
PROGRAMLI BİR GİTAR MÜZİĞİ

(A L'AUBE DU DERNIER JOUR)

A Programmed Guitar Music (*A l'aube Du Dernier Jour*)

Umut Volkan YILMAZ*

Ümit Kubilay CAN**

ÖZ

Bu çalışmanın nihai hedefi, Fransız besteci Francis Kleynjans tarafından bestelenmiş A l'aube Du Dernier Jour isimli eseri, yirminci yüzyıl modern müzik akımları çerçevesinde inceleyip, bu eserin öyküsel yönünün yanında teknik ve armonik analizini yapmaktır. Çalışmanın beslendiği temel konu yirminci yüzyıl müziği ve yirminci yüzyıl müziği içinde değerlendirilen ancak kökleri on dokuzuncu yüzyılın sonuna uzanan Programlı müziktir. Öte yandan söz konusu eserde diğer yirminci yüzyıl müzik akımlarından da izler bulmak mümkündür. Dolayısıyla hem karşılaştırma yapabilmek hem de eseri uygun konuma yerleştirebilmek için bu akımlar kronolojik bir sıra ile incelenmiştir. Bu bağlamda 20. yüzyıl gitar müziğinde oldukça önemli bir yere sahip olan Francis Kleynjans'ın A l'aube Du Dernier Jour adlı eserinin armonik, teknik ve öyküsel analizinin yanı sıra program müziği ve modern müzik yazıları ile de ilişkilendirilmesi çalışmanın özünü oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Programlı müzik, Francis Kleynjans, A l'aube Du Dernier Jour, Gitar.

ABSTRACT

The ultimate goal of this work is to examine the work of A l'aube Du Dernier Jour, composed by the French composer Francis Kleynjans, in the context of the twentieth century modern music movements and to make a technical and harmonic analysis of this work as well as its narrative direction. The main subject of the work is the programmed music, whose roots are evaluated in the music of the twentieth century and the music of the twentieth century but extend to the end of the nineteenth century. On the other hand, it is also possible to find traces from other 20th century music trends. Therefore, in order to be able to make comparisons as well as to place the pieces in the appropriate position, these trends were examined in chronological order. In this context, Francis Kleynjans, who has a very important place in guitar music in the 20th century, forms the essence of studying the harmonious, technical and narrative analysis of A l'aube Du Dernier Jour, as well as of program music and modern music writings.

Keywords: Programmed music, Francis Kleynjans, A l'aube Du Dernier Jour, Guitar

*Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 28.03.2019 Kabul Tarihi/Accepted Date: 18.05.2019

* Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Bilim Uzmanı, Müzik Öğretmeni, umutvolkan@gmail.com.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9197-2240>

** Dr. Öğr. Üyesi Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Kocaeli. kubican_gitar@hotmail.com.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4038-4187>

Bu makale 2018 yılında Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Müzikoloji Anasanat Dalı, Performans Sanat Dalı Yüksek Lisans Programında hazırlanan "20.Yüzyıl Müziğinde Programlı Bir Gitar Müziği Örneği: *A l'aube Du Dernier Jour*" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Atf/Citation: Yılmaz, U. V., Can, Ü.K. (2019) Programlı Bir Gitar Müziği (*A l'aube Du Dernier Jour*). *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 1-31.

Extended Abstract

The guitar ascended from streets to concert halls and schools in the music of the 20th century, which is regarded as the last stage of the classical guitar's evolution. Andres Segovia was one of the most important people who contributed to the current diversity of the guitar repertoire. The guitar was limited to local tunes and only played on the street before Segovia, who delivered the guitar to concert halls.

The 20th century music and the entirety of musical movements that emerged in this century can be called contemporary music. Some musicologists define this period as the "Era of Experiments," where composers steered towards experimental pursuits instead of traditional stylistic methods.

Program music drew the attention of 20th century composers but considering its history, it is observed that program music originates from symphonic poetry. During this time, program music only employed musical sounds, harmonic diversity and frequently songs. Examples of program music stood out in the 20th century, but many composers studied it throughout the history of music. The related body of literature contains very few studies on program music. This paper is based on twentieth century music and program music, which is evaluated within the context of twentieth century music but dates back to the end of the nineteenth century. Examination of the association between the narrative aspect and technical and harmonic analysis of "A L'aube Du Dernier Jour", written by French composer Francis Kleyjnans as an example of program music, constitutes the main subject of this study.

This study aims at analyzing the narrative, technique and harmony of "A L'aube Du Dernier Jour" by French composer Francis Kleyjnans within the framework of the modern musical movements of the twentieth century. It is believed that an evaluation of this piece, which has an important place in modern guitar literature, as an example of program music will contribute to guitar literature.

The descriptive study employs a survey model. The piece consists of two parts: Attente and L'aube. The study analyzes the language and musical expressions in notation in detail in data analysis. Various analytical methods, including approaches like expert opinion and musical theory, were employed in the examination of form and harmony.

The musical piece is originally included in the context of program music. However, it also bears traces of the other musical movements of the twentieth century. Indeed, program music, which goes back to the nineteenth century, fundamentally developed in the following century. In this regard, the progress the classical guitar made in the twentieth century was followed in order to comparatively determine the originality and commonalities of the piece prior to the analysis.

The piece was written by French composer Francis Kleyjnans. It broadly narrates the time a convict sentenced to be guillotined spends during his last night in his cell up until the dawn and the guillotine. The piece was strikingly composed with modern music harmony, described by modern classical guitar techniques and combined with contrary forms, and is a typical example of the program music style. Modern notation built on affective elements, opposing passages that combine tonal and atonal harmonization and percussive movements stand out throughout the piece. The study simultaneously carries out technical and narrative analyses and, later on, describes in detail the modern guitar techniques used in the piece, contemporary musical expressions and contemporary symbols.

The first part of the piece narrates the final moments of the convict waiting for execution in his cell. Half harmonic sounds, directly representing time, illustrate how these last moments pass. On the other hand, the second part of the piece begins with six tolls of a bell, representing the coming of dawn, and with it, the hour of execution. Footsteps after the bell tolls and the subsequent creak of a door opening come to an end with the sound of a guillotine, declaring that the convict has been decapitated. Sounds of a creaking door, bells, footsteps and a guillotine, enabled by the guitar, can be heard in the piece. In this regard, “A L'aube Du Dernier Jour” narratively describes the process of a convict spending his last night before his execution, being taken from his cell at dawn and decapitated by a guillotine, and sets an example of program music, which is rarely discussed in music literature, with its technical and harmonic choices. Therefore, analysis of the piece allows us to characterize the style of program music and has importance as it introduces new methodical options in the literature of guitar music.

The composer designs an affective and dramatic musical narrative around the story of a convict sentenced to be guillotined for stealing bread, starting from his cell and ending on the guillotine platform, and succeeds at bringing the story to life in detail.

The event, which takes place in France in the early twentieth century, describes the state of Europe at the time, and featuring musical developments of the period, reflects the new world music, evolving in parallel with the social and political landscape of the period.

20. Yüzyıl Müziğine Genel Bakış

Orta Çağ'dan Romantik dönem ortalarına kadar, Batı Avrupa merkezli olarak gelişen çoksesli müzik yaratımında, 19. yüzyılın sonunda değişimler olduğu görülür. Değişim ve yenilik müzikte her zaman olmasına rağmen, tarihsel çağlar ve dönemler içinde aşamalı olarak gelen müziğin bu defa hızlı ve sürekli değişimi söz konusudur (Yöre, 2011, s. 7).

20. yüzyıl müziğine ve bu yüzyılla başlayan diğer müzik akımlarının tümüne çağdaş müzik de denilebilir. Kimi müzikologlar bu dönemi “Deneyler Çağı” olarak adlandırmaktadır. Öyle ki besteciler geleneksel üslup yöntemleri yerine, deneysel arayışlara yönelmişlerdir.

20. yüzyıl, genel olarak bütün sanat alanlarında köklü değişimlerin gerçekleştiği bir çağ olmuştur. Ne var ki bu değişimlerin hazırlık süreci bir önceki yüzyılın sonlarına kadar uzanıyordu. Bu nedenle, 20. yüzyıl müziğinde ortaya çıkan akımların gelişim sürecini ve içinde barındırdığı düşünceleri algılayabilmek için 19. yüzyıl sonunda gelişen akımları göz ardı etmemek gerekir (Mimaroglu, 1970, s. 171).

Bunun nedeni, yaklaşık üç yüzyıllık tonal sistemin kendini tekrarlama durumunda olması ve olanaklarının tükenmeye yüz tutmasıdır. Tonal armoninin son büyük temsilcilerinden Brahms bile, Beethoven'den sonra senfoni yazmanın zor olduğunu belirtmiştir. Çünkü Beethoven, klasik armoninin hemen bütün olanaklarını kullanmış, kendisinden sonra gelenlere fazla bir şey bırakmamıştır” (Say, 2001, s. 119).

Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexander Skriyabin, Charles İves, Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton von Webern, atonal müzik, çok tonluluk, dışa vurumculuk, çok ritimlilik gibi akım ve tekniklerini eserlerinde kullanmışlardır. Bela Bartok, tonal müzikten uzaklaşmadan çok tonluluk, çok ritimlilik özelliklerini ve halk müziğinin olanaklarını kullanarak kendi özgün stilini oluşturmuştur. İgor Stravinski, Dimitri Şostakoviç, Sergei Prokofief, Paul Hindemith, özellikle yeni klasikçilik akımını benimsemiş ve eserlerinde tonaliteye bağlı kalarak çok tonluluk tekniğini başarıyla kullanmışlardır. Daha birçok besteci yirminci yüzyıl müziğini oluşturan bu akımların öncüleri olmuşlardır (Çapacı, 216, s. 4).

19. yüzyılın sonlarındaki kromatizm önceki dönemlerden daha karmaşık bir armoniyi yaratmıştır. 20. yüzyıl müziğinde ise bu uygulamalar devam ettirilerek aynı zamanda akorlarda önceki dönemlerden daha az işlevsel kullanılmıştır. Bir akorun (örneğin, dominant yedili) işlevsel armonide normal olarak birinci dereceye ilerlemesi beklenirken, 20. yüzyıl bestecileri bunu zorunlu bulmamışlardır (Özçelik, 2001).

20. Yüzyıl Gitar Müziği

Gitar fiziksel gelişimini büyük ölçüde 19. yüzyılda tamamlayan bir çalgı olarak repertuarının en büyük ve en önemli kısmını 20. yüzyılda kazanmıştır. 20. yüzyıl gitar için önemli bir dönem olsa da, ses hacminin

kısıtlı olması nedeniyle oda müziği alanı veya sayıca daha büyük çalgı gruplarının olduğu alanlarda çok fazla kabul görmeyen solo bir çalgı olarak devam edecektir (Çokoğullu, 2013, s. 8).

Klasik gitarın yukarıda da bahsi geçen teknik yetersizliklerinin, günümüz gitar müziğinde de devam ettiği söylenebilir. Ses hacminin yetersiz olması ve asla tamamen akortlanamaması bu eksikliklerin başında gelir. Tüm bu sebepler klasik gitarın geçmiş dönemde olduğu gibi günümüzde de klasik müzik camiasından bir nevi dışlanmasına sebep olmuştur. Bu dışlanma, onun başka müzik çevreleri tarafından sahiplenilmesine ve klasik gelenekten bir parça uzaklaşmasına neden olmuştur. Klasik gitarı bu dönemde sahiplenenler, gitarı kendi geleneksel müziklerinde kullanan ve kültürleri olarak benimseyen İspanyol ve Latin asıllı besteciler olmuştur.

İspanyol ve Latin Amerikalı besteciler büyük oranda, 20. yüzyılın ilk yarısında yoğun olarak hissedilen ulusalcılık akımını benimsemiş ve gitarı da kendi geleneksel müziklerinin tınlarını yansıtmak için değerlendirilecek etkili bir araç olarak görmüşlerdir. Bu nedenledir ki 20. yüzyıl gitar müziği İspanya ve Latin Amerika geleneksel müziğinin güçlü etkisi altında kalmıştır (Çokoğullu, 2013).

Klasik gitarın evrimini tamamladığı son evre olarak kabul edilen 20. yüzyıl müziğinde, gitarın sokaklardan çıkıp konser salonlarına ve okullara ulaşmasına sağlayan gitarist besteci Andres Segovia'nın gitar müziğine, repertuarına ve teknik gelişimine katkıları oldukça fazladır. Andres Segovia gitar repertuarının bugünkü çeşitliliğinin oluşmasına katkı sunan en önemli isimlerdendir. Segovia'dan önce gitar, yöresel ezgiler ile sınırlı ve yalnızca sokaklarda tercih edilen bir çalgı iken, Segovia gitarı konser salonlarına taşımıştır. Bu nedenle 20. yüzyılda oluşan gitar repertuarının en önemli kısmının baş mimarı Andres Segovia olmuştur.

20. yüzyıl müziği armonik olarak incelendiğinde, bu dönem bestecilerinin ezgi ve armoniyi geçmiş dönemlere göre çok daha serbest kullandığı ve kullanılan ezgilerin akılda kalıcı olmayan, geniş aralıklar ve kısa motiflerle kullanıldığı görülmüştür. Ezgi ve armonideki aykırılığı sağlayabilmek için, yalnızca ezgisel ve armonik değişikliklere gidilmemiştir. Bu yapıyı tümünden değiştirebilmek için çalgıların teknik olarak bütün olanakları zorlanılmıştır (Özçelik, 2001).

20. yüzyıl müziğinin ritmik özellikleri incelendiğinde çok sesliliğe paralel olarak çok ritimliliğin de geliştiği ve geniş bir önem kazandığı görülür. Bestecilerin sadece ezgi ve armonideki çok seslilikle yetinmeyip aynı zamanda birbirinden farklı ritmik yapıları bir arada kullanarak çok ritimliliği sağladığı görülmektedir. Bu dönemde ritmik yapıya, ezgisel yapıdan daha çok önem verdiği söylenebilir. Besteciler eserlerinde klasik ritim yapısından oldukça uzaklaşmışlardır. 3/4 başlayan bir parça hemen bir sonraki ölçüsünde 6/8, 7/8 hemen sonrasında 4/4 olabilmiş ve eser sonuna kadar bu yapı çeşitlilik göstermiştir.

Programlı Müzik

Programlı müziğin ilk olarak orta çağ ve Rönesans döneminde az da olsa kullanıldığı bilinmektedir. Bu dönemlerde anlatılmak istenen konu vokal yardımıyla rahatlıkla direkt olarak da anlatılabilir. Buna benzer teknikler barok dönem operasında, kantatlarında ve oratoryolarda görülmektedir. 1700'lü yıllarda program müziğine dayalı eserler vokal müziklerden daha çok enstrümantal müziklerde yaygın bir biçimde kullanılmaktaydı. Bununla birlikte klasik dönemde birkaç istisna haricinde bestelenen eserler programlı değildir (Percy, 1947).

“Programlı müzik ele alındığında ihmal edilmemesi gereken en önemli unsur senfonik şiirdir. Senfonik şiir, orkestra için yazılan, serbest formlu ve tek uzun bölümden oluşan program müzik eseridir. Sadece müzikal olmayan bir konudan, olaydan ve şiirden esinlenerek yazılan senfonik şiir konuludur ve ilk olarak Franz Liszt tarafından yazılmıştır. Programlı müziğin temeli senfonik şiirde özetini bulmuştur” (Hodeir, 2002, s. 83). Program müziği ile doğrudan bağlantısı olan ve bu başlık altında incelenmesi gereken diğer bir konu “leitmotif” konusudur.

Leitmotif, özellikle opera sanatında ve bir program dahilinde bestelenmiş eserlerde, özüne dönen veya bazı farklılıklarla tekrar eden, bir kişiyi, nesneyi, fikri, duyguyu vs. temsil ya da sembolize eden ve dinleyicinin canlandırmasını sağlayan açıkça tanımlanmış bir motif veya müziksel fikirdir. Wagner, hem senfonik gelişme hem de dramatik “anırtırma” (dolaylı ifade etme) yoluyla bu motifi çok önemli bir konuma taşımıştır (Çetiner, 2013; Percy, 1947).

Programlı Müzik kavramının ne olduğu üzerine genelde iki farklı görüş bulunur: İlki, Programlı Müziğin, bir konuyu tamamlayan ve anlatan yalın enstrümantal müzik olduğunu; diğeri ise, müzik dışı diğer öğelerle desteklenmiş, konu tasvirli çalışmalar bütünü (ekstra-müzikal) olduğunu öne sürer. Bu iki görüşün, her durumda zıt oldukları söylenemez; birbirlerini kapsadıkları örnekler de bulunur (Tardü, 2014).

Alman müzikolog Carl Dahlhaus’a göre, salt müzik, bağımsız enstrümantal müzik olarak da tanımlayabileceğimiz müzik; müziğin amaç, kavram ve objeden bağımsız olması nedeniyle, müziğin doğasını daha iyi ifade eder. Salt müzik ile program müziği arasındaki tartışmanın, XIV. yüzyıl Alman müzik kültürü içerisindeki temel estetik sorun halini aldığını belirtir (Beard, 2005). Bununla birlikte programlı müziğin sadece hikâyesi olan bir müziğe uyarlanamayacağı, klasik dönemden itibaren bestelenen operalarda, bir karakterin sunumunu, bir olguyu veya bir sahneyi tanımlamak için de kullanıldığı görülmektedir.

Programlı müzik terimi, "program"ı, bir enstrümantal müzik parçasına ilave edilen anlaşılır bir dilde yazılmış herhangi bir önsöz şeklinde tanımlayan Liszt'in dönemine dayanmaktadır. Bu enstrümantal müzik yoluyla besteci, dinleyiciyi yanlış bir şiirsel yoruma karşı korumayı ve dinleyicinin dikkatini, bütünü şiirsel fikrine ya da belirli bir parçasına yöneltmeyi amaçlamaktadır (Griffiths, 2010, s. 187).

Dönemin Rusya'daki müzik eserlerine baktığımızda, Senfonik Şiirin ve izlenimci simgelerle birlikte gelen programlı müziğin etkileri görülür. Rus besteci Modest Petroviç Musorgski'yi, izlenimciler, kendi öncülleri olarak benimserler. Musorgski, enstrümantal müzik alanında çok fazla örnek bırakmamışsa da, *Bir Sergiden Tablolar* adlı eseri, bu alanda önemli bir yere sahiptir. Musorgski'nin bestesi, bir sergideki on adet tablonun üzerine bestelenmiştir. Bu eserde, her tablo *Promenade* adı taşıyan, her gelişte aynı kalan bir temayla birbirinden ayrılır (Sachs, 1965, s. 235).

“Johannes Brahms, Programlı Müziğe tam bir karşı duruş sergiler. Brahms, müzik dışı düşüncelerin, hatta şiirin bile müziğe egemen olmasına izin vermez; armoni ve orkestra renklerini gözeterek değil, bestelerini belirli çizgiler ve ritimlerle kurar” (Sachs, 1965, s. 234). “Schopenhauer ise müziğin yapısını, insan doğasına benzetir.

Müziği diğer sanat dallarından ayrı tutarak, onun bütün görüngülerin özünü sunduğunu dile getirir” (Tardü, 2014, s. 170).

“Programlı müzikte besteci güzelliği hedeflemekte, ancak, duygu ve onun da ötesinde, drama veya zihinsel olarak canlandırma onun asıl amaçlarını teşkil etmektedir. Bu noktada, programlı müziğin zıttı olarak tanımlanan “saf müzik”/“soyut müzik”e de değinilerek devam edilebilir” (Çetiner, 2013, s. 7). Bu doğrultuda tümüyle bir müzik eserinin, programlı ya da salt müzik olduğunu söylemek güçtür. Çünkü sanatçı, eser üzerinde belirli bir çalışmadan sonra çalıştığı formun özelliklerini eserine zaten yansıtacaktır. Aynı zamanda form özelliklerinin dışına çıkarak, kendi imgelerini ve yaşantılarını da bir salt müzik formuna entegre etmek pek tabii bir süreçtir.

Bununla birlikte bir eserin yaratılışında duygu ve düşüncelerin yaratım sürecinden ayrılamaz olduğu görülür.

Bestecinin amacı her ne olursa olsun ister tümüyle saf müzik yaratmak, ister başından sonuna kadar bir öyküye eşlik etmek. Yaratım sürecinden sonra dinleyicilere ulaşan bu eserler, bir dinleyicinin hayal gücü tarafından bir öykü veya bir anıya dönüşebilmektedir (Percy, 1947, s. 757).

Müziğin birbirlerine benzer ama bir o kadar farklı üç ana kompozisyonel yaklaşım altında olduğu söylenebilir. Bunlar betimsel, anlatsal ve ifade sel biçimindedir. Programlı eserin yaratım sürecinde sözü geçen bu üç ana başlık, bestecilerin kendini ifade etmeleri için kullandıkları farklı edebi anlatım yöntemleridir. Besteci bir ruh halini ya da bir kişisel özelliği ifade etmeye çalışabilir ya da tamamen somut bir olayı, konuyu resmedebilir veya bir olay örgüsündeki karakterleri ve onların ruh hallerini anlatabilir. Betimsel yaklaşımı ayrıntılı irdelenecek olursak, bu yaklaşımın temel prensibinin doğa ve hareketlerini taklit ederek müziksel olmayan bir gerçekliğe suret belirleme amacı olduğunu görürüz. Bu yaklaşıma en sık konu olan doğa olaylarının suyun akışı, gök gürültüsü, orman, rüzgâr gibi doğa aktiviteleri olduğunu söyleyebiliriz. Bunların yanı sıra insani olayların ve duygularında bu başlık altında sıklıkla kullanıldığını görmekteyiz. Trenle yolculuk etme, yürüme, ağlama, çan sesleri, bir idam mahkûmu olarak ölümü bekleme gibi olay ve konuların tümünü müzikte örnekleme çabası farklı arayışları ve bununla birlikte çalgı ve notalama tekniğinin gelişmesine, bununla paralel olarak da armonide yeni anlayışların benimsenmesine sebep olmuştur. Bu konuların bazılarının müzikte diğerlerine göre daha az ve dolaylı anlatılabileceği gibi, özellikle insani duygular söz konusu olduğunda hayattaki her duygunun bir nota, bir ses ile açıklanılmasının pek mümkün olamayacağı düşünüldüğünde, besteciler ele almak istedikleri konu ile eser arasında yapay ama organik bir benzeşme sağlayan semboller geliştirmişlerdir.

Araştırmanın konusu olan A l'aube Du Dernier Jour eserinde de bu betimlemelere sıklıkla yer verilmektedir. Eser 20. yüzyıl müzikal form yapısında olduğu için, benzetim yöntemleri daha serbest ve daha keskin kullanılmıştır. Dönem ve form özelliklerinin çeşitliliği neticesinde, günümüzde gelişen modern müzik akımlarına paralel çalgı tekniklerinin de çeşitliliği, besteciye oldukça geniş bir hareket imkânı sunmuştur. Çan seslerinin iki teli birbirinin üzerine bindirerek yapay bir şekilde elde edilmesi, tırnak seslerinin kapı sesine benzetilmesi veya tırnak yardımıyla tellerin üzerinden sürmek suretiyle elde edilen kapı gıcirtısı sesi gibi. Bahsettiğimiz bu müzik dışı yapay aktarımların tümü yardımcı sesler ve günümüzde gelişen teknikler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Programlı müziğin tarihini göze aldığımızda kökeninin senfonik şiire dayandığını söylemiştik. Bahsi geçen dönemlerde programlı müziğin sadece müziksel sesler aracılığıyla, armoni çeşitliliği ve sıklıkla sözlü şarkılarla

anlatılmaya çalışıldığını görmekteyiz. Tıpkı Haydn'nın eski çağların kaoslarını anlattığı *The Creation* (Yaradılış) eserinde olduğu gibi. Bu eserde besteci karmaşıklığı ve düzensizliği anlatabilmek için sıklıkla önceden kestirilemeyen ani modülasyonlara yer vermiştir. Yani 1700'lü yıllarda bestelenen programlı müzik örnekleri günümüz modern müziğine kıyasla yapısal farklılıklar göstermektedir. Daha önceleri benzetim ve taklit yöntemi daha doğal müziksel ifadelerle ifade edilmiş olup, günümüz programlı müziğinde ise bu süreç daha yapay ifadelere dönüşmüş durumdadır.

Schopenhauercu yaklaşımda, eğer müzik, algılanır kavramlar tarafından bilinçli bir şekilde oluşturulan bir yaratım halini alırsa, bu durum, onu taklit kılmaktan öteye götürmez. Akıl ve benzetme yoluyla bestelenen müzik, doğanın bir parçası olmaktan uzaklaşarak, doğanın taklidi halini alır (Schopenhauer, 2004, s. 204).

Programlı müzik örneklerinin 20. yüzyılda daha öne çıktığı görülse de, müzik tarihinde de birçok besteci tarafından çalışma yapıldığı görülmektedir. İlgili alan yazın incelendiğinde, programlı müzik ile ilgili yapılan çalışmaların az olduğu gözlenmektedir. Modern gitar edebiyatında oldukça önemli bir yere sahip A L'aube Du Dernier Jour eserinin armonik, teknik ve öyküsel analizini ortaya koyarak, bu boşluğu doldurma ve gitar literatürüne katkı sunma amacındaki bu çalışmanın önemi de bu bağlamda öne çıkmaktadır.

A L'aube Du Dernier Jour Opus 33. (Son Günün Şafağı)

Söz konusu eser Fransız besteci Francis Kleynjans tarafından bestelenmiştir. Bu eser genel olarak, Fransız giyotiniyle idam cezasına çarptırılmış bir mahkûmun, hücrelerinde geçirdiği son gecesinden şafakla birlikte idam sehпасına varana dek geçirdiği süreci anlatmaktadır. Modern klasik gitar teknikleri ile betimlenerek birbirine zıt yapıda formlar ile birleştirip modern müzik armonisi ile çarpıcı bir biçimde bestelenen eser, Programlı müzik türünün tipik bir örneğidir. Eser boyunca efektif öğelerle kurulu modern müzik yazıları, tonal ve atonal armonizasyonların bir arada kullanıldığı karşılıklı pasajlar ve perküsyif hareketler dikkat çekmektedir.

1. Bölüm *Attente* (Bekleyiş)

Eserin birinci bölümü 2/4 ölçüde ve mi eksenindedir. Tempo sekizliğe yaklaşık olarak 116 bpm olarak belirlenmiştir. Esas ton augment akorlar ve altere seslerle sürekli olarak mi ekseninde gizlenerek ve geciktirilerek verilmiştir. Aynı zamanda bu bölüm mahkûmun hücrelerinde geçirdiği son gecesini anlatmaktadır. Sabah saat altıyı gösterdiğinde idam edileceğini bilmekte ve büyük bir korkuyla hücrelerinde idam saatini beklemektedir. Birbirlerine zıt günlük terimleri ile artan gerilim ve mahkûmun duygularındaki zıtlığa dikkat çekilmiştir (Şekil 1).



Şekil 1. Birinci Bölüm 1. ve 2. Ölçü

Şekil 2'de görüldüğü üzere mahkûmun, ölümü beklerkenki korkulu ve karmaşık duygularına crescendo ve decrescendo ile saatin tik takları eşlik etmektedir. Besteci bu bölümü, Tres mecanique (çok mekanik) olarak çalınmasını istemiş ve bu efekti elde edebilmek için yarım harmonik kullanmıştır. Yarım harmonikler, sol el klavye üzerinde tellere tam basınç uygulanmadığında ortaya çıkar ancak çalım esnasında daha fazla basınç

uygulanmasına gerek vardır. Ortaya çıkan tını, boğuk ve oldukça mekanik bir sestir. Bestecinin bu bölümde doğal ya da yapay harmonikler tercih etmek yerine yarım harmonikleri tercih etmesinin sebebi, ortaya çıkan seslerin daha mekanik ve saatin tik taklarına daha çok benzemesi sebebi ile açıklanabilir (Bu efekti sol elin 4. parmağı ile sol diyez ve re diyez notalarının üzerine yarım bare ile tellere hafif ve güçlü baskı ile elde edebiliriz).



Şekil 2. Birinci Bölüm 4-5-6. Ölçü

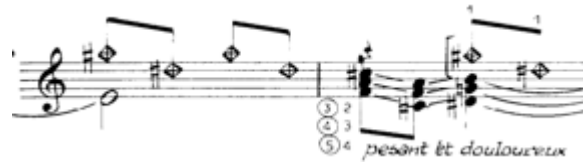
Bu bekleyişin mahkûmun üzerinde yarattığı olumsuz psikolojik durumlar neticesinde üzerinde dengesiz bir hal yaratmakta ve korku ile karışık isyan durumu içerisinde olduğu söylenebilir. Bunun karşılığı olarak bestecinin bu duyguları, Şekil 3'te eserin ilk bölümünde sıklıkla kullanmış olduğu, “pp, pf, pp, f” gibi nüans ve gürlük terimleriyle ve “Avec Agressivité” (saldırganlık ile) ifadesini yansıttığını söyleyebiliriz.



Şekil 3. Birinci Bölüm 7. Ölçü

Yine eserin birinci bölümüne bakıldığında ifadeyi zenginleştirmek ve durağanlıktan kurtararak agresif ve dengesiz bir etki yaratmak için zayıf zamanlarda gelen marcato dinamikleri görülmektedir. Bununla birlikte eserin birinci bölümünün başından sonuna kadar süre gelen ezgi, augment akorlara tik tak efekti (saniye) eşlik etmektedir.

Şekil 4'te fa artık V. derece akoru ile birlikte gelen “Pesant et douloureux” teriminin karşılığı; “Ağır ve acı” olarak çevrilmektedir. Bunu da zamanın “hızla” ve “çok yavaş” geçmekte olduğunu ve mahkûmun bunu aklından çıkarmak istese de çıkartamadığı ve bu azalan değişken zamanın sürekli olarak vurgulandığı şeklinde yorumlayabiliriz.



Şekil 4. Birinci Bölüm 8. ve 9. Ölçü

Bu motiften sonra gelen ikinci motifte, Şekil 5'te fa diyez augment akoruyla birlikte “tres douloureux” yani “çok acı” ifadesini görmekteyiz.



Şekil 5. Birinci Bölüm 11. Ölçü

Eserin ilk bölümünün ilk yarısının augment akor bağlantılarıyla oluşturulduğunu görmekteyiz. Hikâyenin gidişatıyla da doğru orantılı olarak bestecinin bu bölümde disonans akorları hiçbir zaman herhangi bir tonaliteye çözmemiş olduğunu, bu bölümün genelinde de esere belirli bir ton duygusunun ya da kavramının hâkim olmadığını söyleyebiliriz. Kullanılan augment akor bağlantıları yerini her seferinde yukarıda da sözünü ettiğimiz saat tik takları efektine bırakmıştır.



Şekil 6. Birinci Bölüm 16. Ölçü

Şekil 6'da gelen cümle bir önceki cümlenin devamı niteliğindedir. Kromatik yürüyüş burada da kaldığı yerden devam etmektedir. Burada karşımıza çıkan "Ad lib. Accelerando" ifadesi kademeli olarak hızlandırılmış hızlanma yani belirtilen pasajdaki hızlanmanın daha kısa bir zamanda ve daha çabukça yapılması istenmektedir.

Bu bölümün ilk yarısının sonunda ise (18. ölçüden sonra) yine birbirlerine zıt müzikal ifade yorumlarıyla birlikte accelerando ile beraber gelen büyük bir kromatik crescendo ile orkestra crescendosu hedeflenilerek efektsel bir etki yaratılmak istenmiş ve yerini yeniden saatin tik taklarına bırakmıştır.



Şekil 7. Birinci Bölüm 19. ve 20. Ölçü

Daha sonra belki küçük bir köprü olarak adlandırabileceğimiz birbirlerine karşıt dört motif göze çarpmaktadır. Crescendo ve accelerando ile birlikte gelen bu kromatik yapının otuz ikilik notalarla ve legato ile oluşturulmuş olması efektif yapının bir sonraki bölümde de devam edeceğinin sinyallerini verir niteliktedir. Sonrasında ise tekrar gelen a bölümü ilk duyumunun bire bir aynısıdır. Bu bölümün finali yerini yeniden saat efektine bırakarak bu bölüm son bulur.

İlk bölümün ilk yarısından sonra glissando eşliğinde gelen hızlı kromatik pasajlar, birbirine zıt biçimde müzikal ifadelerle zenginleştirilerek, tonal kaygıdan çok efektsel bir yapı halini almıştır. Bu bölümü biçimsel olarak incelediğimizde belirli bir form yapısında olmadığını söyleyebiliriz. Programlı bir müzik örneği

neticesinde, biçimden ve armonizasyondan daha çok, hikâye bire bir anlatılmak istendiği için belirli bir form biçiminden uzak kaldığı söylenebilir.

2. Bölüm L'aube (Şafak)

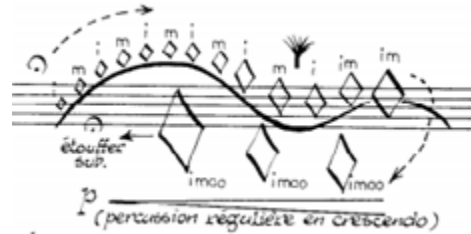
Bu bölüm 4/4 lük başlar ve temposu (yaklaşık olarak) sekizliğe 152 bpm'dir. Altı adet çan sesi ile başlayan bu bölüm, saatin altı olduğunu ve mahkûmun idam saatinin geldiğinin habercisidir. Kilise çanlarını betimleyen bu 3 ölçü (Şekil 8) ve sonraki ölçülerde kullanılan müzikal ifadeler aşağıda sırası ile gösterilecektir:



Şekil 8. İkinci Bölüm 1 ve 2. Ölçü

Şekil 8'de betimlenen kilise çanları gösterilmiştir. Pesant et regulier (ağır ve düzenli) bir biçimde çalınması istenen bu bölüm sol ve sağ el ile altıncı tel, beşinci telin altına geçirilip çaprazlanarak yalnızca beşinci tel çalınır. Bu birleşim yedinci fret üzerinde yapılır. Ardı ardına gelen altı tane çan sesinin karşılığı ise her biri sekizlik notaya denk gelir. Bu ölçüler ve peşi sıra gelen diğer ölçülerde klasik dört zamanlı ölçünün esnetilerek daha serbest bir ölçü anlayışı ile sunulduğu görülmektedir.

Kilise çanlarının ardından gelen sonraki ölçüde (Şekil 9'da) gardiyanın mahkûmun hücreğine yaklaştığı ve koridor boyunca yankılanan ayak sesleri betimlenmektedir.



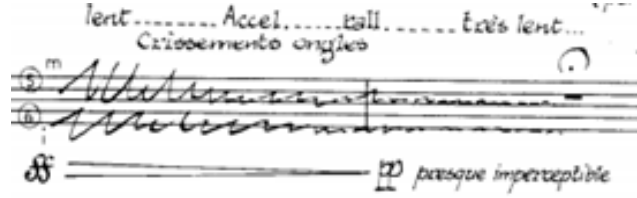
Şekil 9. İkinci Bölüm 4. Ölçü

Şekil 9'da görüldüğü üzere perküsyon, çan seslerinin ardından yumuşak bir şekilde başlar ve kenar boyunca kasa üzerinde ilerler, son derece sert son bulur. Gardiyanın hücreye yaklaşmakta olduğunu anlatan bu bölüm, gardiyanın ayak seslerini betimler. Perküsyon başlarken daha fazla rezonans vermek için, gitarın telleri susturulmamalıdır. Bu bölümde ölümü yaklaşmakta olan donuk bir adamı hayal etmek gerekir. Koridorda yankılanan ayak sesleri, mahkûmun sona giderek yaklaştığının habercisidir. "Percussion reguliere en crescendo" ifadesi, perküsyonun yani betimlenen ayak seslerinin giderek artması ve hızlanmasını anlatmaktadır. Bu bölüm gardiyanın hücreye gelip kapının gürültülü ve gıcırıtılı bir şekilde açılmasıyla devam eder (Şekil 10, Şekil 11).



Şekil 10. İkinci Bölüm 5.ölçü

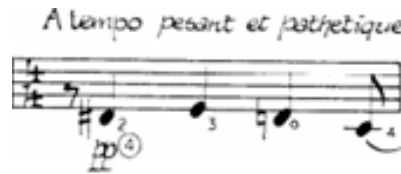
İ ve m parmaklarının gitarın gövdesinin üzerinde hızlanarak tıklanması ve ayak seslerinin taklit edilmesi.



Şekil 11. İkinci Bölüm 5 ve 6. Ölçü

Şekil 11’de (ff) devam eden bu bölüm, sağ elin başparmağı ile işaret parmağını, 5 ve 6. tellerin üzerinde ses deliğinden başlayarak, alt eşiğe kadar, kuvvetli başlayıp sesin şiddetinin sonlara doğru yavaşça azalacak şekilde sürüklenerek yapıldığı gösterilmektedir. Kapı gıcırıtısını betimleyen bu bölümde, besteci ancak hayal gücü ile birlikte desteklenirse bu ifadelerin anlama kavuşacağını belirtmiştir. “ff” başlayıp “pp” biten bölümün sonunda yer alan “presque imperceptible” ifadesi neredeyse fark edilmeyecek derecede çalınması gerektiğini ifade etmektedir.

Perküsyon bölümlerinin sonrasında gelen tema bu sefer klasik 4/4 ölçü formunda sunulmuştur. Bu bölüm (2. Bölüm) yine birinci bölümde olduğu gibi mi eksenindedir. “pp” ile başlayan bu yeni temada “A tempo pesant et pathétique” Acıklı ve ağır bir biçimde ifadesi göze çarpmaktadır. Kromatik yapıda gelen bu bölüm eserin sonuna kadar aynı biçimde, yer yer gizlenerek devam etmektedir. 2. Bölümün ana temasının bu kısım yani Şekil 12’de gösterilen pasaj olduğu söylenebilir.



Şekil 12. İkinci Bölüm 7. Ölçü

Şekil 12’de gelen bu kromatik hareketin 2. Bölüm’ün (Şafak) tamamına hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Besteci bu minimalist etkiye oluşturulan temayı her seferinde küçük değişikliklerle de olsa aynı şekilde sunar. (pp) başlayan bu tema bir sonraki gelişinde (p), bir sonraki gelişinde (f) ve bir sonraki gelişinde de (ff) olarak karşımıza çıkar. Programlı müzik kapsamında değerlendirildiği zaman ise bu bölümün mahkûmun hücrelerinden giyotine kadarki yolculuğu anlatılmaktadır. Şekil 13’te gelen kesitte tek parti halinde gelen re#, mi, re, do yürüyüşü mahkûmun hücrelerinden alınıp idam sehpasına götürülmesini ve mahkûmun gardiyanlarla gitmemek için direniş gösterdiğini anlatır. Sonrasında ise baslarla desteklenen ısrarlı kromatik yapı, mahkûmun direnişine rağmen idama götürülmeye devam ettiğini betimler. Besteci bu etkiyi her yeni gelen ölçüde biraz daha arttırarak sunmaktadır. Agresif ve dramatik müzikal ifadelerle birlikte düzenlenen armonizasyon tamamen hikâyeye bağlı kalarak ilerlemektedir. Şekil 12’de görülen minimal yapıya üç ölçü daha devam edildikten sonra, daha sonraki ölçülerde bu temanın çeşitlenerek aynı yapıda tekrar karşımıza geldiğini görmekteyiz.



Şekil 13. İkinci Bölüm 13. Ölçü

2. Bölüm ile birlikte başlayan ilk temanın birebir varyasyonu niteliğinde olan bu yapı, Şekil 12’de gelen senkoplu yapının deforme ve çeşitlenmiş halidir. Tıpkı Beethoven’ın 5. Senfonisi’nin bütün esere fikrini veren tek bir ritmik yapının bütün eser boyunca sürekli çeşitlenerek kullanılması gibi. Şekil 13’te gelen yapıda kullanıldığını gördüğümüz varyasyonlu yapı ayrıntılı incelendiği zaman, 2. Bölüm’e fikrini veren ana yapının bu olduğu görülmektedir. Şekil 12 ile birlikte gelen “Re#-Mi-Re-Do” cümlesi burada da devam ederek, Şekil 13’te gelen bas destekli kromatik hareketle de birleştirilip yeni bir ritmik yapıda verildiği söylenebilir. Yeni gelen bu onaltılık ritmik yapının eserin bundan sonraki gidişatında da önemli ve etkin bir figür olarak kullanıldığını görmekteyiz.



Şekil 14. İkinci Bölüm 19. Ölçü

Şekil 14’te görüldüğü üzere melodik ve ritmik yapı diğer cümleler ile oldukça benzer nitelikte olup, kromatik hareketten ödün verilmemiştir. Yapılan tek armonik değişiklik, seslerin tam dörtlü yukarisından yazılması olmuştur. Bunun haricinde ezgisel ve ritmik karaktere bağlı kalındığı söylenebilir. Her cümle ile yeni çeşitlenmelerin gelmesi ve bu materyallerin sınırlı olması, bestecinin form kaygısından ziyade anlatılmakta olan hikâyeyi destekleme çabası içerisinde olduğu görülmektedir.

Teknik analizin yanı sıra öyküsel analize dönecek olursak çan sesleri ile başlayan şafak bölümü, sabahın ilk ışıklarında (saat altı) başlamıştır. Çan seslerinin ardından gardiyanın boş koridorda yankılanan ayak sesleri duyulmuş ve kapı büyük bir gıcırda ile açılmıştır. Bundan sonra başlayan tema her yeni cümlede biraz daha çeşitlenerek sunulup daha çok ritmik yapıyla çeşitlenmeye gidilmiştir. Bu varyatif hareketler 19. ölçüye kadar sistematik bir biçimde devam etmiş olup, 19. ölçüden sonra yeni materyallerinde eklenmesiyle ritmik değişiklikle birlikte armonizasyonda da değişikliğe gidilmiştir. Bu bölüm ve devamını da kapsayan bu süreç, mahkûmun hücrelerinden giyotin sehpaasına kadar olan süreci anlatmaktadır. Şekil 14’te gelen müzikal ifadeler ve armonik hareketin daha dar ve gerilimli bir aralıkta yapılması, mahkûmun duygularındaki ani değişimi gösterir niteliktedir. Yeni tema ile birlikte gelen “fff” ve “agressif” sonrasında gelen “p” ve “pp” ifadeleri mahkûmun içinde bulunduğu duygusal çöküntüyü anlatmakla birlikte, hızlı ve bir o kadar yavaş akan zamana gönderme yapar niteliktedir.

19. ölçüden sonra gelen otuz ikilik notalar ile oluşturulmuş pasaj, teknik analiz kapsamında küçük bir köprü olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte önceki temada sekizlik, sonrasında on altılık pasajlarla giderek katlanan hızın, burada bir kat daha arttığı görülmektedir. Otuz ikilik notlarla oluşturulmuş bu pasaja “ff”, “fff”

ifadeleri ile zayıf zamana gelen ve hiç bir zaman tam olarak çözülmeyen disonans akorlar, üçleme ve beşlemelerle birlikte kullanılmıştır.

Şekil 15'te gelen ilk cümle “avec angoisse et doute” (endişe ve şüphe ile) ifadesi ile bir müzik teriminden ziyade mahkûmun duygu durumunu açıklamak için verildiği söylenebilir. Bu pasajlardaki senkoplu ritmik öğelere eşlik eden disonans akor yapıları mahkûmun içerisinde bulunduğu kaotik ve endişeli durumunu birebir yansıtmaktadır.



Şekil 15. İkinci Bölüm 20. Ölçü

Şekil 15'te görüldüğü üzere kromatik yapı burada da ana temaya benzer şekliyle ısrarlı bir biçimde devam etmekte olup bu sefer kromatik bütünlük farklı bir registerda sağlanmıştır. Hemen sonrasındaki ölçüde ise (Şekil 16) benzer tema aynı şekilde, daha sonra aynı yapının imitasyonlu hali tekrar gelmiştir.



Şekil 16. İkinci Bölüm 21. Ölçü

Şekil 16'da “ff”, “fff” ve “p” ifadeleri ile zenginleştirilen bu yapı “en insistant” (ısrarlı bir biçimde) devam etmiştir. 22. ölçüde de (Şekil 17) bu ısrarlı yapının aynı müzikal ifadelerle tekrar ettiği görülmektedir. Besteci bu bölümde armonik bir sıkıştırma hedeflemektedir. Birbirlerine oldukça benzer, hatta yer yer aynı gelen cümlelerin, müzikal nüans ifadeleri ve disonans akor bağlantıları ile güçlendirilerek bir patlama hedeflenmektedir. Eserin öyküsünün gidişatı ile paralel ilerleyen bu armonik yapıda, mahkûmun duygu durumundaki karmaşa ve düşünsel yapısındaki düzensizliğin bir kaosa dönüştüğü söylenebilir.



Şekil 17. İkinci Bölüm 22 ve 23. Ölçü

Şekil 17'de görüldüğü üzere, ısrarlı bir biçimde gelen yapı, yerini düzensiz zamanda gelen üçleme ve beşlemeli ritim kalıplarına bırakmıştır. Armonideki sıkışma durumu “fff” ifadesi ile burada hedeflenen seviyenin en üstüne gelmiştir. Sonraki gelen ölçüde (Şekil 18), düzenli ve sürekli yinelenen kromatik yapı “p” ifadesi ile

tekrar sunulmuştur. Yoğun armonik sıkışmadan sonra gelen bu ölçüdeki düzenli ve sakin kromatik yapı, hikayede geçen sürecin devam ettiği ve bu durumun artık “toujours tres obsédant” (her zaman çok takıntılı) ifadesi ile mahkûmun obsesif bir hal aldığını gözler önüne sermektedir. Şekil 18’de başlayan düzenli kromatik cümle ile sunulan karşılıklı iki benzer akor yapısı görülmektedir.



Şekil 18. İkinci Bölüm 24 ve 25. Ölçü

Şekil 18’de kromatik yapı ile gelen benzer akor bağlantılarının kromatik yapı ile iç içe geçtiği görülmektedir. İlk ölçünün son cümlesinde do ile başlayan ses dizisi dikey olarak düşünüldüğünde Do maj.13 akoruna ulaşılabilir. Ölçünün bitimi ile birlikte eksen sese (mi) çözüldüğü görülmektedir. Sonraki ölçüde devam eden kromatik yapının ise cümle bitişi ile birlikte Do#9 akorunu ve sonrasında bu akorun yeniden eksen sese çözüldüğü görülmektedir. Birbiri ile benzer olan bu iki akor yapısı da ton içerisinde düşünüldüğünde eksen sese çözülmüştür. 26. ölçünün (Şekil 19) mi minör tonunda geldiği görülmektedir. Unison gelen seslerin, ton vurgulama veya yeniden bir sıkışıklık yaratma çabası olduğu düşünülse de, ilerleyen ölçüler incelendiğinde bu yapının aslında yeni bir fikrin habercisi olduğu da söylenilebilir.



Şekil 19. İkinci Bölüm 26 ve 27. Ölçü

27. ölçünün devamında (Şekil 20) gelen yapının önceki cümlelerle benzer olduğu ve yine her zamanki çift taraflı kromatik yapının bozulmadığını söyleyebiliriz. Karşılıklı gelen her iki pasajda aynı armonik hareketle dizayn edilmiş olup, sonraki cümle bir öncekinin cevabı niteliğindedir.

Soru



Cevap



Şekil 20. İkinci Bölüm 28 ve 29. Ölçü

36. ölçüye kadar aynı armonik hareket ve düzende ilerleyen bu tema, pek bir değişime uğramadan aynı düzende kromatik pasajlar kullanılarak devam etmiştir. Şekil 20’de görülen karşılıklı soru ve cevap cümleleri, tamamen aynı biçimde 32 ve 33. ölçülerde (Şekil 21) tekrar gelmiştir.



Şekil 21. İkinci Bölüm 32 ve 33. Ölçü

36. ölçü ile birlikte (Şekil 22) ritmik bir çeşitlemeye gidilerek, ölçü sayısı 9/8 olmuştur. “tres anime dansant” (çok hareketli dans) ifadesi, bu çeşitlemenin habercisi niteliğindedir. Bununla birlikte gelen 9/8 ölçüdeki yeni temanın folklorik dans ritminde oluşturulduğunu söyleyebiliriz.



Şekil 22. İkinci Bölüm 36 ve 37. Ölçü

Yalnızca iki ölçü devam eden bu yeni ritmik yapı, yerini tekrar 4/4 ölçüye bırakmıştır. Ölçü sayısının değişmesine rağmen, oluşturulmak istenen folklorik dans yapısı burada da farklı aksanlarla aynı biçimde devam ettirilerek cümle bütünlüğü bozulmadan devam etmiştir.

Önce 9/8 ardından 4/4 ölçüde karşılıklı gelen bu cümlelerin, eserin başından beri süre gelen düzenli kromatik yapıya kısa bir ara verilerek, kendi içinde küçük bir materyal ve farklı bir ritmik fikir olduğu görülmektedir. Bu cümlelerin hemen sonrasında, eserin neredeyse ana fikrini oluşturan düzenli kromatik yapıya kaldığı yerden devam edilmiştir. Bahsi geçen bu bölümün (Şekil 22) başlı başına yeni bir yapı olmadığı görülmektedir. Buradaki amacın yalnızca esere ritmik çeşitlilik kazandırma, farklı ölçüde ritmik yapıları bir arada kullanarak bir kontrast yaratma ve öyküyle paralel olarak düşünüldüğünde ise idama mahkum edilmiş bir insanın duygularındaki ve fizyolojisinde oluşan zıt durumlara dikkat çekme durumu olduğu söylenebilir. Hemen sonrasında devam eden ana kromatik yapının ardından bahsi geçen bu ara bölüm tekrar gelerek, parçada ve öyküdeki bütünlük böylelikle sağlanarak, bu ara bölüm bir anlama kavuşmuştur. Ölçü sayısının değişmesine rağmen genel ritmik yapının 9/8 hissedilerek devam ettiği ve bu küçük folklorik dans figürünün sonraki gelen iki ölçüde de devam ettiği görülmektedir.

48. ölçüde temanın ilk motifi 4/4 ölçüde ve mi minör tonalitede ana temanın tekrarı gelir. Eserin başından beri pedal ses olarak kullanılan düzenli kromatik yapı burada da kaldığı yerden devam etmektedir.



Şekil 23. İkinci bölüm 48. Ölçü

Şekil 23'te görülen kesitte, efektsel yapı müzikal ifade terimleriyle güçlendirilerek sunulmuştur. Süre gelen bu efektsel yapı ile ana tema karakterinden de, pek taviz verilmeyerek, bir sonraki ölçüde bu yapının tekrar edildiği görülmektedir. Ana tema tekrarı gibi gözükən bu kesitler, aslında pedal olarak düşünülmüştür. Bir yanda efektsel kurgu devam ederken, pedalda, ana temadaki düzenli kromatik yapı duyulmaktadır (Şekil 24). Besteci bu ölçüleri başı başına bir pedal olarak görmektedir.



Şekil 24. İkinci Bölüm 49 ve 50. Ölçü

Efektsel dizilerle birlikte gelen avec hésitation (tereddüt) ifadesi, müzikal bir ifade olarak kullanılmakla birlikte, aynı zamanda mahkumun duygu durumuna gönderme yapar niteliktedir. Efektsel dizilerle birlikte ilerleyen, düzenli kromatik pedal yürüyüşlerinde, zamanın akması betimlenirken, bir yandan da ani duygu patlamaları efektsel kesitlerle birlikte canlandırılmaktadır. 51. ölçüde artık eserin yapı taşı haline gelmiş olan kromatik yaklaşımlar, iki ölçü boyunca tamamen aynı şekliyle gelmiş, sonraki ölçülerde ise ana temanın yeniden işlenişleriyle birlikte, hedeflenen gerilim bir kademe daha yukarıya taşınmıştır. Buradaki etkiyi arttırmak için rasguado tekniğinin yanı sıra, (fff) ve hemen sonrasında *p* ifadeleriyle yaratılmak istenen karşıtlık en üst seviyeye ulaşmıştır. Sıklıkla kullanılan “agressif” (agresif) ifadesi bu gerilimi desteklemektedir. Bu doğrultuda, kullanılan disonans akorların rasguadolu gelmesi, tansiyonu arttıran bir başka husustur.

Mi minör ekseninde başlayan bu yeni kesite eşlik eden “toujours obsédant” (sürekli takıntılı) ifadesi de öyküyle paralellik göstermektedir. Eserin orta bölümünü oluşturan bu kesit, hikâyeye birlikte düşünüldüğünde mahkûmun idam sehпасına giden yolu yarladığını ve artık geri dönülmez bir noktada olduğunu betimlemektedir. Birlikte kullanılan karşıt müzikal ifadeler, mahkûmun duygu durumundaki dengesizlikleri anlatmakla birlikte, kullanılmakta olan rasguadolu disonans akorlarda bu duygu durumundaki patlamaları anlatır niteliktedir.



Şekil 25. İkinci Bölüm 53 ve 54. Ölçü

57. ölçü ile birlikte başlayan birbiriyle karşılıklı iki bölüm göze çarpmaktadır. Öncülde gelen karşıt akor yapıları mi pedalında ve mi ekseni çevresinde olup, aynı zamanda ton duygusundan da kaçma eğilimi içerisindedir.



Şekil 26. İkinci Bölüm 57, 58, 59, 60. Ölçü

Harmoniklerle yarım kalış etkisi verilen öncülün ardından yeniden pedalda kromatik yürüyüş devam etmiştir. Sonraki gelen kesitte armoni ve ritim yapıları birbirini taklit ederek sequence olarak yeniden gelmiştir. Bu iki kesit net olarak öncül ve soncul etkisini hissettirmektedir. Sonculun bitişi ile birlikte 60. ölçüde yeni denilebilecek bir motif göze çarpmaktadır. Aslında daha önce ana temadaki kesitlerde de kullanılan bu materyal öncekilerin devamı niteliğinde olup, kendisinden önceki motifleri hatırlatır ya da atıfta bulunur niteliktedir. Kromatik yapıyı gizleyen temanın işleme süreci daha sonra üçlemeler üzerinden devam etmektedir. Dört ölçü devam eden üçlemeli materyaller dizisi ana temanın yeniden kendini duyurmasıyla son bulur.



Şekil 27. İkinci Bölüm 64. Ölçü

Bu ölçünün son kesitinde oktavda kullanılan unison sesler, bundan sonraki gelen yeni bölümde de sıklıkla işleneceğinin habercisidir. 65. ölçüde mi minör tonalitesiyle başlayan kesitte tekrar gelen unison sesler, ana temadaki düzenli kromatik motifle birleştirilerek sunulmuştur (Şekil 28). Bu ölçünün son kesitinde göze çarpan pentatonik dizi besteci tarafından direkt olarak sunulmuştur. Önceki bölümlerde dört ve beş sesli akorların arasında gizlenerek kullanılan pentatonik hareket, bu bölümde direkt olarak gelmiştir.



Şekil 28. İkinci Bölüm 65. Ölçü

Söz konusu dizi üzerinde belirtilen “avec grâce” (zerafetle) ifadesi, bu motifi çalarken pentatonik dizinin her zaman hissettirdiği ve doğalında olan sertliği yumuşatma amacındadır. Sonrasında yeniden mi ekseninde gelen kesitte yer alan “plus serein” (daha sakin) ifadesiyle tansiyon bir kademe daha düşürülerek, devamında gelen pasajlara bir hazırlık süreci oluşturularak, hissettirilen etki oldukça yumuşatılmıştır.



Şekil 29. İkinci Bölüm 66. Ölçü

2/4'lük ölçüde başlayan yeni bölüm, önceki bölümlerinde sunulan materyalleri de içine alarak geliştirilmiş ve yeni fikirlerle varyete edilerek sunulmuştur. Unison hareketlerle başlayan bu yeni denilebilecek kesitte önceki bölümlerde sinyali verilen pentatonik dizinin izleri yeniden görülmektedir. Bu bölümde birbirilerine karşıt iki bölüm sunulmaktadır. Bu bölümlerde öncül ve soncul etkisi yine belirgin bir biçimde hissettirilmiş olup, bir dans formu niteliğindedir. Sekiz ölçü boyunca benzer armonik ve ritmik hareketlerle ilerleyen bu kesit daha sonra küçük bir ritmik çeşitlemeye uğramıştır. Genel olarak keskin dinamiklerle kurgulu olan bu bölümde, bestecinin sürekli olarak ton duygusundan kaçma isteğinin burada tersi bir durumda olduğu görülmekte olup, minör yapı daha çok hissedilir haldedir. Buna rağmen bu bölümde de bestecinin empresyonist çizgisinden ödün vermediği net olarak görülmektedir. Eser başından sonuna dek incelendiğinde genel olarak keskin ve belirli bir form çizgisine sahip olmasa da, eserin gidişatına ve öykü ilerleyişine paralel olarak, bu bölümün gelişme bölümü olduğu söylenebilir.

88. ölçüde (Şekil 30) ölçü sayısı 3/4 olmuştur. Bu değişiklik yalnızca bir ölçü sürmüş, sonrasında ise tema “inexorablement obsessionnel” (engellenemez takıntı) ifadesiyle ısrarlı bir biçimde yeniden gelmiştir.



Şekil 30. İkinci Bölüm 88 ve 89. Ölçü

İfade edilen hastalıklı takıntılı hali, müzikal bir ifadeden daha çok, hikâyenin gidişatıyla ilgili durumu anlatmak için, mahkûmun içinde bulunduğu psikolojik durumu belirtmek için kullanıldığı söylenebilir. Bu orta bölümden sonra bestecinin uzak durduğu form kaygısından giderek daha da uzaklaştığını ve eserin sonlarına doğru gelindikçe, vurgulanmak istenen hikâyenin daha çok ön plana çıkartıldığını görmekteyiz. Özellikle bu bölümden sonraki kesitlerde kullanılan ritmik ve melodik materyallerle birlikte sunulan müzikal ifadelerin, tamamen hikâye ekseninde ilerlediğini söyleyebiliriz. Şekil 30'da, (*ff*) ifade edilen yoğun takıntı hali, ana materyaldeki düzenli kromatik hareketle gelmiştir. Sonrasında katlanarak, çift yönlü bir kromatik yapıya dönüşmüştür.



Şekil 31. İkinci Bölüm 90. Ölçü

Besteci, etkiyi arttırmak için bir önceki ölçüde kullandığı kromatik ilerleyişi, bu ölçüde ikiye katlayarak, çift taraflı bir yürüyüş tercih etmiştir. (*p*) başlayan ve crescendo ile devam eden bu kesitte belirtilen “comme une angoisse qui monte” (yükselen bir endişe olarak) ifadesi, hikâye ile bütünleşmektedir. Tercih edilen çift taraflı kromatik yürüyüş ve öncesinden itibaren hazırlanan ritmik yapı, anlatılmak istenen hikâye ile örtüşerek net bir biçimde betimlemektedir. Şekil 31’de gelen 90. ölçünün devamında bir soru ve cevap etkisi hissedilmektedir. Şekil 31’de gelen soru cümlesinin cevabı Şekil 32’de ritmik yapı genişletilerek soru cümlesine kontrast oluşturacak biçimde (*ff*) ifadesi ile gelmiştir.



Şekil 32. İkinci Bölüm 91. Ölçü

90 ve 91. ölçülerde (Şekil 31, Şekil 32) gelen bu iki karşılıklı pasaj, bir sonraki kesitte etki bir kat daha arttırılarak aynı düzende devam etmiştir. Önce tek ses üzerinden gelen kromatik yürüyüş, cevap cümlesinde ritmik yapının genişletilmesiyle hem ses şiddetinde hem de ritmik yapıda zıtlık yaratılarak (*ff*) ifadesi ile sunulmuştur.

92. ölçüde (Şekil 33) soru cümlesi (*p*) ifadesi ile tekrar gelerek, üçlü ve dörtlü aralıklarla sunulmuş, sürekli artılmak istenen gerilimin şiddeti bir kat daha arttırılmıştır. Önceki kesitlerde kullanılan ezgisel kromatik motifler, burada yerini akorsal bir görünüme ve etkiye bırakmıştır.



Şekil 33. İkinci Bölüm 92. Ölçü

92. ölçü ile başlayan bu cümle, (şekil 33) önceki soru cümlesinde de olduğu gibi (*p*) ile başlayıp crescendo ile devam etmiştir. 90. ölçü ile aynı biçimde gelen bu soru cümlesi yerini giderek dikey yazıya bırakmıştır. Üçlü ve dörtlü aralıklarla akorsal yapı haline bürünen bu soru cümlesi, bir sonraki ölçüde yerini cevap cümlesine bırakmıştır.



Şekil 34. İkinci Bölüm 93. Ölçü

93. ölçüde gelen cevap cümlesi, (Şekil 34) yeniden soru cümlesine karşıt olarak düşünülerek, kontrast bir yapıda gelmiştir. Bu cevap cümlesi ile birlikte, yatay armoni yerini tamamen dikey yazıya bırakmıştır. (*p*) ile başlayan soru cümlesinin aksine, cevap cümlesinde (*ff*) başlayan bu kesitte, armonik yapıdaki değişim ve zenginlik dikkat çekmektedir.

99. ölçüye kadar birbirlerini geliştiren takip eden benzer motif tekrarları sunulmuştur. 99. ölçü ile başlayan yeni kesit aslında bu sequenceli yapının finali ve aynı zamanda da başka bir bölümün başlangıcı niteliğindedir. Bestecinin belli bir form yapısına bağlı kalmamış olması cümleler arası bağlantının kopmasına neden olmayıp aksine iç içe geçerek organik bir biçimde birbirileri ile bağlanmışlardır. Gösterişli bir biçimde bitip hemen sonrasında yeniden başlayan bu bölümde besteci, eski materyallere de başvurarak bu yeni bölümde oldukça yüksek tansiyonlu ve unison aralıklardan oluşturulmuş bir yapı tercih etmiştir. (*fff*) ifadesi ile başlayan kesit, (Şekil 35) eserin en dinamik yerini oluşturan bölümdür. Bu yeni kesitte, eserin önceki bölümlerinde olmayan farklı materyallerin de kullanıldığı göze çarpmaktadır. Legatolar ile oluşturulmuş dinamik bir pasajdan hemen sonra gelen üçlemeli arpejler, oluşturulmak istenen dinamizmi en üst seviyeye çıkarmıştır (Şekil 35-36).



Şekil 35. İkinci Bölüm 99. Ölçü



Şekil 36. İkinci Bölüm 100 ve 101. Ölçü

Bu bölümün öyküsel yönü düşünüldüğünde, yalnızca müzikal ifade biçimlerini bile dikkate aldığımızda, sürekli artış gösteren bir gerilim hissedilmektedir. Bu bölüm mahkûm ve eser için bir dönüm noktası niteliğindedir. Müzikal olarak bakıldığında, birçok materyal sunularak, armoni ve ritmik yapı çeşitliliği sonuna kadar zorlanmış ve şimdiye kadar olan gidişattan, bir sonraki bölümü analiz ve tahmin etmemiz oldukça kolaylaşmış durumdadır. Bu durum paralelinde eserin bilinen öyküsü ile kıyaslama yapıldığında mahkûm için de benzer bir dönüm noktasında olduğu söylenebilir. Artık geri dönüşü olmayan yeni bir süreç başlamıştır. Legato ve üçlemeli arpejler ile birlikte sunulan hızlı pasajlar, mahkûmun idam sehпасına oldukça yaklaşmış olduğunu, yoğun bir stres ve panik altında artık düşüncelerini kontrol edemediği anlaşılmaktadır. Genellikle (*ff*), (*fff*) ile oluşturulmuş hızlı arpejli pasajlar ile birlikte sunulan disonans akor yapıları, müziksel yapı ile birlikte mahkûmun içsel durumunu da derinden sarsmaktadır. Bu sarsıcı etki, oldukça dramatik ve bir o kadar agresif öğelerle kurgulanmış olup, orkestra crescendosu hedeflenen seviyenin en üstüne çıkmıştır.

104. ölçü ile birlikte (Şekil 37) ölçü sayısı 2/4 olmuştur. Bestecinin belirtmiş olduğu, “tres lie et sonore, grave” (çok bağlı, çok ciddi) ifadesi ile birlikte, eser ile öykü paralel olarak yeni bir sürece girmiştir. Esere başından beri hâkim olan disonans yapı ve minimal kromatik düşünceye burada ara verilerek, ton duygusu daha belirgin hale getirilmiştir. Sol minör akoru ile başlayan bu kesit, dramatik ve ciddi bir yapıdadır. Üçlemeli arpej kalıpları bir önceki gelişme bölümünde olduğu gibi, burada da benzer bir yapıda devam etmektedir. Gelişme bölümünün içerisinde düşünülmesi gereken bu kesiti yine gelişme bölümü içerisinde küçük bir (b) bölümü olarak düşünebiliriz.



Şekil 37. İkinci Bölüm 104, 105, 106. Ölçü

Üç ölçü boyunca devam eden 2/4 ölçü sayısı ritmik genişlemeye uğrayarak ölçü sayısı 4/4 olmuştur (Şekil 38). Şekil 37’de görülen 2/4 ölçü sayısındaki üçlemeler, ölçü sayısının değişmesi ile ikiye katlanmıştır. Buradaki temel amacın sürekli arttırılmak istenen tansiyonlu etki olduğunu söyleyebiliriz.



Şekil 38. İkinci Bölüm 107. Ölçü

Benzer yapıda materyaller kullanılarak, üçlemelerle devam eden bu kesitin ardından, yeniden ritmik genişletilmeye gidilerek üçlemelerin yerini altılamalar almıştır. Önce 2/4 ölçüde gelen üçlemeler, sonrasında 4/4 ölçüde gelen üçlemeler ve en sonunda ise 4/4 ölçüde gelen altılamalar ve iç içe geçmiş sıralı üçlemeler dizisi periyodik bir şekilde artan ritmik genişletmeleri net bir biçimde ifade etmektedir.

111. ölçü ile 12/8 olan ölçü yapısı ritmik genişlemenin devam ettiği ve artık hedeflenen seviyenin en üstüne çıktığını göstermektedir (Şekil 39). Üçlemeli pasajların finalini oluşturan bu kesitte onaltılık senkoplu ritim

kalıpları dikkat çekerken, önceki materyallere atıfta bulunulmuştur. Kromatik bir yaklaşımla oluşturulan bu yeni cümle başından itibaren eksen sese yani mi'ye gitme eğilimindedir.



Şekil 39. İkinci Bölüm 111. Ölçü

Şekil 39'da görüldüğü üzere 12/8 ilk ölçüde başlayan crescendolu cümle, ses seviyesinin artması ile zıt paralelde daralan ses aralığı yeniden bir sıkışma hissine neden olmuştur. Bu sıkışma bir sonraki ölçüde (Şekil 40) alışılmışın dışında bir ölçü sayısı (5/4) tercih edilerek armonide ton duygusuna yaklaşmakla beraber, ritimsel yapıdan uzaklaşma görülmüştür.



Şekil 40. İkinci Bölüm 112, 113. Ölçü

Şekil 40'ta görüldüğü gibi 5/4 ölçü sayısında başlayan cümle, "Mi, Fa, Mi, Re" ve Re#, Mi, Re, Do" sesleri ile ana temanın iki temel materyali olan ses grubu bir arada kullanılmıştır. Cümle başında unison ile başlayan ses dizisi sequenceli bir biçime dönüşerek unisonlu yapı değişime uğrayıp eksen sese çözülmüştür. 113. ölçüde eksen ses ile başlayan yapı, 114. ölçü ile devam etmiştir.

115. ölçü ile (Şekil 41) a tempo başlayan kesit, bu acıklı ve minör yapının başlangıcı niteliğindedir. Bu ölçünün ikinci yarısında kullanılan "expressif et douloureux, le chant bien en dehors" (gösterişli ve acılı, şarkı söyleyerek) ifadesi burada da müzikal bir terim olmakla birlikte aynı zamanda öykünün gidişatına da yön vermek için kullanılmıştır.



Şekil 41. İkinci Bölüm 115. Ölçü

Genel olarak mi minör eksenini etrafında kurgulanmış olan bu kesitte, hem armonik olarak minör yapı vurgulanmış olup, hem de müzikal ifade terimleri ile bu minör yapı güçlendirilerek oldukça duygusal bir yapıya büründürülmüştür. Eserin yazılı olan öyküsel ifadesinde, bu bölüm, mahkûmun hayatının bitişini kabullendiği ve çocukluğundan itibaren olan tüm yaşamını gözlerinin önünden geçirerek, ölüm korkusunu bir anlık ertelemesi olarak belirtilmiştir. Marcato ifadelerle bütünleştirilmiş olan sopranodaki ezgi, acıklı ve dramatik bir şarkı gibidir. Besteci bu bölümün, şarkı söyler biçimde çalınmasını özel olarak yukarıda da belirtilen ifade

belirtmiştir. Mi sesi ekseninde süre gelen bu kesitte, sıklıkla adaş tonlar arası geçişler yapılmıştır. Bu ani minör, majör ton ve akor değişimlerini besteci önceden hazırlamadan, ani bir şekilde sunmuştur. Klasik armonide pek tercih edilmeyen bu anlayışı, besteci kendi modern müzik anlayışında oldukça iyi kurgulayarak bu ani sıçramaları mevcut minör yapıyı bozmadan yapmıştır.

117 ve 118. ölçülerde peş peşe gelen minör akorlardan hemen sonra, la majör yedili akoru gelmiştir. Bestecinin bu adaş ton sıçrayışlarında, etkiyi geçici olarak değiştirmesinin hedeflendiği söylenebilir. “Douloureusement suale, olein de charge et de tristesse” (acı ve tatlı, hüzün dolu bir çekicilik) ifadesi de bu tanıyı doğrular niteliktedir. Yine bestecinin bu ifade ile müzikal bir ifadeden ziyade, öykünün gidişatına uygun bir ifadeleme biçimi olarak tercih ettiği söylenebilir. Major ve minör arasındaki zıtlık ilişkisi burada ifadesel olarak da desteklenmiştir. Bu tercihlere, eserin doğru betimlenebilmesi ve hikâye ile paralellik göstermesi için gidildiğini söyleyebiliriz.



Şekil 42. İkinci Bölüm 121. Ölçü

Şekil 42’de görüldüğü üzere aynı ritmik ve armonik düzende birbirilerini tekrar eden ölçülerden hemen sonra gelen yapı ile önceki ölçülerle birlikte süregelen armonik genişleme burada yine dim akoru üzerinden kurgulanıp bu sefer minör üçlü aralığında tizleşerek devam etmiştir.

Minör üçlü aralığı ile düzenli olarak devam eden ses dizisi, 124. ölçü ile armonik genişlemenin zirvesine ulaşarak, son minör üçlü aralığında gelen la diyez sesi ile birlikte dominant sese yönelme yapılmıştır. 124. ölçüde (*fff*) belirtilen “rompre le charge desespere” (sıkıntı çeken cazibeyi kır) ifadesi, yine müzikal bir ifadeden ziyade hikâyedeki mahkûmun duygu durumunu anlatabilmek için kullanılmıştır. Bu bölümün başlangıcında mahkûmun psikolojik durumundan ve idam sehvasına giden yolda tam olarak nerede olduğundan bahsetmiştik. Durumu kabullenip, geçmiş yaşantılarını melankolik bir havada gözden geçiren mahkûm için 124. ölçü ile bir süreç biterken hemen sonrasında bir yenisi başlamıştır. Bu yeni süreç ile mahkûm, bir anlık uzaklaştığı ölüm korkusuna tekrar ve daha kuvvetli bir şekilde hissederek yeniden kapılmıştır.

Eserin yazılı olan öyküsel ifadesinde bu bölümden sonra 125. ölçü ile (Şekil 43) giyotin platformuna giderek yaklaşan mahkûmun, bu platformu artık görebileceği bir yakınlıkta olduğu ve bununla birlikte artık duygularını ve korkularını kontrol edemeyecek olduğu belirtilmiştir. Bu kesitin müzikal karşılığında 125. ölçü ile başlamaktadır.



Şekil 43. İkinci Bölüm 125. Ölçü

2/4 lük ölçüde başlayan bu kesitte “tres decide” (çok kararlı) ifadesi ile birlikte gelen motif, ana temadaki motife yönelim durumundadır. Burada bahsedilen “kararlılık” ifadesi ile hem ana temadaki ısrarcı motife bir atıfta bulunulmuş hem de mahkûmun ölüme giden yolda herhangi bir değişim olmadığı ve giyotin platformunu görmesi ile bu acı gerçeğe çarpıcı bir biçimde tekrar yüzleşmesi vurgulanmıştır.

126. ölçü ile (Şekil 44) öncesinde yönelinen ana temadaki motif aynı kromatik düzende tekrar gelmiştir. Bas sesler üzerinde akorsal bir biçimde tasarlanan bu kesit, (*pp*) ile başlamış büyük bir crescendo ile devam etmiştir.



Şekil 44. İkinci Bölüm 126 ve 127. Ölçü

Birbiri ile benzer yapıda olan ana tema materyaline ait motifler dört ölçü daha devam ederek, 132. ölçüye kadar devam etmiştir. 132. ölçü ile başlayan kesit, (Şekil 45) mi dim akoru ile (*fff*) ve “rugissant” (kükreyerek) ifadeleri ile gelmiştir. 64'lük notalarla oluşturulan bu hızlı pasaj efektel bir yapı görünümünde ve duyumundadır.



Şekil 45. İkinci Bölüm 132. Ölçü

132. ölçünün ilk yarısındaki efektif dizinin hemen ardından, bu ölçünün ikinci yarısı ile birlikte ritmik yapı yeniden değişerek eski halini almıştır. Sekizlik notalara denk getirilen staccatolar ile cümlelerin ilk yarısındaki efektel yapıya tutarlı bir biçimde karşıt bir fikir oluşturulmuştur. 133. ölçü ile birlikte 132. ölçüdeki 64'lük dizi tamamen aynı armonik ve ritmik düzende yeniden gelmiştir. Sonrasında ise staccatolu notalar ile karşıt fikir yeniden duyurulmuştur.

134. ölçü ile başlayan final bölümü (Şekil 46), eserin ana temasının birinci bölümü ile benzer biçimde gelmiştir. Bestecinin başından beri kullanmış olduğu ısrarlı düzenli kromatik yapı, burada yapay harmoniklerle birlikte çeşitlendirilerek gelmiştir.



Şekil 46. İkinci Bölüm 134,135, 136. Ölçü

Diğer bölümlere göre oldukça yavaş olan bu kesit oldukça sakin bir yapıdadır. Ölüme oldukça yaklaşmış olan mahkûm artık giyotin platformunun önündedir. Ölümün belirsizliği ve sessizliği hâkimdir. Yapay harmoniklerle

belirli belirsiz yürüyen ezgiye, bastaki ısrarlı ve kararlı kromatik dizi eşlik etmektedir. “Avec liberte” (özgürlük ile), “et avec quelque chose d’irreel” (gerçek dışı bir şeyle) ifadeleri, müzikal anlatımı güçlendiren ifadeler olmakla beraber, hikâyeye de vurgu yapar niteliktedir. Ana tema motifinin tiz seslerinin harmoniklendirilmesiyle çeşitlendirilen bu kesitte, bastaki sesler herhangi bir değişime uğramadan ve aynı kromatik anlayışla devam etmiştir.



Şekil 47. İkinci Bölüm 139 ve 140. Ölçü

Yapay harmonikler ile başlayan bu kesit, Şekil 47’de görüldüğü gibi doğal harmoniklerle birleştirilmiştir. Kesitin başlangıcından sonuna kadar sıklıkla başvuru yapılan “ralentir” (yavaşla) ve “a tempo” (asıl tempo) ifadeleri birbirlerini çok kısa bir zamanda takip etmiştir. Bu kısa aralıkta yavaşlayan ve tekrar esas tempo ile hızlanan motifler ile mahkûmun azalan ve bir o kadar da geçmek bilmeyen zamanına vurgu yapılmaktadır. Değişen zaman algısıyla beraber basta sunulan ısrarlı ve kararlı yapı da ölüm sürecinin devam etmekte olduğunu hatırlatır niteliktedir. Yine sıklıkla görülen “toujours plus lent” (her zaman daha yavaş) ve “dououreusement animé” (canlandırıcı acı) ifadeleri göze çarpmaktadır. Bu ifadelerde değişen zaman algısına gönderme yapar nitelikte bir başka ifadeleme biçimidir. Söz edilen “dououreusement animé” (canlandırıcı acı) ifadesi, yoğun hissedilen acı ve korkunun canlandırıcı etkisinden bahsetmektedir. Bu sebeple kesitin başından itibaren sunulan sakin yapının daha hareketli ve daha dinamik bir yapıya evrileceği kaçınılmazdır. Programlı müzik çerçevesinde ilerleyen bu eserde esas bağlı kalınan konu, form ve biçimden ziyade, eserin anlatmakta olduğu hikayenin konusudur.

142. ölçü ile (Şekil 48) final bölümünün ikinci yarısı başlamıştır.



Şekil 48. İkinci Bölüm 142. Ölçü

142. ölçü ile birlikte başlayan bu kesitte, (Şekil 48) diğer kesitlerin aksine daha yeni sayılabilecek öğeler göze çarpmaktadır. Eserin başından itibaren bestecinin benimsediği armoni ve ritim karakterinden, bu son bölümde biraz uzaklaşarak yeni materyallere yer verdiği söylenebilir. Ancak Şekil 48’de görüldüğü üzere bastaki minimal armoni ve ritim karakterinden ödün vermemiştir. Bastaki düzenli kromatik yapı, ana tema ile birebir aynı şekilde sunulmuştur. İlk etapta göze çarpan senkoplu yapı, aksak bir dans figürü yapısındadır. Final bölümünün ilk yarısının sonunda belirtilen “toujours plus lent” ve “dououreusement animé” ifadeleri burada yeniden gelmiştir. Yavaşlığa ve acının canlandırıcı etkisine vurgu yapan bu ifadeler bölüm yapısına uygun karakterdedir. İlk cümle ile başlayan senkoplu yapının bu kesitin tamamına hâkim olduğu söylenebilir. 143. ölçüde de bu durumun devam ettiği görülmektedir (Şekil 49).



Şekil 49. İkinci Bölüm 143 ve 144. Ölçü

(ff) ile başlayıp decrescendo ile devam eden bu kesitin üstünde yer alan “gracieux et douloureux” (zarif ve acı veren) ifadesi, tercih edilen ritmik ve armonik yapı ile pek bağdaşmamaktadır. Oldukça dinamik ve neredeyse bir tango figürünü andıran bu yapı ile gelen zarif ve acı ifadeleri son derece ironiktir. Ölüme bu kadar yaklaşmış bir insanı betimlerken bu yapıda bir dans figürünün tercih edilmesi akla birçok soru getirmektedir. Eserin öyküsünde de belirtildiği gibi, bu bölümde mahkûm akli dengesini yitirmeye çok yakındır ve artık duygu ve düşüncelerini belirli bir mantık çerçevesinde toparlayamamaktadır. Bestecinin bu bölümde tercih etmiş olduğu ritim ve armoni karakteri bu duruma dikkat çekme çabasıdır. 145 ve 146. ölçülere de benzer yapı hâkimdir.

Yeni tema ve materyallerle sunulan final bölümünde değişmeyen tek şey, ana temadan itibaren bozulmayan bastaki düzenli kromatik yaklaşımdır. Poliritmik yapıda kurgulanan bu bölümde, tiz seslerde ritmik ve armonik olarak birçok çeşitlemeye gidilirken, bastaki ritim ve armoni karakteri değişmemiştir. Bu nedenle bu bölümün hem çok tonlu hem de çok ritimli olduğu söylenebilir. Kesit içerisinde yer alan “desespere” (umutsuzluk) ifadesi burada da müzikal bir ifadeden ziyade, hikâye içerisindeki mahkûmun umutsuzluğuna vurgu yapmaktadır. Hemen sonrasında crescendo ile gelen “avec angoisse” (ızdırıp ile) ifadesi de mahkûmun duygu durumunu anlatan bir başka açıklamadır.



Şekil 50. İkinci Bölüm 147 ve 148. Ölçü

Bas karakterinin hiçbir değişime uğramadan devam ettiği görülen Şekil 50’de, senkoplu yapının hemen ardından ritmik genişleme ile bu yapıların onaltılık motiflere dönüştüğü ve bu onaltılık yapının ise otuz ikilik motiflere dönüştüğü görülmektedir. Burada son bölüm itibari ile bestecinin gerilimi ve tansiyonu sürekli katlayarak arttırma çabasında olduğunu söyleyebiliriz. Önce sekizlik notalar ile oluşturulan aksak yapı kısa bir zaman içerisinde onaltılık ve otuz ikilik pasajlara dönüşmüşlerdir. Arttırılmak istenen etki neticesinde otuz ikilik notalar peş peşe birbirilerini aynı düzende tekrar ederek sonrasında dokuzlu akorlarla birlikte rasgedolu bir biçime bürünmüştür. Sürekli katlanarak artan etki, sekizlik notalardan başlayıp otuz ikilik rasgedolu akorlarla birlikte zirveye ulaşmıştır.



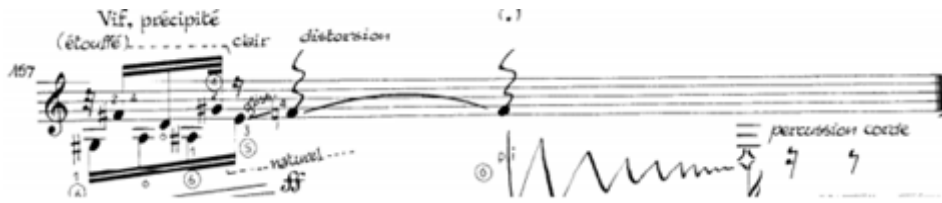
Şekil 51. İkinci Bölüm 150. Ölçü

Eksen seste (*ff*) başlayan bu ölçü, kendi içerisinde iki küçük bölümle birlikte sunulmuştur. Ölçü başında yer alan “tourmente” (telaş) ifadesi, kullanılmış olan müzikal yapı ile benzerlik göstermektedir. Bestecinin final bölümünde arttırmak istediği etki bu kesitte de tırmanarak devam etmektedir. Otuz ikilik rasgueodolu kesitten hemen sonra gelen bu üçlemeli yapı rasgueodolu kesitin devamı niteliğindedir. (*fff*) ile güçlü ve agresif bir şekilde sunulan rasgueodolu ve dokuzlu akorlar dizisi, yerini on altılık telaşlı bir üçlemeli pasaja bırakmıştır. Burada bahsi geçen telaş ifadesi ise, mahkûmun içinde bulunduğu telaşlı ve panik havayı yansıtmaktadır. Artık giyotin platformunun önünde olan mahkûmun, infaz için son hazırlıkları yapılmaktadır.



Şekil 52. İkinci Bölüm 155 ve 156. Ölçü

Final bölümü kesitinden tanıdığımız üçlemeli pasajların burada da aynı karakterde geldiği görülmektedir. 16’lık üçlemeler ile başlayan coda kesiti 32’lik üçlemelere dönüşerek devam etmiştir. 155. ölçünün ikinci motifi ise ana tema karakterindeki kromatik anlayışla yeniden gelmiştir. Pizzicato ile sunulan bu kesitte “subitement etouffé” (aniden boğularak) ifadesi göze çarpmaktadır. Pizzicatolu notalar ile elde edilen boğuk ses, subitement etouffé ifadesi ile güçlendirilerek mahkûmun son saniyedeki hislerine vurgu yapmaktadır. Mahkûm artık kendini iyice kasmaya başlamıştır. Bu uzun kasımlardan sonra boynunu tahtaya yerleştirirler. Adamın hareket etmeye çalışıp hareket edememesi burada pizzicatolu notalarla birlikte kesik ve aceleci bir şekilde seslendirilir. Bu kesitte pizzicatolu notaların ve bununla birlikte belirtilen ifadenin bu amaç için kullanıldığını söyleyebiliriz. 156. ölçü ile pizzicatolu yapının ana tema karakterinde devam ettiği görülmektedir. Sekizlik notalarla gelen pizzicatolu kesite, ölçünün ikinci yarısında 16’lık üçlemeli motifler eşlik etmektedir. 156. ölçü ile belirtilen “accelerer progressivement” (yavaş yavaş hızlanarak) ifadesi ile yaklaşık on dakikalık bir serüvenin artık son bulacağını sinyalleri verilmektedir. Bu bölümden sonra giyotine bağlanan mahkûmun başının kesilmesi anlatılmaktadır.



Şekil 53. İkinci Bölüm 157. Ölçü

157. ölçü ile başlayan son kesitte belirtilen “etouffé clair” (boğulmuş) ifadesi, kafasının giyotin platformuna yerleştirilmesiyle mahkûmun artık nefes alamadığını anlatmaktadır. 157. ölçünün son onaltılık notası (mi) glissando ile fa sesine kaydırılır ve string bending (teli germe) tekniği ile birleştirilir. Burada fa sesi üzerinde string bending tekniği uygulanarak kısa bir süre beklenir. Bu noktada fa sesi üzerinde, deformasyon sağlanması

ve rezonansın arttırılması hedeflenmiştir. Bu efektin hikâyedeki karşılığı, cellâda ölüm emrinin verilmesi olarak belirtilmiştir. Son olarak altıncı tel mi sesi üzerinde p ve i parmaklarıyla beraber telin cızırtılı bir şekilde alt eşığe doğru sürülmesiyle üretilen efekt, yaklaşık kırk kilo ağırlığında keskin bir bıçağın metrelerce yukarıdan bırakılmasını betimlemektedir. Bu sürterek kaydırma hareketinden sonra altıncı telin sert bir biçimde çekilip serbest bırakılarak klavyeye çarpması sağlanır. Bartok pizzicatosu olarak bilinen bu teknik ile mahkûmun kafasının kopartılması tasvir edilmektedir. Giyotinin acı sesiyle son bulan eser, ekmek çalmakla suçlanan mahkûmun da hayatını sonlandırmıştır.

Sonuç

Bu çalışmada 20. yüzyıl müzik akımlarını ve 20. yüzyıl gitar tekniklerini bir arada kullanan besteci Francis Kleynjans'ın A L'aube Du Dernier Jour eseri işlenmiştir. 20. yüzyıl müzik akımları ve programlı müzik çerçevesinde bestelenmiş olan bu eserde, armoni ve form analizinin yanı sıra, programlı müzik paralelinde öyküsel analiz de yapılarak kullanılan armonik yapı ve yanı sıra kullanılan modern gitar teknikleri birbirleriyle ilişkilendirilerek açıklanmıştır.

Eser genelinde belirli form yapısı tercih etmeyen besteci, eser kurgusunu programlı müzik çerçevesinde belirlemiş olup, başından sonuna dek süregelen bir öyküyü betimlemiştir. Kullanılan müzikal ifadeler, armonizasyon ve modern gitar teknikleri öykünün gidişatına göre belirlenerek buna göre kurgulanmıştır. Bu araştırmanın amaçları doğrultusunda eser iki bölümde incelenmiştir.

Birinci bölüm, mahkûmun hücreinde geçirdiği geceyi anlatmaktadır. Sabah altı olunca idam edilecek olan mahkûmun gergin ve korku dolu bekleyişine saatin tik takları eşlik etmiştir. Birinci bölüm bekleyiş bölümüdür.

Birinci bölümde ortaya çıkan bulgular doğrultusunda, programlı müzik çerçevesinde kurgulanan eserde hikâyeye modern müzik yazıları ve 20. yüzyıl gitar teknikleri ile betimlenmiştir. Yapılan armoni ve form analizi neticesinde, eserin kompozisyon kurgusunun hikâyeye ile paralel ilerlediği görülmüştür.

İkinci bölüm, (Şafak) altı adet çan sesi ile başlamaktadır. Saatin altı olduğunun habercisi olan çan sesleri idam saatinin geldiğini belirtmektedir. Hücreye yaklaşan gardiyanın ayak seslerinin ardından, kapı büyük bir gıcırdamayla açılır ve mahkûm hücrelerinden alınarak giyotin platformuna doğru götürülür. Çan sesleriyle başlayan ikinci bölümde genel olarak bu yolculuk betimlenmiştir.

İkinci bölümde ortaya çıkan bulgular doğrultusunda armoni ve form yapısı eserin öyküsü ile karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Yapılan form analizi neticesinde eserin program müziğinin çarpıcı bir örneği olduğu ortaya çıkmıştır. Karşılaştırmalı olarak incelenen teknik ve armoni analizi verileri sonucunda, eser ile öykünün birbirleri ile tutarlı bir şekilde kurgulanmış olduğuna ulaşılmıştır.

Ekmek çaldığı için giyotinle idam cezasına çarptırılan mahkûmun, hücrelerinde başlayıp, giyotin platformunda son bulan hikâyesini efektif ve dramatik bir müzikal anlatım ile kurgulayan besteci bu yolla öyküyü bütün ayrıntıları ile canlandırmayı başarmıştır.

Yirminci yüzyıl başlarında Fransa'da geçen bu olay, dönemin Avrupası'nı anlatmakla birlikte, o dönemdeki müzikal gelişimleri de içinde barındırarak, dönemin sosyal ve siyasi durumuna paralel olarak evrilen yeni dünya müziğini de tüm çıplaklığı ile yansıtmaktadır.

Yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda programlı müziğe yönelik farklı görüşlerin olduğu söylenebilir. Programlı Müziğin bir konuyu tamamlayan ve anlatan sade enstrümantal müzik olduğu görüşünün yanı sıra, bu müzik türünün müzik dışı diğer öğelerle desteklenmiş, konu tasvirli çalışmalar bütünü olduğunu öne süren görüşler de mevcuttur. Öte yandan programlı müziğe yönelik tutumlarda da farklılık gözlenmektedir. Örneğin, J. Brahms programlı müziğe tam bir karşı duruş sergilemektedir. Müzik dışı düşüncelerin, hatta şiirin bile müziğe egemen olmasını eleştirmekte ve bestelerini belirli çizgiler ve ritimlerle oluşturmaktadır. Yine Bach, Mozart, Beethoven gibi diğer bestecilerin eserlerinin de çoğunlukla salt müzik olduğu görülmektedir. Diğer taraftan programlı müzik türünün izlerini Liszt, Debussy, Ravel, Strauss, Sibelius, Respighi, Shostakovich gibi kimi bestecilerin eserlerinde bulmak mümkündür. Yine programlı müziğin sosyalist ülkelerde de saygı gördüğü söylenebilir. Bu bağlamda programlı müzik üzerine çalışmalar yapan araştırmacıların söz konusu görüş ve tutum farklılıklarını göz önünde bulundurması önerilebilir. Aynı zamanda teze konu olan eserin gerek analiz gerekse icra sürecine yönelik çalışmaların da bu tür tartışmaları dikkate alması gerekmektedir.

Kaynakça/References

- Beard, D. (2005). *Musicology: The Key Concepts*. New York: Taylor&Francis Group.
- Çapacı, K. (2011). 20. yy'da Müzik. Erişim Adresi: <https://docplayer.biz.tr/11871564-20-yuzyilda-muzik-kazim-capaci-1900-2000.html>
- Çetiner, Ö. (2013). *Bir Tohumun Gaia Defterinden*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çokoğullu, K. (2013). *Çağdaş Gitar Müziği Bestecisi Carlo Domeniconi'nin Koyunbaba Adlı Eseri ve Kazım Çokoğullunun Tanburi Mustafa Çavuş Şarkısı Üzerine Fantezi*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Griffiths, P. (2010). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*. Çev.: M.Halim Spatar. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hodeir, A. (2002). *Müzikte Türler ve Biçimler*. İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Mimaröğü, İ. (2003). *Müzik Tarihi*. İstanbul, Varlık Yayınları.
- Özçelik, S. (2001). On İki Ton Besteleme Tekniği, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 21, Sayı 3.
- Percy, A. (1947). *The Oxford Companion To Music*. London, New York, Toronto: Seventh Edition, Oxford University Press.
- Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. Çev.: İlhan Usmanbaş. İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- Say, A. (2001). *Müziğin Kitabı*, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Shopenhauer, A. (2004). *Varolmanın Acısı*. İstanbul, Donkişot Yayınları.
- Tardü, D. (2014). Arthur Schopenhauer ve Friedrich Nietzsche'nin Program Müziğine Yaklaşımları, Rast Müzikoloji Dergisi Cilt II, Sayı 1.
- Yöre, S. (2011). *Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Eserler*. ÇÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt-20. Sayı 3. Ss. 7.