

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI
GENEL MÜZİKOLOJİ PROGRAMI

ERIK SATIE’NİN PİYANO ESERLERİNDEKİ
STİLİSTİK ÖZELLİKLER

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan:
20116057 Emrah ERGENE

Danışman:
Prof. Metin ÜLKÜ

İSTANBUL - 2014

Emrah ERGENE tarafından hazırlanan **Erik Satie'nin Piyano Eserlerindeki Stilistik Özellikler** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 13 / 05 / 2014

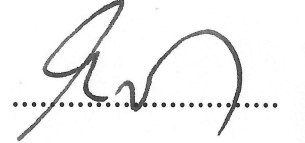
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

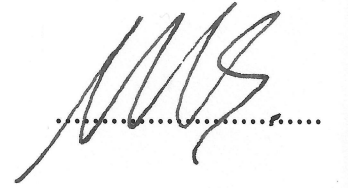
Jüri Üyesi : Prof. Metin ÜLKÜ (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç.Dr. Kıvılcım YILDIZ ŞENÜRKMEZ



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Esra KARAOL (İ.Ü. Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
SEMBOLLER (KISALTMALAR) LİSTESİ	VI
RESİMLER LİSTESİ	VII
ÖRNEKLER LİSTESİ	VIII
1. GİRİŞ	1
2. XIX. YÜZYIL SONU FRANSIZ MÜZİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ	3
2.1. XIX. Yüzyıl Sonu Fransız Piyano Müziğinin Genel Özellikleri	8
3. ERİK SATİE’NİN YAŞAMI VE MÜZİK GEÇMİŞİ	14
3.1. Yaşamı	14
3.1.1. Gençlik Dönemi (1866-1890)	14
3.1.2. <i>Gül ve Haç</i> ve Kabare Dönemleri (1890-1898)	17
3.1.3. <i>Schola Cantorum</i> ve Mizahi Dönem (1898-1915)	20
3.1.4. Sahne Eserlerine Yönelimi (1915-1920)	23
3.1.5. Son Yılları (1920-1925)	25
3.2. Karakteri	27
3.3. Eğitim Hayatı	33
3.4. Popüler Eğlence Ortamlarıyla Bağları	38
4. ESTETİĞİ VE PİYANO MÜZİĞİNDEKİ ESİN KAYNAKLARI	43
4.1. Satie’nin Estetiği	43
4.2. Piyano Müziğindeki Esin Kaynakları	49
5. PİYANO ESERLERİNDEKİ STİLİSTİK ÖZELLİKLER	58
5.1. I. Stilistik Grup	58
5.2. II. Stilistik Grup	71
5.3. III. Stilistik Grup	88
5.4. IV. Stilistik Grup	93
5.5. V. Stilistik Grup	98

5.6. Grup Dışı Eserler	125
6. SONUÇ	130
7. EKLER	135
8. KAYNAKLAR	138
9. ÖZGEÇMİŞ	142

ÖNSÖZ

Erik Satie, hiç şüphesiz müzik tarihinin en renkli figürlerinden biridir. Özgün eserlerinin yanı sıra eksantrik karakteriyle de tanınan bu besteci, ardında araştırılması gereken engin bir alan bırakmıştır. İsmi çoğunlukla çağdaşlarının gölgesinde kalmışsa da, onun Batı müziği tarihinin gelişimine ve özellikle Fransız müziğinin şekillenmesine yön verdiği tanık olmak oldukça şaşırtıcıdır. Eserleriyle olduğu kadar fikirleriyle de bir “öncü” olan Satie’nin gerçek değeri burada yatmaktadır.

Müzik üretiminin büyük bir kısmını kapsayan piyano eserleri Erik Satie’nin yaratıcılığının en güzel ve ilginç örneklerini oluşturmakta, aynı zamanda hem bestecinin orijinalliğinin hem de Fransız müziğine getirdiği yeniliklerin ortaya konması açısından araştırmacıya büyük fırsatlar sunmaktadır. Bestecinin dünyasına ve piyano müziğine bir göz atış niteliğindeki bu çalışmayla Erik Satie üzerinde bir farkındalık yaratması ve sonraki daha kapsamlı araştırmalar için bir temel oluşturması temenni edilmektedir.

Bu tezin oluşumunda bana desteğini veren bazı kişilere teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Başta ailem olmak üzere sevgili eşim Yrd. Doç. Ayşegül Ergene’ye, yüksek lisans eğitimim için beni yüreklendiren Prof. Ova Sünder’e, Satie ile ilgili pek çok kaynağa ulaşmamda bana yardımcı olan dostum Eren Aydoğan’a, tezin oluşumunda görüşlerini esirgemeyen ve benim için büyük birer itici güç olan değerli mesai arkadaşlarım Yrd. Doç. Tuncer Önder’e, Yrd. Doç. Dr. Fikret Merve Küçükaksoy’a ve Doç. Dr. Abdullah Akat’a ve bana değerli zamanını ayırarak gerek Açık Radyo'daki Erik Satie programlarının birikimini benimle paylaşan, gerek eserlerin Fransızca içeriklerini anlamama yardımcı olan ve metnimin en can alıcı noktalarına müdahale ederek gerekli düzeltmeleri yapan danışmanım Prof. Metin Ülkü'ye teşekkür ediyorum.

ÖZET

Erik Satie sanatındaki yenilikçi yaklaşımlarıyla Batı müzik tarihinin öncü bestecilerindendir. Kariyeri boyunca Fransız müziğinin dış etkilerden bağımsız hale gelmesi ve kendine özgü bir dile kavuşması için büyük çaba göstermiştir. Eserlerinde her zaman sade ve rafine bir dil arayışında olan besteci antik müzikler ve Fransız popüler müziği gibi kaynaklardan esinlenmiş, estetik görüşleri ve kendine özgü üslubunun da etkisiyle Fransa’da orijinal bir müzik dilinin doğmasına yol açmıştır. Yaşamının farklı evrelerindeki inanç ve yönelimleri sanatını doğrudan etkilerken, beslenmiş olduğu farklı kaynakların dengeli bir şekilde kullanımı müziğinde oldukça zengin bir stil çeşitliliğine sebep olmuştur. Satie’nin sıra dışı karakteri kadar renkli olan bu çeşitlilik, piyano eserlerinde net bir şekilde gözlemlenmektedir.

Bu tezde Erik Satie’nin pek çok yüzü bulunan piyano müziğindeki özgün yaklaşımlara ve stilistik özelliklere ışık tutulmaktadır. Çalışmada Satie’nin içinde bulunduğu müzik ortamından hareketle öncelikle yaşamı, kişiliği ve müzikal geçmişi ortaya konmuş, ardından bestecinin estetik prensipleri ve esin kaynakları incelenmiştir. İlerleyen bölümde ise bu bilgilerin ışığında piyano eserleri üzerindeki etkiler ve yeni yaklaşımlar beş farklı stilistik grup altında ele alınarak Satie’nin stilistik yönelimleri saptanmaya çalışılmıştır.

ANAHTAR KELİMELELER: Erik Satie, Piyano, Stil, Klasik Müzik, Fransa, 20. yüzyıl, Fransız Altılırları, Jean Cocteau

SUMMARY

Erik Satie is one of the precursors of Western music history with his innovative approaches. Through his career, he made a great endeavor for liberating French music from foreign influences and to make it gain its distinctive idiom. Searching for a simple and refined musical idiom at his works, the composer has influenced from musical resources such as antique music and popular French music, and with the impacts of his aesthetic principles and characteristic style, he gave rise to an original music idiom in France. The beliefs and tendencies in various phases of his life have directly influenced his art and the use of different resources in a balanced manner has caused a rich style diversity in his music. This diversity which is colorful as Satie's extraordinary personality can be easily observed at his piano works.

In this thesis, it is shed light on Erik Satie's genuine approaches and stylistic features of his multilateral piano music. Starting from the point of view of Satie's musical milieu, firstly his life, personality and musical background is set forth, later on his aesthetic principles and sources of inspirations are examined. In the proceeded chapter, in consideration of these informations, the effects and new approaches on his piano music is discussed under five different stylistic groups and aimed to assign Satie's stylistic tendencies.

KEY WORDS: Erik Satie, Piano, Style, Classical Music, France, 20. Century, Les Six, Jean Cocteau

SEMBOLLER (KISALTMALAR) LİSTESİ

a.g.k. : adı geçen kitap

a.g.m. : adı geçen makale

bkz. : bakınız

f : forte, kuvvetli

ff : fortissimo, çok kuvvetli

org. : kilise orgu

p : piano, hafif

pf: piyanoforte

pp : pianissimo, çok hafif

rev. : revizyon

RESİMLER LİSTESİ

Resim 3.1	Otoportre.....	14
Resim 3.2	Satie'nin Suzanne Valadon tarafından yapılan portresi	17
Resim 3.3	Debussy ve Satie, Paris 1910.....	18
Resim 3.4	Kadife Beyefendi, 1895.....	20
Resim 3.5	Satie, 1910	22
Resim 3.6	Satie, 1918	25
Resim 3.7	Otoportre	28
Resim 3.8	<i>Chat Noir</i>	40
Resim 3.9	Satie	42
Resim 5.1	<i>Sports et divertissements - Le Feu d'artifice</i>	116

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 4.1	<i>Sports et divertissements - Le yachting</i>	56
Örnek 5.1	1. <i>Ogive</i>	61
Örnek 5.2	<i>Le Fils des étoiles - La Vocation</i>	62
Örnek 5.3	<i>Trois sonneries de la Rose + Croix - Air de l'ordre</i> (A ve A1)	64
Örnek 5.4	<i>Trois sonneries de la Rose + Croix - Air de l'ordre</i> (A2).....	65
Örnek 5.5	<i>Trois sonneries de la Rose + Croix Air de l'ordre</i> 'ın form şeması ...	65
Örnek 5.6	1. <i>Preludés du Nazaréen</i> 'in noktalama cümleleri	67
Örnek 5.7	2. <i>Preludés du Nazaréen</i> 'in noktalama cümleleri	67
Örnek 5.8	<i>Vexations</i> tema	68
Örnek 5.9	<i>Vexations</i>	69
Örnek 5.10	1. <i>Sarabande</i> ölçü 1-4.....	72
Örnek 5.11	2. <i>Sarabande</i> ölçü 50-51.....	72
Örnek 5.12	1. <i>Sarabande</i> ölçü 6-20.....	73
Örnek 5.13	1. <i>Sarabande</i> ölçü 6-10.....	74
Örnek 5.14	2. <i>Sarabande</i> ölçü 1	74
Örnek 5.15	1. <i>Sarabande</i> ölçü 11 ve 2. <i>Sarabande</i> ölçü 45	74
Örnek 5.16	1. <i>Gymnopédie</i> ölçü 30-40.....	76
Örnek 5.17	1. <i>Gymnopédie</i> ölçü 69-79.....	76
Örnek 5.18	2. <i>Gymnopédie</i> ölçü 62-65.....	77
Örnek 5.19	3. <i>Gymnopédie</i> ölçü 18-21.....	77
Örnek 5.20	1. <i>Gnossienne</i>	78
Örnek 5.21	<i>La Petite ouverture à danser</i> ölçü 1-4.....	81
Örnek 5.22	<i>Pièces froides - Airs à faire fuir</i>	83
Örnek 5.23	<i>Pièces froides - Danses de travers</i>	84
Örnek 5.24	1. <i>Nocturne</i> ölçü 1-7	86
Örnek 5.25	2. <i>Nocturne</i> ölçü 5-8.....	87
Örnek 5.26	2. <i>Nocturne</i> ölçü 13-16.....	87
Örnek 5.27	<i>Je te veux</i> 'nün form şeması	90
Örnek 5.28	<i>Nouvelles pièces froides - Sur un mur</i> ölçü 11-14.....	94

Örnek 5.29	<i>Nouvelles pièces froides - Sur un arbre ölçü 11-14</i>	94
Örnek 5.30	<i>Nouvelles pièces froides - Sur un arbre ölçü 3-9</i>	95
Örnek 5.31	<i>Nouvelles pièces froides - Sur un pont ölçü 1-4 ve 25-29</i>	96
Örnek 5.32	<i>En Habit de Cheval - Fugue de Papier</i>	98
Örnek 5.33	<i>Véritables préludes flasques; pour un chien - On joue</i>	101
Örnek 5.34	<i>Descriptions automatiques - Sur une lanterne</i>	102
Örnek 5.35	<i>Descriptions automatiques - Sur un casque</i>	103
Örnek 5.36	<i>Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois - Tyrolienne turque</i>	104
Örnek 5.37	<i>Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois - Danse maigre</i>	105
Örnek 5.38	<i>Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois - Españolaña</i>	106
Örnek 5.39	<i>Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois - Españolaña</i>	107
Örnek 5.40	<i>Embryons desséchés - d'Holothurie</i>	108
Örnek 5.41	<i>Embryons desséchés - d'Holothurie</i>	109
Örnek 5.42	<i>Embryons desséchés - d'Edriophthalma</i>	110
Örnek 5.43	<i>Chapitres tournés en tous sens - Celle qui parle trop</i>	111
Örnek 5.44	<i>Chapitres tournés en tous sens - Regrets des enfermés</i>	112
Örnek 5.45	<i>Vieux sequins et vieilles cuirasses - Danse cuirassée</i>	114
Örnek 5.46	<i>Sports et divertissements, Le Feu d'artifice</i>	117
Örnek 5.47	<i>Affolements granitiques</i>	119
Örnek 5.48	<i>Les trois valse distinguées du précieux dégoûté - Ses jambes</i>	120
Örnek 5.49	<i>Les trois valse distinguées du précieux dégoûté - Son binocle</i>	121
Örnek 5.50	<i>Avant-dernières pensées</i>	123
Örnek 5.51	<i>M. Clementi, Sonatin Op. 36 No. 1, 1. Bölüm ölçü 1-4</i>	123
Örnek 5.52	<i>Sonatine Bureaucratique, 1. Bölüm ölçü 1-4</i>	123
Örnek 5.53	<i>Sonatine Bureaucratique 1. Bölüm ölçü 24-34</i>	125

1. GİRİŞ

Klasik müzikle ve müzik tarihiyle ilgilenen pek çok kişi Erik Satie adını mutlaka duymuştur. Satie hakkında ilginç olan ise onun çoğunlukla eserlerinden daha çok fikirleri ve yaptıklarıyla akıllarda kalmış olmasıdır. Eksantrik karakteri, muzip zekası, tatmin olmayan merakı ve uçuk fikirleriyle yaşadığı dönemdeki oluşumların ve sanat hareketlerinin şekillenmesinde önemli katkıları bulunmuş, ancak müziği çoğu zaman yaptıklarının gölgesinde kalmıştır. Bununla birlikte eserleri üzerinde yapılan özenli araştırmalar Satie'nin salt müziğiyle tarihte ne kadar önemli bir figür olduğunu ortaya koymaktadır. Müziğindeki aşırı sadelik ve gösterişsizlik onun pek çokları tarafından amatör ve yetersiz olarak algılanmasına ve eleştirilmesine sebep olmuşsa da bu durum Satie'nin kendine özgü bir stil yaratarak Fransız müziğinin gelişimini etkilediği ve müzik tarihinde etkin bir rolü olduğu gerçeğini değiştirmemektedir.

Bestecilerin büyük çoğunluğunun müzikal üretiminin nasıl geliştiğini görmek için yalnızca piyano eserlerine dahi bakmak çoğu zaman yeterli ve hatta gereklidir. Satie de bu konuda bir istisna değildir. Tarihsel veya analitik olarak eserlerini ortaya döktüğümüzde bir besteci olarak gelişimi, besteleme tarzları, stilindeki değişimleri piyano yazısında takip edilebilmektedir. Bu yüzden çalışmanın Satie'nin solo ve dört el piyano eserleriyle kısıtlı tutulması uygun görülmüştür. Müzik üretiminin yarıdan fazlasını piyano eserleri oluşturan Satie'nin 20. yüzyıl Batı müziğine katmış olduğu pek çok yenilik ve stilistik anlayış bu enstrüman için bestelemiş olduğu eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar besteciye en büyük sansasyonları ve ünü son döneminin sahne eserleri getirmişse de, piyano eserleri Satie'nin müzikal yaratıcılığının temellerini ve özünü oluşturur. Bununla birlikte çalışmada bestecinin diğer eserlerinden piyano müziğine olan yansımalar ve etkiler de göz önünde bulundurulacaktır.

Müzik tarihinin bir “ikon kırıcı” figürü olan Satie'nin piyano yapıtları pek çok yönüyle bestecinin orijinal ve eşsiz zekasının somut birer ürünüdür. Bir gelenek karşıtı olan ve kabul edilmiş formları kendine özgü şekillerde yeniden yorumlayan

Satie, yaşamının farklı evrelerinde farklı yaklaşımlar benimsemiş ve stil çeşitliliği açısından oldukça zengin eserler ortaya koymuştur. Bugün bestecinin piyano eserlerinin büyük kısmı genel dinleyici tarafından fazla bilinmemekle birlikte, bazıları ise günümüzde hala popülerliğini korumakta, hatta reklam ve film müziği veya caz doğaçlamalarında alıntılanmakta ve çeşitli düzenlemelere uğratarak kullanılmaktadır. Eserleriyle büyük yeniliklere imza atan ve sonraki besteci ve akımları belirgin bir şekilde etkileyen ve tetikleyen Satie buna rağmen müzik tarihinin sayfalarında ve konser repertuvarlarında hak ettiği ilgiyi görmemektedir. Bestecinin piyano eserlerinin ele alındığı bu çalışmayla, Satie'nin yapıtlarındaki stilistik özellikler ve yeni uygulamalar ortaya konarak, bir piyano bestecisi olarak onun gölgede kalan değerinin anlaşılması amaçlanmaktadır. Ayrıca müzik kaynaklarında çoğu zaman kısaca bahsedilen Erik Satie hakkında Türkçe kaynakların eksikliği tespit edilmiş olup, bu çalışmanın besteci hakkındaki Türkçe kaynakların oluşumuna öncülük etmesi de arzulanmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Satie'nin nasıl bir müzik ortamında bestelediğinin anlaşılması için öncelikle bestecinin içine doğduğu coğrafya ve dönemdeki müziğin genel durumu ve daha sonra da piyano müziğindeki yaklaşımlardan kısaca bahsedilecektir. Ardından müzisyen Satie'yi anlamak için insan Satie'nin tanınması gerektiği fikriyle bestecinin yaşamına genel hatlarıyla yer verilecek ve özellikle de kendine özgü karakterine değinilecektir. Üçüncü bölümde bestecinin müzik yaratımında izleri net bir şekilde görülen eğitim hayatı ve aynı zamanda kabare ve *café-concert*'deki popüler müzik kariyeri mercek altına alınmaktadır. Bir besteci olmasının yanı sıra fikir adamı olarak estetik prensiplerini ve bu prensipleri eserlerine nasıl yansıttığından dördüncü bölümde bahsedilmektedir. Bu bölümde ayrıca eserlerine ilham veren ve etkileşimde bulunan başlıca esin kaynakları da göz önünde bulundurulacaktır. Satie'nin stiline piyano eserleri boyunca izlendiği beşinci bölümde ise bestecinin eserleri beş stilistik gruba ayrılarak her grubun belirgin özellikleri ışığında eserleri çeşitli yönleriyle incelenecektir.

2. XIX YÜZYIL SONU FRANSIZ MÜZİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ

19. yüzyıl sonunda Avrupa müziğinde önemli değişikliklere tanık olunmuştur. Yüzyıl başından beri Avrupa sanatına yön veren Romantizm yüzyıl sonu itibariyle etkisini yitirmeye başlamış ve bunun doğrultusunda sanatın her alanında bir yenilik arayışına girilmiştir. Fransa'nın 1870 yılında Prusya savaşıyla yenik bir şekilde ayrılmasıyla Fransız fikir ve sanat hayatında bir arayış süreci başlamıştır. Savaş sonrasında ortaya çıkan ulusal farkındalık ve belirlenim özellikle görsel sanatlar ve edebiyat alanlarında kendine özgü bir canlılık kazanmıştır. Ancak 1880'den sonra sanatı toplumun hizmetine sunmayı kabul eden bir hareket başlamışsa da müzik uzun süre bu hareketten en az etkilenen sanat dalı olmuştur.

Bu dönemde Romantizmin etkilerinin yoğun bir şekilde hissedildiği Fransız müziği Alman ve Avusturya müzik geleneğiyle gölgelenmiştir. Ayrıca Wagnerizm¹ tüm Avrupa'yı olduğu gibi Fransa'yı da büyük bir etki altında bırakmıştır. Paris'in fikir ve müzik çevrelerinde 1880'lerde yayılmaya başlayan Wagner popülaritesi 1890'lara gelindiğinde açıkça hissedilir olmuştur. "Fransa, Wagner'in birleşik sanat fikirlerinden olduğu kadar aynı zamanda müzikal tekniklerinden de fazlasıyla etkilenmiş, öyle ki *leitmotif* tekniği onun müziğinin diğer yönlerine antipati duyan sonraki çok sayıda besteci tarafından dahi benimsenmiştir."² Zaten kendine özgü güçlü bir müzikal kimliği bulunmayan Fransız müziği, bunun yanında romantik akımın form ve stilistik özelliklerini de içermeyi sürdürmüştür.

Genç bestecilere yol göstermek ve Fransız müziğini dış etkilerden arındırmak amacıyla Camille Saint-Saëns ve Romain Bussine³ tarafından 1871'de

¹ Alman besteci Richard Wagner'in müzik teorisi, politik fikirleri ve estetiğini ifade eden terim. Aynı zamanda Wagner stilinden etkilenmeyi veya öykünmeyi de ifade etmektedir (*Wagnerian*).

² D. ARNOLD – R. L. SMITH, **France**, The Oxford Companion to Music

³ Romain Bussine (1830-1899) Fransız şair, bariton ve ses eğitmeni.

Société Nationale de Musique'in⁴ ve Édouard Colonne⁵ tarafından 1873'te *Concerts National*'in⁶ kurulması Fransa'da ulusal farkındalığın müzik alanındaki ilk adımları olmuştur. Ayrıca Camille Saint-Saëns, César Franck, Vincent d'Indy, Ernest Chausson gibi pek çok besteci enstrüman müziğinin yeniden canlandırılmasına ön ayak olmuştur. Ancak Eric Salzman'a göre "senfonik ve oda müziği türlerinde görülen bu canlanmaya su katılmış bir klasisizm hükmetmektedir."⁷ Alman ve İtalyan etkisinde olan Fransız opera geleneğinde de bir kıpırdanma söz konusudur. Her ne kadar Georges Bizet'in *Carmen* operası 1875'te başlangıçta başarı sağlayamasa da Jules Massenet, Léo Delibes ve Emmanuel Chabrier gibi daha ilerici besteciler için yeni bir repertuvar oluşturmuştur. Massenet'nin *Le Cid* operasıyla 1885'te kalıcı bir başarıyı yakalamasına rağmen Fransız opera repertuarı yine de fazla bir gelişme gösterememiştir.

Société Nationale de Musique'in bir üyesi olan Emmanuel Chabrier, *España* ve *Joyeuse marche* gibi Fransız müziğinin en kendine özgü yapıtlarından bazılarını ortaya koymasına rağmen Wagner'in *Tristan und Isolde* ve *Parsifal*'ını dinlemek için pek çok kez Bayreuth'a gitmiş ve bir opera bestecisi olarak Wagner'in izlerini eserlerine taşımaktan kurtulamamıştır. Wagner etkileri Gabriel Fauré, André Messager, Vincent d'Indy, Ernest Chausson'un ve diğer bestecilerin eserlerinde de görülmektedir. Kromatik armoni ve tematik dönüşüm içeren Re minör Senfonisi'yle Post-Wagnerizm teknikleri en çok kullananlardan biri de César Franck olmuştur.

Fransız müziklerindeki tüm bu etkilenimlerin devam etmesine rağmen yüzyıl sonunda yeni bir ulusal müzik kimliği arayışı hız kazanmıştır. Bu arayışın

⁴ Fransız müziğini desteklemeyi ve tanıtmayı amaçlayan *Société Nationale de Musique* (Ulusal Müzik Cemiyeti) genç bestecilerin eserlerinin halk konserlerinde seslendirilmesini sağlıyordu. Cemiyetin sloganı *Ars Gallica* (Fransız Sanatı) idi.

⁵ Édouard Colonne (1838-1910) Fransız kemancı ve orkestra şefi. 1858'den 1867'ye kadar Paris Operası'nın başkemancısı olan Colonne, 1873 yılında müzik yayımcısı Georges Hartmann ile *Concert National*'i kurdu. Yönettiği konserlerde çağdaşı Berlioz başta olmak üzere Wagner, Tchaikovsky, Grieg, Massenet ve Franck gibi bestecilerinin halk tarafından tanınmasına yol açmıştır.

⁶ 1874'de *Concerts Colonne* (Colonne Konserleri) adını aldı. Édouard Colonne buradaki konserler için kurduğu *l'Association artistique des Concert Colonne* adlı orkestranın şefliğini öldüğü tarihe kadar sürdürdü.

⁷ Eric SALZMAN, *Twentieth-Century Music: An Introduction*, 17.

ortaya çıktığı yerlerden bazıları Paris'teki eğitim kurumlarıdır. Bunlardan biri 'eski' kilise müziğini araştırmak üzere 1850'lerde kurulan ve bir dönem Saint-Saëns tarafından yönetilen *École Niedermeyer* (Niedermeyer Okulu) ve diğeri de geniş bir müzik tarihi çeşitlilikte bestecilik eğitimi veren ve daha sonra Erik Satie'nin de eğitim alacağı *Schola Cantorum*'dur. Virtüöz şarkıcı veya enstrümancı yetiştirmeyen bu okullar, besteciler üzerinde güçlü bir etki bırakarak onları Wagner'in yoğun kromatizm içeren müziğinin etkilerinden uzaklaştırmak için eski modal sistemlere yönlendirmiştir.

1900'lere gelindiğinde Avrupa müziğini boydan boya kuşatan Alman müzik geleneğine karşı, Rusya, Çekoslovakya ve İskandinav ülkeleri folklorik unsurlara yönelerek müziklerinde ulusal ve ulusalcı fikirleri ifade etme çabasına girişmiştir. Ancak Wagner'in birleşik sanat ideolojisi ve besteleme tekniklerinin büyük popülaritesinden dolayı, bu tür girişimler Avrupa müziğinde başlangıçta yeterince yankı bulamamıştır. Daha sonra güçlenerek tüm dünyaya yayılacak ulusalcılık akımı müzik alanında Fransa'da daha farklı bir yön çizmiştir. Fransız besteciler esinlenme için folklorik unsurlara değil, François Couperin ve Jean-Philippe Rameau gibi Barok dönem ve Rokoko akımı bestecilerinin form ve stil özelliklerine yönelmiştir. Böylelikle Fransa'da 17. ve 18. yüzyıllarda müziğin yanı sıra diğer sanat dallarında da gelişim görülen 'Altın Çağ' Fransız bestecilerin yüzyıl sonu ulusalcılık arayışındaki referans kaynağı olmuştur. Bu yüzden Erik Satie, Claude Debussy ve Maurice Ravel gibi bestecilerin eserlerinde *sarabande*, *menuet*, *passepied*, füg ve *toccata* gibi bazı Barok dans ve formlarına yer verdikleri görülmektedir. Ancak Richard Taruskin'e göre Gabriel Fauré ve André Messager gibi besteciler "Wagner'in 'özgür' ve 'özerk' sanatına tamamen karşıtlık oluşturan kullanışlı dans parçalarını sıklıkla ele alarak sekiz veya on altı ölçülük bir dans figürünün ardından Wagner'in 'sonsuz melodi'sini uygunsuz, hantal kadanslara sığdırmaktaydılar."⁸ Bunun yanı sıra Gabriel Fauré ve Henri Duparc salon melodilerini büyük Alman *lied* bestecilerinin eserlerine eşdeğer sanat şarkısına dönüştürmüşler ve yeni bir piyano

⁸ Richard TARUSKIN, "Chapter 2 Getting Rid of Glue", **Oxford History of Western Music**, 81.

müziği stili oluşmasına katkıda bulunmuşlardır.⁹ Operalarının aksine çok daha karakteristik özellikler taşıyan enstrüman müziğinde mizah ve neşe gibi kavramlara yer veren Emmanuel Chabrier'in bu yaklaşımı yeni müzik için bir akıma dönüşerek modern Fransız okulunun bazı bestecilerini kuvvetli bir şekilde etkilemiştir.

Fransız müziği için bir başka önemli itici güç de 1889'daki Uluslararası Paris Fuarı'nda ortaya çıkmıştır. Burada bir Java gamelan¹⁰ orkestrası dinleme fırsatı yakalayan Debussy, Wagner'inkiler dışında da tınılar ve yaklaşımlar olduğunu fark etmiştir. Viyana'da dinlediği Wagner'in müziğinden başlangıçta oldukça etkilenen Debussy, daha sonra hem kendinin hem de Fransız müziğinin Wagner hakimiyetinden özgürleşmesi gerektiğine inanarak daha hassas, ince ve sağduyulu bir sanat arayışına girişmiştir. Eserlerinde paralel ve çözülmeyen disonans akorlar ve oktatonik, pentatonik ve tam ton gamlar gibi tonal olmayan modlar kullanan Debussy Fransa'da, hatta Paris'te doğmakta olan izlenimcilik akımının müzik alanındaki öncüsü olmuştur. Böylelikle karakteristik özellikleri formunun inceliği, öz materyal kullanımı, ince işçilik ve berrak fikirler olan Fransız sanatını tekrar Fransız entelektüel görüşün odağına yerleştirmiş de olmuştur.

İzlenimcilik her ne kadar tınısal ve biçimsel açılarından romantik geleneğe bir başkaldırı olmuşsa da, bir başka açıdan romantik mirasın son dışavurumudur. Bu yüzden özneliliği, çekiciliği, güzel tınıya bağlılığı, klasik form anlayışını reddedişi ve lirizm sevgisiyle romantik hareketin temel eğilimlerini de sürdüren izlenimcilik, bazı besteciler için yeni Fransız müziğinin gelmesi gereken nokta olmamıştır. Eric Salzman dönemin entelektüel stilinde iğneleyici, kuru, alaycı anlayışa sahip bir başka bakış açısının daha ortaya çıktığını ifade etmektedir. Ona göre görsel sanatlarda Henri de Toulouse-Lautrec'in¹¹ eserlerinde; müzikte, Wagnerizme bilinçli bir panzehir

⁹ Bkz. (2), ARNOLD - SMITH

¹⁰ Güney Asya ülkelerine, özellikle Endonezya'nın Java (Cava) ve Bali adalarına özgü geleneksel müzik topluluğu. Bu topluluklar çoğunlukla metalafon, ksilofon, kendang davulu, gonglar, bambo flütü ve diğer yerel çalgılardan oluşmaktadır.

¹¹ Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) Fransız ressam. Kendi dönemine kadar ikinci sınıf görülen afişin bir sanat olarak değer kazanmasını sağlayan Toulouse-Lautrec özellikle *Moulin Rouge* (Kırmızı Değirmen) pavyonunu konu alan resimleriyle ün kazanmıştır. 35 gibi genç bir yaşta ölen sanatçı Van

olarak Chabrier’de görülen bu stilin en önemli örneği Erik Satie’dir.¹² Bunun yanında yüzyıl sonunda deneysencilik diğer sanatlarda olduğu gibi müzikte de önemli bir yer edinmiştir. Satie ve izlenimci besteciler Debussy ve Ravel’in eserlerinde egzotik tınılar arayışıyla modları kullanmaya başlamıştır.

Tüm bunların sonucunda 19. yüzyılda güçlü bir varlık göstermekten uzak olan Fransız müziğindeki yeni bir müzik dili arayışları yüzyıl sonu itibariyle meyvelerini vermeye başlamış ve Avrupa sanatına yeni bir soluk getirmiştir. Yeni anlamlar ve biçimler arayışıyla yüzyıl sonunda oluşan estetik anlayışı Fransız inceliğine ve duyarlılığına sahiptir. Alman müziğinin yücelik ve derinliğine karşı yeni Fransız müziğinde daha mütevazı ve muhafazakar bir dürtü oluşmuştur. Fransız besteciler müziklerini güçlü arzuları ifade etmek ve canlandırmak için kullanmak yerine ona süsleyici bir değer vermişlerdir. Geçmiş formlara yönelen besteciler müziklerinde görkemlilikten ziyade zevk ve güzelliği aramışlardır. Bir başka ifadeyle Alman ve romantik geleneğindeki her şeyden uzaklaşmaya çalışılmıştır. Richard Taruskin’e göre bunu gerçekleştirmesi ortak bir bilincin varlığına işaret etmektedir;

*“Pek çok Fransız besteci sadece bilinçli bir anlaşmayla değil aynı zamanda müşterek bir görev bilinciyle, ortak bir teknik projeye kadar varan benzer teknik kaygılarla meşgul oldu. Bu proje Almanya’da çökme evresine giren Wagner meyilli sembolizmi etkisizleştirmek olarak tarif edilebilir.”*¹³

1880 itibariyle Alman müziğinde ortaya çıkan maksimalist¹⁴ eğilimlerden kaçınılmaya başlandığı Fransız müziğinde form, tını, doku ve enstrümantasyon

Gogh gibi ressamlarla Fransa’da izlenimciliğin kurallarına tepki olarak 19. yüzyıl sonunda ortaya çıkan Post-izlenimciliğin en tanınmış ressamlarından biridir.

¹² Bkz. (7), SALZMAN, 18.

¹³ Bkz. (8), TARUSKIN, 81.

¹⁴ Maksimalizm 1890-1914 yılları arasında özellikle Almanca konuşulan ülkelerde geleneksel ve kabul gören müzikal araçların radikal bir şekilde kuvvetlendirilmesi olarak görülür. Modernizmin bu erken dönemi maksimalizm olarak nitelendirilmektedir. Romantizmin önkoşullarından olan coşkun ifade, dinsel yücelik ve duygusallık aşırı bir şekilde sunulur. Müzikteki tezahürü kabaca zaman ve tınısal açıdan genişleme olan maksimalist yaklaşımda eserlerin süreleri uzarken ses hacmi artar ve dokusu karmaşıklaşır. Ayrıca Wagner’de görüldüğü gibi tonal yönelimler büyük bir çeşitlilik ve esneklik kazanır. Wagner’in aynı zamanda kabul edilebilir disonanslarını ve geciktirilmiş çözümlerini de kapsamaktadır. Maksimalist özellikler taşıyan eserler yazan bestecilerden bir örnek

açısından çok daha sade ve ekonomik bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu durum Fransa’da bilinçli, düşünsel, ironik ve incelikli bir stilin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Böylelikle Alman geleneğinden çok daha farklı bir yön alan Fransız modernizmi stilistik değişimleri ve yenilikleriyle Avrupa müzik tarihinde yeni bir sayfa açmıştır.

2.1. XIX. Yüzyıl Sonu Fransız Piyano Müziğinin Genel Özellikleri

18. ve 19. yüzyılda bestecilere en çok ilham veren enstrümanların başında gelen piyano yüzyıl sonunda cazibesini sürdürmeye devam etmiştir. “Piyano ve literatürü 1870’lere gelindiğinde hem yükselen orta sınıfın salonlarında hem de konser sahnelerinde emsalsiz bir üstünlük elde etmiştir.”¹⁵ Yüzyılın ikinci yarısında Fransız piyano literatüründe Alman Romantizminin yanı sıra yaşamının önemli bir kısmını Paris’te geçiren Frédéric Chopin’in etkileri de açıkça hissedilmektedir. Paris Konservatuvarı’ndaki öğrencilerinden Georges Mathias ve çevresinde onun piyanistliğine tanık olan çok sayıda piyanist ve eğitimci Bizet, Chabrier, Fauré, Saint-Saëns, Debussy, Ravel ve Satie gibi sonraki nesillere ait bestecilere Chopin geleneğini aktarmıştır. Bu besteciler arasında olan ve piyano müziğinde Chopin geleneğinin en çok hissedilenlerinden biri de Gabriel Fauré’dir. Fauré 1880’lerden sonra Chopin’in müziğini çağrıştıran doku, ritmik esneklik ve karmaşık arpejler içeren lirik Noktürnler, Impromptular ve Barcaroller bestelemiştir. “Her ne kadar Chopin’in bir zamanlar meşhur olan türlerini kullanmışsa da eşit öneme sahip eller

de Avusturya-Alman senfonik besteciliğini doruğa ulaştıran Mahler’dir. Bir çocuk korusu içeren ve 90 dakikayı aşan üçüncü senfonisi ve vokal solistleri, korusu ve kalabalık orkestrasıyla en geniş kadroyu gerektiren 8. Senfonisi (Binler Senfonisi) bunlardandır. Ancak ‘makizmalizm’in bir sınırı olduğu daha sonra anlaşılmıştır. İngiliz besteci Havergal Brian’ın (1876-1972) 1927’de tamamladığı ve 100 dakikayı aşan, 55 bakır nefesli, 31 tahta nefesli, 6 timpanistin çaldığı 22 vurmali enstrüman, 4 vokal solist, 4 karma büyük koro, bir çocuk korusu ve bir orgu kapsayan ‘*Gothic*’ Senfonisi gibi muazzam boyuttaki eserlerin seslendirilme zorluğu bu eğilimin sonunu getirir. (Daha fazla bilgi için Bkz. Richard TARUSKIN “Maximalism” ve “What Then?”, **Oxford History of Western Music**)

¹⁵ R. WINTER – S. BRADSHAW, “Keyboard music, §III Piano music from c1750”, **Grove Music Online**

üzerine kurulu, her biri kişiye özgü figürasyonlar ve arpejenmiş bir arka plan içinde serbest polifoniye hayata geçirmiştir.”¹⁶ Fauré’nin çağdaşlarının aksine piyano müziğinde Wagner’in etkilerine rastlanmaması belki de fazlasıyla Chopin etkisinde olmasından kaynaklanmaktadır. Eserlerinde ses gürlüklerinin yapısal açıdan kuvvetli bir rol oynadığı görülen Fauré, Chopin ile özdeşleştirilen Mazurka, Noktürn, Barcarolle, Impromptu ve Balad gibi türlerde eserler bestelemiştir. Chopin izleri Debussy’nin erken dönem yapıtlarında da görülmekte, ancak bu Fauré’ye göre daha dolaylı bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Mazurka ve Balad’ın yanı sıra –Chopin gibi– bir dizi Etütler ve Prelüdlere de besteleyen Debussy, Chopin’in kullandığı üç bölmeli biçime sadık kalmamıştır.

Fransız kültür hayatında büyük bir popüleriteye sahip olan Wagnerizmin izlerini Fransız piyano müziğinde Chopin’in etkilerinden daha da çok görmek hiç de şaşırtıcı değildir. Alman romantik geleneğini eserlerinde en çok yansıtan Fransız bestecilerinden biri olan Franck’ın en önemli piyano eserlerinden *Prelüd, koral ve füg* (1884) ile *Prelüd, aya ve final* (1887) karmaşık kromatizmleri ile Wagner etkilerini doğrudan açığa çıkarmaktadır.¹⁷ Konturpuantal yapısıyla J. S. Bach’a da uzanan *Prelüd, koral ve füg*’de koral’in açılışı anarmonik tınlayan iki *Tristan* akoru içerir. “Piyanodaki ilk tepkisi Chabrier, Faure, Delibes, Massenet veya Gounod’nun Fransız deyişini daha doğrudan takip etmek olan Debussy’de”¹⁸ de Wagner izlerini görmek mümkündür. Bestecinin 1894 tarihli *Images*’ında *Tristan* açılışı buna bir örnektir. Ancak Debussy Wagner’deki gerilimsel yapıyı piyanoda çok daha yalın ve berrak bir şekilde sunmuştur. Paris Konservatuvarı’nda okuduğu süre zarfında Chopin ve romantik repertuvarın etkisinde kalmasına rağmen, özellikle 1880-1890 yıllarını kapsayan ilk dönem piyano müziğinde tını, armoni ve üslup açısından Chabrier etkileri hissedilen besteci daha sonra Wagner’in izinden gitmeyi bırakmıştır.

¹⁶ A.g.m.

¹⁷ Mariko KANEDA, *Selected piano works of Emmanuel Chabrier: A stylistic analysis*, 19.

¹⁸ Roy HOWAT, *The Art of French Piano Music (Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier)*, 69.

Fransız piyano okulunun gelişiminde önemli katkılar sağlayan ve özellikle Ravel ve Debussy üzerinde büyük etkisi olan Emmanuel Chabrier'in de eserlerinde Wagner izlerinin görüldüğünden yukarıda bahsedilmiştir. Ancak "Wagner'den büyük ölçüde etkilenmiş olmasına rağmen Chabrier Fransa'da disonanstan özgürleşmeye ve modal melodilere ilgi oluşmasına katkı sağlayan piyano parçalarında daha fazla olmak üzere kendine özgüdür."¹⁹ *Dix pièces pittoresques* (1881), *Trois valse romantiques* (1883), *Bourrée fantasque*'in (1891) yanı sıra Wagner'in *Tristan ve Isolde*'nin temaları üzerine bir *quadrille*²⁰ olan *Souvenirs de Munich* (1886) gibi önemli eserleri daha sonra özellikle izlenimci okula zemin oluşturan renk ve doku çeşitliliği barındırmaktadır. Roy Howat'a göre Chabrier'in özgünlüğünün bir kısmı *Caprice*'inde olduğu gibi armonik olarak *Tristan* uslubundan bağımsız oluşundan ve hala canlı bir şekilde hissettirmeye çalıştığı polifoniden kaynaklanmaktadır.²¹ Piyano eserlerinde yeni bir ses dünyası arayan besteci ayrıca mizah ve yeniliklere kapı açmıştır. Her ne kadar opera alanında Wagner izlerini taşımış olsa da piyano eserlerindeki renk, tını ve doku gibi kavramlara yaklaşımıyla Chabrier Fransız piyano okuluna önemli yenilikler getirmiştir. Roy Howat, Chabrier'in *Pièces pittoresques*'in yanı sıra *Impromptu*'sunun görünürdeki sade formuna karşın Fransız piyano müziğinin başlangıcını işaret ettiğini belirtmektedir.²² Müziğindeki Alman unsurlara rağmen Fransız kalabilen Chabrier çağdaşları arasında müzik tarihinde en az tanınan bestecilerden biri olmuştur.

Piyano müziğinde Alman müziğinin bazı unsurlarının yoğun görüldüğü bestecilerden biri olan Gabriel Fauré altıncı *noktürn*'ünün altında yatan koral doku ve meşhur *Scilienne*'deki polifonik yazıyla müziğinde J. S. Bach'ın izlerini taşımaktadır. Bununla birlikte besteci bazı piyano eserlerinde modal geçişler de kullanmıştır. Romantik geleneğini sürdüren ve ilk Fransız piyano konçertolarından bazılarını besteleyen Camille Saint-Saëns da tutucu bir müzik diline sahiptir. Piyano

¹⁹ Bkz. (15), WINTER - BRADSHAW

²⁰ Dört çiftin kare düzeninde dans ettiği ve 18. ve 19. yüzyılda rağbet görmüş olan bir dans türü.

²¹ Bkz. (18), HOWAT, 169.

²² A.g.k., 91.

eserlerinde özellikle J. S. Bach ve F. Mendelssohn'un izleri görülmektedir. César Franck ise yapısal açıdan yeniliklere öncü olmuş, fantezi ve daha katı formları bir araya getirdiği eserlerindeki F. Liszt'e özgü teknik ve döngüsel form (forme cyclique) kullanışıyla dikkat çekmektedir.

19. yüzyılın ortasından sonra Rusya ve İspanya'da müzikte folklorik öğelerin öne çıktığı görülmektedir. Modest Mussorgsky'nin *Bir Sergiden Tablolar* (1874) ve Mily Balakirev'in *İslamey* (1869) gibi eserleri Rusya'da ulusalcı piyano müziğinin oluşumuna ön ayak olurken, Sergei Rachmanioff ve Alexander Scriabin gibi besteciler teknik ve müzikal olarak Chopin ve Liszt geleneğini sürdürmüştür. İspanya'da ise Isaac Albeniz ve Enrique Granados gibi besteciler ulusal kimliği ön plana çıkaran yapıtlar ortaya koymuşlardır. 1880'lerden itibaren romantik geleneğin sonunu getiren yeni yaklaşımların ve fikirlerin gelişmeye başladığı Fransa'da ise piyano müziğindeki yönelim Rusya ve İspanya'nın aksine folklorik değil ulusal farkındalığın bir sonucu olarak antik dönem müziklerine doğru olmuştur. Fransız bestecilerin Couperin ve Rameau gibi Barok dönem Fransız klavsen müziği bestecilerinin anlayış ve stillerine yönelmelerine yol açan bu durum Fransa'da neoklasisizme (yeni klasikçilik) zemin olacaktır. Debussy, Ravel ve Chabrier gibi besteciler piyano eserlerinde Rameau ve Couperin'in stil ve üslubunu çağrıştıran öğeleri kullanmışlardır. *Le Rappel des Oiseaux* olduğu gibi Rameau'daki kuş cıvıltıları veya horoz ötüşü tarzı çağrışımlar Chabrier'nin *Aubade* ve Ravel'in *Oiseaux tristes* ve *Ma mère l'oye* adlı eserlerinde görülmektedir. Debussy stilistik özellikleriyle öne çıkan *Petite suite* ve *Suite bergamasque*'de armonik ve dokusal moderniteyi antik üslupla birleştirmektedir. 1905 tarihli *Hommage à Rameau* adlı eseri ise Rameau'nun *Sarabande*'leriyle benzerlik göstermektedir. César Franck'ın da dediği gibi “Bu müzik (*Pièces pittoresques*) çağımızı Couperin ve Rameau'nunkilere bağlamaktadır.”²³

Antik dönemin yeniden keşfi ile Satie ve Debussy gibi besteciler Gregoryen ezgilerine dayanan modal arayışlara girmişlerdir. Satie 1886 yılında bestelediği 4

²³ A.g.k., 145.

Ogives, 1887’de bestelediği 3 *Sarabandes* ve 1888’de bestelediği 3 *Gymnopedies* ile ilk modal denemeleri gerçekleştirmiş ve Fransız piyano müziğine yeni bir soluk getirmiştir. Modal kullanımının yanı sıra uzun yıllar belirsiz bir şekilde kullandığı tam-ton modu ile Debussy tonalite hissini zayıflatmayı ve hatta tonaliteyi maskeleyi amaçlamıştır. Fransız besteciler yaratmak istedikleri yeni müzik dilinde modaliteyi kullanarak diatonik kadansların ve armonik yürüyüşlerin basmakalıp etkilerini azaltmışlardır. Bu, yüzyıl sonu Fransız resim sanatındaki renk karışımını ve kompozisyonları çağrıştıran bir uygulamadır. Fransız besteciler için “modlar aynı anda çeşitli boyutlarda işe yarayabilmektedir: melodi olarak, modal armoni olarak veya yazının akışını yönlendiren bas hattı olarak.”²⁴ Öte yandan yüzyıl sonunda genel olarak Alman bestecilerinin aksine Fransız besteciler form konusuna daha az ilgili olmuşlardır. “Bu dönemdeki Fransız müziğinin büyük kısmı standart formların içinde sınıflandırılmaya karşı koymaktadır.”²⁵ Fransız müziğinin geleneksel formlardan uzak duruşu ona esneklik kazandırırken, gelişiminin de daha çok armonik ve ritmik düzlemde gerçekleşmesine sebep olmuştur.

Fransız müziğindeki egzotik etkiler 1889-1990 Uluslararası Paris Fuarı’ndaki konserlerden sonra görülmeye başlamıştır. Dünyanın diğer ülkelerinden çok çeşitli müzik örneklerinin sunulduğu fuarlarda yoğun bir şekilde Rus müziği de icra edilmiş ve Debussy ve diğer besteciler üzerinde etkiler bırakmıştır. “Debussy’nin 1891 tarihli *Ballade slave*²⁶ ve 1892 tarihli *Noktürn*’ünden [onun] uzun yıllar favorisi olan Balakirev’in *Tamara*’sının altında yatan öykümsü hava yayılır.”²⁷ Daha sonra besteleyeceği *Childeren’s Corner* (Çocukların Köşesi - 1908) gibi daha olgun eserlerinde de Mussorgsky izleri hissedilmektedir. Rus müziğinin yanı sıra egzotik tınıları da getiren 1889 ve 1990 Paris Fuarları yüzyıl sonunda pek çok Fransız besteciye doğu ve doğu kökenli müziklerle esinlendirmiştir. Ancak Debussy bu esinlenmeyi kendi müzik diliyle buluşturanların başında gelmektedir. E.

²⁴ A.g.k., 11.

²⁵ A.g.k., 38.

²⁶ Besteci eseri daha sonra sadece *Ballade* olarak yeniden isimlendirmiştir.

²⁷ A.g.k., 132.

Robert Schimtz'in ifadesiyle "Debussy piyanoya Balili müzisyenlerin gamalan orkestralarına baktıkları gözle bakmaktadır. Kendi çevresinde yerleşen rezonans kalıpları gibi [Debussy de] tek bir tonla çok fazla ilgilenmemiştir."²⁸ Gamalan benzeri kullanımına en iyi örnek *Estampes*'in (1903) ilk parçası *Pagodes*'dir: pentatonik süslemeler ve diyatonik kadans ve modülasyonların göreceli yokluğunun bir karışımıdır. Fransız piyano müziğinde egzotik tınılara en iyi örneklerden biri de Satie'nin *Gnossiennes*'leridir. Alaycı bir basitlik içeren eser Satie'ye Fransız müziğinde ikon kırıcı bir pozisyon kazandıran eserlerinin ilk örneklerindendir.

Bu dönemdeki Fransız piyano müziğine piyanistik açıdan bakıldığında özellikle Franck, Debussy ve Ravel gibi bestecilerin romantik geleneğin aşkın (transcendental) virtüözite tekniğini sürdürme ve ileri götürme eğiliminde oldukları görülmektedir. "Debussy'nin enstrümanın özündeki vurmali niteliklerine yaratıcı şekilde itibar etmeyişi onun hamleden çok sonoriteye, devamlı *cantabile*den ziyade ince nüans değişimlerine bağımlı yeni bir piyanizm geliştirmesine olanak sağlamıştır"²⁹. Ravel'in izlenimcilikle kesişen geleneksel bir piyano virtüözitesi parlak bir klavye kullanımı doğurmuştur. Piyanizmin geçmişteki virtüözitesine eşdeğer bir seviyede başarılı bir şekilde kullanan Debussy ve Ravel 20. yüzyıl piyanistik geleneğinin oluşumunda önemli bir rol oynamışlardır. Öte yandan bir gelenek karşıtı olan Satie 19. yüzyıl virtüözlük geleneğine de direnç göstermiş, form ve doku bakımından yalın, teknik açıdan ise virtüöziteden yoksun eserleriyle piyano literatüründe kendine ciddi bir yer edinmemiştir. Bundan hiç kuşkusuz 19. yüzyıl virtüözite tekniğinin 20. yüzyıl boyunca da popülerliğini korumasının payı büyüktür.

²⁸ A.g.k., 110.

²⁹ Bkz. (15), WINTER - BRADSHAW

3. ERIK SATIE'NİN YAŞAMI VE MÜZİK GEÇMİŞİ

3.1. Yaşamı

*"Dünyaya çok yaşlı bir zamanda, çok genç geldim"*³⁰

Erik Satie



*Erik SATIE peint par
lui-même, avec une pensée:
"Je suis venu au monde très
jeune dans un temps très vieux.."*

Resim 3.1 - Otoportre

3.1.1. Gençlik Dönemi (1866 – 1890)

Eric Satie —daha sonraları adını hep “Erik” olarak yazacaktır— 17 Mayıs 1866'da Honfleur, Normandiya'da doğmuştur. Babası Jules Alfred Honfleur'lü bir gemi komisyoncusudur. İngiltere doğumlu olan annesi Jane Leslie ise İskoç bir

³⁰ Erik SATIE, *A Mammal's Notebook: Collected Writings of Erik Satie*, 12.

aileden gelmektedir. Üç kardeşin en büyüğü olan Erik Satie 1870 yılında Fransa ile Prusya arasındaki savaşın bitmesiyle ailesi ile birlikte Paris'e taşınmıştır. 1872'de annesinin ölmesi üzerine babası Satie'yi büyükanne ve büyükbabası tarafından bakılması için Honfleur'a geri yollamıştır. Eğitimi için Honfleur kolejine giren Erik Satie'yi Honfleur'de kaldığı süre içinde derinden etkileyen iki kişi olmuştur. Bunlardan birincisi kendine *Sea-bird* (Deniz kuşu) takma ismini veren tuhaf ve eksantrik amcası Adrien, diğeri ise ona ilk piyano derslerini veren Vinot³¹ adlı *St. Catherine Léonard* kilisesinin orgcusudur. Satie, Vinot ile 1874'de başladığı müzik eğitiminde piyanonun yanı sıra solfej ve Gregoryen şarkıları da öğrenmiştir. 12 yaşındayken büyük annesinin talihsiz bir şekilde boğularak ölmesi üzerine Satie tekrar Paris'e babasının yanına dönmek zorunda kalmıştır. Çocuk bakımından anlamayan babası Satie ile ilgilenmekte yetersiz kalmış ve üstelik onun Paris'e gelişinden bir sene sonra Eugenie Barnetche isimli bir piyano öğretmeni ile evlenmiştir. Bir müzik tutkunu olan üvey annesi Satie'nin müzik eğitimine önem vermiştir. Her ne kadar üvey annesinin yönlendirmelerine direnmişse de, onun zoruyla 1879'da Paris Konservatuarı'na girmiştir. Konservatuvarda 'yetenekli ama tembel'³² olarak ifade edilen Satie hocalarını etkilemekten çok uzak olmuştur. Müzikten daha çok okumaya ilgisi ve düşkünlüğü olan Satie vaktinin büyük bir kısmını Voltaire, Baba Dumas ve Chanette gibi yazarların kitaplarını okuyarak geçirmiştir. Okuldaki sınavlardan başarılı sonuçlar elde edemeyince 16 yaşında konservatuvardan atılmıştır. Bir süre sonra Antoine Taudou'nun³³ konservatuvardaki derslerine dinleyici olarak katılan Satie 18 yaşına geldiğinde ilk bestesi *Allegro Pour Piano*'yu, bundan bir sene sonra da salon parçaları olan *Valse-Ballet* ve *Fantasie-Valse*'i bestelemiştir. Bu eserleri babasının salon müziklerinin yayınlandığı müzik yayın evinde basılmıştır.

³¹ Vinot'un soyadı hiçbir kaynakta bulunamamıştır. Ancak kendisinin Gabriel Fauré'nin de hocası olan Louis Niedermeyer'in öğrencilerinden biri olduğu bilinmektedir.

³² Paris Konservatuarı'nda 1880 yılında girdiği bir sınavda Hiller'in Piyano Konçertosu Op. 60'ı seslendirdikten sonra kendisi hakkında yapılan yorum. (Robert ORLEDGE, **Satie Remembered**, xxi)

³³ Antoine Taudou (1846-1925) Fransız kemancı ve besteci. Paris Konservatuarı'nda eğitim gördü. 1869'da Grand Prix de Rome ödülünü kazandı. Konservatuvarda armoni dersleri veren Taudou'nun öğrencileri arasında Charles Kœchlin, Jacques de la Presle ve Aymé Kunc gibi müzisyenler bulunmaktadır.

Erik Satie'nin erken dönem düşünce ve estetik dünyasına etki edenlerden biri de şair Contamine de Latour'dur³⁴. Onun etkisiyle mistisizme ve Gotik sanata ilgi duymaya başlayan Satie hiç sevmediği ve ailesinin ona dayattığı salon müziklerinden iyice uzaklaşmaya başlamıştır. Pişano için 4 *Ogives* yazdığı bu dönemin ardından askerlik hizmeti için Arras'a gitmiş, bu sırada bronşit olunca iyileşme süresince bolca kitap okuma fırsatı bulmuştur. Bu süre zarfını Gustave Flaubert'in³⁵ eserlerini okuyarak ve *Gül ve Haç*³⁶ tarikatının lideri Sar Josephin Péladan'ı³⁷ tanıyarak geçirmiştir. 1887 yılı ise Satie için oldukça verimli bir yıl olmuştur. Pişano için 3 *Gymnopédies* ve Latour'un şiirlerine yazdığı 3 şarkının (*Les fleurs*, *Les anges* ve *Sylvie*) ardından eylül ayında yine pişano için 3 *Sarabandes*'i bestelemiştir. Aynı sene evden ayrılıp Montmartre'a taşınan Satie sakal bırakarak ve kendine züppe bir görünüm vererek bohem bir yaşam tarzını benimsemiştir. Sık sık *Chat Noir*'a³⁸ giderek Rodolphe Salis ve yazar Alphonse Allais³⁹ gibi Paris eğlence ve kültür hayatının önemli isimleriyle vakit geçirmiştir.

³⁴ Contamine de Latour (1867-1926) İspanya doğumlu sembolist şair ve yazar.

³⁵ Gustave Flaubert (1821-1880) Fransız roman yazarı. Batı edebiyatındaki en büyük yazarlar arasında gösterilen Flaubert 1857 yılında basılan ilk romanı *Madame Bovary* ile Gerçekçilik akımının başlamasına yol açmıştır.

³⁶ *Gül ve Haç* tarikatı: Gül-Haçlılar 16.yüzyılda Avrupa'da kurulan ezoterik bir örgüttür. Temel sembolleri güllü haç olduğundan bu adla da anılırlar. Ezoterik bilgilerinin kaynakları Hermetizm, Platon ve Kabala'dır. Yani eski Mısır, eski Yunan ve İbrani ezoterizminin bir tür sentezi söz konusudur. Örgüt 1630'da Malineler konseyi tarafından sihirbazlık ve dinsel sapkınlık suçlamasıyla kapatılmıştır. Gizlenme inisiyatik örgütlerin doğal bir prensibi olduğundan olabildiğince gizlenme gereği görmüşlerdir. Bu yüzden diğer inisiyatik örgütler gibi bu örgüt hakkında da fazla bilgi yoktur. Kapatılan örgütün üyelerinin nereye gittikleri hakkında farklı görüşler ileri sürülmektedir. 19. ve 20.yüzyılda, gerçek Gül-Haçlılarla doğrudan bir bağlantısı olmamakla birlikte bu adı taşıyan pek çok örgüt kurulmuştur.

³⁷ Graal tapınağının *Gül ve Haç* tarikatının kendi kendini tayin eden lideri veya diğer adıyla Sar'ı Josephine Péladan aynı zamanda *Le Vice Suprême* (En büyük kötülük) ve *l'Androgyne* (Erdişi) adlı kitapların yazarıdır.

³⁸ 18 Kasım 1881'de emprezaryo Rodolphe Salis tarafından açılan Le Chat Noir ilk modern kabare kabul edilmektedir.

³⁹ Alphonse Allais (1854-1905) Fransız gazeteci, yazar ve mizahçı. İğneleyici bir kaleme ve absürt mizaha sahip olan Allais özellikle sözcük oyunları ile tanınırdı.



Resim 3.2 - Satie'nin Suzanne Valadon tarafından yapılan portresi

3.1.2. *Gül ve Haç* ve Kabare Dönemleri (1890 – 1898)

1890 yılı Erik Satie için yeni bir dönemin başlangıcıdır. Öncelikle ekonomik sebeplerden ötürü yine Montmartre'de bulunan daha küçük bir odaya taşınmak durumunda kalmıştır. *Chat Noir*'da ikinci piyanist olarak çalışmaya devam eden Satie kitaplarda okuduğu *Gül ve Haç* tarikatının lideri Joséphin Péladan ile tanışmıştır. Péladan'ın teklifi üzerine tarikatın resmi bestecisi olmayı kabul eden Satie ertesi sene onun *Les Fils des Etoiles* adlı oyunu için *3 Prelüd* ve *Le Prince du Byzance* için *Salut Drapeau* adlı eserlerini bestelemiştir. Rodolphe Salis ile yaptığı bir tartışma sonucunda *Chat Noir*'dan ayrılan Satie yine 2. piyanist olarak *Auberge du Clou*'da çalışmaya başlamıştır. Burada tanışma fırsatı yakaladığı pek çok ressamla başlayan arkadaşlıkları mizahi anlayışının, müzikal estetiğinin ve bohem ruhunun daha da genişlemesine sebep olmuştur. 1892'nin Şubat'ında yazdığı *Trois Sonneries de la Rose+Croix* adlı eserinden birkaç ay sonra farklı estetiksel görüşleri olduğuna kanaat getirerek Péladan'la da yollarını ayırmıştır. Bu dönemde Claude Debussy ile başlayan dostluğu ilerlemiştir. Debussy ona bir kopyasını verdiği *Cinq poèmes de*

Baudelaire adlı eserinin üstüne şunu yazarak eserini Satie'ye ithaf etmiştir: “Bu yüzyılda kaybolmuş hassas Orta Çağ müzisyeni Erik Satie'ye.”⁴⁰



Resim 3.3 – Debussy ve Satie, Paris 1910

Satie 1892 yılının Aralık ayında Contamine de Latour ile sürdürdüğü çalışmaların bir sonucu olan 3 perdeli balesi *Uspud*'u tamamlamıştır. Ancak opera müdürü Eugène Bertrand'ın eseri sahneye koymak istememesi üzerine sinirlenen ve onu düelloya davet eden Satie, yapmış olduğu tüm girişimlerine rağmen yine de *Uspud*'un sahnelenmesini sağlayamamıştır.

1893'de *Eglise Metropolitaine d'Art de Jesus Conducteur* adlı kendi mezhebini kurarak kendisini Parcier⁴¹ ve koro şefi olarak atamıştır. Piyano için 9 *Danses Gothique*, *Vexations*, *Prélude d'Eginhard* ve *Prélude de la porte héroïque du ciel* onun bu etki altında yazdığı eserlerindendir. Bu dönemde Satie'nin *Académie des Beaux-Arts*'da çalışmak için yaptığı başvurular geri çevrilmektedir. Önce Ernest

⁴⁰ Rollo H. MYERS, **Erik Satie**, 33.

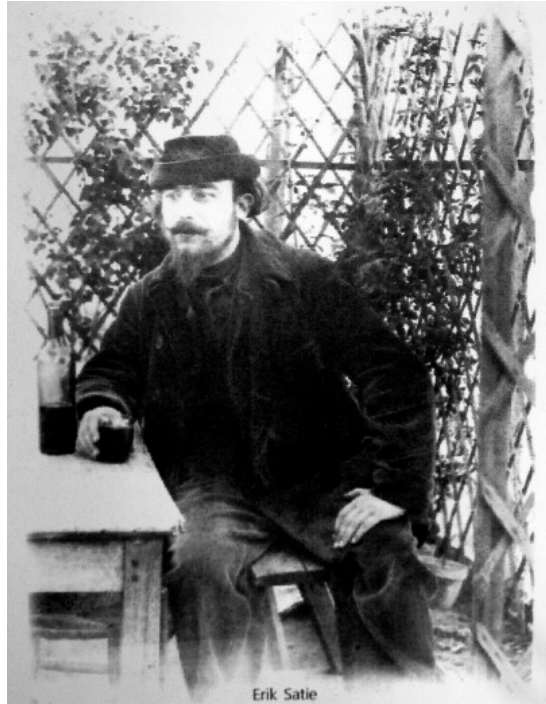
⁴¹ Satie kendisinin Tanrı ile ortak olduğunu bildiren bu kelimeyi kullanır.

Guiraud⁴² öldükten sonra boşalan pozisyon için yaptığı başvuru reddedilmiş daha sonra da Charles Gounod'un ölümünden sonra yaptığı başvuru sonuçsuz kalmıştır.

Satie 29 yaşına geldiğinde eserlerinden bazılarını yayınlamaya başlamıştır. Bununla birlikte kendisine karşı olan tüm eleştirilere de basında savaş vermektedir. *Gül ve Haç* tarikatıyla bağlarını resmi olarak da bitiren Satie kendi kurduğu mezhebini de üç sene sürdürdükten sonra 1896'da kapatmıştır. Bu yıl itibariyle tarzını yine değiştiren Satie, artık kadife takımlar içerisinde gezen bir beyefendi olmuştur. Kendine kalan küçük bir mirası hem eserlerinin yayımı hem de 7 kadife takım almak için harcadığından yine parasızlık sorunları baş göstermiş, bu yüzden yaşadığı binadan da daha küçük bir odaya taşınmak durumunda kalmıştır. Bazı ezoterik ve yarı-özel gazetelerin köşelerinde hakkında övgü dolu yazılar çıksa da Satie henüz toplumda tanınmamaktadır. Bu yüzden *Académie des Beaux-Arts*'da alacağı bir pozisyon onun için çok önemlidir. Ancak Ambroise Thomas'ın⁴³ ölümü üzerine *Académie des Beaux-Arts*'a yaptığı üçüncü başvuru da geri çevrilmiştir. Ancak Satie'nin beklediği olumlu gelişmeler başka bir yerden gelmiştir. Debussy'nin bir sene önce orkestrasyonunu yapmış olduğu 1. ve 3. *Gymnopédie* 1897 yılının Şubat ayında *Salle Erard*'da seslendirilmiş ve eserler oldukça olumlu tepkiler almıştır. Bu, Satie'nin popülerliğini ve saygınlığını arttıran önemli bir gelişme olmuştur. Piyano müziği yazmaya devam ettiği bu döneminde 6. *Gnossienne*'ini ve *Pièces Froides*'ı bestelemiştir.

⁴² Ernest Guiraud (1837-1892) Fransız besteci ve müzik öğretmeni. Guiraud'un armoni ve orkestrasyon öğretim metodu müzik çevrelerinde oldukça saygınlık kazanmış ve müzik teorileri Claude Debussy üzerinde güçlü bir etki bırakmıştır.

⁴³ Ambroise Thomas (1811-1896) Fransız besteci ve müzik öğretmeni. En çok *Mignon* ve *Hamlet* operalarıyla tanınan Thomas 1871'den ölümüne kadar Paris Konservatuarı'nın müdürlüğünü yapmıştır.



Resim 3.4 - Kadife Beyefendi, 1895

3.1.3. *Schola Cantorum* ve Mizahi Dönemi (1898 – 1915)

1898 Kasım'ı itibariyle Paris'in banliyösü Arcueil'e taşınan Satie'nin gündelik yaşamı da oldukça değişmiştir. Her gün Paris'in merkezine yaptığı 10 kilometrelik yürüyüşlerde yol boyunca sık sık çeşitli *café*'lerde oturup beste yapmıştır. Arcueil'e taşınmasıyla dış dünyaya daha da kapanan Satie, yaşadığı sürece kendinden başka kimsenin girmesine izin vermediği bu evde ölümüne kadar oturmuştur. Para kazanmak için tekrar Montmartre kabarelerinde Vincent Hyspa'ya eşlik etmeye başlayan Satie bu dönemde *Un diner à l'Elysée* gibi oldukça ünlene şarkılar bestelemiştir.

Jules Dépaquit⁴⁴ ve Contamine de Latour ile tiyatro müziği çalışmalarına başlamışsa da yüzyılın başı Satie için oldukça umutsuz ve verimsiz geçmiştir. Öte yandan yazdığı duygusal ve zevkli valslerle dönemin “Yavaş Dans Kraliçesi” olarak bilinen Paulette Darty'nin ilgisini çekmiş ve onun için *Tendrement*, *La Diva de l'Empire*, *Je te veux* gibi ünlenecek valsler bestelemiştir. Buna rağmen ciddi bir besteci olarak kabul görmek arzusunda olan Satie 1903 yılında *Trois morceaux en forme de poire* adlı piyano düetini yazmış, böylelikle yaratıcılığında yeni bir evreye ve özellikle mizahi özelliklerinin ön plana çıktığı bir döneme girmiştir.

Bu dönemde Satie'nin hayatında radikal değişiklikler olmaya devam etmiştir. Kendini teknik açıdan iyice yetersiz hissetmeye ve hakkındaki eleştirilerden yılmaya başlayan besteci, yakın arkadaşı Debussy'nin itirazlarına rağmen 1905 yılında *Schola Cantorum*'a⁴⁵ girerek eğitim hayatına geri dönmüştür. Amacı yazım tekniğini mükemmelleştirmek ve konservatuvar zamanında kaçmaya çalıştığı kontrpuan ve teori altyapısını kazanmaktır.

40 yaşına geldiğinde Satie'nin “Kadife Beyefendi” imajı melon şapka, siyah takım ve şemsiyesi ile yerini orta sınıf memur görünümüne bırakmıştır. Kabare şarkıları yazmaya devam ederken bir yandan da *Schola Cantorum*'da öğrendikleriyle deneysel çalışmalar yapmaktadır. *Fugue-valse*, *Chanson Médiévale*, *Passacaille* ve karmaşık motif yapısıyla *Prélude en tapisserie* bunlardan bazılarıdır. 1908'de *Schola Cantorum*'dan kontrpuan diplomasını almıştır. 1908'de Arcueil'deki *Patronage Laïque*'in⁴⁶ radikal-sosyalist toplantılarına katılmaya başlamış, ancak iki yılın ardından bu toplantılara gitmeyi bırakmıştır. Gazetede mizahi makaleleri yayınlandığı bu dönemde aynı zamanda Paulette Darty ve Vincent Hyspa ile konser etkinlikleri yoğunlaşmıştır.

⁴⁴ Jules Dépaquit (1869-1924) Fransız illüstratör.

⁴⁵ 1894'de Charles Bordes, Alexandre Guilmant ve Vincent d'Indy tarafından Paris Konservatuvarı'na alternatif olarak kurulan özel müzik okulu.

⁴⁶ Çocukları sokakların tehlikesinden koruma ve aralarında dayanışma ruhu ve arkadaşlığı geliştirme amacı taşıyan bir kuruluş.



Resim 3.5 – Satie, 1910

1911 yılı itibariyle Satie tekrar yüzünü güldüren gelişmeler yaşamaya başlamıştır. Maurice Ravel 16 Ocak'ta *S.M.I.*⁴⁷ konserinde bestecinin bazı erken dönem piyano eserlerini (2. *Sarabande*, *Prélude Fils des Etoiles* ve 3. *Gymnopédie*) seslendirmiştir. Dinleyicilerin oldukça beğendiği bu konser Satie için büyük bir gelişme olmuştur. Buna ek olarak Debussy de 25 Mart'ta orkestrasyonunu yaptığı 1. ve 3. *Gymnopédies*'i *Salla Gaveau*'da yönetmiştir. Roland-Manuel⁴⁸ de bestecinin *La Porte hereoïque du ciel* adlı piyano eserinin orkestrasyonunu bir başka *S.M.I* konserinde yönetmiştir. Artık keşfedilmeye başlanan Satie, kabaredaki işlerini bırakarak üretken bir evreye girmektedir. Orkestra için 2 füğ ve 2 koralden oluşan *En habit de cheval*'i bestelemiş ve pek çok eski eseri *Rovart-Lerolle* yayınevi tarafından yayımlanmıştır. 1912 yılı itibariyle mizah ve ironi içeren *Mémoires d'un amnésique* adlı yazıları *S.M.I.* dergisinde yayınlanmaya başlanmıştır. Bu yıl aynı zamanda

⁴⁷ Societé Musicale Indépendante: 1909 yılında Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Charles Kœchlin ve Florent Schmitt gibi besteciler tarafından Société nationale de musique'e tepki olarak kuruldu. O dönem Fransız müziğinin oluşumunda söz sahibi olan Société nationale de musique Ravel'in bazı eserlerini hoş karşılamamış ve Charles Kœchlin Maurice Delage ve Ralph Vaughan Williams'ın kilerin programlarını ise geri çevirmişti.

⁴⁸ Alexis Roland-Manuel (1891-1966) Fransız besteci ve eleştirmen. Vincent d'Indy ve Albert Roussel ile kompozisyon çalışan Roland-Manuel Paris Konservatuarı'nda 1947'den 1961'e kadar estetik dersleri verdi. Genç yaşında Erik Satie ile arkadaş oldu.

Satie'nin mizahi piyano parçaları yazmaya başladığı yıldır. *Préludes flasques (pour un chien)* ve *Véritables préludes flasques (pour un chien)* bunlardan ilk ikisidir. Demets yayınevi de bunlardan ikincisini yayımlamış, böylece bestecinin üretkenliğini ve şöhretini arttıran bir ortaklık başlamış olmuştur. 1913 yılında Satie sahne müziğine bir kez daha yönelmiş ve sürrealizmin belirtilerini taşıyan tek sahneli komedisi *Le piège de Meduse*'ü yazmıştır. Ancak bu dönemdeki en verimli eserleri mizahi piyano albümleridir. *Descriptions automatiques*, *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois*, *Embryons desséchés*, *Chapitres tournés en tous sens*, *Vieux sequins et vieilles cuirasses*'in yanı sıra çocuklar için de 5 albüm bestelemiştir. Satie giderek daha özgür ve orijinal eserler yaratmaya başlamıştır. Müzik ve metinlerini Satie'nin, çizimlerinin ise Charles Martin'in⁴⁹ yaptığı 1914 tarihli *Sports et divertissement* da bunlardan biridir. 1. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yepyeni bir kariyere başlayan Satie, kendini tamamen ortaya çıkardığı bir döneme girmiştir.

3.1.4. Sahne Eserlerine Yönelimi (1915 – 1920)

1914 yılında Satie'nin kariyeri çok sayıda tanınmış sanatçı ve önemli isimle buluşmasıyla yeni bir yön almaya başlamıştır. Bunlardan biri de dönemin ünlü şair, yazar ve yönetmeni Jean Cocteau'dur. Cocteau, Satie'nin *Morceaux en forme de poire* adlı eserini dinleyip etkilenmiş, bunun üzerine besteciden *A midsummer Night's Dream* adlı prodüksiyonu için müzik yazmasını istemiştir. Satie bu prodüksiyon için *Cinq grimaces*'i yazmışsa da proje hiçbir zaman gerçekleşmemiştir. Siyasi gelişmeleri takip etmeye devam eden Satie, bu dönem Sosyalist Parti'ye üye olmuştur. 1915'de piyano için *Avant-dernières pensées*'i bestelemiş ve eseri Claude

⁴⁹ Charles Martin (1884-1934) Fransız grafik sanatçısı, moda tasarımcısı, bale ve kostüm tasarımcısı ve illüstratör.

Debussy, Paul Dukas⁵⁰ ve Albert Roussel'e⁵¹ ithaf etmiştir. Ertesi yıl *Trois mélodies*'i de eserleri arasına eklemiştir.

Satie'nin çağdaş sanata ilgisi bu dönem artmıştır. 1916 Mayıs'ında Cocteau ondan *Parade* adlı bir başka sahne eseri için müzik yazmasını istemiştir. Eser üzerinde çalışmaya başlayan Satie yakın dostu Debussy'nin *Parade* hakkındaki onur kırıcı düşünceleri yüzünden onunla yollarını ayırmıştır. 18 Mayıs'ta sahnelenen bu Rus balesinin prömiyeri bir skandal olmuştur. Satie prömiyerden sonra kendisini tebrik eden ancak daha sonra yazılarında ona düşmanca tavırlar sergileyen eleştirmen Jean Poueigh'e⁵² aşağılayıcı posta kartları yollaması üzerine Poueigh ile mahkemelik olmuştur. Bu dönem Georges Auric, Louis Durey, Germaine Tailleferre ve Arthur Honegger gibi genç Fransız besteciler Satie'ye duydukları hürmetle bir oluşum başlatmıştır. Satie de onlar için konserler organize ederek *Nouveaux Jeunes*⁵³ olarak bilinen bu genç radikal bestecilere destek çıkmıştır. Ancak bir yıl sonra, 1918'de aralarında çıkan anlaşmazlıklar üzerine Satie grupla da yollarını ayırmıştır. Cocteau 3 Mayıs 1918'de yayınladığı *Le Coq et l'Arlequin* (Horoz ve Palyaço) adlı manifestosunda Satie'yi oldukça yüceltmiş, onu savaş sonrası “Yeni Ruh”un müzikal lideri olarak tanımlamıştır. Ancak besteci karayerindeki yükselişe rağmen maddi sıkıntılar çekmektedir. Üretkenliği yine bu dönemde devam eden Satie, önceki sene başlamış olduğu ve büyük önem verdiği eseri *Socrate*'in orkestrasyonunu bitirmiştir. Sistemantik kompozisyon yaklaşımının dönüşünü gösteren 5 *Nocturnes*'ü 1919'da yazan Satie'nin aynı dönemlerde Dada hareketiyle ilişkileri artmaya başlamıştır. Bestecinin son yıllarında yeni, şık ve Paris'e özgü müzikler yapmaya ilgisi artmıştır.

⁵⁰ Paul Dukas (1865-1935) Fransız besteci, eleştirmen ve müzik eğitimcisi. Aşırı derecede öz eleştiri yapan Dukas pek çok bestesini yarım bırakmış ve imha etmiştir. Paris Konservatuarı'nda ve École Normale de Musique kompozisyon dersleri verdi.

⁵¹ Albert Roussel (1869-1937) Fransız besteci. Roussel donanmada yedi yıl kaldıktan sonra müziğe yöneldi. *Schola Cantorum*'da eğitim gördükten sonra aynı kurumda Erik Satie'ye konturpuan dersleri verdi. İlk eserlerinde empresyonizm etkileri görülen Roussel daha sonra neoklasizme yöneldi.

⁵² Jean Poueigh (1876-1958) besteci, müzikolog, eleştirmen ve Fransız folklorist. *Schola Cantorum*'da eğitim görmüştür.

⁵³ Bu grup 1920 yılında *Les Six* adını almıştır.



Resim 3.6 – Satie, 1918

3.1.5. Son Yılları (1920 – 1925)

Satie'nin hayatının son beş yılı oldukça çalkantılı geçmiştir. Bu dönem sadece kariyerinin en verimli evrelerinden biri olmakla kalmamış, aynı zamanda çeşitli kilit eserleriyle onun yenilikçi ve öncü bir sanatçı olarak tanınmasını da sağlamıştır. Yenilikçi girişimlerine bir yenisi olarak dekor veya mobilya müziği anlamına gelen *Musique d'ameublement*'ı bestelemiştir. Eser Mart 1920'de Max Jacob'un⁵⁴ oyununun perde aralarında fonda çalınmış ve izleyicilerde büyük bir şaşkınlık yaratmıştır. Aynı yılın Haziran ayında Cocteau tarafından organize edilen Erik Satie Festival'inde *Socrate*'ın orkestra versiyonunun prömiyeri yapılmıştır. Eseri anlamayanlar ya Satie'ye hakaret etmiş ya da bunun büyük bir şaka olduğunu zannetmiştir. Çalışmalarına hemen geri dönen Satie *Caryathis* ismiyle tanınan dansçı

⁵⁴ Max Jacob (1876-1944) Fransız şair, yazar, ressam ve eleştirmen.

Elise Jouhandeau için beş bölümlü bir dans süiti olan *La belle excentrique*'i yazmıştır. 4 şarkıdan oluşan *Quatre petits mélodies* ve Debussy ile olan 30 yıllık arkadaşlığına adadığı *Elégie*'yi de bu dönemde bestelemiştir. Satie Nisan 1921'de *Socrate*'ın dinletileri için Brüksel ve Ghent'e gitmiş, döndükten sonra 1913 yılında tamamlamış olduğu *La piège de Méduse*'ün dünya prömiyeri yapılmıştır. İçindeki kaba güldürü öğeleriyle eser Dadaist ve Sürrealist tiyatrolar tarafından 'öncü' olarak değerlendirilmiştir. Aynı yıl Satie politik görüşlerini eyleme geçirmek için komünist partiye üye olmuştur. Yazarlığa yoğunlaştığı bu dönemde çeşitli konular ve özellikle Stravinsky ve Debussy üzerine makaleler yazmaya başlamıştır. 1923 yılında Darius Milhaud ona saygı duyan dört genç müzisyeni kendisiyle tanıştırmıştır. Bunlar Cliquet-Plegel, Roger Desormière, Maxime Jacob ve Henry Sauget'dir. Satie bu dört genci sıcak bir şekilde karşılayarak, onları önce *Fransız Koleji* ve daha sonra *Théâtre de l'Atelier*'de halk karşısına çıkarmıştır. Satie'nin yaptıklarına şükran duyan bu gençler *l'Ecole Arcueil* adını benimsemişlerdir. Mayıs ayında Satie Leon-Paul Forgue'un⁵⁵ *Ludions* adlı eseri üzerine bestelediği beş şarkıdan hemen sonra Pablo Picasso, Jean Cocteau, Léonide Massine⁵⁶ ile ortak çalışması *Divertissement*'ı tamamlamıştır. Diaghilev'in⁵⁷ Monte Carlo'da organize ettiği opera sezonunda çalınmak üzere Gounod'un *Le Médecin malgré lui* operasının diyalogları için müzik yazmıştır. Ancak Satie, Georges Auric, Francis Poulenc ve Jean Cocteau ile Monte Carlo'da yaptığı bir tartışma sonucunda onlarla da yollarını ayırmaya karar vermiş ve Paris'e geri dönmüştür. Artık daha çok yakınlaştığı Montparnasse'daki arkadaşları Francis Picabia⁵⁸ ve Marcel Duchamp⁵⁹ ile daha sık görüşmeye ve onların *391* ve *Paris-Journal* adlı gazeteleri için yazılar yazmaya başlamıştır.

⁵⁵ Leon-Paul Forgue (1876-1947) Fransız şair ve yazar.

⁵⁶ Léonide Massine (1896-1979) Rus koreograf ve bale dansçısı.

⁵⁷ Serge Diaghilev (1872-1929) çok sayıda ünlü dansçı ve koreografin ortaya çıktığı ve 20. yüzyılın en büyük gezici bale topluluğu kabul edilen "Rus Balesi"nin kurucusu, aynı zamanda sanat eleştirmeni, bale emprezaryosudur.

⁵⁸ Francis Picabia (1879-1953) Fransız ressam, şair ve tipograf. Kübizm, Soyut sanat, Dada ve Sürrealizm akımlarıyla yakından ilgilidir.

⁵⁹ Marcel Duchamp (1887-1968) Fransız/Amerikalı ressam, heykeltıraş ve yazar. Dadaizm ve kavramsal sanat ile ilişkilendirilen Duchamp yirminci yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Eserleri 1. Dünya Savaşı sonrasında Batı sanatının gelişimini etkilemiştir.

1924 Satie'nin kendini tüketecek kadar kendini müziğe verdiği ve fikirlerine yoğunlaştığı bir yıl olmuştur. Bahar geldiğinde Picasso ve Massine ile çalıştığı *Mercury* balesinin müziklerini yazmıştır. Prömiyeri 15 Haziran'da yapılan eser de büyük sansasyon yaratmıştır. Aynı yılın sonbaharına gelindiğinde ise Francis Picabia ve Jean Börlin⁶⁰ ile birlikte üzerinde çalıştığı *Relâche* adlı balenin müziklerini tamamlamıştır. Tıpkı *Mercury* gibi *Relâche* de başta basın olmak üzere büyük tepki görmüştür. Prömiyeri iki kez ertelenen ve ancak 5 Aralık'ta *Champs-Élysées*'de sahnelendirilen eser büyük bir skandal yaratmıştır. *Relâche* ile ilgili bir başka ilginç gelişme ise perde arasında René Clair'in⁶¹ çektiği sürrealist filmin gösterilmesi ve filme müzik yazan Satie'nin de filmin son karelerinde görülmesidir.

1925 yılının Ocak ayında Satie siroz ve akciğer zarı iltihabından kaynaklanan sağlık sorunlarından dolayı hızlı bir şekilde güçten düşmüştür. Arkadaşı Jean Wiener ona Palace de l'Opera'daki bir otelde oda ayarlamışsa da, Satie Montparnasse'deki arkadaşlarına daha yakın olmak için başka bir otele geçmiştir. Ancak bestecinin durumunun daha da fenalaşması üzerine Saint Joseph Hastanesi'ne kaldırılmıştır. Sağlık durumu iyice kötüleştikçe daha uzlaşılmaz olan Satie tartışmış olduğu eski arkadaşlarını da görmeyi reddetmiştir ve 1 Temmuz 1925'de 59 yaşında hastanedeki odasında hayata veda etmiştir.

3.2. Karakteri

*“Küçükken elli yaşına geldiğinde görürsün demişlerdi. Elli yaşına geldim ve hiçbir şey görmedim.”*⁶²

Erik Satie

⁶⁰ Jean Börlin (1893-1930) İsveçli koreograf ve dansçı.

⁶¹ René Clair (1898-1981) Fransız yönetmen ve senarist.

⁶² Pierre-Daniel TEMPLIER, **Erik Satie**, 61.



Resim 3.7 - Otoportre

Erik Satie'nin piyano eserleri üzerine yapılan bu çalışmada, bestecinin eserleri üzerinde derin izler bırakmış olmasından dolayı baskın kişilik ve karakter özelliklerinden kısaca bahsedilmesi uygun görülmüştür. Müzik tarihi araştırmalarında yazılan eserler kadar bestecilerin hangi şartlar ve etkiler altında yapıtlarını ele aldıklarını ve meydana getirdikleri tartışılır. Ancak bestecilerin kişilik ve karakter özellikleri çoğu zaman daha geri planda kalır. Satie'nin durumunda ise yapıtlarını kişilik özelliklerinden ayırmak veya soyutlamak pek mümkün değildir. Rollo H. Myers'a göre bunun en başlıca sebebi kısmen çoğu bestecinin kabul gören ve az çok bilindik deyimlerle (*idiom*) kendini ifade etmesine karşın Satie'nin sadece kendisine ait bir ifade şekli geliştirmiş olmasıdır. Ona göre[Satie'nin] kişisel diline giden tek yol da sanatçının bu dili yaratan karakteridir.⁶³ Bu yüzden kişiliği ve müziği ayrılmaz bir yapı oluşturan Satie'nin müziğini anlamak, onun nasıl bir insan olduğunu anlamayı gerektirir. Onun kişiliğini tanıyıp anlamaya başladıkça yapıtlarını da anlamak kolaylaşır.

Yaşamı boyunca sıra dışı bir insan olan Erik Satie için birden fazla karakteri olduğu söylenebilir. Köşeli kenarlar ve sivri uçlar barındıran karakteri birbirinden oldukça farklı, hatta zıt özellikleriyle aynı zamanda olağanüstü bir çeşitliliğe sahiptir;

⁶³ Bkz. (40), MYERS, 109.

“Roland Manuel’in ifadesiyle o münzevi, aziz, filozof, nükteci, şakacı, Sokratik ironist, gelenek karşıtı, gençlerin destekleyicisi, öncü ve sanatta yeni ve denenmemiş yolların korkusuz kaşifidir.”⁶⁴ Satie kişilik ve sanatçı olarak gerçekten de eşsiz nitelikler taşımaktadır.

Satie bir eksantriktir. Onun bu yapısı muhtemelen çocukluk yıllarında etkisine kapıldığı vahşi ve disiplinsiz doğasıyla bilinen *Sea-Bird* (Deniz Kuşu) lakaplı amcasından gelmektedir. Sorumsuzluk duygusuna, katkısız ve gelişigüzel bir hayal gücüne sahip olan besteci her an muziplikten kızgınlığa dönüşebilen bir yapıdadır. Çok konuşkan ve eğlenceli biri olan Satie kendisine hürmet ve saygınlık duyulmasını istemiş, buna rağmen bohem tavrıyla keyfince arkadaşlarına şakalar yapmıştır. Bu yüzden arkadaşları ve onu tanıyanlar Satie’yi hem eğlenceli hem de zor bulmuştur.

Zekasının bir ürünü olan mizah, Satie’nin en belirgin özelliklerinden biridir. Bir gün Debussy’nin form anlayışını geliştirmesi gerektiğini söylemesi üzerine birkaç hafta sonra *3 Morceaux en forme de poire*’ı (Armut biçiminde 3 parça) bestelemiştir.⁶⁵ Satie’nin dinsel formlara olan ilgisi ve giderek büyüyen mizah anlayışı onu kendi kilisesini kurmaya yöneltmiştir. Onun mizah anlayışını yansıtan başka örnekler ise *Prélude de la porte héroïque du ciel* adlı eserini kendisine adanması ve 1887 tarihli ilk eseri *Allegro*’yu yine kendi karakterine uygun bir şekilde Op. 62 olarak numaralandırılması gösterilebilir. Gülünç ve absürt müzikal ifadelerin yer aldığı mizahi piyano parçaları da onun bu yönünün ürünlerindendir.

Satie’nin kişiliğinin temel özellikleri sabit olmasıyla birlikte bir sürüngenin deri değiştirmesi gibi felsefesini ve yaşam biçimini değiştirdiği görülür. Bunun en belirgin örneği giyiminde gerçekleşmektedir. Hayatının farklı evrelerinde yaşadığı içsel ve fıkırsel değişiklikleri giyimiyle tamamlamıştır. Bohem bir yaşam sürdüğü gençlik yıllarında sadece kadife takım giyerken, 1910’lar itibariyle siyah melon

⁶⁴ A.g.k., 110.

⁶⁵ Bkz. (62), TEMPLIER, 25.

şapka, siyah palto, koyu bir takım, kolalı beyaz yakalar, sade kravat ve sıkıca düğmelenmiş yelek giymeye başlamıştır. Bu geleneksel ve resmi görünümüyle Satie bir müzisyenden çok yaşadığı dönemdeki bir öğretmen, noter veya bankere benzemiştir. Sanatında, mizahında veya günlük hayatında yansıyan kişiliğine ait irili ufaklı detaylar da giyiminde görülebilmektedir.

Satie'nin yaşamı çelişkiler ve tutarsızlıklarla dolu olmuştur. Elbiselerine ve giyim kuşamına çok dikkat eden Satie'nin Arcueil'deki odası ise neredeyse bir çöp evi andırmaktadır. Gururlu ve şerefine düşkün olduğu için yaşamı boyunca odasına kimseyi getirmemiş ve kimsenin girmesine müsaade etmemiştir. Temizliğe çok önem vermesine rağmen ellerini sabunla yıkamak yerine sünger taşı kullanmayı tercih etmiştir. Ev sahibi ondan para istediğinde içtenlikle bu davranışı için onu eleştirme hakkını kendinde görmüştür. Arcueil'deki *café*'lerde oturup müzik yazdığı zamanlarda onu selamlayan arkadaşlarına selam vermemiş, ancak ertesi gün onları yersiz davranışları için suçlayabilmiştir. Eline bir miktar para geçtiğinde bonkörce arkadaşlarını yedirip içirmiş, kıyafet almış, ancak sonraki günlerde yemek için bile para bulmakta zorlanmıştır. Zaten Satie parayı ne elde etmeyi ne de elde tutmayı becerebilmiştir. Bohem bir yaşam süren Satie'yi fakirlik sadece artık göze batacak boyuta geldiğinde, mesela elbiseleri bu durumu açıkça gösterdiği zamanlarda rahatsız etmiştir.

Eleştirilmek ve kıyaslanmak Satie'yi en kızdıran ve mutsuz eden şeylerin başında gelmektedir. Bunun sebebi muhtemelen teknik yeterliliğiyle hakkında son derecede hassas oluşudur. Kendi sanatı hakkında özellikle müzisyenlere mümkün olduğunca az bahsetmiş, bunun dışında her konuda ayrıntılı konuşmuştur. Yersiz eleştiri yapan eleştirmenlerden çok sıkılmıştır. Ona göre ancak bir sistemi sürdürdüğü sürece bir sanatçının sanatı eleştirilebilmelidir.⁶⁶ Bu yüzden onlar Satie'ye savaş açtığında Satie de onlara savaş açmıştır. Bir alay ve ironi ustası olan Satie *Bir Memelinin Not Defteri* adlı yazılarında eleştirmenlerle acımasızca alay

⁶⁶ Bkz. (30), SATIE, 150.

etmiştir.”⁶⁷. Çok fazla dikkat çekmek ve pohpohlanmaktan da keyif almamıştır. Kendisiyle uzlaşmayana cevabını hemen ve açık bir şekilde vermekten kaçınmamış, sık sık itibarını içeren konularda insanlarla tartışmıştır. Çok samimi olmadığı arkadaşlarının onun zaaflarından yararlanmaya çalışması durumunda köpürmüş ve aşağılayıcı bir şekilde onlara saldırmıştır. Aynı zamanda basitçe bir dalga geçilmeye bile gelemeyen Satie çabucak sinirlenebilmiş ve ortadan kaybolmuştur. Onun bu çocuksu karakteri tüm yaşamı boyunca devam etmiştir. O her zaman uzlaşmak için çok asil ve gururlu olmuştur.

Satie'nin anlaşılmaz tuhaflıkları arasında güneşten nefret etmesi de vardır. Onun için “Ne sıkıcı bu güneş! Tam bir baş belası! Horoz kadar kırmızı kafasıyla koca bir danaya benziyor. Kendinden utanmalı.” demiştir.⁶⁸ Yağmurdan ise hiç korkmayan Satie her zaman yanında bir şemsiye taşımış, yapısındaki melankoliklikten dolayı en kötü havalarda bile dışarı çıkmıştır.

Yaşamı boyunca geleneklere karşı çıkışıyla Satie bir ikon kırıcıdır. Herkesin takip ettiği yoldan gitmemiş ve kendi yolunu çizmiştir. Onun belki de yalnız bir insan olmasının sebebi de budur. Müziği de tanıdık hiçbir müzikle bağ kuramayacak kadar yalnızdır. Her şeyi siyah beyaz görme eğiliminde olan Satie kendi yarattığı dünyanın içinde kendi başına yaşamış ancak çevresindeki her türlü kültürel ve sanatsal gelişmenin farkında olmuştur. Satie'nin davranışlarında görülen pek çok tuhaflık ve zaman zaman ortaya çıkan hoşgörüsüzlüğü, onun yalnızlığının bir sonucu olarak açıklanabilir. Yaşamı boyunca Debussy gibi gerçek dostları da olmuşsa da içindeki yalnızlık hiç bitmemiş gibidir. Satie kadınlara hep mesafeli durmuştur. Montmartre *café*'lerine birlikte takıldığı arkadaşlarından Augustin Grass-Mick, Satie'nin hiçbir zaman kadınlara baktığını görmediğini, bunun sebebinin onun kadınlar konusunda utangaç olduğu ve onlardan korktuğu için olduğunu belirtmiştir.⁶⁹ Satie de bir keresinde “Ben kadınların anlamadığı bir adamım”

⁶⁷ Bkz. (40), MYERS, 116.

⁶⁸ Bkz. (62), TEMPLIER, 56.

⁶⁹ Bkz. (32), ORLEDGE, 62

demıştır.⁷⁰ Hiçbir zaman evlenmeyen Satie'nin bilinen tek aşk ilişkisi Montmartre'de ikinci evindeki kapı komşusu ressam Suzanne Valadon ile olmuştur.

Hiçbir zaman başarı odaklı bir yaşam sürmeyen Satie aşama, ilerleme ve derece yapma kaygısında da olmamıştır. Ona göre her zaman yeni başlayan olmak çok daha güzel ve tarafsız bir davranış biçimidir. Takip edilmek de istemeyen Satie izini kaybettirebilmek için farklı yollara sapmış ve bu yüzden eleştirilenler tarafından eleştiri yağmuruna da tutulmuştur. Elbette onun bu uyumsuz durumu yaşadığı çevreye ve zamana da tamamen terstir. Yakın arkadaşı Debussy'nin dediği gibi o “Bu yüzyılda kaybolmuş hassas Orta Çağ müzisyeni”dir.⁷¹

Satie'nin inancı her zaman bir muamma olmuştur. “Tanrısal varlığa” geçliğinden beri ilgi gösteren Satie bunu doğal mistisizmle, *Gül ve Haç* tarikatı ile ve kendi kilisesini kurarak anlamlandırmaya ve ifade etmeye çalışmıştır. Arkadaşlarını derin bir inancı olduğuna inandırır da papazlarla ve seremonilerle dalga geçebilmiştir. Bu yüzden dinsel eğilimi ve arayışı her zaman bir belirsizlik göstermektedir. Satie'nin politik görüşleri de pek net değildir. Topluma ayak uydurmayan biri olmasına rağmen sosyalist partilere eğilim göstermiştir. “Muhtemelen onu bu partilere çeken şey ise dumanlı toplantılar ve burada yapılan çeşitli savaşı karakterli konuşmalardır.”⁷² Satie'nin bir yardımsever organizasyon olan *Patronage Laïque* ile başlayan münasebetleri bir zamanlar kendi kilisesini kuran biri için 180 derecelik bir dönüş anlamına gelmektedir. Satie'nin çok sevdiği çocuklarla vakit geçirme imkanı bulduğu için de burada bulunma ihtimali söz konusudur.

Satie kesinlikle prensiplerinden taviz vermeyen bir karaktere sahiptir. Pierre-Daniel-Templier onun başarılarında hiçbir zaman memnun kalmadığını ve her zaman yeni bir şey için arayışlarını sürdürdüğünü ifade eder; “55 yaşındayken bir gün arkadaşlarına ‘Eğer biri yeni bir şey bulacak olsa en baştan başlardım’ demıştır.

⁷⁰ Bkz. (40), MYERS, 126.

⁷¹ A.g.k., 33.

⁷² Bkz. (62), TEMPLIER, 72.

İşte bu genç ve gelecek vadeden müzisyenlere niçin el üstünde tuttuğunun ve kendini —onları sevmesine rağmen— geçmişte yaşayanlardan sertçe bağlarını koparmasının sebebidir. Bu Satie'nin en inatçı prensipleri adına kendine uyguladığı bir cezadır.”⁷³ Çeşitli zamanlarda kendini unutarak cömertlikle genç insanların yönlendirilmesi için çaba harcamıştır. Hatta kendi estetik prensiplerine karşı çıkanlara bile yardımını esirgememiştir. Bir ikon kırıcı olarak her zaman dogmaların karşısında olmuştur. “Satie'ye göre sanatçı kendi zevkinde özgürdür ve kendisi gibi düşünmeyen birine saldırmayı aklından bile geçiremez. Bu yaklaşımıyla, yani gençlere destek oluşuyla aslında Satie kendini bir anlamda kurban da etmiştir. Kendini kendi nesil müzisyenlerden sonsuza dek ayırmıştır.”⁷⁴

Yetenekten daha çok deha sergilediği söylenebilecek Satie'yi müzik tarihinde önemli yapan özellikler eserlerinden daha çok onun öğretileri, kişiliği, sanatsal duruşu ve tüm fikir dünyasıdır. Çoğu zaman fikirlerinin ve yaptıklarının müziğinden daha ön planda olması Satie'yi üzmüş ve kızdırmıştır. Ancak Satie'yi ilginç kılan özellikler sadece bunlar değil, aynı zamanda müzikal yaratıcılığındaki zıtlık ve çeşitlilik dolu karakteridir. Müziğinde kişiliğini bu denli yansıtan bir besteci olarak dinleyenlerde ilgi ve merak uyandırması bu yüzdendir.

3.3. Eğitim Hayatı

*“Piyano para gibidir; sadece ona nasıl dokunacağını bilenler için eğlencelidir.”*⁷⁵

Erik Satie

Erik Satie'nin sekiz yaşlarında müziğe ilgi göstermesi üzerine dedesi tarafından Honfleur'deki St. Leonard Kilisesi'nin orgcusu ve koro eğitmeni Vinot'ya

⁷³ A.g.k., 73.

⁷⁴ A.g.k., 71.

⁷⁵ Bkz. (30), SATIE, 145.

götürülmüştür. Aynı zamanda *Honfleur Filarmoni Topluluğu*'nun hafif müzik konserlerinde kendi bestelediği valsleri çalan Vinot, kilise müziğinin reformunda öncülerden olan Alexandre Coron'un⁷⁶ fikirlerini sürdüren bir eğitim kurumu olan *Niedermeyer Okulu*'nda⁷⁷ okumuştur. Vinot ile solfej ve piyano derslerinin yanı sıra Gregoryen ezgilerinin ilkelerini öğrenmeye başlayan Satie ders almaya gittiği kilisede tüm sanat yaşamında etkileri olacak olan Gotik atmosfere ve Gregoryen modlarının seslerine maruz kalmıştır. Onun popüler müziğe duyduğu ilginin temellerini de muhtemelen öğretmeni Vinot atmıştır. Satie'nin buradaki dersleri Vinot'nun 1878'de Lyon'daki başka bir kiliseye geçmesiyle yaklaşık dört yılın sonunda bitmiştir.

Satie 13 yaşına geldiğinde piyanoda dikkat çeken bir seviye göstermiştir. Bunun üzerine ailesi kendi rızası olmamasına rağmen onu konservatuvara yollama kararı almıştır. Elbette bu kararın arkasında çocuk bakımından pek anlamayan babası değil, bir konser piyanisti ve besteci olan üvey annesi vardır. Satie 1879'da zorlu Paris Konservatuarı'nın hazırlık sınıfına kabul edilmiş, Émile Décombes⁷⁸ ile piyano, Albert Lavignac⁷⁹ ile de solfej çalışmaya başlamıştır. Ancak ilerleyen zamanlarda öğretmenleri için büyük hayal kırıklığına dönüşmüştür. "Piyano öğretmeni onun kendini besteciliğe adanması gerektiğini düşünürken teori öğretmeni ise icra üzerine yoğunlaşması gerektiği fikrindedir."⁸⁰ Öğretmenleri onu yetenekli olmasına rağmen tembel bulmaktadır. Üç yılın sonunda istenilen seviyeye gelemediği için 1882'de okuldan atılan Satie Aralık 1883 itibariyle Antoine Taudou'nun armoni derslerine dinleyici olarak girmeye başlamıştır. 1885'te tekrar giriş sınavlarına giren Satie, bir daha okuma hakkı kazanarak bu sefer George

⁷⁶ Alexandre Coron Paris'teki Palestrina, Bach ve Handel gibi bestecilerin eserlerinin ilk seslendirilişini gerçekleştirmiştir.

⁷⁷ *École Niedermeyer* 1853 yılında Paris'te Louis Niedermeyer tarafından kuruldu. Kilise müziği eğitimi veren okulda Gabriel Fauré ve André Messager gibi önemli Fransız besteciler okumuştur.

⁷⁸ Émile Décombes (1829-1912) Fransız piyanist ve öğretmen. Chopin son öğrencilerinden olduğu tahmin edilen Décombes'in Paris Konservatuarı'ndaki öğrencilerin arasında Maurice Ravel ve Alfred Cortot da bulunmaktadır.

⁷⁹ Albert Lavignac (1846-1916) Fransız müzik öğretmeni, teorisyen ve besteci.

⁸⁰ Olof HÖJER, **Erik Satie and the piano**

Mathias'ın⁸¹ orta seviye piyano sınıfına kabul edilmiştir. Ancak Mathias ile de işler yolunda gitmeyince Satie bir yıl sonra gönüllü askerlik hizmeti için okuldan ayrılmıştır. “Son konservatuvarın kayıtlarında ondan ‘oldukça önemsiz bir öğrenci’ ve ‘tamamen işe yaramaz’ olarak bahsedilmiştir.”⁸²

Satie annesinin zoruyla girdiği konservatuvarı hiç sevmemiş, iç karartıcı bulduğu konservatuvar binasını bir hapishaneye benzetmiştir. Satie'nin okuldaki başarısızlığının bir muhtemel sebebi de konservatuvara girdiği yıl babasının yeniden evlenmiş olması ve bu durumun onun iç dünyasına yaratmış olabileceği etkilerdir. Zaten daha okul zamanlarından kendine ait müzik fikirleri olan ve eksantrik amcası gibi bir asi olan Satie'nin örnek bir öğrenci olması çok olası değildir. En başından beri konservatuvara gitmek istemeyen Satie, ileri yaşlarında müzik kariyerine din gibi zorla sahip olmak zorunda bırakıldığını ifade etmiştir. Satie yarım kalan eğitimine rağmen ilgi duyduğu alanlarda kendi kendini geliştirmeyi ihmal etmemiş, konservatuvarda bulunduğu süre boyunca ve sonrasında doymak bilmez bir kitap okuyucusu olarak zamanının büyük bir kısmını kitaplarla geçirmiştir. “Saatlerce *Bibliothèque Nationale*'de⁸³ Gotik sanatlar ve Orta Çağ tezhip ve ayinlerine ait konularda araştırmalar yapmıştır.”⁸⁴ Okumak aynı zamanda okuldaki bunalıcı dönemlerinde onu en rahatlatan şeylerden biri olmuştur.

Konservatuvar geçmişine bakıldığında çağdaşlarının aksine oldukça zayıf bir müzik eğitimi aldığı görülen Erik Satie, 1900'ler itibariyle bestecilik tekniği açısından kendini eksik ve yetersiz hissetmeye başlamış ve bu konudaki bunalımı giderek artmıştır. Satie içinde bulunduğu bunalımdan çıkmak için radikal ve cesur bir karar vererek 1905'de, 39 yaşında *Schola Cantorum*'a öğrenci olarak kaydolmuştur. Debussy bu yaşta tarzını değiştirmenin kolay olmayacağını söyleyerek onu

⁸¹ George Mathias (1826-1910) Fransız besteci, piyanist ve öğretmen. Bir zamanlar Chopin'in öğrencisi olan Mathias aynı zamanda Satie'nin üvey annesi Eugénie Barnetsche'e de ders vermiştir.

⁸² Bkz. (80), HÖJER

⁸³ Paris'te bulunan ulusal kütüphane.

⁸⁴ Bkz. (40), MYERS, 112.

uyarmışsa da Satie eksikliğini gidermeye duyduğu yoğun ihtiyacından dolayı onu dinlememiştir.

Schola Cantorum Charles Bordes,⁸⁵ Alexandre Guilmant⁸⁶ ve Vincent d'Indy⁸⁷ tarafından 1894 yılında Paris Konservatuvarı'na alternatif olarak kurulmuş bir okuldur. 19. yüzyılın ikinci yarısı Paris Konservatuvarı'nın müfredatında yoğun bir şekilde opera müziği üzerine odaklanılmış, enstrüman müziği ise geri planda bırakılmıştır. Vincent d'Indy ve César Franck gibi enstrüman müziği yazan besteciler de Paris müzik çevrelerinde daha az ilgi görmüştür. Bu yüzden çoğunlukla enstrüman müziğine odaklanılan *Schola Cantorum*'da Gregoryen ezgileri ve 16. ve 17. yüzyıl müziklerine yoğunlaşmıştır. Bu döneme ait müziklere olan ilgiyi yeniden canlandıran okulun eğitim programı Satie'nin müzik beğenisiyle de son derece örtüşmüştür.

Schola Cantorum'da okurken konservatuvar yıllarının aksine gayet iyi bir öğrenci olan Satie burada 1908'e kadar kendinden üç yaş küçük olan ve *Schola Cantorum*'da eğitim görmeye devam eden Albert Roussel ile kontrpuan çalışmıştır. Satie'nin işini bilen biri olduğunu ifade eden Roussel “hali hazırda yayınlanan eserleri onun öğreneceği hiçbir şeyin olmadığını bana ispatladı” demiştir.⁸⁸ Satie'nin istekli ve özenli bir öğrenci olduğunu da ifade etmiştir. Satie de Roussel ile iyi anlaşmış, onunla ilişkisi sıradan öğrenci-öğretmen ilişkisinin ötesine geçmiştir. Ödevlerine özen gösteren ve onları ayrıntılı şekilde hazırlayan Satie egzersizlerini öğretmenine kırmızı ve siyah mürekkeple kaligrafik bir şekilde sunmuştur. En çok üzerine düştüğü ders kontrpuan olmuştur. Hazırladığı ödevler Roussel tarafından çok beğenilmekle birlikte bir keresinde ironik bir şekilde ‘fazla akademik’ bulunmuştur.

Üç yıl içinde iki sesliden altı sesliye kadar kontrpuan çalışmaları yapan Satie 1908 yılında başarılı bir şekilde kontrpuan diplomasını alarak amacına

⁸⁵ Charles Bordes (1863-1909) Fransız besteci ve müzik öğretmeni.

⁸⁶ Alexandre Guilmant (1837-1911) Fransız orgcu ve besteci. Paris Konservatuvarı'nın yanı sıra ölümüne kadar *Schola Cantorum*'da ders verdi. Eserlerinin büyük kısmı org içindir.

⁸⁷ Vincent d'Indy (1851-1931) Fransız besteci ve müzik öğretmeni.

⁸⁸ James HARDING, **Erik Satie**, 95.

ulaşmıştır. Her ne kadar teknik ustalığı öğretmenleri kadar yüksek bir seviyeye ulaşamamışsa da kendi için bir zafer kazanmıştır. Ancak Satie'nin eğitimi burada bitmemiş, 1905'te girdiği okulda aynı zamanda Vincent d'Indy'nin *Cours de composition musicale* (Bestecilik dersleri) adlı on yıllık eğitim programını 1912'ye kadar kısmen takip etmiştir. D'Indy ile yedi yıl süren eğitimi süresince ondan analiz, form, sonat kurulumu ve orkestrasyon dersleri almıştır. Derslere izleyici olarak katılan Satie böylece sınavlara girme yükümlülüğünden sıyrılmıştır. D'Indy'nin 1905-1907 yıllarını kapsayan ilk kurunda ritim, melodi, armoni, notasyon, tonalite, modülasyon ve Rönesans dönemi müziğinin evrimi konularında teorik bir eğitim almış ve hayranlık duyduğu Palestrina'nın *Assumpta est Maria* motetinin analizini yapmıştır. Bu dönemde 1906 tarihli *Passacaglia*'sını da bestelemiştir. 1907-1909 yıllarını kapsayan ikinci kurda füğ, kanon, süit formu ve sonat formunun gelişimi konularında eğitim almıştır. D'Indy'nin dersi için *Petite Sonate*'ını bestelemiş, ancak gelişme bölmesi özenli bir hücrel gelişim ve esere özgü bir gidişat sunmadığından dolayı d'Indy tarafından reddedilmiştir. 1909'dan 1912'nin başlarına kadar d'Indy ile orkestrasyon üzerine çalışan Satie, Menuet ve Trio'ların orkestrasyonu ve çeşitli enstrümanların ses sınırları ve karakteristik özelliklerine yoğunlaşmıştır. “Üçüncü kur aynı zamanda Auguste Sérieyx⁸⁹ ile varyasyon formu üzerine bir ders içermiştir ve Satie'nin bu dönemdeki kendi koralleri onun Bach ile *En Habit de Cheval*'ın (1911) disonant koralleri veya *Sports et divertissements*'ın açılış bölümü olan *Choral inappétissant*'ın arasında bir yerde olduğunu göstermektedir.”⁹⁰ Okuldaki son yıllarında Satie özellikle orkestrasyon ve füğ merak sarmıştır. Ancak operatik sahneler, dini ve din dışı oratoryolar ve *lied*'ler yazıldığı dördüncü ve beşinci kurslara devam etmemiştir. Bunun sebebi, bu eğitimi gereksiz görmesinden ziyade 1912 yılı itibarıyla Satie'nin kariyerinde bir hareketlilik ve yükselmenin gerçekleşmesidir. “*Schola Cantorum* [Satie'nin] tekniğini güçlendirmenin yanı sıra ona kendi koral ve füğ konseptlerini geliştirebildiği bir temel sunmuştur – geçmiş ile

⁸⁹ Auguste Sérieyx (1865-1949) Fransız pedagog, müzik yazarı ve besteci. 1900'den 1914'e kadar Schola Cantorum'da kompozisyon dersleri verdi.

⁹⁰ Robert ORLEDGE, *Satie the Composer*, 95.

modern anlayışı yeniden yorumlayışı *Parade*'ın ilk sayfalarında görülebilmektedir.”⁹¹

3.4. Popüler Eğlence Ortamlarıyla Bağları

*“Ben Fransız mıyım? Elbette... Benim yaşımda birinin Fransız olmamasını düşündüren nedir? Beni şaşırtıyorsunuz...”*⁹²

Erik Satie

1910’lu yıllara gelindiğinde Fransa’da sanat müziği ve eğlence müziğinin kesiştiği bir döneme girilmiştir. Bunun sebebi ilk bölümde bahsedildiği üzere 19. yüzyıl Alman geleneği ve izlenimciliğe olan tepkidir. Ardında yeni bir Fransız müziği yaratma amacı taşıyan bu yönelim Erik Satie ve *Les Six*’in büyük bir çeşitlilik içeren popüler çevrelerden ve 20. yüzyılın başlarında Paris’te yaygınlaşmaya başlayan eğlencelerden esinlenmelerinin ürünüdür. Bu yeni müzik *café-concert*, müzikhol, sirk, kabare şarkılarından *ragtime*’a ve erken caza kadar uzanan geniş bir çeşitlilikteki popüler türleri kapsamıştır.⁹³

Satie’nin popüler müziklere olan eğilimi aslında daha da gerilere dayanmaktadır. Bir kilise orgcusu olan ilk öğretmeni Vinot aynı zamanda kendi valslerini besteleyen ve onları Filarmoni Topluluğu’nun hafif müzik konserlerinde çalan çok yönlü bir müzisyendir. Bu yüzden Satie’nin Vinot ile çalıştığı zaman içerisinde onun popüler müziğe ait bu yönünden etkilenmesi oldukça olasıdır. Ayrıca Satie’nin babası Alfred Satie bir müzik yayımcısı ve Fransız müzikhol geleneğinde yazan ortalama bir popüler müzik bestecisidir. Kendi yayınevinden yayınlanmak için Satie’yi parçalar bestelemesi için de teşvik etmiştir. Babasının yayınevinden

⁹¹ A.g.k., 95.

⁹² Bkz. (30), SATIE, 152.

⁹³ *Café-concert*, müzikhol, sirk, kabare ile ilgili daha fazla bilgi için Bkz. Nancy PERLOFF, **Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie**, 19-41.

yayımlanan *Allegro*, *Valse-Ballet* ve *Fantasie-Valse* gibi Satie'nin ilk eserleri bu yüzden o dönemin genel popüler müzik üslubunu yansıtmaktadır.

Erik Satie geçimini sağlamak için yirmi yıldan uzun süre kabare ve *café-concert*'lerde piyanist ve besteci olarak çalışmak zorunda kalmıştır. Ancak o özellikle *café-concert* gibi mekanları kendi için uygun bulmamış ve buraları bayağı görmüştür. Robert Orledge'a göre Satie'nin bu hoşnutsuzluğu, onun birinci önceliği olan ciddi sanata saygı duymayan bir çevrede bulunma zorunluluğundan kaynaklanmaktadır.⁹⁴ Bununla birlikte 1887'de babasının evinden ayrılıp Montmartre taşınan Satie'nin Montmartre kabarelerindeki ve özellikle de *Chat Noir*'daki bohem atmosferin iğneleyici anlayışına ve alaycılığına yakalandığı ve Paris'in popüler eğlence yaşamının cazibesine kapıldığı da bir gerçektir. Burada ressam Henri Rivière⁹⁵, şairler Jules Jouy⁹⁶ ve Maurice Donnay⁹⁷, şair ve mizahçı Alphonse Allais gibi kabare icrası olan arkadaşlarıyla vakit geçirmekten büyük keyif almıştır.

⁹⁴ Bkz. (90), ORLEDGE, 7.

⁹⁵ Henri Rivière (1864-1951) Fransız ressam ve desinatör. *Chat Noir*'daki gölge oyunlarının yaratıcısı olan Rivière aynı zamanda Breton manzaralarının ve *Eyfel Kulesi*'nin post-izlenimci resimlerini yapmıştır.

⁹⁶ Jules Jouy (1855-1897) Fransız şair ve şarkı yazarı.

⁹⁷ Maurice Donnay (1859-1945) Fransız oyun yazarı. İlk çıkışını *Chat Noir*'da bir dizi Yunan mizansenisi olan *Phyrne* (1891) adlı oyunu ile yaptı. Büyük başarı sağladığı *Amants* (1895) adlı oyunu çağdaş Fransız tiyatro sanatının örneklerindendir.



Resim 3.8 – Chat Noir

Satie Şubat 1888’de *Chat Noir*’daki baş piyanist Alber Tinchant’ın yardımcısı olarak çalışmaya başlamıştır. Buradaki görevleri arasında şarkıcılara eşlik etmek, yeni şarkılar yazmak, düzenleme yapmak ve *Chat Noir*’da gelişim gösteren bir başka eğlence türü olan gölge oyunları için piyano çalmak bulunmaktadır.⁹⁸ *Chat Noir* 1881 yılında Rudolphe Salis tarafından kurulmuş ilk artistik kabaredir. Aynı zamanda Paris’teki en ünlü kabare olan *Chat Noir* 19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyıl başında kurulan diğer artistik kabarelere de model olmuştur.⁹⁹ Daha kaba bir eğlence anlayışına sahip *café-concert*’lerin aksine *Chat Noir* gibi kabareler hem dekorasyonlarıyla hem de şarkılar, şiirler ve kısa oyunlar içeren renkli ve zengin programlarıyla çok daha sanatsal bir eğilim ortaya koymuştur. *Chat Noir*’ın bohem atmosferinin yanı sıra şarkılardaki ve kabarenin haftalık dergisinde çıkan

⁹⁸ Şarkı parodilerini anımsatan bir tarza benzeyen gölge oyunlarının müziğinde ünlü parçalardan yapılan kısa alıntılar mizahi elemanlar olarak kullanırdı.

⁹⁹ Chat Noir ile ilgili fazla bilgi için Bkz. Steven Moore WHITING, **Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall**, 38-52.

hikayelerdeki hiciv, mübalağa ve mizah yaklaşımı Satie'nin anlayışıyla tamamıyla paralellik göstermiştir.

Satie 1891'de *Chat Noir*'dan ayrılarak bir başka kabare olan *Auberge du Clou*'da piyanistliğe başlamıştır. Ertesi sene *Café de la Nouvelle Athènes*'e geçen Satie, burası ile yollarını ayırdıktan sonra artık tek bir eğlence mekanının düzenli piyanisti olarak çalışmayı bırakmıştır. Bu dönemde etkinliklerinin odağını performanstan daha çok besteciliğe yönlendiren Satie, *La Lune Rousse* gibi çeşitli popüler sahnelerde hem piyanist ve hem de besteci olarak yer almıştır.

Satie'nin popüler müzik yaşamında en büyük gelişmelerden biri 1899'da şair-şarkıcı Vincent Hyspa ile tanışması olmuştur. Montmartre kabarelerinde gecelik turneler yapan Hyspa ile piyanist ve besteci olarak işbirliği yapmaya başlamıştır. Hyspa'nın parodileri için çoğunlukla farklı bestecilere ait çeşitli stillerdeki pek çok parçanın düzenlemesini ve transkripsiyonunu yapan Satie aynı zamanda Hyspa'nın sözleri üzerine birkaç kabare şarkısı da bestelemiştir. Yazdığı *Un diner à l'Elysée*, *Le Veuf*, *Sorcière*, *Le Picador est mort*, *Enfant martyre* ve *Air fantome* gibi şarkıların bazılarını da daha sonra solo piyano için düzenlemiştir. Satie'nin popüler parçalar yazdığı bir başka isim de “Yavaş Valslerin Kraliçesi” lakaplı Paulette Darty'dir. Darty için yazdığı müzikhol şarkılarından 1902 tarihli *Je te veux* ve *Tendrement* adlı iki vals oldukça popüler olmuş, Satie bunların daha sonra solo piyano düzenlemelerini yapmıştır. 1904'de yine Darty için senkoplu cakewalk¹⁰⁰ stilinde bir şarkı olan *La Diva de l'Empire*'i ve çalgısal bir cakewalk olan *Le Piccadilly*'i bestelemiştir.

Satie'nin popüler çevrelerdeki varlığı 1887'den 1909'a kadar sürmüştür. “Bu yıllar boyunca Satie, kabare şarkılarından *valse chantée*'ye (şarkılı vals),

¹⁰⁰ 19. yüzyılda Amerikalı Siyahlar arasında yaygınlaşan bir dans. Ragtime'ı andıran müzik eşliğinde, kadınlı erkekli çiftler, kol kola ve sekerek oynar. Eski bir geleneğe göre, en karmaşık ve güç dans figürlerini yapabilen Siyah köleye, ödül olarak pasta verilmektedir. Dansın adını bu gelenekten aldığı sanılmaktadır. Amerikan operet ve müzikli sahne yapıtlarında da rastlanan bu dans, *Marche au gateau* adıyla Fransa'ya geçmiştir. Kimi besteciler bu dans ritminin yapıtlarında kullanmıştır. Buna örnek olarak Debussy'nin 1908'de piyano için yazdığı bir parçadaki *Golliwog's Cakewalk* gösterilebilir.

marşlara ve *cakewalk*'a kadar, Amerikan ve Fransız stillerindeki geniş kapsamlı ustalığını ortaya koyan bir dizi popüler parça yazmıştır.”¹⁰¹ Ancak Satie'nin kabare, *café-concert* ve müzikhol için yazdığı müziklerin büyük kısmı, 1900-1904 yılları arasında Vincent Hyspa ve Paulette Darty ile işbirliği yaptığı yıllarda ortaya çıkmıştır.

Paris'teki *café-concert*, müzikhol ve özellikle artistik kabarelerdeki zengin ve çeşitli eğlence türleri Satie'nin gündelik yaşamının bir parçası olmuş ve ona popüler ve sanatsal eserlerinde derin izler bırakacak şekilde ilham vermiştir. Satie aynı zamanda popüler eğlence kültürüne ait çeşitlilik, parodi, sıradanlık, nostalji gibi estetik prensipleri eserlerinde daha yüksek ve sanatsal bir seviyeye yükseltmiştir. Kariyerinin başlarından itibaren etkin olan popüler çevrelerin etkileri, bu mekanlarla yolunu ayırdıktan çok sonra bestelediği eserlerde dahi hissedilmektedir.



Resim 3.9 – Satie

¹⁰¹ Nancy PERLOFF, **Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie**, 65-66.

4. ESTETİĞİ VE PİYANO MÜZİĞİNDEKİ ESİN KAYNAKLARI

4.1. Satie'nin Estetiği

*“Bir parça besteledikten önce kendimle beraber birçok kez etrafında dolanırdım.”*¹⁰²

Erik Satie

Müzik tarihinde çok az sayıda besteci, bulunduğu estetik koşullanma ve kalıpların dışına çıkma mücadelesi göstermiştir. Ancak, ilkeleri ve fikirleri uğruna dışlanmayı ve acımasızca eleştirilmeyi göze alabilen besteciler yeni bir estetiğin oluşumuna öncülük edebilmiştir. Yerleşik kalıpları reddederek yeni bir müzik dili oluşturmayı amaçlayan Erik Satie de hiç şüphesiz bu bestecilerden biridir. Aslında Satie'nin besteciden daha çok bir fikir adamı olduğu söylenebilir. Karakterinin yanı sıra hayata bakış açısı ve sanatta yaşanan diğer gelişmeler estetik ölçütlerinin şekillenmesinde son derece etkili olmuş, dönemin diğer bestecilerine oranla fikir ve görüşleri çok daha net bir şekilde eserlerine yansımıştır. Etrafında besteciden çok yazar ve ressamın bulunduğu bir çevrede yaşayan Satie, resim ve edebiyattaki gelişmeleri yakından takip etmiştir. Konserlerden çok sanat galerilerinde, sanatçı stüdyolarında, sergilerde vaktini geçirmiş ve eserlerinin prömiyerlerini genellikle buralarda yapmıştır.¹⁰³ Müzikten daha çok sanat hakkında konuşan Satie'nin bu yüzden müzikten ve Fransız bestecilerden bulamadığı ilhamı resamlarda ve edebiyatçılarda aradığı söylenebilir.

Satie ilk dönem eserlerinden itibaren tam bir özgürlük içinde bestelemiştir. Sadelik ve yalınlık eserlerinde öne çıkan estetik prensiplerdir. 1890'ların başlarında

¹⁰² Mary Elizabeth DAVIS, **Erik Satie**, 78.

¹⁰³ Bkz. (90), ORLEDGE, 207.

yaptığı ilk estetik açıklamalarından birinde amacının Puvis de Chavannes'in¹⁰⁴ resimde başardığını gerçekleştirmek, sanatta aşırı sadeliği elde etmek olduğunu belirtir.¹⁰⁵ Bu bağlamda Satie'nin 1888 tarihli *Gymnopédies* başlıklı piyano parçaları bestecinin estetik prensiplerini en iyi yansıtan yapıtlarındandır. Aynı melodik çizgi ve armonik fikri farklı bakış açılarından ele alan bu parçalar Richard Taruskin'e göre estetik olarak José Ortega y Gasset'in¹⁰⁶ *The Dehumanization of Art* adlı denemesinde yer alan ünlü 7 maddeye tamamen örnek teşkil eder;

- sanatı insansızlaştırmak (dehumanisation)
- yaşayan (var olan) formlardan kaçınmak
- sanat eserinin bir sanat eserinden başka bir şey olmadığını anlamak
- sanatın oyundan başka hiçbir şey olmadığını dikkate almak
- özünde alaycı olmak
- taklidin farkında olmak ve böylece dürüst bir kavrayışın peşinde olmak
- sanatın aşkın (*transcending*) bir sonuç olmadığını kabul etmek.¹⁰⁷

Satie'nin eserlerine yansıyan sadelik ve yalınlığın arkasında bir tepki yatar. Bu tepki aşırıya kaçan duygusallığa, yücelticiliğe ve şatafatlı üsluba sahip 19. yüzyıl romantik geleneğine karşı duruşundan dolayı ortaya çıkmaktadır. 19. yüzyıl romantik ifade geleneğinin Fransız müziğinin üzerindeki hakimiyetini şiddetle reddeden Satie, bu yüzden Fransız sanatının karakteristik özellikleri olan sadelik, özlülük ve duruluk gibi unsurlara yönelmiştir. Gençlik yıllarından itibaren Fransız müziğinin büyük Alman geleneğinin etkisiyle kirlendiği görüşünü savunmuş ve Fransa'da kendi öz değerlerine sahip bir müziğin var olması gerektiğine inanmıştır. Bu yüzden daha ilk eserlerinden itibaren müziğinde berraklık, saflık ve kesinliği amaçlamıştır. Süslemeler veya şık tonal efektler gibi Romantizmin araçlarından tamamen uzak durmuş, büyük hacimli yapıtlar yerine kısa parçalardan oluşan diziler bestelemiştir.

¹⁰⁴ Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) Fransız ressam. 19. yüzyılın ikinci yarısının önde gelen ressamlarındandır. En çok duvar resimleriyle bilinir. *Société Nationale des Beaux-Arts*'ın kurulmasında rol almış ve bir süre başkanlığını yapmıştır.

¹⁰⁵ Bkz. (90), ORLEDGE, 207.

¹⁰⁶ José Ortega y Gasset (1883-1955) İspanyol liberal filozof ve deneme yazarı.

¹⁰⁷ Bkz. (8), TARUSKIN, 87.

Piyano müziğinde müzikal bir minyatürist olan Satie, eserlerinde 19. yüzyıl geleneğinin piyanistlere sunduğu gibi ustalık gösterecek imkanlar sağlamamaktadır. *Sarabandes*, *Gnossiennes* ve *Gymnopédies* gibi erken dönem piyano eserlerinde modal yapıyı kullanarak Romantizmin boğucu etkilerinden uzaklaştığı yeni bir dil oluşturmuştur.

Satie Fransız müziğinde Wagner etkilerini reddeden ilk kişi olmuştur.¹⁰⁸ Özgün bir müzikal deyişe sahip ilk piyano setleri ve özellikle *Gül ve Haç* tarikatı için bestelediği Gotik dönem stilindeki eserleri onun Wagner estetiğine karşı kararlı duruşunu net bir şekilde yansıtmaktadır. Satie bununla da kalmayıp Fransa’da Wagner’e bir tepki olarak doğan izlenimciliğe dahi romantik geleneğin unsurlarını sürdürdüğünden dolayı karşı olmuştur. “İzlenimcilerin amaçlarına güvenmemiş ve gerçekçi berraklık ve saydamlığı bulanık renklere ve puslu hatlara tercih etmiştir.”¹⁰⁹ 19. yüzyıl geleneklerini reddettiği için müziğinde *lietmotif*’e, tematik ve armonik ilerlemeye de (*progression*) yer vermemiştir.¹¹⁰ Duygusal gerilimi sağlayan gelişimin (*development*) ve doruk noktasındaki çözülümün (*resolution*) etkilerinden faydalanmamış, bunun yerine sade, düz, mat ve fresk benzeri bir dil kullanmıştır. Müziğinin özü romantik unsurlar yerine Paris’in kabarelerinden, sirklerinden, fuarlarından ve müzikhollerinden beslenmiştir. Fransız sanatının köklerine inmeyi amaçlayan Satie’nin müziği böylelikle popüler kaynaklarla sıkı bir bağ kurmuştur. Fransız müziğinde ortaya çıkmaya başlayan avangart eğilimi tanımladığı ve yorumladığı *Le Coq et l’Arlequin* (Horoz ve Palyaço) adlı manifestosunda Jean Cocteau, Satie ve destekçilerinin 19. yüzyıl Alman müziğinin kibrinin ve Fransız izlenimciliğinin yerine, popüler kaynakların kullanımı, dünyevilik, kısa ve net

¹⁰⁸ Bkz. (90), ORLEDGE, 1.

¹⁰⁹ A.g.k., 212.

¹¹⁰ Satie’nin gelişim kesiti (*development*) yazma becerisinin mi olmadığı yoksa bu formu kullanmayı mı seçmediği pek çok kez sorulmuş bir sorudur. *Schola Cantorum*’daki öğretmeni Roland Manuel bestecinin ders için yazmış olduğu sonatinin gelişim kesitini başarılı bulmamıştır. Charles Koechlin ise Satie’nin Alman *development*’ını yapacak beceriye sahip olduğunu ancak estetik anlayışına yabancı olan bu formu sürdürme niyetinde olmadığını belirtmiştir. (Daha fazla bilgi için Bkz. A.g.k., 161)

anlatımların karakterize ettiği gerçek Fransız müziğini ortaya koyduklarını savunmuştur.¹¹¹

Satie sanatta her türlü yönlendirmeye karşı olduğunu her fırsatta ifade etmiştir. Haziran 1920’de *Le Coq*’da çıkan bir makalesinde kompozisyon okullarının tehlikeli olduklarını, çünkü buralarda öğrencileri bir bestecinin tekniklerini körü körüne taklit etmeye yönlendiren bir çeşit kölelik sisteminin hüküm sürdüğünü belirtir.¹¹² Ona göre sanat ve müzik esnek olmalıdır. Tek bir sanatsal gerçek olmadığını pek çok kez ısrarla tekrar etmiştir. Bu yüzden de Romantizmin besteciye tanrısalılaştıran anlayışının bir ürünü olan ekolleşme geleneğine şiddetle karşı çıkmış, Wagner, Brahms ve Debussy taraftarlarından (taklitçilerinden) ve takipçilerden nefret etmiştir. Satie’ye göre bestecilerin yüceltilmeleri ve izinden gidilmesi taklitçiliği teşvik ettiği için özgün yapıtların ortaya çıkmasına engel oluşturmaktadır. Bu yüzden o her yeni eserinde yapıyı ve içeriği takipçilerine izini kaybettirecek şekilde kullanmıştır. Müziğinin pek çok farklı yüzünün bulunmasının sebeplerinden biri de budur. Erik Satie aynı makalesinde bir Satie okulunun ya da *Satieizm* diye bir şeyin olmayacağını net bir şekilde altını çizmektedir:

*“Hiçbir zaman Debussy’ye saldırmam. Beni kızdıran sadece Debussycilerdir. Satie ekolu yoktur. Satieizm hiçbir zaman var olmayacaktır. Buna karşı olacağım. Sanatta kölelik olmamalı. Ben her zaman, her yeni eserin hem formu hem de içeriğiyle takipçilere izimi kaybettirmeye çalıştım.”*¹¹³

Satie yeni müzikal sistemler üzerine kafa yormayı sevmiştir. Ancak eserlerinde uyguladığı sistemler çoğunlukla estetik amaçlarının gölgesinde kalmıştır. Estetik prensiplerinde karşı olduğu şeylerin başında aşırılık, yüceltme anlayışı, duygu ayaklanmaları, abartı, mizah anlayışından yoksunluk ve soğuk bir ciddiyetlilik gelmektedir. O bunların yerine rafine bir anlatımı, espri ve ince zekayı, orijinaliteyi, ses ve renklerin seçkin bir şekilde yeniden düzenlendiği bir estetiği tercih etmiştir.

¹¹¹ Bkz. (101), PERLOFF, 4.

¹¹² A.g.k.,13.

¹¹³ A.g.k, 13.

Armoni ve sesleri savurganca kullanan, aşırı süslü ve karmaşık bir anlatıma sahip olan romantik ve izlenimci okullara tepki olarak ses dünyasını ekonomik kullanmıştır. Aynı zamanda öz bir anlatım için de küçük ölçekli tür ve formlardan yararlanmıştır. Bu yüzden müziğinin bir nebze sınırlı bir alanda ortaya çıktığı söylenebilir. Ancak Satie bu alanı bilinçli ve etkin bir şekilde kullanmayı becermiştir. Kabare ve müzikhol yaşamıyla sıkı bağları bulunan Satie popülerleşecek bir müzikal deyiş yaratmak istemiştir. Müziğini günlük hayatın bir parçası olarak ele aldığı *musique du tous les jours* (gündelik müzik) kavramıyla romantiklerin yücelterek tanrısallaştırdığı müzik olgusunu insanların günlük yaşamlarının arasına indirmeyi amaçlamıştır.

Satie'nin piyano eserlerinde iki tür yaklaşım görmek mümkündür; ciddi ve mizahi yaklaşım. Ciddi yaklaşımlar Orta Çağ ve mistisizmin etkisinde olduğu ve *Gül ve Haç* dönemini de kapsayan ilk dönem eserlerinde, daha sonra *Schola Cantorum*'daki eğitimi süresince kaleme aldığı az sayıdaki eserde, *Socrate* ve 5 *Nocturnes* gibi son dönem yapıtlarında görülür. Ancak bir besteci olarak Satie'yi daha ilginç kılan onun mizahi eserleridir. Bestecinin en sivri yönlerinden biri olan mizah, alay ve ironi ile birlikte kişisel hayatında ve yazılarında da sıklıkla görülür. Mizahi unsurlar Satie'nin eserlerinde zaman içerisinde çeşitlenerek değişik şekillerde ortaya çıkmıştır. İlk eserine Op. 62 gibi absürd bir katalog numarası verirken, daha sonraları *Gnossiennes* gibi piyano parçalarında yer alan icra yönergelerinde gülünç ve tuhaf bir dil kullanmaya başlamıştır. Kalemi müzikal yaratıcılığı kadar kuvvetli olduğundan kullandığı ifadeler etkileyicidir. 1912-1915 yılları arasında bestelediği mizahi piyano sütünlerinde ise mizah unsurları tınısal olarak da yer almaktadır. Minyatür formları bilinçli bir sadecilik ile birleştiren Satie, müziğine mizahını katarak aslında yerleşik zihniyetlerle adeta dalga geçmektedir. Perloff'a göre o, bu yaklaşımıyla bilgiçlik taslayanlara, akademik ciddiyete ve sanatsal yüceltişe saldırmaktır.¹¹⁴ Debussy ve diğer izlenimci bestecilerin *Et la lune descend sur le temple qui fut* (Ve ay bir zamanların tapınağının üstüne iner) gibi aşırı ince eser

¹¹⁴ A.g.k.,12.

başlıklarına parodi olarak *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois* (Büyük tahta adamın cilveleri ve taslakları) ve *Chapitres tournes en tous sans* (Sayfaları her yöne çevrilen kitap bölümleri) gibi gülünç başlıklar kullanmıştır. Ancak kendisine sorulduğunda bunu 18. yüzyıl klavsencilerinden, özellikle de bu tarz başlık koymaya meraklı olan Couperin'den esinlendiğini belirtir.¹¹⁵ Aslında en başından beri ciddi eserler vererek saygınlık kazanma arzusunda olan Satie eşsiz şakacı karakterinin izlerini müzikal ürünlerine yansıtmaktan kendini alamamıştır. Böylelikle parodi ve absürdlük gibi gayri resmi bir içeriği ciddi müziğin içine yerleştirmiş ve ciddi müziğin parametrelerini genişletmiştir. Elbette müziğinde yer alan bu mizahi ve tuhaf dilin 19. yüzyıl sanat algısı için kabulü hiç de kolay olmamıştır.

Satie'nin göze çarpan özelliklerinden bir tanesi de onun deneyci yanıdır. İlk eserlerinden itibaren özellikle çok sayıda armonik deneyler yaptığı görülmektedir. Bunlar arasında Gregoryen ezgilerinden ilham alan *Ogives*, beklenmedik akor ilişkilerine sahip *Sarabandes* ve de *Gül ve Haç* dönemi eserleri gösterilebilir. Ancak Satie'nin deneyci yanı en çok *Vexations* adlı eseriyle ortaya çıkar. Minimalist unsurların çok net bir şekilde görülebildiği eser bir motifin 840 kez ardı ardına tekrarlanmasına dayanır. Eser piyanistler için 18 saat 40 dakika süren bir maratondur.¹¹⁶ Robert Orledge'a göre bu kısa tekrarlı uzun eser icracılar ve dinleyenler üzerinde sıkıcılığı, hatta halüsinasyon etkisini inceleyen ilk eserdir.¹¹⁷ Satie sıkıcılığı derin ve gizemli bulmuş, dinleyicilerin sıkıcılığa karşı savunmasız olduklarını, hatta onu kutsal saydıklarını dahi ifade etmiştir.¹¹⁸ Her ne kadar dinleyicinin Satie ile aynı fikirde olup olmadığını bilmesek de onun sıkıcılığa yaklaşımı ve ilgisi estetik duruşunun ilginç bir boyutunu oluşturmaktadır. Bestecinin deneysel yanını ortaya koyduğu bir başka önemli örnek ise 1917-1920 yılları

¹¹⁵ Rollo H. MYERS, The Strange Case of Erik Satie, **The Musical Times**, 202.

¹¹⁶ John Cage 9 Eylül 1963 tarihinde Pocket Theatre'da *Vexation*'ın 18 saat 40 dakika süren bir performansın gerçekleştirilmesini sağlamıştır. Eser yirmişer dakikalık 56 dilime bölünmüş ve her bir dilim 1 dakika 20 saniye süren 15 çalış içermiştir. Öte yandan *Vexation*'ın 12 ila 24 saat arasında süren başka performanslar denemeleri de bulunmaktadır. (Daha fazla bilgi için Bkz. Robert ORLEDGE, "Understanding Satie's 'Vexations'", **Music & Letters**)

¹¹⁷ Robert ORLEDGE, "Understanding Satie's 'Vexations'", **Music & Letters**, 386.

¹¹⁸ Michael NYMAN, "Cage and Satie", **The Musical Times**, 1229.

arasında bestelediği *Musique d'ameublement*'dir (Mobilya -arka plan- müziği). Max Jacob'un oyunun perde aralarında seslendirilmek üzere tasarladığı bu eserde Satie salonun farklı köşelerine 1 piyanist, 3 klarnetçi ve 1 tromboncu yerleştirmiş, müzisyenlerin popüler ezgilere ait kısa kesitleri durmaksızın tekrar etmesiyle tınısal bir fon meydana getirmeyi amaçlamıştır. Ancak müziğin dinlenmesinin değil, sadece fonda var olmasının planlandığı bu deneysel çalışma seyircilerin dikkatlerini müziğe vermeleri sebebiyle arzu edilen sonuca ulaşamamıştır. Satie'nin *musique du tous les jours* (gündelik müzik) kavramını daha ileri bir boyuta taşıdığı *Musique d'ameublement* buna rağmen film müzikleri gibi salt dinlenmeyen, ancak farkında olunan müzikler için bir ön adım niteliği taşımaktadır.

4.2. Piyo Müziğindeki Esın Kaynakları

Satie'nin piyo müziğine esin veren kaynaklar en az onun ilgi alanları kadar çeşitlilik gösterir. Eserlerinde Paris eğlencelerindeki popüler müzikler, tarih, edebiyat, resim, kaligrafi, din, Gotik ve Barok stiller gibi birbirinden çok farklı konu ve alanların yansımaları vardır. Satie'nin sanat hayatında çok çeşitli yönelimler ve yaklaşımlar olmuş, buna rağmen eserlerinde en derin izleri tüm yaşamı boyunca ilgi alanından hiç çıkmayan popüler müzikler bırakmıştır. Bestecinin eserlerindeki çeşitliliğin ve çok yönlülüğün oluşumunda Honfleur'daki öğretmeni Vinot'un önemli bir etken olduğu tahmin edilmektedir. Kilise orgculuğu yapmanın yanı sıra *Honfleur Filarmoni Cemiyeti* için salon müzikleri besteleyen Vinot, sürdürdüğü bu çift yönlü kariyer ile Satie'yi derinden etkilemiş olmalıdır. Öyle ki Satie müzikal yaratıcılığında hem antik hem de popüler müziklerden yoğun bir şekilde beslenmiştir.

Satie'nin babasının ve üvey annesinin yönlendirmesiyle ortaya çıkan ilk üç eseri *Allegro*, *Valse-Ballet* ve *Fantasia-Valse* salon müzikleri tarzındadır. Ancak Satie popüler çevrelerde ilgi çekmesi amaçlanan bu tür burjuva salon müzikleri ve dans parçaları bestelemeye sıcak bakmamıştır. Konservatuvar yıllarında piyo

çalışmak yerine sık sık *Notre Dame Katedrali*'ni ziyaret eden Satie aynı zamanda milli kütüphanede Viollet-le-Duc'un¹¹⁹ mimari kitaplarını okumuş, Orta Çağ, Gotik Sanat ve Antik Yunan ile ilgili araştırmalar yapmıştır. Erken dönem piyano müziğinde yoğun olarak Orta Çağ sanatı etkilerinin hissedilmesi bu yüzdendir. Yaptığı araştırmaların izlerini eserlerin başlıklarından paralel oktavlarda çalınan *plain chant*'a¹²⁰ kadar görmek mümkündür. Gregoryen benzeri ezgiler kullandığı ilk eseri *4 Ogives*'de Satie kilise orgunun tınlarını çağrıştıran sonoriteler arayışındadır. İlk ciddi sanatsal kaygılarla yazdığı bu eser onun Gotik mimariye, gizemciliğe ve Orta Çağ sanatına olan ilgisinin tipik örneklerindendir. Satie muhtemelen öğretmeni Vinot'dan Gregoryen ezgilerini nasıl armonize edeceğinin ipuçlarını öğrenmiş ve bunları *4 Ogives*'de uygulamıştır.¹²¹

Satie'nin müziğinde doğrudan etkileri bulunan çok fazla besteci görülmez. Bununla beraber Emmanuel Chabrier ile Satie'nin eserleri arasında bazı paralelliklerin olduğu aşîkârdır. Satie'nin Chabrier'in *Le roi malgré lui* operasının bir temsiline gittiği ve bestecinin müziğindeki cesaretinden dolayı büyük bir coşkuya kapıldığı bilinmektedir.¹²² Chabrier'e büyük saygı duyan Satie eserlerinden birini ona ulaştırmaya çalışmış ancak besteciden bir cevap alamamıştır. Operayı dinledikten dört ay sonra bestelediği *Sarabandes*'de tıpkı *Le roi malgré lui*'de olduğu gibi 9'lu akorları ardışık bir şekilde kullanmıştır. Bu o dönem için oldukça yeni bir uygulamadır. Ancak daha ilginç olan Satie'nin 1886'da, yani operayı izlemeden bir

¹¹⁹ Viollet-le-Duc (1814-1879) Fransız mimar ve teorisyen. 1830-1900 yılları arasında altın çağını yaşayan neogotik mimarinin Fransa'daki temsilcilerindendir. Orta Çağ Fransız binalarına yaptığı restorasyonlar ile tanınmaktadır. Viollet-le-Duc'un rasyonel mimari tasarım teorileri Romantik dönemin dini uyanışı ile 20. yüzyıl İşlevselciliği arasında bir köprü olmuştur.

¹²⁰ (Latince: cantus plantus) Orta Çağ'da Katolik Kilisesi'ndeki ayinlerde söylenen vokal ilahilerdir. Teksesli ve genelde serbest ritimli eşliksiz bir melodiden oluşurlar.

¹²¹ Vinot, *Niedermeyer Okulu*'nda eğitim almıştır. Gregoryen'in bir melodik sistem olduğunu bilen Niedermeyer bu ezgilere akorsal eşlik yazmanın mümkün olduğunu düşünerek 1857 yılında *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* (Plain-chant eşliğinin teorik ve pratik incelemesi) adlı temel bir teori kitabı yazmıştır. Daha sonra tüm melodileri armonize etmeye karar veren Niedermeyer kendi melodik kanunlarının doğal gelişimini takip ettiğini düşündüğü Gregoryen ezgilerini her notaya bir akor gelecek şekilde armonize etmiştir. (Daha fazla bilgi için Bkz. András WILHEIM, "Erik Satie's Gregorian Paraphrases", **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**)

¹²² Bkz. (62), TEMPLIER, 11.

sene önce *Trois Mélodies* adlı şarkı albümünün üçüncü parçası *Sylvie*'de hazırlanmadan getirilen 9'lu ve 13'lü akorlara yer vermiş olmasıdır. Satie'nin Chabrier'e olan ilgisinin ve saygısının ardında belki de her ikisinin de bu ortak armonik dili kullanması yatmaktadır.

Erken dönem piyano setlerinden *Gymnopediés*, *Gnossiennes* ve Platon'un *Diyaloglar*'ından oluşan son başyapıtı *Socrate*, Satie'nin Antik Yunan'a olan ilgisini gösteren eserlerdir. *Gnossiennes* ve *Gymnopediés*'de Antik Yunan'ı anıştıran başlıklar kullanılmışsa da eserlerin müzikal açıdan Antik Yunan'la bir bağı yoktur. Satie'nin *Gymnopédie* kelimesini Antik Yunan'da dinsel bayramlarda genç ve yakışıklı çıplak delikanlıların yaptığı bir dans olan *Gymnopædia*'dan¹²³ türettiği düşünülmektedir. Her ne kadar Satie'nin kendisi Flaubert'in *Salammbô* adlı yapıtından esinlediğini ifade etmişse de eserin başlığını buradan aldığına dair net bir şey belirtmemiştir.¹²⁴ Aslına bakılırsa gerçek bir romantik trajedi olan *Salammbô* ile *Gymnopediés* arasında bir bağ bulmak oldukça güçtür. *Gymnopediés* için bir başka esin kaynağının da Contamine de Latour'un çağdaş şiiri *Les Antique* olduğu düşünülmektedir. Ağustos 1888'de bestecinin babası Alfred Satie'nin yayınevi *La musique des familles*'den yayınlanan 1. *Gymnopediés*'in ilk baskısında Latour'un *Les Antique* şiirinden bir dördlüğe yer verilmiştir. Latour'un bu dördlüğünde "gymnopédie" kelimesi geçse de Satie'nin mi Latour'dan, yoksa Latour'un mu Satie'den bu kelimeyi ödünç aldığı tam olarak bilinmemektedir.

*Oblique et coupant l'ombre un torrent
éclatant
Ruisselait en flots d'or sur la dalle polie
Où les atomes d'ambre au feu se
miroitant
Mêlaient leur sarabande à la
gymnopédie*

*Eğimli ve karanlığı kesen parlak sel
Cıvalı döşemeye altın dalgalarla dere
gibi akıyordu
Orada ateş kehribarı atomları
yansımaktayken
Sarabandlarını gymnopédie'lere
karıştırıyordu*

¹²³ Bazı araştırmacılar *Gymnopædia*'nın Antik Sparta'da her yaştan erkeğin çıplak değil, silahsız olarak dans ettiği kutlamalara verilen isim olduğu görüşündedir.

¹²⁴ Olof HÖJER, "Le Gymnopediste"

Bununla birlikte Contamine de Latour'un Satie'nin estetik dünyasına önemli bir ölçüde etkisi olmuştur. Satie *Gymnopediés* ile aynı dönemde Latour'un şiirleri üzerine *Elégie*, *Trois Mélodies* ve *Chanson* adlı şarkıları bestelemiştir. Satie'yi Joséphin Péladan'ın ezoterik öğretileriyle tanıştıran ve onu Orta Çağ mistisizmi ile buluşturanın da Latour olduğu sanılmaktadır.

Pek çok Fransız müzisyen gibi Satie de 1889 Paris Fuarı'nda dinleme fırsatı bulduğu egzotik müzik topluluklarından oldukça etkilenmiştir. Aynı yıl bestelediği *Gnossiennes*'i burada dinlediği Romanya halk müziği topluluğunun yavaş dokunaklı melodilerinden esinlenerek bestelediği düşünülmektedir.¹²⁵ 'Bilgi' anlamındaki *Gnosis* kökünden gelen eserin başlığı Antik Mısır ezoterizminin ve eski Yunan ezoterizminin yanı sıra Hristiyanlık, İbrani ve doğu geleneklerini eklektik bir şekilde sentezleyen, pek çok tarikatın benimsediği mistik bir felsefe olan *Gnostisizm*'i çağrıştırmaktadır. Bu yüzden *Gül ve Haç* döneminin hemen öncesinde Satie'nin eserine böyle bir başlık vermesi pek de tesadüf sayılmaz. Satie'nin ilk mizahi yönlendirme ifadelerini *Gnossiennes*'de kullanmaya başladığı görülmektedir. Ancak bu mizahi ifadeler müziğin icrasına yönelik fazla bir şey katmamaktadır.

Satie 1891-1895 yılları arasında Sar Joséphin Péladan'ın rehberliğindeki *Gül ve Haç* tarikatının resmi bestecisi olmuştur. Orta Çağ sanatına olan büyük merakının devam ettiği bu dönemde ilgi alanına gizemcilik ve büyücülük gibi ezoterik öğretileri de eklemiştir. Rollo H. Myers, Satie'nin *Gül ve Haç* döneminde fanatik boyutta dindar bir zihinde olduğunu belirtir.¹²⁶ Bestecinin Péladan ile yollarını ayırdıktan sonra kendi kilisesini kurması Myers'ın iddialarını doğrular niteliktedir. Bu dönemdeki esin kaynakları Péladan'ın kitap ve oyunları olan besteci aynı zamanda Hans Christian Andersen¹²⁷ ve Gustave Flaubert gibi yazarları da okumuştur. Dönemin göze çarpan eserleri *Le Fils des Étoiles* ve *Trois Sonneries de la*

¹²⁵ A.g.m.

¹²⁶ Bkz. (40), MYERS, 72.

¹²⁷ Hans Christian Andersen (1805-1875) Danimarkalı masal, oyun, roman, şiir, gezi kitabı ve biyografi yazarı. En çok *Kibritçi Kız*, *Kral Çıplak*, *Güzel Prenses ve Bezelye* gibi çocuk masallarıyla tanınmaktadır.

Rose+Croix'dır. Satie eserlerini 3'lü setler halinde besteleme geleneğini çoğunlukla sürdürmüştür. Rollo H. Myers, *The Strange Case of Erik Satie* adlı makalesinde Satie'nin bu dönemdeki eserlerini dekoratif ve statik olarak tanımlarken aynı zamanda tekrarların ve *-plain chant*'lardan alınmış olmasa da en azından onları çağrıştıran- armonilerin kullanımıyla bazı hipnotik nitelikteki efektlere dayandığını belirtir.¹²⁸ 1890'lar itibariyle eserlerinde aynı zamanda mantıksal ve matematiksel sistemlerle meşgul olan Satie numaraların ve hesapların gizemli birlikteliklerini araştırmış, *Trois sonneries de la Rose+Croix* başta olmak üzere daha sonra kaleme alacağı pek çok eserde Altın Oran¹²⁹ kullanmıştır. Besteci mistik yaklaşımının son iki örneği olan *Danses gothiques* ve *Prélude de La Porte héroïque du ciel* ile artık Orta Çağ etkilerinden uzaklaşmaya başlayıp, 1897'de mizahi dönemini anons eden *Pièces froides* adlı piyano parçasını bestelemiştir.

Satie besteciliğe soyunduğu ilk yıllardan itibaren ciddi müzik yazan bir besteci olmayı hedeflemişse de müzikhol ve kabare müziklerinin büyüüne kapılmaktan vazgeçememiştir. Popüler müziklerle olan sıkı bağı gençliğinde geçimini sağlamak için çalıştığı Montmarte *café*'lerinde oluşmaya başlamış ve etkileri tüm yaşamı boyunca sürmüştür. Öyle ki, *Gül ve Haç* tarikatının mensubu olduğu süre zarfında dahi kabare piyanistliği yapmayı sürdürmüştür. Kabare ortamlarındaki aktif yaşantısı Satie'nin bu türde çok sayıda parça bestelemesine sebep olmuştur. Vincent Hyspa'ya eşlik etmeye başladığı 1899 yılından itibaren bestelediği popüler şarkılar arasında *Un dîner à l'Élysée*, Jules Dépaquit ile hazırladığı bir pandomim olan *Jack-in-the-box* ve Latour'un sözleri üzerine

¹²⁸ Bkz. (115), MYERS, 202.

¹²⁹ Altın oran, matematik ve sanatta bir bütünün parçaları arasında gözlemlenen geometrik ve sayısal bir oran bağıntısıdır. Uyum açısından en yetkin boyutları verdiği düşünülen bu oran bir doğru parçası ikiye bölündüğünde küçük parçanın büyük parçaya oranının, büyük parçanın bütün doğruya oranına eşit olması olarak tarif edilebilir. Altın oran π gibi irrasyonel bir sayıdır. Ondalık sistemde yazılışı 1,618033988749894... olan bu sayı, Φ yani Φ sembolü ile ifade edilir. Altın oranın Fibonacci sayılarıyla da ilginç bir ilişkisi vardır. Her hangi bir Fibonacci sayısı kendinden bir önceki sayıya bölündüğünde yaklaşık olarak Φ sayısını vermektedir. Daha çok resim ve heykelde yer alan Altın Oran Antik Yunan ve Machaut ve Dufay gibi erken dönem bestecileri tarafından bilinmektedir. Ancak 1890'larda müzikte yeniden ve özellikle sonat formunun kesitleriyle paralel kullanılması yenidir. Bu tekniğin benzer şekilde eserlerinde Altın Oran kullanan Debussy tarafından Satie'ye gösterildiği sanılmaktadır.

bestelediği bir minyatür opera olan *Geneviève de Brabant* bulunur. *La Diva de l'empire* ve *Piccadilly* başlıklı parçalarına ise *cakewalk* müziklerinin etkileri net bir şekilde yansımıştır. “Satie’nin senkoplu *cakewalk* yönündeki tercihi, Parislilerin 1900-1904 arası Paris’te yer alan *cakewalk* performansları ve yarışmalarının bolluğuna gösterdiği heyecanı ve hayranlığı ifade etmektedir.”¹³⁰ Bestecinin 1908 tarihi itibarıyla Hyspa ile işbirliği bitmişse de kabare mizahı ve popüler stillerle deneyimleri sürmüştür. Hyspa’nın parodilerinde kullandığı tarzdaki mizahi müzikal alıntıları 1913’de bestelemeye başladığı mizahi piyano süitlerinde kullanmıştır.

Bir yandan geçimini sağlamak için popüler parçalar besteleyen Satie, diğer yandan da ciddi eserler yazmaya devam etmiştir. Bir sanat müziği bestecisi olarak onun popüler müzik çevrelerindeki deneyimlerinden etkilenmemesi neredeyse imkansızdır. Bestecinin popüler müzik etkilerinin görüldüğü ilk ciddi eseri 1903 yılında tamamladığı *Trois Morceaux en forme de poire*’dır. Satie eserinde bazı kabare şarkıları da dahil olmak üzere 1890’dan itibaren yazdığı müzikal materyallerden faydalanır. 1911’de kabare piyanistliğini bıraktıktan sonra bestelediği mizahi piyano setlerinde de popüler müziklerin izleri net bir şekilde görülecektir. 1913 tarihli *Description Automatiques*’in ilk parçası *Sur un Vaisseau*’da ünlü popüler şarkı *Maman, les petits bateaux* hissedilirken, eserin ikinci parçası *Sur la Lanterne*’de de Satie dönemin bir başka popüler salon şarkısını kullanmıştır.

Satie’nin 39 yaşında başladığı *Schola Cantorum*’daki eğitimi yaratıcılığında keskin bir dönüşüme sebep olmuş ve yepyeni bir estetik oluşuma yol açmıştır. Teorik ve armonik altyapısının yetersiz olduğu inancı üzerine gittiği bu okulda geçmiş dönem form ve stillerine yönelik zorlu bir eğitim almıştır. Bu dönemde kontrpuan bestecinin müzik yazımında dramatik bir şekilde öne çıkmaktadır. *Passacaille* ve *Prélude en tapisserie* Satie’nin Barok tarzla ilgili çalışmalarını yansıtan ilk parçalardandır. *Aperçus désagréables* ve *En habit de cheval* başlıklı piyano düetleri çoğunlukla füğ ve korallerden oluşmaktadır. Bu dönemde bestecinin çeşitli armonik arayışlar içinde olduğu da görülmektedir. Kontrpuan çalışmalarını yanı sıra *Douze*

¹³⁰ Bkz. (101), PERLOFF, 75.

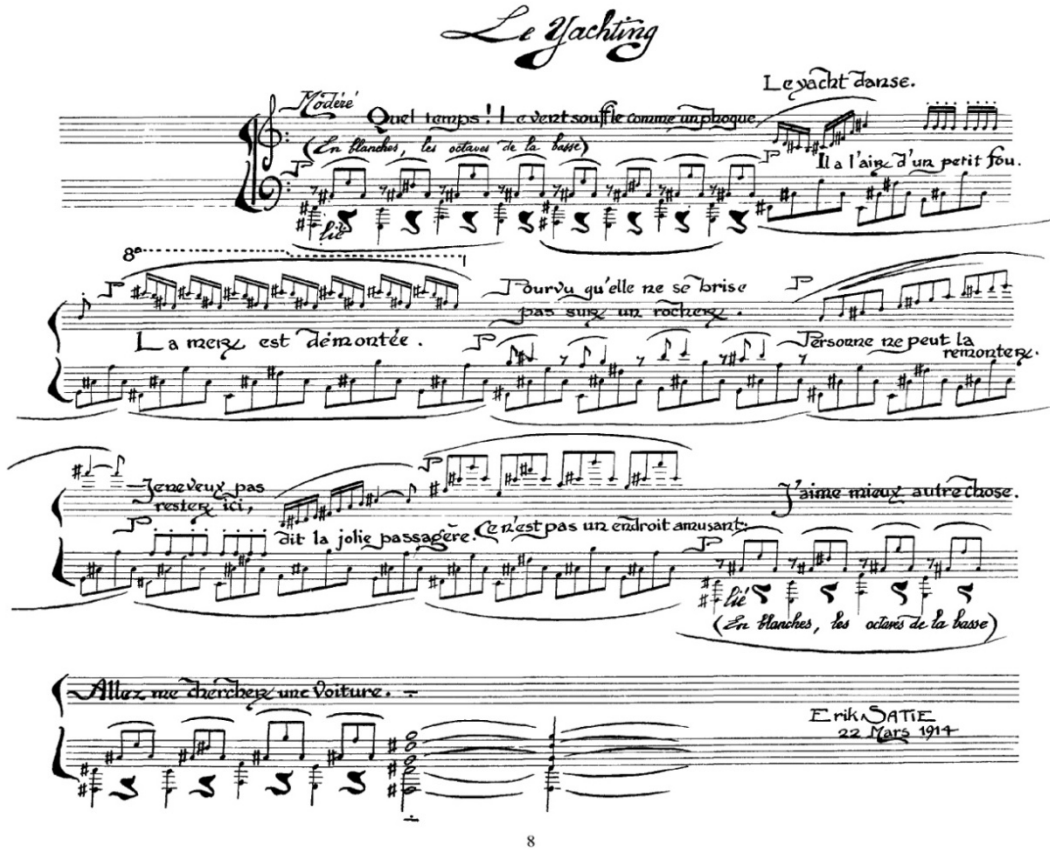
petits chorales gibi bir farklı armonik yapılar denediği eserler de bestelemiştir. Ayrıca bestecinin okul öncesi stiline bir geri dönüş yaptığı *Réverie Nocturnes* başlıklı parçalar *Sarabandes*'a yakınlık göstermektedir. Okul döneminde eserlerinin popüler müziklerle bağı kısa bir süre için sekteye uğramışsa da Satie'nin Paris kültür ve eğlence hayatıyla ilişkileri kopmamıştır.

Satie'nin 1912-1915 tarihleri arasında bestelediği mizahi setler bestecinin piyano müzikleri arasındaki en karakteristik yapıtlardan olup, Fransız canlılığının ruhuna ve ince ironisine güzel birer örnek teşkil ederler. Satie bu setlerde ilginç başlıklar atma alışanlığını sürdürmektedir. Mizahi piyano parçalarının başlıklarında ve açıklamalarında tuhaf ifadeler kullanma geleneğine devam eder. 1912 Temmuz ayı içinde yazılan *Préludes flasques; pour un chien* (Pörsük prelüdler; bir köpek için) adlı dört parçası bu dönemin ilk eseridir. Akademik katılık giderek uzaklaşmaya başlamıştır. Parçalarda pastiş, alıntı, alay ve parodi gibi çeşitli unsurlara başvurur. *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois* başlıklı eserinin 1. parçasında Mozart'ın *Türk Marşı*'nın bir pastişini yaparken 3. parçasında da Bizet, Chabrier ve Ravel'in kullandığı İspanyol ritimlerini alaya alır. Büyük bestecilerin bilinen ezgilerini güldürüye çevirmek üzere parodi yaptığı *Embryons desséchés* (Kurutulmuş embriyonlar) başlıklı eserinde ise Chopin'in *Ölüm Marşı* olan 2. sonatının 2. bölümünden alıntı yapar. Mizahi parçalarında kullandığı bazı alıntılarının kökleri bestecinin çocukluğuna kadar uzanmaktadır. 1870'lerin sonu ve 1880'lerin başında Paris'teki ünlü operetleri izleme şansı bulan Satie, Edmond Audran'ın *La mascotte* ve Robert Planquette'in *Rip* gibi unutulmaya yüz tutmuş operetlerinin bazı temalarını 1913 tarihli mizahi piyano parçalarında yinelemiştir.¹³¹ Mizahi döneminin ürünü olan bir başka eseri *Sports et divertissements* ise müzik, söz ve çizimlerden oluşan müzikal skeçlerdir. (Örnek 4.1) Müzik ve metinlerini Satie'nin, çizimlerini ise Charles Martin'in yaptığı bu bütünleşik eser Darius Milhaud tarafından Fransız okulunun en karakteristik eserlerinden kabul edilir.¹³² Daha önceden Marcel

¹³¹ Robert ORLEDGE, The Musical Activities of Alfred Satie and Eugénie Satie-Barnetche, and Their Effect on the Career of Erik Satie, **Journal of the Royal Musical Association**, 272.

¹³² Bkz. (62), TEMPLIER, 85.

Duchamp ve Picabia gibi ressamın eserlerinde metinlere yer verdikleri görülmüştür. Wagner de birleşik sanat eseri kavramıyla (*Gesamtkunstwerk*) müzik, görsel sanatlar, şiir ve dansı bir araya getiren yapıtlar ortaya çıkarmıştır. Ancak *Sports et divertissements* şiir, müzik ve resmin tek bir eserde buluşturmasıyla bir ilk olma özelliği taşır ve aynı zamanda Wagner'in 'Yüksek' sanatının aksine ironik mizah ve gündelik yaşamı ele almasıyla çok farklı bir estetiğe sahiptir.



Örnek 4.1 - *Sports et divertissements* – *Le yachting*

1918 yılı itibariyle Satie'nin mizahi üslubu ortadan kaybolmaya başlar. İlk olarak orkestra için bestelediği ve daha sonra şan ve piyano için düzenlediği *Socrate* ile besteci ciddileşme amacı taşımaktadır. Niyetli bir yalnlık ve gösterişsizlikle beraber orijinal bir neoklasik tarz piyano yazısına hüküm sürmüştür. Bunu takip eden 1919 tarihli *5 Nocturnes*'de Satie daha sistematik bir besteciliğe geri dönüş yapar ve mizahlı metin eklemelerini kaldırarak müziğini daha da sade ve ağırbaşlı bir stile ulaştırır. *Trois Petites Pièces Montées* ve *Premier Menuet* ile neoklasik üslubunu

sürdüren Satie 1920 tarihli *La belle excentrique* adlı beş bölümlü bir dans süitiyle kabare stiline kısa geri dönüş yapmıştır.

5. ERIK SATIE'NİN PİYANO ESERLERİNDEKİ STİLİSTİK ÖZELLİKLER

Erik Satie'nin piyano eserlerinin stilistik açıdan doğru bir şekilde değerlendirilmesi için bu çalışmanın önceki bölümlerinde bestecinin karakterinin, fikirlerinin ve estetik algısının yanı sıra yaşamındaki önemli gelişmeler dikkate alınmıştır. Bu bilgiler ve eserleri üzerinde yapılan analizler sonucunda Satie'nin piyano eserlerinin beş stilistik grup içerisinde değerlendirilmesi uygun görülmüştür. Bu stilistik grupların belirlenmesinde Courtney S. Adams'ın *Erik Satie and Golden Section Analysis* adlı makalesinden esinlenilmiş olup aynı zamanda bazı farklılıklara gidilmiş, örneğin bazı eserler farklı bir grupta yer almıştır. Ayrıca Satie'nin piyano ve ses için yazmış olduğu parçalar bu çalışmanın kapsamına girmediğinden ötürü gruplamadan çıkarılmış, bunun yerine *Schola Cantorum*'daki eğitiminin ardından kaleme aldığı eserler bir stilistik grup altında değerlendirilmiştir. Kendi içlerinde belirgin özelliklere sahip olan bu stilistik gruplar bazı istisnalar dışında çoğunlukla bestecinin yaşamının belirli bir dönemi yansıtmaktadır. Bununla birlikte Satie'nin çok az sayıdaki bazı yapıtı sadece tek bir grubun özelliklerini göstermediği için bu eserler ayrıca ele alınmıştır.

5.1. I. Stilistik Grup

Birinci grup çoğunlukla *Gül ve Haç* dönemini (1891-1895) ve Orta Çağ etkilerini içeren diğer mistik eserlerini kapsamaktadır. Bu eserler *Le Fils des étoiles*, *Première pensée Rose+Croix*, *Trois sonneries de la Rose + Croix*, *Danses gothiques*, *Prélude de la porte héroïque du ciel*, *4 Ogives*, *Verset laïque & somptueux*, *4 Préludes*'dür. Satie'nin deneysel bir çalışması olan *Vexations* da bu grubun içine girmektedir.

Eserlerin en belirgin özelliklerinin başında alışılmadık akorlar ve akor dizilerinin kullanımı gelir. Bu akor dizilerinin arasında zaman zaman fanfar veya ilahi benzeri melodiler duyulabilmektedir. Tempolar yavaştır. Ölçü çizgileri ve tartım bulunmamakla birlikte düzenli bir vuruş hissi algılanmaz. Nüanslar ise ya hiç yoktur ya da monoton bir şekilde aynı nüans uzun süre sürdürülerek geniş ölçekli kontrastlar elde edilmiştir. *Crescendo* gibi ses şiddetini kademeli arttıran yönlendirmeler

bulunmaz. Doruğa ulaşma hissiyatı çağrıştıran üst ve alt oktavlardaki (*register*) uç notaların pek çok kez duyurulması müziklerdeki zirve etkisini azaltmaktadır. Aynı şekilde yavaş tempodaki hedef yönelimli olmayan armonilerin varlığı da dingin bir karakter yaratmaktadır. Bu yüzden müzikte dramatik etkiler hissedilmez. Satie'nin sonraki eserlerinde görülecek olan 3 parçalı albümler besteleme eğilimi *Gül ve Haç* dönemi eserlerinde yoktur. Sadece *Trois sonneries de la Rose + Croix* ve *Le Fils des étoiles* 3 sahneden meydana gelmektedir. Satie'nin tipik uygulamalarından biri de koral benzeri bir temayı sunup ardından bu temayı armonize etmesidir. Düzgün kesitlere sahip bu eserler çoğunlukla 4 partilidir ve kromatizm özgürce kullanılmıştır.

Satie'nin mistik döneminin en belirleyici ve temsil edici eserlerinden olan 4 *Ogives* modal temalar üzerine kuruludur. *Ogive* mimarlıkta sivri kemer oluşturmak üzere birleşen silmelere verilen bir addır. Besteci, Viollet-le-Duc'ün mimari kitaplarından esininin bir ürünü olan *Ogives*'de, Gregoryen şarkıları benzeri ezgiler kullanır. Bu ezgiler genel olarak kilise ilahilerini taklit eder. Çoğunlukla doku ve nüans kontrastları üzerine kurulu olan eser ciddi, ağır ve gizemli bir hava barındırır. Dörtlük ve ikilik notaların hakim olduğu *Trés lent* (çok yavaş) tempodaki parçalar ritmik olarak tekdüze ve serbesttirler ve bu yüzden oldukça durağan bir yapıya sahiptirler. Viollet-le-Duc'ün kitabı bir dikdörtgeni dolduran iki ince ve iki kalın kemerden oluşan bir kubbenin ana hatlarını içermektedir. Satie buradan yola çıkarak 4 *Ogives*'de dört parçalı bir yapı kullanmıştır. Simetrik bir yapıda A-A1-A2-A1 formunun benimsendiği eserde Satie temanın farklı iki armonizasyonunu yapar. (Örnek 5.1) Önce paralel oktavlarda kök, 1. ve 2. çevrimlerde gelen *ff* akorlar (A1), daha sonra da *pp*'da bas ve soprano partileri ters yönde hareket etme eğiliminde olan sadece kök pozisyonundaki akorlar (A2) kullanmıştır. Armonizasyondaki farklılıklar sadece yer yer akor çevrimlerinden ve aynı zamanda seslerin eksiltilmesi yoluyla dokusal sadeleşmeden ibaret olduğu için ancak çok dikkatli bir dinleyici tarafından fark edilebilecek niteliktedir. András Wilhelm, *Erik Satie's Gregorian Paraphrases* adlı makalesinde *Ogives*'in 2. armonizasyonunda (A2) Satie'nin

Niedermeyer'in kuralına bağılı kaldığını ifade etmektedir.¹³³ Birinci armonizasyonda akorlar arasında paralel ilişkiler bulunurken Satie 2. armonizasyonda ters hareketlerle paralel hareketlerden kaçınmıştır. Melodideki her ses armonize edilmiştir. Statik paralel akorların diatonik yürüyüşünden oluşan eser şaşırtıcı armonik kontrastlar içerir. 3'lü armoniler bastan ziyade üst partinin akışına göre oluşturulmuştur. Temanın arka arkaya *ff* ve *pp* nüanslarda gelen armonizasyonları orgun kilisedeki akustik tınlarını çağrıştırır niteliktedir.

¹³³ András WILHEIM, "Erik Satie's Gregorian Paraphrases", **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, 233.

Erik Satie
(1866-1925)

Très lent

Örnek 5.1 – 1. *Ogive*

Kısa bir marş olan *Première pensée Rose+Croix* (Gül ve Haç'ın ilk düşüncesi) sistematik tekrarları, *p* ve *pp*'dan oluşan hafif nüansları, sade 5'li akorları ve tekdüze ritmiyle bu grubun tipik örneklerindendir. Parçanın Satie'nin 1895'e kadar bestelemiş olduğu eserlerde görülen stilistik unsurları konsantre bir şekilde intiva ettiği görülmektedir. Gizemli bir atmosfere sahip bu sakin karakterli gösterişsiz parçanın Mart 1892'de 4. *Gül ve Haç* etkinliğinde sahnelenen Bihn Grallon'un *Marche antique pour la Rose+Croix* (Gül ve Haç için Antik Marş) adlı

oyununda seslendirildiği düşünülmektedir. Eserin başlığı editör Robert Caby¹³⁴ tarafından verilmiştir.

Le Fils des étoiles (Yıldızların oğlu) aslında Joséphin Péladan'ın aynı ismi taşıyan draması için bestelenmiştir. Orijinal olarak flüt ve arp için yazılan 6 bölümlü eserdeki üç prelüd besteci tarafından piyanoya uyarlamıştır. Bu prelüdlere tamamen Satie tarafından yaratılmış bir karakteristik stil içerir. Alışık olmayan akorların kasvetli bir müzik yazısıyla bulunduğu eser gerçek bir dekoratif değere sahiptir. Satie'nin "statik ses dekoru" kullanmış olduğu bu müziğin estetik özünü birinci prelüdün "beyaz içinde ve hareketsiz" şeklindeki yönlendirme ifadesi ortaya koyar. Orta Çağ'da kullanılan paralel parti hareketine (paralel organum¹³⁵) benzer bir etki yaratmak için durağan ritimlere, basamaklı melodik hatlara ve tekrarlara yer verilen eserde beş tane 4'lü aralığın üst üste bindirildiği akorlar kullanılmıştır. (Örnek 5.2)



Örnek 5.2 - *Le Fils des étoiles* – *La Vocation*

Bu akor dizilimi daha sonra Satie'nin karakteristik uygulamalarından biri olacaktır. Her iki elde üçer sesin duyurulduğu akorlar aşağıdan yukarı sayıldığında aralıkların dördüncüsü triton olacak şekilde kurulmuştur. Bu akor dizilerinin bir yönelimi veya çözülümü yoktur. Sadece belirli bir tını oluştururlar. *Le Fils des étoiles*'ın 1. prelüdü *La Vocation*'da (Tanrı çağrısı) Altın Oran vardır. Prelüdün ilk 77 vuruşu Altın Oran'ın kısa parçasını, *f*'de en tiz notasının geldiği yerden itibaren

¹³⁴ Robert Caby (1905-1992) Fransız yazar ve besteci. Sanat eleştirmenliği ve politik yazılar yazmış aynı zamanda sürrealistik çizimler yapmıştır. 1960'lı yılların ortalarında Erik Satie'nin yayınlanmamış eserinin eskizleri üzerinde yoğun bir şekilde çalışmıştır. Aynı zamanda üzerlerinde çeşitli araştırmalar ve düzenlemeler yapan Caby yayınladığı eserlerle Satie hakkında bir farkındalık yaratmıştır.

¹³⁵ Orta Çağ'da gelişen ve kilise müziklerine armoni katmak için bas partisinin melodinin hareketlerini paralel olarak takip ettiği teknik.

geri kalanı da uzun parçasını oluşturur. Satie'nin *Le Fils des étoiles* gibi *Gül ve Haç* dönemi yapıtlarında sonat formunun gelişim bölmesine yer verdiği söylenebilir, ancak bunu temel motiflerin ritmik ve armonik çeşitlemelerini yapmak veya bu motifleri yeni kombinasyonlarda ardı ardına sıralamak gibi kendine özgü bir şekilde yapmıştır.¹³⁶

1892 tarihli *Trois sonneries de la Rose + Croix* (*Gül ve Haç*'ın üç çan sesi) tonalitenin hiyerarşik ilişkilerinden tamamen bağımsız bir şekilde, temel olarak majör ve minör akorların sürpriz ilişkiler içinde ardı sıra getirildiği akor yürüyüşleri üzerine kuruludur. Çoğu kök pozisyonda gelen akor dizilerinin ilerleyişinden sonra akor eşliği olmayan bir melodi (A1) gelmektedir. (Örnek 5.3)

¹³⁶ Bkz. (90), ORLEDGE, 160.

A **Lent et détaché sans sécheresse**

pp

lié A1

Örnek 5.3 - *Trois sonneries de la Rose + Croix - Air de l'ordre* (A ve A1)

Akorların üst sesinden türettiği bu melodide eserdeki yegane ritmik çeşitlilik ortaya çıkmıştır. Parçaların ilerleyen yerlerinde ise blok akorlar bu melodiyle sentez oluşturacak bir şekilde birlikte duyurulmuştur (A2). (Örnek 5.4) Bu, tamamen Satie'ye özgü, niyetli, yalın ve orijinal bir yöntemdir.



Örnek 5.4 - *Trois sonneries de la Rose + Croix - Air de l'ordre (A2)*

Alan M. Gillmor *Trois sonneries de la Rose + Croix*'nın ilk parçası *Air de l'ordre*'in sonat formu unsurları ile Altın Oran üzerine kurulu olduğunu tespit etmiştir.¹³⁷ Satie parçada sonat formuna uygun olarak yeni bir armonik ve melodik materyal sunmamıştır. Bunun yerine belirli notları uzatmış, cümleleri değiştirmiş, bazı akorları farklı oktavlarda tekrar etmiştir. Örnek 5.5'te görüldüğü gibi Satie gelişim kesitinde hem A2'nin hem de A'nın ortasından malzemeler kullanmıştır. Satie'nin deneysel yanına tanık olunan 233 vuruşluk eserde açılış pasajının dört tekrarını oluşturan 144 vuruş Altın Oran'ın uzun parçasını, gelişim ve yeniden sergi kesitlerinin toplamı olan 89 vuruş da kısa parçasını oluşturmaktadır.

AO noktası						
A	A1	A	A2	A2+A	A2+A	A2
36	36	36	36	21+6	20+6	36
Sergi			Gelişim		Y.Sergi	
			144		233	

Örnek 5.5 - *Trois sonneries de la Rose + Croix Air de l'ordre*'in form şeması

¹³⁷ Bkz. (90), ORLEDGE, 157.

Eserin üçüncü parçası *Air du Grand Prieur*'da (Büyük Duacının Aryası) ise %1.15'lik küçük bir sapma ile Altın Oran vardır.¹³⁸ Kesitleri ayırtmak için oktavların bir araç olarak kullanılması Satie'nin tipik uygulamalarındandır. Eserin 2. parçası *Air du Grand maitre*'de (Büyük Ustanın Aryası) Satie en üst sesleri 15 kez, en alt sesleri de 12 kez duyurarak müzikteki doruk hissiyatını ve dramatik etkiyi tamamen ortadan kaldırmıştır.

Satie'nin ölümünden sonra Op. posth. olarak yayınlanan 1892-1893 tarihli 4 *Préludes* aslında birbirleriyle bir bağlantısı bulunmayan parçalardan oluşur. Bunlar *Fête donnée par des Chevaliers Normandes en l'Honneur d'une jeune Demoiselle (XIe siècle)* (Genç bir bayanın onuruna Normandiyali Şövalyelerce yapılan kutlama), *Prélude d'Eginhard*, 2 *Préludes du Nazaréen*'dir (Nasırâlıların iki Prelüdü). Satie'nin yine Niedermeyer'in ilkelerini takip ettiği bu parçalarda tekrarlar, modalite ve süreklilik arz eden statik ritim özellikleri dikkat çekmektedir.¹³⁹ Eserin ilk parçası *Fête donnée par des Chevaliers Normandes en l'Honneur d'une jeune Demoiselle*'de besteci bu kez armonize ettiği temayı çeşitlendirir. Majör ve minör 5'li akorların yanı sıra sıkça eksik akorlar da kullanmıştır. Satie'nin ilk bilinen besteleme sistemine tanık olunan parça 13 armonik hücrenin kullanımından ortaya çıkar. Satie bu sistemini sonraki *Gül ve Haç* eserlerinde de kullanacaktır. 1. *Prélude du Nazaréen*'de yine monodik melodiler ve onların her sese bir akor gelecek şekildeki armonizasyonları vardır. Eser katı bir modal yapıdadır. Bu melodik ve plansal yapısıyla Satie giderek *Sarabandes* ve *Gnossiennes*'e yaklaştırmaya başlar.¹⁴⁰ Oldukça tekrarlı görünen *Preludes du Nazaréen*'lerin ardında mantıksal bir kurgu bulunur. Partrick Gowers'ın "Noktalama Formu" (*Punctuation form*) olarak adlandırdığı bu yapı motiflerin sonuna dört vuruştan oluşan bir kalıp getirilmesinden oluşur.¹⁴¹ Dört motiften meydana gelen 1. *Preludes du Nazaréen*'de motiflerin sonunda 3 farklı

¹³⁸ Courtney S. ADAMS, "Erik Satie and Golden Section Analysis", **Music & Letters**, 247.

¹³⁹ Bkz. (133), WILHEIM, 233.

¹⁴⁰ A.g.m., 233.

¹⁴¹ Bkz. (90), ORLEDGE, 146.

tonda noktalama cümlesi gelmektedir. Bu kısa cümlelerin ikincisi ilkinden tam dördü aralığı, üçüncüsü ise tam ton yukarıya transpoze edilmiştir. (Örnek 5.6)



Örnek 5.6 - 1. *Preludés du Nazaréen*'in noktalama cümleleri

Bu noktalama cümlesinin katı döngüsü prelüde dört kez duyulur. Sadece ilki eserin sonunda iki kez fazladan sunulmaktadır. Satie 2. *Preludés du Nazaréen*'de de benzer şekilde sistematik bir şekilde (dört kez) tekrar eden noktalama cümlesi kullanmıştır. Bu kez ikinci cümle ilkenden büyük 3'lü yukarı, üçüncüsü ise tam 5'li yukarı transpoze edilmiştir. (Örnek 5.7)



Örnek 5.7 - 2. *Preludés du Nazaréen*'in noktalama cümleleri

Gelişim kesitine (*development*) bir alternatif olarak geliştirmiş olabileceği bu noktalama cümleleriyle Satie tekrarı kullanarak aynı tonda kalmadan tonal yürüyüşü sağlamış olur. *Preludés du Nazaréen*'lerde noktalama cümlelerinde ardı ardına gelen ve 13'lülere kadar uzanan dominant akorları vardır. Bu dönemki eserlerinde yoğun bir şekilde görülen 6-3 akor zincirleri her iki prelüde de kullanılmıştır.

1893'te bestelenen *Danses Gothique* (Gotik Danslar), başlığına rağmen dans ile ilgili herhangi bir içerik barındırmaz. Satie'nin bir başka form denemesi olan eser dini çağrışımlar yapan başlıklara sahiptir. Mistik yaklaşımın ve ciddiyetinin sürdüğü bu eserdeki müzik birbirleriyle ilişkisi olmayan 10 motiften oluşmaktadır. Parçalar

Örnek 5.9 - *Vexations*

Satie sistematik bir şekilde tüm akorları 5'li akorun birinci çevrimi şeklinde kurmuştur. Örnek 5.9'da görüldüğü gibi 13. ve 33. akorlar tamamen aynı olmalarına rağmen Satie absürd bir anarmonik notasyon kullanmayı tercih etmiştir. Aynı şekilde sağ elde 1, 10, 12. ve 18, 27, 29. akorlarda gelen bazı sesler de anarmonik olarak yazılmıştır. Esere statik özelliğini kazandıran başlıca unsur ritmik yapısındaki salt dörtlük ve sekizlik notalardır. Satie'nin "Bu motifi peş peşe 840 kez çalmak için öncesinde büyük bir sessizlik içinde hareketsiz kalarak hazırlık yapmak iyi olacaktır" notunu düşüğü eser 840 tekrar sayısı ile 21 CD'yi dolduracak bir süreye varabilmektedir. Satie yaşadığı sürece bu eser ne yayınlanmış ne de icra edilmiştir. Bu oldukça radikal denebilecek eser statik ve aşırı yalın içeriği ve elbette akıl almaz uzunluktaki süresiyle ancak fon olarak dinlenebilecek niteliktedir. Bu tür kromatik sistemleri daha sonra 1917 tarihli yapıtlarında göreceğimiz besteci, *Vexations* ile hem modern müziğin hem de kendi yaratıcılığının ilerisi için değerli bir malzeme bırakmıştır.

1894 yılında bestelenen *Prélude de la porte héroïque du ciel* (Göğün kahraman kapısı için prelüd) *Danses Gothique* ile birlikte Satie'nin *Gül ve Haç* döneminin sonunu haber veren yapıtlarındandır. Satie'nin kendine adanmış olduğu

eser 1912 yılında Roland Manuel tarafından orkestraya uyarlanmıştır. Fransız piyanist Alfred Cortot eser için “durağan sonoritelerin ardı sıra geldiği, gevşek dokulu akorlarla işlenmiş, ilkel bir *plain-chant* tarzında ve tüm bunların kulağımızı alıştırdığı bir fon, yumuşatılmış renkler, silik bir şekilde oluşturulmuş çizgiler” ifadelerini kullanmıştır.¹⁴³ Yazıldığı dönem için alışılmadık bir armonik dili olan eserde Satie, 5’li akor ve birinci çevrimlerinin yanı sıra *Sarabandes* ve öncesindeki ses ve piyano için yazdığı parçalarda kullanmış olduğu dominant 7’li ve 9’lu akor yürüyüşlerine tekrar yer vermiştir. Üzerine dörtlü aralıkların eklendiği bu 7’li ve 9’lu akorların arasına zaman zaman 5’li akorlar da girmektedir. Rollo H. Myers ilginç biçimde statik olan müziğin tekrarlar ve Orta Çağ tınları yaratan armoni kullanımlarıyla belirli bir hipnotik özelliğe sahip olduğunu belirtmektedir.¹⁴⁴ Duraksayan, tereddütlü bir ritmi olan eser tıpkı *Prélude du Nazaréen*’deki gibi “Noktalama Formu”na sahiptir. Pierre-Daniel Templier *Prélude de la porte héroïque du ciel*’in bestecinin dinsel eserleri içinde kesinlikle en kusursuzu olduğunu ve eserde Satie’nin mistisizmini en sade ve müzikal şekilde bulduğunu belirtmiştir.¹⁴⁵

Yüzyıl başı itibariyle kabare ve popüler müzik dünyasındaki yaşamına yoğun bir şekilde devam etmiş olmasına rağmen, Satie’nin 1900 yılında bestelediği *Verset laïque & somptueux* (Laik ve şaşalı mısra) *Gül ve Haç* dönemi stiline karakteristik özelliklerini yansıtır. 1897 tarihli *Pièces froides* ile artık çok daha fazla ritmik özgürlük kazanan besteci tekrarlar yerine çoğunlukla statik bir etki yaratan akor dizilerinden faydalanmış ve zamansızlık hissi uyandırmıştır. Satie’nin eski stiline nostaljik bir bakış attığı bu eser nüanslardan tamamen yoksun olmakla birlikte piyanist için birkaç yönerge içerir. Eserin başlığı Satie’nin her zamanki ironisini yansıtmaktadır. Sonunda kısa bir an için bestecinin kişisel lirizmini yansıtan eserde Satie modaliteyi, akorsal sonoriteleri ve beklenmedik armonik yürüyüşleri güzel bir şekilde bir araya getirmektedir.

¹⁴³ François-René TRANCHEFORT, *Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*, 630.

¹⁴⁴ Bkz. (40), MYERS, 73.

¹⁴⁵ Bkz. (62), TEMPLIER, 77.

5.2. II. Stilistik Grup

II. stilistik gruba Satie'nin erken dönem eserlerinden *Trois Sarabandes*, *Trois Gymnopédies*, *Trois Gnossiennes*, *La Petite ouverture à danser*, *Pièces froides I* ve *Pièces froides II*'nin bulunduğu 5 piyano albümü ile 1919 ve 1920 tarihli piyano parçaları *5 Nocturnes* ve *Premier menuet* girmektedir. Bu gruptaki eserleri *Gül ve Haç* dönemi eserlerinden ayıran en temel özellikleri hepsinin belirli bir tartım yapısına sahip olmalarıdır. Her ne kadar *Gnossiennes* ve *Pièces froides*'ın ölçü çizgileri bulunmasa da ilkinin 4/4'lük, ikincisinin ise 2/4'lük ölçü kalıpları dinlendiklerinde kolaylıkla fark edilmektedir. Ortak noktaları güçlü vuruş yapıları olan bu eserlerden sadece *Sarabandes*'ın vurguları *Gül ve Haç* stilini hatırlatacak şekilde bir nebze daha durağan özellikler gösterir. Bu grubu *Gül ve Haç* dönemi eserlerinden belirgin bir şekilde ayıran diğer özellikler ise sahip oldukları net melodik çizgiler ve bölümler arasında göze çarpan bütünlüktür. Her bölüm birbirine oldukça benzeyen melodik materyale, tartıma ve tempolara sahiptir. Satie bu stildeki eserlerin çoğunu 3 parçadan oluşan bir albüm olarak bestelemiş, sadece *Gnossiennes* ve *Nocturnes*'e 2 veya 3 bölüm daha eklemiştir. Satie'nin bu üçlü yöneliminin ardında Rollo H. Myers'a göre bir heykeltıraşın eserinin her açıdan görülebilir şekilde sunması gibi merkezi bir müzikal fikri birden çok açıdan göstermeyi amaçlayan bir yaklaşım vardır.¹⁴⁶

Satie'nin Monmartre kabarelerine ilgisinin arttığı bir dönemde kaleme aldığı *Trois Sarabandes* ağır bir akışa ve armonik renkliliğe sahiptir. Dikey bir yazı içinde beklenmedik akor ilişkileri içeren eser dinsel ve gizemli bir atmosfer sunar. Eserdeki bu ağırbaşlı ve ayinsel karakter ve yürüyen blok akorlar *Le Fils des étoiles* ve *Prélude de la porte héroïque du ciel* gibi *Gül ve Haç* dönemi eserlerinde sonradan görülecektir. Satie'nin *Sarabandes*'da kesinlikle yeni bir armonik dil arayışında olduğu görülmektedir. Buradaki deneysel yaklaşımında 7'li ve 9'lu akorları kulakların daha öncesinde duymaya alışık olmadığı şekilde, genellikle hazırlanmadan ve çözülmeden getirmiştir. (Örnek 5.10)

¹⁴⁶ Bkz. (40), MYERS, 69.



Örnek 5.10 – 1. *Sarabande* ölçü 1-4

Eserde 7. ve 9. derecelerin yanı sıra 6. derecesi eklenmiş ve bazı sesleri çıkarılmış akor yapıları da kullanılmıştır. Örneğin 2. *Sarabande*'da 6. ve 9. dereceleri eklenen bir majör akor ve 3. derecesi olmayan dominant 9'lu akorlar bulunmaktadır. (Örnek 5.11) Satie böylelikle aslında geleneksel armonileri alışılmadık şekilde sunmuştur.



Örnek 5.11 - 2. *Sarabande* ölçü 50-51

Eserde Satie'nin karakteristik uygulamalarından biri görülmektedir. Müzik hücreleri yan yana getirilmiş ve geniş ölçekli tekrarların yanı sıra kesitler içinde transpozeli ve transpozersiz tekrarlar kullanılmıştır.¹⁴⁷ Örneğin, 1. *Sarabande*'da 9-13. ölçülerde kullanılan materyel hemen ardından 14-18. ölçülerde bir ton yukarıdan getirilmiştir. (Örnek 5.12) Eserdeki hücrelerin sayısı genelde 5 veya daha azdır. Sadece 3. *Sarabande*'da dokuzaya kadar çıkmıştır. Satie 1. ve 3. *Sarabande*'da geleneksel nota yazımı kuralına uymak ve bunu mizahi bir görselliğe taşımak

¹⁴⁷ Robert ORLEDGE, "Satie's Sarabandes and Their Importance to His Composing Career", **Music & Letters**, 556.

açısından olsa gerek çift bemollerden oluşan oldukça kullanışsız bir anarmonik notasyon tercih etmiştir.



Örnek 5.12 – 1. Sarabande ölçü 6-20

Satie *Sarabandes*'da modal değişim tekniğinden de faydalanmaktadır. Bu tekniğin özelliği aynı adlı minör tonalite içerisinde yer alan fonksiyonların kullanılmasıdır. Bunun yanı sıra çeşitli modların özellikleri de sergilenebilir. Örneğin 1. *Sarabande* La $\flat$ majörde yazılmasına rağmen başlangıçtaki çoğu armoni aynı adlı tonalitenin minör dizisi üzerine kurulmuştur. La $\flat$ minörün *Napoliten*'i olan Si $\flat\flat$ Majör de bu fonksiyonlardan biridir. (Örnek 5.13) Re $\sharp$ minör tonundaki 2. *Sarabande*'da ise ana tonda gelen ilk akordan sonra Re $\sharp$ Frigyen modunun ikinci derecesine ait olan Mi Majör 7'li (bII24) akoru gelmektedir. (Örnek 5.14)

Örnek 5.13 – 1. *Sarabande* ölçü 6-10Örnek 5.14 – 2. *Sarabande* ölçü 1

Bu stil grubunda gördüğümüz bölümler arası tutarlılık *Sarabandes*'da incelikli bir şekilde sağlanmıştır. 1. *Sarabande*'ın A kesitinin 11, 16, 32 ve 37. ölçülerinde görülen ritmik yapı ve doku 2. *Sarabande*'ın B kesitinin ilk ölçüsünde (ölçü 45 ve 73) net bir şekilde tekrar ele alınmıştır. (Örnek 5.15)

1. *Sarabande* ölçü 112. *Sarabande* ölçü 45

Örnek 5.15

Benzer örnekler 1. ve 3. *Sarabande* arasında da mevcuttur. Bununla beraber her üç *Sarabandes* da basta aynı tam beşli ile başlamakta ve bitmektedir. Tüm parçalar ikinci vuruştaki durgularıyla *Sarabande* ritmini muhafaza ederler. Özellikle 1. ve 2. *Sarabande*'ların ilk ölçülerinde bunu net bir şekilde görmek mümkündür.

Trois Gymnopédies hiç şüphesiz Satie'nin en çok tanınan parçalarındandır. 1888 yılında bestelenen bu eser üç yavaş danstan oluşur. Esnek, öz ve yalın bir yazısı

olan *Gymnopédies* akıldan çıkmayan melodileriyle duru bir sadeliğe ve güzelliğe sahiptir. Bestecinin 4 *Ogives*'den sonra ilk kez yeni bir tarz denemesinin ürünüdür. Mistik dönem eserlerindeki modal stilini terk ettikten sonra geliştireceği yeni yatay tekniğin de habercisidir.¹⁴⁸ *Sarabandes*'daki izlenimci armonilerden uzaklaşarak diyatonizm ve modalite üzerine kurulu çok daha sade bir armonik yapı kullanmıştır. Yavaş bir vals ritmine sahip parçaların melodik çizgilerini bir bas yürüyüşü ve zarif disonans akorlar izlemektedir. Armonik olarak çoğunlukla 5'li ve 7'li akorların çevrimleri, çok seyrek olarak da 9'lu ve 11'li akorlar kullanılmıştır. Modal karakterdeki armonik doku hafif ve şeffaftır ve aynı zamanda kararsız bir duruş sergiler. *Sarabandes*'daki yoğun dokuya karşılık *Gymnopédies*'de daha seyrek ve tek düze bir doku görülmektedir. Courtney S. Adams *Erik Satie and Golden Section Analysis* adlı makalesinde *Les Trois Valses distinguées du précieux dégoûté, Avant-dernières pensées* ve ilk üç *Nocturnes*'ün yanı sıra *Trois Gymnopédies*'in de tam Altın Oran'a uyduğunu belirtmektedir.¹⁴⁹ Her üçü de aynı tartım ve tempoya sahip olan *Gymnopédies*'de toplam ölçü sayısı 203'dür (78+65+60). Altın Oran'ın kısa parçasını 78 ölçü sayısı ile birinci *Gymnopédie*, uzun parçasını ise 125 ölçü sayısı ile ikinci ve üçüncü *Gymnopédie* meydana getirmektedir.

Tam olarak 39 ölçülük iki kesitten oluşan 1. *Gymnopédies*'nin ilk 21 ölçüsünde Re Majörün baskınlığı bulunmaktadır. 22. ölçüden itibaren Re üzerinde Doryen özellikleri gösteren melodi ve armoni 32. ölçüde tekrar Re Majöre, 60. ölçüde ise tekrar modal yapıya geri dönmektedir. İki kesit arasındaki tek fark aynı temanın iki farklı şekilde yapılandırılmış olmasıdır. Bununla beraber 32-39. ölçülerde Re majör tonda gelen tema 71-78. ölçülerde Re üzerindeki Doryen'de getirilerek armonik ve melodik olarak altere edilmiştir. (Örnek 5.16 ve Örnek 5.17)

¹⁴⁸ Bkz. (40), MYERS, 68.

¹⁴⁹ Bkz. (138), ADAMS, 224-225.

herhangi bir modal ya da tonal kadans bulunmaz. Do Majör ve Si♭ Majör'ün diyatonik sesleri üzerine kurulu armonilerle çeşitli modal değişim akorları bir arada kullanılmıştır. Bu yüzden parçada bir tonal-modal bulanıklığı söz konusudur. Parça Do üzerindeki Miksolidyen modunda dominant-tonik kadansıyla bitmektedir. (Örnek 5.18)



Örnek 5.18 – 2. *Gymnopédie* ölçü 62-65

3. *Gymnopédies*'de neredeyse tamamen La minörde (*Aeoliyen* - Natürel minör) yazılmış ve ağırlıklı olarak diyatonik armoni kullanılmıştır. Parçadaki tek diyatonik olmayan akor Sol minördür, çünkü Satie zaman zaman La üzerinde Frigyen moduna yönelmektedir. 18-21. ve 46-49. ölçülerdeki armoni ilerleyişi (vi-vi-v-i) şeklinde iken bas partisi ilgili majörün (II-V-V-I) standart yürüyüşünü takip etmektedir. Yani armonilerin toniğe, bas yürüyüşünün ise ilgili majöre göre düzenlenmesi bir miktar armonik belirsizlik doğurmuştur. (Örnek 5.19)



Örnek 5.19 - 3. *Gymnopédie* ölçü 18-21

Satie'nin 1890 yılında bestelediği *Trois Gnossiennes* 1893 yılında yayınlanmıştır. *Sarabandes*'in son derece yoğun doku ve karmaşık armonik yapılarının aksine *Gnossiennes* de -tıpkı *Gymnopédies* gibi- çok daha açık ve sade yapı ve organizasyonlar içeren parçalardan meydana gelir. Aralarındaki temel fark *Gnossiennes*'e egzotik bir renk veren melodik süslemelerdir. (Örnek 5.20) Satie'nin

stilinin en belirgin özellikleri olan inatçı tekrarlardan oluşan melodik cümleler, modal kadanslar, parçanın sonuna kadar basta kararlı bir şekilde gelen basit ritim *Gnossiennes*'de net bir şekilde uygulanmıştır. Ölçü çizgisiz ve tartımsız yazılmalarına rağmen zamansızlığa veya statik bir karaktere sahip *Gül ve Haç* dönemi eserlerinden tamamen farklıdır. Bunun sebebi eşlik partisindeki senkoplu figürün eserdeki bütünselliği sağlamasıdır. Bu ritmik kalıp akorların kökünü oluşturan bas sesler ve değişken armonilerle parçanın sonuna kadar sürer. Ritimlerdeki bu karakteristik yapıdan dolayı kolaylıkla 4/4'lük ölçülere bölünebilen parçalar buna rağmen ağırbaşlı ve nispeten durağan bir havaya sahiptir. *Sarabandes* ve *Gymnopédies* gibi *Gnossiennes* de biçimsel ve dokusal açıdan oldukça simetrik. Birçok cümlenin tam olarak tekrarlandığı, bitişik olmayan motif ve cümlelerin ise ya tam ya da kısmen değiştirilerek tekrarlandığı görülmektedir. Her üç *Gnossiennes*'nin genel tınısını sentetik ve modal diziler belirlemektedir ve temel olarak geleneksel 5'li akorlar kullanmıştır. Buna rağmen 2. *Gnossiennes*'de 7'li, 3. *Gnossiennes*'de ise 11 ve 13'lü akorlar çok nadiren gelmektedir.



Örnek 5.20 - 1. *Gnossienne*

1 *Gnossiennes*'nin formu tam olarak AABBCCBABBCCB şemasını izlemektedir. Temalar neredeyse tamamen aynı şekilde tekrar edilmiştir. Satie'nin müziğinde melodiler ve eşlik arasında çoğunlukla sıkı bir ilişki bulunmadığından melodiler nadiren armoniyi şekillendirmekte, bu yüzden her iki unsur arasında genellikle garip bir gerilim olmaktadır.¹⁵⁰ Bu durum 1. *Gnossiennes*'de net bir şekilde gözlemlenir. Eşlik partisi *Aeoliyen* modunda (Fa natürel minör) olan ve

¹⁵⁰ John VINTON, *Dictionary of Contemporary Music*, 645.

akorları tamamen minör diyatonik akorlardan (i-iv-v) oluşan 1. *Gnossiennes*'in egzotik melodileri Aeoliyen modunun özelliklerini nadiren göstermektedir. Parçaya hakim olan dizi Fa minörden çok da uzak olmayan sentetik veya altere edilmiş modal benzeri dizilerdir. Kullanılan ilk dizi Do armonik minörün Lidyen derecesi yani dördüncü derece üzerinde kurulmuş halidir (Fa-Sol-Lab-Si-Do-Re-Mib-Fa).¹⁵¹ Satie ayrıca bu dizinin yedinci derecesinin tizleştiği bir diğer sentetik dizi daha kullanır (Fa-Sol-Lab-Si-Do-Re-Mi-Fa). Bu dizi üçüncü derecesi pesleştirilmiş Lidyen veya altıncı derecesi tizleştirilmiş Macar minör modunu çağrıştırmaktadır. “Belirli melodilerde Gregorian ezgilerinin etkileri de görülebilmektedir.”¹⁵² 2. *Gnossiennes*'de ezgi yine 5'li akorların üzerindeki sentetik dizilerde gelir. Bu kez geleneksel modlara daha yakın olan melodiler transpoze edilmiş Doryen, Lokriyen ve Frigyen modlarına benzemektedirler. Tipik kemer formundaki (AABBCCBBA) 2. *Gnossiennes*'de tekrar eden kesitler 1. *Gnossiennes*'e göre daha değiştirilerek sunulur. 3. *Gnossiennes*'de ise melodik çizgi armonik minörün yanı sıra Macar minör dizisinin özelliklerini gösteren hexatonal bir dizi (La-si-do-re#-mi-fa) üzerinde seyir etmektedir. Form şeması 1. ve 2. *Gnossiennes*'den farklı olan 3. *Gnossiennes* (AABAACCDEEAA) aynı zamanda farklı cümle uzunluklarına da sahiptir.

Satie'nin 1889 ile 1897 yılları arasında farklı zamanlarda bestelemiş olduğu üç *Gnossiennes*'i daha vardır, ancak bu eserlerin başlığı Satie'nin kendisi tarafından değil 1968'de yayınlayan Robert Caby tarafından verilmiştir. İlk üçü gibi egzotik karakterlere sahip bu parçalar hem ilk albüm ile hem de kendi içlerinde belirgin bazı farklılıklar gösterir. İlk üç *Gnossiennes*'in senkoplu eşlik partisi 4. *Gnossiennes*'de yerini arpejli bir yapıya, 5 ve 6. *Gnossiennes*'de ise bas notası ve akorların 8'lik notalarda ardı ardına geldiği klasik bir ritmik figüre bırakır. Melodisinde ritmik olarak büyük çeşitlilik gösteren 5. *Gnossiennes*'in tartımı 3 yerde 2/3'lükten 3/4'lüğe

¹⁵¹ James Stephen FREJEK, *A method of textural and harmonic analysis as applied to selected piano works of Debussy and Satie*, 124.

¹⁵² Bkz. (150), VINTON, 645.

geçmektedir. Bir başka farklılık ise Satie'nin 6. *Gnossiennes*'i *The Keel Row*'un¹⁵³ temasının üzerine kurmuş olmasıdır. Bu tema üç kez değişen tonlara transpoze edilerek sunulur.

Satie *Gnossiennes*'de yorumcuyu yönlendirmek üzere ilk defa geleneksel müzik terimlerinin yerine tuhaf ve mizahi Fransızca ifadeler kullanmıştır. Bu ifadeler örnek olarak *Questionnez* (Sorunuz), *Du bout de la pensée* (Düşüncenin dibinden), *Conseillez-vous soigneusement* (Kendinize özenle akıl verin), *Ouvrez la tête* (Kafanızı açın) gibi ifadeler gösterilebilir. Müzikle gerçek bir bağlantısı olmayan bu aykırı sözlü yönlendirmeler Satie'nin mizah yönünün net bir yansımasıdır. Aynı zamanda geleneksel performans uygulamalarıyla dalga geçer nitelikte olan bu tür mizahi ifadeler sonraki eserlerinde çok daha yoğun bir şekilde görülecektir.

1968'de Robert Caby tarafından yayımlanan *La Petite ouverture à danser*'in (Dans için küçük uvertür) 1900'den kısa bir süre önce yazıldığı tahmin edilmektedir. Ölçü çizgileri ve icra yönergeleri gibi bazı editoryal eklemeler yapan Caby aynı zamanda bestecinin ölümünden çok sonra taslaklarını bulduğu bu eserin başlığını da kendisi vermiştir. Orijinalinde nüans, cümle ve ölçü çizgisi bulunmayan parçanın *Gnossiennes*'in pek çok kompozisyon özelliklerini yansıttığı gözlemlenir. 5'li akorların yalınlık içinde ele alındığı eserde aynı zamanda Schumann vari bir yazı dikkat çeker. Parçanın disonans ve dramatizmden tamamen yoksun sade ve dokunaklı melodisine bas partisinde oktavlar ve orta partide bas sesi üzerine akor oluşturan aralıklar eşlik etmektedir. (Örnek 5.21)

¹⁵³ Northumbria halk ezgisi (Bugün kuzey İngiltere ve güney İskoçya topraklarını kapsayan bir Orta Çağ krallığı). Debussy de orkestra için bestelediği *Images*'in *Gigues*'inde kullanmıştır.



Örnek 5.21 - *La Petite ouverture à danser* ölçü 1-4

Bu aralıklar zayıf zamanda gelerek parçaya bir devinim kazandırır. Parça La^b Majör tonu içinde seyrederek gözükmeye rağmen donanımda bu tonun arızaları verilmemiştir. Resmi bir tonalite atfedilmeyen parçada tema tamamen özgür bir şekilde, belirli bir hedefe yönelmeden Re minör, Fa[#] minör gibi La^b Majörle ilgisiz görünen tonlarda gezinmektedir. Ana temanın inici-çıkıcı hareketi ve noktalı ritmi daha sade ve çıkıcı özellik gösteren orta kısımdaki temaya kontrast oluşturur. Parça içinde tartım değişikliği Robert Caby'nin esere daha sonradan 2/4'lük vuruşa yapay ölçü çizgileri çekmesinden dolayı gerçekleşmiştir. Bu durumun ardında ritmik devamlılıklarını sürdüren cümlelerin genişlemesi ve daralması yatmaktadır. Eserin başındaki tema olduğu gibi sonunda da tekrarlanır ve ilkinde olduğu gibi Fa majöre yönlendirilerek parça armonik açıdan belirsiz bir şekilde son bulmaktadır.

Gül ve Haç döneminin sonunda 1895'de koro ve org için *Messe des pauvres*'i (Fakirlerin —veya Zavallıların— ayini) besteledikten sonra üretimi iki yıllık bir sessizliğe giren Satie 1897'de iki albümden oluşan *Pièces froides*'la (Soğuk Parçalar) bu sessizliğini bozmuştur. *Airs à faire fuir* (Kaçırtan melodiler) ve *Danses de travers* (Ters danslar) adını alan bu ironik karakterli albümler Satie'nin mizah içeren dönemini anons etmekle beraber bestecide yeni bir estetiğin de habercisidir. Satie üçer parçadan oluşan her iki albümde de öncekiler gibi bir müzik fikrini farklı açılardan sunma eğilimindedir. Parçaların notasyonunda tekrar ölçüsüz yazıma döner. Bestecinin ustaca ana fikri çeşitlendirdiği *Pièces froides* akıcı bir stile, berrak bir dokuya sahiptir. Rollo H. Myers, eseri bestecinin piyano müzikleri arasında en

üstlere koymaktadır.¹⁵⁴ Piyanistik bir stilde yazılmış olmalarına rağmen parçalar teknik açıdan basittirler. Beklenmedik modülasyonlar ve armonilerin belirsiz ilerleyişi bu parçaların göze çarpan özelliklerindendir.

Airs à faire fuir'in 1. ve 3. parçalarında sol elde gelen senkoplu figür karakter olarak *Gnossiennes*'i anımsatır. Ancak onlara göre daha az statik olan *Airs à faire fuir*'in ritimleri daha canlı ve örgüsü daha akıcıdır. Parçaların genel olarak tonik dominant ilişkisi üzerine kurulu sade bir tonal planı bulunmaktadır. Ancak Satie tonal akorlara disonanslar ekleyerek beklenmedik etkiler yaratmış ve böylelikle armonik hareketi zayıflatmıştır. Vuruş sayıları 188-108-187 olan bu parçalar mükemmelle yakın bir simetriye sahiptir. Bunun sebebi birinci ve üçüncü parçalarda kodalar haricinde tamamen aynı müzikal materyalin kullanılmış olmasıdır. (Örnek 5.22) Birinci parçaya 6 vuruşluk, üçüncü parçaya ise 13 vuruşluk koda yazdığından ötürü Satie uzunluğu dengelemek için ilk parçadaki 8 vuruşluk tekrarı üçüncü parçada kaldırır. Simetrik cümlelere, hafif disonansa ve birçok motife sahip bu iki parça arasındaki tek fark belirli vuruşların 4'lü aşağı, 5'li yukarı veya bir ton aşağıya transpoze edilmiş olmasıdır. Albümün canlı ve neşeli karakterdeki 2. parçası ise diğerlerine oranla daha az motifsel çeşitliliğe sahiptir ve asimetrik cümlelerden oluşmaktadır.

¹⁵⁴ Bkz. (40), MYERS, 74.



Airs à faire fuir I



Airs à faire fuir III

Örnek 5.22 - *Pièces froides - Airs à faire fuir*

İkinci albüm *Danses de travers*, *Airs à faire fuir*'e tamamen kontrast oluşturacak şekilde daha gevşek bir yapıdadır. Parçalardaki doku bütünlüğü dikkat çekicidir. Satie bas çizgisinde sürekli aynı şekilde devinen arpejli bir yapı kullanmıştır. (Örnek 5.23) Bastaki bu figür ve akıcılığıyla eser bir miktar Fauré çağrışımı yapmaktadır. Niedermeyer okulunun her iki bestecinin gelişiminde bir basamak olduğu düşünülürse bu çok da şaşırtıcı değildir.¹⁵⁵ *Danses de travers* ilk parçanın başında sunulan basit bir fikir üzerine kuruludur. Neredeyse aynı şekilde başlayan parçalarda melodik çizgi sınırlı bir alanda gelişmekte ve az bir değişimle doyum noktasına kadar tekrar edilmektedir. *Airs à faire fuir*'e göre armonik olarak daha hareketli olan bu albümde armoniler sık sık uzaktaki ilgili tonlar arasında gidip gelmektedir.

¹⁵⁵ Bkz. (62), TEMPLIER, 79.



Dances de travers I



Dances de travers II



Dances de travers III

Örnek 5.23 - *Pièces froides - Dances de travers*

1919 yılında Ağustos ve Kasım ayları arasında bestelenen 5 *Nocturnes* Satie'nin sistematik besteciliğinin örneklerindendir. Müziğinde daha arı, sade ve ağırbaşlı bir stilin ortaya çıktığı bu eser Satie'nin mizahi unsurlarla dolu eserleriyle ciddi zıtlık oluşturmaktadır. Solo piyano için yazılan 5 *Nocturnes* şeffaf yapısıyla saf bir klasisizm içerir. James Harding'e göre Satie *Sonatine Bureaucratique*'de başarılı bir şekilde klasisizmin dış çizgilerini uygulamış, 5 *Nocturnes*'de ise ruhunu yakalamıştır.¹⁵⁶ Neşeden tamamen yoksun, mesafeli ve soğuk bir havadaki bu parçalarda mizahi eserlerinde görünen ironi, alaycılık ve icracı için yazdığı eksantrik müzikal notlar tamamen terk edilmiştir. Satie aynı şekilde uzun yıllar bağlı kaldığı

¹⁵⁶ Bkz. (88), HARDING, 189.

ölçü çizgisiz yazımı da terk ederek geleneksel notasyona geri döner. Bu parçalar noktürn denince akla gelen Frédéric Chopin'in veya John Field'inkinden tamamen farklı niteliktedir. Hiçbir şekilde dinleyiciyi baştan çıkarma amacı gütmeyiz. Herhangi bir esinlenmenin görülmediği 5 *Nocturnes* bununla beraber polifonik yönlerinden dolayı bestecinin *Schola Cantorum*'daki eğitimini kısmen yansıtmaktadır.

Satie bir albüm olarak tasarladığı ilk 3 *Nocturnes*'ün hepsini Re Majörde bestelemiş, toplam 7 tane yazmayı planladığı eserine daha sonra sadece. 4. ve 5. *Nocturnes*'ü eklemiştir. 3. *Nocturnes*'ü adadığı Valentine Hugo'ya¹⁵⁷ yazdığı bir mektupta "ilkinin bir prelüd, ikincisinin daha kısa, çok dokunaklı ve nokturnal olduğunu, ilkinden daha uzun olan üçüncüsünün ise daha hızlı ve dramatik olduğunu" belirtir.¹⁵⁸ Satie aynı mektupta üç parçanın bir bütün oluşturduğunu ve bundan çok memnun olduğunu da eklemiştir.

Eserin tüm parçaları form olarak birbirine benzemektedir. Net bir şekilde ABA planına uyan parçalar, 1890'dan sonra eserlerinde görülmeye başlanan ve müzik hücrelerinin yan yana getirildiği mozaik bir yapıya sahiptir. 5 *Nocturnes*'de ilk temayı daha polifonik özellikler gösteren ve ona kontrast oluşturan bir *interlude* takip eder. Ardından tema genellikle süslenmiş bir şekilde tekrar edilmiştir. Hepsinin 12/8'lik tartımda ve yavaş tempoda bestelenmesi eser içinde bir bütünlük sağlamaktadır. Armonik olarak 4'lü ve 5'li aralıkların paralel hareketleri dikkat çekmektedir. Bunun haricinde *Sarabandes* ve *Gymnopédies* gibi erken eserlerinde kullanmış olduğu 5'li akorlar ve çözülmeyen 7'li akorlardan da faydalanır. Beklenmedik armonilerin eşlik ettiği lirik melodiler zaman zaman Brahms'ın bas sonoritelerini anımsatan bastaki oktavlı pasajlarla bölünmüştür. (Örnek 5.24) İlk 3 *Nocturnes*'de Altın Oran vardır. Toplam ölçü sayısı 94 (36+20+38) olan albümde

¹⁵⁷ Valentine Hugo (1887-1968) Fransız sanatçı ve yazar. 1930-1936 yılları arasında sürrealist harekette aktif olarak yer almıştır. Fransız şair Paul Éluard'ın eserlerinin önde gelen illüstratörlerindendir.

¹⁵⁸ Bkz. (90), ORLEDGE, 194.

birinci *Nocturne*'nün ölçü sayısı (36) Altın Oran'ın kısa parçasını, diğer iki *Nocturne*'nün ölçü toplamı (58) ise uzun parçasını oluşturmaktadır.

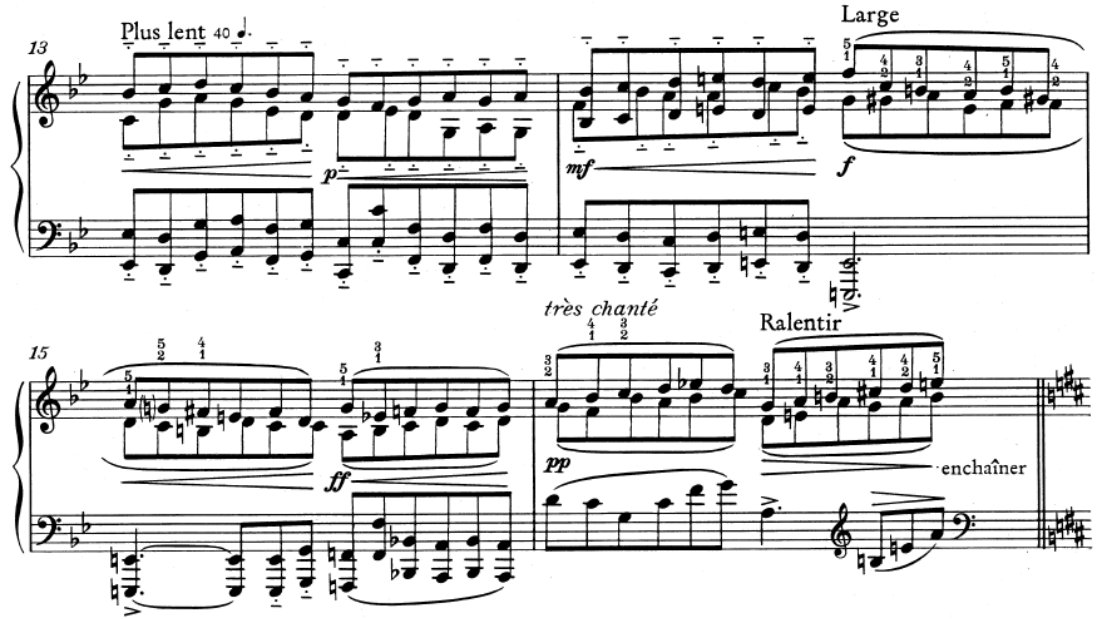
The musical score for the first *Nocturne* (measures 1-7) is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is marked with a tempo of 60 and a dynamic of *p* (piano). The second system (measures 5-7) is marked with a tempo of 3 and a dynamic of *pp* (very piano). The third system (measures 8-10) is marked with a tempo of 6 and a dynamic of *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Örnek 5.24 – 1. *Nocturne* ölçü 1-7

1. *Nocturnes*'nün ilk ölçüsündeki melodik hücre 3, 4 ve 6. ölçülerde olduğu gibi parça içinde birbirini izleyen diğer melodik hücrelerin de temelini oluşturmaktadır. Satie ilk parçada çoğunlukla 3'lü armoniler kullanırken 2. *Nocturnes*'de temel olarak diyatonik merkezli bir armoni tercih etmiştir. Bununla beraber paralel 4'lülerden oluşan bir pasaj ve sol eldeki arpejlerle dörtlü ve beşli aralıklar vurgulanmaktadır. (Örnek 5.25) Parçanın orta kesitinde üst partideki ağırlıklı olarak dörtlü, beşli, ikili ve yedili aralıklar ve alt partideki oktavlar betimsel bir sonorite yaratmaktadır. (Örnek 5.26)



Örnek 5.25 – 2. Nocturne ölçü 5-8



Örnek 5.26 - 2. Nocturne ölçü 13-16

Satie'nin eserlerinde çok sık görmeye alışık olmadığımız parça içi tempo değişimleri ilk 3 *Nocturnes*'de sıklıkla karşımıza çıkar. Aynı zamanda 3. parçada tanık olduğumuz 12/8'den 18/8'liğe, 4/4'lüğe ve 6/4'lüğe tartımın değişimleri bestecide seyrek görülen uygulamalardandır.

Satie 1920 yılında *Premier menuet*'yi (Birinci menuet) bestelemiştir. Bu tek parçadan oluşan eserin taslaklarından bestecinin onu bir albüm olarak yazmayı

planlandığı ortaya çıkmaktadır. Satie'nin yazdığı ilk ve tek menuet olan eserde belirgin bir neoklasik tarz bulunmaktadır. Tıpkı 5 *Nocturnes*'de olduğu gibi Satie *Premier menuet*'te de geleneksel yazıma geri dönmüş ve önceki eserlerindeki gibi eğlendirici unsurlardan uzaklaşmıştır. Ortaya hem alıntı ve parodi gibi müzikal unsurlardan hem de metinsel ifade ve hikayelerden tamamen arındırılmış saf bir müzik çıkmıştır. Müzikal dili geçmiş örneklerine kıyasla oldukça yabancı olabilen eser kontrollü bir duygusallık barındırmaktadır.

5.3. III. Stilistik Grup

Bu grup Satie'nin direkt olarak popüler müziklerden esinlenen veya popüler müzik türündeki eserlerini kapsamaktadır. Bunlar arasına salon müzikleri olan ilk üç eseri *Allegro*, *Valse-Ballet* ve *Fantaisie-Valse*, müzikhol parçaları *La diva de l'Empire*, *Je te veux*, *Tendrement*, *Poudre d'or*, *Le Piccadilly* ve piyano düeti *La belle excentrique* bulunmaktadır. Bu stildeki parçaların ortak özellikleri 4 ölçülük düzende ve bol tekrarlardan meydana gelmiş olmaları ve elbette yazıldıkları dönemdeki popüler müziklerin baskın stil özelliklerini yansıtmalarıdır.

Satie solo piyano için yazmış olduğu ilk üç eseri *Allegro*, *Valse-Ballet* ve *Fantaisie-Valse*'de henüz özgün bir yaratıcılık ortaya koyamamış, sadece dönemin hoşça giden, popüler salon parçalarının özelliklerini yansıtmıştır. Neşeli bir atmosfere sahip *Allegro*, Satie'nin sadece ilk parçası değil aynı zamanda ilk alıntı kullandığı eseridir. Sadece dokuz ölçüden meydana gelen bu küçük parçanın ortasında 1836 yılında Frédéric Bérat¹⁵⁹ tarafından bestelenen ünlü ezgi *Ma Normandie*'nin nakaratından alıntı yapmış ve henüz kariyerinin başında popüler müziklere olan ilgisinin sinyallerini vermiştir.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Frédéric Bérat (1801-1855) Fransız besteci ve şarkı yazarı. Bérat'ın *Ma Normandie* adlı şarkısı Birleşik Krallık'a bağlı olan ve Fransa'nın kuzeyindeki Manş Adaları'ndan biri olan Jersey'in yarı-resmi ulusal marşıdır.

¹⁶⁰ Bkz. (102), DAVIS, 20.

Nasıl ki *Allegro* Satie'nin sonraki eserlerde yapacağı alıntıların habercisiyse, absürd katalog numarasıyla (Op. 62) 1885 tarihli *Valse-Ballet* de onun garip başlıklar verme alışkanlığının ilk örneklerindendir. 1887 yılında yayınlanan bu gösterişsiz parça, basit bir ABA formu üzerine kuruludur. Tonik ve dominant 7'liler üzerine kurulu temel bas yürüyüşü üzerine açık, kesin ve zarif melodilerden oluşur. Diğer iki eser gibi *Fantaisie-Valse* de baştan sona hafif bir dokuya ve hareketli bir karaktere sahiptir. *Valse-Ballet* ile aynı yıl bestelenen eserde Satie nadiren disonansa yer vermiş ve tonik merkezinden uzaklaşmıştır. Chopin tarzı dokunuşların hissedildiği parçanın ritmik karakterini tipik senkoplar ve *hemiola* benzeri¹⁶¹ yapılar belirlemektedir. Hoşa giden etkileyici yanlara sahip olan bu her iki parça bununla birlikte modaya uyma kaygısıyla bol tekrarlar içermektedir. Pierre-Daniel Templier'e göre taze melodik fikirleriyle genç bir adam için kabul edilebilir besteler olan *Valse-Ballet* ve *Fantaisie-Valse*'in kadansları Satie'nin ilk eserlerinde daha o zamandan dikkat çeken monoton bir kibarlığa sahiptir.¹⁶²

Uzun süre *Gül ve Haç* tarikatı ve Orta Çağ etkileşimli eserler verdikten sonra Satie'nin müzikal yaratıcılığı yeni yüzyılın başlangıcı itibariyle popüler müziklere ve özellikle vals şarkılarına geri dönmüştür. Bu dönemde bestelediği kabare şarkılarını ses ve piyano için yazmıştır. *Cafe-concert* veya müzikhol için yazdığı parçalarını genelde orkestra için besteleyen Satie çoğu kez bu parçaları sonradan piyanoya uyarlamıştır. Bu eserler piyano besteciliğinin ürünü olmasalar da yine de Satie'nin piyano müziklerinin stilistik gruplamasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu parçalar Satie'nin Paris popüler müziklerinden esinlenmesinden ziyade onun popüler stildeki müzisyenliğini doğrudan yansıtan parçalardır.

1901 tarihli *Je te veux* (Seni İstiyorum) Satie'nin “Yavaş Dans Kraliçesi” lakaplı Paulette Darty için yazdığı müzikhol şarkılarından. Satie'nin piyanonun yanı sıra orkestra için de uyarladığı parça, kabare şarkılarının hafif ve mizahi stilinden farklı olarak daha romantik bir ton içermektedir. Net bir tonal yazımın

¹⁶¹ İki vuruşluk bir ölçüde üç eşit vuruşun seslendirilmesi.

¹⁶² Bkz. (62), TEMPLIER, 75.

görüldüğü parçada Satie sade bir diatonizm kullanır. Zaman zaman 6'lı ve 9'lusu eklenmiş akorlara da yer vermiştir. Çok az sayıda çözülmeyen 9'lu akor, bir kere Fransız 6'lı akoru (ölçü 67) ve iki kez önceki eserlerinde de kullandığı modal değişim akoru gelmektedir. Parçada kısmi simetri vardır. 5 ölçülük girişe karşılık Satie 5 ölçülük bir *codetta* yazmıştır. Bununla birlikte Trio bölümünde D1 yerine C kesiti veya sonuna bir C kesiti daha bulunsaydı parçada kusursuz bir oranlı yansıma olabilirdi.¹⁶³ (Örnek 5.27)

Intro	Nakarat	Beyit	Nakarat
	A	B	A
5	32	32	32

Trio				
C	C	D	D1	C
16	16	16	16	16

Nakarat	Beyit	Nakarat	Codetta
A	B	A	
32	32	32	5

Örnek 5.27 - *Je te veux*'nin form şeması

Tendrement (Şefkatle) Satie'nin diğer şarkılı vals *Je te veux* ile armonik ve melodik açıdan büyük benzerlikler gösterir. Tıpkı *Je te veux* gibi romantik bir atmosfere sahip parça daha sade bir yapı üzerine kuruludur; 8 ölçülük bir giriş, 32 ölçülük vals, 32 ölçülük 1. beyit, 32 ölçülük 2. beyit ve 8 ölçülük koda.

Poudre d'or (Altın tozu) adlı parçası da bizzat bestecinin kabare piyanisti olarak çaldığı parçalardan biridir. 1901 tarihli parça hem solo piyano için hem de

¹⁶³ Bkz. (90), ORLEDGE, 169.

orkestra için yayımlanmıştır. Sık tekrardan oluşan basit ve simetrik bir yapıdadır. Armonik, melodik ve eşlik kullanımı itibariyle geleneksel bir görünüm veren parçada sadece belirli cümlelerin sonunda bir miktar kromatik hareket görülmektedir. Tekrarlarının çokluğu ile 300 ölçüye varan bir boyuta ulaşan eser 4 melodik yapıdan oluşmaktadır. Bu melodik yapıların ilk ikisi valste, son ikisi de trio'da duyulur. Eserin biçimsel yapısı ise 8 ölçülük bir giriş, vals, trio ve kodadan meydana gelmektedir. Satie parçada müzikhol stiline uygun bir şekilde dairesel bir form olan ABA şemasını kullanmıştır (Vals-Trio-Vals). Ancak bu döngüsel yapı valsin ve trionun kendi içinde de ayrıca bulunmaktadır. Satie kodada yeniden sunduğu ilk temanın ardından dörder ölçüden oluşan beş hızlı cümle getirerek eseri sonlandırmıştır. Kodadaki bu gösterişli kadansal kalıplar Satie'nin klasik eserlerin finalleriyle parodi yaptığı izlenimini vermektedir.

La diva de l'Empire (İmparatorluğun Divası) Satie'nin Paulette Darty için yazdığı bir başka *café-concert* şarkısıdır. Ses ve piyano için yazılan parçanın hem solo piyano hem de orkestra uyarlamaları mevcuttur. Ancak parça bu kez Paulette Darty'nin karakteristik repertuvarının şarkılı valslerinden değil, bir *cakewalk* şarkısıdır. 1900'lü yılların başında Paris'te gittikçe artan bir şekilde yer alan *cakewalk* parçalarının etkisiyle kaleme alınmıştır. *Cakewalk* zenci kölelerin sahipleri beyaz adamın jestlerini karikatürize ettikleri danslardır. Süslü kıyafetler giyen çiftlerden bu dansı en iyi yapanlar sahipleri tarafından bir parça kek ile ödüllendirilir. Napoleon'un zamanındaki bir divayı betimleyen parça için Satie aynı zamanda *Intermezzo Américan* alt başlığını vermeyi uygun görmüştür. Orta hızda marş temposundaki eser senkoplu yapısı ve ritmik zenginliği ile dikkat çekmektedir. Bu çeşitlilik elbette *cakewalk* stiline bir üründür.

Satie'nin *La diva de l'Empire* ile birlikte *cakewalk* stilini yansıtan bir başka parçası da *Le Piccadilly*'dir. Yine Paulette Darty için yazdığı bu sade marş John Philip Sousa¹⁶⁴ ve Scott Joplin'in¹⁶⁵ geleneğini sürdürmektedir. Standart üçlü

¹⁶⁴ John Philip Sousa (1854-1932) Amerikalı besteci ve şef. En çok askeri marş müzikleriyle tanınmaktadır. Marş besteciliğindeki ustalığından ötürü "Marş Kralı" lakabına sahiptir.

formdaki (ABA) parça iki eşit periyoda sahiptir. Trio kesitinde tipik bir uygulama olan subdominant modülasyonu görülür. Ancak parça 4 ölçülük bir intro ile başlamasına rağmen Satie 16 ölçülük marşın ve trionun hemen önüne 4'er ölçülük ayrı bir giriş koyarak geleneksel formu değiştirmiştir. Eserde Joseph E. Howard ve Ida Emerson'a ait 1899 tarihli *Hello! Ma Baby* adlı parçanın nakaratından bir müzikal alıntı bulunmaktadır. Satie'nin *ragtime*'a olan ilgisi sonraki yıllarında da sürmüş ve *ragtime* ritmi ve karakteri *Parade* adlı deneysel balesinde de kendini göstermiştir.

Satie'nin müzikhol yıllarını anımsatan *La belle excentrique* (Eksantrik güzel) küçük orkestra ve 4 el piyano için yazılmış bir *interlude* ve üç danstan oluşan bir süittir. Eksantrik dansçı Elise Jouhandeau (roldeki adıyla Caryathis) için yazılan eserin solo piyano versiyonu da mevcuttur. Satie'nin 1920 yılında bestelediği *La belle excentrique* bestecinin yüzyıl başındaki *café-concert* üslubunu yansıtır. Hızlı *ragtime* ve *cancan* ritimleri, valslerindeki tökezleme hissi ve abartılı müzikhol tınılarıyla popüler müziklerin bir potpurisi¹⁶⁶ gibidir. Müzikhol estetiğine dönüşün yanı sıra bestecinin mizahi yönünün de tekrar gün ışığına çıktığı bir eserdir. *Grande Ritournelle*¹⁶⁷ adlı giriş parçası aynı zamanda dansçılara kostümelerini değiştirme zamanı yaratmak için diğer bölümler arasında bir *interlude* görevi görmüştür. Oldukça farklı stil, form ve karakterdeki parçaları ustalıkla beraberce bestelediğini tanık olunan eserde aynı zamanda Satie'nin melodiye verdiği önem de görülür. Basit popüler melodilerden veya popüler müziklerden esinlenen melodilere yaratıcı ve beklenmedik armonilerle eşlik etmektedir. Besteciliğinin ilk yıllarından itibaren görülen bu yaklaşım hala sürmektedir. Formu kontrol etmek için *Marche Franco-*

¹⁶⁵ Scott Joplin (1867-1917) Amerikalı besteci ve piyanist. *Ragtime* besteleriyle büyük ün kazanmış ve daha sonra "Ragtime Kralı" olarak adlandırılmıştır. 48 yaşında öldüğünde geriye 44 *ragtime* parçası, bir *ragtime* balesi ve 2 opera bırakmıştır. En çok tanınan parçaları *Maple Leaf Rag* ve *The Entertainer*'dir.

¹⁶⁶ Fransızca bir terim olan *Pot-pourri*'den gelmektedir. Farklı şarkılardan kesitlerin ard arda getirilmesiyle oluşan müzik parçalarına denir.

¹⁶⁷ *Ritournelle* 17. yüzyılda ortaya çıkan üç zamanlı bir dandır.

Lunaire'de armoniyi melodinin bir yansıması olarak kullanır.¹⁶⁸ Aynı dansta melodi iki episodluk basit bir ritornello formu üzerine kurulmuştur (ABACA).

5.4. IV. Stilistik Grup

Bu grup bestecinin *Schola Cantorum*'daki eğitimi süresince ve okuldan hemen sonra kaleme aldığı eserleri kapsamaktadır. Okulda gördüğü katı eğitimin sonuçlarını doğrudan gördüğümüz bu eserler Satie'nin estetik dünyasında açılan yeni bir pencerenin ürünleridir. *Schola Cantorum*'dan sonra Satie'nin müzik yazımında belirgin bir şekilde değişiklikler olmuş, burada aldığı eğitim stiline daha da sadeleşmesine ve güçlenmesine sebep olmuştur. "Kontrpuan eğitimi kullanmak istediğinde bunu sadece kişisel bir tarzda değil aynı zamanda ince zekasına engel olmadan yeni bir tarzda yapmıştır."¹⁶⁹ Oldukça az tanınan bu eserler Satie'nin stilistik gelişimini ve evrimini yansıtmaları açısından önemlidir. Satie'nin bu dönemde kontrpuan ve katı formlar için yeşeren tutkusu görülmektedir. Çünkü koral ve füg gibi geleneksel türler *Schola Cantorum*'a girmeden önce eserlerinde hiçbir şekilde yer almamıştır. Bu geçmiş formları yeniden yorumladığı eserleri çoğu kez okulda yazmış olduğu egzersizler üzerine şekillenmektedir. *Schola Cantorum*'da benimsemiş olduğu temel müzik doktrinlerini kariyerinin ilerleyen zamanlarında daha pozitif bir estetiğe dönüştürecektir. Bestecinin bu gruba giren eserleri *Pasacaille*, *Désespoir Agréable*, *Douze Petit Chorals*, *Profondeur*, *Song-Creux* ve *En habit de cheval*'dır.

Eğitiminin hemen başlarında kaleme aldığı *Passacaille* Satie'nin Barok tarzlarla ilgili çalışmalarını yansıtan ilk parçasıdır. Eserin başlığı *Passacaille* olmasına rağmen tekrar eden bir bas kalıbı üzerine melodik varyasyonlar gerektiren pasakalya formunun unsurları yoktur. Bunun yerine B bölmesi trio olan AABBA şeması üzerine kuruludur. Çoğunlukla 4 partili bir dokuya ve lirik bir bas partisine

¹⁶⁸ Bkz. (90), ORLEDGE, 73.

¹⁶⁹ Bkz. (62), TEMPLIER, 81.

sahiptir. Parçanın organizasyonel düzeni başlangıç ölçülerinde duyurulan melodik ve ritmik yapıların sıklıkla tekrar edilmesinden meydana gelir.

Okul döneminde yazılan bir başka eser olan *Nouvelles pièces froides* (Yeni soğuk parçalar) polifonik bir yazım göstermenin yanı sıra bestecinin akademik ciddiyetini de yansıtmaktadır. Satie'nin arayışlarını sürdürdüğü bu eser okuldaki çalışmalarının deneysel yan ürünlerindendir. Satie birinci parça *Sur un mur* (Duvarın üzerinde) ve üçüncü parça *Sur un arbre*'da (Ağacın üzerinde) aynı melodinin iki farklı armonizasyonunu yapar. Tek bir melodinin armonik yansımaları denebilecek bu yaklaşım onun "Bir melodinin armonik potansiyeli sonsuzdur"¹⁷⁰ ifadesiyle tamamen örtüşmektedir. Parçaların belirli yerlerinde Satie'nin Debussy ve Fauré stillerini araştırdığı görülmektedir. Robert Orledge, her iki parçanın 11-14. ölçülerindeki ortak pasajda Satie'nin hem melodik hem de armonik şekillerde tam tonu kullanarak Debussy sonoriteleriyle deneyler yaptığını ve bu pasajın Debussy'nin erken dönem doku ve akor seçimlerini çağrıştırdığını belirtmektedir.¹⁷¹ (Örnek 5.28 ve Örnek 5.29)



Örnek 5.28 - *Nouvelles pièces froides* - *Sur un mur* ölçü 11-14



Örnek 5.29 - *Nouvelles pièces froides* - *Sur un arbre* ölçü 11-14

¹⁷⁰ Bkz. (30), SATIE, 149.

¹⁷¹ Bkz. (90), ORLEDGE, 169.

Benzer şekilde *Sur un arbre*'ın 3-8. ölçülerindeki zayıf zamana gelen onaltılıklar, arpejli doku, partilerin hareketleri ve sondaki kadans Fauré'nin stiline izlerini taşımaktadır. (Örnek 5.30)



Örnek 5.30 - *Nouvelles pièces froides* - *Sur un arbre* ölçü 3-9

Ancak 2. parça *Sur un pont*'da (Bir köprünün üzerinde) bu tarz yeni yön arayışları yerini daha Satie'ye özgü dokunuşlara bırakmıştır. İki partili kontrapuntal bir yazı ile başlayan parça daha sonra daha yoğun bir doku kazanarak sıkı kontrapuntal ilişkisini sürdürmektedir. Eserin 25. ölçüsünde başlangıçta sunulan temanın partileri yerleri değiştirilerek getirilmiş ve parça Satie imzası taşıyan tam ton akorlarla bitmiştir. (Örnek 5.31)



Örnek 5.31 - *Nouvelles pièces froides* - *Sur un pont*

Satie'nin *Schola Cantorum*'da kaleme adlıığı egzersizlerden olan *Désespoir agréable* (Hoş çaresizlik) sadece 14 ölçüden oluşur. Zaman zaman senkoplara yer verilen eserdeki polifonik yazım Barok stili çağrıştıran türdendir. Satie “çok üzgün” ve “bulaşıcı bir ironi ile” gibi yönlendirmeler kullanmıştır. Ancak bu mizahi yönlendirmeler hiçbir şekilde ciddi ve ağır karakterdeki müzikte karşılık bulmamaktadır. Satie'nin kontrpuanı içselleştirme evresinin bir üretimi olan eserde henüz besteciye özgü bir stil ortaya çıkmamıştır.

Douze petits chorals (12 küçük koral) başlıklı eserde Satie'nin önceden yazmış olduğu *Aperçus désagréables*'ın ve daha sonra besteleyeceği *En Habit de Cheval*'in korallerinde yaptığı gibi kendini ritmik açıdan oldukça kısıtlamıştır. César Franck ekolünün armonik yapısını araştırdığı eserde Vincent d'Indy'nin öğrencisi olarak *Schola Cantorum*'da yazdığı 82 ölçülük *Petite sonate*'ın 1-10. ölçülerine yer vermektedir.

Okuldaki menüet egzersizlerinden biri olan *Profondeur*'da (Derinlik) Satie yeni şeyler denemeye devam etmektedir. Bas partisinin kesintisiz yürüyüşü üzerine yine beklenmedik 7'li armoniler getirmiştir. Eserdeki kontrapuntal örgü zaman zaman sağ elde gelen akorlarla bozulmaktadır. Tonal yönelimin belirsiz olduğu yapıtın melodisinde gelen süsleme notaları parçanın kasvetli havasını dağıtmaktadır.

1909 tarihli bir başka menüet egzersizi olan *Songe Creux* (İçi boş şarkı) yoğun bir meditatif karakter barındırmaktadır. Son derece hassas bir kontrpuan yazısı üzerine kurulan eserde Satie'nin müziğinde bu dönemde sık görülen kısa apojatürler, arpejler, antisipasyonlar ve diğer melodik süslemeler gibi müzikal unsurlar yer almaktadır.

Bestecinin 1911'de 4 el için yazdığı *En Habit de Cheval* (At binicisi giysisi içinde) yine *Schola Cantorum*'un etkisi ile kaleme alınmış ve okuldaki eğitimini gösteren en iyi örneklerden biridir. Eser *Choral*, *Fugue Litannique*, *Autre Choral* ve *Fugue de Papier* başlıklı ardı sıra gelen koral ve füglerden oluşmaktadır. Satie'nin müziğini safılaştırma arayışında olduğu eserde, daha yüksek bir ustalık ve yeni bir yatay yaklaşım görölmektedir. Robert Orledge'in ifadesiyle Satie geçmişı modern hassasiyetle yeniden yorumlayarak kendi koral ve füg kavramlarını oluşturmuştur.¹⁷² Eserdeki koraller oldukça kısadır; birinci Choral 13 ölçü, ikincisi ise 10 ölçü kadardır. Satie'nin bu parçaları giriş ve fügler arası *interlude* olarak yazdığı düşünölebilir. Eserin hiç şüphesiz daha dikkat çekici bölümleri yeniliklerle dolu fügleridir. Aslında saf birer füg olmalarından ziyade çoğunlukla fügsel öğelerden oluşmaktadırlar. Zaman zaman kontrapuntal olmayan kesitler de içeren bu füglerde modal ve tonal armonilerin birlikte kullanımına tanık olunmaktadır. Satie ikinci fügde geleneksel tonik-dominant eksenini tersine çevirerek tonikte gelmesi gereken “konu”yu subdominantta sunmuş, “cevap”ı ise tonikte getirmiştir. (Örnek 5.32) "*Fugue de Papier* (Kağıt fügen) adlı bu son parça Satie'nin modern füg düşüncesini bir ürünüdür. Bestecinin 1911-1912 yıllarında orkestrasyonunu yaptığı eser, Satie'nin *Schola Cantorum*'un katı biçimciliğinden tamamen uzaklaştığı mizahi ve hayalci dönemine girmeden önceki son durağıdır.

¹⁷² Bkz. (90), ORLEDGE, 95.

Fugue de Papier

SEGUNDUS

Assez modéré



Fugue de Papier

PRIMUS

Assez modéré



Örnek 5.32 - *En Habit de Cheval* - Fugue de Papier

5.5. V. Stilistik Grup

Beşinci ve son stilistik grup, Satie'nin 1912 ve 1917 yılları arasında kaleme aldığı piyano albümlerini kapsamaktadır. Bestecinin 3 parçalık albümler besteleme eğilimi bu dönemde tekrar ortaya çıkmaktadır. 21 parçadan oluşan *Sports et divertissements* ve *Préludes flasques; pour un chien* haricinde tüm eserler 3 bölümlüdür. Ancak bu eserler *Gymnopédies*'deki gibi bir objeyi üç farklı açıdan görme konseptinin bir ürünü değildir. Bu yüzden albüm içindeki parçalar arasında

benzerlikler genelde azdır. Grubun öne çıkan özellikleri arasında müziğe eşlik eden metinler ve mizahi icra yönergeleri bulunur. Metinler geniş bir şekilde hikaye veya durum anlatımı için kullanılmıştır. Grubun diğer belirleyici özellikleri arasında müzikte ani duruşlar, nüans vurgulamaları ve kontrast yaratmak için klavyedeki uç oktavların kullanımı vardır. Bu uygulamalar genelde metne eşlik eden dramatik illüstrasyonlardır. Bestecinin elyazmalarında parçaları çoğunlukla ölçü çizgileriyle tasarladığı görülürken yayınlanan versiyonlarda ölçü çizgileri kaldırılmıştır. Satie'nin ölçü çizgisiz yazımı *Gül ve Haç* dönemi eserlerinde de görülmektedir. Ancak bu kez farklı olarak parçalardaki güçlü tartım hissi bize kolaylıkla ölçü çizgileri çekebilmemize olanak tanır. Grubun karakteristik özelliklerinden bir başkası da müzikal alıntılarının kullanımıdır. Satie bu gruptaki eserlerinin pek çoğunda kendi ses dünyasına uygun olan çocuk şarkıları, halk şarkıları, bir zamanların popüler operetleri ve nadiren klasik eserlerin temalarından alıntılar yapmıştır.

Satie'nin mizahi parçalarını bestelemeye başlamasıyla *Schola Cantorum*'daki eğitiminin izleri elbette eserlerinden bir anda çıkmamıştır. "Mizahi eserlerinde koral ve füğ gibi katı formlara sadece esinlenmesine somut bir temel oluşturmak veya sadece eğlence için yer vermiştir."¹⁷³ Bestecinin mizahi öğeleri kontrapuntal unsurlar ile oldukça dengeli ve güzel bir şekilde birlikte kullandığı gözlemlenir. Müthiş bir kesinlik ve tutarlılık gösteren bu üç bölümlü piyano albümlerinin bazılarında Altın Oran görülmektedir. Grupta yer alan eserler şunlardır: *Préludes flasques; pour un chien*, *Véritables préludes flasques; pour un chien*, *Descriptions automatiques*, *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois*, *Embryons desséchés*, *Chapitres tournés en tous sens*, *Vieux sequins et vieilles cuirasses*, Çocuklar için 5 albümü; *L'enfance de Ko-Quo*, *Nouvelles pièces enfantines*, *Menus propos enfantines*, *Enfantillages pittoresques* ve *Pecadilles importunes*'in yanı sıra *Sports et divertissements*, *Heures séculaires et instantanées*, *Les trois valse distinguées du précieux dégoûté*, *Avant-dernières pensées* ve *Sonatine Bureaucratique*.

¹⁷³ Bkz. (62), TEMPLIER, 81.

1912 Temmuz tarihli *Préludes flasques; pour un chien* (Pörsük prelüdler; bir köpek için) dört parçadan oluşur. Satie'nin ilk mizahi parçaları olarak kabul edilen eserde bestecinin *Schola Cantorum*'daki eğitiminin şaşırtıcı başlıklar atma zevkini kaybettirmediği görülür. Bu mizahi başlığın ardında oldukça sağlam yapıda ve olağanüstü bir şekilde yolunu çizen bir müzik gizlenmektedir. Satie *Préludes flasques*'da kendi imzasını taşıyan gülünç müzikal yönlendirmelerini henüz tam etkin bir şekilde kullanmaya başlamamış, sadece Latince ve Latince benzeri ifadelerle (*corpulentus, caeronious, substantialis*) yetinmiştir. Başlangıcında “ciddi ve gözyaşı olmaksızın” ibaresine yer verilen *Voix d'intérieur* (İçsel sesler) üç cümlelik bir koraldir. Alt oktavlarda iki partili bir yapıya sahip olan parçanın arkaik rengi sıkça gelen majörden minöre yapılan geçişlere dayanır. Eserin ikinci parçası *Idylle cynique* (Edepsiz aşk şiiri) yine iki ayrı parti içeren taklit barındırmayan bir envansiyondur. Sık tekrarlarıyla ve şiddetli nüans zıtlıklara sahip üçüncü parça *Chanson canine*'de (Köpeksi şarkı) Satie ilk kez *Prélude en tapisserie*'de kullanmış olduğu mozaik yapıyı tekrar ele almıştır. *Schola Cantorum*'da yaptıklarına benzeyen —hücrelerin ardı ardına getirildiği— yazı egzersizlerini bu kez mizahi bir şekilde gerçekleştirmiştir. Son parça *Avec camaraderie*'de (Arkadaşlıkla) Satie Sonat Allegrosu biçiminin bütününe oluşturan özellikleri kısaltılmış bir şekilde ele almıştır. Satie'nin tüm bu parçalarda ince bir ustalık ortaya koyduğu gözlemlenir.

Satie'nin 1912 tarihli *Véritables préludes flasques; pour un chien* (Gerçek pörsük prelüdler; bir köpek için) başlıklı eseri *Préludes flasques; pour un chien*'den bir ay sonra yazılmış ve onun devamı niteliğindedir. Bu parçalar Satie'nin gittikçe akademik katılık yerini daha özümsemiş bir stile dönüşünün ilk belgesidir. Ancak Pierre-Daniel Templier'e göre Satie'nin hayal gücü halen kontrol altındadır.¹⁷⁴ Yoğun bir kontrpuan içeren ve çoğunlukla iki-sesli armoni ile yazılan müzik kuru, kısa ve özdür. Satie'nin önceki eserinde olduğu gibi yoğun mizah izleri yoktur ancak Latinceyle dalga geçen yönlendirmeler kullanmaya devam etmiştir. *Sévère réprimande* (Sert azar) oldukça canlı bir *toccata*'dır. Satie basta oktavlarda getirdiği

¹⁷⁴ A.g.k., 82.

melodinin üstüne ısrarla tekrar eden ritmik bir figür koyarak kontrastlı bir yapı oluşturmuştur. Eserin ikinci parçası *Seul à la maison*'da (Evde tek başına) sade bir iki sesli bir envansiyondur. Üçüncü parça *On joue*'de (Oyun oynuyoruz) 5'li ve 4'lü aralıkların ard arda sıçrayışları akademik kuralları alaya alır niteliktedir. Minör yedili akorların yukarı tırmanışı ve her iki elde gelen ek çizgideki notalar artık Satie'nin piyano klavyesini giderek daha etkin bir şekilde kullandığına işaret etmektedir. (Örnek 5.33) Bu parçada da mozaik yapı mevcuttur.



Örnek 5.33 - *Véritables préludes flasques; pour un chien - On joue*

1913 yılında bestelenen *Descriptions automatiques* (Otomatik tasvirler) Satie'nin yeni bir yaklaşım içinde yazdığı parçalardan oluşur. Bu parçaların genel özelliği, izlenimci renkler ve tonalitenin renkçi ele alınışına karşıt bir tavır içinde piyanoyu siyah beyaz renklerde ele almak ve belirgin konturlar içinde melodileri ortaya koymak şeklinde belirlenebilir.¹⁷⁵ Satie'nin mizahi dönemindeki eserlerinde sık olarak tanık olduğumuz alıntı kullanımına ilk olarak eserin birinci parçası *Sur un vaisseau*'da (Gemide) rastlanmaktadır. Parçanın sonuna kadar tangoyu çağrıştıran

¹⁷⁵ Bkz. (143), TRANCHEFORT, 632-633.

ostinato ritmik bir kalıbın kullanıldığı müzikte Satie kendi zamanının ünlü çocuk şarkısı *Maman, les petits bateaux*'yu (Anne, küçük gemiler) anıştırmıştır. İkinci parça *Sur une lanterne* (Bir sokak lambasının üstünde) kararsız melodisi ve onu takip eden kuru akorlarıyla narin bir karakter sunmaktadır. Her iki elde gelen üçleme kalıbındaki tekrarlarla Satie kısa bir an için rüyası bir sahne yaratmıştır. (Örnek 5.34) Satie parçada döneminin bir başka popüler salon şarkısı olan *La Carmagnole*'ye¹⁷⁶ dokundurmaktadır. Bu alıntıyı kaçınılmaz bir şekilde ilk temadan ortaya çıkmış gibi sunmuştur.¹⁷⁷ Parçanın aniden gelen hafif, canlı ve parlak armonileri dikkat çekmektedir.



Örnek 5.34 - *Descriptions automatiques* - *Sur une lanterne*

Son parça *Sur un casque* (Bir miğferin üzerinde) hızlı bir marş temposundadır ve eserin başlığını destekleyecek şekilde askeri ritimler ve borazan çalışı taklit edilmiştir. (Örnek 5.35) Satie mizahi icra yönlendirmelerini artık daha da cesurca kullanmaya başlamıştır. Alıntı yaptığı diatonik melodilere çoğunlukla disonans veya tonal olarak belirsiz armoniler eşlik etmektedir. Eserin dikkat çeken bir başka özelliği ise *Gül ve Haç* döneminden beri Satie'nin karakteristik unsurlarından olan

¹⁷⁶ Uzun yakalı kısa Bask ceket. 1792 yılında Marsilyalı ayrılıkçılar tarafından Paris'e sokulmuş, devrimciler tarafından benimsenmiştir.

¹⁷⁷ Bkz. (62), TEMPLIER, 78.

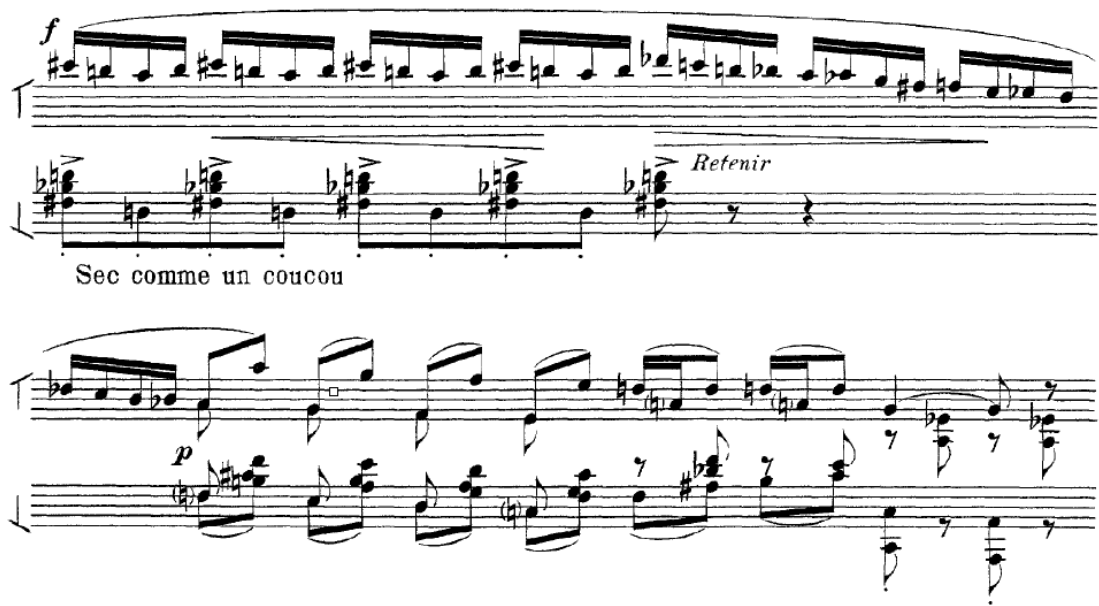
Beaucoup d'expression et plus lent

Très turc

Örnek 5.36 - *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois - Tyrolienne turque*

Danse maigre (Çelimsiz dans) başlıklı ikinci parçada müzikal alıntı yoktur. "Sec comme un coucou" (Guguk kuşu gibi kuru) ibaresi taşıyan ve daha ziyade sessiz film kişiliklerinin mekanik ve hüzünlü dansına yapılan eşlikleri çağrıştıran bölüm

yavaş ve sürekli bir hareket içindedir. (Örnek 5.37) Parçanın başlığı Cyril Scott'un *Danse nègre* başlıklı eserine cinas yapar gibidir. Aynı zamanda parçanın alt başlığı *à la manière de ces messieurs* da Ravel'in Borodin ve Chabrier'in pastişini yaptığı iki eseri akla getirmektedir.¹⁷⁹ Ancak bu eserler Aralık 1913'e kadar icra edilmedikleri ve hatta 1914'den önce yayınlanmadıkları için Ravel'in Satie'yi değil Satie'nin Ravel'i etkilemiş olma ihtimali daha yüksektir.¹⁸⁰



Örnek 5.37 - *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois - Danse maigre*

Üçüncü parça *Españaña* Emmanuel Chabrier'nin 1883 tarihli ünlü *España* adlı parçasının son hecesinin tekrarıyla oluşmuş bir başlığa sahiptir. Fransız müziğinde İspanyol tınların zamanla moda olmasından rahatsızlık duyan Satie bu modaya uymuş olan Bizet, Chabrier ve Ravel gibi bestecilerin kullandıkları İspanyol ritimlerini alaya almaktadır. Parçada Chabrier'den yapılan alıntılar oldukça belirgindir. Satie *España*'nın tekrarlayan ostinato figürünün (ölçü 61-64) ilk iki ölçüsünü ilk olarak "*Plaza Clichy*" (Clichy Meydanı) ifadesinin geldiği yerde ikinci

¹⁷⁹ Ravel'in "*À la manière de...*" başlıklı iki piyano parçası bestecinin Borodine ve Chabrier'e duyduğu hayranlığın bir ifadesidir. 1913 yılında kaleme alınan bu parçalarda besteci hem Borodin stilinde bir vals bestelemiş, hem de Gounod'nun *Faust* operasından *Faites-lui mes aveux* adlı şarkısı üzerine Chabrier stilinde bir müzik yazmıştır.

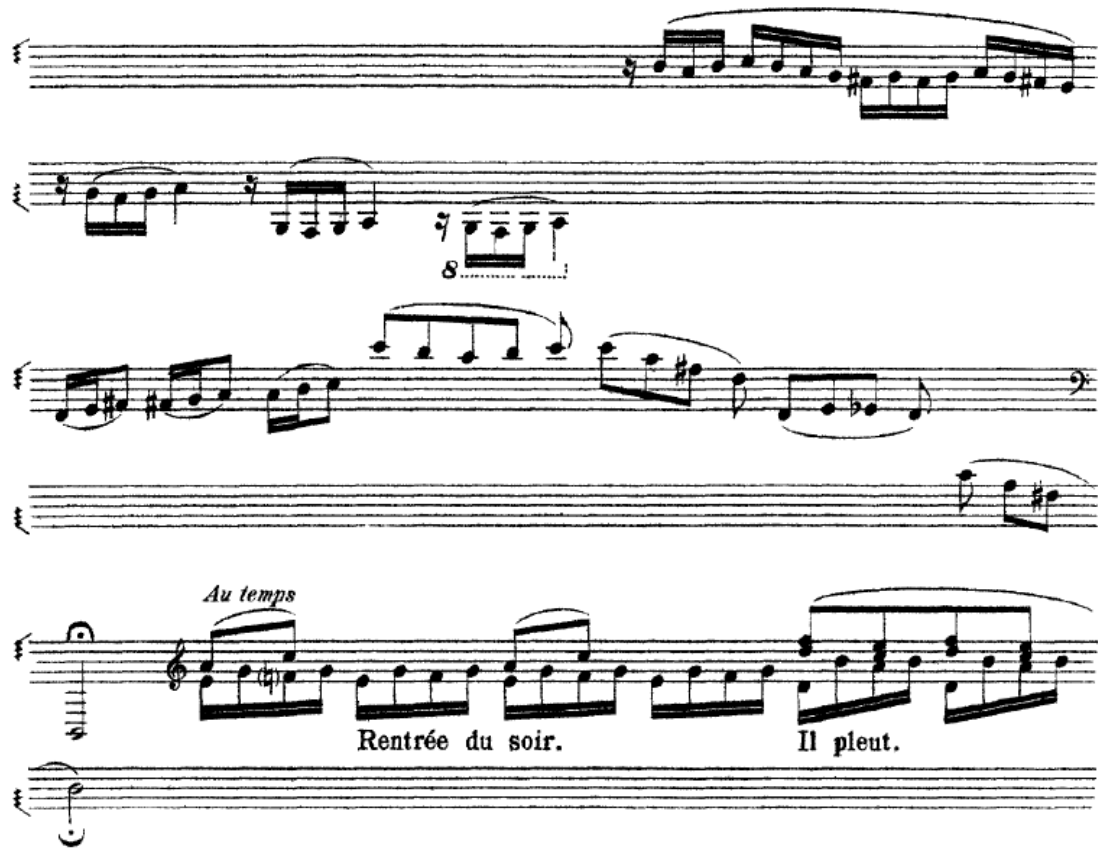
¹⁸⁰ Bkz. (90), ORLEDGE, 34.

kez de “*Rue de Madrid*” (Madrid Sokağı) ifadesinin geldiği yerde kullanmıştır. (Örnek 5.38) İlk alıntıda melodiye disonans bir *bi-tonal* (çift tonaliteli) armoni eşlik etmiş, ikincisinde ise Satie tonal bir armonizasyon tercih etmiştir.

The musical score is presented in a single system with three staves. The first staff is the melodic line, and the second and third staves are the harmonic accompaniment. The score is divided into three sections: 'Arrêt', 'Plaza Clichy', and 'Rue de Madrid'. The 'Arrêt' section starts with a piano (pp) dynamic and a dissonant harmonic texture. The 'Plaza Clichy' section follows, marked with a forte (f) dynamic, showing a more tonal harmonic structure. The 'Rue de Madrid' section is marked with a piano (p) dynamic and continues the tonal harmonic style. The score is written for a single melodic line and a harmonic accompaniment.

Örnek 5.38 - *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois - Españaña*

Sonat Allegrosu formunun bir parodisidir. *Schola Cantorum*'da kontrpuanın yanı sıra Sonat Allegrosu formunu da çalışan Satie'nin nükteli zekasıyla birleşen form bilgisi *d'Holothurie*'de oldukça farklı bir biçimde ortaya çıkmıştır. Sonat Allegrosu formunu yeniden yorumladığı parçada formun kurallarını tersine çevirerek adeta onunla alay etmiştir. Örneğin dokusal açıdan tamamen özdeş olan birinci ve ikinci temanın her ikisi de Do Majörde sunulmasına rağmen Satie parçayı Sol Majörde bitirmiştir. Aynı şekilde gelişim kesitinde Re üzerindeki dominant 7'li akorunu net bir şekilde dört oktavda duyurduktan sonra Sol'e değil Do Majöre çözmüştür. (Örnek 5.40)



Örnek 5.40 - *Embryons desséchés* - *d'Holothurie*

Bu yaklaşımıyla Sonat Allegrosu formunun prensiplerini sorgulayarak, gelenekselleşmiş olan tonal ve kontrast bağımlılığına dikkat çekmektedir.¹⁸² Satie parodisini alıntıyla da güçlendirmektedir. Parçanın ikinci temasında Loïsa Puget'in popüler şarkısı *Mon Rocher de Saint-Malo*'nun bir cümlesi deforme edilmiş şekilde sunulmuştur. Satie parçanın kodaasında ise bir başka popüler şarkı *je n'ai pas de tabac*'ı (Tütünüm yok) çağrıştırmıştır. Parçanın sonunda ise besteci büyük senfonilerdeki ısrarlı finallerinin açık bir parodisini yapmaktadır. "*Grandiose*" (Görkemli) ibareli bu finalde Sol Majör akoru kuvvetli bir şekilde klavye boyunca defalarca (18 kez) tekrar etmektedir. (Örnek 5.41) Parçada müzikal formun ve metnin el ele gittiği görülür. Rastlantısal olmayan metinde doğrusal bir zaman düzeni vardır ve bu zaman düzeni sonat formunun belirli noktalarıyla örtüşmektedir. *Sorti du matin* (Sabah sokağa çıkma) sergi ve *Rentrée du soir* (Akşam dönüşü) yeniden sergi kesitlerine denk gelirken *Il fait bon vivre* (Yaşamak iyi gelir) kısmı ise kısa gelişim kesitini işaret etmektedir.



Örnek 5.41 - *Embryons desséchés - d'Holothurie*

¹⁸² Bkz. (90), ORLEDGE, 162.

Satie ikinci parça *d'Edriophthalma*'daki alıntısını F. Chopin'in "Ölüm Marşı"nın yer aldığı 2. sonatının 2. bölümünden yapmıştır. Ancak Chopin'in temasının geldiği yerde metinde ironik bir şekilde "*Schubert'in ünlü Mazurkası'ndan alıntı*" diye belirtmektedir. (Örnek 5.42) Satie temanın orijinal Re bemol Majördeki tonunu Do Majöre çekerek onu sıradanlaştırmıştır. Benzer şekilde romantizmin karakteristik geniş sol el arpejlerini dar pozisyona sıkıştırır ve son notasının yönünü değiştirerek ısrarlı bir dominant pedal notası elde etmiştir. Hiç kuşkusuz amaçladığı sıradanlık ve tekdüzelik onun parodisinin mizahi araçlarıdır. Parçanın genel havası da cenaze müziği karakterindedir. Müziğe eşlik eden metin parçacıklarında "ne kadar üzücü", "birden hepsi ağlamaya koyulur", "zavallı hayvanlar" gibi ibareler de yer almaktadır. Hem *d'Edriophthalma* hem de üçüncü parça *de Podophthalma* form olarak ABA1 şeması üzerine şekillendirilmiştir ve B kesiti trio görevi üstlenmektedir. *De Podophthalma*'daki alıntılar Edmond Audran'ın opereti *La Mascotte*'daki *Chanson de l'Ourang-Outang*'ın (Orangutan şarkısı) nakaratı ve bir çocuk şarkısı olan *Il était un' bergère*'dendir (O bir çobandı). Parça ilkindekine benzer şekilde ancak bu kez Fa Majörde gelen abartılı bitiş akorlarıyla sonlandırılır. Satie burada yine romantik dönem bestecilerinin eser bitirişlerini veya Beethoven'ın 5. veya 8. gibi senfonilerinin sonlarını alaya almaktadır.



Örnek 5.42 - *Embryons desséchés* - *d'Edriophthalma*

Satie'nin 1913 yazı üretimine olan *Chapitres tournés en tous sens* (Sayfaları her yöne çevrilen kitap bölümleri) adlı eseri *Celle qui parle trop*, *Le porteur de grosses pierres* ve *Regrets des enfermés (Jonas et Latude)* başlıklı üç parçadan oluşur. Bu parçalarda dönemin moda ezgileri alaylı bir eleştiri konusu edilmiştir. Satie'ye özgü mizah içeren minyatür programlı müzik özelliği devam etmektedir. Ancak her üç parçanın birbiriyle herhangi bir programatik veya müzikal bağlantısı

bulunmaz. Satie müzikal mizahını büyük bir ustalıkla ortaya koyduğu ilk parça *Celle qui parle trop* (Çok konuşan [kadın]) bir karı ve kocanın diyalogudur. Başlığa uygun şekilde çok konuşan kadının figürü zaman zaman tekrarlarında gelen hızlı ve ısrarcı üçlemelerle, kocanın araya girme çabası ise bu durmak bilmeyen melodinin 2 oktav üstünde seslendirilen zayıf bir diyatonik temayla betimlenmiştir. (Örnek 5.43) Bu tema Aimé Maillait'nin 1856 tarihli ve *Les Dragons de Villars* başlıklı operetinden *Ne parle pas, Rose, je t'en supplie!* (Konuşma Rose, yalvarırım!) adlı romansın ilk cümlesidir.¹⁸³ Parçanın sonunda kadının melodisi aniden kesilir ve kocanın melodisi tükenmişliği ifade eder şekilde disonans aralıklarla armonize edilen ve kromatik yürüyüşle bozulan akorlar eşliğinde son kez duyurulmuştur.



Örnek 5.43 - *Chapitres tournés en tous sens* - *Celle qui parle trop*

Le porteur de grosses pierres'de (Büyük taş taşıyıcısı) Robert Planquette'in 1884 tarihli *Rip* operetinden *C'est un rien, un souffle, un rien*'in (Bu bir hiçtir, bir nefes, bir hiç) nakaratını ironik bir şekilde kullanır. Satie güçlükle taş taşıyan bir adamı yavaş tempodaki onaltılık notaların üzerine düzensiz bir sırada puandorglar koyarak etkili bir şekilde betimlemiştir. Parçanın *ff* de gelen son akor adamın daha

¹⁸³ Bkz. (178), GILLMOR, 26.

fazla dayanamayıp taşları düşürdüğünü resmeder. Eserin son parçası *Regrets des enfermés*'de (Hapsedilenlerin pişmanlığı) bilindik çocuk şarkısı *Nous n'irons plus au bois*'dan (Bir daha ormana gitmeyeceğiz) alıntı vardır.¹⁸⁴ Satie temanın 2. ve 3. ölçülerini değiştirerek parça içinde farklı tonlarda ve oktavlarda pek çok kez tekrar etmiştir. Dar bir ses alanına, basit ve diyatonik bir yapıya sahip melodilere Satie'nin stiline uygun olarak *bi-tonal* veya modal yapıda ve kromatik olarak altere edilmiş akorlar eşlik etmektedir. (Örnek 5.44)

pp.

Dehors

Cela sent le renfermé, d'après eux

Sombre

p

pp

Örnek 5.44 - *Chapitres tournés en tous sens - Regrets des enfermés*

¹⁸⁴ Debussy de bu temayı *Estampes*'in son parçası *Jardins sous la pluie*'de kullanır.

Vieux sequins et vieilles cuirasses (Eski altın sikkeler ve eski zırhlar) başlıklı eser yine üç parçalık bir dizidir. Gotik Ortaçağ ve Eski Yunan kaynaklı konusu olan bu parçalarda müzik yine tasvirsel bir yapı içindedir. “Satie özellikle *Chez le marchand d'or* ve *La défaite des Cimbres*’de müziğini daha uysal akorlara ve ‘daha sevimli’ şeylere doğru yöneltmiştir.”¹⁸⁵ Satie’nin Charles Gounod’nun *Faust* operasının *Le veau d'or* adlı parçasından alıntı yaptığı birinci parça *Chez le marchand d'or; Venise XIIIe siècle*’e (Altın satıcısının yanında, XIII. yy. Venedik’i) parlak bir melodik ve ritmik figür hakimdir. Bu figürün modal, tam ton ve kromatik yazımlar arasında değişimli olarak sunulduğu görülmektedir. *Danse cuirassée; Période grecque* (Zırh kaplı dans; Grek dönemi) başlıklı ikinci parça Fransız ordusunda *Aux champs (en marchant)* olarak bilinen ünlü ezgi *La casquette du père Bugeaud*’nun üzerine kuruludur. Bu tema sadece üst partide Sol Majör tonda gelir ve ikinci gelişinde arpejli bir varyasyonudur. Satie bu tonal temanın altına mizah unsuru olarak ilginç kromatik armoniler getirmiştir. Temanın ilk gelişinde basta üçlülerden oluşan nispeten daha melodik bir çizgi kullanırken, ikinci gelişinde beşlilerden oluşan modal benzeri bir çizgi kullanmıştır. (Örnek 5.45)

¹⁸⁵ Bkz. (62), TEMPLIER, 84.

Le premier rang ne bouge pas

Le second rang reste immobile

Ralentissez

Örnek 5.45 - *Vieux sequins et vieilles cuirasses - Danse cuirassée*

Son parça *La défaite des Cimbres* (Cimbres bozgunu) bir büyük babanın torununa acayip bir genel tarih bilgisi vermesi üzerine çocuğun tarihsel savaşları ve efsanevi komutanları rüyasında birleştirerek gerçek dışı bir kabus görmesini konu almaktadır. Alexandre-Gabriel Decamps'ın tarihsel ve dini konuları ele aldığı 1833 tarihli resmi ile aynı başlığa sahip eserde Satie iki ünlü şarkı *Le bon roi Dagobert* (İyi kral Dagobert) ve *Malbrough s'en va-t-en guerre*'den (Malbrough savaşa gidiyor) alıntılar yapmıştır.

Çocukları çok sevdiği bilinen Satie müzikal yaratımında onları da unutmamış ve 1913 yılında çocuklar için 5 adet piyano albümü yazmıştır. *L'enfance de Ko-Quo*, *Nouvelles pièces enfantines*, *Menus propos enfantines*, *Enfantillages pittoresques* ve *Pecadilles importunes* başlıklı bu eserler çalması kolay, kulağa hoş gelen gerçek çocuk parçalarıdır. Mizahi döneminin içerisinde yazılmış olan bu parçalar — muhtemelen çocuklara hitap ettiği için— çok daha sade ve ölçülüdürler. *Nouvelles*

pièces enfantines (Yeni çocuk parçaları) başlıklı ilk albüm ortak bir tema üzerinde armonik ve kontrapuntal çeşitlemelerden oluşmaktadır. Alçakgönüllü ve bizzat çocukların çalması için yazılan bu parçalar tıpkı *L'enfance de Ko-Quo*'dekiler (Ko-Quo'nun çocukluğu) gibi yeni başlayanlar için fazla karmaşık ve kromatiktir. Geniş bir ses aralığında yazıldıklarından dolayı her iki albümdeki parçaların hem pozisyon hem de parmak zorlukları bulunmaktadır. Satie bu yüzden bestelediği diğer üç albümü daha küçük elleri göz önünde bulundurarak her iki elde beş-parmak pozisyonun kullanıldığı bir şekilde planlamıştır. Hikayesi olan parçalar alışılmadık bir şekilde çeşitlilik içermektedir. Satie'nin üçüncü olarak bestelediği *Menus propos enfantines* (Kısa çocuk sözleri) çok daha temel bir piyano tekniğine hitap etmektedir. Tüm parçalarda Sol el Fa, sağ el ise Re pozisyonundadır; sadece ikinci parçada her iki el bir üst oktavda çalmaktadır. Bununla beraber hepsi farklı tartımlara sahiptir. Ritimleri nispeten daha çeşitlik gösteren *Enfantillages pittoresques*'de (Pitoresk Çocuksuluk) ise farklı beş-parmak pozisyonları vardır. Çocuklar için son albümü olan *Pecadilles importunes*'de (Münasebetsiz küçük günahlar) bestecinin ılımlı disonanslara yer verdiği görülmektedir. Birinci parçada sol elin, ikinci parçada ise sağ elin triton ile başladığı eser nadiren gelen akorlar haricinde genelde iki partilidir. Satie mizahi döneminin diğer eserlerinden farklı olarak bu albümleri çocukların kolay okumasını göz önünde bulundurarak ölçü çizgileriyle yazmıştır.

Erik Satie'nin *Sports et divertissements* (Spor ve eğlence etkinlikleri) başlıklı eseri mizahi döneminin diğer albümlerinden farklı olarak 21 minyatür parçadan oluşmaktadır. 1914 yılının Mart ve Mayıs ayları boyunca kaleme alınan eser müziğin, şiirsel sözlerin, Charles Martin'in çizimlerinin ve bestecinin kaligrafisinin muhteşem bir buluşmasıdır. (Resim 5.1) Eser bestecinin orijinal elyazmalarıyla yayınlanmıştır. Gündelik spor ve eğlence etkinliklerinin son derece kısa müziksel enstantaneleri olan bu parçalarda parodik alıntılar çok nadir de olsa varlığını sürdürmektedir. Ancak bestecinin mizahi dönemine özgü metin ve icra yönlendirmeleri —ilk koral hariç— yerlerini yine iki porte arasına yazılan kısa şiirsel metinlere bırakmıştır. Bu zamana kadar Satie'nin geliştirmiş olduğu stilistik değişlerin bir toplamı olan *Sports et divertissements*'un bu yüzden bestecinin sanatsal

yaratımında bir mihenk taşı olduğu söylenebilir. Satie yazdığı önsözde eserine bakış açısını şu sözlerle ifade etmektedir:

*Bu yayın iki sanat ögesinden oluşmuştur; bunlar desen ve müziktir. Desen kısmı çizgilerle, zekanın çizgileriyle; müzik kısmı noktalarla, siyah noktalarla betimlenmiştir. Bu iki kısım birlikte —bir ciltte— bir bütün oluşturur; bir albüm. Hayal gücünün bir eseri olduğu için okuyucuya bu kitabın sayfalarını şefkatli ve gülümseyen bir parmakla çevirmesini tavsiye ederim. Başka bir anlam çıkarılmamalıdır.*¹⁸⁶



Resim 5.1 – *Sports et divertissements, Le Feu d'artifice*

¹⁸⁶ Bkz. (178), GILLMOR, 30-31.



Örnek 5.46 - *Sports et divertissements, Le Feu d'artifice*

En fazla 4 satırdan oluşan bu minyatür parçaların ilki *Choral Inappétissant* (İştahsız Koral) hariç her birine bir şiir eşlik etmektedir. Müzik ve metin karşılıklı etkileşim içindedir. Bundan önceki eserlerinin aksine iki porte arasındaki şiirsel sözler müzikle sıkıca bağlantılıdır. Bu küçük skeçler form ve tonalite açısından sınıflandırmaya pek uygun değildirler. Çünkü bazıları kemer formu (ABCBA) veya ostinato formu gibi geleneksel formlar içinde yazılmışsa da çoğu müzik ve metnin akışına göre şekillendirilmiştir. Armonik açıdan ise bazı parçalar tonal, bazıları modal iken bazılarının da bu ikisi arasında olduğu görülmektedir.¹⁸⁷ Görsel, sözel ve tınısal unsurların eşzamanlı olarak bir arada olduğu bu çok yönlü sanat yapıtında parça başlıkları şöyledir: İştah Kapayan Koral, Salıncak, Av, İtalyan Komedi, Evli Kadının Uyanışı, Körebe, Balık Avlama, Yat Spor, Deniz Banyosu, Karnaval, Golf,

¹⁸⁷ Mary Elizabeth DAVIS, *Esprit gaulois : Erik Satie's Sports et divertissements in context*, 77.

Ahtapot, Yarışlar, Köşe Kapmaca, Piknik, Şelale, Tango, Kızak, Flört, Havai Fişek, Tenis.

Satie'nin 1914 tarihli *Heures séculaires et instantanées*'si (Yüzyıllık saatler ve enstantaneler) *Obstacles venimeux* (Zehirli engeller), *Crépuscule matinale -de midi* (Gün ağarması - öğlende) ve *Affolements granitiques* (Kaya gibi şaşkınlıklar) adlı üç parçadan oluşmaktadır. Eser Sir William Grant-Plumot adlı hayali bir figüre adanmıştır. Bestecinin mizahi döneminin genel özelliklerini sürdürdüğü eserde Satie, artık soyut müzikal yönlendirmeler ve nükteli sözler yerine kompozisyonun bir parçası olan monolog tarzında bir anlatıma yer vererek mizahi eserlerine yeni bir boyut kazandırmış olur. “Bunlar artık gelişi güzel yerleştirilen ve eşlik ettiği müzikle çoğunlukla alakalı olmayan canlı yorumlar değil, müziğin onları resmetmek için orada olduğu, garip esinlenmeleri olan belirli öykülerdir.”¹⁸⁸ Eserin Demets yayınevi tarafından yayınlanan orijinal edisyonunda Satie'nin metinlerin yüksek sesle okunmasını şiddetle yasakladığı bir de not yer almaktadır:

İlgili kişiye,

Müziğin performansı sırasında metnin yüksek sesle okunmasını yasaklıyorum. Bu şartın yerine getirilmesinde oluşacak herhangi bir zühul, haddini aşan taraf karşısında benim hakkaniyetli gazabıma sebep olacaktır.

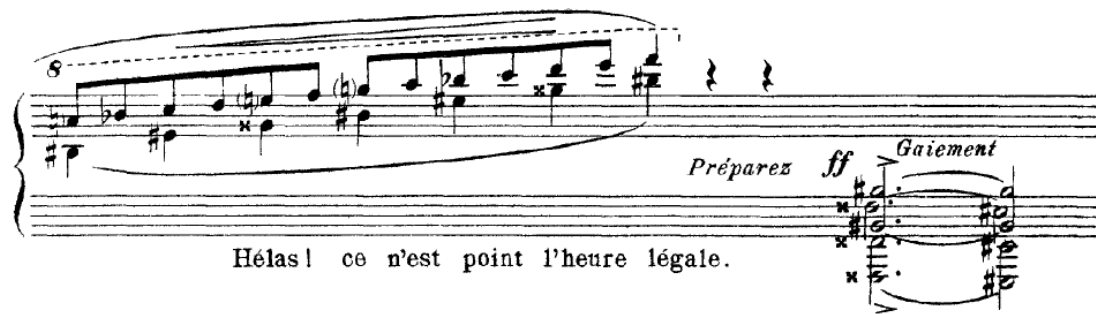
*Hiçbir özel duruma izin verilmeyecektir.*¹⁸⁹

Satie böylelikle metni sadece performansçı için yazdığının altını çizmiştir. Onun bu açıklamayı yapmasının sebebi kendine özgü icra yönlendirmeleri olarak başlayıp kısa hikayelere dönüşen bu metinlerin pek çok piyanist ve konser organizatörü tarafından konser esnasında yüksek sesle dinleyicilere okunmaya başlanmasıdır. Bu durum Satie'yi oldukça rahatsız etmiş ve metinler kendisine ait olmasına rağmen müziğini gölgelemesine müsaade etmemiştir. Bir keresinde “Bu

¹⁸⁸ Bkz. (40), MYERS, 80.

¹⁸⁹ Bkz. (30), SATIE, 16.

yönlendirmeler icracı ve benim aramda bir sır”¹⁹⁰ diye belirten Satie’nin bu görüşü elbette bundan önce bestelediği ve metin içeren tüm piyano parçaları için de geçerlidir. Eser değerlendirilirken diğer mizahi albümlerindeki gibi müzik-metin ilişkili göz önünde bulundurulmalıdır. Müzikal anlatım metne oldukça sadık olduğundan karşıtlıklarla dolu oransal ilişkiler, ancak tasvirsellikte açıklanabilen sebepsiz yinelemeler, aşırı zıt nüanslar ve melodide aralıksal düzensizlikler görülmektedir. Bestecinin edebi yaratıcılığına oranla daha zayıf kalan müziğinde bu yüzden herhangi bir geleneksel formun izine rastlanmaz. Belirgin tematik materyaller üzerine kurulu parçalarda soyut kavramların yanı sıra dakikaların geçişi veya saatin vuruşu gibi oldukça net müzikal betimlemeler bulunmaktadır. Satie’nin kontrpuanı karmaşık bir şekilde kullandığı eserde bestecinin sıra dışı anarmonik oyunlarına tanık olunur. Özellikle üçüncü bölümde *Affolements granitiques*’de (Kaya gibi şaşkınlıklar) *Vexations*’dakine benzer bir armonik perdeleme söz konusudur. Oldukça garip ve keyfi olan bu notasyon sağ elde gelen Fa Majör gamın altında sol elin tamamen aynı tondaki ancak anarmonik olarak yazılan bir arpejini içermektedir. (Örnek 5.47) Bestecinin basit diyatonik pasajların anarmonik notasyonunu içeren bu yaklaşımı sonraki eserlerinde de karşımıza çıkmaktadır.



Örnek 5.47 - *Affolements granitiques*

1914 yılının bir başka üretimi olan *Les trois valse distinguées du précieux dégoûté* (Bıkkın kibarın üç seçkin vals) *Sa taille* ([Onun] boyu), *Son binocle* ([Onun] kelebek gözlüğü) ve *Ses jambes*’de ([Onun] bacakları) başlıklı parçalardan

¹⁹⁰ A.g.k., 169.

oluşur. Satie'nin parçaların başında yer verdiği metinler bu kez sırasıyla La Bruyère (*Les Caractères ou Les Mœurs de ce siècle*), Cicero (*de re publica*) ve Cato'nun (*de rustica*) yapıtlarından alıntılardır. Buna ek olarak Satie'nin müziğe eşlik eden tuhaf metinleri de varlığını sürdürmektedir. Ancak alıntılardaki fikir ile Satie'nin metini tutarsızlık içindedir ve aynı zamanda her ikisi de müzikle bağdaşmamaktadır. Rollo H. Myers eseri tamamen bağlantısız düzlemlere ait üç tasvirin bir çeşit gerçeküstü montajı olarak tarif etmektedir.¹⁹¹ *Heures séculaires et instantanées*'nin aksine betimleyici özellikleri bulunmayan veya bir program sunmayan bu müzik içerdiği saf müzikal niteliklerden dolayı kolaylıkla salt olarak dinlenebilecek türdendir. Bestecinin bir züppenin müzikal portresini yaptığı eserde Satie bu figürü önce beli sonra gözlükleri ve bacaklarıyla üç ayrı açıdan betimler. Hiçbir zaman üç sesi geçmeyen armoniler karakteristik olarak kurudurlar. Bununla beraber Satie bazı pasajlarda *bi-tonal* armonilere yer vermiştir. Sürekli devinim içinde mozaik bir yapı kullandığı *Ses jambes*'de net bir şekilde görülen bu henüz yeni teknik yıllar sonra Satie'nin destekleyeceği *Les Six* (Fransız Altılısı grubu) tarafından da benimsenecektir. (Örnek 5.48)



Örnek 5.48 - *Les trois valse distinguées du précieux dégoûté* - *Ses jambes*

Eserin *Son binocle* başlıklı ikinci vals, berrak armonileri ve daha hızlı bir akışta gelen eşlik ritmiyle *Gymnopédies*'i hatırlatmaktadır. (Örnek 5.49)

¹⁹¹ Bkz. (40), MYERS, 83.



Örnek 5.49 - *Les trois valse distinguées du précieux dégoûté* - *Son binocle*

Selefleri gibi tartım ve ölçü çizgisi bulunmayan eserin müzikal içeriğinden ve elbette başlığından 3/4'lük bir yapıda tasarlanmış olduğu anlaşılmaktadır. Aynı zamanda Satie'nin eserin taslağında ölçü çizgicilerini koymuş olması da bu yaklaşımı doğrulamaktadır. Bu 3/4'lük tartım temel alınarak hesaplandığında her parçanın kusursuz bir şekilde Altın Oran'a uyduğu görülmektedir. Toplam ölçü sayısının 126 (44+34+48) olduğu eserde kısa kenar son parça (48 ölçü), uzun kenar ise diğer iki parçanın toplamıdır (78 ölçü).

1915 Ağustos-Ekim aylarında kaleme alınan *Avant-dernières pensées* (Son düşünceler öncesi) bestecinin Jean Cocteau ile girişeceği daha büyük projeler öncesi son mizahi eseridir. Satie albümün her parçasını farklı kişilere ithaf etmiştir; ilki *Idylle*'i (Aşk şarkısı) Claude Debussy'ye, ikincisi *Aubade*'i (Sabah serenadı) Paul Dukas'a ve son parça *Méditation*'ı (Meditasyon) Albert Roussel'e ithaf edilmiştir. Dört el için yazılmış 1919 tarihli *Trois petites pièces montées* hariç Satie'nin son piyano albümlerinde mizah dozunun oldukça düştüğü görülmektedir. Pierre-Daniel Templier bu eserle bestecinin müzikal düşüncesini netleştirirken aynı zamanda şiirsel sezgisini ortaya çıkardığını belirtmektedir.¹⁹² Kontrapuntal bir yazımın olduğu eserin en dikkat çeken özelliklerinden biri tüm parçaların birer ostinato figürü üzerine kurulu olmasıdır. Eşlik partilerindeki bu ısrarcı ostinato figürler parça boyunca bir kez bile olsun farklı bir tonda gelmez ve bu yüzden de müziğe oldukça monoton bir hava katarlar. (Örnek 5.50) Satie'in bu uygulaması farklı bir yaklaşımı doğurur. Ritmik açıdan olduğu gibi armonik açıdan da çok daha özgür yapıda olan melodiler

¹⁹² Bkz. (62), TEMPLIER, 84.

böylelikle parçaların belirli yerlerinde Satie'nin usta bir şekilde ılımlaştırdığı *bi-tonal* cümlelerin ortaya çıkışına sebep olmaktadır. Ölçü çizgisi, ton arızaları ve tartımı bulunmayan bu parçalar ritmik özellikleri ve vuruş yapılarıyla planlandıkları tartımları net bir şekilde ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra Satie de eserin kaligrafler içeren taslaklarında ikinci parçayı 3/4'lük, üçüncü parçayı 12/8'lik ölçülerle planlamıştır. Taslağı bulunmayan birinci parçanın ise dört sestten oluşan ostinato kalıbı onun 2/4'lük tartımda planlandığını düşündürmektedir. Hesaplanan ölçü sayılarına göre eserde net bir Altın Oran olduğu ortaya çıkmaktadır. Toplam 123 ölçüden (47+51+25) oluşan eserde Altın Oran'ın kısa parçasını 47 ölçüyle ilk bölüm, uzun parçasını ise 76 ölçüyle diğer iki bölüm oluşturmaktadır. Satie eserin tüm parçalarında yine icracı için zekice ve yaratıcı olduğu kadar acayip ve beklenmedik olan eğlenceli metinler eklemiştir. Ancak mizahi döneminin çoğu piyano albümünden farklı olarak *Avant-dernières pensées*'de müzikal alıntılar kullanmamıştır.

I. Idylle

Modéré, je vous prie.
(Moderately, I beg you.)

Que vois-je?
(What do I see?)

Le Ruisseau est tout mouillé;
(The brook is all wet;)

La basse liée, n'est-ce pas?
(Basso legato, don't you think?)

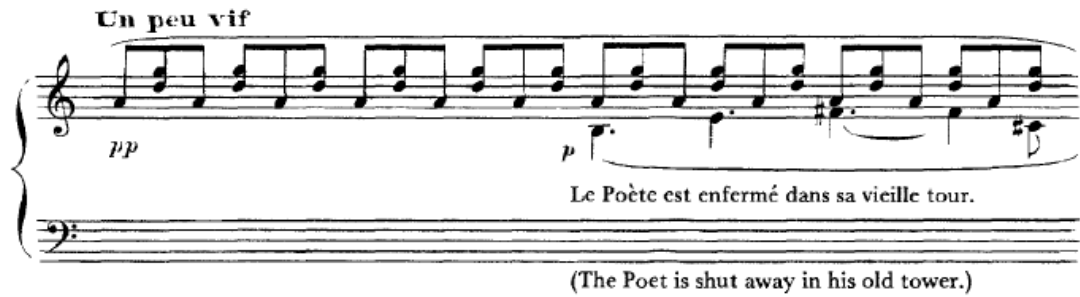
II. Aubade

Pas vite

Ne dormez pas, belle endormie.
(Do not sleep, Sleeping Beauty.)

Chantez sérieusement. Très terre à terre:
(Sing gravely. Very matter-of-factly:)

III. Méditation



Örnek 5.50 - *Avant-dernières pensées*

Sonatine Bureaucratique (Bürokratik Sonatin) Satie'nin mizahi döneminin en kendine özgü eserlerinden biridir. Besteci bu kez farklı müzikal kaynaklardan alıntılar yapmak yerine tek bir eserin, M. Clementi'nin Op. 36 No. 1 Do Majör sonatininin pastişini yapmıştır. Neoklasik stildeki eğlenceli bir deneme olan eser *Embryons desséchés* gibi bestecinin sonat formunu yeniden yorumlamasının bir ürünüdür. Özellikle piyano öğrencileri tarafından bu çok iyi bilinen sonatinin model alındığı eserde ana plan korunmuştur. Orijinali gibi üç bölümden oluşan eserin tüm bölümleri minör 3'lü aşağıya transpoze edilerek yazılmıştır (La Majör – Re Majör – La Majör). (Örnek 5.51 ve Örnek 5.52)



Örnek 5.51 - M. Clementi, *Sonatin Op. 36 No. 1*, 1. Bölüm ölçü 1-4



Örnek 5.52 - *Sonatine Bureaucratique*, 1. Bölüm ölçü 1-4

Eserin ritmik yapısına sağık kalarak melodilerini aynı ritmik yapıda sunan Satie bununla beraber formu genişletmiştir. Birinci bölümde Clementi'nin 15 ölçölük sergi ve yeniden sergi kesitlerini 23 ölçüye, 8 ölçölük gelişim kesitini ise 12 ölçüye çıkararak her kesite yarısı kadar daha eklemiştir. Orta kesitte gelen bu fazladan dört ölçüde yeni bir müzikal materyal kullanmamış, tematik gelişim karşıtı görüşünün bir yansıması olarak mevcut motifleri keyfi bir şekilde tekrar etmiştir. Son bölüme 46 ölçü ekleyen Satie ikinci bölümden de 4 ölçü çıkarmıştır. Bunun yanı sıra eserdeki armonik, motifsel ve tematik yapıları büyük oranda değişime uğratmıştır. Birinci temanın aşağı hareketinin yukarıya çevrilmesi, gamlar ve sekansların orijinallerine göre fazladan uzatılması, oktavlar arasındaki keskin değişimlerle melodilerin ani sıçramaları ve sergi kesitinin sonundaki kadansın gelişini öteleyen arpejler Clementi'nin stilini hoş bir şekilde karikatürize etmektedir. Clementi'de çoğunlukla 2, nadiren de 3 sesli görülen müzikal doku Satie'de özellikle son bölümde 2 sestem 5'ses kadar değişerek büyük bir çeşitlik göstermektedir. Aynı zamanda, bu bölüm disonanslar açısından da zengindir. Clementi'nin 5'li akorları ve sadece dominanta gelen 7'li armonilerine karşılık Satie'de farklı derecelerde ve türlerde 7'li akorların kullanımına tanık olunur. Bununla beraber, birinci bölümün gelişim kesitinde getirdiğı dominant 9'lu ve 6. derecesi eklenmiş tonik kullanımıyla Clementi'nin sade ve şeffaf armonileri çok daha garip ve belirsiz bir hal almaktadır. Benzer şekilde (33-34 ölçüler) dominantta 6. dereceyi pesleştirerek modalite hissi veren bir alterasyon yapmıştır. (Örnek 5.53)

He is in love with a fair and most elegant lady,
Il aime une jolie dame très élégante

and also with his
Il aime aussi son porte -

his penholder, his green en lustrine cuffs and his
plume, ses manches en lustrine verte et sa

Örnek 5.53 - *Sonatine Bureaucratique*, 1. Bölüm ölçü 24-34

Klasik prensiplerin büyük bir ironisi olan eserde Satie müziğe eşlik eden ve esere cazibesini katan mizahi metinlere yine yer vermiştir. Portelerin üzerine ve altına yazdığı bu metinlerde bir bürokratin standart bir gününü konu alan bir hikaye yatar. Birinci ve ikinci bölümlerde bu bürokratin büyük bir mutlulukla ofisine gelişi, memur yaşantısına olan hayranlığı, terfi veya zam beklentisi anlatılmaktadır. Son bölümde ise bir Peru ezgisi mırıldandığı sırada komşusunun piyanoda Clementi çaldığını duyar. Mizahi dönem eserlerinden farklı olarak *Sonatine Bureaucratique* ölçü çizgileriyle yazılmıştır. Bunun sebebi pastişte model alınan eserin ölçü çizgilerine sahip olmasıdır. Bu gruptaki çoğu eserin aksine Altın Oran da görülmemektedir. Her ne kadar ölçü sayısını oranlı bir şekilde arttırmışsa da Satie'nin eserini Altın Oran'a uydurmak gibi bir amacı olmamıştır.

5.6. Grup Dışı Eserler

Piyano eserlerini 5 stilistik grupta incelediğimiz Erik Satie'nin az sayıdaki eseri bu gruplardan herhangi birinin özelliklerini tam olarak yansıtmamaktadır. Bu yüzden bu eserler ayrıca ele alınmışlardır. Eserlerin en belirgin özellikleri bölümler arasında veya parça içinde bütünlüğün bulunmaması ve birden fazla stilistik özelliği yansıtma durumlarıdır. Bazı durumlarda her parçanın farklı bir stile ait olduğu da söylenebilir.

Bu eserlerin başında 1903 tarihli, 4 el için yazılan ve daha sonra orkestraya da uyarlanan *Trios morceaux en forme de poire* (Armut biçiminde 3 parça) gelmektedir. Her ne kadar eserin başlığı üç parçayı işaret etse de Satie'nin tipik mizahi aldatmacalarından birine daha tanık olduğumuz eser yedi parçadan oluşmaktadır; *Manière de commencement* (Başlama biçimi), *Prolongation du même* (Aynısının uzantısı), *I, II, III, En plus* (Bir kere daha) ve *Redite* (Gereksiz tekrar). *Schola Cantorum* öncesi en önemli yapıtlarından biri olan eserin “Armut biçiminde” başlığı parçaların biçimsel yapısına getirilen eleştirilere karşılık vermek arzusunun bir ürünüdür. Özellikle de Debussy'nin bestecinin kendi form anlayışını geliştirmesi yönündeki tavsiyesine müthiş bir mizahi yanıtıdır. Eserde alışılmadık icra yönlendirmelerine çok az sayıda rastlanmaktadır. Satie'nin aslında tüm eksantrikliklerinin arkasında ciddi bir niyet yatmaktadır; bu niyet önceden yaptığı gibi yeni armoniler denemeye devam etmektir. Önceki parçalarına oranla ciddi bir ritmik çeşitliliğinin dikkat çektiği eser Satie tarafından her zamanki gibi yine üç parçadan oluşan bir albüm olarak tasarlanmıştır. İlk önce *I* ve *III*'ü besteleyen Satie daha sonra *II*'yi bestelemiş, ancak daha sonradan bu parçaların önüne ve arkasına ikişer parça daha ekleyerek bölüm sayısını yediye çıkarmıştır. Bölümlerin arasında bütünsellik bulunmamasının başlıca sebebi, Satie'nin müzikal materyal olarak popüler Fransız müzikhol ezgilerinin yanı sıra 1890-1903 yılları arasında farklı zamanlarda kaleme aldığı, çoğunlukla bitmemiş parçalarını derlemesidir. *Manière de commencement*'da 1891 tarihli *Le Fils des étoiles*'ın 1. sahnesindeki bir *Gnossienne* tekrar kullanılmıştır. Sonraki *Prolongation du même* 1900'lerden tamamlanmamış bir kabare şarkısı olan *Le Roi soleil de plomb* (Kurşundan güneş kral¹⁹³) üzerine kuruludur. *En plus*'de Satie, 1890 yılında küçük orkestra için yazdığı ilk eseri *Danse*'ın (Dans) müziğini kullanırken *Redite*'de Contamine de Latour'un kısa bir öyküsü üzerine 1901 yılında büyük orkestra için yazdığı ancak yine tamamlamadığı *Le Boeuf Angora* (Angora Öküzü, Angora: Ankara) adlı eserin 66-73. ölçülerini tekrarlamıştır. Rollo H. Myers'a göre *Redite* ve *En plus* bestecinin

¹⁹³ XIV. Louis tarihte güneş kral olarak bilinir.

konservatuvarda öğretmenler tarafından uygulanan kaidelerine bir dokundurmadır.¹⁹⁴ Parça II'de 1899'da Vincent Hyspa için yazdığı *Impérial-Napoléon* (İmparator Napolyon) ve *Le Veuf* (Dul) adlı iki kabare parçasını kullanmıştır. Satie sadece ilk bestelediği I. ve III. parça için tamamen yeni müzik yazmış ve geçmiş eserlerinden alıntı yapmamıştır. Birbirinden oldukça farklı karakterdeki bu parçalar zaman zaman Satie'nin şakacı üslubunu ve bestecinin kabare ve *café-concert*'teki kısa kariyerinin müziği üzerindeki etkilerini yansıtmaktadır. Geçmişe ait kendi müzikal materyallerine başvurması bestecinin bu dönemde bir yaratım krizine girdiği düşüncesini doğurur. Öte yandan "kişisel tarihimde seçkin bir dönüm noktası" dediği eseri Robert Orledge'a göre sadece o zamana kadar yaptıklarının bir özetidir.¹⁹⁵ Buna rağmen Satie teknik yetersizliğini bahane ederek *Trios morceaux en forme de poire*'ı besteledikten iki yıl sonra kendini geliştirmek ve eleştirilerden sıyrılmak için *Schola Cantorum*'daki eğitimine başlayacaktır.

Herhangi bir stilistik sınıflamaya sokulamayan eserlerden biri de, bestecinin okul yıllarında kaleme adlıği ilk parçalardan *Prélude en tapisserie*'dir (Halı biçiminde prelüd). Ciddi ve gayrı ciddi öğeler arasında bocalayan bestecinin parçada karmaşık motifsel bir yapı kullandığı görülmektedir. Satie 81 ölçüye sahip bu parçayı bir, iki veya dört ölçüden oluşan toplam 14 ayrı motiften meydana getirmiştir. Bu motiflerin nasıl bir sırayla geleceği, nerelere oturacağı, transpoze mi edileceği veya tekrar mı edileceği çok iyi bir şekilde hesaplanmıştır.¹⁹⁶ Motiflerin farklı yapıları eserde ani ruh hali değişimlerine sebep olmakta, muzip bir karakterden bir anda dramatik bir moda geçebilmektedir.

1908'de *Schola Cantorum*'daki eğitimi bitince yazdığı ilk eser olan *Aperçus désagréables* (Nahoş anlık bakışlar) üç parçadan oluşan bir piyano düetidir. Okul sonrasında fazla ciddi ve hatta skolastik yapıtlar veren Satie garip başlıklar ve mizahi icra yönergeleri koymayı sürdürmüştür. Hem kontrapuntal hem de mizahi bir içeriğe

¹⁹⁴ Bkz. (40), MYERS, 75.

¹⁹⁵ Bkz. (90), ORLEDGE, 3.

¹⁹⁶ Robert ORLEDGE, "Satie's Approach to Composition in His Later Years (1913-24)", **Proceedings of the Royal Musical Association**, 164.

sahip olan eser bu yüzden beş stilistik grubun dışında tutulmuştur. İlk bestelendiğinde bir *Choral* ve *Fugue*'ten oluşan esere Satie 1912 yılında *En habit de cheval* ile aynı tarihte yazdığı *Pastoral*'i eklemiş ve eseri bu şekilde yayınlamıştır. Bestecinin olgun stiline başlangıcını temsil eden bu parçalarda Satie'nin kontrpuanı büyük bir ustalıkla kullandığı görülmektedir. Eser melankolik karakterdeki *Pastoral* ile açılır. Ardından kısa bir *Choral* ile devam eder ve yoğun bir kromatizm ve senkoplu ancak değişmeyen ritimlerin yer aldığı *Fugue* ile son bulur. İki piyanist arasında bir diyalog olan füğün konusu oldukça karmaşıktır. Gelişigüzel getirilmiş gibi görünen modülasyonlarla durmadan farklı tonlara geçen “konu” dinleyicideki müzikal yönelim hissini kaybettirmektedir. *Aperçus désagréables* bestecinin sonraki piyano eserlerindeki ekonomik kontrpuan kullanımının habercisidir.

Satie'nin 1909 yılı yaratımı olan *Deux Choses* (İki Şey) birbirinden her anlamda çok farklı iki parçadan oluşmaktadır. Lirik bir karakterdeki *Effronterie*'nin (Küstahlık) yoğun bir polifonik dokusu vardır. Piyaniste geniş bir klavye kullanımına imkan veren parça büyük ritmik çeşitliliğe ve kendi içinde tempo değişimlerine sahiptir. Satie'nin bu parçada da yeni şeyler denediği açıktır. İkinci parça *Poésie* (Şiir) ise daha naif bir karakter ve açık bir doku sunmaktadır. İlkine göre çok daha sade bir yapıdaki parça armonik ve cümle yapısı olarak mizahi dönem eserlerine zemin hazırlamaktadır.

1919 tarihli *Trois petites pièces montées* (3 Kurulmuş küçük parça) orijinal olarak orkestral minyatürlerdir. Ancak eser Satie'nin yaptığı 4 el versiyonu ile daha çok tanınmaktadır. İlk parçanın aynı zamanda solo piyano versiyonu da bulunmaktadır. Satie *Trois petites pièces montées*'yi aralarında Poulenc, Milhaud ve *Les Six*'in üyelerinin bulunduğu çok sayıda sanatçının katkı sağladığı Cocteau'nun karnaval atmosferine sahip *La Boeuf sur le Toit* (Çatıdaki öküz) adlı gösterisi için bestelemiştir. *Nocturnes* ile aynı yılda bestelenen eserin benzer şekilde herhangi bir metni veya mizahi icra yönergeleri yoktur. *De l'enfance de Pantagruel* (Pantagruel'in çocukluğuna değin), *Marche de Cocagne* (Cocagne'nın yürüyüşü) ve *Jeux de Gargantua* (Gargantua'nın oyunu) başlıklı parçalar Fransız yazar François Rabelais'nin 16. yüzyılda kalem aldığı ve iki devin maceralarının anlatıldığı *La vie de Gargantua et de Pantagruel* (Gargantua ve Pantagruel'in Hayatı) adlı 5 ciltlik

romanındaki karakterlerin illüstrasyonlarıdır. Neoklasik yaklaşımın fazlasıyla belirgin olduğu eserde Satie'nin son mizahi kırıntılarına tanık olunmaktadır. Ostinato benzeri bir figürle açılan ve keskin geçişlere sahip ilk parça neşeli bir karakter sunmaktan uzaktır. İkinci parçada ritmik yapısı ve *staccato*'larıyla bu hava kırılmaya başlar ancak sıradan bir polka olan son parçada karnaval atmosferi ortaya çıkmaktadır. İlk iki parçanın Stravinsky'nin neoklasik tınılarını çağrıştırdığı eserin son bölümü ise betimsel pasajları ve polka ritmiyle çok daha farklı ve renkli bir atmosfer sunmaktadır. Bölümleri arasında bütünlük bulunmayan eser Satie'nin eksantrik dehasının sön örneklerindendir.

6. SONUÇ

Erik Satie'nin piyano eserlerinin ele alındığı bu tez çalışmasında bazı önemli bulgulara varılmıştır. Bu bulgulardan biri Satie'nin yaratımının doğrusal bir gelişim göstermemiş olduğudur. Oysa klasik Batı müziği tarihinde bestecilerin çoğunlukla sürekliliği olan bir gelişim çizgisi ortaya koydukları gözlemlenmektedir. Satie piyano eserlerinde ilk kullandığı armonik unsurları sonraki eserlerinde geliştirme yoluna fazla gitmemiş, müzikal ifadesini özellikle son dönem eserlerinde kontrpuan içeren bir yazım kullanarak zenginleştirmeye çalışmıştır. Robert Orledge da Satie'nin 1887 tarihli *Sarabandes*'ın bestecinin son balesi *Relâche*'dan —ve benzer şekilde 1903 tarihli kabare ve popüler şarkıların etkilerinin bulunduğu *Trios morceaux en forme de poire*'dan— armonik olarak daha sofistike olduğunu belirtmektedir.¹⁹⁷ Armoninin yanı sıra form ve doku gibi eserlerindeki diğer müzikal unsurların ele alınışına baktığımızda da Satie'nin besteciliğinde doğrusal bir ilerlemeden bahsetmek zordur. Ancak bunun yanında Satie'nin müziği büyük bir stil çeşitliliği ortaya koymaktadır. Bu çeşitliliğin oluşumunda onun Orta Çağ üzerine yapmış olduğu araştırmaların, *Schola Cantorum*'daki eğitiminin ve elbette popüler müzik ortamlarıyla ilişkilerinin rolü büyüktür. Kariyeri boyunca popüler müzik ile ciddi müzik arasında gidip gelen bestecinin ikisi arasında bir köprü olduğu, hatta her ikisinin mükemmel bir karışımı olduğu da söylenebilir.

Çalışmada Satie'nin piyano eserleri çeşitli müzikal niteliklerine ve esin kaynaklarına göre beş farklı stilistik grup içerisinde incelenmiş ve bestecinin stilistik şeması diyebileceğimiz bir görünüm ortaya çıkmıştır. Bu şemaya göre Satie'nin I. grupta yer alan eserleri onun ezoterik ve ruhani eğilimlerinin yansımalarıdır. Tek düze yapılarıyla monoton bir karakter sunan bu eserlerde Satie'nin Orta Çağ tınılarını çeşitli deneysel yaklaşımlarla çeşitlendirme gayesi görülmektedir. II. gruptaki eserler sadece Satie'nin en karakteristik stiline örneklerini oluşturmakla kalmaz, aynı

¹⁹⁷ Bkz. (90), ORLEDGE, 1.

zamanda bestecinin en çok tanınan yapıtlarındandır. Yazıldıkları dönem için özgün bir anlayışa sahip olan bu eserler özellikle armonik yenilikleri ve cazibeli ezgileriyle dikkat çekicidir. III. gruptaki az sayıdaki eser Satie'nin Fransız popüler müzikleriyle doğrudan bağlarının ürünlerindendir. Salon parçalarının yanı sıra kabare ve *café-concert* için yazdığı şarkıların piyano redüksiyonlarını oluşturan bu grup aslında bestecinin orijinal piyano müziğini yansıtmamaktadır. IV. grubun kapsadığı eserler ise Satie'nin *Schola Cantorum*'dan aldığı eğitiminin direkt etkisi altındadır ve bestecinin stilindeki bir başka keskin dönüşün göstergesidir. V. grup Satie'nin mizahi dönem yaratılarını içermektedir. Alay, ironi ve parodi gibi çeşitli mizahi unsurlarına sahip bu eserlerde bestecinin *Schola Cantorum*'da öğrendiği yazım tekniklerini çok daha ustaca ve zarif ve bir stil anlayışı içerisinde kullandığı da görülmektedir. Kaligrafleri, tuhaf metinleri ve programlı yapılarıyla müzik tarihinin en orijinal ve sıra dışı yapıtları arasında yer alan bu eserler buna rağmen nadiren seslendirilmektedir.

Daha ilk eserlerinden itibaren farklı bir estetiğin temsilcisi olduğunu ortaya koyan Satie'nin en büyük yeniliklerinin armonik alanda gerçekleştiği görülür. Eserlerindeki armonik yönelim çağdaşlarına göre oldukça radikal nitelikler taşımaktadır. Romantizmin zirveye çıkardığı kromatizm ve gerilim sağlayan uzun soluklu akorlara tamamen kontrast oluşturan modal armoniler ve çözülmeyen 7'li ve 9'lu akorlar kullanmıştır. Armonik ilerleme onun müziğinde müzikal cümlelerin ve motiflerin tekrarlarıyla karşılık bulmaktadır. *Gül ve Haç* döneminde armonik sistemlere sıkı sıkıya bağlı kalırken bestecinin özellikle son yıllarında daha esnek ve çeşitlilik gösteren armonik organizasyonlar görmek mümkündür. Örneğin 1913'den itibaren eserlerinde bi-tonalitenin imkanlarını araştırmıştır. Satie'nin ele aldığı bazı armonik yaklaşımlar kariyeri boyunca varlığını sürdürürken bazıları ise değişime uğramış veya önemini yitirerek tamamen ortadan kalkmıştır. Bununla birlikte armonik dili her zaman için Alman romantizmine ve izlenimcilere sıkı bir şekilde karşı olmuştur.

Satie'nin özellikle ilk dönem eserlerinde görülen deneysel yaklaşımların kapsadığı bir başka alan ise formdur. Geleneksel formları terk eden pek çok besteci gibi Satie de küçük formlara yönelmiş ve hiçbir zaman büyük ölçekli eserler

bestelememiştir. Onun minyatür formlar içerisinde kendini daha rahat hissettiği söylenebilir. Bunun sebepleri arasında popüler müziklerden etkilenmiş olması, büyük formların ele alındığı romantik geleneğe tepkisi ve aynı zamanda bestecinin kısıtlı müzik eğitimi gösterilebilir. Eserlerindeki formu genellikle hücrel olarak yapılandıran Satie sıklıkla düz tekrarlarla bu küçük formları dokuyarak kesin, ikna edici ve kendine yeten bir ifade geliştirmiştir. Ayrıca müziğinde matematiksel hesaplara da odaklanan besteci eserlerinde altın oran dengesini kurmanın yollarını aramıştır.

Satie'nin müziğinde melodi her zaman ilk öncelik olmuştur. Ona göre melodi eserin arkasındaki fikirdir; melodinin bir eserin formu ve içeriği olduğu kadar onun fikri, ana hattı olduğunu belirtmiştir.¹⁹⁸ Melodilerinde kendine özgü bir minimalistik davranış gözlemlenir. Ritmik tekdüzeliğe sahip ezgileri yalınlığa ve egzotik bir çekiciliğe sahiptir. Aynı zamanda müziğinin uçlardaki nüans ve oktavlardan (*register*) yoksun oluşu geleneksel Batı müziğindeki dramatik etkilerinden soyutlanmasına sebep olmuştur. Satie'nin piyano müziğinde sınırlı bir dokusal yapı görülmektedir. Besteci müziğindeki bu sınırlı dokuyu kontrpuan ile desteklemiş ve bu da müzikal ifadesinin daha da yalın bir hale gelmesine sebep olmuştur. Eserlerinde kullandığı pastiş, parodi ve alıntılar onun bestecilik becerilerinin net bir şekilde ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu tür uygulamalar onun zekası ve muzip karakteriyle müthiş bir uyum içindedir ve onu en iyi şekilde yansıtmaktadır.

Tını ve ritim Satie'nin yaratıcılığında en az odaklandığı müzikal unsurlar olmuştur. Özellikle ilk ve orta dönem eserlerinde ritimsel çeşitlilik neredeyse hiç bulunmamaktadır. Ritim konusunda oldukça sıradan, aşırı sade ve tek düze bir yazı kullanmıştır. Hatta *Gnossiennes*'leri yazdıktan sonra Satie ilk eserlerini karakterize eden ısrarcı ritmik yazımı için kendisiyle dalga geçmiş ve kendini "*fonometrografçı*" olarak tanımlamıştır.¹⁹⁹ Özellikle *Gül ve Haç* dönemi gibi eserlerinde statik ve zamansız bir durağanlık hissedilir. Bu yüzden de bu stildeki eserlerde başlangıç ve

¹⁹⁸ Bkz. (30), SATIE, 149.

¹⁹⁹ Bkz. (62), TEMPLIER, 76.

bitiş algısı zayıftır. 1912'den sonra kaleme aldığı eserlerde ise ritmin daha öne çıktığı ve kesinlik kazandığı görülmektedir.

Satie'nin notasyonu metin ve kaligrafi ile buluşturması doğrudan müziğe olmasa da müzik icrası açısından farklı bir yenilik getirmiştir. Geleneksel notasyona ait ölçü çizgilerini kaldırması arıtılmış bir müzik yazımını desteklerken aynı zamanda özgür bir icrayı teşvik etmektedir. Müziğine mizahi icra yönergeleri ve metinler koyarak hem geleneksel yaklaşımı alaya almış hem de icracı için daha renkli bir deneyim sunmuştur. Satie'nin pek çok piyano eserini özünde program müziği anlayışına göre bestelediği söylenebilir. Bu durum özellikle müziğine metinlerin ve kaligrafiyerin eşlik ettiği mizahi eserlerinde kolaylıkla gözlemlenmektedir. Salt müzik olarak dinlendiklerinde sıkıcı veya anlamsız görünebilen melodileri ona eşlik eden metinlerle beraber anlam kazanmaktadır. Bununla birlikte programlı olmalarına rağmen salt müzik olarak dinlenebilecek piyano albümleri de mevcuttur.

70 kadar yapıtının çoğunu piyano için yazan Erik Satie üretken bir piyano müziği bestecisi olmasına rağmen eserleri nadiren konser programlarında yer almaktadır. Bunun başlıca sebeplerinden bir tanesi eserlerinin piyanistik açıdan oldukça basit oluşudur. Günümüzde konser salonlarında virtüözite geleneğine olan ilgi hala sürmekte ve sadece piyanistler değil çoğu resitalist konser programında teknik kapasitesi yüksek eserleri tercih etmektedir. Bu yüzden şayet Satie aşırı sade ve teknik açıdan kolay eserler yerine zorlu teknik pasajlarla örülü virtüözik yapıtlar bestelemiş olsaydı eserleri bugün konser salonlarında çok daha sık seslendiriliyor olabilirdi. Bu noktada Satie'nin piyano tekniğinin seviyesi ve dolayısıyla virtüözik eserler besteleyebilme becerisinin ne ölçüde olduğu da ayrıca sorgulanabilir. Ancak bestecinin estetik prensipleri göz önüne alındığında onun hem romantik geleneği reddettiğinden, hem de rafine bir müzik arayışından dolayı virtüöziteye sıcak bakmadığı da açıktır. Öte yandan Satie özellikle mizahi piyano eserlerini dinleyiciden çok icracıyı gözeterek bestelemiştir. Mizahi icra yönergeleri, metinsel hikayeler ve hatta *Sports et divertissements*'da olduğu gibi kaligrafi ve çizimler görselle dayalı unsurlar olduklarından dinleyiciler için değil ancak icracı için bir anlam taşımaktadır. Kaldı ki Satie'nin eserlerindeki metinlerin yüksek sesle

okunmasını katı bir şekilde yasaklaması dinleyicilerin bu görsel unsurlardan tamamen mahrum bırakıldığının da bir ispatıdır. Bu durum Satie'nin mizahi piyano setlerini icracıyı göz önünde bulundurarak bestelediğini ve bu yüzden de bu eserlerin dinleyici kitleleri ve konser salonları için tasarlanmamış olduklarını düşündürmektedir.

Satie ile ilgili dikkat çeken bir başka konu da bestecinin önceki besteciler veya çağdaşları Debussy ve Stravinsky'nin aksine kendine ait bir müzik dilini tescillendirmemiş olmasıdır. Satie'nin müzik tarihindeki nispeten silik veya arka plandaki konumunun asıl sebeplerinden biri budur. Eğer Satie keşfetmiş ve denemiş olduğu yeniliklerin üzerine gitmiş ve onları geliştirmiş olsaydı günümüzde daha fazla tanınan ve ana akım kabul edilen bir besteci olabilirdi. Oysa o prensipleri gereği her zaman izini kaybettirmiş ve müzikal anlamda uzun süre aynı yolu takip etmemiştir. Hiçbir mevcut akımı yakalama hevesinde olmadığı gibi kendi de bir akım olmaktan kaçınmış, sadece çağdaş ve özgün bir Fransız müziğinin oluşumu için gayret göstermiştir. Bu yüzden belirli bir armonik dili veya stilin öncüsü olmaktan öteye gidememiştir. Estetik prensipleriyle yeni bir müzik dilinin oluşumuna öncülük eden Erik Satie bunu yaparken tamamen kendine özgü bir yol çizmişse de başını çektiği yeni yaklaşımları bir akıma dönüştürenler kendinden başkaları olmuştur.

7. EKLER

EK. – 1: PİYANO ESERLERİ LİSTESİ

Allegro, 1884

Valse-ballet, 1885 (Vals-bale)

Fantaisie-valse, 1885 (Fantezi-vals)

4 Ogives, 1886

3 Sarabandes, 1887, rev. 1911

3 Gymnopédies, 1888

Gnossienne [no.5], 1889

Chanson hongroise, 1889 (Macar şarkısı)

3 Gnossiennes [no.1–3], 1890–93

Première pensée Rose+Croix, 1891 (*Gül ve Haç*'ın ilk düşüncesi)

Gnossienne [no.4], 1891

Leit-motiv du 'Panthée', 1891 (Panthée'nin leitmotifi)

Prélude du 'Prince du Byzance', 1891 (Bizans Prensi Prelüdü) [Kayıp]

Le Fils des étoiles, 1891 (Yıldızların oğlu)

Trois sonneries de la Rose + Croix, 1892 (*Gül ve Haç*'ın üç çan sesi)

Fête donnée par des chevaliers normandes en l'honneur d'une jeune demoiselle (XIe siècle), 1892? (Genç bir bayanın onuruna Normandiyali Şövalyelerce yapılan kutlama)

2 Préludes du Nazaréen, 1892 (Nasıralıların iki Prelüdü)

Noël, 1892 (Noel)

Prélude d'Eginhard, 1893? (Eginhard Prelüdü)

Danses gothiques, 1893 (Gotik Danslar)

Vexations, 1893 (Fransızca vexer fiili, incitmek, üzme, sıkmak anlamına gelir)

Prière, 1893, (Yakariş)

Modéré, pf/org?, 1893 (İlımlı)

Prélude de la porte héroïque du ciel, 1894 (Göğün kahraman kapısı için prelüd)

Psaumes, 1895 (İlahi) [Kayıp]

Gnossienne [no.6], 1897

Pièces froides, 1897 (Soğuk Parçalar) 1 [3] Airs à faire fuir (Kaçırtan Melodiler)

2 [3] Danses de travers (Ters Danslar)

La Petite ouverture à danser, 1897? (Dans için küçük uvertür)

Caresse, 1897 (Okşama)

Jack-in-the-box, 1899 (Jack kutuda)

Verset laïque & somptueux, 1900 (Laik ve şaşalı mısra)

Le Boeuf Angora, 1901? (Angora Öküzü, Angora: Ankara)

Je te veux, 1901? (Seni İstiyorum)

Poudre d'or, 1901–2? (Altın tozu)

Tendrement, 1902 (Şefkatle)

Illusion, 1902 (İllüzyon)

3 Morceaux en forme de poire, pf düet, 1903 (Armut biçiminde 3 parça)

La diva de l'Empire, 1904 (İmparatorluğun Divası)

Le Piccadilly, 1904

Fugue-valse, 1906 (Füg-vals)

Passacaille, 1906 (Pasakalya)

Prélude en tapisserie, 1906 (Halı biçiminde prelüd)

Nouvelles pièces froides, 1907 (Yeni soğuk parçalar)

Aperçus désagréables, pf düet, 1908, 1912 (Nahoş anlık bakışlar)

Fâcheux exemple, 1908 (Üzücü örnek) [kontrpuan çalışması]

Désespoir agréable, 1908 (Hoş çaresizlik) [kontrpuan çalışması]

Douze petits chorals, 1909? (12 küçük koral)

Petite sonate, 1908–9 (Küçük sonat)

Deux choses, 1909? (İki şey)

Profondeur, 1909? (Derinlik) [menuet çalışması]

Menuet basque, 1909? (Bask menuet)

Le Conteur magique, 1909? (Büyüleyici masalcı)

Songe-creux, 1909? (İçi boş şarkı) [menuet çalışması]

Le prisonnier maussade, 1909? (Somurtkan tutsak) [menuet çalışması]

Le grand singe, 1909? (Büyük şaklaban) [menuet çalışması]

Le Dîner de Pierrot, 1909 (Pierrot'nun akşam yemeği)

La Chemise, 1909 (Gömlek)

- En habit de cheval, pf düet, 1911 (At binicisi giysisi içinde)
- 2 Préludes pour un chien, 1912, (Bir köpek için iki prelüd)
- Préludes flasques (pour un chien), 1912 (Pörsük prelüdler; bir köpek için)
- Véritables préludes flasques (pour un chien), 1912 (Gerçek pörsük prelüdler; bir köpek için)
- Descriptions automatiques, 1913 (Otomatik tasvirler)
- Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois, 1913 (Büyük tahta adamın cilveleri ve taslakları)
- Embryons desséchés, 1913 (Kurutulmuş embriyonlar)
- San Bernardo, 1913
- Chapitres tournés en tous sens, 1913 (Sayfaları her yöne çevrilen kitap bölümleri)
- Vieux sequins et vieilles cuirasses, 1913 (Eski altın sikkeler ve eski zırhlar)
- L'enfance de Ko-Quo, 1913 (Ko-Quo'nun çocukluğu)
- Nouvelles pièces enfantines, 1913 (Yeni çocuk parçaları)
- Menus propos enfantines, 1913 (Kısa çocuk sözleri)
- Enfantillages pittoresques, 1913 (Pitoresk Çocuksuluk)
- Peccadilles importunes, 1913 (Münasebetsiz küçük günahlar)
- Les Pantins dansent, 1913 (Dans eden kukla)
- Sports et divertissements, 1914 (Spor ve eğlence etkinlikleri)
- Heures séculaires et instantanées, 1914 (Yüzyıllık saatler ve enstantaneler)
- Les trois valse distinguées du précieux dégoûté, 1914 (Bıkkın kibarın üç seçkin valsi)
- Obstacles venimeux, 1914 (Zehirli engeller)
- Rêverie sur un plat, 1915 (Tabak üstünde rüya)
- Avant-dernières pensées, 1915 (Son düşünceler öncesi)
- Sonatine bureaucratique, 1917 (Bürokratik Sonatin)
- Nocturnes nos.1–3, 1919
- Nocturnes nos.4–5, 1919
- Trois petites pièces montées, pf düet, 1919 (3 Kurulmuş küçük parça)
- Premier menuet, 1920, (Birinci menuet)
- La belle excentrique, pf düet, 1920 (Eksantrik güzel)

8. KAYNAKLAR

ADAMS, C. S. (1995), "Satie's Nocturnes Seen through His Sketchbooks", **The Journal of Musicology**, 13, 4, 454-475.

ADAMS, Courtney S. (1996), "Erik Satie and Golden Section Analysis", **Music & Letters**, 77, 2, Mayıs: 242-252.

ARNOLD, D.- SMITH, R. L., "France", **Online Database The Oxford Companion to Music**, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2658> (19.05.2014)

COCTEAU, Jean (1974), **A Call to Order: Written Between the Years 1918 and 1926 and Including Cock and Harlequin, Professional Secrets, and Other Critical Essays**, R.H. Myers, Haskell House Publishers, New York.

DAVIS, Mary Elizabeth (2007), **Erik Satie**, Reaktion Books, Wiltshire.

DAVIS, M. E. (1997), **Esprit gaulois: Erik Satie's Sports et divertissements in context**, yayınlanmamış doktora tezi, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

DAVIS, M. E. (1999), "Modernity à la mode - Popular Culture and Avant-Gardism in Erik Satie's Sports et divertissements", **The Musical Quarterly**, 83, 3, 430-473.

FREJEK, James Stephen (1992), **A method of textural and harmonic analysis as applied to selected piano works of Debussy and Satie**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi. California State University, Long Beach.

GILLMOR, Alan M. (1988), **Erik Satie**, Twayne Publishers, Boston.

GILLMOR, A. M. (1983), "Erik Satie and the Concept of the Avant-Garde", **The Musical Quarterly**, 69, 1, 104-119.

GILLMOR, A. M. (1987), "Musico-poetic Form in Satie's 'Humoristic' Piano Suites (1913-14)", **Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes**, 8, 1-44.

GOWERS, Patrick (1965-1966), "Satie's Rose Croix Music (1891-1895)", **Proceedings of the Royal Musical Association**, 92, 1-25.

GROUT, D. J. - PALISCA, C. V. (2001), **A History of Western Music**, 6. basım, W. W. Norton & Company, Inc., New York.

HARDING, James (1975), **Erik Satie**, Secker & Warburg, Londra.

HARE, Belva Jean (2005), **The uses and aesthetics of musical borrowing in Erik Satie's humoristic piano suites, 1913-1917**, yayınlanmamış doktora tezi, The University of Texas, Austin.

HOWAT, Roy (2009), **The Art of French Piano Music (Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier)**, Yale University Press, Londra.

HÖJER, Olof (1996), "Erik Satie and the piano", <http://www.satie-archives.com/web/article1.html> (19.05.2014)

HÖJER, O. (1996), "Le Gymnopediste", <http://www.satie-archives.com/web/article2.html> (19.05.2014)

JENSEN, Eric Frederick (1994), "Satie and the 'Gymnopedie'", **Music & Letters**, 75, 2, Mayıs: 236-240.

KANEDA, Mariko (2001), **Selected piano works of Emmanuel Chabrier: A stylistic analysis**, yayınlanmamış doktora tezi, The City University of New York, New York.

LESURE, F. - DUBOIS, C. M. et al, "France", **Online Database Grove Music Online**, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40051> (19.05.2014)

MACHLIS, Joseph (1979), **Introduction to Contemporary Music**, 2. basım, W. W. Norton & Company, Inc., New York.

MCKINNEY, David Conley (1994), **The Influence of Parisian Popular Entertainment on the Piano Works of Erik Satie and Francis Poulenc**, yayınlanmamış doktora tezi, University of North Carolina, Greensboro.

MELLERS, Wilfrid Howard (1942), "Erik Satie and the "Problem" of Contemporary Music", **Music & Letters**, 23, 3, Temmuz: 210-227.

MORRIS, Mark (1999), **The Pimlico Dictionary of 20th Century Composers**, Random House, Londra.

MYERS, Rollo H. (1968), **Erik Satie**, Dover Publications, New York.

MYERS, R. H. (1945), "The Strange Case of Erik Satie", **The Musical Times**, 86, 1229, Temmuz: 201-203.

NYMAN, Michael (1973), "Cage and Satie", **The Musical Times**, 114, 1570, Aralık: 1227-1229.

ORLEDGE, Robert (1992), **Satie the Composer**, Cambridge University Press, New York.

ORLEDGE, R. (1995), **Satie Remembered**, Faber and Faber, Londra

ORLEDGE, R. (1984-1985), "Satie's Approach to Composition in His Later Years (1913-24)", **Proceedings of the Royal Musical Association**, 111, 155-179.

ORLEDGE, R. (1992), "The Musical Activities of Alfred Satie and Eugénie Satie-Barnette, and Their Effect on the Career of Erik Satie", **Journal of the Royal Musical Association**, 117, 2, 270-297.

ORLEDGE, R. (1996), "Satie's Sarabandes and Their Importance to His Composing Career", **Music & Letters**, 77, 4, Kasım: 555-565.

ORLEDGE, R. (1998), "Understanding Satie's 'Vexations'", **Music & Letters**, 79, 3, Ağustos: 386-395.

ORLEDGE, R. "**Satie, Erik**", Online Database Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40105> (19.05.2014)

PERLOFF, Nancy (1991), **Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie**, Oxford University Press, New York.

RANDEL, Don Michael (2003), **The Harvard Dictionary of Music**, D.M. Randel, 4. basım, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

ROBERTS, W. Wright (1923), "The Problem of Satie", **Music & Letters**, 4, 4, Ekim: 313-320.

SALZMAN, Eric (1988), **Twentieth-Century Music: An Introduction**, 3.basım, Prentice Hall, New Jersey.

SARAKATSANNIS, Leonidas Nicholas (1968), **The piano works of Erik Satie**, yayınlanmamış doktora tezi, University of Cincinnati, Cincinnati.

SATIE, Erik (1996), **A Mammal's Notebook: Collected Writings of Erik Satie**, O. Volta, A. Melville, Atlas Press, Londra.

SOLOMON, Larry J. (2003), "Satie, The First Modern", <http://solomonsmusic.net/Satie.htm> (19.05.2014)

SÖZER, Vural (2005), **Müzik Ansiklopedik Sözlük**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

SUPKO, John Peter (2009), **Points and lines: The musical language of Erik Satie**, yayınlanmamış doktora tezi, Princeton University, New Jersey.

TARUSKIN, Richard (2010), **Chapter 2 Getting Rid of Glue**, Oxford University Press, New York.

TEMPLIER, Pierre-Daniel (1980), **Erik Satie**, Da Capo Press, New York.

TRANCHEFORT, François-René (1987), **Guide de la Musique de Piano et de Clavecin**, Fayard, Paris.

ÜLKÜ, Metin (07.03.2001) "Ludus Tonalis" (35. Radyo Programı), **Açık Radyo**, İstanbul

ÜLKÜ, Metin (14.03.2001) "Ludus Tonalis" (36. Radyo Programı), **Açık Radyo**, İstanbul

ÜLKÜ, Metin (21.03.2001) "Ludus Tonalis" (37. Radyo Programı), **Açık Radyo**, İstanbul

ÜLKÜ, Metin (28.03.2001) “Ludus Tonalis” (38. Radyo Programı), **Açık Radyo**, İstanbul

ÜLKÜ, Metin (11.04.2001) “Ludus Tonalis” (39. Radyo Programı), **Açık Radyo**, İstanbul

ÜLKÜ, Metin (18.04.2001) “Ludus Tonalis” (40. Radyo Programı), **Açık Radyo**, İstanbul

ÜLKÜ, Metin (25.04.2001) “Ludus Tonalis” (41. Radyo Programı), **Açık Radyo**, İstanbul

ÜLKÜ, Metin (01.11.2001) “Ludus Tonalis” (42. Radyo Programı), **Açık Radyo**, İstanbul

ÜLKÜ, Metin (08.11.2001) “Ludus Tonalis” (43. Radyo Programı), **Açık Radyo**, İstanbul

ÜLKÜ, Metin (15.11.2001) “Ludus Tonalis” (44. Radyo Programı), **Açık Radyo**, İstanbul

ÜLKÜ, Metin (22.11.2001) “Ludus Tonalis” (45. Radyo Programı), **Açık Radyo**, İstanbul

ÜLKÜ, Metin (29.11.2001) “Ludus Tonalis” (46. Radyo Programı), **Açık Radyo**, İstanbul

ÜLKÜ, Metin (13.12.2001) “Ludus Tonalis” (47. Radyo Programı), **Açık Radyo**, İstanbul

ÜLKÜ, Metin (27.12.2001) “Ludus Tonalis” (48. Radyo Programı), **Açık Radyo**, İstanbul

VINTON, John (1974), **Dictionary of Contemporary Music**, J. Vinton, 1. basım, E. P. Dutton, New York.

WHITING, Steven Moore (1999), **Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall**, Oxford University Press, New York.

WHITTALL, Arnold (2011), "Erik Satie", **Music & Letters**, 92, 4, 667-669.

WILHEIM, András (1983), "Erik Satie's Gregorian Paraphrases", **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, 25, 1/4, 229-237.

WINTER, R. - BRADSHAW, S. "Keyboard music, §III Piano music from c1750", **Online Database Grove Music Online**, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14945pg3> (19.05.2014)

9. ÖZGEÇMİŞ

Emrah ERGENE 1979 yılında İstanbul'da doğdu. İlk müzik ve piyano çalışmalarına 1993 yılında Arif BAÇ ile başladı. 1995 yılında piyano eğitimine Mihriban MEHMETBEYLİ ile devam eden Emrah ERGENE 1996-1998 yılları arasında müzikolog ve piyanist Leyla PAMİR ile piyano, Özcan SÖNMEZ ile teori-solfej çalıştı. Bu dönemde kendini dinletme fırsatı bulduğu İdil BİRET ve Ayşegül SARICA'dan olumlu yorumlar alan Emrah ERGENE 1998 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Piyano Ana Sanat Dalı'na kabul edilerek çalışmalarına Doç. Gülnara AZİZOVA ile devam etti. Ağustos 2000'de Viyana'da gerçekleştirilen Weiner Musik Seminar'da Prof. Rudolf KEHRER'in ustalık sınıflarına katıldı. Ayrıca eğitimi süresince Arın KARAMÜRSEL, Mehmet OKONŞAR, Prof. Kamuran GÜNDEMİR gibi önemli piyanist ve piyano pedagogları ile çalışma fırsatı buldu. 2001 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Ana Sanat Dalı'na yatay geçiş yapan Emrah ERGENE çalışmalarına burada önce Prof. Meral YAPALI, daha sonra da Prof. Ova SÜNDER ile sürdürerek 2005 yılında mezun oldu. Aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Genel Müzikoloji Dalı yüksek lisans programına kabul edildi. Eğitimi süresince ve sonrasında korepetitörlük yaptı ve ayrıca çeşitli oda müziği gruplarında yer aldı. Müzik alanında çeşitli çevirmenlik ve editörlük çalışmaları da bulunan Emrah ERGENE İş Bankası'nın kültür ve sanat kurumu İş Sanat'ta bir sezon yönetmen yardımcısı olarak görev aldı. 2010'dan beri de İş Sanat için editörlük ve çevirmenlik yapmaktadır. 2000 yılından itibaren piyano öğretmenliği yapan Emrah ERGENE Ekim 2012 itibariyle Karadeniz Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır.