gönderilmeden birkaç ay önce *Zamanın Sonu İçin Kuartet* anlamına gelen *Quatuor pour la fin du Temps*<sup>1</sup> başlıklı eseri yazmaya itmiştir.

Paris Konservatuvarına döndüğünde ritim, modlar ve kuşlar ile ilgili tutkusunu paylaşmaya karar vermiştir. 1942'de yazdığı *Technique de mon langage musical* isimli kitabı onun ritmik, modal ve ornitolojik araştırmalarını ifade etmektedir. Kırklı yılların sonunda müzisyen, ritmist, ornitolog, öğretmen ve besteci olarak ün kazanmış olan sanatçı, pedagoğ kimliğiyle Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ve Yannis Xenakis gibi tanınmış öğrencilerin yetişmesini sağlamıştır.

Bestecinin karısı Claire Delbos, birkaç yıl hastanede kaldıktan sonra 1959'da ölmüştür. 1962'de yirmi yıl önce tanıştığı ve birçok piyano eserlerinin ortaya çıkmasında payı olan Yvonne Loriod ile evlenmiştir. 1966'da Paris Konservatuvarına geri dönmüş ve bir yıl sonra *Institut de France*'ın üyesi olmuştur. Bundan sonra ise dünyanın dört bir yanından gelen ödüller ile oluşan olağanüstü kariyeri, 1983 yılında Seiji Ozawa yönetiminde 280'den fazla müzisyenin katılımını gerektiren *Saint Francis of Assisi* operasının sahnelenmesi ile taçlandırılmıştır.

Olivier Messiaen, 22 Aralık 1992'de Paris'te ölmüştür. Arkasında elli eser bırakmış, birkaç kuşak öğrenciyi ve müzikseverleri derinden etkilemiş, Yirminci Yüzyıl boyunca modern müziğin evrimini değiştiren bestecilerden biri olarak müzik tarihindeki yerini almıştır. Messiaen, evrenselliği tüm öğrencileri tarafından takdir edilmiş bir besteci idi. Tarihi ve coğrafi bağlamlarda yeni pencereler açmakla kalmamış, aynı zamanda sanatın, sosyal ve fen bilimlerinin merkezindeki yeni bir '*quadrivium*' bileşeninde müzik nosyonuna farklı bir boyut kazandırmıştır. Matematik, fizik, kozmoloji, akustik, fizyoloji, insan ve (ornitolojinin zirvesi olan) hayvan, aynı zamanda

---

<sup>1</sup> *Quatuor pour la fin du Temps*, tez metni içerisinde *Kuartet* olarak ta adlandırılacaktır.

şiiir, felsefe, hareket teorileri ve renk gibi tüm konu ve unsurlar bu geniş spektrumun içerisinde yer alırlar (Shenton, 2008: 42).

Bu araştırmanın amacı, *Quatuor pour la fin du Temps*'in besteleniş sürecindeki müzik-dışı motivasyonun, eserin müziksel unsurlarına olan belirleyici etkilerinin saptanmasıdır. Bu bağlamda, eserin besteleniş süreci, eserin bestelendiği ortam, eserdeki müzik-dışı unsurlar ve eserin yazı dilinde kullanılan besteleme teknikleri birbirleriyle bağlantılı olarak mercek altına alınacaktır. Nitekim Messiaen'in eserlerine bakarken tüm ilham kaynaklarının temelini anlamak oldukça önemlidir.

Tezin birinci bölümünde Messiaen'in müzik dilini oluşturan temel besteleme teknikleri ele alınacak, genel anlamda melodik, armonik ve ritmik özellikler masaya yatırılacaktır. İkinci bölümde, besteciye motivasyon ve ilham kaynağı olan Katolisizm, ornitoloji ve sinestezi gibi müzik-dışı olgular incelenecek, tüm bu unsurların Messiaen'in müziğine nasıl yansıdığı araştırılacaktır. Tezin son bölümü olan üçüncü bölümde ise, *Kuartet*'in besteleniş süreci tarihsel bir perspektiften ele alınacak ve hemen sonrasında eserin tüm bölümleri detaylı olarak tahlil edilecektir. Bu tahliller sırasında, tek bir özelliğe odaklanmak yerine, bölümlerin barındırdığı müziksel (yazı diline ait) özellikler ve müzik-dışı özellikler eş-zamanlı ve çok-boyutlu olarak araştırılacaktır.

Literatür tarama ve müzik analizi, araştırmanın başlıca yöntemleri olarak kullanılmıştır. Messiaen, besteciliği ve *Quatuor pour la fin du Temps* hakkında yayımlanmış kitaplar, makaleler, müzik ansiklopedileri, tez çalışmaları, CD/DVD kayıtları ve *Kuartet*'in partitürü yararlanılan kaynaklar arasında yer almaktadır.





**1. BÖLÜM**  
**MESSIAEN'IN MÜZİK DİLİNİ BİÇİMLENDİREN TEMEL ÖZELLİKLER**

## 1. BÖLÜM

### MESSIAEN'IN MÜZİK DİLİNİ BİÇİMLENDİREN TEMEL ÖZELLİKLER

#### 1.1 Genel Melodik Özellikler

Messiaen, 2000 kişiden yaklaşık birini etkileyen biyolojik bir durum olan sinestezi adı verilen bir yetenek olan sesleri renklere dönüştürme kabiliyetine sahipti. Bu fenomenden etkilenenler renklerin harf, ses veya kelimelerle ilişkisini yaşamaktadır. Messiaen tecrübe ettiği bu durumu şu şekilde açıklamıştır:

*“Renkleri görüyorum -eğer aklımdaysa- sese karşılık gelen renkler. Bunu çalışmamla birleştirmeye çalışıyorum... ressamın renkleriyle karıştırılmaması için müzisyenin renkleri. Onlar müzikle uyumlu renkler.”*  
(<http://www.oliviermessiaen.org/>)

Bu renkleri deneyimlemesi, müziğinin hem melodik hem de armonik özelliklerini belirlemesi anlamında güçlü bir ilham kaynağı olmuştur. Messiaen, sinesteziye ek olarak, folk şarkılarından, *plainchant*'lardan ve Hindu Ragalarının melodik yapılarından ilham almış ve geleneksel klasik müzik dünyasında özellikle kabul edilmeyen bu araçların soyut unsurlarına çok daha fazla ilgi göstermiştir (Summa-Chadwick, 2008: 3).

Messiaen'ın melodik çizginin yükseldiği ve ardından çözünürlüğe indiği bir desen oluşturan melodik çizgileri kullanması oldukça kasıtlı bir harekettir. Melodinin kalın seslere inip sonrasında çözülmek için ince seslere çıktığı, karşıt hareket eden melodik pasajların tekrarlandığı varyasyon modellerini sık bir şekilde kullanmıştır. Diğer kompozisyon teknikleri arasında notaların melodik çizgiye eklenmesi (melodik veya ritmik gelişim veya büyütme için), melodik çizginin tamamının sondan-başa okunması (*retrograde*) ve ek bir renk ana-hattı oluşturmak için ezgisel-çevrim (*inversion*) kullanımı yer alır. Messiaen, genellikle kabul edilen melodik örüntüyü ana hatlarıyla belirtmek için 'sınırlı aktarım modları' (*modes of limited transposition*) olarak adlandırdığı sentetik modlardan faydalanır (Messiaen, 1942: 58-61).

Messiaen tarafından tanımlanan bu modlar simetrik nota grupları tarafından oluşturulmuştur ve her grubun son notu her zaman aşağıdaki grubun ilk notasına eşzamanlı olarak eşdeğerdir. Her grup kromatik olarak sadece belirli bir sayıda transpoze edilebilir ve bundan sonrasındaki transpozisyonlar orijinal modun seslerini birebir tekrar etmekten öteye geçemez. Tam Ton olarak da adlandırılan Mod 1, en kolay kurala sahip olanıdır çünkü art arda gelen her nota arası iki yarım aralıktan oluşmaktadır. Mod 2, bir yarım ve bir tam sestten oluşan birbirinin aynısı dört modelin yarımşar ses aralıklarıyla arka arkaya dizilmesiyle oluşur, bu mod Oktatonik Dizi olarak da adlandırılmaktadır. Mod 3'te, [Tam+Yarım+Yarım] kalıbı, birbirinden Büyük 3'lü uzaklıkta olan sesler (Do, Mi ve Sol diyez/La bemol) üzerine monte edilir:



### Örnek 1: Mod 3 Dizisi

Mod 4, 5 ve 6 ise, bir oktavın iki simetrik gruba triton mesafesinde bölündüğü ve her bir triton mesafesi içerisinde tam ve yarım perdelerin farklı kombinasyonlar içerisinde dizildiği bir yapıdadır (Messiaen, *ibid*: 58).

*“Bu modların aktarılmasının imkansızlığı onları tuhaf bir şekilde cazibeli kılıyor. Farklı tonalitelere ait bir atmosfer olduğunda besteci kullandığı tonalitelerin sadece birini öne çıkarabilir ya da tonal etkinin havada kaldığı yapılar oluşturabilmek için özgür olabilmektedir.” (ibid: 87)*

Diğer bir müzik-dışı motivasyon olan kuş şarkıları Messiaen’in en gözde ilham kaynaklarından biridir. Bestecinin erken çalışmaları gelecekte kuş şarkılarından oluşturacağı repertuarın habercisi niteliğindedir, nitekim kuş şarkılarını ilk olarak kullandığı eser *Quatuor pour la fin du Temps* olmuştur. Besteci, kompozisyonlarında kullanmak için belirli kuş türlerini seçmiş ve bir kuş türüne ait en karakteristik sesleri, kompozit olarak, enstrümanlara uygun müzik motiflerine çevirmiştir. Messiaen, "Monet'nin tuvaline direkt olarak suyun üstündeki bir nilüferi çizmeyle ilgilenmeyip esas olarak nilüferin üzerindeki ışık varyasyonlarına dikkatini vermesi" şeklinde

benzetme yaptığı bir dönüşüm sürecini işaret etmiştir (www.oliviermessiaen.org). Kuş seslerinin tınısal renkleri, melodik dilin ne olacağı konusunda da besteciye yol göstermiştir (Summa-Chadwick, 2008: 5).

## 1.2 Genel Armonik Özellikler

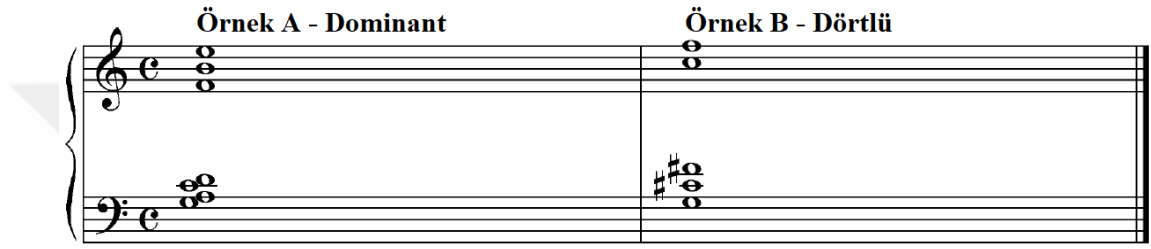
Empresyonist bestecilerim aralıklar üzerine temellendirilmiş armonilerin kullanımından büyük ölçüde etkilenmiş olması konusunda Messiaen, armoninin ögesel dekorasyonlar kadar işlevsel olmadığını düşünmüştür (Johnson, 1975: 13). Messiaen, sadece melodik olarak değil, aynı zamanda sondan-başa okumanın (*retrograde*) imkânsız hale geleceği bir armonik bir yapı içerisinde, tonalite başlangıç noktasına geri döneceği için, ‘sınırlı aktarım modlarını’ kullanır. Besteci, bu belirsiz durumu şu sözlerle açıklar:

*“Çok benzeştiği için başlangıç ve bitişin birbirine karıştığı... müzikal dilin aşamalı olarak düzenleme ve teori aramaya çalıştığı bu tür teolojik gökkuşağına neden olan her şey.” (Messiaen, 1942: 95)*

Messiaen, bu sınırlı aktarım modlarını hem parçanın tamamında ayrı ayrı kullanır, hem de sistematik olarak tek tek veya üst üste bindirilmiş çok yönlü bir dokusal yapı içerisinde birleştirir. Bu polimodal yapı, iki ya da üç sınırlı aktarım modunun bir kombinasyonu olabilir veya bir modun evrilerek diğerine bağlandığı bir modülasyon formunda kullanılabilir.

Artık-dörtlü (triton) aralığı, sınırlı aktarım modlarıyla gerçekleştirilen melodik kontürlerde olduğu gibi, armonik yapıların inşasında da oldukça sık kullanılmıştır. Doğuşkanlar içinde yer alan temel notalar baz alındığında Messiaen, orta do’nun 2 oktav altındaki kalın do’nun doğuşkanlarından oluşan akorsal yapının (oktav, 5’li, 4’lü, 3’lü, vb.), yine akor yapıları kullanılarak artık-dörtlü yukarı mesafedeki fa#’e çözülebileceğini keşfetmiştir. Bu kullanım, Messiaen’in kalıplaşmış çözülüm yolu yani do’nun fa#’e çözülmesi olarak ele alınmış, özetle, artık-dörtlüler onun melodik ve armonik yapıları içinde bir standart haline gelmiştir.

Armonik formüller bağlamında rastlanılan diğer bir uygulama ise, akor yapısı içerisinde bir majör dizinin her notasını içeren ancak dominant sesi üzerine dizilmiş farklı renkte akorların yoğun kullanımı olmuştur (**Örnek 2A**). Messiaen, ilgili akoru düzenli olarak apozyatürler ile birlikte kullanıp, renkli ve desenli kilise vitray pencerelerine gönderme yaparak adlandırdığı ‘lekeli renk pencereleri’ etkisini yaratmaya çalışmıştır. Yukarıda bahsi geçen farklı dikey yapılar, tam ve artık-dörtlü aralığıyla karıştırılmış ve gene dominant sesi üzerine kurulu başka akor kümeleri ile çeşitlendirilmiştir (**örnek 2B**):



**Örnek 2A ve 2B: Akor yapıları**

Messiaen tarafından sıkça kullanılan başka bir akor ise ‘rezonans akoru’dur. Akorda, sınırlı aktarım modlarından Mod 3 temel alınarak dizinin her notası kullanılmıştır. Besteci, notaları dikey dizilimini düzenlenmiş, ayrıca “kök” akorunu tersine çevirmiştir. Bu kullanımın bir örneği, *Kuartet*’in ikinci bölüm tahlillerinde ayrıntılı biçimde ele alınacaktır. Ayrıntılı olarak incelenecek diğer bir husus ise, eserin yedinci bölümünde, bir melodi parçasının her seferinde farklı akorlar eşliğinde tekrarlanarak ayinsel bir atmosfer yaratmasıdır (Summa-Chadwick, 2008: 5).

### 1.3 Genel Ritmik Özellikler

Olivier Messiaen, 1958’de yapılan bir konferansta müzikte ritmin önemi hakkında şu görüşlerini paylaşmıştır:

*“Müzikte esas olan element ritimdir. Ritim, her şeyden önce sayının ve sürenin değişmesidir. Diyelim ki evrende tek bir vuruş var. Tek bir vuruş; ondan önce ve sonra sonsuzluğa sahip zamanın doğuşu. Bir önce ve bir sonra. İşte bu zamanın doğuşudur. Sonra düşünün ki neredeyse hemen, ikinci bir vuruş gelsin. Herhangi bir vuruş onu takip eden sessizlik ile uzadığından, ikinci*

*vuruş ilkinden daha uzun olacaktır. Başka bir değer, başka bir yön. İşte bu ritmin doğuşudur.”* (Johnson, 1975: 32)

Bu ifade, ritmin, müzikteki ölçülü birimlerin yatay düzlemde ‘düzenli’ bir şekilde bölünmesini sağlamak amacıyla kullanan klasik kompozisyon paradigmasını yıkmak için Messiaen’in ilan ettiği yeni bir sistemi özetlemektedir (Summa-Chadwick, 2008: 6).

Messiaen buna ek olarak asal sayıların ritmik yapısına (beş, yedi, on bir, on üç, on yedi, vb.) ve ayrıca üç ve beş sayılarıyla sembolize edilen kutsal sayıların sembolik kullanımına yer vermiştir (Summa-Chadwick, 2008: 6). Hristiyanlık için ilahi kabul edilen üç sayısı teolojik olarak kutsal üçlemeyi (Tetris/Trinity) temsil ederken, beş sayısı ise Hint Tanrısı Shiva'yı sembolize etmektedir. Geleneksel olarak Shiva'nın ilahi rolü “ölümün ölümü”nün rolüdür. Dolayısıyla sonsuzluğu simgeleyen Shiva, bu nedenle Messiaen için Mesih benzeri bir model haline gelmiştir (Johnson, 1975: 42).

Bu etkiler altında Messiaen, standart metrik ritmin oluşumundaki ölçü ve vuruşlarla ilgili kullanım rutinlerini değiştirmiştir. Ölçü içine özgürce koyduğu kısa ve kesin ek ritim değerleriyle, örneğin sekizlik veya on altılık ek değer, geleneksel metrik algıyı bozan yapılar oluşturmuş ve böylece ‘ametik’ müziği yaratmıştır. ‘Düzenli’ ölçülerin kullanımından sürekli olarak kaçınmış ve bunu bir ağacın dallarının veya okyanus dalgalarının yapısına dayandırarak savunmuştur. Messiaen, bir ritim yapısına tek bir nota değeri ekleyerek temel ritmi değiştirmeyi hedef alan uygulamalara yer vermiştir. Ek olarak, ritmik bir cümle içinde nota değerlerinin artırılması ve azaltılmasından veya *palindrom* yapısından yani sondan-başa okununca orijinali ile aynı sonucu veren ritim kalıplarından faydalanmıştır.

*“Çoğu insan ritim olgusunun askeri bir yürüyüş gibi düz değerleri olduğuna inanıyor. Oysa ritim, deniz dalgaları gibi, rüzgârın gürültüsü gibi, ağaç dallarının şekli gibi dalgalanmalar gibi eşitsiz bir unsurdur.”* (Samuel, 1976: 77-78)

Metrik tanımlamanın yokluğu, Messiaen'in periyodik ritimlere dönüşmeyen veya benzemeyen ritimleri kullanabilmesine sebep olmuştur. Bu, bestecinin Hindu müziğindeki ritimsel aykırılık anlayışından esinlendiği bir durumdur.

Her ne kadar Messiaen Hindistan'a hiç gitmemiş olsa da Hint 13. Yüzyıl teorisyeni Cârngadeva tarafından yazılan 120 Hint 'deçî-tâlas'ının yer aldığı Lavignac'ın "Encyclopédie de la Musique" adlı eserini çalışmıştır. Bu çalışmalardaki ritmik kuralları ve her 'deçî-tâlas'ta bulunan kozmik ve dini sembolleri, bir Hindu arkadaşının yaptığı bazı Sanskritçe tercümelemler sayesinde anlamlandırmış ve takdir etmiştir (Samuel, 1994: 77).

Hint geleneksel müziğindeki ritim anlayışı (tāla), Batı anlayışındaki eşzamanlı hareketlerin art arda gelmesinden farklıdır. Tala, sabit sayıda atımdan (matras) oluşan bir ritim döngüsüdür ve her atım, sabit kalıplara dönüşen ritmik bölümlerin bir kombinasyonu olarak tanımlanır (Bor, 1992: 7). Tala'nın Batı kulağına en yabancı olan yönü, bir döngünün sonraki ritmin ilk değerinde sona ermesi, böylece bir süreklilik ve iç içe geçmişlik etkisinin yaratılmasıdır.

Messiaen, 120 Hint ritimlerinden olan 'deçî-tâlas'ın bir parçası olan "râgavardhana"nın besteleme için çok önemli olduğunu açıkça belirtmiştir (Messiaen, 1944: 9).



**Örnek 3:** 'deçî-tâlas'tan bir ritim örneği

Bu ritim artık modern Hint müziğinde yer almamaktadır, ancak teorik olarak eski Hint müziğindeki Samgîta-ratnâkara'dan alınmıştır. Yukarıdaki (Örnek 3) Hint ritmik düzenine Messiaen, *retrograde* (sondan-başa okuma) tekniğini uygulamış (Örnek 4a) ve bu kalıbı Örnek 4b'de gösterildiği gibi dönüştürmüştür (Messiaen, *ibid*: 9 - 10):



a



b

### Örnek 4a ve 4b: Ritmik dönüşümler

Messiaen, bu ritimdeki usulsüzlük kavramını uygulamak için ritim teorisini değer ekleme olarak isimlendirdiği “ek” ritim değerlerine dayandırmıştır. Bu, bireysel notaları hafifçe uzatmayı veya kısa bir notayı standartlaşmış bir ritim kalıbıyla birleştirmeyi içerir. Bu, kısa bir nota değerinin eklenmesi (Örnek 4c), araya sus yerleştirilmesi (Örnek 4d), veya noktalı bir değer eklenmesi (Örnek 4e) anlamlarına gelir (*ibid*: 17).



c



d

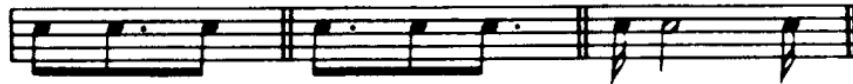


e

### Örnek 4c, 4d ve 4e: Değer ekleme



Messiaen'in "râgavardhana" ritmine olan düşkünlüğü, palindrom-ritimlere olan ilgisini yaşamı boyunca canlı tutmuştur. Besteci bu ritmik ayna yapıları "yeniden dönüş" olarak adlandırmaktaydı, çünkü biri geriye doğru okunduğunda, ileri doğru okunanla tam olarak aynı sonucu vermekteydi. Messiaen'e göre bu ritimler, iyi tanımlanmış bir başlangıç veya bitiş noktasına sahip olmadıkları için sonsuzluğu sembolize etmekteydiler (*ibid*: 17).



**Örnek 5:** Sondan-Başa Okunamayan Ritimler

Messiaen, sondan-başa okunamama (*non-retrogradable*) prensibinin mimaride, özellikle antik sanatta ve dekoratif sanatlarda uzun zamandır kullanıldığını, kelebek kanatlarının yapısında veya insan vücudunun simetrik bölümlerinde olduğu gibi doğada bulunan bu doğal simetriyi sembolize etmek için sihirli formüllerin ve kodların kullanıldığını detaylı tanımlamalarla açıklamaktadır. Son bilimsel çalışması olan "*Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie (1949-1992)*" adlı kitabında, Cilt I'de, Hint talalarının tam bir transkripsiyonunu ve Batı müzikal işaretlerini özenli bir tahlil ile karşılaştırmış, aynı eserin İkinci Cildinde (Cilt II) ise sondan-başa okunamayan ritimler hakkında çok daha ayrıntılı açıklamalar yapmıştır (Messiaen, 1949-1992: 2).

Messiaen, yukarıda bahsi geçen palindrom ritim yapılarına ek olarak, değer ekleme, arttırma-azaltma, poliritim, ritmik ostinato (ritmik pedal) ve ritmik-kanon gibi farklı manipülasyon gereçlerinden de faydalanmış, bu sayede karmaşık ritmik yapılar oluşturabilmiştir.

Messiaen'in değer ekleme tekniğini kullanmasının üç farklı yolu **Örnek 6**'da gösterilmektedir.



**Örnek 6:** Farklı Değer Ekleme Teknikleri

“A” basit ve metrik olan özgün müzikal bir cümleye örnektir. Messiaen bu örneği üç farklı şekilde ametrik ifadeler oluşturmak için değiştirmiştir; ilk olarak **B**'de ikinci dörtlük notaya bir nokta eklenmiştir; ikinci örnek **C**'de ise ilk dörtlük notadan sonra sekizlik bir sus işareti eklemiştir; **D**'de yeni bir ilave nota eklenmiştir (Summa-Chadwick, 2008: 7).

Bestecinin ritmik geliştirmelerde kullandığı arttırma-azaltma tekniği **Örnek 7**'de yer almaktadır.



**Örnek 7:** Arttırma-Azaltma

Yukarıdaki örnekte, iki adet dörtlük notanın ardından iki adet noktalı dörtlük nota ve daha sonrasında iki adet ikilik nota gelmiştir. Bu, notaların değerlerinin arttırılmasıyla oluşturulan ritmik geliştirmelere bir örnektir. Messiaen, değerlerin çeyreğinin eklenmesi veya çıkartılması, değerlerin üçte birinin eklenmesi, nokta eklenmesi, değerlerin kendilerine eklenmesi (klasik ‘ritmik arttırma’ olarak kabul edilir), değerlerin iki katının eklenmesi, değerlerin üç katı eklenmesi ve değerlerin dört katı eklenmesi gibi tekniklere çalışmalarında yer vermiştir (Messiaen, 1942: 16). Aynı faktörler, küçültme ve büyütme işlemlerinde de kullanılmıştır.

Messiaen aynı zamanda zayıf zamana ilişkin artış ve azaltmalar yaratır (bkz.

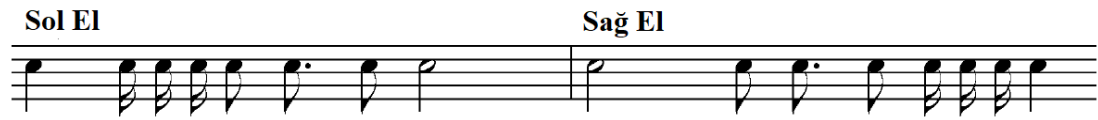
**Örnek 8):**



**Örnek 8:** Zayıf Zamanda Ritmik Manipülasyon

Bu örnekte, ilk notanın değeri ikinci notada bir buçuk katı arttırılırken, üçüncü notanın değeri dördüncüde iki katına çıkarılmıştır.

Poliritim konusunda ise, Messiaen, çok sayıda poliritmik hareket biçimini kullanır. En basit haliyle bu, farklı ritim cümlelerinin aynı anda üst üste binerek (orgun veya piyanonun sol ve sağ elinde) daha karmaşık bir yapıya dönüşmesi olarak ifade edilebilir. Eser içinde bütün olarak duyulan ritim kalıbının başladığı noktaya dönebilmesi için her yatay ritmik hareketin kendi döngüsünü tamamlaması gerekir. Messiaen bu tekniği, yukarıda belirtildiği üzere, farklı arttırma ve azaltma uygulamaları ile daha karmaşık biçimlerde de kullanmıştır. Diğer bir poliritmik yapı ise, bir ritmik kalıp ile onun sondan-başa okunuşunun (*retrograde*) üst üste gelmesiyle oluşmaktadır. Sağ elde çalınan ritmin sondan-başa okunuşunun sol elde çalınmasına bir örnek olması anlamında (**Örnek 9**) Messiaen'ın *Les Corps glorieux* başlıklı Org eserini göstermek mümkündür (Messiaen, *ibid*: 22).



**Örnek 9:** Sondan-Başa Okunuş ile Poliritim

Messiaen, ilave bir melodik kanon olmaksızın, sadece ritmik kanonların kullanımını içeren tamamlayıcı bir poliritmik hileyi kullanmıştır. Kanon her serferinde, ritmik ostinato çizgisinin her girdiği noktaya bir çeyrek nota kadar yakın başlatılabilir. Orijinal ostinato, orijinal ritmik kalıbı korurken, tekrarın her notasına bir nokta eklenmesi gibi arttırma veya azaltma yapmayı içeren ritmik modeller kullanılmıştır (Summa-Chadwick, 2008: 8).



**2. BÖLÜM**  
**MESSIAEN'IN MÜZİK DİLİNİ BİÇİMLENDİREN MÜZİK-DIŞI UNSURLAR**

## 2. BÖLÜM

### MESSIAEN'İN MÜZİK DİLİNİ BİÇİMLEDİREN MÜZİK-DIŞI UNSURLAR

#### 2.1 Katolik Teolog

İnancının doğası sorulduğunda, Messiaen “doğuştan inançlı” olduğunu ve dinin gizemlerinden her zaman büyülediğini söylemekten hoşlanırdı (Halbreich, 1980: 27). İnançlarını doğrulamak ve yatırımını erken yaşta yaptığını hissettiği bu gerçek görev ile ilahi zaferine ulaşmak istemesi bu yüzdendir. Babasının onu Notre-Dame de Paris'te görmeye götürdüğü vitray pencerelere olan çocuksu hayranlığı ile tüm çalışmalarındaki kompleks ses renkleri arasında bir paralellik olduğunu düşünmek kuşkusuz yanlış olmaz. Daha sonra organistlik mesleği onun ibadete etkin katılımını da sağlamıştır. Öyle ki dini kutlamalarda başka yerlerde çaldığından daha iyi çaldığı ve daha rahat olduğu görülüyordu. İlahiyat üzerine hiçbir kitap yazmadığı için bir ilahiyatçı olarak nitelendirilmek istemiyordu. Bunun yerine neredeyse tüm eserlerini İncil'in bölümleriyle ve dini yorumlarla temellendirdiği için “mistik müzisyen” yakıştırmalarını kabul ediyordu.

Ancak besteci Hristiyanlığın kültürel öğelerinden olan tutku ve acı yerine sadece İsa'nın görkemli yönüyle ilgilenmeyi seçmiştir. Acı yerine daha çok sevinci vurgulama konusunda kendisini yetenekli hisseden Messiaen, 20. yüzyıl barbarizminden etkilenmemiş birkaç besteciden biridir. Onun müziği Tanrının aşkı, merhameti ve bağışlayıcılığı gibi canlandırıcı ve rahatlatıcıdır. Çalışmalarında bu konulara atıfta bulunmaktan ve referans göstermekten mutluluk duymuştur.

Messiaen dini ayinlerde kullanılmak üzere yapılacak bir kompozisyon çalışmasını reddetmiş ve ayinler için kullanılabilecek müziğin ancak Katolisizm için uygun olan ve kutsal kitaplardan ilham alan ve gerçek alıntılarını içeren *plainchant*'lar (tek sesli Kilise Şarkıları) ve Gregoryen ilahileri olduğunu savunmuştur.

Messiaen, tıpkı Bach ya da başka dini müziklerde olduğu gibi kendi müziğini ruhani boyutuyla düşünmeden de anlaşılabilirliğini belirtmiş ve bunun için inanç

gerekli olsa dahi ihtiyacı kavramaksızın estetiği takdir etmek yine de mümkündür diye eklemiştir (Faller, 2003: 9).

## 2.2 Kuş Bilimi (Ornitoloji)

“*Aşığım, nedenini söyleyemem... Kuş şarkılarını seviyorum.*” (Massip, 1996: 61). Messiaen bunu Dauphiné’de çocukluğunu geçirdiği yıllarda anlamış ve kuşları “*Manevi mutluluğun küçük hizmetkarları*” olarak nitelendirmiştir (Messiaen, 1944: 27). Kuşların şarkılarının yanı sıra, tüyelerinin ve uçuş biçimlerinin çeşitliliği onu büyülemiştir. Kuş melodileriyle ilgili ilk çalışmalarını 18 yaşında yapmıştır. Ancak bu çalışmalar ona göre hiçbir şey anlaşılmayacak şekilde çok kötüdür. Elbette bu, onun için gerçek mesleğinin başlangıcı demektir ve bunu Paris’teki orkestrasyon hocası Paul Dukas’ın cesaretlendirmesi ve desteğiyle başaracaktı.

Kuşlara ait bu sıradan seslerin ışığın güzelliğini betimleyen bir aşk şarkısı olduğunu düşünmekteydi ve bir kuşun bunu özgürce sırf kendi isteğiyle yaptığını anlaması besteciyi böyle bir tutkuya yönlendirmişti. Kuşlar ve şarkıları insanlık tarihinden çok uzun zaman öncesinde bile vardı ve Messiaen’in ‘Modlar’ olarak adlandırdığı sistemi kullanarak şarkılarını söylüyorlardı. Messiaen’a göre, kuşlar, 20. yüzyıl bestecilerinden çok daha önceleri kolektif doğaçlama ve rastlamsal müziği icat etmişlerdir (Faller, 2003: 9).

Geleneksel ornitoloji yaklaşımı Messiaen’in kişisel hedefleriyle bütünleşmiş ve bu durum bestecinin herhangi bir kuş sesinin hangi kuş türüne ait olduğunu bulabilmesini sağlamıştır. Her kuşun her zaman belirli bir mod dâhilinde doğaçlama yaptığını, bu doğaçlamalardaki insanüstü ritmik karmaşıklığın Hindu ritimlerini ve antik Yunan metriklerini bile geride bıraktığını belirtir.

Messiaen genellikle duyduğu melodileri yazabilmek için kâğıt ve kalem dolu bir çantayla doğada gezintiye çıkardı. Messiaen her seferinde kuş şarkılarını hızlı bir şekilde kayda (notaya) geçirmeye çalışmış ve her eve döndüğünde acilen transpozisyon aşamasına başlamıştır. Kuşların kalp ritmi bir insanınkinden çok daha hızlıdır, bu

yüzden bizim için erişilemeyen tempolarda şarkı söyleyebilmektedirler. Bir insanın böyle bir virtüözite ile şarkı söyleyebilmesi pek olası değildir. Ayrıca çok tiz ses alanlarındaki mikro aralıklı motifleri algılamak insan kulağı için çeşitli adaptasyon süreçlerini gerektirir. Bu müziği bir enstrüman ile çalınabilecek şekilde üç oktav aşağıya transpoze etmek, aralıkları büyütürken orantılı bir dizi oluşturmaya çalışmak, sekiz aralık uzaklığın yarım ton aralığa düşmesi gibi uyarlamalar gibi birçok uygulama bu adaptasyon sürecinin birer parçasıdır.

Messiaen'in solo piyano eseri olan *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) gibi bir eser için bile gereken on üç kuş türüne ait ses örgüleri doğada yapılmış yüzlerce gizli ve özenli dinlemeyi gerektirmiştir. Fakat besteci için en zoru armoniyi her kuşa özgü olarak oluşturabilmesi ve ortaya çıkan bu karmaşık ses örgülerini kullanabilmesi olmuştur. Her sesin kendine özgü bir tınısı vardır. Piyano için yazdığı *Le Rouge-gorgedes Petites Esquisses d'oiseaux* (1985) gibi bir parça için birçok karmaşık sesin eşlik ettiği iki binden fazla nota vardır. Bu noktada Messiaen, gereken hassas transfer için piyanoya yönelmiştir, çünkü bir senfonik orkestra ses rengi açısından her ne kadar zengin olsa da bir kuşun virtüözitesine ancak piyano ile ulaşılabilirdi (Faller, *ibid*: 10).

*Quatuor pour la fin du Temps* (1941) ilk seslendirilişinden sonra kuşlar Messiaen'nin tüm eserlerinde sembolik bir biçimde yer almaya başlamıştır. Her ne kadar Rameau ve Daquin'in yaptığı gibi kuşlar uzun süredir müzikte bulunsa da, Olivier Messiaen o zamana kadar bu konuyla en çok ilgilenen kişi olarak bilinmektedir.

### 2.3 Sinestezi

Sinestezi, bazı kişilerin birden fazla anlamda bir fenomeni deneyimleme kapasitesidir. Müzik durumunda, bir dinleyici hem müziği duyacak hem de duyulan seslere karşılık gelen renk desenlerini (photisms [fotizmler]: renk skalaları) algılayacaktır. Messiaen, muhtemelen iki yönlü bir duyuşsal ilişki yaşayabilen sinestetlerden biriydi. Başka bir deyişle, renklerin sesini duyabiliyor ve onlarla ilintili olan akor yapılarını not edebiliyordu (Messiaen, 1994: 40).

Bazı sinestetler, bu renk skalalarını genişletilmiş mekânlar olarak algırlarlar. Algıladıklarını sıklıkla gözlerinin önünde boşlukta bir yere yerleştirilmiş bir desen dizisi olarak tanımlarlar, başka bir deyişle ses değıştikçe soldan sağa doğru hareket edebilen desenlerle. Ancak, gerçekleşen etkileşimin bedensel anlamda dışsal mı yoksa içsel bir fenomen olarak mı algılandığı fark etmez, çünkü algı gerçektir. Bu deneyimleme, istemsiz, akılda kalıcı ve her sinestet için farklı ve daimidir. Sesler ve renkler arasındaki bu ilişki biçimi bir sinestetin hayatı boyunca hiç değışmeyecektir (Robertson ve Sagiv, 2005: vii).

Sinestetler, ince çizgiler, kalın çizgiler, paralel çizgiler, eğriler, daireler, spiraller, vb. gibi çeşitli fotizmleri (renk şemalarını) gördüklerini belirtmektedirler. Birden fazla fotizm görsel sahneyi işgal edebilir, birden çok renkli sahneler görsel sahnenin çeşitli bölümlerinde meydana gelebilir ve fotizmler arasında hareket edebilir, dans edebilir veya farklı renkler beyaz bir bağlantıya dönüşebilir (Campien, 2008: 1).

Messiaen, sinestezik besteciler arasında oldukça önemli bir yere sahiptir, birçok kompozisyonunda armonik yapıyı ve çalgısal dokuları belirlemek için sinestezik özelliklerini açıkça kullanmıştır. *Couleurs de la cité céleste*, Messiaen'ın Vahiy Kitabı'ndan ilham alarak yazdığı bir eserdir. Bu kitap, kutsal Kudüs kentini anlatmaktadır:

"Duvar seramiklerden inşa edildi, şehir ise saf altın, cam gibi temizdi. Şehir duvarının temelleri her çeşit kıymetli taşla süslendi; taşların ilk sırası seramik, ikincisi safir, üçüncü kalsedondu... " (İncil, Rev 21: 18-21)

Messiaen, oldukça uyandırıcı olan bu renkleri ve dokuları, çalışmalarında kullandığı çalgıların seslendirdiği akorlara uyarlamıştır. Renk ve ses arasındaki ilişki sadece sembolik değildir, aynı zamanda, Vahiy sahnesini görsel olarak hayal ederken fiziksel olarak algıladığı ya da hissettiği sesleri göstermesidir (Dworak, 2010: 1).

Jonathan Bernard'ın (1986) geçmiş araştırmalarında da belirtildiği gibi Messiaen, notasyonlarında belirlediği renkler ile karmaşık aralık yapılarını ve 'sınırlı



aktarım modları'nı bütünleştirmeye odaklanmıştır. Bu çalışma, renklerle ilişkilendirdiği akorların kaydedilmiş seslerinin analizine odaklanma ile ilgilidir. Ayrıca, bazı modların ses ve enstrümantasyondan bağımsız olarak karakteristik spektral bileşenlere sahip olduğu bu çalışmalarda belirtilmiştir (Bernard, 1986: 41).

Messiaen, görsel hayal gücünü, eserinin notalarına dâhil ettiği ses yapılarıyla yakalamıştır. Sadece renkler ve renk kombinasyonları değil, aynı zamanda doku ve mücevher benzeri objeler de (örneğin, sarı topaz, açık yeşil krisopraz ve kristal taş renkleri) belirtilen unsurlar arasında yer alırlar (Dworak, 2010: 2).





**3. BÖLÜM**  
**KUARTET (QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS)**

### 3. BÖLÜM

#### KUARTET (QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS)

##### 3.1 Eserin Dini Yönü ve Besteleniş Süreci

*“Gökyüzünden aşağı inen, bir bulut kuşanmış, kafasında gökkuşağından bir taç olan, kudretli bir melek gördüm. Yüzü güneş, ayakları ateş sütunları gibiydi. Sağ ayağını denize, sol ayağını karaya koydu ve denizde ve yeryüzünde durdu, elini Cennete kaldırdı ve O'nun sonsuza kadar yaşadığı için yemin etti. Daha fazla zaman olmayacak; ancak yedinci meleğin trompet gününde, Tanrı'nın gizemi açığa çıkacaktır.”* (Apocalypse de Saint Jean, X, 1-7)

*Quatuor pour la fin du Temps* Aziz John'un *Vahiy*'indeki kıyamet senaryosundan doğrudan ilham alarak bestelenmiştir. Partitürün ilk sayfasında şu ifade yer alır:

*“Elini cennete götüren Kıyamet Meleşine saygıyla:  
Daha fazla zaman olmayacak.”*

Eser, farklı çalgı kombinasyonlarının kullanıldığı sekiz bölümden oluşmaktadır. Bazı bölümlerde dört çalgının tamamı yer alırken, kimi bölümlerde solo veya sadece iki çalgı kullanılmıştır. Messiaen, eserin neden sekiz bölümden oluştuğunu *Kuartet*'in Önsöz yazısında şu şekilde açıklamıştır:

*“Yedi mükemmel sayıdır, Kutsal Şabat tarafından kutsanmış altı günün oluşturulması; Bu dinlenmenin 7.'si sonsuzluğa uzadı ve yok edilemez ışık ve sonsuz huzur anlamına gelen 8.'si haline geldi”* (Messiaen, *Quatuor pour la Fin du Temps* / partitür, s. 1)

*Kuartet*'te Kıyameti temsil eden kısımların durgunluğu ve sadeliği bazı eleştirilere maruz kalmıştır. Bestecinin bu eleştirilere yanıtı şöyledir:

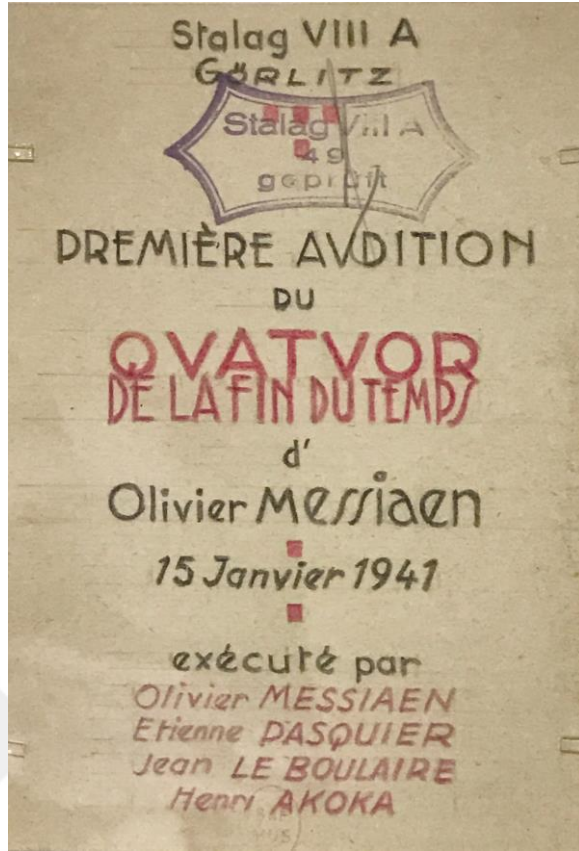
*“Eser sadece canavarları ve felaketleri içermiyor: aynı zamanda ibadetlerin sessizliğini ve huzurun muhteşem vizyonunu da tasvir ediyor. Ayrıca asla bir kıyamet yaratmak istemedim: Sevilen bir figüre ithafen (zamanın sonunu anlatan Meleşe), elimde olan çalgılardan bir dörtlü yazdım.”* (Halbreich, 1980: 312)

‘Zamanın sonu’ kavramı, bir teolog için sadece şunu ima eder: “geçmiş ve gelecek kavramlarının sonu, yani sonsuzluğun başlangıcı” (Perier, 1976: 53).

Messiaen, Fransız ordusuna sıhhiyeci olarak katılmıştır ve II. Dünya Savaşı’nda Haziran 1940’ta Almanlar tarafından Polonya’da Görlitz’in Stalag VIII A kampında savaş esiri olarak tutsak edilmiştir. Messiaen’in inancını daha önce bu derece test eden başka bir tecrübesi olmamıştır. Tutukluluk süresince yazdığı *Kuartet*’in, bestecinin en ünlü eserlerinden biri haline gelmesinde başka hiçbir zorluk bu denli etkili olamazdı (Summa-Chadwick, 2008: 2).

Yakalandığı zaman esir kampına yiyecek veya kıyafet götüremeyen Messiaen, her nasılsa, Bach’ın Brandenburg Konçertoları, Alban Berg, Beethoven, Ravel ve Stravinsky’nin notalarını içeren bir çantayı yanına almayı başarabilmiştir (Linton, 1998: 13). Bir sıhhiyeci olarak savaşta agresif bir rolü olmamasından dolayı, bir Alman subayı Messiaen’e sempati duymuş, ona gizli bir şekilde kâğıt, kurşun kalem ve silgi ulaştırmış ve hatta papaz bloğundaki bir odayı temizleterek ona beste yapabileceği bir ortam sağlamıştır. Kamptaki mahkumların açlık ve soğukluğun çeşitli evrelerinde olmalarından dolayı yüzlerine yansıyan kasvetli bakışları, rüyalarını bile etkileyen aşırı fiziksel ve psikolojik zorluklar da dâhil olmak üzere şartların çok kısıtlı olmasının sağladığı ilham ve ruh hali ile Messiaen, *Kuartet*’in neredeyse tamamını bestelemiştir. Kamptayken tanık olduğu kutup ışıklarının, Tanrı’nın yaptığı işi tamamlaması için gönderdiği bir işaret olduğunu düşünmüştür (<http://www.oliviermessiaen.org>).

Eserin bir Kuartet olarak piyano, viyolonsel, keman ve klarnetten oluşan standart-dışı bir çalgı kombinasyonu içermesi, kamptaki mevcut çalgıların ve bunları seslendiren yetkin müzisyenlerin varlığının bir sonucudur. Eserin yapısal tasarımı Messiaen’in kişisel inanç ekseninde hem müzikal hem de mistik nitelikler içermektedir. Toplamda sekiz bölümden oluşan eser, İncil’de temsil edilen yedi yaratılış gününü ve Tanrı’nın dinlendiği sekizinci günü betimleyerek zamansızlığı yani sonsuzluğu sembolize etmektedir. Eserin prömiyeri 15 Ocak 1941’de dört bin mahkûm ve gardiyanlardan oluşan izleyici-dinleyici kitlesinin önünde gerçekleşmiştir.



**Resim 1:** *Kuartet*'in Stalag VIII A'daki Prömiyer Konser Afii



**Resim 2:** Stalag VIII A, Messiaen, Diğer Müzisyenler, Mahkûm ve Gardiyanlar

Kompozisyonun başlığı Kutsal Kitap'taki 10:6 numaralı Vahiy'e ait bir metinden alınmıştır ve bunun Messiaen için çifte bir çağrışımı vardır: Bu durumda "zamanın sonu" yalnızca Kıyamet'in Hıristiyan efsanesini ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda ritmi standart klasik ölçü sistemlerinden ayıran ve böylece gerçek zamanda zamanın sona ermesini "sağlayan" bir kompozisyon türünü temsil eder. Bazı 20. yüzyıl müzikbilimcilerinin "mucize" olarak nitelendirdiği **Kuartet**'in oluşum sürecinin yansımalarının eser içinde vücut bulması, Messiaen'ın müzikal ve teolojik inanç unsurları arasında bir bağlantı kurabilmesine yardımcı olmuştur. Nitekim eserin yeniliği ile birlikte, eserin yazıldığı korkunç ortam göz önüne alındığında, bu umut verici bir yaklaşımdır (Linton, 1998: 13).

Vahiy kitabından esinlenmiş olmasına rağmen, Messiaen, **Kuartet**'i Kıyamet'in İncil hikâyesi ya da kendi hapisanesine doğrudan atıfta bulunarak tanımlama niyetinde olmamıştır. Aksine, İncil anlatısının bir uzantısı olduğunu düşünmüştür. Meleğin İncil'in Vahiyler kısmında temsil ettiği "zamanın sonu" kavramı, geleneksel anlamıyla hem geçmiş hem de gelecekteki zamanı sonlandırmaya işaret eder, ancak zamansız bir sonsuzluğu deneyimlemek için de bir fırsat yaratır. Messiaen, **Kuartet**'in müziksel unsurları arasında da aynı bağlantıyı oluşturmaya çalışmıştır. Eserin önsözü Vahiyler'den alıntılanan metinleri içermektedir (Summa-Chadwick, 2008: 3).

Messiaen'ın Önsöz'deki kendi sözleri de bu vahiylerden ilham aldığını açıklamaktadır:

*"Önsöz, St. John'un İfadesi'nden doğrudan ilham alıyor. Manevi dili esasen aşkın, ruhani, katoliktir. Melodik ve armonik olarak bir çeşit tonsallık ortaya çıkaran belirli modlar, dinleyiciyi mekânın veya zamanın sonsuzluğunun duygusuna çeker... belirli ritimler, zamansallıkların yasaklanmasına önemli ölçüde katkıda bulunuyor."* (Messiaen, 1940: 1)

20. yüzyılın en büyük eserlerinden biri olan **Kuartet**, Messiaen'ın geleneksel olmayan uyum ve ritmik formun eşsiz gelişiminin yanı sıra durağan bir unsur olarak zaman kavramındaki eşsiz kompozisyon tekniklerini örneklemektedir. Standart ritmik araçlar, bu ritmik ve armonik veya melodik formların müziğinde benzersiz bir şekilde kullanılması bu parçanın klasik bir şekilde analiz edilmesini imkânsız kılmaktadır. Bu

nedenle, bileşimin derinliğini anlamak için Messiaen'in kendi analiz yöntemlerini kullanmak en sağlıklı yaklaşım olacaktır (Summa-Chadwick, 2008: 3).

### 3.2 Eserin Analizi

#### 3.2.1 *Liturgie de Cristal*

İyi organize edilmiş, armonik olarak çok ılımlı.

*“Sabahın üçü ile dördü arasında, kuşların parıltılı, cıvıldaayan ve ağaçların tepelerinden kaybolarak yayılan uyanış seslerinin arasında bir karatavuğun veya bir bülbülün solo doğaçlama yaptığını hayal edin. Bunu dini manada ele aldığınızda Cennetin ahenkli sessizliğine sahip olursunuz.”* (Messiaen, *Liturgie de Cristal*: Önsöz)

*Kuartet*'in birinci bölümü, çalışma boyunca kullanılan birçok melodik, armonik ve ritmik yapıdan örnekler içerir. Her bölüm “zamansızlık” odağını yaratan niteliklerle birlikte ayrıntılı olarak açıklanacaktır. Bölümlerin içerikleri, Messiaen'in her bölüme özgü kaleme aldığı Önsöz yazılarında, bestecinin kendi yorumlarıyla temsil edilmiştir (Messiaen, 1940).

Eserin birinci bölümünde, dörtlünün içindeki her çalgı hem aynı anda çalıyormuş izlenimini vermekte hem de kendi bireysel rolleri ile birbirlerine atıfta bulunmuyormuşçasına müziksel devinime katılmaktadırlar. Ana ritmik vuruş, piyano ve çelloda yapılandırılmış ritmik pedallar tarafından sağlanırken, klarnet ve keman, sırasıyla karatavuk ve bülbül seslerine özgü melodik süslemeler çalmakta, bu kuş şarkıları, her çalgıda duyulmakta ve ritmik olarak düzensiz bir doğaçlama ortamı yaratmaktadır. *Kuartet*, Messiaen'in kendi besteleri içinde kuş şarkılarını kullandığı ilk parçadır ve büyük olasılıkla tutukluluğunu geçirdiği kamp duvarlarının ardındayken dışarıya uçan kuşlara katıldığını hayal etmesinden esinlenmiştir. Zaten sonrasında kuşları “manevi sevincin küçük peygamberleri” olarak nitelendirmiştir (Linton, 1998: 14).



**Örnek 10:** *Liturgie de Cristal*'de Klarinetin Kuş Şarkıları için Kullanılışı

Piyanodaki ostinatoda oluşturulan ritmik vuruş, ayrıca, sürekli bir döngü içinde tekrarlayan yirmi dokuz akorluk kalıp üzerine bindirilmiş on yedi değerden oluşan bir ritmik seri, kendi döngülerini birbirinden bağımsız olarak sürdürür. Böylece, asal olan 17 ve 29 sayılarını baz alan bir çerçeve yaratılmıştır. Asal sayıların kullanılması nedeniyle, izoritmik<sup>2</sup> düzende müzikal öğelerin üst üste gelişlerinin farklı varyasyonları elde edilmiştir.

Messiaen ritmik pedalı, bir ostinato modelini kendisini çevreleyen diğer ritimlerden bağımsız olarak tekrarlayan bir kalıp olarak ifade etmiştir. Ritmik pedal, tamamen kendine özgü bir sistem içerisinde, farklı çalgılarda gelen başka ritmik pedallar ile üst üste binebilmektedir. *Kuartet*'in başlangıcı itibarıyla, piyanoda kullanılmış olan ritmik pedal, başlangıç ve bitişleri aşağıda gösterildiği şekilde (bkz. **Örnek 11**) uygulanmıştır (Messiaen, 1942: 26). Piyano partisinde yer alan A, B, C ve D harfleri kullanılan ritmik pedalları işaret etmektedir. 17 değerden oluşan bu ritmik pedal bölüm boyunca dokuz kez tam olarak tekrar etmektedir. Onuncu tekrarının son üç ritmik değeri eksiktir. H ve I ise 29 akordan oluşan armonik pedala ait ilk iki tekrarı işaret etmektedir. Bu 29 akordan oluşan armonik pedal, toplamda beş kez tam olarak tekrarlamaktadır. Altıncı tekrarın son altı akoru eksiktir.

<sup>2</sup> Bir ezgi çerçevesinde tekrarlanan ritmik kalıp/model



60 Liturgie de cristal (comme un oiseau)

**Bien modéré, en poudrolement harmonieux**

Violon (comme un oiseau) *pp* (son flûté)

Clarinettes en Sib *p* *expressif*

Violoncelle *ppp* (vibrato)

Piano + *pp* legato (très enveloppé de pédale)

vers la pointe)

*glissando*

*gliss.*

N O

*gliss.*

*gliss.*

C Q R

**Örnek 11:** *Liturgie de Cristal*

Klarnet, kimi zaman piyanonun ve viyolonselın ses-alanlarında seyreden bir ana melodiye seslendirmektedir. Kemanın ince ses-alanındaki parlak kuş çağrısı motifleri ikincil bir karşıt değer yaratmaktadır. Viyolonseldeki vibratolu harmoniklerin puslu ve gevşek yapıdaki sonoritesini kaplayan ve tüm gizemli halini bütünleştiren yapı, yine ritmik pedal olarak ifade edilmektedir. Viyolonseldeki bu yapı sondan-başa okunamayan iki ritme bölünmüştür (Örnek 12A ve Örnek 12B). Örnek 12B’de, viyolonselde ait sondan-başa okunamayan ritmik yapının *ayna* noktası + ile gösterilmiştir. Bu yapı bölümün sonuna kadar tekrarlamaktadır. Aşağıdaki ritmik modelin tümü, yukarıda *Lutergie de cristal*’e ait notada (Örnek 11), çello ve piyano partilerinde  $\square$  ve  $\square$  sembolleri ve yanlarına yazılmış X, Y ve Z harfleri ile belirtilmiştir. İlgili örnekte X ve Y, ritmik pedalin tamamını, Z ise yarısını içermektedir.



**17 adet değerden oluşan Talea ritmik pedalı**

\*Sangitaratnakara'dan deçı-talas

\*Bölüm boyunca neredeyse 10 kez tekrarlamaktadır.

İlk 6 değer - rāgavardhana'nın retrogradı      Sıradaki 7 değer - candrakalā      Son 4 değer - laksmiça

29 adet akordan (renkten) oluşan Melodik/Armonik Pedal  
Eser boyunca neredeyse 6 kez tekrarlamaktadır.

Modal olmayan ikinci akor, Sib Majör dizinin tüm seslerini içeren dominant akordur.

Messiaen pedal tonu olarak (basta) Fa üzerinde "lekeli vitray camları" olarak adlandırdığı efektleri oluşturmak üzere farklı armonileri yarattığı 29 farklı akordan oluşan döngüyü tekrarlamaktadır.

Tekrar sayıları Asal sayılardan oluşan:

-piyanodaki 17 değerli ritmik pedal ve 29 akorlu armonik pedal;

-viyolonseldeki 5 sesli melodik pedal ve bu 5 sesin üç kez tekrarladığı 15 değerli başka bir ritmik pedal;

tekrarladıkları döngüler itibariyle, tüm enstrümanların bölümün başındaki düzeni almaları için (mevcut metronom itibariyle) 230 dakika sürmesi beklenir.

**Örnek 14: Liturgie de Cristal'de Piyanoda Seslendirilen 29-Akorlu Armonik Pedal**

Pedalları oluşturan akorlar, Messiaen'ın renki vitray camları tasfir etmek için kullandığı apojiyatürlü dominant akorlarıdır. Bu akorlar Mod 2 ve Mod 3'ün seslerinden oluşturulmuştur. Ayrıca viyolonselin Mod 1'de (tam-ton dizisi) bir melodiyi tekrarlaması bu armonik kombinasyonlar içinde tekdüzeliği önlemektedir. Son olarak, keman partisinde suslar ile bölünen motifler, klarnet'in şarkı cümleleri gibi kuş-şarkısı stilinde yazılmıştır; bkz. **Örnek 11** (Messiaen, 1942: 26).

*Kuartet*'in birinci bölümü 3/4'lük ölçü biriminde yazılmıştır, ancak Messiaen, izoritmik vuruş kalıbı içindeki standart ritmik yapıyı ortadan kaldırmıştır. Akorlar oldukça uyumsuzdur<sup>4</sup> ve ritmik model, **Örnek 15**'te gösterildiği üzere *Sharngadeva* ritimlerinden olan *ragavardhana*, *candrakala* ve *lackskmica* modellerinden yararlanılarak inşa edilmiştir. Böylece besteci, metrik ve düzenli ölçü etkisini kırmayı başarabilmiş, diğer bir anlatımla, parça içinde algılanabilecek bir düz ritim hissini başarıyla önlemiştir.

**Örnek 15: Standart-Olmayan Ritim Kalıbı**

<sup>4</sup> Disonans yapıda

Akor sekansları, sınırlı aktarım modlarının bir kombinasyonunu kullanmaktadır ve modal ses dizileri simetrik olarak her farklı döngüde kendilerine geri döndüğünden, gerçek bir tonik olmadığı duygusuyla dinleyiciden ayrılma eğilimindedirler. Pişano partisini çevreleyen viyolonsel, aynı beş notadan oluşan bir melodik pedalı sürekli olarak tekrar eder. Armonikler şeklinde çalınan bu sesler sadece ve sırasıyla [C, E D, F# ve Bb] notalarıdır (Mod 1 – Tam Ton Dizisi). Bu kalıp, beş sestten oluşan grubun üçer kez tekrarlandığı on beş değerlik daha büyük bir ritmik pedalı oluşturmaktadır (**Örnek 16**).

**Örnek 16:** Melodik ve Ritmik Pedal

Sıklıkla yer verilen diğeri bir ritmik teknik olan ve viyolonsel partisinde gelen *palindrom* modelini, Messiaen, **Kalıp A** ve **Kalıp B** olarak açıklamış, bu modelin merkez noktasını (\*) işareti ile göstermiştir (Messiaen, 1942: 17).

**Örnek 17:** İki-Kalıptan Oluşan Palindrom Yapısı

Bu nedenle, ritmik hareketin tüm yapıyı belirlemekten daha çok, bölüm için “renklendirme” görevi gördüğü söylenebilir (Johnson, 1975: 63). Kuş şarkılarının sakin hareketlerine arka plan sağlayan tüm bu ritmik teknikler, standart metrik düzende olmayan bir ortam yaratmak için birleşmektedir. Çalgıların tamamı aynı anda çalarken, her biri müzikal olarak karşılıklı çaldıkları motiflerle, -birbirleriyle çok fazla etkileşime girmeden- kendi benzersiz çizgilerini yaratmaktadır. Messiaen, tüm bu teknikleri kullanarak, bölümün sonsuza dek süren çok daha büyük bir müzikal yapının parçası olduğu hissini yaratmaya çalışmıştır.

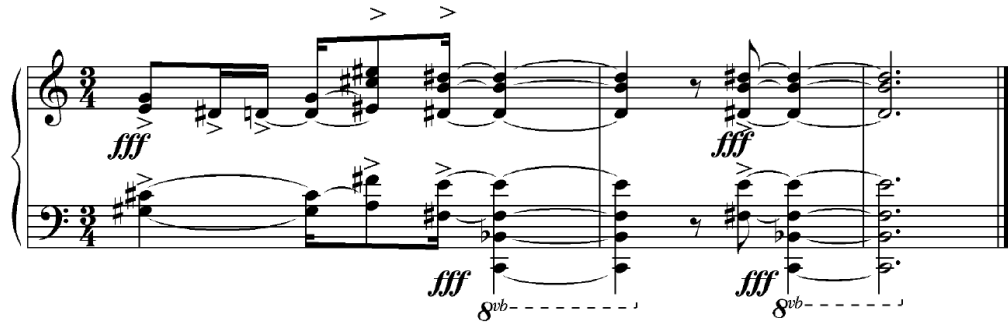
Bölümün sonlarına doğru, piyanonun izoritmik döngüsünü oluşturan tüm ritmik kalıplar sırası sona erer, çünkü klarnet ve kemanda seyreden, kuş şarkılarına ilişkin baskın melodik motifler bölümün biteceği anı belirlemektedir. Bir ritmin, aynı anda devam eden diğer ritimlerden haberdar olmadan, dairesel bir şekilde kendisini tekrar ettiği bu pedal tekniğinin kullanılmasıyla Besteci, eksik olan döngüyü teolojik olarak kullanarak "*pencereye hızlı bir bakış sağlar. Liturgie de Cristal dinleyiciye zamanın ötesinde bir yer olan cennetteki Kudüs gerçeğine bir bakış açısı verir.*" (Linton, 1998: 14). Summa-Chadwick (2008)'e göre, Messiaen izoritmik döngüyü kesintiye uğratarak dinleyicisine "zamansızlığa" yani sonsuzluğa küçük bir bakış yaratmayı hedeflemiştir (Summa-Chadwick, 2008: 9-10).

### 3.2.2 *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps:*

Üç bölümlü, orta karakterli, merkezi teması neredeyse çok yavaş, kavraması zor, mesafeli.

*"Birinci ve üçüncü bölümler, gökkuşağından bir taç takan ve bulutlardan giysi kuşanmış, bir ayağı denizde ve diğer ayağı karada olan kudretli Meleği ifade etmektedir. Orta kısımda ise cennetin kavranması zor armonilerini ifade etmektedir. Piyanoda kibarca çağılayan mavi-turuncu akorlar, uzaktaki bir kilise çanından seslendiriliyormuşçasına bir doku ile, keman ve viyolonsel in yarı ilahi (plainchant) biçimde seslendirdiği melodileri süslemektedir."* (Messiaen, *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*: Önsöz)

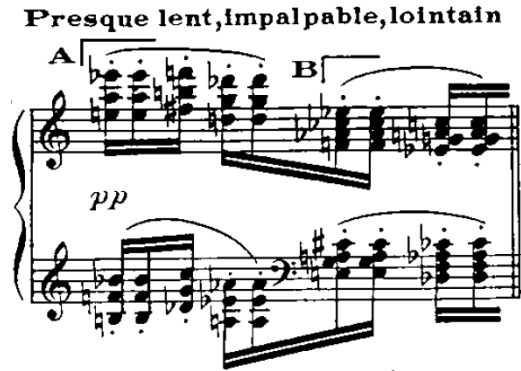
Bölüm, uzatılmış bir A-B-A formundadır, oldukça güçlü bir ritmik pasaj ile öncelenen ve sonralanan mistik bir orta bölme (B bölmesi) sahiptir. Piyano, A bölmesinde baskın ritmik gelişim şeklini devam ettirirken, ağır karakterli ve eksantrik akorlar piyanonun neredeyse en alt ses-alanına kadar iner. Zamanın sonunu ilan eden meleği temsil eden bu piyano motifi, *Kuartet*'in yedinci bölümünde tekrarlanacaktır:



**Örnek 18:** Zamanın Sonunu İlan Eden Melek Motifi

“Eser, kısa bölümde ve kodada tanımlanan Meleğin karakteri ile ‘gökyüzünün manevi armonileri’ arasında çok şiddetli bir kontrast oluşturuyor. Gücü, fortissimo ve sforzandi'nin piyanoda her yerde sergilenmesiyle ortaya çıkan Melek, bir bulutla kaplı (son yedi ölçüdeki keman ve viyolonseldeki unisonlar ve triller) ve bir gökkuşağı kuşanıyor (klarnetteki büyük arpejler). Besteciye göre, uzun orta kısımda, keman ve viyolonsellerin seslendirdiği ilahi melodilerle uyumlu tatlılık ve ilahi barışı vurgulanıyor.” (Faller, 2003: 16).

Kuartet'in ikinci bölümünün ilk kısmı olan A bölümü, piyanoda kalına inen salkım akorlar ile sonlanırken, klarnette son bir kuş çağrısı duyulur. *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*'dan alıntılanan aşağıdaki örnekte (Örnek 19) dörtlü akorların kullanımı A harfi, rezonans akorlarının kullanımı ise B harfi ile belirtilmektedir:



**Örnek 19:** *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*'daki Dörtlü Akorlar ve Rezonans Akorları

Alt rezonans akorlarının A bölümünde kullanılış biçimi ise Örnek 20'de gösterilmektedir:

Robuste, modéré

fff

fff

8<sup>a</sup> b<sup>a</sup> !

Örnek 20: *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*'dan Alt Rezonans Akorları

Örnek 21'de ise, klarnetteki arpejin sesleri de dahil olmak üzere, dominant akorlarına (A harfi) ve alt rezonans akorlarına (B harfi) işaret edilmektedir.

Modéré

ff

ff

ad lib.

fff

fff

8<sup>a</sup> b<sup>a</sup> !

fff

8<sup>a</sup> bassa

Modéré

fff

fff

B

8<sup>a</sup> b<sup>a</sup> !

B

8<sup>a</sup> bassa

Örnek 21: *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*'dan Dominant ve Alt Rezonans Akorları



Akor biçimlerine başka bir örnek ise salkım (cluster) akorlarıdır. Messiaen'in, "uzaktan duyulan kilise çanının tınısına benzer bir şekilde ard arda çalınan mavi-turuncu akorların ilahimsi bir stil ile (yarı plainchant) çalması" olarak ifade ettiği salkım akorlarının *Kuartet*'teki kullanımını **Örnek 22**'de yer almaktadır:

Presque lent, impalpable, lointain

ppp sourdine

ppp

Red. A Red. Red. Red. A Red. Red. B

Red. C Red. Red. B Red. C Red. Red. A Red. Red.

**Örnek 22:** *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*'dan Salkım Akorları

Bu örnekte (**Örnek 22**) **A** harfi üst üste gelmiş dörtlü akorları; **B** harfi rezonans akorlarını; **C** harfi ise Mod 2'nin sesleriyle oluşturulmuş akorları göstermektedir.

Messiaen, gökkuşağı bölümü olarak nitelendirdiği B bölümünde, akan su damlacıklarına benzer çelik gri renginin egemen olduğu 'çağlayan akorlar'dan<sup>5</sup> söz etmiştir (Halbreich, 1980: 313). Dolayısıyla, **Örnek 22**'de yer alan piyano akorların tamamı, inici hareket içerisinde yer aldıkları için, akor şelaleleri oluştururlar.

Bestecinin kullandığı tekniklerden biri olan Litanik Armoni, farklı uyumlarla tekrarlanan iki veya birkaç notanın armoniye kattığı etki olarak tanımlanmaktadır. Messiaen bu armonik biçimi *Kuartet*'te oldukça sık kullanmıştır. Aşağıdaki örnekler *Kuartet*'in bölümlerinden seçilmiştir (**Örnek 23** ve **Örnek 24**).



**Örnek 23:** *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* 'da Litanik Armoni Kullanımı

Dörtlülerin ve beşlilerin kombinasyonlarıyla oluşturulan akorlar **Örnek 24**'te görülmektedir. Artı (+) işareti ile gösterilen akor, tam dörtlü, artık dörtlü ve gene bir tam dörtlünün alttan yukarı doğru sıralanarak oluşturduğu bir süperpozisyon akor biçimidir. Diğer örnekler ise dörtlü ve beşli aralıklar üzerine kurulu benzer yapıları içermektedir:

<sup>5</sup> *cascades chords*



**Örnek 24:** *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*'da Dörtlü Akorlarla Yapılan Armonik Geliştirmelerin Örnekleri

Bölümün merkezi ve daha uzun olan B bölümünde, piyano, ilk başta rezonans akorları ile ilerlerken, keman ve çello ise iki oktav arayla ünison olarak hareket etmektedir:



**Örnek 25:** Rezonans Akorları

B bölümünün 11. ölçüsündeki rezonans akorlarını içeren akor kümeleri aşağıdaki şekliyle oluşturulmuşlardır. A harfi ile gösterilen (yeşil-sarı-mavi) kümenin veya bu A kümesi içinde yeşil çizgi ile belirtilen daha küçük bir alt-kümenin, *obligato* hattının tekrar başlayacağı kısma kadar olan tekrarlanma şekilleri **Örnek 26**'da ifade edilmiştir.

Obligato Tekrar Motifi

A A

B A B....

.....B A

pp

**Örnek 26:** *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* (B bölümü 11.-16. ölçüler)

B bölümünün en başında (ö. 19),<sup>6</sup> keman ve viyolonsel birbirine iki oktav uzaklıkta ünison hareket etmektedir. Bu durum Messiaen'in ilahilere (*plainchant*) dair benzetmeleri içermekte fakat aynı zamanda ametrik bir ritim hissiyatını da yaratmaktadır. Messiaen, ritmik bir düzende değilmiş gibi duyulan bu yapıları, ekleme değerlerin kullanılması ve tekrarlayan notaların üzerindeki ritimlerin artırılmasıyla elde etmektedir. **Örnek 27'**de **B** harfi **A**'nın, **D** harfi ise **C**'nin ritmik olarak arttırılmasına örnektir:

<sup>6</sup> 19. ölçü

Örnek 27: Ritmik Arttırma ile Ametri

A' bölmesine tekrar dönüldüğünde (ö. 49), bölümün en başında yer alan ilk A bölmesine oranla oldukça kısaltılmış olduğu dikkati çekmektedir. İlk A bölümünde keman ve viyolonsel partilerinde gelen çıkıcı pasaj, son A bölümünde (A') ters hareketle inici olarak çözülmektedir. Aynı şekilde, piyanonun arpejli akor geçişleri de inici olarak hareket etmekte ve bunu takiben salkım akorlar ile çıkıcı olarak devam etmektedir. Özetle, bölümün sonunda tekrar gelen A' bölümündeki tüm yatay hareketler, bölümün başındaki A bölümündeki yatay hareketlerin tersi şeklinde oluşturulmuştur.

### 3.2.3 *Abîme des oiseaux*

Klarnet solo, yavaş, anlamlı ve üzgün.

*“Klarnet solo. Sonsuzluk, hüznüyle ve bezginliğiyle var olan Zamandır. Zamanın tersine kuşlar, bizim ışığa, yıldızlara, gökkuşağına ve sevinç dolu şarkılara duyduğumuz arzudur.”* (Messiaen, *Abîme des oiseaux*: Önsöz)

**Kuartet**'in üçüncü bölümü, Messiaen'in kompozisyonlarında kuş şarkılarını ele alışının çarpıcı bir örneğidir. Messiaen, kuş şarkılarının sınırları karşısında büyülenmiştir. Ancak diğer taraftan da mevcut armoni sisteminin sınırlılığından dolayı doğada duyduğu kuş seslerinin birebir aynısının çalgılar ile yaratılamayacağını farkında olmuştur.

*“Kuşlar, son derece rafine bir şekilde karmaşık ritmik pedal hissiyatında motifler üretebilmektedirler. Onların bu melodik kontürleri, yarı tondan daha küçük aralıkları kullanabilme yetenekleriyle ilişkili olarak, insanın fantezi*

*dünyasını ve hayal gücünü aşıyor ve doğayı birebir kopyalamaya uğraşmak saçma bir iş olacağından ötürü... küçük minik hizmetkarlarımız olan kuşların motif yağmurlardan ve muazzam trillerinden oluşan melodilerin ancak dönüşümü, uyarlaması veya yorumu yapılabilir.” (Messiaen, 1942: 38).*

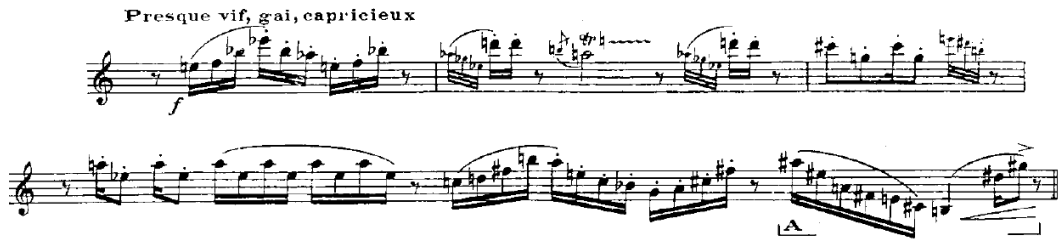
- A. Lent (sekizlik = 44): ‘sans presser’e kadar olan 13 ölçü
- B. Presque vif (onaltılık =126): 6 ölçü
- C. Lent : 1 ölçü, sans presser
- D. Presque vif : 4 ölçü
- E. Modéré (sekizlik = c. 92): 5 ölçü
- F. Lent : 12 ölçü
- G. Modéré: 2 ölçü
- H. Presque vif: 1 ölçü son dört notaya kadar ‘Lent (onaltılık = 100)’

Bütünüyle solo klarnet için yazılan bu bölüm içinde son derece yavaş olarak oluşturulmuş kısımlar ile (*Lent*,  $\text{♩} = 44$ ) son derece hızlı olarak oluşturulmuş diğer kısımlar (*Presque vif*,  $\text{♩} = 26$ ) arasındaki kontrast oldukça yüksektir. Optimistik kuş şarkısı ve “hüzünlü ve yorgun zamanın” boşluğu kısımlarının arasındaki müzikal karşıtlık hissi bölümün başında açıkça ifade edilmiştir. Bu bölümün ölçü birimi yoktur, böylece “zamansız” olarak hareket edebilecek olan klarnet, yine de ritmik şekilde duyulmaktadır. Hızlı kısımlarda Messiaen, karatavuk ve bülbül çağrılarının imitasyonlarını kullanmıştır. Daha sonra, dominant akoru üzerinde seyreden inici bir arpej eklemiştir (**Örnek 28**’de yıldız [\*] sembolüyle, **Örnek 29**’da ise A harfi ile belirtilmiştir). Messiaen, bülbülün şarkısını, ‘muhtelif örüntülerle motif çeşitlemeleri yapan bir gurup kuşun alt bir kümesinde coşkulu şekilde ötüyor’ olarak düşünmektedir. Bülbülün yanı sıra, bölümde ele alınan diğer bir kuş ise karatavuktur. Karatavuk, melodi tarzı ve genellikle yavaş tempolarda oluşturduğu “tonal” etkiler bağlamında, farklı bir kuş türüne aittir (Johnson, 1975: 134).



**Örnek 28:** Kuş Şarkısı

Messiaen, dominant akorunu, bölümün hızlı kısımlarında hem inici hem de çıkıcı pasajlarda kullanmıştır. Sık şekilde yerleştirilen nefes alma işaretleri, belirli kuş motiflerinin başlayıp bittiğini göstermek ve de, karatavukları başta olmak üzere, çağrılar arasındaki süreyi sıkıştırmak içindir.



**Örnek 29:** *Abime des oiseaux*'da Klarnetin Kuş Şarkıları için Kullanılışı

Buna karşılık, eser içindeki “hüzünlü ve yorgun zaman” bölümlerinin (*Lent*,  $\text{♩} = 44$ ) yavaş notaları, dünyevi varoluşun melankolisini ve kısırlığını temsil etmek için uzun tutulmuş ve sürüncemede bırakılmıştır.

Messiaen'ın, eserin bu bölümünde “ilahi” özelliklere sahip olduğu belirtilen rakamları (asal sayılar) kasıtlı olarak kullandığını varsaymak mümkündür. **Örnek 30**'da yer alan F# (A harfi)'den, F# (B harfi)'e kadar olan 5 nota bu kategoriye girmektedir. İkinci cümlede (B harfi), her birinde üç nota bulunan iki tekrar vardır. F# ile başlayan ve iki kez tekrarlayan bu üç notalı motif, en sondaki ikilik F#'e varıldığında toplamda üç (3) kere duyulmuş olur.



**Örnek 30:** Asal Sayılar

Messiaen'ın bu çalışmada kuş şarkılarını kullanması, sonraki eserlerinin çoğunu kuş şarkılarına adayacağını ve yüzün üzerinde farklı kuş türünün seslerini içerecek beste çalışmalarında bulunacağını ipuçlarını vermektedir. Bu eserde seslerini kullandığı bülbül ve karatavuk, daha sonraki yıllarda yazacağı kuş şarkısı kompozisyonlarında en yoğun olarak kullanacağı iki kuş türü haline gelmiştir.

Karatavukların doğal bir ortamda aynı melodiyi söylememesi yüzünden, müziğinde standart bir "karatavuk melodisi" kullanmamıştır. İspinoz gibi diğer kuşlar, genellikle aynı şarkıyı söyledikleri için, karakuşlarla karşılaştırıldığında çok daha az motifsel çeşitliliğe sahiptirler (Johnson, 1975: 131).

### 3.2.4 *Intermède*

Piyanosuz üçlü, kuartetin ilk yazılmaya başlanan bölümü, kararlı, ılımlı, biraz canlı.

*“Diğer bölümlerden daha yüzeysel karakterli bir scherzo, ancak yine de melodik anımsatmalar ile bağlantılıydı.”* (Messiaen, *Intermède*: Önsöz)

Bu bölüm, sekizlik ve onaltılık notaların çeşitlemelerinden oluşan motifler ve 2/4'lük ölçü birimi ile metrik olarak yazılmış tek bölümdür. Bu bölüm diğer bölümlere kıyasla daha dünyevi (somut) duyulmaktadır. Messiaen'in Kuarteti yazmaya başladığı ilk bölümdür. Başlangıçta klarnet, keman ve çello çalan diğer mahkumların seslendirebilmesi için kısa bir trio olarak yazılmıştır ve **Kuartet**'in büyük bölümü yazılmadan önce piyano, esere dahil edilmemiştir. Ayrıca, dörtlüyü oluşturan çalgılar arasında “muzip” diyalogların olduğu ve dini öğelere atıfta bulunulmayan tek bölümdür. Bununla birlikte, dörtlü içindeki diğer dini temelli yazılmış 7 bölümün sayısını 8'e tamamlayan bölümdür. Messiaen, dörtlünün önsözünde şunu belirtmiştir:

*“Yedi mükemmel sayıdır, ilahi Şabat tarafından kutsanmış altı günlük Yaratılış; Bu dinlenme gününün yedisi sonsuzluktan uzar ve sönmez, mükemmel huzurlu ışığın sekizi olur.”* (Johnson, 1975: 41)

Çoğunlukla ünison ve/veya melodiye paralel olan belirli aralıklarla hareket eden kesitlerde, zaman zaman bu yapının dışına çıkılmış, çalgılar arasında diyalogların yer aldığı pasajlara da yer verilmiştir (bkz. **Örnek 31**).



### Örnek 31: Ünison-Paralel Hareketler ve Diyaloglar

Optimist bir atmosferin egemen olduğu dördüncü bölümde, bu karakterden ödün vermeksizin, diğer bölümlerden materyaller de işlenmiş, böylece, bölümler arası tematik göndermeler aracılığıyla *Kuartet*'in tamamında yapısal bir bütünlük sağlanmıştır. **Örnek 32**'de, *Kuartet*'in altıncı bölümünün başlangıç temasının dördüncü bölümdeki kullanımı gösterilmektedir (partitürde **F** harfi ile işaretlenmiştir). Altıncı bölümde ölçü birimi olmadan yazılan bu tema, dördüncü bölümde 2/4'lük ölçü birimi içerisinde yazılabilecek şekilde notaya alınmıştır. Sonuç olarak, temanın ritmik yapısının duyuluşu her iki bölümde de aynıdır.

The image displays a musical score for three instruments: Violin (V on), Clarinet (Cl.), and Violoncello (V elle). The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the section with dynamic markings of *p* and *pp*. The second system continues the piece, with a fermata (F) over a measure in the violin part. The music is characterized by long, flowing lines and a focus on texture and dynamics.

Örnek 32: Altıncı Bölümün Başlangıç Temasının Dördüncü Bölümdeki Kullanımı

### 3.2.5 Louange à l'Éternité de Jésus:

Viyolonsel ve piyano için, sonsuz yavaş ve kendinden geçmiş.

“İsa burada Kelime olarak ifade edilmiştir. Viyolonselın seslendirdiği 'Sonsuz' yavaşlıktaki uzun bir cümle, sevgi ve hürmet ile çok güçlü ve hoş görülme olan ve 'yılların hiçbir şekilde yok edemeyeceği' bu Kelime'yi büyütmektedir. Görkemli bir şekilde melodi, yumuşak ve yüce bir biçimde ortaya çıkmaktadır. 'Başlangıçta söz vardı, ve Söz Tanrı'daydı, ve Söz Tanrı'ydı.' [John 1:1].” (Messiaen, *Louange à l'Éternité de Jésus*: Önsöz)

**Kuartet**'in beşinci bölümünün ilk ilham kaynağı, Messiaen'in 1937'de Maurice Martenot tarafından 1928'de icat edilen elektronik bir enstrüman olan Ondes Martenot için bestelediği bir eserden gelmiştir. *Fetes des belles eaux* başlıklı bu eser, Ondes Martenot altılısı için yazılmış ve sonrasında **Kuartet**'in çerçevesi haline gelmiştir. Viyolonsel ve piyano arasındaki bir düeti içeren bu bölüm, **Kuartet**'in genel çerçevesi anlamında huzur ve neredeyse doğaüstü bir sükûnet yaratmıştır.

Piyano partisi, viyolonseldeki temanın ilk duyuluşunda ve bu temanın gelişimi sırasında suslar ile çevrelenmiş sabit onaltılık akorların statik karakter sergilediği bir

yapıdadır. Piyano partisindeki akorlar, fonksiyonel-armoni ilkelerine tam olarak uymasa da çoğunlukla tonal renkler ve etkiler içermekte, kimi noktalarda ise, basamak, öndendurma ve gecikme gibi akor-dışı sesler aracılığıyla fonksiyonelliği gizlenmiş, Geç-Romantik dönem müziğine yakın bir armonik yapı etkisini yaratmaktadır (Örnek 33).

**Infiniment lent, extatique (♩=44 env.)**

Piano

**Örnek 33:** *Louange à l'Eternité de Jésus* - Piyano Partisi, öö. 1 - 8<sup>7</sup>

Bu etki, viyolonsel partisinde gelen temayla birlikte daha da kuvvetli olarak hissedilmektedir. Messiaen, viyolonsel hattı için “şarkı cümlesi” adı verilen bir yöntemden faydalanmıştır. Bu, hem öncül hem de sonuç öbekleri içeren bir temadır. Dominant akorunun yönüne giden bir orta kesit ve temanın yeniden düzenlendiği son bir kesitten oluşur (Messiaen, 1942: 44). Bu bölümün belli bir ölçü birimi yoktur, dolayısıyla viyolonsel, piyanonun onaltılık nota örüntüsünün sabit devam eden hareketi üzerinde ölçü birimine ihtiyaç duymadan ilerlemektedir. Temanın öncüsü için bkz. Örnek 34:

**Örnek 34:** Viyolonsel Temasının Öncüsü

<sup>7</sup> 1. ve 8. ölçüler arası

Bölümün orta kısmı, -temanın üç *pianissimo* ile sona eren son cümlesi için Mi majör akoruna geri dönmeden önce- *piano*dan *forte*ye giden dinamik bir değişimle devam etmekte ve dominant akoru olan Si majöre geçişle doruk noktasına ulaşmaktadır. Piyano partisi, yukarıda belirtilen, onaltılık notalarla oluşturulmuş statik bir eşlik modeli ile devam ederken, Messiaen, viyolonsel partisinin son kısmında sabit olarak devam eden onaltılık notaların içindeki susları artırarak bu devamlılık hissini belli bir oranda kırmıştır. Viyolonsel, sesi yok olana kadar devam ettirdiği notayı tutarken, piyano partisinde gelen, öncelikle sekizlik bir sus, ardından onaltılık akorlar, sonrasında ise dört adet onaltılık notanın takip ettiği son bir dörtlük sus ile bölüm sona ermektedir (Örnek 35).

The image shows a musical score for 'Louange à l'Éternité de Jésus'. It consists of three staves: a vocal line (labeled 'v' and 'v' with a fermata), a piano part, and a cello part. The piano part has a static accompaniment of sixteenth notes. The cello part has a melodic line with dynamic markings like 'ppp' and 'en se perdant'. The score is in G major and 3/4 time.

Örnek 35: *Louange à l'Éternité de Jésus* – Son Üç Ölçü

### 3.2.6 *Danse de la fureur, pour les sept trompettes:*

Bütün çalgılar bir arada, kararlı, güçlü, sert karakterli ve biraz canlı.

“Ritmik olarak setin en karakteristik parçası. Bir arada bulunan dört çalgı gonglar ve trompetler gibi ses çıkarır. (Çeşitli felaketlerin habercisi olan ilk altı trompetten sonra yedinci trompetin meleği Tanrı'nın gizeminin tükendiğini ilan etmektedir.) Ekleme değerlerin, artırılmış veya eksiltilmiş ve sondan-başa okunamayan ritimlerin kullanışıdır. Taşın müziği, korkunç sağlamlıkta sonoriteler; çeliğin, büyük mor öfke bloklarının, buzlu sarhoşluğun karşı konulmaz hareketi. Özellikle yükselen temadaki korkunç fortissimo'yu ve bölümün sonuna doğru farklı notaların oktav değişimlerini dinleyin.” (Messiaen, *Louange à l'Éternité de Jésus*: Önsöz)

Bu bölüm, Kıyamet'in ilk altı trompetini çalarak Tanrı'nın gizemini açığa çıkaran yedinci meleği ve akabinde meydana gelen çeşitli felaketleri ifade eder. Büyük

ve düzensiz vuruşlar, dört çalgının uyum içinde, uçsuz bucaksız bir iklime sahip olduğu nefes kesici bir atmosfer yaratır. Dünyanın sonunun korkunç ve karmakarışık olan bu yönü betimlenmektedir. Besteci için bu bölüm çoğunlukla "bir ritim çalışmasıdır". Tema, bestecinin geliştirdiği ekleme değer uygulamaları vasıtasıyla, genellikle uzatma bağı veya bir nokta aracılığıyla kısa değerler katılarak manipüle edilir (Faller, 2003: 16).

*Danse de la fureur, pour les sept trompettes*, **Kuartet**'in ritmik anlamda en enerjik olan bölümüdür. Tüm çalgıların, baştan sona tutarlı bir şekilde, aynı cümleleri yakın oktavlarla çalan tek sesli (*ünison*) bir yapıdadır. Bölümün tamamı, 'sınırlı aktarım modları'ndan 6. Mod'da yazılmıştır; bu mod iki tetrakordun bir tam ses aralığı yerine yarım ses aralık ile yan yana gelmesinden oluşmaktadır.



Örnek 36: Mod 6 Dizisi

Bölümün ilk 27 ölçüsünün tümü, iki ölçü uzunluğunda yeni bir ritmik cümleden oluşmuş bir yapı ile geliştirilmiştir. Her iki ölçüde bir (2., 4., 6. ölçüler gibi), cümlelerin en uzun notasında doruğa ulaşılmaktadır. Bu yapı, içeriği itibariyle, Messiaen'in ritmik ekleme değerleri 5'li, 7'li, 11'li ve 13'lü asal sayı gruplarıyla birlikte nasıl kullandığının aydınlatıcı bir örneğidir. Ritmik grupların, asal rakamlara ulaşmak bağlamında, sekizlik notalar etrafındaki ekleme değerler vasıtasıyla nasıl oluşturulduğu Örnek 37a'da (\*) sembolü ile belirtilmektedir:



Örnek 37a: 5-Ünitelik Ritmik Grup<sup>8</sup>

<sup>8</sup> 1-ünite = onaltılık ritmik değer

Ardından, gene (\*) ile belirtilen, onaltılık ekleme değerli bir nota ile yedi ünitelik nota değeri olan bir grup yaratılmıştır (**Örnek 37b**).



**Örnek 37b:** 7-Ünitelik Ritmik Grup

Ekleme değerinin on bir ünitelik bir grup oluşturması (bkz. **Örnek 37c**):



**Örnek 37c:** 11-Ünitelik Ritmik Grup

Ekleme değerinin on üç ünitelik bir grubu oluşturması (**Örnek 37d**):



**Örnek 37d:** 13-Ünitelik Ritmik Grup

Aşağıdaki örnekte (**Örnek 38**) harfler ile belirtilen, nota ve nokta olarak kullanılmış ekleme değerler, ölçü içindeki onaltılık nota değeri sayısının toplamını asal sayılara tamamlamak için kullanılmıştır. **A** harfi 3, **B** harfi 5, **C** harfi 7, **D** harfi 11, **E** harfi ise 13 ünitelik gruplara işaret etmektedir:

**Décidé, vigoureux, granitique, un peu vif**

**Pressez un peu** **Pressez encore**

*f cresc.* *cresc. sempre* *cresc. molto*

**Örnek 38: Danse de la fureur, pour les sept trompettes'te Ekleme Değerlerin Kullanılışı**

Messiaen, “Au mouvt” olarak işaretlenmiş kısmın ikinci bölümündeki ilk 14 ölçünün her birinde sondan-başa okunamayan (*non-retrogradable*) ritimleri kullanmıştır. Bu ritim tekniğinin, özellikle sınırlı aktarım modları için nasıl kullanışlı olduğunu, besteci, *The Technique of My Musical Language* adlı bilimsel çalışmasında iyi bir şekilde açıklamıştır. Bu teoriye ilişkin varsayımı, sınırlı aktarım modlarının dikey

yönde yukarıdan-aşağıya okunamaz, ritimlerin ise yatay yönde sondan-başa okunamaz olması ilkesine dayanmaktadır. ‘Sondan-başa okunamayan’ kavramı, orijinal ritmik kalıbın baştan-sona-okunmasının sondan-başa-okunması ile birebir aynı sonucu vereceğinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, orijinal ritim kalıbını sondan-başa-okumanın hiçbir anlamı kalmamış, ilgili kalıp ‘sondan-başa okunamaz’ olmuştur. Messiaen konuyla ilgili, “*Bu modların her bir grubunun son notası, sıradaki grubun ilkiyle her zaman ortaktır ve bu ritimlerin grupları, her bir grup için ortak olan merkezi bir değeri çerçeveler. Açıklama işte şimdi tamamlanmıştır.*” şeklinde bir saptamada bulunmuştur. (Messiaen, 1942: 18).

**Örnek 39**’da yer alan her ölçü, sondan-başa okunamayan bir ritim cümlesi (kalıbı) içermektedir. Her bir cümlemin ortak değeri (merkez noktası veya merkez notası olarak ta ifade edilebilir) yıldız sembolüyle gösterilmiştir. (\*) ile işaretli merkez notaların her iki yanında (sağ ve sol), ritmik modelin ayna görüntüsü yer almaktadır:



**Örnek 39:** Sondan-Başa Okunamayan İki Ayrı Ritim Cümlesi

*Presque lent, terrible et puissant* bölümünde tüm çalgılar birlikte hareket ederler. Bir oktav aralığını aşan, sonrasında birçok oktav ayırımına ulaşılan ve çalgıların mevcut ses sınırlarının zorlandığı bu kesit, çalgıcılar için ritmik açıdan da oldukça zorlayıcıdır. Messiaen, böylesi bir özelliği “bu temaya ezici bir güç kazandırmak” için kullanmıştır (Messiaen 1942: 43).

**Örnek 40**’ta yer alan tüm ölçüler sondan-başa okunamayan bir ritim kalıbı içermektedir. Her ölçüdeki ritim kalıbı sondan-başa okununca, sonuç değişmemekte, orijinaliyle birebir aynı sonuç yani aynı ritim kalıbı elde edilmektedir.





**Örnek 40:** *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*'ten, Soudan-Başa Okunamayan Ritimlerin Kullanılış Biçimleri

**Örnek 40**'ta ele alınan sekiz ölçülük kesitte, aşağıdaki on altı sestem oluşan dizi dört kere tekrar edilmiştir, dördüncü tekrarda dizinin son iki notası kullanılmamıştır. Bu yöntemle, tek dizi üzerinde ısrarlı bir vurgu yapılmış, aynı zamanda, dizinin sesleri tekrar edilirken ritmik varyasyonlar da oluşturulabilmiştir (bkz. **Örnek 41**):



**Örnek 41:** *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*'te, Ritmik Varyasyonlarla Tekrarlayan Ses Dizisi

### 3.2.7 *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*

Genel olarak rüya gibi, neredeyse yavaş, en karmaşık yapıya sahip bölüm.

*“Kuartet’in ikinci bölümüne ait belirli pasajlar geri dönüyor. Güçlü Melek görünür ve her şeyden önce onu taçlandırın gökkuşağı ile. (Gökkuşağı: Barışın, bilgeliğin ve tüm ses veren ve aydınlık titreşimlerin bir sembolüdür) Rüyalarımda, bilindik akorları ve melodileri duyuyorum, bilinen renkleri ve şekilleri görüyorum; bu geçiş evresinin sonrasında, gerçeğin ötesine geçiyorum ve insanüstü seslerin ve renklerin sarmal bir kenetlenme halinde olduğu sersemletici bir coşkuya teslim oluyorum. Bu ateşli kılıçlar, bu mavituruncu akan lav, bu aniden parlayan yıldızlar, işte bu bahsettiğim, gökkuşaklarının kargaşasıdır.” (Messiaen, *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*: Önsöz)*

*Kuartet*'in esir kampında olduğu zorlu şartlar ile en güçlü bağlantıya sahip bölümüdür. Messiaen, açlık ve Silezya'nın<sup>9</sup> buz gibi soğukluğunun verdiği renkli halüsinasyonları tarif etmeye çalışmıştır (Faller, 2003: 18). Messiaen'in bu bölümü yaratan renklerle ilgili yaptığı kendi açıklamasında, *Kuartet* içerisinde müzikal öğeler anlamında en çok çeşitliliğe sahip bölüm olduğunu ifade etmiştir. Bölüm ilk başta sakin ve huzurlu iki tema arasında değişkenlik gösterir, ardından, orijinali *Kuartet*'in ikinci bölümünde de duyurulan, meleği temsil eden güçlü bir tema cereyan etmektedir. Messiaen, bu tür formları “İkinci Temanın Gelişimi ile Ayrılan Birinci Temanın Değişimi” olarak açıklar (Messiaen, 1942: 54). Bu bölüm, Meleğe, özellikle de gökkuşağına, barışın, bilgeliğin ve “tüm ışık ve ses titreşimlerinin” bir sembolüne adanmıştır (Bölümün Önsözü).

*Kuartet*'in ikinci bölümünde yer verilen, art arda ‘çağlayan akorlar’ (*cascades chords*), eserin yedinci bölümünde tekrar ele alınmıştır (Örnek 42).



Örnek 42: Akor Şelaleleri (yedinci bölüm)

Gökkuşağı figürü, piyanoda arpejler ve arpej-benzeri melodik jestlerle temsil edilmekte, bu jestler, bölüm içerisinde çeşitlenerek farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadır (Örnek 43).

<sup>9</sup> Esir kampının ismi

Örnek 43: Gökkuşığı Figürü, Arpej ve Arpej-Benzeri Jestlerin Çeşitlenmesi

Bu bölüm, ‘sınırlı aktarım modları’ndan 6. Mod’un ve 5. Mod’un üst üste bindiği bir armonik yapıdan oluşmuştur. 6. Mod, *Kuartet*’in bir önceki bölümünde de (altıncı bölüm) kullanılmıştır. 5. Mod’un yapısı aşağıdaki gibidir (Örnek 44):

Örnek 44: Mod 5 Dizisi

Viyolonsel ve piyano, bu bölümde, beşinci bölümün başındakine benzer bir diyalog ile başlar; ritmik olarak ekleme değerleri içeren viyolonsel hattı, piyanonun gökkuşuğunu betimleyen, dalgalı hareketteki onaltılık akorları üzerinde, lirik bir yapıda hareket etmektedir.

13. ölçüden itibaren başlayan yeni bölmede, (orijinali *Kuartet*’in ikinci bölümde duyurulan) Melek teması piyano partisinde duyurulur. Bu kez, sol elde onaltılık notalardan oluşan bir minör 7’li ritim örüntüsü eklenmiştir. (Örnek 45).

Örnek 45: Minör 7'li ve Disonans Akor Eklentileri

Bu yeni bölmede (13. ölçü), keman ve klarnet te müziğe dâhil olurlar (Örnek 46):

Örnek 46: Tüm Çalgıların Katılımı

*Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*'ın "Extatique" başlıklı bölümünde klarnet, keman ve çello tüm notaları *trill* ile süslenen oktav-ünison bir melodiyle ilerlerken, piyano partisinde dalgalanan inici-çıkıcı arpejler, bu bölmenin oldukça renkli bir armonik/dokusal renge sahip olmasını sağlamıştır (Örnek 47). Piyanonun eşlik arpejleri ve diğer üç çalgıda yer alan *trill*-süslemeli melodi 'sınırlı aktarım modları' ile yazılmıştır.



Benzeri *glissando* pasajlar, bölümün devamında, viyolonsel partisinde arka arkaya iki kez daha duyulmaktadır. Ancak bu sefer *glissando*'lar, inici ve çıkıcı olarak hem daha uzun sürmekte (dört ölçü boyunca), buna ek olarak piyano, tek-sesli *trill* yerine sekiz sesli akorları (gene *fff* nüansta) *tremolo* olarak çalmakta, bu nedenle çok daha yoğun ve gergin bir atmosfer oluşmaktadır (Örnek 49).

The image shows a musical score for a string quartet. The instruments are Violon (V. on), Clarinet (Cl.), Violonçello (V. elle), and Piano. The score is in G major and 4/4 time. The piano part is highly complex with many accidentals and a tremolo effect. The violonçello part features trills and glissando markings. The clarinet part also has trills. The violon part has a melodic line with some trills. The overall texture is dense and dramatic.

Örnek 49: Viyolonsel *Glissando* Etkisi (Diğer Çalgıların *Tremolo* Jestleri Eşliğinde)

*Kuartet*'in *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* başlıklı yedinci bölümde, hem diğer bölümlerden materyaller kullanılmış hem de bölüm içerisindeki tüm materyaller yatay ve dikey olarak farklı birleşimlerle bir araya getirilmiştir. Bu yüzden, yedinci bölüm, eserin tüm bölümlerini özetleyen ve tematik anlamda oldukça sık dokunmuş bir yapıya sahiptir. Yukarıda da ifade edildiği üzere, gökkuşağını meydana getiren renk (ve ses) spektrumlarının sarmal kenetlenmesini, Messiaen, müziksel boyutta böylesi bir yöntem ile anlatmayı seçmiştir. Kısaca, yedinci bölüm, eserin müziksel ve ifadesel boyutta en yoğun, özümsemesi en zor bölümü olmuştur. Bölümün tematik ve biçimsel yapısı, bu yoğunluğu ve karmaşayı doğrular niteliktedir. Tüm bu çarpanlar, bölümün anlatım/ifade yönü itibarıyla de oldukça güçlü olmasını sağlayan unsurlardır.

Örnek 50, bu durumu birebir doğrulamaktadır. Örnek 46'da (bölümün 13. ölçüsü) merceğe altına alınan piyano partisi, bölümün devamında tekrar gelmekte, fakat bu sefer keman, klarnet ve çello ardışık onaltılık notalarla 'sınırlı aktarım modları'

sesleri üzerinde çıkıcı olarak seyretmektedir. Messiaen, elindeki sabit müzik fikirlerini farklı birleşimler içerisinde kullanarak, birbirinden oldukça farklı ve çeşitli biçimsel/dokusal yapılar elde etmektedir.

The image shows a musical score for three instruments: Violin (v. on), Clarinet (Cl.), and Violoncello (v. elle), along with a piano accompaniment. The score is written in a complex, modern style with many accidentals and dynamic markings. The violin, clarinet, and cello parts start with a forte (ff) dynamic and then move to piano (p) with a crescendo (cresc.) marking. The piano accompaniment also features dynamic markings like ff and p, and includes a section with a dashed line indicating a specific rhythmic pattern.

Örnek 50: Müzik Fikirlerinin Farklı Kombinasyonları

### 3.2.8 Louange à l'Immortalité de Jésus

Keman ve piyano için nihai düet, son derece yavaş ve hassas, kendinden geçmiş.

“Uzun bir keman solo, beşinci bölümdeki viyolonsel soloya bir ilave olarak seyrediyor. Peki niye ikinci kez aynı övgü? Daha spesifik olarak, Söz'ün etten ve kemikten yarattığı -bize hayat vermek için ölümsüzce dirilen- İsa'nın insani yönünü işaret etmektedir. Hepsi aşktan ibarettir. Son derece yüksek bir ses- alanına tırmanışı, 'insanın' Tanrı'ya doğru, Tanrı'nın Çocuğunun Baba'sına doğru, Tanrısal Varlığın Cennete doğru yükselişidir.” (Messiaen, *Louange à l'Immortalité de Jésus*: Önsöz)

Bu bölüm, dörtlüyü yazmadan çok daha önce Messiaen tarafından yazılmış ek bir bölümdür. Aslen 1930'da yazılan *Dyptique* başlıklı bir org eserine aittir ve daha sonra besteci tarafından keman ve piyano için yeniden yazılmıştır.

Dokusu, viyolonsel ve piyano için yazılan, *Kuartet*'in 5. bölümüne çok benzeyen bu son bölüm, olağanüstü sakin ve spektral bir yapı oluşturmak için keman ve piyanoyu kullanmıştır. Dörtlünün 5. bölümü olan *Louange à l'Éternité de Jésus*, tematik materyal ifadesi için tanımlanan şarkı cümlesi yapısını kullanmıştır. Karşılaştırıldığında bu bölüm, Messiaen'ın şarkı cümlesine benzer bir biçimde, ancak ilave öge ekleyerek kullandığı ikili cümle yapısını kullanmaktadır. Messiaen ikili cümle yapısını (*binary sentence*), bir tema cümlesinin sergilenişinin, orijinal tonun dominantına doğru gitmeye meyilli olan bir başlangıç cümlesi ile takip edilmesi olarak açıklamıştır. Tema yeniden sergilenir ve ardından orijinal tonalitenin toniğinde biten ikinci bir cümle ortaya çıkar (Messiaen 1942: 45).

Messiaen'ın kullandığı ikili cümleler, mevcut bir temanın modülasyona uğramış veya dominant akorunun seslerinde gezen bir versiyonuyla tekrar etmesiyle oluşmaktadır. Sınırları işaretlerle belirtilmiş üç ölçü uzunluğundaki tema (*theme*) duyurulduktan sonra, tekrar (*repetition*) bölümünde, temanın benzeri bir cümle bu sefer farklı bir sestem başlamaktadır (**Örnek 51**). Her iki cümle ritmik olarak tamamen aynı, melodik çizgi itibarıyla da oldukça benzer yapıdadır.



**Örnek 51:** *Louange à l'immortalité de Jésus*'tan İkili Cümle Örneği, (Bölümün Girişi)

Bu ikili cümlelerin hemen ardından eser aşağıdaki gibi devam etmektedir (**Örnek 52**). X sembolü ile işaretlenen yerler bütünüyle Mod 2'nin sesleri üzerine kurulmuştur.



**Extrêmement lent et tendre**

(sur le Sol) 3 (sur le Ré)

Violon *mf avec amour*

Piano *mf*

*pp cresc. 3*

*pp cresc.*

*f dim.*

*f dim.*

*pp*

*p*

*mf expressif*

*mf*

thème

Örnek 52: *Louange à l'immortalité de Jésus*'tan İkili (Binary) Cümle Örnekleri

Örnek 52'de çizgilerle işaretlenmiş nota kümeleri, aşağıda yer alan (Örnek 53) melodik ve ritmik motifin, aralık genişletilmesiyle geliştirilmiş versiyonlarıdır.



**Örnek 53:** Bölüm İçerisinde Geliştirilen Melodik-Ritmik Motif

Keman partisi yukarıda açıklanan melodik çizgiyi üstlenirken, piyano, noktalı sekizlik nota örüntüleri ile yaklaşık otuz saniye süren "sabit" bir ritmik yapıyı tekrarlar. Piyano partisindeki bu basit eşlik biçimi, kilise çanlarının sesini sembolize eden bir meditasyon anı yaratmaktadır (Faller, 2003: 20). Eserin son bölümü, iki-bölmeli bir formdadır; birinci-bölme on beş ölçü, ikinci-bölme ise on sekiz ölçü uzunluğundadır. Her bölmenin ilk sekiz ölçüsü birbirinin aynısıdır. Messiaen, keman partisinde eksik beşli aralıkları düzenli olarak kullanmıştır. Örneğin, bölümün ilk üç ölçüsünde eksik beşli aralığı üç kez kullanılmıştır (**Örnek 54**):



**Örnek 54:** Eksik Beşli Aralığı

Bölüm içerisinde üç (3) sayısına yapılan vurgu dikkat çekicidir. Üçleme (*triolet*) kalıbının, ezgisel aralıklarının değiştirilerek, cümleleri oluşturan en baskın motif olarak kullanılması ve bölümün ilk üç ölçüsünde eksik beşli aralığının üç kere aynı üçleme ritim kalıbı üzerinde yer alması, tesadüf olamayacak kadar sistemli ve bilinçli bir harekettir. Bölümün, İsa, Tanrı'nın Çocuğunun Baba'sına doğru yükselişi, Tanrısal Varlık ve Cennet gibi unsurlar üzerine bestelendiği göz önüne alındığında, üç (3) sayısının müziksel gereçlerle ve ısrarla vurgulanmasının, Teslis<sup>11</sup> (Baba-Oğul-Kutsal Ruh) olgusuna yönelik bir simgeleme olduğu net olarak anlaşılacaktır.

Messiaen'in melodik çizgileri, bölüm ilerledikçe yükselmeye devam etmekte ve bölümün en sonunda doruğa ulaşmaktadır. Bölümün ve *Kuartet*'in en sonunda, tüm eserin kendi ses aralığı içindeki en yüksek (tiz) notaya ulaşılır. Mi notasının eserin sonunda armonik olarak çalınmasını kapsayan bu son kısım, Mesih İsa'nın insan olarak yükselişinin sanal bir temsilidir. Keman partisindeki aşırı yüksek seviyelere -'cennet'e'-

<sup>11</sup> Holy Trinity

doğru yavaş tırmanış, “Bir İnsanın Tanrı'ya, Tanrı'nın Çocuğunun Babasına, Tanrısal Varlığın Cennete doğru yükselişini” betimler (Örnek 55). *Kuartet* bu şekilde sonlanmaktadır.

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line (V. on) with a melodic line starting on G4, marked 'mf avec amour' and 'pp cresc.'. The piano accompaniment (piano) is marked 'mf' and 'pp cresc.'. The second system includes tempo changes 'un peu ralenti' and 'Au mouv<sup>t</sup>', and dynamics 'f cresc.', 'ff', 'dim.', and 'dim. sempre'. The third system features 'ppp' and 'perendosi' markings. The score is in G major and 4/4 time.

Örnek 55: *Louange à l'immortalité de Jésus*, Melodik Yükseliş

## SONUÇ

Olivier Messiaen'ın *Quatuor pour la fin du temps* başlıklı eseri üzerine yapılan bu tez çalışmasında, ilgili eserin yazı tekniği anlamında birçok Batı-dışı unsur barındırdığı, aynı zamanda, müzik-dışı öğelere de direkt veya simgesel olarak önemli bir görev yüklediği anlaşılmıştır. Geleneksel Hint Müziği, Ortaçağ ilahileri (plainchant), sinestezi, kuş-şarkıları ve bestecinin organist kimliği Roman Katolikliği üzerine temellenen tasavvufî yanı, eserdeki genel müzik dilini biçimlendiren temel etkenler olarak gözlemlenmiştir.

Bestecinin, *Kuartet*'te birçok yapısal teknik ve yöntem kullanmasına karşın, müziğinin mistik ve zamansızlık yönlerini oluşturan en baskın unsur, bestecinin Roman Katolik inancı ve bu inancın kişisel yorumlanmasına dayanan tasavvufî bir motivasyondur. Yapılan ayrıntılı ve çok-yönlü tahlilinden elde edilen bulgulara göre, *Kuartet*'in, öncelikli olarak, Messiaen'ın dini tasavvufu üzerine inşa edilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Diğer tüm unsur, yöntem ve bağlamlar bahsi geçen tasavvufî yaklaşıma hizmet edecek şekilde planlanmış ve kurgulanmıştır.

Bu saptamayı destekleyen çarpıcı bir örnek, Messiaen'ın Hint ritimlerini herhangi bir etnik müzik göndermesi yapmak için değil, çok farklı bir amaçla, zamansızlık, sonsuzluk ve belirsizlik konseptlerini müziksel boyutta simgelemek için kullanmasıdır. Diğer bir anlatımla, besteci, dış-kaynaktan ödünç aldığı bir unsuru kendi orijinal çerçevesinden tamamen soyutlamış, kendi müzik dilinin amaçları doğrultusunda kullanmıştır. Bu yaklaşım, Messiaen'ın *Kuartet*'te uyguladığı besteleme dilini özgün kılan birincil özellik olarak dikkat çekmektedir.

Messiaen, insanın mekân ve zamana olan ihtiyacının ötesinde, manevi bir deneyimleme öneren müzikal bir ortam yaratmıştır. *Kuartet*'i oluşturan tüm unsurlar, renk ve zaman kavramlarının manipüle edilmesiyle ortaya çıkan sonsuzluk, durgunluk, farkındalık ve belirsizlik bağlamlarında yapılandırılmıştır. Her temayı durduran sessizlik anları bile, yukarıda bahsi geçen bağlamlara hizmet etmesi açısından önem arz etmektedir. Besteci, kompozisyon ilkelerinden ödün vermeden, insan ırkı ve doğal

çevrenin yanı sıra görünmeyen mistik dünyaya ve cennete ilişkin sahip olduğu kişisel vizyondan ilham almıştır.

*Quatuor pour la fin du temps*, Olivier Messiaen'ın müzik dilini tanıtlayan başlıca eserlerinden biri olarak 20. yüzyıl oda müziği dağarında ayrıcalıklı bir yere sahiptir.



## KAYNAKÇA

BERNARD, Jonathan W. (1986). “Messiaen’s Synaesthesia: the Correspondence Between Color and Sound Structure in His Music”, *Music Perception, vol. IV*, New Haven.

BOR, Joep (1992). *The Raga Guide*, Nimbus Publishing, Halifax.

BOURGEOIS, Pierre (1987). *Les leçons d’Olivier Messiaen*, Artline Productions.

CAMPIEN, Cretien van (2008). *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*, MIT Press, Cambridge.

DWORAK, Paul E (2010). *Color Harmonies and Color Spaces Used by Olivier Messiaen in Couleurs de la cité céleste*, College of Music University of North Texas, Texas.

FALLER, Jérôme (2003). *Quatuor pour la fin du Temps (1941), Travail de maturité*, Gymnase Auguste Piccard, Lausanne.

HALBREICH, Harry (1980). *Olivier Messiaen*, Fayard, Paris.

JOHNSON, Robert Sherlaw (1975). *Messiaen*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles California.

LINTON, Michael R. (1998). “Music for the End of Time”, *First Things*, Publishing Management Associates, New York.

MASSIP, Catherine; IDE, Pascal; LOUVIER, Alain; PENOT, Jacques; LORIOD-Messiaen, YVONNE; Couvignou, Lionel (1996). *Portrait(s) d’Olivier Messiaen*, Bibliothèque nationale de France, Paris.

MESSIAEN, Olivier (1940). *The Quartet for the End of Time* [partütür], Durand S.A. Editions Musicales, Paris.

MESSIAEN, Olivier (1942). *The Technique of my Musical Language*, Alphonse LeDuc, Paris.

MESSIAEN, Olivier (1944). *Technique de mon langage musical*, Italian translation by L. Ronchetti, (1999), Alphonse Leduc, Paris.

MESSIAEN, Olivier (1949-1992). *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*, vol. 1, 2, Alphonse Leduc, Paris.

MESSIAEN, Olivier (1994). *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Amadeus Press, Portland.

PERIER, Alain (1976). *Messiaen*, Seuil, Paris.

ROBERTSON, L. C.; Sagiv, N. (2005). *Synesthesia: Perspectives from Cognitive Neuroscience*, Oxford University Press, New York.

SAMUEL, Claude (1976). *Conversations with Olivier Messiaen*, Translated by Felix Aprahamian, Stainer & Bell, Ltd., London.

SAMUEL, Claude (1986). *Olivier Messiaen: Musique et couleur*, English translation by E. T. Glasow, 1994, Amadeus Press, Portland.

SAUVAGE, Cécile, (1908). *L'Âme en bourgeon*, Livre de Poésie, Paris.

SHENTON, Andrew (2008). *Olivier Messiaen's System of Signs: Notes Towards Understanding His Music*, Aldershot, Ashgate.

SUMMA-Chadwick, Martha (2008). *Quartet for the End of Time, Messiaen's use of rhythmic, melodic and harmonic compositional techniques to "end time" created by meter*, University of Kansas, Kansas.

The Holy Bible [İncil], Authorized King James Version (1611), Revelation.

### **İNTERNET KAYNAKLARI**

[http://www.good-music-guide.com/reviews/066\\_messiaen\\_quartet.html](http://www.good-music-guide.com/reviews/066_messiaen_quartet.html) [21.03.2019]

<http://www.oliviermessiaen.org/messbiog.html> [16.01.2019]

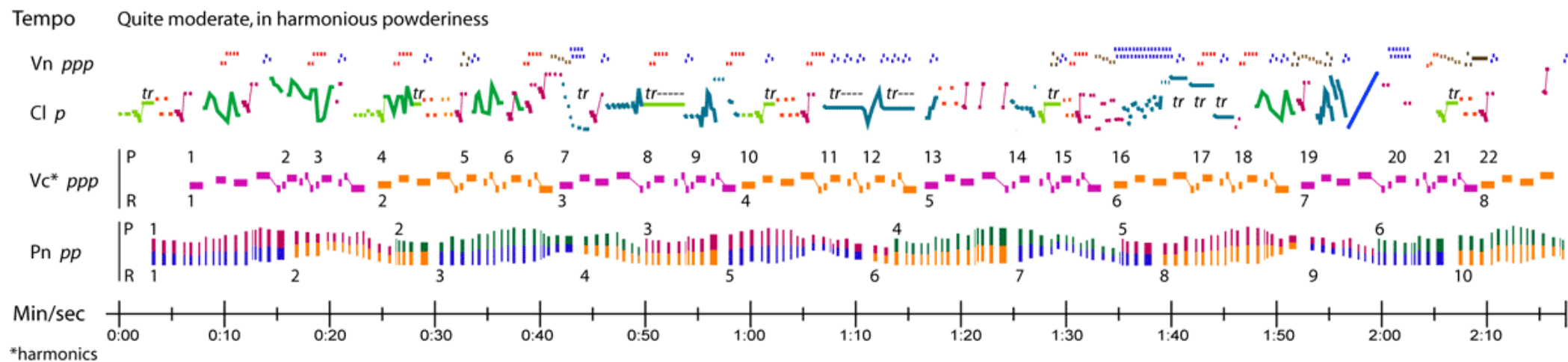
<http://www2.lawrence.edu/dept/it/musicguides/mq/> [02.02.2019]



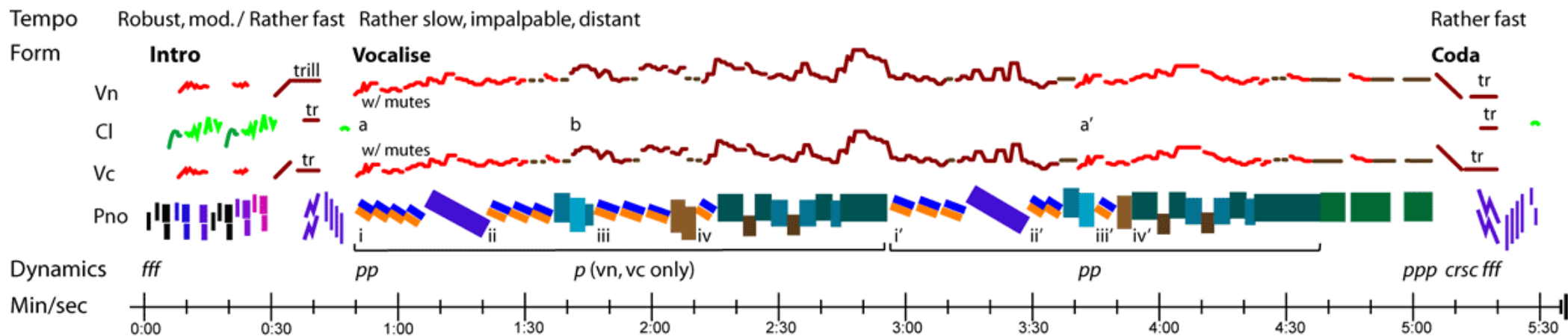


**EKLER****BÖLÜMLERİN GRAFİK ANALİZİ****EK1: Liturgie de Cristal****EK2: Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps****EK3: Abîme des oiseaux****EK4: Intermède****EK5: Louange à l'Eternité de Jésus****EK6: Danse de la fureur, pour les sept trompettes****EK7: Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps****EK8: Louange à l'Immortalité de Jésus**

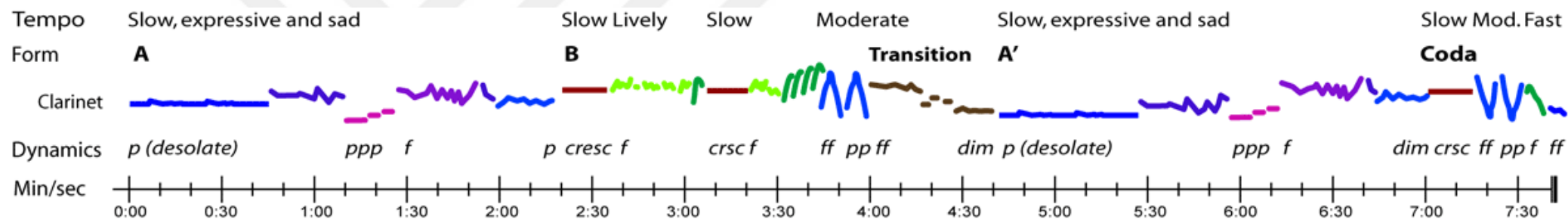
## EK I. Liturgie de Cristal



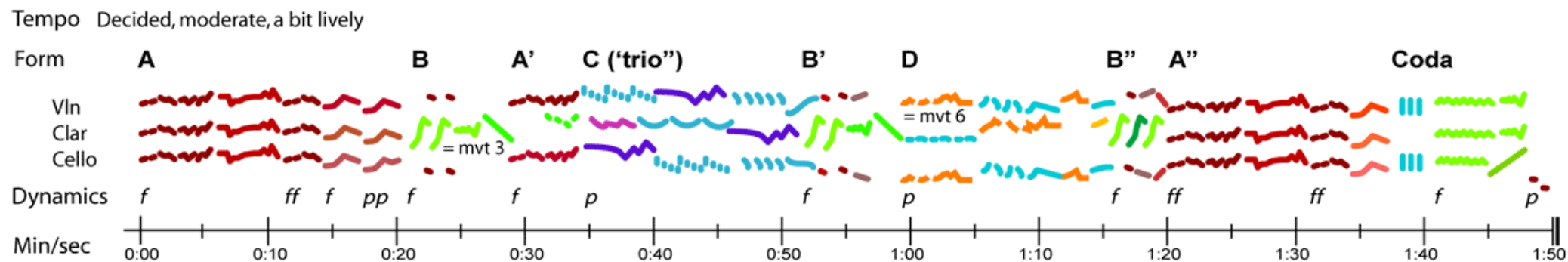
## EK II. Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps



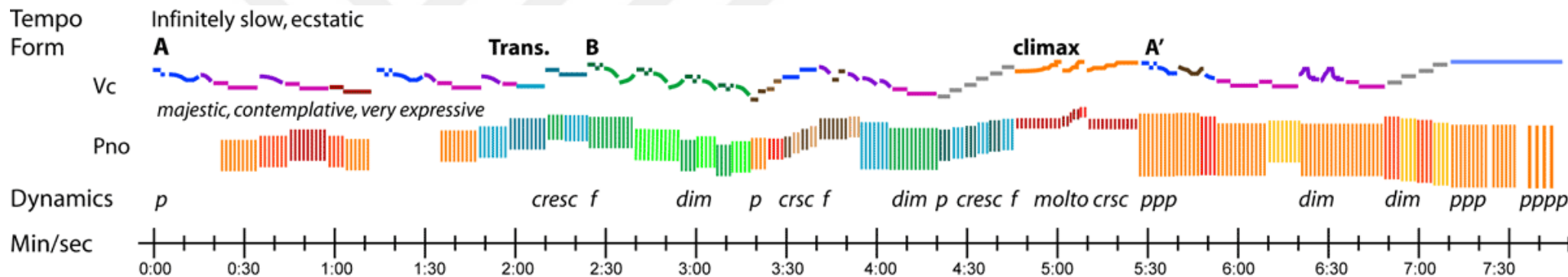
### EK III. Abîme des oiseaux



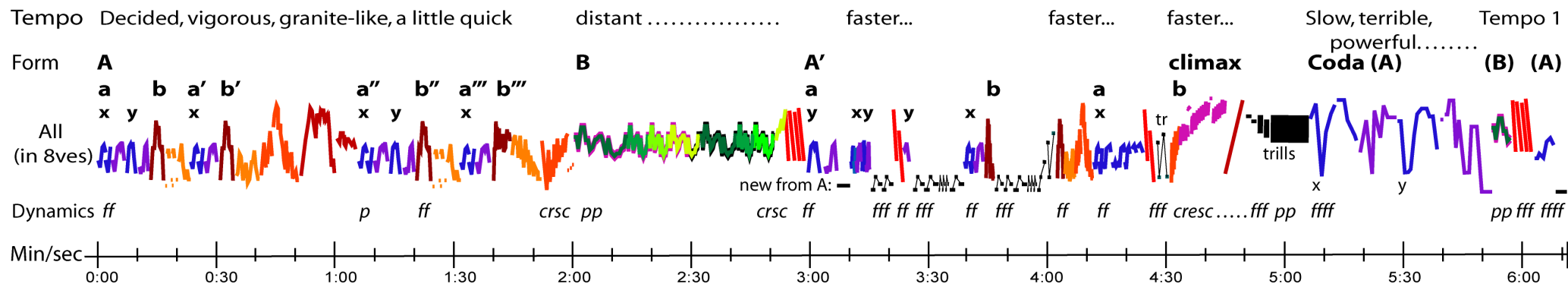
### EK IV. Intermède



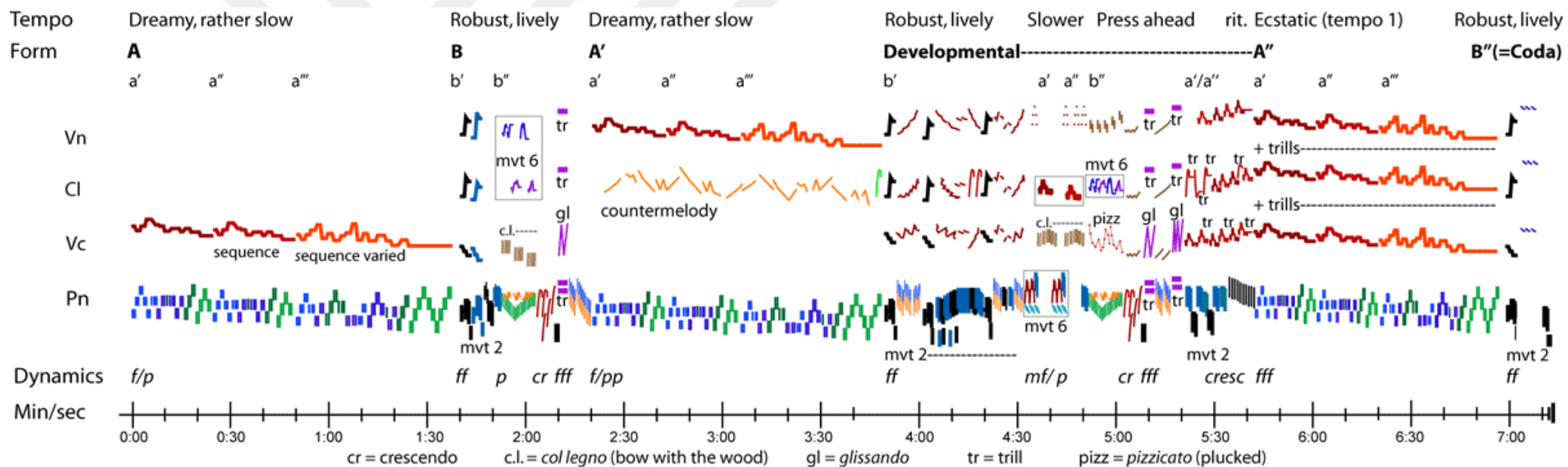
### EK V. Louange à l'Eternité de Jésus



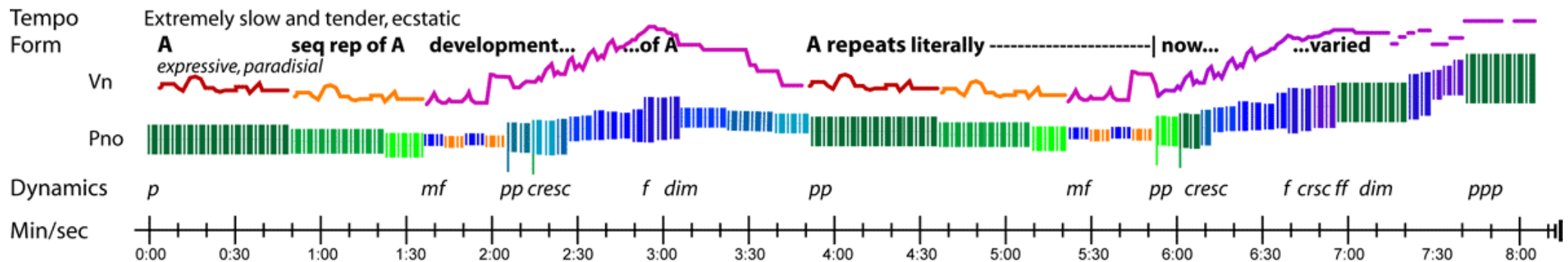
### EK VI. Danse de la fureur, pour les sept trompettes



## EK VII. Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps



## EK VIII. Louange à l'Immortalité de Jésus



## ÖZGEÇMİŞ

**Adı Soyadı:** Sercan DERE

**Doğum Yeri ve Yılı:** Çumra, 15.01.1985

**Yabancı Dil:** İngilizce, Fransızca

**Eğitim:**

**Lisans:** 2009, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi  
Anabilim Dalı, Müzik Öğretmenliği

**Lise:** 2003, Gemlik Lisesi

**Masterclass:**

2019, DEU Konservatuar, Amir Mahyar TAFRESHIPOUR

**Yurt Dışı Eğitimler:**

2010 – 2012, Paris Ecole Normale de Musique, Kompozisyon Eğitimi

2011 – 2012, Charles Munch Konservatuvarı, Orkestrasyon Eğitimi

**İş Tecrübesi:**

2014 – Devam ediyor, Milli Eğitim Bakanlığı, Müzik Öğretmeni

**Projeler:**

2019 -2020, Erasmus + Anahtar Eylem 1, Okul Eğitimi Personel Hareketliliği Projesi  
(19186€), Proje Koordinatörü