

HENRI DUTILLEUX'NİN *TROIS STROPHES SUR LE NOM DE SACHER* ADLI ESERİNİN BİRİNCİ BÖLÜMÜNÜN PERDE ODAKLI ANALİZİ

Oğuz Usman*

Başvuru Tarihi 25.11.2016; Kabul Tarihi: 06.01.2017

Öz

1976 yılında on iki besteci, ünlü çellist Mstislav Rostropoviç'in çağrısıyla İsviçreli orkestra şefi, maddi destekçi ve emperzaryo Paul Sacher'in 70. doğum günü onuruna eserler bestelerler. Bu eserler Sacher'in soyadı üzerine, yani bu ismi oluşturan harflerin Avrupa dillerinde karşılık geldiği nota isimlerinin oluşturduğu altı perdelik dizi üzerine bestelenmişlerdir. Daha sonra 12 Hommages à Paul Sacher olarak anılan bu eserlerden biri de Henri Dutilleux'nin *Trois Strophes sur le nom de Sacher* isimli eseridir.

Bu makalede söz konusu eserin birinci bölümü analiz edilmiş, bu yolla Dutilleux'nin kompozisyonda ortaya koyduğu teknik ve estetik yaklaşımlar incelenmiştir. Analiz ayrıca projede yer alan diğer eserlerle yapılacak karşılaştırmalı analizlere de zemin oluşturacaktır. Böylelikle on iki bestecinin müzikal malzemeyi ele alışındaki teknik ve estetik farklılıklarla beraber benzerlikler de açığa çıkarılarak, hem tek tek bestecilerin kompozisyon anlayışlarına, hem de 70'lerin ikinci yarısında Avrupa'daki müzikal beklenti ve arayışlara ışık tutulması mümkün olacaktır. Görülecektir ki, dizisel tekniklere de yer veren Dutilleux'nin eserdeki genel tutumu daha çok serbest atonalite içinde kalmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Henri Dutilleux, Paul Sacher, viyolonsel, analiz, müzik.

THE PITCH MATERIAL ANALYSIS OF THE FIRST MOVEMENT OF HENRI DUTILLEUX'S *TROIS STROPHES SUR LE NOM DE SACHER*

Abstract

In 1976, with the call of the famous cellist Mstislav Rostropovich, twelve composers had composed works in honor of Swiss conductor, patron and impresario Paul Sacher's 70th birthday. These works had been based on Sacher's last name, in other words, they had been composed according to the letters in his name which correspond to the note names in European languages forming a row of six notes. Among these twelve works, which are then called 12 Hommages à Paul Sacher, is Henri Dutilleux's *Trois Strophes sur le nom de Sacher*.

In this article, the 1st movement of the work has been analyzed, and thus the technical and aesthetical approaches which Dutilleux demonstrates in the composition have been studied. It is intended the analysis also to provide a basis for the further comparative analyses with the other works of the project. This will enable to shed light on the approach of each of the composers and also on the musical expectations and quests of Europe in the second half of the 70's through exposing the similarities and differences in handling of the musical material by technical and aesthetic aspects. It will be understood that Dutilleux gives place to the serial techniques, although his overall approach in this composition remains within the free atonality.

Keywords: Henri Dutilleux, Paul Sacher, cello, analysis, music.

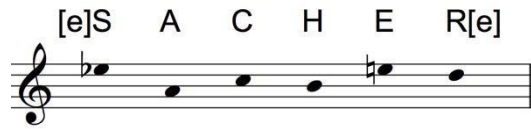
*İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü (Misafir Öğretim Görevlisi)

GİRİŞ

1976 senesinde Rus çellist ve orkestra şefi Mstislav Rostropoviç (1927-2007), on iki besteciye, 20. yüzyıl Avrupa müziğine orkestra şefi, maddi destekçi ve emprezaryo olarak büyük katkılarda bulunmuş olan Paul Sacher'in (1906-1999) 70. doğum günü onuruna, viyolonsel için kendisi tarafından seslendirilecek eserler bestelemeleri davetinde bulunur (Stowell 1999: 144).¹

Bu davet tüm besteciler tarafından kabul edilir ve ortaya *12 Hommages à Paul Sacher* isimli anılan eserler dizisi çıkar.²

Söz konusu eserler Sacher'in soyadı, yani bu ismi oluşturan harflerin nota ismi olarak karşılık geldiği perdelerin oluşturduğu dizi üzerine bestelenmişlerdir (Bösche 1997: 65). Buna göre S harfi (başına eklenen E harfi ile) mi bemol perdesini (ES); A, C, H ve E harfleri sırası ile la, do, si ve mi perdelerini ifade etmektedir. R harfi ise (ardına eklenen E harfi ile) re perdesine karşılık gelmektedir. (Nota 1.)



Nota 1. Sacher dizisi.

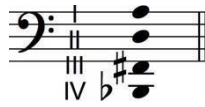
Davette bulunan bestecilerden biri olan Henri Dutilleux, projeye ilk olarak solo viyolonsel için 1976 yılında yazdığı tek bölümlü bir eserle katılır. 1982 yılında buna iki bölüm daha ilave ederek son hâlini verdiği eserine *Trois Strophes sur le nom de Sacher* (Sacher'in İsmi Üzerine Üç Kıta) başlığını verir (Dunnagan 2011: 40). Eserde Dutilleux'nin ortaya koyduğu tutum, gerek Sacher dizisinin ele alınış biçimi, gerek bu malzemenin eserin geneline entegre edilişi yönünden, dizisel teknikler ile serbest atonalitenin ilginç bir bileşimidir.

1 Davetin yapıldığı besteciler: Conrad Beck, Luciano Berio, Pierre Boulez, Benjamin Britten, Henri Dutilleux, Wolfgang Fortner, Alberto Ginastera, Cristobal Halffter, Hans Werner Henze, Heinz Holliger, Klaus Huber ve Witold Lutoslawski.

² Çeşitli yayınevleri tarafından yayınlanan bu eserlerin bestecilerine ait el yazmaları, Universal Edition tarafından *12 Hommages à Paul Sacher* başlığı altında toplu olarak da yayınlanmışlardır (bkz. Sacher 1980). Berio'nunki hariç tüm eserler, 2 Mayıs 1976 tarihinde İsviçre'nin Zürih kentinde gerçekleştirilen konserde Rostropoviç tarafından seslendirilmişlerdir (Dunnagan 2011: 2, 62). Berio eserini 1978 yılında tamamlamıştır (McCormick 2000: 72). Henze'nin eserinin 1976 yılındaki konserde seslendirilen versiyonu ise sadece bir sayfalık bir ön çalışma olup, eser son halini 1981 yılında almıştır (McCormick 2000: 77).

Analize başlamadan önce, notasyon ve uygulamaya yönelik özel bir durumun açıklanması yararlı olacaktır.

Eserde viyolonselın akordunda özel bir skordatur³ kullanılmıştır: I. ve II. tellerin akortlarında bir değişim yapılmazken, III. telin akordu yarım ton, IV. telinki ise bir tam ton pesleştirilerek sırası ile fa diyez ve si bemol perdelerine akort edilmişlerdir (Nota 2).⁴ Açık tellerin oluşturduğu bu akor, ağırlıklı olarak birinci bölümde olmak üzere, eserin tamamında sıkça karşımıza çıkar. Eserde oldukça önemli bir konuma sahip olan bu akor, özelliğinden dolayı söz konusu analiz çalışmasında ‘skordatur akoru’ olarak adlandırılacaktır.



Nota 2. Eserde kullanılan skordatur.

Kullanılan skordatur nedeniyle III. ve IV. tellerde, geleneksel parmak pozisyonu ile elde edilen sesler normal akorttaki seslere göre farklı olacaktır. Örneğin, normal akortta III. telde 1. pozisyonda 1. parmak ile la perdesi elde edilirken, bu tel yarım ses pes akort edildiği için aynı parmak pozisyonunda elde edilen ses sol diyez perdesi olacaktır. Bu durum notasyonda önemli bir sorun oluşturmaktadır.

Bu gibi durumlarda bestecilerin tercih ettiği yöntem genellikle aktarımlı (İng. *transposed*) notasyon olmuştur. Bu notasyonda, duyulan sesler yerine geleneksel akorttaki parmak pozisyonlarını belirten perdeler gösterilir. Özellikle bu eserde olduğu gibi tellerin akordunun farklı oranlarda değiştirildiği durumlarda bu notasyon tarzı oldukça kafa karıştırıcı olabilmektedir. Bu yüzden Dutilleux, önce sadece duyulan seslerin yazılmasında karar kılmıştır. Ancak daha sonra Mstislav Rostropoviç’in tavsiyesi üzerine, icrada sağlayacağı kolaylıklardan ötürü her iki notasyon tarzını birleştirerek, artık birçok besteci tarafından sıklıkla tercih edilen ‘melez’ notasyonu kullanmıştır (Dunnagan 2011: 41).⁵ Nota üzerindeki normal

³ Skordatur, kordofonlarda tellerin alışlagelmiş notaların dışındaki notalara akort edilmesini ifade eder (bkz. Sevsay 2015: 67-68).

⁴ 1970 yılında Rostropoviç’in isteği üzerine yazdığı viyolonsel konçertosunda (*Toute un monde lointain...*) Rostropoviç’in tiz bölgedeki ses kalitesinden çok etkilenen Dutilleux, konçertosunda özellikle bu bölgeye ağırlık vermiştir. Rostropoviç için yazdığı ikinci eser olan *Trois Strophes sur la nom de Sacher*’e bunu pes ses bölgesine yoğunlaşarak dengelemiştir. (Dunnagan 2011: 40.)

⁵ Dunnagan’ın “In addition to a visually stunning score, Dutilleux also introduced a new form of notation to compensate for the *scordatura*. He had found other composers notation in *scordatura* works confusing. *Scordatura* notation alternates between sounding pitch on normally tuned strings and transposed pitch on retuned strings, following the fingerings as though tuned

büyüklikteki dizek veya dizekler duyulan sesleri içermekte, bu seslerden III. ve IV. teller üzerinde çalınacak olanları normal büyüklikteki dizeklerin altında yer alan küçük dizeklerde ayrıca aktarılmış olarak da verilmektedir. Bu çalışmadaki nota alıntılarında ise sadece duyulan perdelerin yer alması yeterli görülmüştür.

Daha önce de belirtildiği gibi, eserin sadece birinci bölümü 1976 yılında tamamlanarak Paul Sacher'in 70. doğum günü onuruna verilen konserde Rostropoviç tarafından seslendirilmiştir. Bir başka deyişle, eserde tarihsel olarak projeye dâhil olmuş tek bölüm, birinci bölümdür. Bu nedenle izleyen bölümdeki analiz, eserin sadece birinci bölümü ile sınırlandırılmıştır.

Henri Dutilleux'nin *Trois Strophes sur le nom de Sacher* Adlı Eserinin Birinci Bölümünün Analizi⁶

Bölüm, Sacher dizisinin ilk sesi olan mi bemol perdesinin tek başına duyulması ile başlar. Daha sonra diziyi oluşturan perdeler sırasıyla müziğe dâhil edilmeye başlanır. Önce dizinin ilk iki perdesi (mi bemol ve la); ardından ilk dört perdesi (mi bemol, la, do ve si) duyulur. Eser notasının ikinci satırının başında dizinin altı perdesinin tamamının duyulmasıyla Sacher dizisi sunulmuş olur. Dizinin beşinci ve altıncı perdelerinin tekrarlanmasının ardından ilk dört perde bu kez sondan başa doğru, yani retrograd⁷ olarak duyurularak tekrar mi bemol perdesine ulaşılır. Bunu izleyen bir dizi geçiş notasının ardından, bölümün dayanak noktası konumundaki skordatur akoru, ikinci satırın sonunda açık tellerin kalından inceye doğru parmakla çekilerek (*pizzicato*) çalımıyla ilk defa ortaya çıkar. Sacher dizisinin si perdesi ile skordatur akorunun fa diyez perdesi arasında yer alan notaların amacının, bu iki perde arasındaki geçişi gerçekleştirmek olduğu düşünülmekte, bu nedenle de analize dahil edilmemişlerdir.

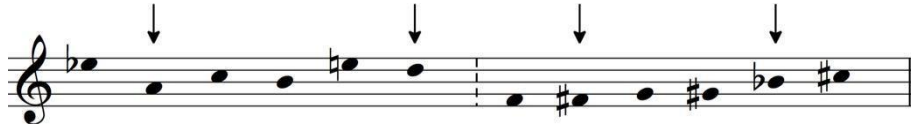
Skordatur akorunun Sacher dizisi ile doğrudan bir bağlantısı bulunmamaktadır. Si bemol, fa diyez, re ve la perdelerinin hiçbir kombinasyonunun Sacher dizisinin herhangi bir türevinin

normally. Dutilleux was determined to write a sounding pitch score. Rostropovich advised Dutilleux that an as-fingered transposed score might be more useful for future performers. Consequently, Dutilleux combined the two notational styles, creating a hybrid notation now widely used by many composers." paragrafının birebir olmayan çevirisi.

⁶ Analizde ve nota örneklerinde eserin Heugel & Cie tarafından 1982 yılında yapılan baskısı kullanılmıştır (bkz. Dutilleux 1982).

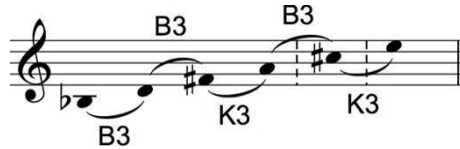
⁷ On iki ton müziğinin de başlıca tekniklerinden olan retrograd (İngilizce: *retrograde*; Almanca: *Krebs*; Fransızca: *rétrograde*), dizinin okuma yönünün değiştirilmesi, yani sondan başa doğru okunması anlamına gelmektedir. (Bkz. Baur 2014: 294; Kostka 1999: 198-212; Kostka vd., 2013: 505-514; Leeuw 2005: 140; Wunsch 2009: 149-150.)

herhangi bir aktarımında bulunmadığı görülecektir.⁸ Buna karşın, belki de tamamen rastlantısal olarak, akorun seslerinden ikisi Sacher dizisine, diğer ikisi ise kromatik dizide Sacher dizisinin perdeleri dışındaki perdelerden oluşmuş diziye aittir (Nota 3).⁹ Tabii ki bu ilişkilendirme denemesi spekülasyondan öteye geçememektedir. Kesin olan şudur ki, Sacher dizisinin son derece açık bir biçimde ve dolaysız olarak kullanıldığı eserin merkezi konumundaki bu akorun yapısının Sacher dizisi ile olan ilişkisizliği, diziye önemli bir kontrast oluşturarak akora özel bir karakter kazandırmaktadır.



Nota 3. Skordatur akorunu Sacher dizisi ile ilişkilendirme denemesi.

Her ne kadar Sacher dizisi ile doğrudan bir bağlantı kurulamasa da, skordatur akorunun kendi içinde belirli bir sistematik yapısı bulunmakta, yani akorun kurulumunda belirli bir düzen kendini göstermektedir. Akor, Alban Berg'in on iki ton dizilerini anımsatan bir yaklaşımla, büyük ve küçük üçlülerin art arda sıralanması ile oluşturulmuştur.¹⁰ Akor, bölümün ilerleyen ölçülerinde de genişlemesini aynı sistemle sürdürecektir, akora önce do diyez, daha sonra mi perdeleri eklenecektir. (Nota 4.)



Nota 4. Skordatur akorunun yapısal analizi ve genişletilmesi.

Eserin ilk sayfasının üçüncü satırından itibaren ölçülere ölçü rakamı verilerek müzik iki dizek üzerinde yazılmaya başlanmıştır. Buradan itibaren ilk dokuz ölçü¹¹ süresince alttaki dizekte

⁸ Ayrıca bu perdelerin hiçbir kombinasyonu, örnek olarak Holliger ve Boulez'in aynı projede yer alan eserlerinde kullandıkları gibi dizilerin alt alta yazılması ile oluşturulmuş tablolarda düşey ya da diyagonal bir şekilde de bulunmamaktadır (bkz. Usman 2016: 5-32, 49-108).

⁹ Sacher dizisi ile kromatik dizide Sacher dizisinin perdeleri dışındaki perdelerin oluşturduğu dizi, aynı projede yer alan Lutoslawski'nin *Sacher Variation* isimli eserinin yapısal temelini oluşturmaktadır, eserin perdesel organizasyonu ve biçimi bu iki diziye dayanmaktadır (bkz. Usman 2016: 33-48). Kromatik dizinin bu şekilde bölünmesi, Schönberg, Berg ve Webern'in müziğinde sıklıkla görülen, yapısal olarak iki *hexachord*'dan oluşan on iki ton dizilerini hatırlatmaktadır (bkz. Perle 1991: 6-7, 70-73, 92, 98-100, 109, 130, 136-138, 140).

¹⁰ Alban Berg'in *Keman Konçertosu*'nda (1935) kullandığı dizi büyük oranda bu yapıya sahiptir (bkz. Wunsch 2009: 148).

¹¹ Eserin notasında ölçüler numaralandırılmamıştır. Bu çalışmada yer yer belirtilen ölçü sayı ve numaralarında, ölçü rakamı verilmiş ilk ölçü esas alınmıştır, Eserin 'giriş' niteliğindeki ilk iki satırı bu yapıdan ayrı tutulmuştur.

skordatur akorunun sesleri si bemol ve fa diyez eşzamanlı veya ardışık olarak duyurulurlar. Altıncı ölçüde bunlara kısa bir süreliğine re perdesi de dahil edilir. Alt dizekteki skordatur akoru ile dönüşümlü olarak üst dizekte Sacher dizisinin perdeleri, önce eserin başındaki gibi dizinin ilk iki ve ilk dört perdesi, ardından da bütün perdeleri sırası ile duyurulur. Yedinci ölçüde (ikinci sayfanın ilk satırının son ölçüsü) Sacher dizisi önce özgün sıralamasıyla, hemen ardından da retrograd olarak kullanılmıştır.¹² İzleyen ölçüde ise dizi, gelişigüzel bir sıralama ile yer almaktadır.¹³

İkinci sayfanın altı ve yedinci ölçülerinde, Skordatur akorunun temel sesi olan si bemol perdesinin ardından önce Sacher dizisi, sonra da kromatik dizide bu dizinin perdeleri dışındaki perdelerin oluşturduğu dizi ardışık olarak kullanılmıştır (Nota 5).¹⁴



Nota 5. Eserin ikinci sayfasının altıncı ve yedinci ölçüleri.

Eserin ikinci sayfasının üçüncü satırında, skordatur akorunun genişletilmesi yönünde daha önce değinilen (bkz. Nota 4) adımlardan ilki atılmaktadır. Burada, akordaki la perdesi dışarıda bırakılmış, bunun yerine do diyez perdesi kullanılmıştır. Do diyez perdesinin la perdesinin 'yerine' kullanıldığı, bu nedenle de akorun genişlemek yerine 'değişim' geçirdiği düşünülmemelidir. La perdesi, dört telli bir çalgı olan viyolonselde beş sesli akorların çalınması

¹² Diziselliğe karşı mesafeli bir duruş sergilemiş olan Dutilleux'nin (McCormick 2000: 69), çevrim [İngilizce: *inversion*; Almanca: *Umkehrung*; Fransızca: *renverse*; dizideki aralıkların yönünün değiştirilmesi, yani çıkıcı aralıkların (sayıları ve nitelikleri aynı kalarak) inici, inici aralıkların ise (sayıları ve nitelikleri aynı kalarak) çıkıcı olarak konumlandırılması; bkz. Baur 2014: 294; Kostka 1999: 198-212; Kostka vd., 2013: 505-514; Leeuw 2005: 140; Wunsch 2009: 149-150] ile birlikte dizisel müziğin en önemli tekniklerinden biri olan retrogradı kullanması dikkate değerdir.

¹³ Bu kullanım, 'kutucuk notasyonu' (İng. *framed* ya da *boxed notation*) olarak da adlandırılan, verilmiş bir perde kümesini çalgıcının istediği sırayla seslendirdiği uygulamayı akla getirmektedir (bkz. Stone 1980: 156).

¹⁴ Eser, bir noktada daha Lutoslawski'nin *Sacher Variation*'ını akla getirmektedir (bkz. Son Not 9).

mümkün olmadığından, yani teknik nedenlerden ötürü dışarıda bırakılmıştır. Burada söz konusu olan, akoru oluşturan üçlülere bir tanesinin daha katılmasıdır.

Skordatur akorundaki genişleme nedeniyle bir perdenin dışarıda bırakılması, ilerleyen ölçülerde yer alan perdelerin seçimine de doğrudan etki etmektedir. Akorun ardından Sacher dizisi, ilk önce skordatur akorunda dışarıda bırakılmış olan la perdesi üzerine aktarılmış olarak kullanılmıştır.¹⁵ Bir dizi geçiş notasıyla bağlanılan bir sonraki satırda ise Sacher dizisi, skordatur akoruna eklenerek genişlemesini sağlayan do diyez perdesi üzerine aktarılmış olarak, akor sesleri arasında yer almaktadır (Nota 6).

The image displays a musical score for a guitar piece, specifically focusing on the transition between two Sacher sequences. The score is written in bass clef and includes various performance instructions and dynamic markings.

Top Section: La perdesi üzerine aktarılmış Sacher dizisi
This section shows a wide chord (skordatur akoru) in the first measure, marked 'Pizz.' and 'Arco col legno'. The second measure is marked '7 16' and '3 8'. The Sacher sequence begins in the third measure, marked '(II)'. The sequence consists of four measures, each with a different fingering: (II), II, I, and III. The sequence is marked 'Pizz.' and 'Geçiş notaları' (transition notes) are indicated above the notes. The sequence ends with a final measure marked 'II III IV'.

Bottom Section: Do diyez perdesi üzerine aktarılmış Sacher dizisi
This section shows the Sacher sequence on the Do string. It begins in the first measure, marked '7 16' and 'Pizz.'. The second measure is marked '8 16'. The sequence consists of four measures, each with a different fingering: 4, 4, 4, and 4. The sequence is marked 'mp' and 'mf'.

Nota 6. Genişletilen skordatur akoru ve bu genişlemenin perde malzemesine etkisi.

Eserin üçüncü sayfasının ilk satırında do diyez perdesi üzerine aktarılmış Sacher dizisinin perdeleri, bu kez akordan bağımsız olarak ve gelişigüzel bir sıralama ile tekrar karşımıza çıkarlar. Satırın son iki ölçüsünde, eserin şu ana kadarki perde malzemesini şekillendiren Sacher dizisi ve skordatur akoruna ilk bakışta yabancı bir öge olan ve iç içe geçmiş iki beşli

¹⁵ Benzer bir yaklaşım, Arnold Schönberg'in *Serenade, op. 24* başlıklı eserinin dördüncü bölümünde de görülmektedir. On iki ton tekniğiyle yazılmış olan bölümün ilk iki ölçüsünde kromatik dizinin on perdesi mandolin ve gitar tarafından seslendirilirken, eksik bırakılan iki perde önce keman, ardından bas klarnet tarafından çalınır. Böylelikle tınsal olarak farklılık gösteren çalgıların kullanımı ile öne çıkarılmış melodi ve eşlik görevleri perdesel olarak da desteklenmektedir. (Bkz. Vogt 1982: 110.)

zincirinden oluşan kısa bir kesit yer alır (Nota 7).¹⁶ Bu durum, şu ana kadar büyük ölçüde si bemol ve fa diyez perdelerinden oluşmuş alt yarısı vurgulanan skordatur akorunun, re ve la perdelerinden, yani tam beşli aralığından oluşan üst yarısının ön plana çıkarılması olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte Dutilleux'nin perde malzemesine yaklaşımındaki bir diğer özellik, yani kompozisyonda yapısal rol oynayan (Sacher dizisi ve skordatur akoru gibi) bir ögenin parçacığının (burada bir aralığın), bir motif, ya da daha doğru bir ifadeyle tematik gelişim sağlayan bir hücre olarak kullanılması da görülmektedir.



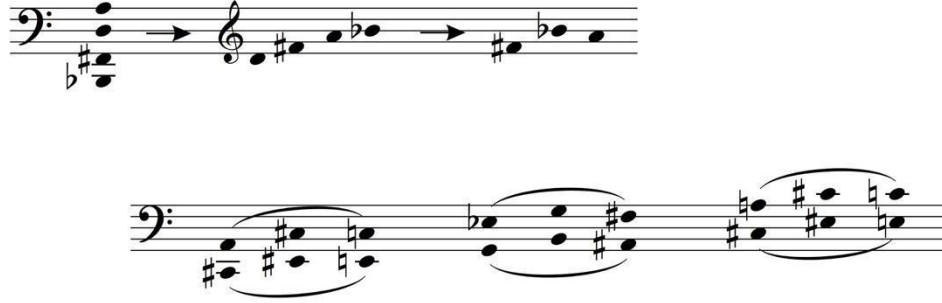
Nota 7. Eserin üçüncü sayfasının son iki ölçüsündeki iç içe geçmiş iki beşli zinciri.

Üçüncü sayfanın ikinci satırında tekrar ilk hâlinde duyurulan skordatur akorunun ardından, Sacher dizisi, bu kez mi perdesi üzerine aktarılmış olarak kullanılmıştır. Dizinin aktarımları için la ve do diyez perdelerinden sonra mi perdesinin seçilmiş olması, Nota 4'te gösterildiği şekilde, skordatur akorunun yeni bir üçlü eklenmesiyle bir adım daha genişletilmesi olarak görülebilir.

Sayfanın üçüncü satırında ise (daha önce de belirtilen) parçacıkların tematik gelişim sağlayan bir hücre olarak kullanılmasına bir örnek daha görülmektedir. Skordatur akorundan türetilmiş olan üç notalık motif, satırın alt dizeğinin üst partisinde sırasıyla la, mi bemol ve tekrar la

¹⁶ Benzer bir durum, Anton Webern'in Senfoni'sinin (op. 21, 1928) birinci bölümünde de görülmektedir. Bölümün ilk 25 ölçüsünde duyulan seslerin oluşturduğu akor, de la Motte tarafından iç içe geçmiş iki dördü zinciri olarak açıklanmaktadır. (Bkz. Motte 2001: 267.)

perdeleri üzerine aktarılmış bir şekilde kullanılırken, bununla eşzamanlı olarak alt partide do diyez, sol ve tekrar do diyez perdeleri üzerinde gelmektedir (Nota 8).¹⁷

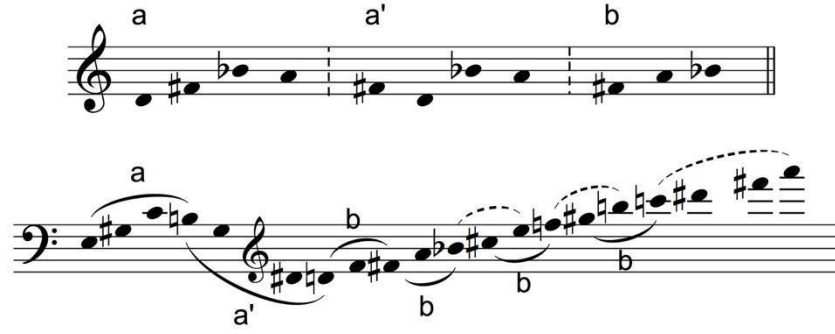


Nota 8. Skordatur akorundan türetilen üç notalık motif ve bunun eserdeki aktarımları.

Benzer bir kullanım izleyen satırda da görülmektedir. Üçüncü sayfanın son satırının üçüncü ve dördüncü ölçülerinde, Sacher dizisinin ilk üç perdesinin sıralamasının değiştirilmesiyle elde edilmiş ardışık küçük üçlülerin oluşturduğu çıkıcı çizgi ile bölüm, genişletilmiş ve la perdesi dışarıda bırakılmış skordatur akorunun (si bemol, fa diyez, re, do diyez) üzerinde biçimsel doruk noktasına ulaşır.

Bir başka hücrel kullanım da dördüncü sayfanın ilk satırının son ölçüsünde yer almaktadır. Nota 9'un üst satırında yer alan hücreler skordatura akorundan elde edilmişlerdir. 'a' ve 'a' hücreleri, skordatur akorunun ilk hâlinin sadece perde sıralamasının değiştirilmesi ile oluşmuşlardır. 'b' hücresinde ise bunun yanı sıra re perdesi de dışarıda bırakılmıştır. Örneğin alt satırında ise bu hücrelerin eserdeki kullanımları belirtilmiştir. Pasajda, daha önce değindiğimiz ardışık küçük üçlülerden oluşan hücreler de yer almaktadır. Bunlar Nota 9'da kesik bağlar ile gösterilmişlerdir.

¹⁷ Her iki partide de atlama için triton aralığının seçilmiş olması bir diğer dikkate değer konudur. Sacher dizisinin de ilk aralığı olan triton, yirminci yüzyıl müziğinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Ernst Krenek bu aralığı "bir oktavı iki eşit parçaya bölen nötr bir aralık" olarak tanımlamıştır (Krenek 1940: 8). David Cope ise triton aralığını "öngörülemez bir aralık" olarak ifade etmiştir (Cope 1977: 15). Graham Phipps, Schönberg'in müziğindeki triton kullanımını incelediği makalesinde, triton aralığının tonal eşdeğerliği temsil ettiğini, yani tritonu oluşturan perdelerin her ikisinin de merkezi ton olarak işlev görebileceğini belirtmiştir (Phipps 1985: 52). Tritona yapılan vurgu, aynı zamanda, Berio, Boulez, Dutilleux, Holliger ve Lutoslawski'nin söz konusu proje için besteledikleri, birbirlerine büyük farklılıklar gösteren eserlerinin de şaşırtıcı bir ortak noktasıdır (bkz. Usman 2016).



Nota 9. Eserin dördüncü sayfasının ilk satırının son ölçüsünde yer alan hücreler ve bunların eserin notasındaki kullanımları.

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

Dördüncü sayfanın ikinci satırında Dutilleux, Paul Sacher'in müzik tarihsel önemini müziksel olarak 'hatırlatmak' için ilginç bir yola başvurur. Béla Bartók'un Sacher'in siparişi üzerine bestelenmiş, ilk seslendirilişi yine Sacher'in kendisi tarafından gerçekleştirilmiş olan 1936 tarihli eseri *Yaylılar, Vurmalı Çalgılar ve Çelesta için Müzik*'ten kısa bir alıntı, nota üzerinde eserin ilk seslendirilişine ilişkin bilgiler ile birlikte yer almaktadır.¹⁸ Burada ilginç olan, alıntılama eyleminden çok alıntının yapılış şekli, yani eserin ilk seslendirilişine ilişkin bilgilerin de alıntı ile birlikte verilmesidir. Bunun yanı sıra, alıntılanan kesitin oldukça nötr bir karakterde olması ve bu nedenle orijinal eserin sadece işitsel olarak tanımlanmasına pek de olanak vermemesi de dikkate değerdir.¹⁹ Buna karşın, la perdesinden başlayarak her iki yöne doğru simetrik olarak açılan ve mi bemol perdesine ulaştıktan sonra tekrar la perdesine kapanan kesit,

¹⁸ 1971 yılında Rostropoviç tarafından tanıştırılan Dutilleux ve Sacher, bu yıldan itibaren mektuplaşmaya ve Sacher'in Schöenberg'deki konağında vakit geçirmeye başlamıştır. Dutilleux, kendinden önce burada bulunmuş besteci ve müzisyenlerden etkilenmiş ve Bartók'un [muhtemelen el yazması notasını gördüğü] *Yaylılar, Vurmalı Çalgılar ve Çelesta için Müzik* isimli eserine özellikle ilgi göstermiştir. (Dunnagan 2011: 39-40.)

¹⁹ Bu durum, Dutilleux'nin notayı sadece çalış talimatlarını ifade eden semboller bütünü olarak görmeyip, ona aynı zamanda bir 'belge' niteliği atfettiğini göstermektedir.

vurguladığı perdelerin (la ve mi bemol) aynı zamanda Sacher dizisinin ilk iki perdesi olması nedeniyle, eser ile son derece uyumlu bir ilişki içindedir.²⁰

Eserinde sistematik yaklaşımlardan uzak bir tutum sergileyen, yani biçimsel olarak arka arkaya gelen öğelerin (ele aldığımız birkaç hücrenel bağlam dışında) teknik bir nedenselliğe bağlı kalmayan besteci, yaptığı alıntıda da bu tutumunu korumuş ve alıntıya işitselden çok görsel nedenlerle eserinde yer vermiştir. Bu yolla Sacher'in müzik tarihindeki önemini hatırlatmakta ve Sacher'e saygısını sunmaktadır.

Bölümün son satırında, genişletilmiş skordatur akorunun (si bemol, fa diyez, re, la, do diyez) perdeleri farklı oktavlarda ve farklı kombinasyonlarda duyurulurken, mi bemol perdesi ile açılan bölüm la perdesi üzerinde sona ermektedir.

SONUÇ

Bir ismin harflerinin perde karşılıkları üzerine müzik yazmak her ne kadar oldukça eskilere dayanan bir fikir olsa da,²¹ bu şekilde oluşan bir dizinin yirminci yüzyıl dizisel²² müziğindeki rolü bambaşkadır. Bu nedenle, diziselliğe karşı mesafeli duruşuna (McCormick 2000: 69) rağmen eserinde bir 'dizi' ile çalışmak durumunda kalan Dutilleux'nin sergilediği tutum ilgi çekicidir.

²⁰ Bu iki eser arasındaki bir başka bağlantı da, mi bemol ve la perdelerinin merkezi ton olarak kullanımlarıdır. Dutilleux'nin eserinin başlarında, Sacher dizisinin ilk perdesi olan mi bemol ana durak noktası olarak işlev görmektedir. Bu işlev, Bartók alıntısı ve bunu izleyen yedi ölçü süresince la perdesi üzerine geçmiştir. Bu mi bemol-la armonik değişimi, Bartók'un aynı eserinin ünlü füğünün de armonik ilerleyişidir. (Dunnagan 2011: 42-43.)

²¹ Bu bağlamda en ünlü örnek, yüzlerce yıl boyunca birçok besteci tarafından müzikal bağlamda kullanılan Bach'ın isminin harflerinin Almancadaki nota karşılıklarıdır (si bemol, la, do, si bekar). Schumann, Asch şehrinin adını, yine harflerin Almancadaki nota karşılıklarını kullanarak la bemol, do ve si olarak müzik diline tercüme etmiştir. 'H' (si) harfinde sona eren Almanca nota adlarına karşılık, Debussy ve Ravel bütün harfleri kapsayacak bir sistem geliştirmişlerdir. (Kostka ve Graybill 2004: 472.)

²² Genel anlamda dizisellik (İngilizce: *serialism*), "bir ya da daha çok müzikal parametrenin kompozisyon süresince sistematik olarak biçimlendirilmesi" olarak tanımlanmaktadır (Cope 1977: 58). Cavalotti'nin tanımıyla 'dizisel' terimi, "farklı müzikal parametrelerin, müzikal malzemenin her öğesinin kompozisyon çerçevesinde aynı değere sahip olacağı şekilde bir dizi (Fransızca: *série*) içerisinde düzenlendiği kompozisyon sürecini" ifade eder (Cavalotti 2006: 13). Daha kesin bir tanımlama olan bütünsel dizisellik (İngilizce: *total serialism* ya da *integral serialism*) ise, on iki ton müziğinde olduğu gibi sadece perdelerin değil, süre değerleri, gürlük, artikülasyon, oktav konumu ve tını gibi kompozisyonu oluşturan diğer öğelerin de dizisel olarak organize edilmesi anlamına gelmektedir (bkz. Kostka 1999: 275). Koblyakov, Amerikalı besteci Milton Babbitt (1916-2011) tarafından 1947 senesinde bestelenen *Three Compositions for Piano* isimli eseri, bu anlamda ilk eser olarak kabul etmektedir (bkz. Koblyakov 1993: 109).

Farklı ülke ve nesilden besteciler tarafından yazılan *12 Hommages à Paul Sacher* eserlerinden bazıları Sacher dizisini ustalıklı gizlerken, diğerleri dizi perdelerini netlikle tanımlayabilecekleri şekilde sunarlar. Dizi perdeleri bazı eserlerde katı bir şekilde sistematize edilmiş dizisel tekniklerin malzemesi olurken, diziyi sadece ‘dekoratif’ amaçlarla kullanan eserler de bulunmaktadır (Dunnagan 2011: 66).²³ Örnek olarak Boulez, *Messagesquise* isimli eserini son derece kompleks yapıda dizisel tekniklerle donatarak, eserde kullanılan perde malzemesinin tümünü Sacher dizisinden elde etmesine karşın, dizi özgün hâlinde oldukça ender kullanılmış, böylelikle dizinin kendi ezgisel çizgisi eserde arka planda kalmıştır. Lutoslawski ise *Sacher Variation* isimli eserinde Boulez’in aksi bir yol izlemiş, diziyi açık ve net bir şekilde duyururken, dizi perdeleri üzerinde (oktav aktarımları dışında) hiçbir işlem uygulamadığı gibi bunların sırasını dahi değiştirmeden tekrarlamıştır.²⁴

Dutilleux’un *Trois Strophes sur la nom de Sacher* isimli eseri bu anlamda tam ortada yer almaktadır. Dizi, ne açık bir şekilde ön planda, ne de gizlenmiş durumdadır. Dizi üzerinde aktarım, retrograd ve sıralamasının karıştırılması gibi yöntemler uygulanmakta, fakat ender olarak ve kısa süreler içinde gerçekleşen bu işlemler en basit düzeyde tutulmakta, bu nedenle de gerçek anlamda ‘dizisel’ olarak tanımlanamamaktadır. Dutilleux, bu tekniklerle organik bir ilişki içine girmeksizin, daha çok ‘eski’ tekniklerin ‘yeni’ bir malzeme üzerinde uygulanması izlenimini bırakmaktadır.

12 Hommages à Paul Sacher eserlerinin her biri, aynı altı perdelik diziden yola çıkılmasına rağmen kullanılan yöntemlerin ve elde edilen sonuçların ne denli çeşitli olabileceğini gözler önüne sermesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Özellikle karşılaştırmalı analizlerde elde edilecek sonuçlar, tarihin belirli bir noktasında aynı ödev ile karşı karşıya olan, hepsi farklı ülkelerde ve/veya farklı zamanlarda doğmuş, eğitim görmüş ve yaşamış bestecilerin müzikal malzemeyi ele alışlarındaki teknik ve estetik farklılıklarla beraber benzerlikleri de açığa çıkaracak, hem tek tek bestecilerin kompozisyon anlayışlarına, hem de 70’lerin ikinci yarısında Avrupa’daki müzikal beklenti ve arayışlara ışık tutacaktır.

²³ Dunnagan’ın “The works dedicated to Paul Sacher and based on the spelling of his last name are characteristic of each composer’s compositional aesthetic. Although the works share a common thread, the Sacher hexachord is written in all possible forms. Some of the works cleverly disguise the hexachord while others incorporate the pitches in a clearly recognizable manner, the hexachord presenting itself in a variety of ways. In certain works the pitches use strict serial techniques while in others works the hexachord is transformed into an ornamental flourish or ornate phrase.” ifadelerinin birebir olmayan ve kısaltılmış çevirisidir.

²⁴ Bu iki eserin analizleri için bkz. Usman 2016: 33-48 (Lutoslawski), 49-108 (Boulez).

KAYNAKÇA

- Baur, J. (2014). *Practical Music Theory*. Dubuque: Kendall Hunt Publishing Company.
- Bösche, T. (1997). Zwischen Opazität und Klarheit, *Musik-Konzepte 96: Pierre Boulez II*, IV/97, ss. 62-92.
- Cavallotti, P. (2006). Differenzen. Poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey. Schliengen: Edition Argus.
- Cope, D. (1977). *New Music Composition*. New York: Schirmer Books.
- Dunnagan, R. (2011). *An Examination Of Compositional Style And Cello Technique In 12 Hommages à Paul Sacher*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). The University of Georgia, Athens, Georgia.
- Dutilleux, H. (1982), 3 Strophes sur le nom de Sacher pour Violoncello solo. Paris: Heugel & Cie (H. 32630).
- Koblyakov, L. (1993). *Pierre Boulez: A World of Harmony*. London: Routledge.
- Kostka, S. M. (1999). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Kostka, S. ve Graybill, R. (2004). *Anthology of Music for Musical Analysis*. New Jersey: Pearson Education, Inc.
- Kostka, S., Payne, D. ve Almen, B. (2013). *Tonal Harmony : with an introduction to twentieth-century music*, (7. Baskı). New York: McGraw Hill.
- Krenek, E. (1940). *Studies in Counterpoint*, New York: G. Schirmer, Inc.
- Leeuw, T. d. (2005). *Music of the Twentieth Century*, (S. Taylor, Çev.). Amsterdam: Amsterdam University Press.

- McCormick, L. (2000). *Hommages A Sacher: A Case Study in the Commissioning, Composition, and Performance of New Music in the 1970's*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Oxford University, Oxford.
- Motte, D. d. I. (2001). *Harmonielehre*, (12. Baskı). Kassel: Bärenreiter.
- Perle, G. (1991). *Serial Composition and Atonality*, (6. Baskı). Berkeley: University of California Press.
- Phipps, G. H. (1985). The Tritone as an Equivalency: A Contextual Perspective for Approaching Schoenberg's Music, *The Journal of Musicology*, 4:1, ss. 51-69.
- Sacher, P. (1980). *12 Hommages à Paul Sacher*. Wien: Universal Edition.
- Sevsay, E. (2015). *Orkestrasyon – Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*, (E. Sevsay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century*. New York: W. W. Norton & Company.
- Stowell, R. (1999). *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Usman, O. (2016). Tenor Solo, Kadın Korosu ve Orkestra İçin Bakkhalar ile Sacher'e Saygı İçin Yazılmış Beş Eserin Karşılaştırmalı, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Vogt, H. (1982). *Neue Musik seit 1945*, (3. Baskı). Stuttgart: Reclam.
- Wünsch, C. (2009). *Satztechniken im 20. Jahrhundert*. Kassel: Bärenreiter