



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ERIK SATIE'NİN GNOSSIENNE BAŞLIĞI TAŞIYAN ESERLERİNİN MÜZİKSEL
ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ahmet Berat ALTAN

Müzik Teorisi Ana Bilim Dalı
Müzik Teorisi Tezli Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ivan CELAC

Ağustos 2022



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ERIK SATIE'NİN GNOSSIENNE BAŞLIĞI TAŞIYAN ESERLERİNİN MÜZİKSEL
ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ahmet Berat ALTAN
Enstitü No: 2002040

Müzik Teorisi Ana Bilim Dalı
Müzik Teorisi Tezli Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ivan CELAC

Ağustos 2022

TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 2002040 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Ahmet Berat ALTAN, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, “**Erik Satie’nin Gnossienne Başlığı Taşıyan Eserlerinin Müziksel Analizi**” başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Ivan CELAC
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Cenk GÜRAY
Hacettepe Üniversitesi

Doç. Dr. İlker Deniz BAŞUĞUR
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Doç. Dr. Ivan CELAC
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Teslim Tarihi : 01.09.2022
Savunma Tarihi : 15.08.2022



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle zgn nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

29.08.2022

Ahmet Berat ALTAN



*Konservatuvara hazırlık yıllarımda bana yol gösteren ve hiçbir şekilde emeğini
esirgemeyen öğretmenim Sn. Müzeyyen DEMİRCİ KUMUK'a ithafen*



ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Temelini “*Trois Gnossiennes*’de Modal Unsurlar” başlıklı bir lisans bitirme projesinin oluşturduğu bu çalışma; içeriği ve kapsamı genişletilerek Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Teorisi Ana Bilim Dalı, Müzik Teorisi Tezli Yüksek Lisans Programı’nda, yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır. Bahsi geçen tez, Erik Satie’nin *Gnossienne* başlığı taşıyan eserlerinin formal, modal, melodik, armonik ve ritmik yapı bakımından incelendiği bir tespit, analiz ve öneri çalışmasıdır.

Henüz bir lisans bitirme projesiyken çalışma sürecindeki katkılarından ötürü Sn. Dr. Serkan ÖZÇİFCİ’ye; tezin hazırlanma sürecinde zamanını esirgemeyen,engin bilgileriyle ufkumu açan ve çalışmanın bütününe yön veren tez danışmanım Sn. Doç. Dr. Ivan CELAC’a; verdikleri fikirlerle tezin içeriğine yaptığı katkılardan dolayı Sn. Prof. Dr. Cenk GÜRAY’a, Doç. Dr. İlker Deniz BAŞUĞUR’a, Sn. Doç. Dr. Emrah HATİPOĞLU’na; desteklerini esirgemeyen Sn. Doç. Önder ÖZKOÇ’a, Dr. Öğretim Üyesi Erberk ERYILMAZ’a ve her zaman yanımda olan aileme teşekkürlerimi sunarım.

Ağustos 2022

Ahmet Berat ALTAN

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAYI	iii
ETİK BEYAN.....	v
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	ix
İÇİNDEKİLER	xi
KISALTMALAR	xvii
SİMGELER	xix
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xxi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xxiii
ÖZET.....	xxvii
SUMMARY	xxix
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem	3
1.2. Amaç	3
1.3. Önem	3
1.4. Hipotez (Varsayım)	4
1.5. Sınırlılıklar.....	4
1.6. Yöntem	4
2. BULGULAR VE YORUM.....	5
2.1. Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 1	5
2.1.1. Form analizi	7
2.1.2. Ezgisel yapı ve tonal/modal anlayış.....	8
2.1.2.1. a cümlesi	8
2.1.2.2. b cümlesi	15
2.1.2.3. c cümlesi	16
2.1.2.4. a' cümlesi	18
2.1.3. Ritmik yapı: armonik eşlik.....	19
2.1.4. Armonik yapı	20
2.1.4.1. a cümlesi	20
2.1.4.2. b cümlesi	21
2.1.4.3. c cümlesi	21
2.1.4.4. a' cümlesi	22
2.1.4.5. b' cümlesi	22
2.2. Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 2	23
2.2.1. Form analizi	25
2.2.2. Ezgisel yapı ve tonal/modal anlayış.....	26

2.2.2.1.	a cümlesi	26
2.2.2.2.	a ¹ cümlesi.....	28
2.2.2.3.	b ve b ¹ cümleleri.....	29
2.2.2.4.	Köprü	30
2.2.2.5.	c cümlesi	31
2.2.2.6.	c ¹ cümlesi.....	32
2.2.2.7.	Köprü ¹	32
2.2.2.8.	a ¹¹ cümlesi.....	33
2.2.3.	Ritmik yapı: armonik eşlik	33
2.2.4.	Armonik yapı.....	35
2.2.4.1.	a cümlesi	35
2.2.4.2.	a ¹ cümlesi.....	36
2.2.4.3.	b ve b ¹ cümleleri.....	37
2.2.4.4.	Köprü	37
2.2.4.5.	c cümlesi	38
2.2.4.6.	c ¹ cümlesi.....	38
2.2.4.7.	Köprü ¹	38
2.2.4.8.	a ¹¹ cümlesi.....	39
2.3.	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 3	40
2.3.1.	Form analizi.....	42
2.3.2.	Ezgisel yapı ve tonal/modal anlayış	43
2.3.2.1.	a ve a ¹ cümleleri	44
2.3.2.2.	b cümlesi	44
2.3.2.3.	b ¹ cümlesi	45
2.3.2.4.	a ¹¹ ve a ¹¹¹ cümleleri	45
2.3.2.5.	b ¹¹ ve b ¹¹¹ cümleleri	47
2.3.2.6.	Köprü	48
2.3.2.7.	a ¹¹¹¹ cümlesi	48
2.3.3.	Ritmik yapı: armonik eşlik	49
2.3.4.	Armonik yapı.....	49
2.3.4.1.	a ve a ¹ cümleleri	49
2.3.4.2.	b cümlesi	50
2.3.4.3.	b ¹ cümlesi	50
2.3.4.4.	a ¹¹ ve a ¹¹¹ cümleleri	51
2.3.4.5.	b ¹¹ ve b ¹¹¹ cümleleri	51
2.3.4.6.	Köprü	52
2.3.4.7.	a ¹¹¹¹ cümlesi	52

2.4.	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4	53
2.4.1.	Form analizi	55
2.4.2.	Ezgisel yapı ve tonal/modal anlayış	57
2.4.2.1.	Giriş	57
2.4.2.2.	a ve a ¹ cümleleri	57
2.4.2.3.	b cümlesi	58
2.4.2.4.	Köprü	59
2.4.2.5.	c cümlesi	59
2.4.2.6.	c ¹ cümlesi	60
2.4.2.7.	Köprü ¹	61
2.4.2.8.	b materyali	61
2.4.2.9.	Köprü ¹¹	62
2.4.2.10.	c ¹¹ cümlesi	62
2.4.2.11.	Codetta	63
2.4.3.	Ritmik yapı: armonik eşlik	64
2.4.4.	Armonik yapı	64
2.4.4.1.	Giriş	65
2.4.4.2.	a ve a ¹ cümleleri	65
2.4.4.3.	b cümlesi	65
2.4.4.4.	Köprü	66
2.4.4.5.	c cümlesi	66
2.4.4.6.	c ¹ cümlesi	67
2.4.4.7.	Köprü ¹	67
2.4.4.8.	b materyali	68
2.4.4.9.	Köprü ¹¹	68
2.4.4.10.	c ¹¹ cümlesi	68
2.4.4.11.	Codetta	69
2.5.	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 5	70
2.5.1.	Form analizi	73
2.5.2.	Ezgisel yapı ve tonal/modal anlayış	74
2.5.2.1.	a cümlesi	75
2.5.2.2.	b cümlesi	76
2.5.2.3.	b ¹ cümlesi	77
2.5.2.4.	a ¹ cümlesi	78
2.5.2.5.	b ¹¹ cümlesi	79
2.5.2.6.	a ¹¹ cümlesi	80
2.5.2.7.	b ¹¹¹ cümlesi	80

2.5.2.8.	a ^{III} cümlesi	81
2.5.3.	Ritmik yapı: armonik eşlik	81
2.5.4.	Armonik yapı.....	82
2.5.4.1.	a cümlesi	82
2.5.4.2.	b cümlesi	83
2.5.4.3.	b ^I cümlesi	83
2.5.4.4.	a ^I cümlesi.....	84
2.5.4.5.	b ^{II} cümlesi.....	84
2.5.4.6.	a ^{II} cümlesi.....	85
2.5.4.7.	b ^{III} cümlesi.....	85
2.5.4.8.	a ^{III} cümlesi	85
2.6.	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6	86
2.6.1.	Form analizi.....	88
2.6.2.	Ezgisel yapı, tonal/modal anlayış ve armonik yapı.....	89
2.6.2.1.	(a) “fıkri”	89
2.6.2.2.	(b) “fıkri”	90
2.6.2.3.	(c) “fıkri”	90
2.6.2.4.	(d) “fıkri”	91
2.6.2.5.	(e) “fıkri”	91
2.6.2.6.	(f) “fıkri”	92
2.6.2.7.	(a ^I) “fıkri”	92
2.6.2.8.	(f ^I) “fıkri”	93
2.6.2.9.	(b ^I) “fıkri”	93
2.6.2.10.	(c ^I) “fıkri”	93
2.6.2.11.	(a ^{II}) “fıkri”	94
2.6.2.12.	(d ^I) “fıkri”	94
2.6.2.13.	(f ^{II}) “fıkri”	95
2.6.2.14.	(e ^I) “fıkri”	95
2.6.2.15.	(c ^{II}) “fıkri”	95
2.6.2.16.	(b ^{II}) “fıkri”	96
2.6.2.17.	(f ^{III}) “fıkri”	96
2.6.3.	Ritmik yapı: armonik eşlik	96
2.7.	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7	99
2.7.1.	Form Analizi	102
2.7.2.	Ezgisel yapı, tonal/modal anlayış ve armonik yapı.....	103
2.7.2.1.	Giriş.....	103
2.7.2.2.	(a) “fıkri”	104

2.7.2.3.	(b) “fıkri”	105
2.7.2.4.	(c) “fıkri”	106
2.7.2.5.	(a ¹) “fıkri”	107
2.7.2.6.	(d) “fıkri”	107
2.7.2.7.	(c ¹) “fıkri”	108
2.7.2.8.	(b ¹) “fıkri”	108
2.7.2.9.	(a ¹¹) “fıkri”	109
2.7.2.10.	(e) “fıkri”	109
2.7.2.11.	(c ¹¹) “fıkri”	110
2.7.2.12.	(c ¹¹¹) “fıkri”	111
2.7.2.13.	(b ¹¹) “fıkri”	112
2.7.2.14.	(c) materyali	112
2.7.2.15.	(a ¹¹¹) “fıkri”	113
2.7.2.16.	(b ¹¹¹) “fıkri”	113
2.7.2.17.	(c ¹¹¹¹) “fıkri”	114
2.7.2.18.	(c ¹¹¹¹¹) “fıkri”	114
2.7.2.19.	Codetta	114
2.7.3.	Ritmik yapı: armonik eşlik	116
3.	SONUÇ VE ÖNERİLER.....	119
	KAYNAKÇA	127
	ÖZGEÇMİŞ.....	129



KISALTMALAR

m.: motif

m.t.: motif tekrarı

Nr.: Numara

ç.: çekirdek

bkz.: bakınız

vb.: ve benzeri

Maj. 7: Majör Yedili

akt.: aktaran





SİMGELER

#: Diyez

b: Bemol

♮: Bekar/Naturel

*: Çift Diyez

Sağ üst simge ': Daha önce aynı tipte duyurulan bir form ögesinin modifiye edilmiş şekli

Sağ alt simge sayıları: Oktav numaraları

Roma rakamları: Armonik derece akorlarını göstermek için kullanılmıştır. Küçük harfle gösterilen akorun Minör, büyük harfle gösterilenin ise Majör yapıda olduğu anlaşılmaktadır.



ÇİZELGE LİSTESİ

Çizelge 2. 1 Form Şeması: <i>Gnossienne</i> , Nr. 1	7
Çizelge 2. 2 Kullanılan modlar: <i>Gnossienne</i> , Nr. 1	19
Çizelge 2. 3 Form Şeması: <i>Gnossienne</i> , Nr. 2	25
Çizelge 2. 4 Kullanılan modlar: <i>Gnossienne</i> , Nr. 2	33
Çizelge 2. 5 Ritim Tablosu: <i>Gnossienne</i> : Nr. 2	34
Çizelge 2. 6 Form Şeması: <i>Gnossienne</i> , Nr. 3	42
Çizelge 2. 7 Kullanılan modlar: <i>Gnossienne</i> , Nr. 3	49
Çizelge 2. 8 Form Şeması: <i>Gnossienne</i> , Nr. 4	55
Çizelge 2. 9 Kullanılan modlar: <i>Gnossienne</i> , Nr. 4	63
Çizelge 2. 10 Form Şeması: <i>Gnossienne</i> , Nr. 5	73
Çizelge 2. 11 Form Şeması: <i>Gnossienne</i> , Nr. 6	88
Çizelge 2. 12 Ritim Tablosu: <i>Gnossienne</i> : Nr. 6	98
Çizelge 2. 13 Form Şeması: <i>Gnossienne</i> , Nr. 7	102
Çizelge 2. 14 Kullanılan modlar: <i>Gnossienne</i> , Nr. 7	115
Çizelge 2. 15 Ritim Tablosu: <i>Gnossienne</i> : Nr. 7	118
Çizelge 3. 1 Form Şeması: <i>Gnossienne</i> , Nr. 1-7	119
Çizelge 3. 2 Kullanılan modlar: <i>Gnossienne</i> , Nr. 1-7	121



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2. 1 Form Analizli Nota: <i>Gnossienne</i> , Nr. 1	5
Şekil 2. 2 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 1, a cümlesi	8
Şekil 2. 3 Fa [A] dizisi	8
Şekil 2. 4 Altere Dor dizisi (Beregovski, 2000, s. 552)	12
Şekil 2. 5 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 1, b cümlesi	15
Şekil 2. 6 Fa Eol Dizisi	16
Şekil 2. 7 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 1, c cümlesi	16
Şekil 2. 8 Fa [B] dizisi	16
Şekil 2. 9 Sol Armonik Minör ve Sol [B] dizileri.....	17
Şekil 2. 10 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 1, a ¹ cümlesi.....	18
Şekil 2. 11 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 1, b ¹ cümlesi	19
Şekil 2. 12 Ritmik Düzen 1.....	19
Şekil 2. 13 Ritmik Düzen 2.....	20
Şekil 2. 14 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 1, a cümlesi	20
Şekil 2. 15 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 1, b cümlesi.....	21
Şekil 2. 16 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 1, c cümlesi	21
Şekil 2. 17 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 1, a ¹ cümlesi	22
Şekil 2. 18 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 1, b ¹ cümlesi	22
Şekil 2. 19 Form Analizli Nota: <i>Gnossienne</i> , Nr. 2	23
Şekil 2. 20 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 2, a cümlesi	26
Şekil 2. 21 Sol Dor Dizisi	27
Şekil 2. 22 Mi Frig Dizisi	27
Şekil 2. 23 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 2, a ¹ cümlesi.....	28
Şekil 2. 24 Re [C] Dizisi.....	28
Şekil 2. 25 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 2, b ve b ¹ cümleleri.....	29
Şekil 2. 26 Re Lokr Dizisi	29
Şekil 2. 27 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 2, Köprü	30
Şekil 2. 28 La Miksolid Dizisi	30
Şekil 2. 29 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 2, c cümlesi	31
Şekil 2. 30 La Lid Dizisi	31
Şekil 2. 31 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 2, c ¹ cümlesi.....	32
Şekil 2. 32 Re Frig Dizisi.....	32
Şekil 2. 33 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 2, Köprü ¹	32
Şekil 2. 34 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 2, a ¹¹ cümlesi.....	33
Şekil 2. 35 Ritmik Düzen 3.....	33
Şekil 2. 36 Ritmik Düzen 4.....	34
Şekil 2. 37 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 2, a cümlesi	35
Şekil 2. 38 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 2, a ¹ cümlesi	36
Şekil 2. 39 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 2, b ve b ¹ cümleleri.....	37
Şekil 2. 40 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 2, Köprü	37
Şekil 2. 41 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 2, c cümlesi	38
Şekil 2. 42 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 2, c ¹ cümlesi	38
Şekil 2. 43 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 2, Köprü ¹	38

Şekil 2. 44 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 2, a ^{II} cümlesi.....	39
Şekil 2. 45 Form Analizli Nota: <i>Gnossienne</i> , Nr. 3	40
Şekil 2. 46 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 3, a ve a ^I cümleleri	44
Şekil 2. 47 La [A] Dizisi	44
Şekil 2. 48 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 3, b cümlesi	44
Şekil 2. 49 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 3, b ^I cümlesi	45
Şekil 2. 50 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 3, a ^{II} ve a ^{III} cümleleri.....	45
Şekil 2. 51 Fa# [D] Dizisi	46
Şekil 2. 52 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 3, b ^{II} ve b ^{III} cümleleri	47
Şekil 2. 53 Mi [A] Dizisi.....	47
Şekil 2. 54 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 3, Köprü	48
Şekil 2. 55 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 3, a ^{III} cümlesi	48
Şekil 2. 56 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 3, a ve a ^I cümleleri	49
Şekil 2. 57 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 3, b cümlesi	50
Şekil 2. 58 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 3, b ^I cümlesi	50
Şekil 2. 59 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 3, a ^{II} ve a ^{III} cümleleri	51
Şekil 2. 60 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 3, b ^{II} ve b ^{III} cümleleri.....	51
Şekil 2. 61 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 3, Köprü	52
Şekil 2. 62 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 3, a ^{III} cümlesi	52
Şekil 2. 63 Form Analizli Nota: <i>Gnossienne</i> , Nr. 4	53
Şekil 2. 64 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, Giriş.....	57
Şekil 2. 65 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, a ve a ^I cümleleri	57
Şekil 2. 66 Re [A] Dizisi.....	58
Şekil 2. 67 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, b cümlesi	58
Şekil 2. 68 Do [A] Dizisi	59
Şekil 2. 69 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, Köprü	59
Şekil 2. 70 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, c cümlesi	59
Şekil 2. 71 Re Dor Dizisi	60
Şekil 2. 72 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, c ^I cümlesi.....	60
Şekil 2. 73 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, Köprü ^I	61
Şekil 2. 74 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, b materyali.....	61
Şekil 2. 75 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, Köprü ^{II}	62
Şekil 2. 76 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, c ^{II} cümlesi	62
Şekil 2. 77 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, Codetta	63
Şekil 2. 78 Ritmik Düzen 5	64
Şekil 2. 79 Ritmik Düzen 6	64
Şekil 2. 80 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, Giriş	65
Şekil 2. 81 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, a ve a ^I cümleleri	65
Şekil 2. 82 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, b cümlesi	65
Şekil 2. 83 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, Köprü	66
Şekil 2. 84 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, c cümlesi	66
Şekil 2. 85 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, c ^I cümlesi	67
Şekil 2. 86 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, Köprü ^I	67
Şekil 2. 87 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, b materyali	68
Şekil 2. 88 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, Köprü ^{II}	68
Şekil 2. 89 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, c ^{II} cümlesi.....	68
Şekil 2. 90 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 4, Codetta	69

Şekil 2. 91 Form Analizli Nota: <i>Gnossienne</i> , Nr. 5	70
Şekil 2. 92 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 5, a cümlesi	75
Şekil 2. 93 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 5, b cümlesi	76
Şekil 2. 94 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 5, b ¹ cümlesi	77
Şekil 2. 95 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 5, a ¹ cümlesi.....	78
Şekil 2. 96 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 5, b ¹¹ cümlesi.....	79
Şekil 2. 97 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 5, a ¹¹ cümlesi.....	80
Şekil 2. 98 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 5, b ¹¹¹ cümlesi.....	80
Şekil 2. 99 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 5, a ¹¹¹ cümlesi.....	81
Şekil 2. 100 Ritmik Düzen 7	81
Şekil 2. 101 Ritmik Düzen 8.....	81
Şekil 2. 102 Ritmik Düzen 9.....	82
Şekil 2. 103 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 5, a cümlesi	82
Şekil 2. 104 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 5, b cümlesi.....	83
Şekil 2. 105 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 5, b ¹ cümlesi	83
Şekil 2. 106 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 5, a ¹ cümlesi	84
Şekil 2. 107 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 5, b ¹¹ cümlesi	84
Şekil 2. 108 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 5, a ¹¹ cümlesi.....	85
Şekil 2. 109 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 5, b ¹¹¹ cümlesi.....	85
Şekil 2. 110 Sol El Partisi: Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 5, a ¹¹¹ cümlesi.....	85
Şekil 2. 111 Form Analizli Nota: <i>Gnossienne</i> , Nr. 6	86
Şekil 2. 112 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6, (a) “fikri”	89
Şekil 2. 113 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6, (b) “fikri”	90
Şekil 2. 114 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6, (c) “fikri”	90
Şekil 2. 115 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6, (d) “fikri”	91
Şekil 2. 116 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6, (e) “fikri”	91
Şekil 2. 117 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6, (f) “fikri”	92
Şekil 2. 118 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6, (a ¹) “fikri”	92
Şekil 2. 119 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6, (f ¹) “fikri”	93
Şekil 2. 120 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6, (b ¹) “fikri”	93
Şekil 2. 121 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6, (c ¹) “fikri”	93
Şekil 2. 122 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6, (a ¹¹) “fikri”	94
Şekil 2. 123 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6, (d ¹) “fikri”	94
Şekil 2. 124 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6, (f ¹¹) “fikri”	95
Şekil 2. 125 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6, (e ¹) “fikri”	95
Şekil 2. 126 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6, (c ¹¹) “fikri”	95
Şekil 2. 127 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6, (b ¹¹) “fikri”	96
Şekil 2. 128 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 6, (f ¹¹¹) “fikri”	96
Şekil 2. 129 Ritmik Düzen 10.....	96
Şekil 2. 130 Ritmik Düzen 11.....	97
Şekil 2. 131 Ritmik Düzen 12.....	97
Şekil 2. 132 Form Analizli Nota: <i>Gnossienne</i> , Nr. 7	99
Şekil 2. 133 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, Giriş.....	103
Şekil 2. 134 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, (a) “fikri”	104
Şekil 2. 135 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, (b) “fikri”	105
Şekil 2. 136 Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, (c) “fikri”	106
Şekil 2. 137 La [A] Pentakordu	106

Şekil 2. 138	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, (a ¹) “fikri”	107
Şekil 2. 139	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, (d) “fikri”	107
Şekil 2. 140	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, (c ¹) “fikri”	108
Şekil 2. 141	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, (b ¹) “fikri”	108
Şekil 2. 142	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, (a ¹¹) “fikri”	109
Şekil 2. 143	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, (e) “fikri”	109
Şekil 2. 144	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, (c ¹¹) “fikri”	110
Şekil 2. 145	Mi Pentatonik Dizi.....	111
Şekil 2. 146	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, (c ¹¹¹) “fikri”	111
Şekil 2. 147	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, (b ¹¹) “fikri”	112
Şekil 2. 148	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, (c) materyali	112
Şekil 2. 149	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, (a ¹¹¹) “fikri”	113
Şekil 2. 150	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, (b ¹¹¹) “fikri”	113
Şekil 2. 151	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, (c ¹¹¹¹) “fikri”	114
Şekil 2. 152	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, (c ¹¹¹¹¹) “fikri”	114
Şekil 2. 153	Erik Satie, <i>Gnossienne</i> , Nr. 7, Codetta	114
Şekil 2. 154	Ritmik Düzen 13.....	116
Şekil 2. 155	Ritmik Düzen 14.....	116
Şekil 2. 156	Ritmik Düzen 15.....	116
Şekil 2. 157	Ritmik Düzen 16.....	117
Şekil 2. 158	Ritmik Düzen 17.....	117

ERIK SATIE’NİN GNOSSIENNE BAŞLIĞI TAŞIYAN ESERLERİNİN MÜZİKSEL ANALİZİ

ÖZET

Yirminci yüzyıl Fransız bestecilerinden Erik Satie, 1889 yılında Dünya Fuarı’nda, Rumen *Lăutar*’ları olarak anılagelen topluluğun performanslarını dinlemesinden hareketle *Gnossienne* türünde eser vermeye başlamıştır. Literatürde *Gnossienne* başlığını taşıyan 7 adet piyano eseri olduğu bilinmektedir. Bunlardan Nr. 1-3, *Trois Gnossiennes* ismiyle bir arada basılmıştır. Nr. 4-6, Satie’nin vefatından yıllar sonra yayınlanmıştır. Nr. 7 ise Satie hayatıyken, bestecinin farklı bir eserinin içerisinde kullanılmıştır.

Bahsi geçen eserler, neredeyse bütünüyle tonal müzikten alışlagelen Majör/Minör sonoriteden ayrılan bir ses evreni sergilemektedir. Bahsi geçen ses evreninin, bestecinin kültür ortamı göz önünde bulundurulduğunda en yakın seçenek olarak modal müziğe ait olduğu düşünülmektedir. Eserlerdeki modal etkinin yanında, müzikal atmosferlerindeki benzerlik/farklılıklar da göze çarpmaktadır. Bundan hareketle, eserlerin bestelenme/yayınlanma süreçleriyle barındırdıkları müzikal öğeler arasında bir ilişki olabileceği düşünülmektedir. Bundan dolayı bu tez kapsamında *Gnossienne* başlıklı eserler; formal, ezgisel, tonal/modal anlayış, armonik ve ritmik yapı bakımından incelenmiştir.

Eserlerde -bazı eklentileri de içerecek surette- dönüşlü tek-iki-üç kısımlı şarkı formlarının ve kemer formunun kullanıldığı tespit edilmiştir.

Modal dizilerde ise ağırlıklı standartlaşmış bir ismi bulunmayan [A], [B], [C], [D] dizilerinin; Orta Çağ kilise modlarından da Dor, Frig, Lid, Miksolid, Eol, Lokr modlarının bulunduğu saptanmıştır. Dahası, incelenen iki eserin modal dizilerden ziyade arpej/akor seslerinden oluştuğu gözlemlenmiştir.

Armonik yapıya gelindiğinde, tonal müziğin işlevsel armonisine, diğer bir deyişle Dominant-Tonik ilişkisine farklı bir bağlamda yer verildiği saptanmıştır. Eserlerde modal diziden akor üretme fikrinin yansıtıldığı tespit edilmiştir. Bunun yanında, daha önce -tonal müzikten alışıldığı şekilde- herhangi bir Dominant-Tonik ilişkisi gösterilmeden kullanılan *Plagal Kadans*’lara rastlanmıştır. Buna ek olarak, yer yer tonal müzikten alışlagelmişin dışındaki akor yapılarına ve tonal armoniyle açıklanamayan akor ilerleyişleriyle de karşılaşmıştır.

Bahsi geçen bilgilerle birlikte, eserlerin armonik eşliklerindeki ritmik yapıdaki benzerlik/farklılıklar da dikkate alınarak, eserlerin bestelenme/yayınlanma süreçleriyle içeriklerindeki benzerlikler/farklılıklar arasında bir çıkarımda bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Erik Satie, Gnossienne, mod, Lăutar.*



MUSICAL ANALYSIS OF ERIK SATIE'S WORKS TITLED GNOSSIENNE

SUMMARY

Erik Satie, one of the twentieth century French composers, started to produce works in the *Gnossienne* genre after listening to the performances of the ensemble, known as the Romanian *Lăutars*, at the World's Fair in 1889. It is known that there are 7 piano works titled *Gnossienne* in the literature. Of these, No. 1-3, printed together with the name *Trois Gnossiennes*. No. 4-6 was published years after Satie's death. No. 7 was used in a different work of the composer while he was alive.

The aforementioned works exhibit a sound universe that is almost entirely separated from the usual Major/Minor sonority from tonal music. Considering the composer's cultural environment, it is understood that the aforementioned sound universe belongs to modal music as the closest option. In addition to the modal effect in the works, the similarities and differences in the musical atmospheres are also striking. Based on this, it is thought that there may be a relationship between the composition/publishing processes of the works and the musical elements they contain. Therefore, within the scope of this thesis, works titled *Gnossienne* were examined in terms of formal, melodic, tonal/modal understanding, harmonic and rhythmic structure.

It has been determined that in the works, -including some additions- one-two-three-part song forms and arch forms are used. While the content of the sections can be explained by structures such as "core", motif, sentence or the materials of the mentioned structures in No. 1-5; In No. 6-7 could only be expressed in musical "ideas". It was determined that modal scales are used in Central European folk music without a standardized name and the Medieval church modes. In particular, the [A] scales used in No. 1, 3, 4 and 7 -as heard in Central European folk music- draw attention. Likewise, this situation clearly reflects Satie's inspiration from *Lăutari* music. The work in which the Medieval church modes are concentrated is No. 2. Because, Dorian, Phrygian, Locrian, Mixolydian and Lydian modes are encountered extensively in the work. Looking at No. 5-6, it has been determined that, unlike the others, arpeggio/chord sounds are used rather than modal scales. In addition to the modal scales used, modal elements in harmonic structure were also encountered. It has been determined that the functional harmony of tonal music, in other words, the Dominant-Tonic relationship is included in a different context in the works. Because it has been determined that the idea of producing chords from the modal scale is reflected in the works. Therefore, the fifth harmonic degree is also formed with modal scale sounds and is mostly used as a Minor Dominant. In addition, the widespread use of *Plagal Cadence* has also attracted attention. Because, *Plagal Cadences*, which were used before -as is customary in tonal music- without showing any Dominant-Tonic relationship, strengthened the modal sonority. When it comes to the rhythmic structures in the harmonic accompaniments of the works, the similarities in Nr. 1, 2, 3 and 7 have been determined. In particular, it has been determined that the rhythmic structure in the harmonic accompaniments of Nr. 1 and 3 is almost exactly the same.

In the light of the data obtained, an inference was made about the similarities/differences between the works. The most similar works between them are No. 1 and 3 were found. Because the works mentioned are; It contains similar elements in formal, modal, harmonic and rhythmic terms. No. 2 could be included in this group due to the similarity in rhythmic structure and the use of a modal scale pointing to Central European folk music, although in a minority. Despite the difference in the rhythmic structure of No. 4, the modal scales used evoke No. 1-3. The musical atmospheres of No. 5-6 quite different from the first four. No. 7 was evaluated as “collage music”.

Keywords: *Erik* *Satie*, *Gnossienne*, *mod*, *Lăutar*.



1. GİRİŞ

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirminci yüzyılın başlarında yaptığı çalışmalarla bilinen Fransız bestecilerden Erik Satie (1866-1925) ya da tam adıyla Alfred Eric Leslie Satie'nin, *Gnossienne* başlıklı parçalarını on dokuzuncu yüzyılın sonlarında tamamladığı bilinmektedir (Orledge, 2001).

Eserlerin ismini taşıyan *Gnossienne* kelimesinin kökeniyle ilgili ise çeşitli teorilere rastlanmaktadır. Bahsi geçen teorilerin ilki, Eski Yunan'da bir bilgi türüne işaret eden *Gnosis* kelimesinden geldiği yönündedir (Davis, akt. Simmons, 2012). Bununla birlikte, ilk üç eseri teşkil eden *Trois Gnossiennes* (Üç *Gnossienne*) başlıklı edisyonda eserin başlığının açıklamasının antik bir kent olan Knosos'a gönderme yapacak surette *Üç Knosos Dansı* olarak verildiği görülmektedir (Satie, 1913). Bunlara ek olarak, dijital platformlarda Satie'nin, John Dryden'in *Aeneid* isimli şiirindeki bir pasajda geçen *Gnosian* kelimesinden esinlenerek eserlere *Gnossienne* başlığını verdiğine dair kimi yazılara da ulaşılabilmektedir ("Gnossienne Gizemi", 2019). Bahsi geçen teorilere karşın, *Gnossienne* kelimesinin herhangi bir dilde net bir karşılığı bulunamadığı gözlemlenmektedir.

Bestecinin *Gnossienne* türünü yaratmasındaki başlıca ilham kaynağı Rumen *Lăutar*'ları¹ olmuştur (Orledge, 2006). Satie'nin, 1889 Dünya Fuarı'nda Rumen salonundaki Rumen Halk Topluluğu'nun performanslarını dinlemesinin, bahsi geçen eserlere ilişkin fikirlerini doğrudan etkilediği belirtilmiştir (Fauser, akt. Simmons, 2012). Bunun yanında, Satie'nin *Gnossienne* el yazmasının arkasında *Chanson Hongroise* ya da Türkçe karşılığı "Macar Şarkısı" olan eserine ait bir taslağa yer verdiği bilinmektedir (Orledge, 2006). Bu durum Orta Avrupa coğrafyasından iki komşu ülkenin müziklerinin -Paris'e ulaştığı biçimiyle- eşzamanlı olarak bestecinin dikkatini çektiğini göstermektedir.

Satie'nin *Gnossienne* türünde altı eser verdiği bilinmektedir. Bunların ilki 8 Temmuz 1889 tarihli, günümüzde *Gnossienne* Nr. 5 olarak bilinen eserdir (Orledge, 2001, 1990). Ertesi yıl ise bestecinin *Trois Gnossiennes* isimli üç eseri bestelemeye başladığı bilinmektedir. Bahsi geçen üç eserden *Gnossienne* Nr. 1 ve 3'ün notaları ilk

¹ Genel mânâda *Lăutar* kelimesi, gelenekte *lăuta* veya *cobză* icracısı anlamına gelmektedir. Buna karşın günümüzde keman icracısı olarak bilinmektedir. Rumen *Lăutar*'ları ise genellikle Romanya'da yerel müzik icra eden müzisyenler için kullanılmaktadır (Garfias, 1981).

olarak *Deux Gnossiennes* (İki *Gnossienne*) ismiyle 1893 yılının Eylül ayında *Le Figaro* gazetesinde yayınlanmış; Nisan 1893 tarihinde tamamlandığı düşünülen Nr. 2'nin ise -henüz el yazması- aynı yılın Ekim'inde *Le Coeur* isimli ezoterik bir dergide münferit bir şekilde yayınlanmıştır². Buna karşın besteci, eserlerin bestelenme tarihleriyle ilgili ayrıntılı bir bilgi vermemiş, her üç eser için de 1890 tarihini kaydetmiştir (Simmons, 2012). Bunun dışında, bestecinin 1891 yılında Nr. 4 ve 1897 yılında ise Nr. 6 olarak bilinen eserleri kaleme aldığı bilinmektedir (Orledge, 2001, 1990).

Gnossienne Nr. 1-3 ilk kez 1913 yılında bir arada basılmıştır³ (Orledge, 1990). Diğer üç eser ise Satie hayattayken yayınlanmamıştır. Bestecinin vefatından uzun bir süre sonra, arkadaşı Robert Caby'nin, Satie'nin yayınlanmamış eserlerini yayınlama girişimi sonucunda, 1968 yılında *Editions Salabert* vasıtasıyla yayınlanmıştır (Myers, 1970).

Gnossienne başlıklı altı eser dışında Erik Satie'nin, 1891 yılında *Joséphin Péladan*'ın *Le Fils des étoiles* (Yıldızların Oğlu) isimli eseri için yazdığı müziğin içerisinde de *Gnossienne* materyalleri içeren bir esere rastlanmaktadır. Bahsi geçen eser daha sonra yeniden düzenlenerek Satie'nin, *Trois Morceaux en forme de poire* (Armut Biçiminde Üç Parça) isimli parçasının başlangıcını teşkil eden *Manière de commencement* (Başlangıç Yolu) isimli bölümünde de kullanılmıştır (Orledge, 1990). Dahası, bahsi geçen eser literatürde yer yer *Gnossienne* Nr. 7 olarak da geçmektedir⁴. Bu sebepten mütevellit çalışma kapsamına bu eserin de dâhil edilmesi tercih edilmiştir.

² Günümüzde *Gnossienne* Nr. 2 olarak bilinen eserin başlığının, bahsi geçen dergide *6ème Gnossienne* (Altıncı *Gnossienne*) olarak verildiği görülmektedir. Bkz. Simmons, 2012, s. 78.

³ 1913 tarihli edisyonda *Gnossienne* Nr. 1'in Fransız besteci ve eleştirmen Roland Manuel'e ithaf edildiği görülmektedir (Satie, 1913). Nr. 2'nin ise 1893 tarihli *-6ème Gnossienne* (Altıncı *Gnossienne*) olarak basılan el yazmasının üzerinde- Fransız ressam Antoine de La Rochefoucauld'a ait ithaf bilgisine rastlanmaktadır (Simmons, 2012). Diğer *Gnossienne*'ler için herhangi bir ithaf bilgisi bulunmamaktadır.

⁴ Analize kaynaklık edecek olan edisyonun başında *7ème Gnossienne* (Yedinci *Gnossienne*) yazmaktadır. Bahsi geçen notaya şu adresten erişilmektedir: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7a/IMSLP218811-PMLP362392-Satie_Gnossienne_n%C2%BA_7.pdf

1.1. Problem

Gnossienne başlıklı eserler daha ilk notalarından itibaren kendilerine özgü müzikal atmosferleriyle dikkat çekmektedir. Yalın bir yapıda, homofonik bir dokuda kaleme alınmış olan eserlerin, sürekli yinelenen bir ritmik dokuyu yansıtan armonik eşlik ve pek çok noktada tonal müziğin Majör/Minör sonoritesinden ayrılan bir ezgisel hat üzerine kurgulandığı görülmektedir. Söz konusu sonoritelyi yansıtan unsurların, Satie'nin kültür ortamı göz önünde bulundurulduğunda (özellikle *Gnossienne* başlıklı eserler için Rumen ve Macar müziği ilhamı) en yakın seçenek olarak akla gelen modal müziğe ait olduğu ihtimali belirlemektedir. Bu durum eserlerde kullanılan modal dizilerin tespitini elzem kılmaktadır. Bununla birlikte, eserlerin bestelenme ve yayınlanma süreçleri dikkate alındığında ortaya çıkan farklılıklar göze çarpmaktadır. Bu durumda yalnızca modal dizilerin tespiti; eserlerin bestelenme ve yayınlanma süreçlerindeki farklılıkların, eserlerin içeriğine de yansıyor yansımadığı hususunun anlaşılabilmesi için yeterli olmayacaktır. Bu durum, eserleri kendi içlerinde de kıyaslayabilmek için çok daha detaylı bir incelemenin gerekliliğini gözler önüne sermektedir.

1.2. Amaç

Çalışma içerisinde, Erik Satie'nin *Gnossienne* başlıklı eserleri formal, modal, melodik, armonik ve ritmik yönleriyle incelenerek bir sonuca varma gayretinde bulunulacaktır. Bu yolla yapılacak olan çalışmanın, *Gnossienne* ile ilgili kapsamlı bilgi edinmek isteyenler için bir başvuru kaynağı olması amaçlanmıştır.

1.3. Önem

Türkçe ve İngilizce literatürde doğrudan *Gnossienne* ile ilgili kapsamlı bir analiz çalışmasına tarafımızca rastlanmamıştır. Bundan mütevellit, çalışma tamamlandıktan sonra literatüre kazandırılarak Erik Satie'nin *Gnossienne* başlıklı eserleriyle ilgili kapsamlı bilgilere ulaşılması açısından önem arz etmektedir.

1.4. Hipotez (Varsayım)

Erik Satie'nin *Gnossienne* türünü yaratmasındaki Rumen *Lăutar*'larından aldığı ilhamın ve eş zamanlı olarak Macar müziğini çağrıştıracak surette *Chanson Hongroise (Macar Şarkısı)* isimli eserine yöneliminin, eserlerin ses evrenlerinde yansımalarının olabileceği ihtimali belirlemektedir. Bununla birlikte, eserlerin bestelenme/yayınlanma süreçlerindeki farklılıkların, eserlerin içeriğine de yansıdığı varsayımında bulunmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Çalışma kapsamında bazı hususlarda sınırlılıkların uygulanması uygun görülmüştür. Bahsi geçen sınırlılıklar şu şekildedir:

- Nr. 1-3 için 1913 tarihli *Trois Gnossiennes* olarak bilinen notaların⁵, Nr. 4-6 için 1968 tarihli edisyonun 1989 tarihli yeniden basımının⁶ ve Nr. 7 için ise 1986 tarihli notanın⁷ kullanılması tercih edilmiştir.
- Ezgi hattındaki ritmik yapılanma konu kapsamına dâhil edilmemiş, ritmik analiz yalnızca armonik eşlikteki yapılanmalar için uygulanmıştır.

1.6. Yöntem

Çalışma kapsamında kaynak tarama ve eser inceleme yöntemleri kullanılacaktır. Öncelikle konuyla ilgili Türkçe ve İngilizce literatürdeki çeşitli kaynaklar taranacak ve bestecinin *Gnossienne* türünde eser verirken kullandığı müzikal materyallerin tespiti için bir analiz modeli oluşturulacaktır. Ardından, oluşturulan analiz modeli ışığında *Gnossienne* başlığı taşıyan eserler; formal, modal, melodik, armonik ve ritmik olarak incelenecektir.

⁵ Bkz. <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6b/IMSLP03007-Satie-Gnossiennes123orEd.pdf>

⁶ Bkz. https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/bb/IMSLP92048-PMLP189392-Satie_-_Gnossiennes_4-6.pdf

⁷ Bkz. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7a/IMSLP218811-PMLP362392-Satie_Gnossienne_n%C2%BA_7.pdf

2. BULGULAR VE YORUM

2.1. Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 1⁸

GNOSSIENNE
(1890)

à Roland MANUEL

A **♩ 1**

a
Lent

a

b
Ara Müziği
Très luisant

B
Questionnaire

C

Şekil 2. 1 Form Analizli Nota: *Gnossienne*, Nr. 1

⁸ Nota üzerinde yer alan siyah çizgiler motifleri, kırmızı çizgiler ise çekirdekleri göstermek için kullanılmıştır.

Ara Müziği
b

A
a
Du bout de la pensée

Ara Müziği
b

B
a
Postulez en vous-même

C
Pas a Pas

Bitiş Müziği
b
Sur la langue

Şekil 2. 1 Form Analizli Nota: *Gnossienne*, Nr. 1 (devam)

2.1.1. Form analizi

Eser, Şekil 2.1’den anlaşılacağı üzere dönüşlü iki kısımlı şarkı formunda kaleme alınmıştır. Eserin form şeması ise şu şekildedir:

Çizelge 2. 1 Form Şeması: *Gnossienne*, Nr. 1

Kısım	Cümle Türü ve Motiflik Yapılar					
A	a			a		
	1. m.	2. m.	3. m.	1. m.	2. m.	3. m.
Ara Müziği	b					
	1. m.			1. m.t.		
B	c			c		
Ara Müziği	b					
	1. m.			1. m.t.		
A'	a'			a'		
	1. m.	2. m.		1. m.	2. m.	
Ara Müziği	b					
	1. m.			1. m.t.		
B	c			c		
Bitiş Müziği	b'					
	1. m.			2. m.		

Eserin A kısmı üç farklı motifi içeren bir a cümlesinden ve onun birebir tekrarından oluşmaktadır. A kısmının ardından ise Ara Müziği gelmektedir.

Ara müziği, bir adet motif ve bahsi geçen motifin birebir tekrarını içeren b cümlesinden oluşmaktadır. Ara Müziği’nin ardından ise eserin ikinci kısmı olan B başlamaktadır.

B kısmına bakıldığında, a ve b cümlelerinin aksine doğrudan motiflik yapılara bölünemeyen bir c cümlesi ve onun birebir tekrarından oluştuğu görülmektedir. B kısmının ardından ise Ara Müziği birebir tekrarlanmakta ve dönüşlü iki kısımlı forma binaen A kısmının modifiye edilmiş bir şekli olan A' gelmektedir.

Eserin A' kısmına bakıldığında özetleme fikrinin yansıtıldığı görülmektedir. Zira kısımda yer alan a' cümlesi, a'nın aksine iki motiften oluşmaktadır.

A' kısmının ardından sırasıyla Ara Müziği ve B kısmı birebir tekrarlanmaktadır. B kısmının tekrarının ardından ise Bitiş müziği gelmektedir.

Bitiş Müziği’nin, Ara Müziği’yle nerdeyse birebir aynı olduğu görülmektedir. Aralarındaki fark, eseri sonlandırmak için Bitiş Müziği’nin ikinci motifinde yapılan ritmik farklılıktır.

2.1.2. Ezgisel yapı ve tonal/modal anlayış

Doğrudan donanım ve eserin başlangıç-bitiş akoruna bakıldığında eserin tonunun Fa Minör olduğu izlenimi uyanmaktadır. Buna karşın, daha ilk notalardan başlayarak parça boyunca sıklıkla karşılaşılan değıştirenlerin ısrarlı bir şekilde kullanımı, kapsamlı bir incelemenin gerekliliğini gözler önüne sermektedir. Bu sebepten mütevellit, eser içerisinde yer alan her bir müzik cümlesinin münferit şekilde incelenmesi tercih edilmiştir.

2.1.2.1. a cümlesi



Şekil 2. 2 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 1, a cümlesi

Daha önce bahsedildiği üzere eserin tonunun Fa Minör olduğu izlenimine karşın, cümlelerin ezgi hattını teşkil eden perdeler incelendiğinde; Fa Minör dizisi içerisinde yer almayan si⁴, mi⁴ ve re⁴ seslerinin kullanıldığı görülmektedir. Kesitte yer alan sesler sıralandığında ise şu şekilde bir dizi oluşmaktadır:



Şekil 2. 3 Fa [A] dizisi⁹

Rumen müziği ilhamıyla kaleme alınan eserde kullanılan ilk diziye bakıldığında, Şekil 2.3'teki aralıkları yansıtan, literatürde Rumen Minör'ü olarak da anılagelen bir diziyle karşılaşılmaktadır (Rechberger, 2018, s. 38). İlginç olan durum şu dur ki; bahsi geçen dizide kullanılan aralıklar incelendiğinde -Arel Ezgi Uzdilek sisteminde¹⁰ gösterildiği şekliyle- Nikrîz makâmının seslerini yansıtan diziyle¹¹

⁹ Mi perdesinin önünde bulunan sembol, yedinci dizi derecesinin eser içerisinde bazen bemol bazen de bekar olarak kullanılmış olduğunu işaret etmektedir.

¹⁰ Genel anlamda; Rauf Yektâ Bey'in kullandığı yirmi dördü perde sistemi üzerinde bazı değışiklikler yapılan, Batı müziğinde donanımında herhangi bir değıştiren bulunmayan Do Majör dizisini ana makâm olmak suretiyle Çargâh makâmıyla bağdaştırarak bir sistem geliştiren ve günümüzde Türk mûsikîsi öğretiminde kullanılan ses sistemine denmektedir (Hatipoğlu, 2019, s. 31-38).

benzer aralıkların kullanıldığı gözlemlenmektedir. Fransız besteci Erik Satie'nin, Rumen müziği etkisinde bestelediği eserinde kullandığı bir dizinin, makâm müziğine ait bir ögeyle olan benzerliği dikkat çekmektedir. Buna karşın, dizinin -Rumen coğrafyasına ulaştığı şekliyle-, Satie'nin müziğine hangi yönüyle/yönleriyle entegre edildiği ve kullanıldığı coğrafyalarda hangi isimle/isimlerle anılageldiği doğrudan anlaşılamamaktadır. Bundan mütevellit, **Şekil 2.3**'teki dizinin özelliklerinin tespit edilebilmesi için, öncelikle bahsi geçen diziyle ilgili münferit bir araştırma yapılması tercih edilmiştir:

On yedinci yüzyılda artan siyasi baskılar sonucunda bazı Yahudi müzisyenlerin gerek Avrupa'ya gerekse Osmanlı Devleti'ne göç ettikleri bilinmektedir. Bahsi geçen müzisyenlerin bir kısmı, Rum kökenli Çıgan müzisyenler ile bir araya gelerek Balkan yarımadasından Odessa¹² ve İstanbul'a kadar uzanan Karadeniz bölgelerini gezmişlerdir. Bu sırada yerel müziğe ait kimi unsurları kullanarak (modaliteyi, akort sistemini ve icra stillerini) “yeni” bir Klezmer müzik stili oluşturmuşlardır (Strom, 2002, s. 25-26). Ulaşılabilen en eski kaynaklarda; Aşkenaz Yahudiler'in müziğiyle Türk müziği arasında bir etkileşim olduğu bildirilmektedir. Dahası, bahsi geçen etkileşimin Osmanlı, Moldova, Polonya, Galiçya ve Ukrayna arasındaki Kırım Savaşı'ndan önceki yüzyılın sonuna oranla daha yakın dönemde olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, Klezmer repertuarının yanında bazı Rumen *Lăutari* ezgilerinin de Osmanlı ordusundaki mehter bandosunun ezgilerinde bulunan bazı makâmlara olan farkındalıklarını yansıttıkları bilinmektedir (Feldman, 2016, s. 383). Tarihsel süreç içerisinde Romanya'daki müzik pratiklerinde Türk etkisinin olduğu bilgisinin yanında Rumen müziğindeki Türk unsurlarının korunmasında ise özellikle Çıgan müzisyenlerin önemli bir derecede etkisi olduğu belirtilmektedir (Garfias, 1981, s. 97).

Romanya'daki Çıgan müzisyenlere bakıldığında 19. yüzyılın başlarında *nomazi* (göçebe) ve *vătraşi* (yerel) olmak üzere iki farklı topluluğunun oluştuğundan; bunun yanında Taşra Sarayı'nda Türk müziği icra eden, daha sonra Batı müziğine maruz kalan ve benimseyen müzisyenlerin soyunun da *vătraşilerden* geldiği belirtilmektedir. Devletin azalan gücüyle beraber bahsi geçen müzisyenlerin köy ve

¹¹ Hüseyin Sâdeddin Arel ve Suphi Ezgi'nin Nikrîz makâmıyla ilgili açıklamaları baz alınarak perdeler, mânsur âhenge göre porte üzerine aktarıldığında **Şekil 2.3**'teki diziyle benzer bir diziyle karşılaşılmaktadır. Bkz. Ezgi, 1933, s. 117; Arel, 1991, s. 199-200.

¹² Ukrayna'da yer alan bir şehir.

kasabalara doğru yönelip hem Türk hem de Batı müziği bilgilerini flüt ve gaydaya uyarlayarak köy danslarında kullandıkları ve hatta “köylü müzisyenlerin” yerlerini aldıkları bildirilmektedir. Bahsi geçen Batı Avrupa, Türk ve Rumen köylü unsurlarının birleşiminin ise günümüzde Romanya'nın çeşitli bölgelerinde kullanılan halk müziği tarzlarına dönüştüğü görülmektedir (Garfias, 1981, s. 98-99).

Bölgesel halk müziği tarzlarının yanında Çigan müzisyenlerin, -anımsanacağı üzere Erik Satie'nin de ilham aldığı- *Lăutar* müziği olarak bilinen, genellikle büyük şehir merkezlerinde, kentsel bir Çigan tarzı geliştirmeye başladıkları belirtilmektedir. Bahsi geçen müziğin, sıklıkla yerel bölgesel halk formlarından yararlanmasının yanında, daha kişisel olarak ifade edilen süslemeler, mikrotonal perde değişiklikleri vb. birçok özelliği de bünyesinde barındırdığı bilinmektedir (Garfias, 1981, s. 99).

Romanya'da Türk müziği etkilerinin en fazla yaşatıldığı yerin *Lăutar*'ların çalım tarzında olduğu belirtilmektedir. Zira Rumen müziğinde “taksim”, “çiftetelli”, “düyek” vb. Türk müziğinde kullanılan bazı terimlerin bulunması; ayrıca keman ve *cobză* tellerine Türk müziğine atıfta bulunacak surette perde isimlerinin verilmesi, Rumen *Lăutar* müziğinde Türk unsurlarının varlığını belirginleştirmektedir (Garfias, 1981, s. 99-100).

Modal uygulamalara gelindiğinde ise Romanya ve Türkiye'de ortak olarak kullanılan unsurlarının büyük olasılıkla Türk kökenli olduğunu gösterdiğine inanan Garfias'ın (1981), yaptığı bir çalışma dikkat çekmektedir:

Garfias (1981, s.100), çoğunluğunu *Lăutar* müziği repertuarından seçtiği elli örneğin kayıtlarını incelemiş; makâm müziğini çağrıştıran yapıların tespiti de Türkiye'de Necdet Yaşar tarafından kontrol edilmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda, Türk müziğinde kullanılan makâmların Rumen müziğinde yansımalarının olduğu saptanmıştır. Bunlardan sıklıkla karşılaşılanların Nikrîz, Hicâz ve Segâh olduğu; ayrıca yer yer Rast, Pencgâh, Karcıgar, Saba ve Hicâzkâr gibi örneklerle de rastlandığı belirtilmektedir.

Lăutar müziği repertuarının çoğu Batı Avrupa müziğinin Majör ve Minör dizilerine dayansa da bir kısmının, Türk müziğinden de yararlandığı aşîkârdır. Buna karşın, makâm sisteminin Avrupa müziğinde kullanılmayan çeşitli kavram ve uygulamalara bağlı olduğu bildirilmektedir (Garfias, 1981, s. 102). Bu durumda Geleneksel

mûsikîde makâmın nasıl ele alındığının anlaşılması için Abdülbâki Nâsır Dede'nin (1765-1821) makâm tarifinin paylaşılması uygun görülmüştür:

“Uygun bir yol ile temel unsurlarının işitilmesiyle kendine özgü bir bütünlük taşıyıp, başka kısımlara bölünmesi mümkün olmayan ezgidir” (Başer, 2013, s. 107).

Nâsır Dede'nin makâm tarifine bakıldığında, dizi ya da tonalite/modalite vb. kavramlarla ilgili herhangi bir açıklamaya yer vermediği görülmektedir. Bununla birlikte Hatipoğlu (2019, s. 25), Türk mûsikîsinde makâmı oluşturan iki unsurun “perde” ve “seyir” olduğundan bahsetmektedir. Bu durumda, her ne kadar Türk müziği yansımaları olsa da *Lăutar* müziğinin, makâm müziği sınıfında ele alınması mümkün olmayacaktır.

Rumen müzisyenlerin kullandıkları Türk etkisindeki dizilerine herhangi bir makâm ismi vermedikleri belirtilmektedir (Garfias, 1981, s. 103). Buna karşın, anımsanacağı üzere **Şekil 2.3**'teki dizinin literatürde Rumen Minör'ü olarak isimlendirilmesi bulunmaktadır (Rechberger, 2018, s. 38). Ayrıca, bahsi geçen dizinin Orta Çağ kilise modlarında Dor¹³ moduyla bağdaştırılarak, dördüncü dizi derecesi tizletilmiş bir Dor modu olarak ifade edildiği bilinmektedir (Setaro, 2018, s.28). Dahası, literatürde bahsi geçen dizinin farklı isimlerle de anıldığı gözlemlenmektedir. Çalışma içerisinde bu isimlendirmelerle ilgili açıklamalara da yer verilmiştir.

Doğu Avrupalı *chazzanimlerin*¹⁴ bazı inançsal müzik eserlerinde *Mi-sheb-erach* ya da *Av horachamim-Steiger* ismini verdikleri bir ses dizisini kullandıkları ve bahsi geçen dizinin Ukraynalı etnomüzikolog Morisei Beregovski'nin *Altere Dor* olarak ele aldığı diziye karşılık geldiği bilinmektedir (Feldman, 2016, s. 383; Idelsohn, 1992, s. 185). *Altere Dor* modunun, Yahudi halk müziğinde yer alan çeşitli türler içerisinde kullanılmasına karşın yalnızca Yahudi müziğine özgü değil, farklı kültürlerin yerel müziklerinde de yer edindiği bildirilmektedir¹⁵. Bunun en belirgin örneklerinden biri olarak Romanya dışında Ukrayna verilebilir. Bahsi geçen modun, Ukrayna halk müziği içerisinde, literatürde *dumy* olarak bilinen destansı (epik)

¹³ Çalışma kapsamında modların isimleri dilimize aktarılırken orijinal Grek isimlerine kaynaklık eden Dor, Frig, Lid vb. gibi topluluk adları ile anılmıştır. Benzer bir yaklaşıma Saygun'un *Töresel Musiki* kitabında da rastlanmaktadır. Burada da modlar Dor, Frig, Lid vb. isimlerle anılmaktadır. Bakınız: Saygun, A. (1967). *Töresel Musiki*. İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi.

¹⁴ Gezgün müzisyenlerin.

¹⁵ Bahsi geçen modun; Yunanistan, Bulgaristan, Sırbistan, Bosna, Romanya ve Moldova dâhil olmak üzere Batı Anadolu'dan Ukrayna'ya kadar yaygın olarak kullanılan bir mod olduğu bilinmekle birlikte bu konu hakkında kapsamlı bir çalışmanın mevcut olmadığı belirtilmektedir (Feldman, 2016, s. 383).

Ukrayna şarkılarının neredeyse tamamında kullanıldığı belirtilmektedir. Dahası, Ukrayna müziğine ait birçok şarkıda da bahsi geçen dizinin kullanıldığı bilinmektedir (Beregovski, 2000, s. 552).



Şekil 2. 4 Altere Dor dizisi (Beregovski, 2000, s. 552)

Şekil 2.4'teki Altere Dor dizisine bakıldığında Şekil 2.3'teki diziyle benzer aralıkları yansıttığı görülmektedir. Beregovski (2000, s. 552), Altere Dor'la ilgili açıklamalarında ise öncelikle Altere Dor teriminin tam olarak anlaşılması gerektiğini ve bu dizinin, antik modlardan çok çağdaş dizilerle daha fazla ortak özelliğe sahip olduğunu vurgulamaktadır. Dahası, -bulunduğu coğrafyanın yerel müziği içerisinde tamamen farklı bir modaliteye sahip (genellikle Doğal Minör) pek çok eserin de bir bölümünde Altere Dor'un kullanıldığını bildirmektedir. Yapısal özellikleriyle ilgili ise birinci armonik derece akorunun Minör karakterde olduğundan; dördüncü dizi derecesinin tizletilmesinden mütevellit birinci derece üzerinde triton (artık dörtlü) aralığı oluşturduğundan; bununla birlikte birinci ve altıncı dizi dereceleri arasında büyük altı; birinci ve yedinci dizi dereceleri arasında ise küçük yedili aralık barındırdığından bahsetmektedir. Beregovski'nin bazı perdelerle ilgili verdiği açıklamalar da ilginçtir. Tiz bölgede fa₅, pes bölgede ise fa'nın aksine fa₄'ün kullanıldığını belirtmektedir. Bunun yanında do₅ sesinin genellikle kısa bir süreliğine do₅'e dönüşebildiğini ifade etmektedir. Bahsi geçen hareketi do₅-re₅ ve do₅-si₄ ezgisel hareketlerine karşın daha “sakin” bir melodik çizgi oluşturmak için yapılan “kısa bir nefes alanı” olarak gördüğünü de sözlerine eklemektedir (Beregovski, 2000, s. 552).

Beregovski'nin Altere Dor olarak ifade ettiği dizinin yanında, Ukrayna'daki yaygın kullanımına binaen İngilizce literatürde Ukrayna Dor'u olarak bilinen bir dizinin daha varlığından söz edilmektedir. Dahası, Ukrayna halk müziğinin aritmik şarkılarının tamamen bu diziye dayandığı belirtilmektedir. İsminden de anlaşılacağı üzere Altere Dor gibi, Dor modunun bir türevi olarak düşünülen dizi, üçüncü ve dördüncü dizi dereceleri arasında bir artık ikili aralığı bulunmasıyla karakterize olan bir heptakord, yani yalnızca yedi perdeden oluşan bir ses dizisi olarak ele

alınmaktadır (Idelsohn, 1992, s. 184-191). Bahsi geçen dizi Howard Pollack tarafından da Ukrayna Dor'u olarak ele alınmıştır. Pollack (2006, s. 46), Dor moduyla benzer olduğunu belirttiği Ukrayna Dor'u için İdelshon'un söylemlerine ek olarak, altıncı ve yedinci dizi derecelerinin değişkenliğinden bahsetmiştir.

Beregovski'nin tabir ettiği dördüncü derecedeki pesleşme hareketi gerek Ukrayna Dor'u gerekse Altere Dor için rahatlıkla Dor moduna yapılan bir modülasyon olarak yorumlanabilmektedir. Zira Dor modunun dördüncü dizi derecesinin yarım ses tizletilmesiyle oluşturulan bu diziler için bahsi geçen durum son derece manidardır. Bununla birlikte İdelsohn'un Ukrayna Dor'uyla ilgili verdiği örneklerde de belirtilen modülasyona rastlanması, bu durumu destekler mahiyettedir¹⁶.

Ukrayna Dor'u ve Altere Dor ile ilgili ifadelere bakıldığında her ikisinin de aynı diziye sahip olduğu, Dor modunun dördüncü dizi derecesinin tizletilmesiyle oluşturulduğu, eser içerisinde yer yer Dor moduna modülasyon yapılabileceği ve her iki modun da Ukrayna müziğinde yoğun kullanıma sahip oldukları anlaşılmaktadır. Buna karşın aralarında bir fark gözlemlenmektedir. Anımsanacağı üzere Ukrayna Dor'u için değişken altıncı ve yedinci derece hareketlerinden bahsedilirken, Altere Dor için -Minör modalitedeki eserlerin bir kısmında bahsi geçen modun bulunabileceği dışında- altıncı derecenin değişkenliğiyle ilgili herhangi bir ifadeye yer verilmemiştir. Yedinci derece için ise -sol ekseninde- tiz bölgede bir hareketlilikten bahsedilmeyip doğrudan fa₅ sesinin, pes bölgede ise fa₄'ün aksine fa₄ sesinin kullanıldığından bahsedilmiştir. Beregovski'nin Altere Dor başlığı altında verdiği örneklerle bakıldığında da yedinci derecede bir değişkenliğe rastlanmadığı görülmektedir. Dor moduyla ilişkili bir ses dizisinde değişken dizi derece davranışının yalnızca Toniğin altında işlev görmesi şaşırtıcı bulunmaktadır. Bu durum akıllara Ukrayna Dor'uyla Altere Dor arasındaki farklılığın yalnızca literatürdeki isimlendirme mi, yoksa dizi derecelerinin değişkenliklerindeki kullanımları farklı iki ayrı mod mu olduğu sorusunu akla getirecektir. Beregovski'nin Altere Dor için antik modlardan çok çağdaş dizilerle daha fazla ortak özelliğe sahip olduğu söylemi bu duruma “nispeten” ışık tutmaktadır. Ancak, kimi kaynaklarda her

¹⁶ İdelsohn'un La Ukrayna Dor'unda verdiği örneklerden birinde dördüncü dizi derece için çoğunlukla re₅ sesinin kullanıldığı ancak bahsi geçen perdenin, örneğin sonlarına doğru Dor moduna modülasyon yapılacak surette re₅ sesine dönüştüğü gözlemlenmektedir. İlgili argüman için bkz. İdelsohn, 2000, s. 186.

iki modun bir arada açıklandığı görülmektedir¹⁷. Dahası, Yahudilerin inançsal müziklerinde kullandıkları ses dizilerinin Beregovski'nin yazılarında Altere Dor, İdelsohn tarafından da Ukrayna'daki yaygın kullanımına binaen Ukrayna Dor'u olarak ele aldığını bildiren, dört modu bir arada açıklayan ve altıncı dizi derecesinin değişkenliğinden de bahseden bir argümanla daha karşılaşılmaktadır¹⁸. Bu bilgiler ışığında iki mod arasında başlangıçta her ne kadar değişken derecelerinin kullanım hareketlerinden kaynaklı bir farklılık olabileceği düşünülse de Dor modunun bir türevi olarak anlaşılmalarından mütevellit tarihsel süreç içerisinde birbirleriyle özdeşleştirildiği düşünülmektedir.

Şekil 2.3'teki diziyle benzer özelliklere sahip olan modlar için Dor moduyla yapılan bağdaştırma son derece doğaldır. Zira, ilk iki dizi derecesi arasında büyük ikili, birinci ve üçüncü dizi dereceleri arasında bir küçük üçlü, birinci ve altıncı dizi dereceleri arasında ise bir büyük altılı aralık barındıran yegâne mod Dor modudur. Buna karşın güncel kaynaklarda iki farklı bağdaştırmaya daha rastlanmaktadır. Anımsanacağı üzere Rumen Minör'ü olarak zikreden Rechberger (2018, s. 38), Nikrîz dizisini açıklarken "Rumen Minör'ü de denilen Eksiltilmiş Lid dizisi" olarak tanımlamaktadır. Her ne kadar Rumen Minör'ü kelimesi doğrudan bir coğrafyayı ve modal bir diziyle bağdaştırma yapılmasına rağmen tonal müzikte yaygın kullanımı olan Minör modu çağrışırsa da Lid moduyla yapılan bağdaştırma da kendi içinde tutarlıdır. Zira Orta Çağ kilise modları arasında birinci ve dördüncü dizi dereceleri arasında bir triton (artırılmış dörtlü) aralığı barındıran sadece Lid modu bulunmaktadır. Bu diziyi Eksiltilmiş Lid yapan durumun nedeninin ise -değişken yedinci dizi derece hareketi de hesaba katıldığında- Dor modunun dördüncü dizi derecesinin yarım ses tizletilmesinin yerine Lid modunun üçüncü dizi derecesinin yarım ses pesletilmesinden kaynaklı olduğu düşünülebilmektedir.

Açıklamalardan anlaşılacağı üzere literatürde, **Şekil 2.3**'teki diziyi çağrıştıran modlar farklı isimlerle anılagelmektedir. Bahsi geçen isim çeşitliliğine binaen *Gnossienne* başlıklı eserlerde tespit edilen diziler isimlendirilirken birden fazla ismi bulunan modlar için bir isimlendirme tercihi yapılmayacaktır. Ayrıca, Rumen *Lăutar* müziğindeki Türk etkilerine karşın, anımsanacağı üzere Geleneksel mûsikîde makâm bir modal diziyle açıklanmadığı için *Gnossienne* başlıklı eserlerde tespit edilen ses

¹⁷ İlgili argüman için bkz. Kuhn, 2010, s. 50.

¹⁸ Bahsi geçen kaynak için bkz. Sapoznik, 2010.

dizileri, -bazıları benzer aralıkları yansıtırsa da- makâm isimleriyle de ifade edilmeyecektir. Çalışma içerisinde, literatürde birden fazla ismi bulunan ses dizileri **Şekil 2.3**'te de görüldüğü üzere [A] dizisi gibi isimlerle anılacaktır.

Şekil 2.3'te yer alan [A] dizisinin *Lăutar* müziğinde yaygın kullanımına binaen a cümlesinde rastlanan dizinin Satie'nin -ışittiği biçimde- *Lăutar* müziğinden aldığı ilhamı net bir şekilde gösterdiğini düşünmek mümkündür. Fa [A] dizisinin kullanıldığı a cümlesinde değişken yedinci derece hareketine de rastlanmaktadır. Dizinin yedinci derecesi, cümlemin ilk motifinin ezgi hattında yer alan $mi\flat_5$ olarak görülmektedir. Ardından yedinci derece için ikinci motifte, kökenini birinci motifteki $do-si\flat$ çarpmasının teşkil ettiği bir motifik küçük ikili çarpma içerisindeki $mi\flat_5$ sesine dönüşmektedir. Birinci motifin uzatılmış bir versiyonu mahiyetinde işitilen üçüncü motifte ise birincisinde de görüldüğü üzere yine $mi\flat_5$ sesi kullanılmaktadır.

2.1.2.2. b cümlesi



Şekil 2. 5 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 1, b cümlesi

Eserin b cümlesine bakıldığında a'daki gibi bu cümlemin ezgi hattının da çarpmalarla süslendiği gözlemlenmektedir. Bununla birlikte bahsi geçen cümlemin başlangıcında gelen ezgi hattındaki $si\flat_4$ sesi ve sol eldeki Sib Minör akoruyla birlikte Fa [A] dizisinin etkisinin kırıldığı görülmektedir. Ezgi hattında yer alan sesler sıralandığında ise yalnızca fa-sol-lab-sib sesleriyle karşılaşılmaktadır.

Tonal müzikteki Minör dizinin aralıklarını çağrıştıran, tam-yarım-tam dizilimini yansıtan tetrakordun, Orta Çağ kilise modlarından Dor ve Eol dizilerinin her ikisinin bünyesinde de var olduğu bilinmektedir. Bu durumda b cümlesinde hangi modun kullanıldığı hususu muğlak kalmaktadır. Buna karşın, Dor ve Eol modlarının en belirgin farklılıklarından birinin altıncı dizi derecesi olmasına binaen armonik eşlikte bulunan akor sesleri de dâhil edilerek sesler sıralandığında şu şekilde bir diziyle karşılaşılmaktadır:



Şekil 2. 6 Fa Eol Dizisi

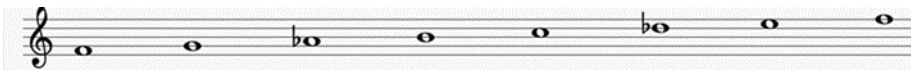
Şekil 2.6'daki diziye bakıldığında a cümlesinde değişken olarak kullanılan yedinci dizi derecesine karşın bu cümlede yedinci dizi derecesi için herhangi bir sesin kullanılmadığı görülmektedir. Buna karşın dizinin altıncı derecesinde reb sesinin bulunması, Dor ve Eol arasında kalınan modal ikilemi gidermektedir. Zira her iki modal dizide de bulunan ortak aralıkların yanında birinci ve altıncı dizi dereceleri arasında (fa-reb) bir küçük altılı aralığın bulunması, Şekil 2.6'daki dizinin Fa Eol modunu yansıttığını göstermektedir.

2.1.2.3. c cümlesi



Şekil 2. 7 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 1, c cümlesi

Eserin c cümlesine bakıldığında diğer cümlelerde de rastlandığı üzere ezgi hattının çarpma notalarıyla süslediği görülmektedir. Ayrıca, cümlelerin ezgi hattında çoğunlukla, a cümlesinde tespit edilen [A] dizisinin kullanıldığı görülmektedir. Buna karşın inici yanaşık hareket kapsamında yalnızca bir çarpma notası mahiyetinde işittirilen reb₅ sesinin, sonoriteyi bir anlığına [A] dizisinden uzaklaştırdığı gözlemlenmektedir. Anımsanacağı üzere daha önce a cümlesindeki inici hareket içerisinde reb₄ sesi tercih edilmiştir. Dolayısıyla bu cümlede farklı bir modal dizinin var olabileceğini düşünmek mümkündür. Dizinin altıncı derecesi reb₅ olarak kabul edilip sesler sıralandığında şu şekilde bir diziyle karşılaşılmaktadır:

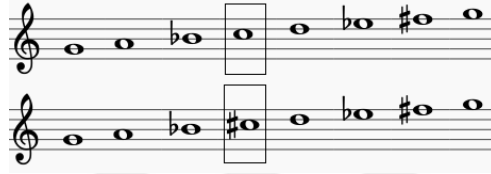


Şekil 2. 8 Fa [B] dizisi

Şekil 2.8'de saptanan diziye bakıldığında, -fa sesi üzerinde- Arel Ezgi Uzdilek sistemine göre Nev' eser makâmında kullanılan diziyle benzer perde aralıklarına sahip olduğu görülmektedir. Arel Ezgi Uzdilek sistemine göre Nev'ever makâmını

açıklarken Özkan (2011, s. 417)'ın, “Nev’ eser [makâmı] dizisine Batı mûsikîsinde Sol Minör [Oryantal] denir” şeklinde bir açıklamasına rastlanmaktadır. Bahsi geçen diziyle ilgili açıklamalarda ise bu dizinin Armonik Minör’ün dördüncü derecesinin yarım ses tizletilmesiyle elde edildiği belirtilmektedir (Özkan, 2011, s. 417).

Satie’nin eserinde yalnızca **Şekil 2.8**’deki diziyi kullanması, cümlede Nev’ eser etkisinin varlığının olup olmama durumunun anlaşılması hususunda yeterli bir argüman olmasa da Özkan’ın Oryantal Minör olarak zikrettiği diziyle ilgili açıklaması dikkat çekmektedir.



Şekil 2. 9 Sol Armonik Minör ve Sol [B] dizileri

Şekil 2.9’dan anlaşılacağı üzere Sol Armonik Minör’ün dördüncü dizi derecesi yarım ses tizletildiğinde **Şekil 2.8**’deki diziyle karşılaşılmaktadır. Buna karşın, bahsi geçen dizinin literatürde farklı isimlerle de anıldığı bilinmektedir.

Persichetti (1961, s. 44)’nin, bahsi geçen diziyi Macar Minör’ü olarak ele aldığı görülmektedir¹⁹. Bahsi geçen diziyle ilgili Macar müziğine işaret edecek surette yapılan bağdaştırma şaşırtıcı bulunulacaktır. Zira Rumen *Lăutar*’larından ilhamla kaleme alınan eserin içerisinde Rumen müziğinin yanı sıra Macar müziğine ait bir unsurun da yer aldığı görülmektedir. Ancak, Satie’nin *Gnossienne*’e ait el yazması notasının arka sayfasında *Chanson Hongroise* (Macar Şarkısı) taslağının yer alması duruma ışık tutmaktadır. Gerek *Gnossienne*’deki Macar unsurları gerekse aynı dönemde üzerinde çalışılan *Chanson Hongroise*, Satie’nin -işittiği biçimiyle- Rumen ve Macar müziğine aynı anda eğildiğini gözler önüne sermektedir.

Macaristan’la yapılan bağdaştırma her ne kadar Erik Satie’nin eserinde tespit edilen dizinin nedeniyle ilgili bir fikir verse de literatürdeki isim çeşitliliği devam etmektedir.

Bahsi geçen dizi, Robert Gauldin’in *Harmonic Practise in Tonal Music* isimli kitabında Macar’ın aksine Çigan Minör’ü olarak anlatılmaktadır. Gauldin (2004, s.

¹⁹ **Şekil 2.8**’de tespit edilen dizi fa ekseninde olmasına karşın Persichetti *Twentieth Century Harmony* isimli kitabında dizileri çoğunlukla do sesi üzerinde göstermektedir. Ancak, her iki dizinin de aralık dizilimleri birebir aynıdır.

A10-A11) dizinin İsrail, Mağribi İspanya ve Balkan ülkelerinin halk müziklerinde yaygın olarak kullanıldığından bahsetmektedir. Dahası, Franz Liszt ve Johannes Brahms'ın da bu diziyi bazı Macar Rapsodi ve danslarında kullanarak muhtemelen otantik Macar halk şarkılarından ziyade Çıgan müziğini taklit etme niyetinde olduklarını belirtmektedir. Loya (2011, s. 9) ise dizinin, simetrik olarak yerleştirilmiş iki adet artık ikili aralığı barındırmasıyla karakterize olan bu dizinin Çıgan Minör'ünün yanı sıra Macar-Çıgan Minör'ü olarak da isimlendirildiğinden bahsetmiştir. Bu dizide de [A]'daki durumla benzer şekilde bir isim çeşitliliği bulunmasından mütevellit, **Şekil 2.8**'deki dizi için [B] dizisi isminin kullanılması tercih edilmiştir.

Bu durumda eserin c cümlesinde do₅'ten fa₅'e yönelik çıkıcı hareket esnasında Fa [A], fa₅'ten fa₄'e yönelik inici hareket esnasında ise Fa [B] dizilerinin kullanıldığı anlaşılmaktadır²⁰.

2.1.2.4. a' cümlesi



Şekil 2. 10 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 1, a' cümlesi

Eserin a' cümlesine bakıldığında anımsanacağı üzere a'nın kısaltılmış bir versiyonu olduğu görülmektedir. Cümle de üçüncü motifin bulunmamasının yanında özetleme fikrine binaen her iki motifin de sonunda motifik küçük ikili çarpma hareketleri yinelenmemiş, bahsi geçen hareketler ikilik yerine birlik notalarla birer kez yapılmıştır. Modal kullanım bakımından ise herhangi bir farklılık görülmeyerek a cümlesinde de olduğu gibi Fa [A] dizisi kullanılmıştır.

²⁰ [A] dizisini yansıtan modlarda altıncı dizi derecesinin değişkenliğinden bahsedildiği anımsanacaktır. Buna karşın altıncı ve yedinci dizi dereceleri arasında da bir artık ikili oluşturulacak surette değişkenlik yapıp, bahsi geçen davranışın inici hareket esnasında diğer artık ikili aralıkla birlikte kullanılmasından mütevellit, art arda gelen artık ikili aralıkların karakteristik sonoritesine binaen farklı bir mod olarak analiz edilmesi tercih edilmiştir.



Şekil 2. 11 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 1, b' cümlesi

Eserin Bitiş müziğini yansıtan b' cümlesi Ara müziğindeki b cümlesiyle neredeyse birebir aynıdır. Aralarındaki tek fark b' cümlesinin sonunda yapılan ritmik farklılıktır. Modal kullanım bakımından ise b ile aynı şekilde Fa Eol modunda değerlendirilmiştir.

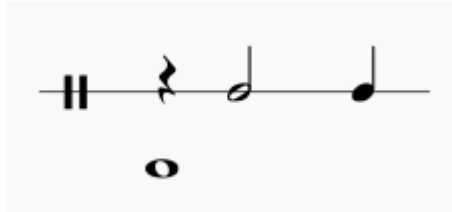
Analizden elde edilen veriler ışığında kullanılan modal dizilerle ilgili şu şekilde bir değerlendirme yapmak mümkündür:

Çizelge 2. 2 Kullanılan modlar: *Gnossienne*, Nr. 1

Cümle Türü	Kullanılan modlar
a	Fa [A] dizisi
b	Fa Eol
c	Fa [A] dizisi, Fa [B] dizisi
a'	Fa [A] dizisi
b'	Fa Eol

2.1.3. Ritmik yapı: armonik eşlik

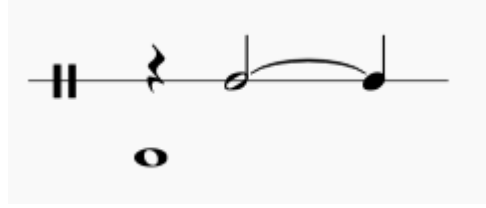
Eser, homofonik dokuya binaen bünyesinde sağ eldeki ezgi hattının yanında, sol elde belirli bir ritmik düzende ilerleyen akor eşliklerini barındırmaktadır. Eser içerisinde iki adet ritmik düzene rastlanmıştır.



Şekil 2. 12 Ritmik Düzen 1

Şekil 2.12'de gösterilen ritmik düzende öncelikle akorun kök sesi en pest partide birlik nota halinde verilmekte, akorun geri kalan sesleri ise bir üst partide bir dördlük

susun ardından sırasıyla ikilik ve dörtlük değerler dâhilinde işitilmektedir. Her ne kadar akor sesleri değişse de bu ritmik düzen parçanın neredeyse tamamında bulunmaktadır.



şekil 2. 13 Ritmik Düzen 2

şekil 2.13'teki ritmik düzen ise yalnızca parçanın sonunu teşkil eden b' cümlesinin sonunda, tek bir noktada bulunmaktadır. İki ritmik düzen arasındaki fark, akor seslerinin ikilik nota haline duyurulmasından sonra yinelenmeyip uzatma bağıyla gösterilerek  vuruş olarak icra edilmesidir.

2.1.4. Armonik yapı

2.1.4.1. a cümlesi



şekil 2. 14 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 1, a cümlesi

Eserin a cümlesinin armonik eşliğinin neredeyse tümüyle Fa Minör akorundan ibaret olduğu görülmektedir. Buna karşın ezgideki modun ortaya konmasının ardından eşlikteki fa-lab-do sesleri artık yepyeni bir bağlam kazanmaktadır. Zira fa eksenli [A] dizisinden üretilcek olan birinci derece akoru yine bu sesleri yansıtacaktır. Dolayısıyla bu akor, Fa [A] dizisinin eksen akoru olarak rahatlıkla yorumlanabilmektedir. Bununla birlikte cümlenin cnc motifinde yer alan do-mib-sol akorunun da aynı dizinin beşinci derecesi üzerine kurulan bir akor olduğu görülmektedir. Beşinci armonik derecenin Minör karakterde gelmesinden mütevellit Minör Dominant akorunun kullanılması dikkat çekmektedir. Zira, tonal müziğin en temel armonik işlevlerinden biri olan Dominant-Tonik zlmesinin, Viyana Klasiklerinde daima; Minör eserlerde V-i, Majör eserlerde ise V-I olarak uygulandığı bilinmektedir. Bahsi geçen hareketin v-i olarak uygulanmasından hareketle, parçanın

2.1.4.2. b cümlesi



2.2. Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 2

GNOSSIENNE
(1890)

No. 2

A
a
Avec étonnement

a'
Ne sortez pas

B
b
Dans une grande bonté

Şekil 2. 19 Form Analizli Nota: *Gnossienne*, Nr. 2

Köprü

C
C
Plus intimement

C'

B
b
Avec une légère intimité

b'
Sans orgueil

Köprü'

A'
a'

pp

Şekil 2.19 Form Analizli Nota: *Gnossienne*, Nr. 2 (devam)

2.2.1. Form analizi

Eserin, **Şekil 2.19**'dan anlaşılabacağı üzere köprülerle birlikte A B C B' ve A' olmak üzere kemer ya da İngilizce literatürde bilinen adıyla *arch* formda²¹ kaleme alındığı görülmektedir. Eserin form şeması ise şu şekildedir:

Çizelge 2. 3 Form Şeması: *Gnossienne*, Nr. 2

Kısım	Cümle Türü ve Motiflik Yapılar							
A	a				a ¹			
	1. ç.	1. m.	2. m.	2. ç.	1. ç.	1. m.	2. m.	2. ç.
B	b				b ¹			
	1. m.		2. m.					
Köprü	-							
C	c				c ¹			
B	b				b ¹			
	1. m.		2. m.					
Köprü'	-							
A'	a ¹¹							
	1. ç.		1. m.		2. m.		2. ç.	

Eserin A kısmı a ve a' olmak üzere iki müzik cümlesinden oluşmaktadır. Bahsi geçen cümlelerin her ikisi de ikişer çekirdek ve ikişer motifi bünyelerinde barındırmaktadır. Aralarındaki fark, ikinci çekirdeklerin ve cümle sonlarında ikinci çekirdeklerden sonra gelen akorların farklılığıdır. A'nın ardından eserin bir sonraki kısmı olan B gelmektedir.

B kısmında da tıpkı A gibi iki müzik cümlesi bulunmaktadır. Bunlardan b, birinci motif ve onun neredeyse birebir aynısını yansıtan ikinci motifi bünyesinde barındırmaktadır. Cümle sonundaki uzatmadan sonra ise b' gelmektedir. Bahsi geçen cümle, b'nin aksine doğrudan motiflik yapılara bölünemediğinden ötürü bir bütün olarak değerlendirilmektedir. Cümlelerin sonunda, b'nin sonundaki uzatmanın modifiye edilmiş bir şeklini çağrıştıran uzatmadan sonra ise bir sonraki kısma bağlanmak üzere bir köprü gelmektedir. Köprü'den sonra ise C kısmı başlangıç göstermektedir

Eserin C kısmına bakıldığında doğrudan motiflik yapılara bölünemeyen aynı tipte iki adet müzik cümlesinden oluştuğu görülmektedir. C kısmının ardından *arch* forma

²¹ Adını, İngilizce'de yay veya kavis anlamına gelen *arch* kelimesinden alan söz konusu form için bakınız: Kostka, 2016, s. 132-133.

binaen B kısmı birebir tekrarlanmakta, B'nin tekrarının ardından ise bu sefer A' kısmına bağlanmak üzere, daha öncekinin modifiye edilmiş halini yansıtan ikinci bir köprü gelmektedir.

Eserin son kısmı olan A' ise diğerlerinin aksine tek bir müzik cümlesinden oluşmaktadır. Bahsi geçen a'' cümlesinin, a ile büyük oranda benzerlik taşıdığı görülmektedir. Zira, bahsi geçen cümleler ikinci çekirdekten sonra gelen uzatmalardaki ritmik farklılık dışında birebir aynıdır.

2.2.2. Ezgisel yapı ve tonal/modal anlayış

Gnossienne Nr. 2'nin, oldukça sıra dışı bir işitsel dünyaya sahip olduğu gözlemlenmektedir. Zira, donanımında herhangi bir değiştirici bulunmamasına karşın eserin Sol Minör akoruyla başlayıp Mi Minör'le sonlanması ve eser içerisinde yoğun bir şekilde çeşitli değiştiricilerin kullanılması eserin modal nitelikte olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Dahası, bir cümle içerisinde birden fazla modal diziyi çağrıştıran sonoriteyle karşılaşılmaktadır. Bu durumun izleri ancak daha kapsamlı bir analizle sürülebilmektedir.

2.2.2.1. a cümlesi



Şekil 2. 20 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 2, a cümlesi

Eserin a cümlesinin ezgi hattına bakıldığında yoğun bir şekilde ikili aralıkların kullanıldığı hareketlerle karşılaşılmaktadır. Bahsi geçen hareketlerin ilki, cümlenin başlangıcında yer alan birinci çekirdekte çıkıcı yöndeki re₅-mi₅ büyük ikili hareketiyle başlangıç göstermiş, ardından birinci motif içerisinde sekanslı (sekvensli) bir şekilde üç kez do₅-re₅ ve bir kez si_{b4}-do₅ olarak tekrarlanmıştır. İkinci motifte ise büyük ikili hareketleri küçük ikiliye dönüşerek yine çıkıcı yönde, la₄-si_{b4} olarak üç kez duyurulmuştur. 2. çekirdekte ise ikili aralıkların aksine sol₄-si_{b4} çıkıcı büyük üçlü hareketiyle karşılaşılmaktadır.

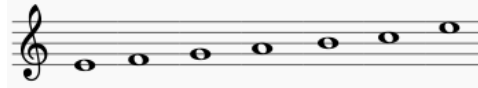
Cümlede kullanılan modal dizilere bakıldığında ise iki farklı mod tercihinin kullanıldığı görülmektedir. İlk olarak ezgi hattındaki $si^{\flat}_4$ sesine kadar kesitte kullanılan sesler sıralandığında şu şekilde bir diziyle karşılaşılacaktır:



Şekil 2. 21 Sol Dor Dizisi

Şekil 2.21'den anlaşılacağı üzere bu cümlede ezgi hattında sol sesi üzerinde Dor modu kullanılmıştır. Dor modunun etkisine karşın ezgi hattında Sol Dor dizisinin yalnızca beş sesinin kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu durum, Satie'nin cümlede ezgi hattında Sol Dor dizisinden seçtiği beş ses ile -tonal müzikten alışlagelenin dışında- bir pentatonizm etkisini yansıttığını düşündürmektedir.

Cümlede sonuna gelen $si^{\flat}_4$ sesleriyle birlikte Dor modunun etkisinin kırılmaktadır. Üçüncü dizi derecesinin tizletilmesi ilk başta akla Sol Miksolid dizisini getirmektedir. Zira birinci ve üçüncü dizi dereceleri arasındaki bulunan büyük üçlü aralığın, İyon'dan farklı olarak birinci ve yedinci dizi dereceleri arasındaki küçük yedili aralıkla birleşmesi Miksolid dizisini teorik olarak doğrulamaktadır. Buna karşın, sol elde ısrarlı bir şekilde gelen Mi Minör akorları, cümlede devamında Sol'un aksine Mi sesi üzerinde farklı bir modal dizinin kullanıldığını göstermektedir.



Şekil 2. 22 Mi Frig Dizisi

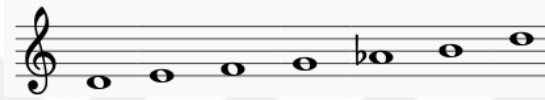
Şekil 2.22'den anlaşılacağı üzere cümlede devamında mi sesi üzerinde yedinci derecesi bulunmayan bir Frig modunun kullanıldığı görülmektedir. Yedinci derecesinin kullanılmamasına karşın dizinin ilk iki derece arasında küçük ikili, birinci ve beşinci dizi dereceleri arasında ise tam beşli aralığın bulunması, Frig modunun etkisini mutlak surette yansıtmaktadır.

2.2.2.2. a' cümlesi



Şekil 2. 23 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 2, a' cümlesi

Kısımın ikinci cümlesi olan a' cümlesinin, ikinci motifin sonuna kadar a ile birebir aynı olduğu görülmektedir. İkinci çekirdekte duyurulan sol_4-si_4 büyük üçlü hareketinin yerini bu cümlede inici yönde lab_4-fa_4 almaktadır. Sol elde ise bu sefer ısrarlı bir şekilde Eksiltilmiş Re akorlarının kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla cümlede ikinci çekirdekten itibaren farklı bir modun kullanıldığı anlaşılmaktadır:



Şekil 2. 24 Re [C] Dizisi

Görüldüğü üzere cümlelerin devamında re sesi üzerinde Orta Çağ kilise modlarından farklı bir diziyle karşılaşılmaktadır. Dizinin yedinci derecesi bulunmamakla birlikte, beşinci ve altıncı dizi dereceleri arasında bir artık ikili aralık bulundurmasıyla karakterize olan bu dizinin Karcıgar ile benzer aralıklara sahip olduğu gözlemlenmektedir. Anımsanacağı üzere *Lăutar* müziğinde yer yer Karcıgar dizisinin kullanıldığının bildirilmesine binaen Satie'nin, her ne kadar Orta Çağ kilise modlarına ağırlık verse de Rumen ilhamının bu esere de nüfuz ettiğini düşündürmektedir. Cümledeki Rumen etkisine karşın Şekil 2.24'teki dizi bir makâm olarak ele alınamayacağı için [C] dizisi olarak anılması tercih edilmiştir.

2.2.2.3. b ve b' cümleleri



Şekil 2. 25 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 2, b ve b' cümleleri

Eserin B kısmının ilk cümlesi olan b'ye bakıldığında birinci motifin ezgi hattında bir sekizlik susun ardından fa₄-sol₄-lab₄-sib₄-lab₄-sol₄ şeklinde kemer (*arch*) modelinde bir ezgi yapısıyla karşılaşılmaktadır. İkinci motifte ise kemer modeli öncekiyle benzer şekilde hareket etmektedir. Buna karşın ikinci motifte fa₄-sol₄-lab₄-sib₄-lab₄ seslerinden sonra sol₄ yerine ani bir şekilde sib₄ sesi gelmektedir. Kısmın b' cümlesi ise b gibi iki ayrı motife bölünemediği için bir bütün olarak değerlendirilmiştir. Zira b' cümlesinde kemer modeli içerisinde ses alanını genişletilerek fa₄-sol₄-lab₄-sib₄-do₅-re₅-do₅-sib₄-lab₄ şeklinde bir harekete dönüşmektedir. Kemer modelinin ardından kemer içerisindeki son iki ses olarak da değerlendirilebilen sib₄-lab₄ inici hareketin ardından b cümlesindeki gibi ani bir şekilde gelen sib₄ sesiyle karşılaşılmaktadır.

Kullanılan modal dizilere gelindiğinde ise her iki cümle için de sib₄ sesinden itibaren yalnızca Mi Minör akor sesleri bulunmasından mütevellit yalnızca bir uzatma olarak değerlendirilebilmektedir. İki cümle birlikte değerlendirilerek uzatmaya kadar yer alan sesler sıralandığında şu şekilde bir dizi oluşmaktadır:



Şekil 2. 26 Re Lokr Dizisi

Oluşan diziye bakıldığında eserin B kısmında re sesi üzerinde ikinci derecesi bulunmayan bir Lokr dizisinin kullanıldığı görülmektedir. Dahası, ikinci derecenin dışında b cümlesinde yedinci dereceye de yer verilmemektedir. Buna karşın, modun karakteristik özelliklerinden biri olan eksiltilmiş beşli aralığın, dizinin başındaki

küçük üçlü aralık ile birleşmesi Lokr modunun etkisini şaşmaz bir surette açık etmektedir.

2.2.2.4. Köprü



Şekil 2. 27 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 2, Köprü

Kesit, cümle bağından ötürü her ne kadar b¹ cümlesinin devamı gibi görünse de cümleyi ani bir şekilde bir sonraki kısmın ton alanına taşımasına binaen bir köprü olduğu düşünülmektedir. Bundan dolayı kesit, B kısmının sonu C kısmının başı için bir gri bölge oluşturması nedeniyle söz konusu kısımlara dâhil olmayan ayrı bir form ögesi olarak işlem görmüştür. Köprü'nün ezgi hattında yalnızca la₄ sesi bulunmaktadır. Ancak, sol elde gelen akor sesleri de değerlendirildiğinde bir modal diziyi yansıtan seslerle karşılaşılmaktadır:



Şekil 2. 28 La Miksolid Dizisi

Şekil 2.28'de görüldüğü üzere bu dizide altıncı derece için herhangi bir ses kullanılmamaktadır. Buna karşın birinci ve üçüncü dizi dereceleri arasında bir büyük üçlü, birinci ve yedinci dizi dereceleri arasında ise bir küçük yedili aralık bulunmasından mütevellit Miksolid modunun etkisi açık bir şekilde görülebilmektedir.

2.2.2.5. c cümlesi



Şekil 2. 29 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 2, c cümlesi

Eserin C kısmının ilk cümlesi olan c, $mi_5-re\#_5-do\#_5-re\#_5-mi_5$ ve $fa\#_5-sol\#_5-fa\#_5-mi_5-re_5-do_5$ olmak üzere iki adet kemer modelini barındıran bir motifle başlamaktadır. Motifin ardından ise $Fa\#$ Majör akor sesleri yer almaktadır. Ezgi hattındaki $la\#_4-si_4-do_5$ kromatik hareketiyle birlikte ise Fa Majör akor sesleri gelmektedir. Cümlede kullanılan modal dizilere bakıldığında ise cümlemin $Fa\#$ Majör akor seslerine kadarki kısmında yer alan sesler sıralandığında şu şekilde bir diziye rastlanmaktadır:



Şekil 2. 30 La Lid Dizisi

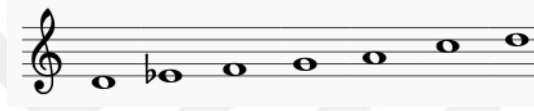
Şekil 2.30'dan anlaşılacağı üzere c cümlesinin la sesi üzerinde Lid modu etkisinde olduğu görülmektedir. Dizide artırılmış dörtlü aralığın bulunması da bu durumu gözler önüne sermektedir. İlginç olan durum şudur ki, dizinin eksenini teşkil eden la perdesi, cümlemin Lid modu etkisindeki ezgi hattında herhangi bir şekilde kullanılmamıştır. Bununla beraber cümle başlamazdan evvel bir önceki form ögesinde uzun bir zamana yayılarak kulaklara yerleştirilmiştir. Cümle içerisinde de yalnızca armonik eşlikteki La Majör akorunda duyurulmuştur. Bununla birlikte dizinin ikinci derecesinin bulunmaması, B kısmı cümlelerindeki yaklaşımı çağrıştırmaktadır. Bir diğer önemli husus da şu dur ki, bu cümlemin ezgi hattında da A kısmındaki cümlelerde olduğu gibi beş sesin bulunduğu görülmektedir. Bu durum, Satie'nin c cümlesinde benzer bir yaklaşımla ezgi hattında La Lid dizisinden seçtiği beş sesi kullanarak bir pentatonizm fikrini eser içerisine entegre ettiğini düşündürmektedir.

2.2.2.6. c' cümlesi



Şekil 2. 31 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 2, c' cümlesi

Kısmın diğer cümlesinin, Fa Majör akoru eşliğinde yapılan do₅ uzatmasına kadar birebir aynı olduğu görülmektedir. Modal kullanım bakımından ise ezgi hattındaki do₅-la₄ küçük üçlü iniş hareketiyle birlikte gelen Re Minör akorları itibarıyla Lid modundan farklı bir mod tercihi yapıldığı gözlemlenmektedir. Sesler sıralandığında şu şekilde bir diziyle karşılaşılmaktadır:



Şekil 2. 32 Re Frig Dizisi

Görüldüğü üzere dizinin başlangıcındaki küçük ikiliği aralığın tam beşliyle birleşmesinden mütevellit, cümlemin Re sesi üzerinde Frig modunda sonlandığı anlaşılmaktadır. Dizinin altıncı derecesinin kullanılmaması da Köprü'yle benzer bir yaklaşımı çağırıştırılmaktadır.

2.2.2.7. Köprü'



Şekil 2. 33 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 2, Köprü'

Bir öncekinin modifiye edilmiş bir şekli olan Köprü', bünyesinde yalnızca sırasıyla Do Majör ve La Minör akor sesleri eşliğinde yapılan la₄-mi₅ yukarı yönlü sıçrama hareketini barındırmaktadır. Doğrudan bir modal diziye işaret eden bir unsura rastlanmamaktadır.

2.2.2.8. a^{II} cümlesi



Şekil 2. 34 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 2, a^{II} cümlesi

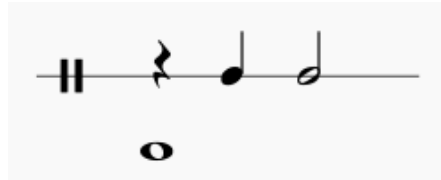
Eserin son cümlesi olan a^{II}, a ile neredeyse birebir aynıdır. Modal kullanım bakımından a ile herhangi bir farklılık bulunmamaktadır.

Çizelge 2. 4 Kullanılan modlar: *Gnossienne*, Nr. 2

Cümle Türü ve Geçiş Köprüleri	Kullanılan Modlar
a	Sol Dor, Mi Frig
a ^I	Sol Dor, Re [C] Dizisi
b	Re Lokr
b ^I	Re Lokr
Köprü	La Miksolid
c	La Lid
c ^I	La Lid
a ^{II}	Sol Dor, Mi Frig

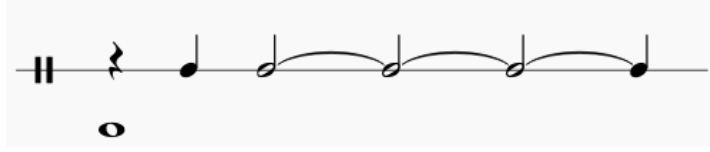
2.2.3. Ritmik yapı: armonik eşlik

Eserdeki armonik eşliği teşkil eden ritmik dokunun *Gnossienne* Nr.1 ile benzer yapıda olduğu görülmektedir. *Gnossienne*, Nr. 2’de de Ritmik Düzen 1. kullanılmaktadır. Bununla birlikte ikilik ve dörtlük notaların yerlerinin değişmesiyle oluşan farklı bir ritmik düzene daha rastlanmaktadır. Bahsi geçen ritmik düzen şu şekildedir:



Şekil 2. 35 Ritmik Düzen 3

Eser içerisinde bir adet daha ritmik düzenle karşılaşılacaktır. Bahsi geçen düzen şu şekildedir:



Şekil 2. 36 Ritmik Düzen 4

Şekil 2.36’da görüldüğü üzere Ritmik Düzen 4’ün Ritmik Düzen 3’ten tek farkının sondaki ikilik notaların sürelerinin uzatılmasıdır.

Eser içerisinde kullanılan ritmik yapılarla ilgili şu şekilde bir tabloya ulaşmak mümkündür:

Çizelge 2. 5 Ritim Tablosu: *Gnossienne*: Nr. 2

Cümle Türü ve Geçiş Köprüleri	Kullanılan Ritmik Yapılar
a	Ritmik Düzen 3, Ritmik Düzen 3, Ritmik Düzen 1, Ritmik Düzen 3
a ¹	Ritmik Düzen 3, Ritmik Düzen 3, Ritmik Düzen 1, Ritmik Düzen 3
b	Ritmik Düzen 1, Ritmik Düzen 1
b ¹	Ritmik Düzen 1, Ritmik Düzen 1
Köprü	Ritmik Düzen 1, Ritmik Düzen 3
c	Ritmik Düzen 1, Ritmik Düzen 1, Ritmik Düzen 1
c ¹	Ritmik Düzen 1, Ritmik Düzen 1, Ritmik Düzen 1, Ritmik Düzen 1, Ritmik Düzen 3
Köprü ¹	Ritmik Düzen 1, Ritmik Düzen 1
a ¹¹	Ritmik Düzen 3, Ritmik Düzen 3, Ritmik Düzen 1, Ritmik Düzen 4

2.2.4. Armonik yapı

Gnossienne Nr. 2, oldukça sıra dışı bir armonik dünyaya sahiptir. Eserin Mi Minör akoruyla sonlandırılması, bununla beraber bu noktaya gelene kadar da pek çok cümlenin Mi Minör’e çözülmüş olması mi sesinin önemli bir merkez olduğunu bildirmektedir. Öte yandan farklı armonilerin de başka merkezler olarak belirdiği, özellikle komşu akor işlemleriyle kendilerine has bir işitsel dünya kurdukları ve bir akış içerisinde birbirlerine bağlandıkları izlenimi uyanmaktadır. Bu devinimin izleri form kurgusuna da yansımaktadır. Çalışmanın “Ezgisel yapı ve tonal/modal anlayış” kısmından da fark edileceği üzere tek bir nokta dışında, bir kısmı bitiren merkezin, müteakip kısmı başlatarak bir akışkanlık arz ettiği görülmektedir.

Eserin eşlik hattında, tonal müzik fonksiyonlarının dışında yapılan işleyişler de göze çarpmaktadır. Tonal müziğin belirli bir eksenini bildiren ya da görünür kılan Altdominant veya Dominant ilişkileri, buradaki merkezlerin kurulmasında kullanılmamıştır. Eserde oldukça sıra dışı bir durum olarak da bir eksiltilmiş beşli akorunun, tonal armonide görülemeyecek surette eksen akor olarak görev yaptığı göze çarpmaktadır. Bahsi geçen çok merkezlilikten mütevellit eser modal bağlamda ele alınmış ve ton alanları için herhangi bir armonik derecelendirme yapılmaması tercih edilmiştir.

2.2.4.1. a cümlesi



Şekil 2. 37 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 2, a cümlesi

Eserin ilk cümlesinin armonik eşliğinde ortaya koyulan ilk merkez sol’dür. Sol Dor modunun birinci derece akoru olan Sol Minör’ün, birinci çevrim olarak gelen büyük ikili yedeniyle yani Fa Majör’le işlenerek uzatıldığı görülmektedir. Ardından bu merkeze komşuluk yapan Fa Majör akorunun bir geçit olarak kullanılmasıyla birlikte cümle, ikinci bir merkez olan mi’ye doğru ilerlemektedir. Bu yeni merkezdeki komşu akor işlemleri de dikkat çekmektedir. Zira, Mi Minör akorlarının cümlenin başında daha önce sol’ü işlemiş olan Fa Majör akoruyla işlendiği görülmektedir. Cümlenin

Sol Dor başlayıp Mi Frig bittiği anımsanacaktır. Armonik işleyiş de dikkate alındığında hem ton hem de modun değişim süreci daha da açıklık kazanacaktır.

Bilindiği üzere tonal müzikte eksen sesin aynı kalıp, modun değişme durumuna paralel moda geçiş denmektedir. Cümlenin sonunda yer alan sol_4-si_4 hareketi dâhilindeki si_4 sesiyle beraber modun değiştirilerek aynı eksendeki paralel bir moda geçildiği izlenimi uyanmaktadır. Cümlenin; küçük üçlü aralığa binaen Minör'e yakın bir ses dünyasına sahip olan Sol Dor ile başlayıp $sol-si_4$ büyük üçlüsüyle bitmesi durumu, İngilizce literatürde *Piccardie Üçlüsü* olarak anılagelen sonoritelyi akla getirmektedir. Buna karşın armonik eşlik Sol Majör akorunu getirmemektedir. Bunun yerine Erik Satie, ilginç bir şekilde bu akorun ilgili Minör'ünü kullanarak cümleyi sonlandırmıştır. Bu noktada cümlenin kadansında bir nevi “*Aldatıcı Kadans*” zihniyetinin yer aldığı anlaşılmaktadır. Dahası, her ne kadar yoğun bir şekilde duyurulan Mi Minör akorlarından mütevellit Minör'le aynı değiştireçlere sahip olan Eol modu akla gelse de ancak cümle sonundaki komşu akor içerisinde yer alan fa_3 sesiyle beraber Frig modunun etkisi görülebilmektedir.

2.2.4.2. a' cümlesi



Şekil 2. 38 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 2, a' cümlesi

Kısmın diğer cümlesinin bir önceki cümleyle aynı şekilde başlangıç gösterdiği açıkça görülebilmektedir. Armonik eşlikte ortaya koyulan ilk merkez yine sol 'dür. Bu cümlede de eksen akorun komşu akor yardımıyla uzatıldığı gözlemlenmektedir. Buna karşın ikinci kez gelen birinci çevrim Fa Majör akoru, müteakip kısmın merkezini incelemek üzere Eksiltilmiş Re'ye doğru ilerlemektedir. Bununla birlikte cümle bitiminde yeni merkezde bir önceki cümlenin sonundaki merkezin eksen akoru olan Mi Minör'ün, komşu akor olarak kullanılmasıyla yapılan uzatma da dikkat çekmektedir.

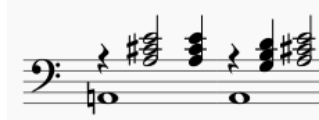
2.2.4.3. b ve b' cümleleri



Şekil 2. 39 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 2, b ve b' cümleleri

Eserin B kısmını yansıtan cümleler incelendiğinde Eksiltilmiş Re-Mi Minör armonik hareketleriyle karşılaşılmaktadır. Cümlelerin başlangıç hareketlerinde eksen olarak işlev gören akor dikkat çekmektedir. Lokr dizisinin birinci, üçüncü ve beşinci dizi derecelerini teşkil eden seslerden oluşturulan Eksiltilmiş Re akorunun eksen olarak işlev görmesi, anımsanacağı üzere tonal müzikte rastlanmayan bir durumdur. Bununla beraber daha önce A kısmında da görüldüğü üzere, buradaki cümleler de Mi Minör akoruyla sonlandırılmıştır. Akorlar arasındaki geçişte parti yürüyüşleri de dikkate değerdir. Zira parti hareketlerinde, tonal armonide yasak olmasına karşın Orta çağ polifonisinde görülebilen paralel hareketler mevcuttur.

2.2.4.4. Köprü



Şekil 2. 40 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 2, Köprü

Köprü'de ısrarlı bir şekilde duyurulan La Majör akorlarının sonraki kısmın merkezini önelemek amacıyla kullanıldığı gözlemlenmektedir. Köprü'nün sonunda yer alan komşu akor Sol Majör vasıtasıyla yapılan La Majör uzatması da A kısmı cümlelerinin sonlarını anımsatmaktadır.

2.2.4.8. a" cümlesi



Şekil 2. 44 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 2, a" cümlesi

Eserin son cümlesinin, a ile neredeyse birebir aynı olduğu anımsanacaktır. Aralarındaki tek fark cümlemin sonunda kapanışı vurgulamak adına cümlemin sonundaki Mi Minör akorunun uzatılmasıdır.

2.3. Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 3

GNOSSIENNE
(1890)

A
a
Lent

N° 3

a'

B
b

Conseillez - vous soigneusement

A'
a''

Soul, pendant un instant

B'
b'

De manière a obtenir un creux

The musical score for Erik Satie's *Gnossienne*, Nr. 3, is presented in five systems. Each system begins with a key signature change, indicated by a letter and a note: A (a), B (b), A' (a''), B' (b'), and a final system with a key signature change to B' (b'). The tempo is marked 'Lent'. The score includes various musical notations such as arpeggios, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano). The text 'Conseillez - vous soigneusement' and 'Soul, pendant un instant' are written above the music. The final system is marked 'De manière a obtenir un creux'.

Şekil 2. 45 Form Analizli Nota: *Gnossienne*, Nr. 3

b'''
Tres perdu

Köprü
Portez cela plus loin

Ouvrez la tête

A'
 a

a'''
Enfouissez le son

Şekil 2.45 Form Analizli Nota: *Gnosienne*, Nr. 3 (devam)

2.3.1. Form analizi

Şekil 2.45'ten anlaşılabacağı üzere eser, Köprüyü de kapsayacak surette A B A' B' ve A'' olmak üzere dönüşlü iki kısımlı şarkı formunda kaleme alınmıştır. Eserin form şeması ise şu şekildedir:

Çizelge 2. 6 Form Şeması: *Gnossienne*, Nr. 3

Kısım	Cümle Türü ve Motiflik Yapılar			
A	a		a ¹	
	1. m.	2. m.	1. m.	2. m.
B	b		b ¹	
A ¹	a ¹¹		a ¹¹¹	
	1. m.	2. m.	1. m.	2. m.
B ¹	b ¹¹		b ¹¹¹	
Köprü	-			
A ¹¹	a		a ¹¹¹¹	
	1. m.	2. m.	1. m.	2. m.

Eserin A kısmı, bünyelerinde ikişer motif barındıran sırasıyla a ve a¹ cümlelerinden oluşmaktadır. Bahsi geçen cümlelerin her iki motifinin de birebir aynı olduğu görülmektedir. Aralarındaki tek fark ise a cümlesinin ikinci motifinin arkasından yapılan sol eldeki uzatmanın a¹ cümlesinde bulunmamasıdır. A kısmının ardından eserin ikinci kısmı olan B başlangıç göstermektedir.

B kısmı, doğrudan motiflik yapılara bölünemeyen b cümlesiyle başlamaktadır. Kısmın ikinci cümlesinde ise uzatma fikrinin yansıtıldığı görülmektedir. Zira, b cümlesinin başlangıcında yer alan si₄-re çarpma hareketi, bu sefer nota değerlerinin arttırılmasıyla birlikte daha uzun bir zamana yayılarak işittirilmiştir. Bununla birlikte, her ne kadar motiflik yapılara bölünmesi tercih edilmese de b¹ cümlesinin ezgi hattında duyurulan arpej fikrinin ısrarlı bir şekilde tekrarı, uzatma fikrinin etkisini somutlaştırmaktadır. Dahası, ezgi hattının sonlandığı alanda, a cümlesiyle benzer nitelikte sol elde müstakil bir şekilde duyurulan akorlar, uzatma fikrinin cümle sonunda da varlığını gözler önüne sermektedir. B kısmının ardından ise A'nın farklı bir ton alanında duyurulan versiyonu olan A¹ gelmektedir.

A¹, daha sonra değinileceği üzere her ne kadar kullanılan modal diziler ve armonik işleyiş bakımından kimi farklılıklar barındırsa da A'nın tam dörtlü transpozisyonu olduğu göze çarpmaktadır. Formal olarak transpozisyon dışında herhangi bir farklılık bulunmamaktadır. Zira, a ile a^{II} ve a¹ ile a^{III} cümlelerinin birbirlerinin transpozeleri oldukları açık bir şekilde görülebilmektedir. A¹ kısmının ardından B'nin transpozisyonunu çağrıştıran B¹ gelmektedir.

B¹, her ne kadar A-A¹ kısımlarındaki fikirle paralel olarak B'nin tam dörtlü peste transpozisini yansıtsa da cümle yapılarındaki kimi farklılıklar göze çarpmaktadır. B¹ kısmı da iki cümleden oluşmakla birlikte b cümlesinin transpozisyonunu yansıtan herhangi bir cümleye yer verilmemektedir. Bunun yerine doğrudan b¹ cümlesinin varya edilmiş bir şeklini yansıtan b^{II} cümlesiyle başlangıç göstermektedir. Kısımın diğer cümlesinin ise ilk cümlelerin başlangıcındaki fa^{#4}-la⁴ çarpma hareketinin ve cümle sonundaki akor uzatmasının çıkarılarak oluşturulduğu gözlemlenmektedir. B¹ kısmının ardından b tipi cümle materyallerinin bulunduğu ve A'nın ton alanına geçişi sağlayan bir köprü gelmektedir. Köprü'nün ardından ise dönüşlü iki kısımlı forma binaen eserin son kısmı olan A^{II} başlangıç göstermektedir.

A^{II} kısmına bakıldığında çoğunluğunun A ile aynı olduğu görülmektedir. A^{II} cümlesi de A'daki gibi a cümlesiyle başlangıç göstermektedir. Aralarındaki fark ise kısmın ikinci cümlesinin ikinci motifine eseri sonlandırma maksadıyla yapılan eklentidir.

2.3.2. Ezgisel yapı ve tonal/modal anlayış

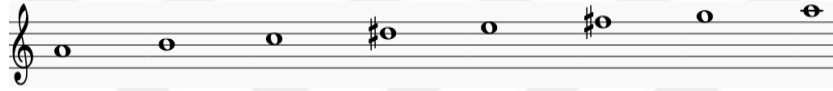
Donanımında herhangi bir değıştiren bulunmaması, bununla birlikte eserin başında ve sonunda La Minör akorunun bulunması, eserin tonunun La Minör olduğu izlenimini vermektedir. Buna karşın eserin başlangıcından itibaren yoğun değıştiren kullanımı ses evreninin incelenmesini elzem kılmaktadır.

2.3.2.1. a ve a' cümleleri



Şekil 2. 46 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 3, a ve a' cümleleri

Eserin A kısmı cümlelerinin ezgi hattını teşkil eden perdeler incelendiğinde La Minör dizisi içerisinde yer almayan re[#] ve fa[#] sesleriyle karşılaşılmaktadır. La eksenli dizinin ezgi hattında eksik kalan yedinci dizi derecesi ise cümle sonlarında gelen Mi Minör akorlarında yer almaktadır. Söz konusu dizi sesleri pestten tize şu şekildedir:



Şekil 2. 47 La [A] Dizisi

Diziden anlaşılacağı üzere eserin A kısmında la sesi üzerinde, daha önce *Gnossienne* Nr. 1'de rastlanılan [A] dizisinin kullanıldığı görülmektedir. Bu durum Erik Satie'nin Rumen *Lăutar* müziğinden aldığı ilhamın yansımalarının bu eserde de var olduğunu göstermektedir.

2.3.2.2. b cümlesi



Şekil 2. 48 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 3, b cümlesi

Eserin B kısmının ilk cümlesi olan b'ye bakıldığında A kısmındaki la eksenli [A] dizisine karşın ezgi hattında yer alan re^b₅, armonik eşlikteki fa^b₄ ve sol[#]₃ sesleri, [A] dizisinin etkisinin sonlandığına işaret etmektedir. Bu durum, kısmın ilk cümlesinde modal etkinin kırılıp tonal işleyişlerin başladığı ve La Minör tonalitesinin duyurulduğu izlenimini vermektedir.

2.3.2.3. b' cümlesi



Şekil 2. 49 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 3, b' cümlesi

Eserin b' cümlesi incelendiğinde ilk cümlede başlayan tonal işleyişin devam ettiği görülmektedir. Bununla birlikte cümlelerin ezgi hattının, ağırlıklı olarak La Armonik Minör'ün yedinci dizi derecesi üzerine kurulmuş eksiltilmiş yedili akor seslerinin (sol#, si, re, fa) arpejlenmesiyle oluşturulduğu gözlemlenmektedir. Dahası, anımsanacağı üzere bu cümledeki uzatma fikrine binaen doğrudan motifik yapılara bölünemese de bahsi geçen akor seslerinin la₄ ile birleşerek kemer modeli içerisinde sol#₄-la₄-si₄-re₅-si₄-la₄ hareketi içerisinde art arda iki kere gelerek bir döngü oluşturduğu görülmektedir. Döngüden sonra ise ezgi hattı, her ne kadar diğerleriyle aynı şekilde sol#₄-la₄-si₄-re₅ olarak başlangıç gösterse de çıkıcı yönde harekete devam ederek fa₅'e ilerlemektedir. Bununla birlikte cümlelerin sonunda, kemer modelinin inici hareketi içerisinde yer alan ezgisel çözülme de ilginçtir. Cümlelerin sonunda, eksiltilmiş yedili akorun yedilisini teşkil eden fa₅'in ani bir şekilde küçük altılı peste sıçramasıyla Toniğe çözüldüğü görülmektedir.

2.3.2.4. a^{II} ve a^{III} cümleleri



Şekil 2. 50 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 3, a^{II} ve a^{III} cümleleri

Eserin A^I kısmında A'dakiyle aynı cümle türlerinin kullanıldığı anımsanacaktır. Buna karşın kısım bir transpozisyon izlenimi vermesine karşın, modal kullanım bakımından A'dan ayrı durmaktadır.

Gerek A gerekse B kısımlarının aynı eksen ses üzerine kurgulanmış olduğu hatırlanacaktır. Söz konusu her iki kısım da ortak eksen la olmak kaydıyla farklı modlar sergilemektedir. Eserin devamında gelen A^I ve B^I kısımları da yine ortak bir

eksen sese sahiptir. Yeni tonalite kendisini cümle sonlarındaki Si Minör akorlarıyla belli etmektedir.

Bu durumda A¹ kısmına ait a^{II} ve a^{III} cümleleri de A kısmındaki muadillerinin bir dörtlü peste transpozese gibi görünmekle birlikte yeni eksen olan si göz önünde bulundurulduğunda farklı bir mahiyet kazanmaktadır. Bundan mütevellit ezgi hattında yansıtılan dizi mi ekseninde kurgulanmış bir dizi olmak yerine si ton alanında anlam taşıyan, fa[#] üzerine kurgulanmış farklı bir ses öbeğine işaret etmektedir.



Şekil 2. 51 Fa[#] [D] Dizisi

Şekil 2.51'deki diziye bakıldığında Si Minör ile aynı değıştirençlere sahip olduğu görölmektedir. Armonik Minör'ün beşinci dizi derecesinden başlayarak oluşturulan dizi, Frig Dominant mod²² olarak adlandırılmaktadır (Kargın, 2015, s. 69). Bu şekilde adlandırma kendi içerisinde tutarlıdır. Zira, Si Armonik Minör dizisi beşinci derecesinden başlatıldığında yine Şekil 2.51'deki diziye verecektir. Ancak, Frig Dominant ismi Erik Satie'nin bu diziye kullanmasının nedeni hakkında doğrudan bir fikir vermeyecektir.

Dizinin, ikinci ve üçüncü dizi dereceleri arasından bir artık ikili aralık barındırmasından dolayı Hicâz ile olan benzerliğı göze çarpmaktadır. Anımsanacağı üzere Hicâz'ın da *Lăutar* müziğinde sıklıkla kullanıldığının bildirilmesine binaen eserin A¹ kısmında da Rumen *Lăutar* müziğı izlerinin olduğu gözlemlenmektedir. Ancak, Hicâz ile olan dizisel benzerliğe karşın ses organizasyonunun işleniş şekli bir makâm olarak değerdendirilemeyeceğı için [D] dizisi olarak anılması tercih edilmiştir²³.

²² İlgili argümanda bahsi geçen dizi Frigyen Dominant olarak geçmesine karşın Orta Çağ kilise modlarının çalışma içerisinde Dor, Frig, Lid vb. topluluk isimleriyle aktarılmalarından mütevellit Frig Dominant olarak aktarılması tercih edilmiştir.

²³ Şekil 2.51'deki dizi *Ahavoh-Rabboh* dizisiyle de benzer aralıkları yansıtmaktadır. Dahası, Hicâz'la yakın sonoriteye sahip olmasından ötürü yer yer bir arada da anlatılmaktadır. İlgili argüman için bkz. Idelsohn, A. Z. (1992). *Jewish Music: Its Historical Development*. New York: Dover Publications.

2.3.2.5. b^{II} ve b^{III} cümleleri



Şekil 2. 52 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 3, b^{II} ve b^{III} cümleleri

Eserin B^I kısmında yer alan cümlelere bakıldığında ilk cümlenin başında ezgi hattında gelen la₄ sesi ve sol elde gelen Fa# Minör akoruyla birlikte [D] dizisinin etkisinin sonlandığı görülmektedir. Ezgi hattındaki mi₄ sesiyle birlikte ise farklı bir dizinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Sesler pestten tize doğru sıralandığında şu şekilde bir dizi oluşmaktadır:



Şekil 2. 53 Mi [A] Dizisi

Diziden anlaşılacağı üzere Erik Satie'nin burada da Rumen *Lăutar* müziğinden ilhamla [A] dizisini kullanmayı tercih ettiği görülmektedir. Dikkat edileceği üzere Şekil 2. 54'teki dizinin değiştiricileri bir önceki kısımdaki [D] dizisiyle birebir aynıdır. Bu durumda Satie'nin ses dünyasını koruyup, Tonik sesi bir büyük ikili peste kaydırarak mi sesi üzerinde [A] dizisini kullanmayı tercih ettiği anlaşılmaktadır.

Ezgi hattında dizisel anlamda bir modal kullanım yapıldığı görülmesine karşın, partide gizlenmiş bir Dominant-Tonik hareketi de mevcuttur. Si Armonik Minör'ün yedinci derece eksiltilmiş yedili akorunun ikinci çevrimi (mi-sol^b-la[#]-do[#]) çizgileştirilmiş bir biçimde Mi [A] dizisinin içerisine gömülmüştür. Cümle sonlarındaki mi₅-do[#]₅-re₅ çözümleriyle birlikte söz konusu yataylaştırılmış armoni kendini belli etmiştir.

2.3.2.6. Köprü



Şekil 2. 55 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 3, Köprü

Köprü incelendiğinde b tipi cümle materyallerinin çeşitli ton alanlarında duyurulmasıyla oluşturulduğu görülmektedir. Köprü ilk olarak la eksenine La Minör akorları eşliğindeki fa[#]₄-la₄ çıkıcı küçük üçlü çarpma hareketiyle başlangıç göstermektedir. Hemen ardından bahsi geçen hareket, fa ekseninde Fa Minör akorları eşliğinde do₅-la₄ inici büyük üçlü çarpma hareketine dönüşmüştür. Modal kullanım bakımından ise Köprü'nün fa eksenindeki hücrelerinde yer alan seslere bakıldığında, dizinin ikinci derecesi için herhangi bir sesin kullanılmaması dışında, daha önce *Gnossienne*, Nr. 1'de kullanılan Fa [A] dizisi sesleriyle karşılaşılmaktadır.

Köprü'nün devamında ise re ekseninde Re Minör akorları eşliğinde çıkıcı yönde si₄-re₅ çarpma hareketiyle karşılaşılmaktadır. Ardından fa eksenindeki [A] dizisinin kullanıldığı hücre ve re eksenindeki çarpma hareketi yinelenerek Köprü sonlanmaktadır.

2.3.2.7. a^{III} cümlesi



Şekil 2. 56 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 3, a^{III} cümlesi

Eserin son cümlesine bakıldığında ikinci motifin sonuna yapılan eklenti dışında a ile birebir aynı olduğu görülmektedir. Eklentide ise cümle sonundaki si₄, ezgi hattında gelen mi₅ sesine giderek ezgisel kapanışı gerçekleştirmektedir.

Çizelge 2. 7 Kullanılan modlar: *Gnossienne*, Nr. 3

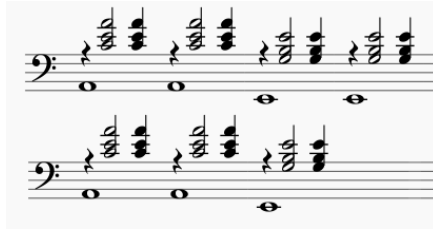
Cümle Türü ve Geçiş Köprüsü	Kullanılan Modlar
a	La [A] Dizisi
a ⁱ	La [A] Dizisi
b	La Armonik Minör
b ⁱ	La Armonik Minör
a ⁱⁱ	Fa# [D] Dizisi
a ⁱⁱⁱ	Fa# [D] Dizisi
b ⁱⁱ	Mi [A] Dizisi
b ⁱⁱⁱ	Mi [A] Dizisi
Köprü	Fa [A] Dizisi
a ⁱⁱⁱⁱ	La [A] Dizisi

2.3.3. Ritmik yapı: armonik eşlik

Eserin armonik eşliğinin tamamı daha önce Nr.1'in neredeyse tamamı ve Nr.2'nin belirli bir kısmında bulunan Ritmik Düzen 1'den oluşmaktadır. Onun dışında sol elde herhangi bir ritmik yapılanmaya rastlanmamaktadır.

2.3.4. Armonik yapı

2.3.4.1. a ve a' cümleleri



Şekil 2. 57 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 3, a ve a' cümleleri

Eserin A kısmında yer alan cümlelerin armonik eşliğinde La Minör'den Mi Minör akoruna gidildiği görülmektedir. La Minör eksen akor kabul edildiği takdirde söz konusu armonik hareket i-v görünümü sergilemektedir. Dikkat edileceği üzere Tonik akorun, Viyana Klasiklerinin aksine Minör Dominant akoruna ilerlemesi, yine söz konusu akorların modal diziden üretildiği izlenimini pekiştirmektedir.

2.3.4.2. b cümlesi



Şekil 2. 58 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 3, b cümlesi

Anımsanacağı üzere cümlelerin ezgi hattında modal etki kırılıp tonal işleyiş başlangıç göstermekteydi. Cümle de armonik işleyiş bakımından ise Re Minör'ün Mi Majör akoruna çözülerek iv-V hareketiyle bir *yarım kadans* yapıldığı gözlemlenmektedir. Bu durum, kısmın ilk cümlesinin tonal işlevler üzerine kurgulandığını gözler önüne sermektedir.

2.3.4.3. b' cümlesi



Şekil 2. 59 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 3, b' cümlesi

Cümlelerin ezgi hattının, ağırlıklı olarak La Armonik Minör'ün yedinci dizi derecesi üzerine kurulmuş eksiltilmiş yedili akor seslerinin (sol#, si, re, fa) arpejlenmesiyle oluşturulduğu anımsanacaktır. Armonik eşlikte ise Re Minör akorunun cümle sonunda *Plagal Kadans* dâhilinde (iv-i) La Minör akoruna çözüldüğü gözlemlenmektedir. Kısmın ilk cümlesinde duyurulan Majör yapıdaki Dominant akora karşın bu cümlelerin eşlik partisinde herhangi bir şekilde Dominant akor duyurulmayışı, ezgi hattındaki “tonal” göndermeyi de bulanıklaştırmaktadır. Bunun dışında ezgi hattındaki çözülmeye armonik eşlikteki iv-i hareketinin eş zamanlı olarak uygulanması, iki partide birbirlerinden farklı iki armonik hareketin üst üste bindirildiği izlenimini uyandırmaktadır.

2.3.4.4. a^{II} ve a^{III} cümleleri



Şekil 2. 60 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 3, a^{II} ve a^{III} cümleleri

Eserin A^I kısmı cümleleri transpozisyon fikrine karşın modal kullanım bakımından A'dan ayrı durmaktaydı. Bahsi geçen farklılığın izleri armonik işleyişe de yansımaktadır. Diğer bir deyişle, A^I kısmına ait a^{II} ve a^{III} cümleleri A kısmındaki muadillerinin bir dörtlü peste transpozese gibi görünmekle birlikte yeni eksen olan si göz önünde bulundurulduğunda farklı bir mahiyet kazanmaktadır. Kısımın her iki cümlesindeki Mi Minör-Si Minör akor yürüyüşü bu defa i-v yerine iv-i işlevine dönüşmektedir.

2.3.4.5. b^{II} ve b^{III} cümleleri



Şekil 2. 61 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 3, b^{II} ve b^{III} cümleleri

Eserin B^I kısmının cümlelerine bakıldığında kısmın ilk cümlesinin Minör Dominant akoru olan ve yalnızca ilk cümlelerin başında duyurulan Fa# Minör ile başlangıç gösterdiği görülmektedir. Minör Dominant akorundan sonra ise ısrarlı bir şekilde gelen Mi Minör akorlarının, her iki cümlelerin sonunda Altdominant-Tonik ilişkisine dayalı olacak şekilde *Plagal Kadans* yapılarak (iv-i) Si Minör'e çözüldüğü gözlemlenmektedir. Söz konusu Mi Minör-Si Minör çözülmesinin A^I kısmındaki armonik hareketle aynı olduğu dikkat çekmektedir²⁴.

²⁴ A^I ve B^I kısımları için şu şekilde bir alternatif analiz de mümkündür: A^I kısmı A'nın birebir transpozese kabul edilerek mi ekseni üzerinde [A] dizisini sergiliyor olarak yorumlanabilmektedir. Mi [A] dizisinin etkisi b^{II} cümlesinin sonunda gelen Si Minör akoruna kadar sürecektir. Ardından b^{III}

2.3.4.6. Köprü



Şekil 2. 62 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 3, Köprü

Köprü'nün B¹ kısmının sonunda gelen Si Minör akorunun ardından doğrudan La Minör akoruyla başlangıç gösterdiği görülmektedir. La ekseninin ardından ise Şekil 2.61'de de görüleceği üzere duyurulan eksnlere paralel olarak sırasıyla Fa Minör ve Re Minör akorları gelmektedir. Bahsi geçen eksnlere duyurulan hareketlerin daha kısa olacak surette tekrarının ardından ise Köprü'deki hareket sonlanmaktadır.

2.3.4.7. a^{III} cümlesi



Şekil 2. 63 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 3, a^{III} cümlesi

Eserin son cümlesinin cümle sonuna yapılan eklenti dışında a ile aynı olduğu anımsanacaktır. Ezgi hattındaki çözülmenin yanı sıra armonik bakımdan da köken cümledeki Mi Minör kapanışının, değiştirilerek La Minör kapanışına hizmet eder hale getirildiği görülmektedir. Eserin Minör Dominant-Tonik hareketiyle sonlanması da modal etkiyi güçlendirmektedir.

cümlesiyle tekrar Mi [A] dizisine dönülüp Si Minör'de karar verilecektir. Böylesi bir analizde iki husus sorun teşkil edecektir: İlk A ve B kısımlarının ortak eksende bestelenme özelliğiyle çelişerek kompozisyonun bütününe tezat teşkil edecektir. İkinci olarak ise B¹ kısmının başındaki Fa# Minör akorunun işlevi mi ekseninde açık olmamaktadır. Bu sebeple si sesini eksen kabul eden yukarıdaki analiz tercih edilmiştir.

2.4. Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4

48

4^{ième} GNOSSIENNE

ERIK SATIE
1891

DURÉE: 3'33"

Giriş

Lent (sans presser $\text{♩} = 54$)

avec force et expression

A
a

B
b

Köprü

C
c'

Printed in France

Tous droits d'exécution,
de reproduction, d'arrangements
réservés pour tous pays

© 1968 by Musique Contemporaine - Paris
International Copyright secured all rights reserved
EDITIONS SALABERT, S.A. 22, rue Clauhat, Paris

M.C. 287

Şekil 2. 64 Form Analizli Nota: *Gnossienne*, Nr. 4

Köprü'

A a

B b materyali

Köprü''

C

C''

Codetta

p

M.C. 287

22 Janvier 1891

Şekil 2.63 Form Analizli Nota: *Gnossienne*, Nr. 4 (devam)

2.4.1. Form analizi

Şekil 2.63'te görüldüğü üzere eser, köprüleri ve Codetta'yı da kapsayacak surette A B C A' B' ve C' olmak üzere dönüşlü üç kısımlı şarkı formunda bestelenmiştir. Bahsi geçen eserin form şeması ise şu şekildedir:

Çizelge 2. 8 Form Şeması: *Gnossienne*, Nr. 4

Kısım	Cümle Türü ve Motifik Yapılar											
Giriş	-											
A	a						a'					
B	b						b					
	1. ç.	2. ç.	3. ç.	4. ç.	5. ç.	6. ç.	1. ç.	2. ç.	3. ç.	4. ç.	5. ç.	6. ç.
Köprü	-											
C	c						c'					
							1. m.		2. m.		3. m.	
Köprü'	-											
A'	a'											
B'	b mat.											
	6. ç.											
Köprü''	-											
C'	c''						c''					
	1. m.			2. m.			1. m.			2. m.		
Codetta	-											

Eser, bünyesinde sol elde yapılan arpejleri barındıran bir Giriş ile başlamaktadır. Giriş'in ardından ise A kısmı başlangıç göstermektedir.

A kısmı, doğrudan motiflik yapılara bölünemeyen sırasıyla a ve a' cümlelerinden oluşmaktadır. Bahsi geçen cümleler arasındaki fark, a cümlesinin sonunda bulunan uzatmanın a' cümlesinde bulunmamasıdır. A'nın ardından ise B kısmı gelmektedir.

Eserin B kısmı, bünyesinde altı adet çekirdeği barındıran b cümlesi ve onun birebir tekrarından oluşmaktadır. Bahsi geçen cümlelerin çekirdeklerine bakıldığında ise ilk dört çekirdeğin ezgi hatlarının birebir aynı oldukları görülmektedir. Cümlelerin devamında gelen çekirdeklere bakıldığında “ilginç” bir durumla karşılaşılmaktadır.

Zira ezgi hattında duyurulan re₄ sesinin, daha sonra değinileceği üzere beşinci çekirdeğin sonu ile altıncı çekirdeğin başı için ortak bir ses konumunda olduğu gözlemlenmektedir. B kısmının ardından bir sonraki kısma bağlanmak üzere bir köprü gelmektedir. Köprünün ardından ise C kısmı başlamaktadır.

C kısmına bakıldığında C'nin c ve c' olmak üzere iki cümleden oluştuğu görülmektedir. Bununla birlikte kısımda genişleme fikrinin yansıtıldığı görülmektedir. Zira c cümlesi bir bütün olarak değerlendirilmesini karşın ezgi hattında gelen yapının c' cümlesinde üç kez duyurulduğu gözlemlenmektedir. Bu sebepten mütevellit c' cümlesi; üç motiften oluşan, c'nin genişletilmiş bir versiyonu olarak değerlendirilmiştir. C kısmının ardından Köprü' gelmekte ve köprünün ardından ise dönüşlü üç kısımlı forma binaen A' gelmektedir.

Eserin A' kısmında özetleme fikrinin yansıtıldığı görülmektedir. Zira A' kısmı, A'nın aksine yalnızca a' cümlesinden oluşmaktadır. A' kısmının ardından ise B' gelmektedir.

B' kısmına bakıldığında kısmın oldukça kısa olduğu göze çarpmaktadır. Kısımda yalnızca b cümlesinin sonunda yer alan altıncı çekirdek bulunmaktadır. Bu durumda A' kısmında başlayan özetleme fikrinin B' kısmında yoğun bir şekilde devam ettiğini düşünmek mümkündür. B' kısmının ardından bir sonraki kısma bağlanmak üzere Köprü ile neredeyse birebir aynı olan Köprü¹¹ gelmektedir. Bahsi geçen köprünün ardından ise C' başlangıç göstermektedir²⁵.

Eserin C' kısmı iki motifi bünyesinde barındıran c¹¹ ve onun birebir tekrarından oluşmaktadır. C' kısmının ardından ise Codetta gelmektedir. Codetta'ya bakıldığında çoğunluğunun Köprü¹ ile aynı olduğu dikkat çekmektedir. Buna karşın bahsi geçen ögenin eserin sonunda yer almasından ve herhangi bir öğeye bağlantı sağlamamasından mütevellit, Codetta olarak değerlendirilmesi tercih edilmiştir.

²⁵ Eserin Girişten sonraki kısmında A'dan sonra B kısmının, B kısmından sonra Köprü'nün ve Köprü'nün ardından ise C kısmının geldiği görülmektedir. Altıncı çekirdeğin bir kısım olarak ele alınmasının nedeni ise form kurgusunun korunmasıdır. Zira yalnızca b cümlesine ait bir materyal olmasına karşın altıncı çekirdeğin öncesinde gelen A' ve sonrasında gelen Köprü¹¹, B kısmının etkisinin oradaki varlığını akla getirmektedir. Bu sebepten ötürü altıncı çekirdeğin, yoğun bir şekilde özetleme fikrini yansıtan B' kısmı altında değerlendirilmesi tercih edilmiştir.

2.4.2. Ezgisel yapı ve tonal/modal anlayış

Eserin donanımında herhangi bir değıştiren bulunmamasına karşın başlangıçta gelen Re Minör ve eseri sonlandıran Mi Minör akorları, eserin ses evreniyle ilgili doğrudan bir fikir vermemektedir. Bununla birlikte parça içerisinde kullanılan değıştirenler de göz önünde bulundurulduğunda eserin ses evreninin anlaşılabilmesi için kapsamlı bir analiz yapılmasının gerekli olduğu görülmektedir.

2.4.2.1. Giriş



Şekil 2. 65 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, Giriş

Eserin Giriş kısmı yalnızca sol elde kemer modeli içerisinde duyurulan Re Minör akorunun arpejlenmesiyle oluşmaktadır. Eserin tonal/modal anlayışı bakımından doğrudan bir fikir vermemektedir.

2.4.2.2. a ve a' cümleleri



Şekil 2. 66 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, a ve a' cümleleri

Eserin A kısmı cümlelerinin cümle sonundaki uzatma dışında birebir aynı olduğu anımsanacaktır. Re Minör arpeji eşliğinde, bir dörtlük susun ardından gelen kemer

modelindeki ezgi hattında ise mi_b5 'e kadar ki bölümünde şu şekilde bir diziyle karşılaşılmaktadır:



Şekil 2. 67 Re [A] Dizisi

Diziden anlaşılacağı üzere eserin A kısmı cümlelerinde re sesi üzerinde [A] dizisinin kullanıldığı görülmektedir. Bu durum Satie'nin Rumen *Lăutar* müziği ilhamının *Trois Gnossiennes* dışındaki bir eserinde de yansımalarının olduğunu göstermektedir.

Cümle sonlarında gelen Do Minör akoru eşliğindeki mi_b5 sesiyle birlikte [A] dizisinin etkisi kırılmaktadır. Kısımın her iki cümlesi de Do Minör arpejiyle sonlanmaktadır²⁶.

2.4.2.3. b cümlesi



Şekil 2. 68 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, b cümlesi

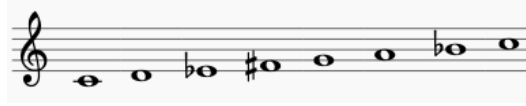
Eserin b cümlesi Do Minör arpeji eşliğindeki ezgi hattında bir dörtlük susun ardından kemer modeliyle duyurulan $sol_4-la_4-si_b4-la_4$ hareketiyle başlangıç göstermektedir. Bahsi geçen hareketin ilk dört çekirdeği teşkil edecek şekilde tekrarlanmasının ardından cümle, beşinci çekirdek ile devam etmektedir. Beşinci çekirdekte ilk dört çekirdekte duyurulan kemer modelinin yön değiştirerek $sol_4-fa\#_4-mi_b4-fa\#_4$ hareketi olarak geldiği görülmektedir. Çekirdeğin sonunda ise cümlelerin son iki çekirdeği için ortak ses olan re_4 'e doğru yapılan $fa\#_4-re_4$ büyük üçlü inişi duyurulmaktadır.

Altıncı çekirdeğe bakıldığında Yarı Eksiltilmiş Sol# Yedili akorunun birinci çevriminin ($si-re-fa\#-sol\#$) arpejlenmesiyle oluştuğu görülmektedir. Ezgi hattında ise

²⁶ Ezgi hattında gelen si_b4 çarpma notası armoni dışı bir ses olarak kabul edilmiştir.

yalnızca bahsi geçen arpej sesleriyle oluşan çıkıcı yöndeki $re_4-fa\sharp_4-sol\sharp_4$ hareketi bulunmaktadır.

Cümleye modal bağlamda bakıldığında altıncı çekirdek yalnızca akor arpejlenmesi olarak değerlendirilmesine karşın ilk beş çekirdekte kullanılan bir ses dizisiyle karşılaşmaktadır. İlk beş çekirdeği teşkil eden sesler sıralandığında şu şekilde bir dizi oluşmaktadır:



Şekil 2. 69 Do [A] Dizisi

Şekil 2.68'deki diziden anlaşılacağı üzere eserin b cümlesinde do sesi üzerinde [A] dizisi kullanılmaktadır. Eserin her iki kısmında da [A] dizisinin kullanılması Satie'nin Rumen *Lăutar* müziği ilhamının bu eserde de varlığını daha da somutlaştırmaktadır.

2.4.2.4. Köprü



Şekil 2. 70 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, Köprü

Köprü'ye bakıldığında tamamının Re Minör akorunun arpejlenmesiyle oluştuğu görülmektedir. Herhangi bir modal diziyle karşılaşılmamaktadır.

2.4.2.5. c cümlesi



Şekil 2. 71 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, c cümlesi

Eserin c cümlesi sol elde gelen Re Minör arpeji eşliğinde ezgi hattında üç vuruşluk susun ardından kemer modeli içerisindeki $la_4-si_4-do_5-re_5-do_5-si_5$ hareketiyle başlangıç

göstermektedir. Cümlenin devamında ise Mi Minör arpeji eşliğinde ezgi hattında si_4 - mi_5 tam dörtlü çıkıcı ve la_4 - sol_4 büyük ikili inici çarpma hareketleri mevcuttur. Sol eldeki akor değişimine karşın cümlede modal kullanım bakımından tek bir ses dizisinin kullanıldığı görülmektedir. Sesler pesten tize doğru sıralandığında şu şekilde bir diziye rastlanmaktadır:



Şekil 2. 72 Re Dor Dizisi

Diziden anlaşılacağı üzere c cümlesinde Orta Çağ kilise modlarından Dor ile karşılaşılmaktadır. İlk iki kısmı [A] dizisi etkisinde olan bir eserde Dor moduna rastlanması “şaşırtıcı” bulunacaktır. Bununla birlikte, eserin A kısmında kullanılan [A] dizisinin aynı eksen ses üzerinde kullanıldığı anımsanacaktır. Bu durum Satie’nin [A] dizisini Dor modunun türevi olarak ele aldığını düşündürmektedir.

2.4.2.6. c' cümlesi



Şekil 2. 73 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, c' cümlesi

Eserin c' cümlesi c ile aynı şekilde başlangıç göstermektedir. Aralarındaki tek fark genişleme fikrine binaen c cümlesinin ezgi hattında gelen kemer modelindeki hareketin üç kere gelmesinden dolayı motifik yapılara bölünmesidir. Modal kullanım bakımından herhangi bir farklılık görülmemektedir.

2.4.2.7. Köprü'



Şekil 2. 74 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, Köprü'

Köprü', Re Minör arpejiyle başlangıç göstermektedir. Bu esnada ezgi hattında mi₅-fa₅ çarpma hareketi yardımıyla la₄-fa₅ küçük altılı çıkış hareketi yapılmaktadır. Re Minör arpejlerinin ardından Köprü', Fa# Majör arpejleriyle devam etmektedir. Ezgi hattında da fa#₄ sesinin re#₄ çarpması yardımıyla eşzamanlı olarak do#₄ ve la#₃ seslerine yaptığı iniş hareketi göze çarpmaktadır. Köprü'nün sonunda ise tekrardan Re Minör arpej sesleri başlangıç göstermektedir. Bu esnada ezgi hattında iki kez yapılan si₄-la₄ büyük ikili iniş hareketi göze çarpmaktadır²⁷.

2.4.2.8. b materyali



Şekil 2. 75 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, b materyali

Eserin B' kısmını yansıtan b materyali yalnızca b cümlesinde duyurulan altıncı çekirdekten oluşmaktadır. Herhangi bir modal diziye rastlanmamakta ve tıpkı b cümlesindeki gibi Yarı Eksiltilmiş Sol# Yedili akorunun birinci çevriminin (si-re-fa#-sol#) arpejlenmesiyle oluştuğu görülmektedir.

²⁷ Köprü' tamamen arpej seslerinden oluşmaktadır. Sağ elde gelen mi₅, re#₄ ve si₄ sesleri ise armoni dışı sesler olarak değerlendirilmektedir.

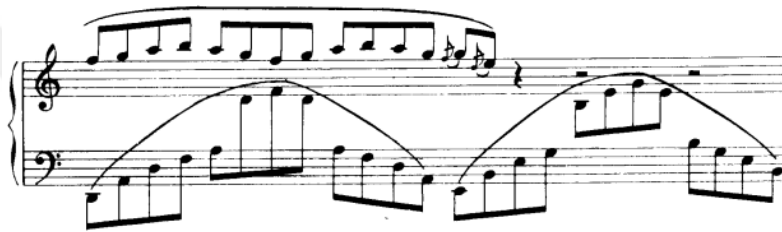
2.4.2.9. Köprü"



Şekil 2. 76 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, Köprü"

Köprü" ile Köprü'nün neredeyse birebir aynı olduğu anımsanacaktır. Aralarındaki tek fark Köprü'nün ezgi hattında yer alan la₄'ün burada bulunmamasıdır.

2.4.2.10. c" cümlesi



Şekil 2. 77 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, c" cümlesi

Eserin c" cümlesinde diğer c tipi cümlelerinden farklı bir ses dizisine rastlanmamaktadır. Buna karşın cümle'nin ezgi hattının farklı bir ses üzerinden başlatıldığı görülmektedir. Kemer modeli içerisindeki la₄-si₄-do₅-re₅-do₅-si₅ hareketi imite edilerek bu sefer fa₅-sol₅-la₅-si₅-la₅-sol₅ hareketine dönüşmektedir. Bununla birlikte bahsi geçen hareketin ikinci motif içerisindeki tekrarının ardından gelen hareketin, diğer c tipi cümlelerinde görülen si₄-mi₅ tam dörtlü çıkıcı ve la₄-sol₄ büyük ikili inici çarpma hareketlerinden farklı olarak, fa₅-sol₅ ve re₅-mi₅ olmak üzere iki farklı çıkıcı büyük ikili çarpma hareketine dönüştüğü gözlemlenmektedir.

2.4.2.11. Codetta



Şekil 2. 78 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, Codetta

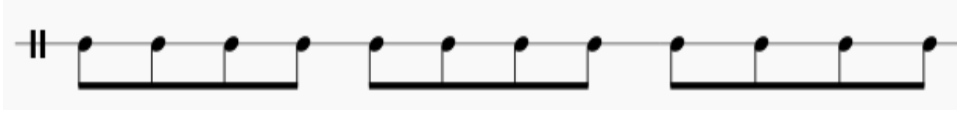
Codetta'nın Köprü¹ ile benzer şekilde seyrettiği ve eseri sonlandırma maksadıyla geldiği için Codetta olarak değerlendirildiği anımsanacaktır. Aralarındaki tek fark Fa# Majör arpejlerinden sonra Re Minör yerine Mi Minör akorunun gelerek eserin sonlanmasıdır.

Çizelge 2. 9 Kullanılan modlar: *Gnossienne*, Nr. 4

Cümle Türü, Materyal, Geçiş	Kullanılan Modlar
Köprüsü ve Codetta	
Giriş	-
a	Re [A] Dizisi
a ¹	Re [A] Dizisi
b	Do [A] Dizisi
Köprü	-
c	Re Dor
c ¹	Re Dor
Köprü ¹	-
b mat.	-
Köprü ¹¹	-
c ¹¹	Re Dor
Codetta	-

2.4.3. Ritmik yapı: armonik eşlik

Eserin armonik eşliğinin neredeyse tamamı sekizlik notaların kullanıldığı bir ritmik düzenden oluşmaktadır. Bahsi geçen düzen şu şekildedir:



Şekil 2. 79 Ritmik Düzen 5

Şekil 2.78’den anlaşılacağı üzere eserin neredeyse tamamını kapsayan ritmik düzen, on iki adet sekizlik notanın döngüsünden oluşmaktadır.



Şekil 2. 80 Ritmik Düzen 6

Bunun tek istisnası ise eserin sonunda yapılan Şekil 2.79’daki ritmik düzendir.

2.4.4. Armonik yapı

Gnossienne Nr. 4’ün armonik yapılanması bir hayli “ilginç” bulunmaktadır. Eser, Nr. 2’dekiyle benzer şekilde Mi Minör’le sonlanmasına karşın; C, C’ kısımları ve Codetta dışında Mi Minör’ü yansıtan bir yapılanmayla karşılaşılmamaktadır. Bununla birlikte Nr. 2’de görülen çok merkezliliğin ve bir kısmı bitiren merkezin bir sonraki kısmı başlatma fikrinin bu eserde de var olduğu görülmektedir.

Eserin eşlik hattında, tonal müzik fonksiyonlarının dışında yapılan hareketlere de rastlanmaktadır. Tonal müziğin belirli bir ekseni bildiren ya da belirginleştiren Altdominant ya da Dominant ilişkileri, burada farklı bir bağlamda ele alınarak merkezlerin kurulmasına olanak sağlamıştır. Bahsi geçen çok merkezlilikten ötürü eserde, Nr. 2’yle benzer bir yaklaşımla ton alanları için herhangi bir armonik derecelendirme yapılmamıştır.

2.4.4.1. Giriş



Şekil 2. 81 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, Giriş

Eserin Giriş kısmı anımsanacağı üzere yalnızca Re Minör akorunun arpejlerinden oluşmaktadır. Herhangi bir armonik ilerleyişe rastlanmamaktadır.

2.4.4.2. a ve a' cümleleri



Şekil 2. 82 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, a ve a' cümleleri

Eserin A kısmı cümlelerine bakıldığında her iki cümlelerin başlangıcında da Giriş kısmında başlayan Re Minör arpejlerinin devam ettiği görülmektedir. Bu durum Giriş kısmında duyurulan arpejlerinin, sonraki kısmın merkezini önelemek üzere yapıldığını akla getirmektedir. Cümlelerin devamında ise Re Minör arpejlerinin doğrudan bir büyük ikili pesletilerek Do Minör arpejlerine dönüştükleri gözlemlenmektedir.

2.4.4.3. b cümlesi



Şekil 2. 83 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, b cümlesi

Eserin b cümlesi incelendiğinde cümlelerin, A kısmı cümlelerinin sonlarında gelen Do Minör arpejleriyle başlangıç gösterdiği görülmektedir. Bu durum da A kısmı cümlelerin sonlarında duyurulan arpejlerin de bir sonraki kısmın merkezini önemele maksadıyla duyurulduğu anlaşılmaktadır.

Cümle sonunda gelen arpej sesleri de bir hayli dikkat çekicidir. Zira ezgi hattındaki seslerle birlikte düşünüldüğünde altıncı çekirdeğin Yarı Eksiltilmiş Sol# Yedili akorunun birinci çevrimini (si-re-fa#-sol#) teşkil eden seslerle oluştuğu anımsanacaktır. Buna karşın çekirdeğin armonik eşliğinde si-re-fa# sesleri bulunmaktadır. Arpej içerisinde eksik olan ses sol#, yalnızca çekirdeğin ezgi hattında yer almaktadır. Bu durumda altıncı çekirdek her ne kadar Yarı Eksiltilmiş Sol# Yedili akorunun birinci çevrimini yansıtsa da çekirdeğin armonik eşliğinin, Si Minör arpejini yansıtmamasından mütevellit, Do Minör arpejlerinin küçük ikili pesletilerek oluştuğunu düşünmek mümkündür. Dahası, eserin başlangıcından itibaren sol elde gelen Minör yapıdaki akorların arpejlenerek, gizlenmiş bir şekilde re-do-si iniş hareketine hizmet ettiği gözlemlenmektedir.

2.4.4.4. Köprü



Şekil 2. 84 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, Köprü

Köprü'nün armonik eşliği, yalnızca bir sonraki kısmın merkezini önceleme amacıyla duyurulan Re Minör arpejlerinden oluşmaktadır.

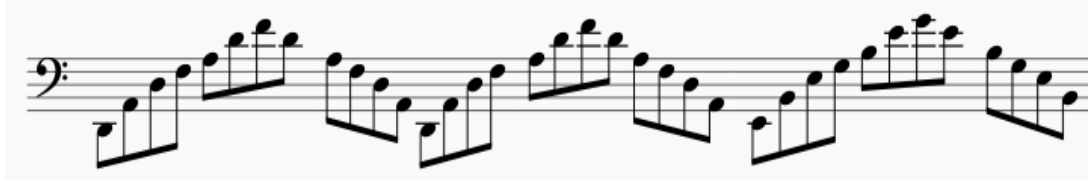
2.4.4.5. c cümlesi



Şekil 2. 85 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, c cümlesi

Eserin c cümlesi incelendiğinde Köprü'de duyurulan Re Minör arpejleriyle başlangıç gösterdiği ve cümle sonunda Re Minör arpejlerinin, A kısmı cümlelerine tezatlık oluşturacak surette büyük ikili tizletilerek Mi Minör'e ilerlediği görülmektedir. Dahası, bahsi geçen ilerleyişin incelenen diğer kısımlarda görüldüğü üzere bir transpozisyon fikrini yansıtarak doğrudan sergilendiği göze çarpmaktadır.

2.4.4.6. c' cümlesi



Şekil 2. 86 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, c' cümlesi

Eserin c' cümlesindeki armonik yapılanma c ile neredeyse birebir aynıdır. Aralarındaki tek fark c' cümlesindeki genişleme fikrine binaen Re Minör arpejlerinin uzamasıdır.

2.4.4.7. Köprü'



Şekil 2. 87 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, Köprü'

Köprü'nün armonik eşliğinin, A¹ kısmına bağlanmak üzere çeşitli ton alanlarında duyurulan arpejlerden oluştuğu görülmektedir. İlk olarak Re Minör arpejleriyle başlangıç gösteren Köprü', daha sonra ani bir şekilde duyurulan Fa# Majör arpejleriyle devam etmektedir. Bahsi geçen akor arpejleri sırasındaki yapılan geçiş hareketi de dikkate değerdir. Zira Re Minör-Fa# Majör geçiş hareketi ilk başta yukarı yönde bir büyük üçlü transpozisyon görünümünü akla getirirse de Majör yapıda bir akora geçilmesinden mütevellit diğer kısımların aksine geçişte aralıkların tam olarak korunamadığı görülmektedir²⁸. Fa# Majör arpejlerinin duyurulmasının ardından ise A¹ kısmının merkezini öncelemek üzere tekrardan Re Minör arpejlerine geçildiği gözlemlenmektedir.

²⁸Her ne kadar geçiş esnasındaki re-fa# ve la-do# hareketleri doğrudan büyük üçlü çıkış hareketine müteakiben bir transpozisyon fikrini çağırırsa da akorların üçlülerini yansıtan fa-la# hareketinin artık üçlü aralık barındırmasından mütevellit, bahsi geçen geçiş bir transpozisyon olarak ele alınamamaktadır.

2.4.4.8. b materyali



Şekil 2. 88 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, b materyali

Eserin B¹ kısmını yansıtan b materyalinin, b cümlesindeki altıncı çekirdekten oluştuğu anımsanacaktır. Bu durumda b materyalinin bünyesinde yalnızca Yarı Eksiltilmiş Sol# Yedili akorunun birinci çevriminin seslerinin barındığını anlaşılmaktadır. Bahsi geçen materyal içerisinde Do Minör arpejine ait herhangi bir unsura rastlanmamasına karşın; A ile B kısımları arasında rastlanan gizlenmiş re-do-si iniş hareketini, A¹ ile B¹ kısımları arasında da görmek mümkündür. Zira Do Minör arpeji, b materyali içerisinde yer almamasına karşın kendisinden önce duyurulan a¹ cümlesinin sonunda duyurulmaktadır.

2.4.4.9. Köprü^{II}



Şekil 2. 89 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, Köprü^{II}

Köprü^{II}'nin armonik eşliği Köprü gibi yalnızca Re Minör arpejlerinden oluşmaktadır. Köprü'nün C kısmına geçişindeki yaklaşımla paralel olarak Köprü^{II} de C¹ kısmının merkezini öncelemektedir.

2.4.4.10. c^{II} cümlesi



Şekil 2. 90 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, c^{II} cümlesi

Şekil 2.89'dan anlaşılacağı üzere c^{II} cümlesinin armonik eşliği c ile birebir aynıdır. Ezgi hattındaki değişime karşın diğer c tipi cümlelerle armonik işleyiş bakımından herhangi bir fark görülmemektedir.

2.4.4.11. Codetta



Şekil 2. 91 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 4, Codetta

Codetta, anımsanacağı üzere Köprü¹ ile benzer şekilde seyretmektedir. Aralarındaki tek fark, çalışmanın “Ezgisel yapı ve tonal/modal anlayış” kısmında da değinildiği üzere Fa# Majör arpejlerinden sonra Re Minör yerine Mi Minör akorunun gelerek eserin sonlandırılmasıdır.

2.5. Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 5

51

5^{ème} GNOSSIENNE

Durée: 3'20"

ERIK SATIE
1889

A
a
Modéré (♩=48) (*souple et expressif*)

b
b'

A
a

© 1968 by Musique Contemporaine - Paris
International Copyright secured all rights reserved
ÉDITIONS SALABERT, S.A. 22, rue Chauchat, Paris

M.C. 288

Printed in France

Tous droits d'exécution,
de reproduction, d'arrangements
réservés pour tous pays

Şekil 2. 92 Form Analizli Nota: *Gnossienne*, Nr. 5

The image displays four systems of musical notation for a piano piece, identified as *Gnosssienne*, Nr. 5 (devam). The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The systems are annotated with various musical symbols and letters:

- System 1:** Features a sixteenth-note triplet in the right hand, marked with a '6' above it. The left hand has a simple accompaniment.
- System 2:** Starts with a 'b'' annotation. It includes a seven-note triplet in the right hand, marked with a '7' above it. A red horizontal line is drawn above the final measure of the system.
- System 3:** Features a sixteenth-note triplet in the right hand, marked with a '3' above it. The system is labeled with 'A'' and 'a'' above the final measure.
- System 4:** Starts with a sixteenth-note triplet in the right hand, marked with a '6' above it. The system is labeled with 'b' above the final measure.

M.C. 288

Şekil 2.91 Form Analizli Nota: *Gnosssienne*, Nr. 5 (devam)

The image displays a musical score for a piano piece, identified as 'Gnosssienne, Nr. 5 (devam)'. The score is written for piano (p) and consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The fourth system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The score is marked with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with the instruction 'poco rall.' (poco rallentando).

bⁱⁱⁱ

Aⁱⁱⁱ
aⁱⁱⁱ

poco rall.

M.C. 288

8 Juillet 1889

Şekil 2.91 Form Analizli Nota: *Gnosssienne*, Nr. 5 (devam)

2.5.1. Form analizi

Esere doğrudan bakıldığında ilk dördünün aksine ölçü çizgilerinin ve zaman anahtarının/anahtarlarının kullanıldığı görülmektedir. Nr. 5'in -her ne kadar yayınlanma şekli farklı olsa da- Satie'nin *Gnossienne* türünde verdiği ilk eser olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bestecinin *Gnossienne*'ler içerisinde ölçü kavramını *Trois Gnossiennes* ile yıktığını düşünmek mümkündür. Esere formal olarak bakıldığında ise bir kısmın modifiye edilerek üç kere tekrar edilmesiyle oluştuğu gözlemlenmektedir. Zira **Şekil 2.91**'de görüldüğü üzere eser, A A' A'' ve A''' olmak üzere dönüşlü tek kısımlı şarkı formunda kaleme alınmıştır. Bahsi geçen eserin form şeması ise şu şekildedir:

Çizelge 2. 10 Form Şeması: *Gnossienne*, Nr. 5

Kısım	Cümle Türü ve Motifik Yapılar										
A	a			b			b'				
	1. m.	2. m.	3. m.	1. m.	2. m.	3. m.	1. m.	2. m.	1. ç.	3. m.	4. m.
A'	a'						b''				
	1. m.		2. m.		3. m.		1. m.	2. m.	1. ç.	3. m.	4. m.
A''	a''			b			b'''				
	1. m.	2. m.	3. m.	1. m.	2. m.	3. m.	1. m.	2. m.	1. ç.	3. m.	4. m.
A'''	a'''										
	1. m.				2. m.				3. m.		

Eserin A kısmı, bünyesinde üç ayrı motifi barındıran a cümlesiyle başlamaktadır. Bahsi geçen cümlelerin ardından da yine üç motiften oluşan b başlangıç göstermektedir. Kısımın son cümlesine bakıldığında ise ilginç bir durumla karşılaşılmaktadır. Zira cümlelerin ilk motifinin a'nın ilk motifiyle benzer yapıda olduğu açıkça görülebilmektedir. Buna karşın cümlelerin ikinci motifinde a'nın etkisi kırılmaktadır. Dahası, cümlelerin devamı a'nın aksine b tipi cümle materyallerinden oluşmaktadır. Cümlelerin devamında ilk olarak b'nin ilk motifinin içerisinde bulunan çekirdek gelmektedir. Çekirdeğin ardından b'nin ikinci motifi, bu cümle içerisinde üçüncü motif olarak yinelenmektedir. Cümle sonunda ise b cümlesinin üçüncü

motifini teşkil eden yapının modifiye edilmiş bir şeklinin, bu cümlede dördüncü motif olarak yer aldığı görülmektedir. Cümle, ilk motifinin a ile olan benzerliğine karşın devamının b materyalleriyle kurgulanmasından mütevellit b tipinde bir cümle olarak değerlendirilmesi tercih edilmiştir. A kısmının sonlanmasının ardından ise eserin bir sonraki kısmı olan A¹ başlangıç göstermektedir.

Eserin A¹ kısmına bakıldığında A'dan farklı olarak iki adet müzik cümlesinden oluştuğu görülmektedir. Kısmın ilk cümlesi olan a¹, a ile neredeyse birebir aynıdır. Kısmın diğer cümlesinde ise yine ilginç bir durumla karşılaşmaktadır. Cümlelerin ilk motifinin a'nın ilk motifinin bir transpozisyonu olduğu dikkat çekmektedir. Buna karşın cümlelerin ikinci motifinin a'nın aksine b'nün ikinci motifiyle benzer yapıda olduğu görülmektedir. Cümlelerin devamı da b¹ ile benzer özelliklere sahiptir. Zira cümlelerin ikinci motifinin ardından sırasıyla b'nün içerisinde yer alan çekirdeğin ve aynı cümlelerin üçüncü motifinin transpozisyonu izlenimini veren bir yapının geldiği açıkça görülebilmektedir. Dahası, cümlelerin son motifinin de diğer b tipi cümlelerin sonlarında yer alan motifle oldukça benzer yapıda olduğu gözlemlenmektedir. A¹ kısmının sonlanmasının ardından eserin ilk kısmıyla oldukça benzer yapıya sahip olan A² başlamaktadır.

Eserin A² kısmı, A'daki gibi üç adet müzik cümlesini bünyesinde barındırmaktadır. Kısmın ilk cümlesinin a ile neredeyse birebir aynı olduğu görülmektedir. Kısmın devamında ise doğrudan b cümlesi yer almaktadır. Bahsi geçen cümlelerin ardından da b¹ ile oldukça benzer nitelikteki b² gelmektedir. A²'nün sonlanmasının ardından ise eserin son kısmı olan A³ gelmektedir.

Eserin son kısmına bakıldığında diğerlerinin aksine yalnızca bir cümleden oluştuğu görülmektedir. Bahsi geçen cümleye bakıldığında ise daha önce rastlanan diğer a tipindeki cümlelerle neredeyse birebir aynı olduğu anlaşılmaktadır. Buna ek olarak eserin son kısmının tek cümleden oluşması *Gnossienne* Nr. 2'nin sonunu çağrıştırmaktadır.

2.5.2. Ezgisel yapı ve tonal/modal anlayış

Eserin donanımında bulunan fa# işareti, ilk bakışta eserin Sol Majör ya da Mi Minör'de kaleme alındığını akla getirmektedir. Ancak eserin Sol Majör akoruyla başlayıp Mi Minör akoruyla sonlanmasından ötürü, bu hususta doğrudan somut bir bilgiye ulaşılamamaktadır. Bununla bağlantılı olarak eserin müzikal dokusunda da

ilginç bir durumla karşılaşmaktadır. Eser, çalışma içerisinde incelenen diğer parçalar gibi homofonik dokuda kaleme alınmakla birlikte, eserin ezgi hattında ses dizilerinden ziyade yoğun bir şekilde arpej ve akor seslerinin kullanıldığı gözlemlenmektedir. Süslemeler ve ritmik yapıların çeşitliliği de göz önünde bulundurulduğunda akor eşliklerinin üzerine duyurulan arpej ve akor sesleri, emprovize (doğaçlama) fikrini çağrıştırmaktadır. Eserin melodi yapılanmasının ve tonal/modal anlayışının saptanabilmesi için ise daha kapsamlı bir analiz çalışmasının yapılması gereklilik arz etmektedir.

2.5.2.1. a cümlesi



Şekil 2. 93 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 5, a cümlesi

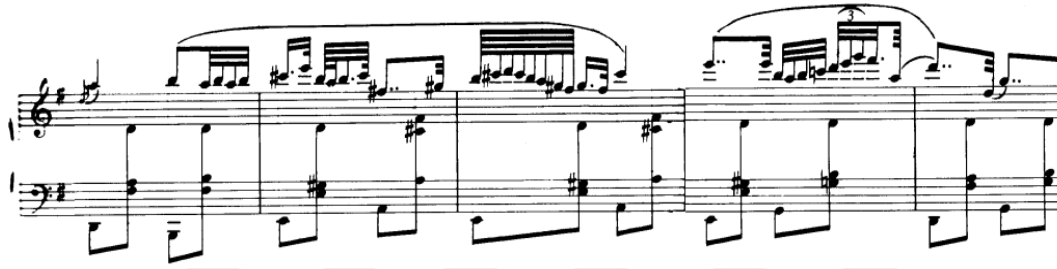
Cümlenin ilk motifi yalnızca Sol Majör Yedili ve Do Majör akor seslerinden oluşmaktadır. Sol Majör Yedili akorunun yedinci derecesini teşkil eden fa# sesi ise sol eldeki akor eşliğinin içerisinde bulunmamasına karşın sağ elde yer almaktadır.

Cümlenin ikinci motifine bakıldığında 1. ölçünün ezgi hattının sonunda duyurulan mi₅ sesinin devam ettiği ancak sol elde Do Majör yerine La Minör akorunun geldiği görülmektedir. Bahsi geçen akorun ardından ise sol elde Mi Minör akoru eşliğiyle birlikte sağ elde kemer ezgi modeli içerisinde Mi Eol dizisinin seslerinin kullanıldığı izlenimi uyanmaktadır. Motifin devamı incelendiğinde sol elde Sol Majör ve Re Majör akorları eşliğinde sağ elde bahsi geçen akorların seslerinin duyurulduğu görülmektedir. Ezgi hattında gelen akor sesleri içerisinde yer almayan do₆ sesi ise alt komşu işleme olarak değerlendirilebilmektedir.

Üçüncü motife gelindiğinde armonik eşliğinin Si Minör akoruyla başlangıç gösterdiği görülmektedir. Sağ elde ise öncü nota olarak değerlendirilen si₅ sesiyle birlikte Si Minör akorunun arpejiyle karşılaşmaktadır. Motifin sonuna bakıldığında da sol elde Mi Minör akoru eşliğinde sağ elde ağırlıkla Mi Minör Yedili akorunun arpejinin bulunduğu gözlemlenmektedir.

Cümlelerin ezgi hattında yoğun bir şekilde duyurulan akor sesleri ve arpejlere binaen ikinci motiftaki Mi Eol dizi sesleri artık farklı bir bağlam kazanmaktadır. Motifin bahsi geçen alanının ezgi hattında yer alan fa[#]₅, la₅, do₆ ve fa[#]₆ sesleri; rahatlıkla geçit ve işleme notaları olarak değerlendirilebilmektedir. Bu durumda bahsi geçen alan, Mi Eol dizisi yerine Mi Minör Yedili akorunun arpejlenmesi olarak da yorumlanabilmektedir.

2.5.2.2. b cümlesi



Şekil 2. 94 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 5, b cümlesi

Eserin b cümlesinin ezgi hattı da ağırlıklı arpej ve akor seslerinden oluşmaktadır. Cümlelerin ilk motifi Re Minör akoru eşliğinde ezgi hattında Re Minör akor sesleriyle başlangıç göstermektedir. Ardından Si Minör Yedili akoru gelmekte ve bahsi geçen akorun yedilisini teşkil eden la sesi de ezgi hattındaki akor sesleri içerisinde yer almaktadır. Cümlelerin ikinci ölçüsünün Mi Majör Dominant Yedili akorunun sesleriyle başlangıç gösterdiği görülmektedir. Sol elde duyurulan akorda bulunmayan si sesi ise ezgi hattında yer almaktadır. Bununla birlikte ezgi hattındaki do[#]₆ ve la₅ sesleri de armoni dışı sesler olarak değerlendirilebilmektedir. Ölçünün sonunda ise birinci çevrim olarak gelen Fa[#] Minör akoru eşliğinde sağ elde yalnızca fa[#]₅ sesiyle karşılaşılmaktadır.

Cümlelerin ikinci motifine bakıldığında bir önceki ölçüdeki akor yapılanmasıyla aynı şekilde Mi Majör ve birinci çevrim Fa[#] Minör akorlarının geldiği görülmektedir. Ezgi hattında ise her ne kadar ezgi modelleri farklı olsa da yine akor sesleriyle karşılaşılmaktadır. Mi Majör Dominant Yedili akorunun sesleri; öncü ses olarak değerlendirilen otuz ikilik değerdeki sol[#]₅ sesiyle birlikte başlangıç göstermekte ve Mi Majör Dominant Yedili akorunun eksik kalan sesi si yine ezgi hattında yer almaktadır. Motifin Mi Majör Dominant Yedili akoru etkisindeki ezgi hattında yer alan do[#]₆, la₅ ve fa[#]₅ sesleri ise armoni dışı sesler olarak değerlendirilebilmektedir.

Motifin sonunda birinci çevrim Fa# Minör akorunun geldiği alandaki ezgi hattında da önceki ölçüden farklı olarak do#₆ sesinin geldiği görülmektedir.

Cümlemin üçüncü motifine gelindiğinde Mi Majör Dominant Yedili akoru²⁹ eşliğinde ezgi hattında yer alan mi₆ sesleriyle başladığı görülmektedir. Ardından da ağırlıklı Sol Majör Yedili akorunun sesleriyle karşılaşmaktadır. Bahsi geçen akorun yedilisini teşkil eden fa# sesi ezgi hattında yer almakta; ezgi hattındaki la₅, do₆ ve mi₆ sesleri ise armoni dışı sesler olarak değerlendirilebilmektedir. Motifin devamına bakıldığında sol elde sırasıyla Re Majör ve Sol Majör akorlarıyla, sağ elde ise bahsi geçen akorların birinci derecelerini teşkil eden seslerle karşılaşmaktadır. Motifin sonunda yer alan ezgi hattındaki sıçrayışlar dikkat da çekmektedir. Zira a cümlesinin başlangıcında yer alan çıkıcı yöndeki tam dörtlü re₅-sol₅ hareketiyle; -her ne kadar ritmik olarak farklı olsalar da- öncelikle bir transpozisyon dâhilinde la₅-re₆, ardından da cümlemin sonunda aynı şekilde re₅-sol₅ olarak karşılaşmaktadır. Bu durum b cümlesinin sonunun a materyalleri barındırdığını göstermektedir.

2.5.2.3. b' cümlesi



Şekil 2. 95 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 5, b' cümlesi³⁰

Eserin b' cümlesi incelendiğinde b'nin sonunda yer alan a materyallerinin varlığının nedeni somut bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Zira cümlemin ilk motifinin ezgi hattında a'nın ilk motifindeki ezgi profilinin imite edildiği görülmektedir. Buna karşın aralıklar tam olarak korunmadığı için motif bir transpozisyon olarak değerlendirilememektedir. Bununla birlikte aralarındaki diğer bir fark, motifin başında yer alan fa#₅-si₅ tam dörtlü çıkıcı hareketin çarpma notası yerine bir önceki ölçünün sonundaki otuz ikilik nota ile birleşerek duyurulmasıdır. Armonik eşliğinde ise aralıkların korunmamasına binaen Si Majör Yedili yerine Si Minör Yedili, Mi

²⁹ Akor, her ne kadar Mi Majör Dominant Yedili olarak değerlendirilse de akorun beşlisini teşkil eden si sesi ölçünün başında yer almamakta, ölçünün ikinci yarısında Sol Majör Yedili akorunun etkisindeki alanda bulunmaktadır.

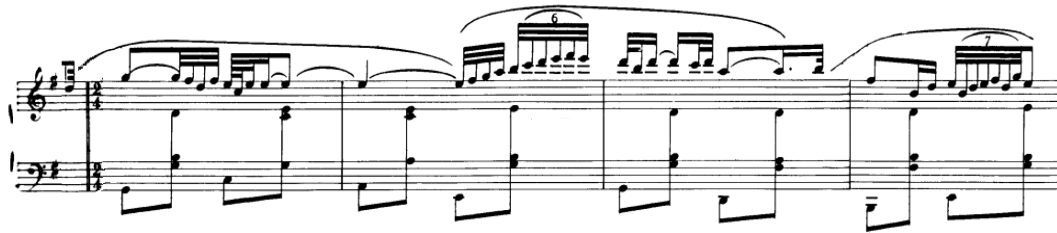
³⁰ Eserin 9. ölçüsünde yer alan Sol Majör akoru kesite dâhil edilmemiştir.

Majör yerine de Mi Minör akorlarının geldiği görülmektedir. Si Minör Yedili akorunda eksik olan la sesi de ezgi hattında yer almaktadır.

Cümlelerin ikinci motifine bakıldığında La Majör Dominant Yedili akoru eşliğinde, sağ elde bahsi geçen akorun arpejiyle başlangıç gösterdiği görülmektedir. La Majör Dominant Yedili akorunun eksik kalan sesi mi ezgi hattında bulunmakta ve sağ eldeki fa[#]₅ sesi de bir geçit notası olarak değerlendirilebilmektedir. Motifin sonunda ise sol elde birinci çevrim Si Minör akoru ve sağ elde bahsi geçen akorun seslerinin bulunduğu gözlemlenmektedir. Motif sonunda yer alan fa[#]₅-si₅ çarpmaları da yine a'nın başlangıcını çağrıştırmaktadır.

İkinci motifin ardından b'nin birinci motifinden alınan bir çekirdeğin ve ardından da b'nin ikinci motifinin bu cümlede üçüncü motif olarak geldiği görülmektedir. Cümlelerin son motifinin ise b'nin üçüncü motifinin ezgi hattının bir oktav pesletilerek ve motifin sonunun kısaltılarak oluşturulduğu gözlemlenmektedir.

2.5.2.4. a' cümlesi



Şekil 2. 96 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 5, a' cümlesi³¹

Eserin a' cümlesine bakıldığında a ile neredeyse birebir aynı olduğu görülmektedir. Aralarındaki fark, cümle başında yer alan çıkıcı yöndeki tam dörtlü re₅-sol₅ hareketinin çarpma yerine bir önceki ölçünün sonunda otuz ikilik değerde duyurulan re₅ ile gerçekleşmesi ve bu esnada her ne kadar kesite dâhil edilmese de b' cümlesinin sonunda duyurulan Re Majör akorunun devam etmesidir.

³¹ Eserin 14. ölçüsünde yer alan Re Majör akoru kesite dâhil edilmemiştir.

2.5.2.5. b^{II} cümlesi



Şekil 2. 97 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 5, b^{II} cümlesi

Eserin b^{II} cümlesi incelendiğinde b^I cümlesiyle benzer yapıda olduğu göze çarpmaktadır. Cümlede transpozisyon fikri bulunmakla birlikte ilginç bir durumla daha karşılaşmaktadır. Cümle'nin, b^I cümlesinde rastlanan a'nın ilk motifinin imitasyonuna karşın doğrudan a'nın ilk motifinin ezgi hattının tize doğru tam dörtlü transpozisyonuyla başlangıç gösterdiği görülmektedir³². Cümlenin devamında da transpozisyon fikrinin farklı bir bağlamda devam ettiği gözlemlenmektedir.

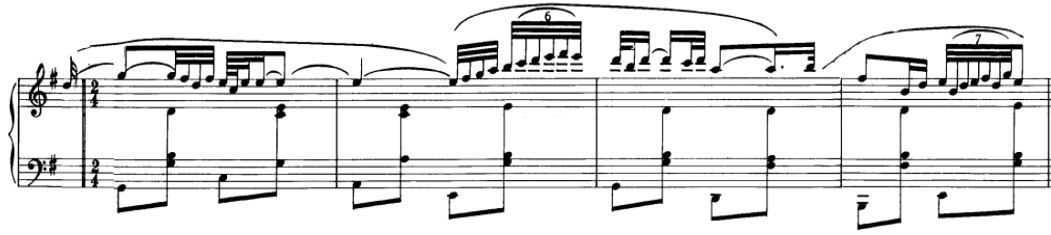
Cümle'nin ikinci motifinin neredeyse tamamının b^I cümlesinin ikinci motifinin büyük ikili pese transpozisyonu olduğu dikkat çekmektedir. Aralarındaki tek fark, b^I cümlesinin ikinci motifinin başında duyurulan sol₅-mi₅ küçük üçlü inişinin burada la₅-re₅ tam beşli inişi olarak duyurulmasıdır. Büyük ikili pesletilme hareketi ikinci motiften sonra da devam etmektedir. Zira, birinci çekirdeğin ve üçüncü motifin b^I cümlesindeki muadillerinin bir büyük iki pese transpozisyonları oldukları açıkça görülmektedir. Dahası, cümlenin son motifinde de transpozisyon fikrinin etkisiyle karşılaşmak mümkündür. Motifin sol elinin çoğunluğunun b^I cümlesindeki muadilinin büyük ikili pese transpozisyonunu yansıttığı görülmektedir³³. Sağ elde ise tek farkın yalnızca bir oktav tizden yazılması olduğu açıkça görülebilmektedir³⁴.

³² Transpozisyon fikrinin yansımaları sol elde de görülebilmektedir. Zira Sol Majör Yedili- Do Majör hareketinin yerini b^{II} cümlesinin ilk motifinde Do Majör Yedili- Fa Majör hareketi almaktadır. Buna karşın akor seslerinin geliş sırası transpozisyona uymamaktadır.

³³ Aralarındaki tek fark motifin sonunda Re Majör'ün bir büyük ikili pese transpozisyonu mahiyetinde duyurulan Do Majör akorunun seslerinin geliş sıralamasındaki farklılıktır.

³⁴ Bu durumda motifin ezgi hattı küçük yedili tize transpozisyon olarak da yorumlanabilmektedir.

2.5.2.6. a^{II} cümlesi



Şekil 2. 98 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 5, a^{II} cümlesi³⁵

Eserin a^{II} cümlesi a^I ile neredeyse birebir aynıdır. Aralarındaki tek fark cümle başında gelen re₅ sesinin armonik eşliğinde b^{II} cümlesindeki transpozisyon fikrine binaen Re Majör yerine Do Majör akorunun gelmesidir.

2.5.2.7. b^{III} cümlesi



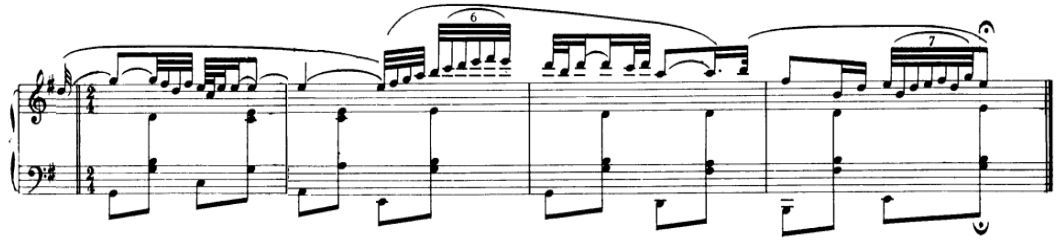
Şekil 2. 99 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 5, b^{III} cümlesi³⁶

Eserin b^{III} cümlesinin b^I ile neredeyse birebir aynı olduğu görülmektedir. Aralarındaki tek fark dördüncü motifin ezgi hattının bir oktav tizden yazılmasıdır.

³⁵ Eserin 23. ölçüsünde yer alan Do Majör akoru kesite dâhil edilmemiştir.

³⁶ Eserin 32. ölçüsünde yer alan Sol Majör akoru kesite dâhil edilmemiştir.

2.5.2.8. a^{III} cümlesi

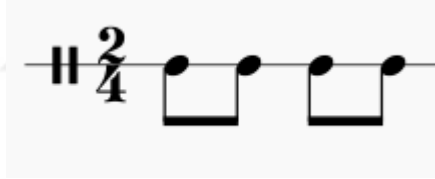


Şekil 2. 100 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 5, a^{III} cümlesi

Eserin a^{III} cümlesinin a^I ile neredeyse birebir aynı olduğu görülmektedir. Aralarındaki tek fark, cümle sonunda kapanışı vurgulamak üzere *puandorg* (*Puan de orge*) ile eserin sonunda ses süresinin uzatılmasıdır.

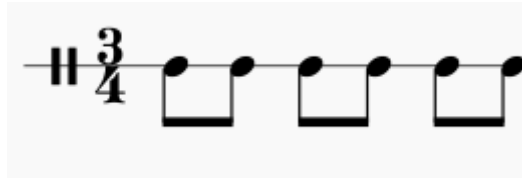
2.5.3. Ritmik yapı: armonik eşlik

Eserin armonik eşliğini teşkil eden ritmik dokunun neredeyse tamamının sekizlik notalardan oluştuğu görülmektedir. Bahsi geçen doku; ölçülerin ilk sekizliklerinde bir, diğer sekizliklerinde ise dikey olarak üç sesin duyurulmasıyla oluşturulmaktadır.



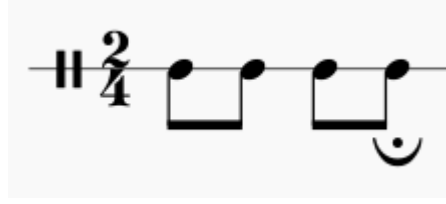
Şekil 2. 101 Ritmik Düzen 7

2/4'lük ölçülerde bahsi geçen doku Şekil 2.100'deki gibi iki kere duyurularak bir ritmik düzen oluşturmaktadır.



Şekil 2. 102 Ritmik Düzen 8

3/4'lük ölçülerde ise ritmik dokunun üç kere yinelenerek Şekil 2.101'deki ritmik düzeni oluşturduğu gözlemlenmektedir.



Şekil 2. 103 Ritmik Düzen 9

Eserin sonunda ise istisnai bir durum olarak neredeyse yedinci ritmik düzenle birebir aynı olan Şekil 2.102'deki ritmik düzenle karşılaşılmaktadır. Aralarındaki tek fark çalışmanın önceki kısmında da belirtildiği üzere eserin sonunda *puandorg* kullanılarak ses süresinin uzatılmasıdır.

2.5.4. Armonik yapı

Gnossienne Nr. 5'in ezgi hattında doğrudan modal dizilere rastlanamamasına karşın eserin armonik yapılanmasıyla ilgili bazı çıkarımlarda bulunmak mümkündür.

2.5.4.1. a cümlesi



Şekil 2. 104 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 5, a cümlesi³⁷

Eserin a cümlesinin armonik eşliği Sol Majör Dominant Yedili ve Do Majör hareketiyle başlangıç göstermektedir. Bahsi geçen hareket do ekseninde V^{Maj.7}-I hareketi olarak yorumlanabilmektedir. Do Majör'ün ardından ise ilgilisi La Minör akoru gelmektedir. Akor, her ne kadar Do Majör'ün ilgilisi olsa da ardından gelen Mi Minör Yedili akoruyla birlikte farklı bir mahiyet kazanmaktadır. Eksen ses mi olarak düşünüldüğünde La Minör akoru, iv-i⁷ hareketine hizmet etmektedir. Bahsi geçen hareketteki Mi Minör akorunun ardından ilgilisi Sol Majör akoru gelmektedir. Bu akor da kendisinden sonra gelen Re Majör'le birlikte değerlendirildiğinde bir öncekiyle benzer bir harekete hizmet ettiği gözlemlenmektedir. Zira eksen ses re olarak düşünüldüğünde Sol Majör'ün IV-I hareketine hizmet ettiği

³⁷ Çalışmanın bu kısmındaki kesitler sol eli içerdiği için bazı akorların seslerinin tamamı kesitlerde görülememektedir. Buna karşın çalışmanın "Ezgisel yapı ve tonal/modal anlayış" bölümünde de değinildiği üzere bazı akorların eksik kalan seslerinin sağ elde tamamlandığı gözden uzak tutulmamalıdır.

düşünülebilmektedir. Cümlenin son ölçüsünde ise Re Majör akorunun ilgilisi Si Minör'ün geldiği görülmektedir. Bahsi geçen akor, kendisinden sonra gelen Mi Minör Yedili akoruyla birlikte değerlendirildiğinde diğerleriyle benzer bir yaklaşımla eksen ses mi olarak kabul edildiğinde $v-1^7$ hareketine hizmet ettiği gözlemlenmektedir.

2.5.4.2. b cümlesi



Şekil 2. 105 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 5, b cümlesi

Eserin b cümlesinin armonik eşliği Re Majör ve onun ilgili Si Minör'ün yedilisiyle başlamaktadır. Ardından da iki kere duyurulan Mi Majör Dominant Yedili ve birinci çevrim Fa# Minör akorlarıyla karşılaşmaktadır. Bahsi geçen ilerleyişin ardından tekrardan Mi Majör Dominant Yedili akoru gelmesine karşın bu sefer birinci çevrim Fa# Minör akoru yerine -ani bir şekilde- Sol Majör Yedili akorunun duyurulduğu gözlemlenmektedir. Sol Majör Yedili akorunun ardında Re Majör akoru gelmekte ve Re Majör'ün ardından da Sol Majör Yedili akoru yinelenmektedir. Bahsi geçen hareket rahatlıkla $I^{Maj.7}-V-I$ olarak yorumlanabilmektedir.

2.5.4.3. b' cümlesi



Şekil 2. 106 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 5, b' cümlesi³⁸

Anımsanacağı üzere cümlenin ilk motifinin ezgi profilinde a'nın ilk motifi imite edilmekteydi. Armonik eşliğinde ise aralıkların korunmamasına binaen bir transpozisyon fikrine karşın Si Majör Yedili yerine Si Minör Yedili, Mi Majör yerine ise Mi Minör akorları gelmektedir. Bundan dolayı cümle do ekseninde $V^{Maj.7}-I$ hareketi yerine v^7-i hareketiyle başlangıç göstermektedir. Ardından da La Majör

³⁸ 9. ölçünün sonunda ezgi hattındaki fa#₅ sesi b' cümlesine ait olmakla birlikte Sol Majör akoru b cümlesine ait olarak değerlendirildiği için kesit içerisine dâhil edilmemiştir.

Dominant Yedili ve birinci çevrim Si Minör akorları duyurulmaktadır. Cümlenin devamı b materyallerinden oluşmasına binaen b ile benzer şekilde seyretmektedir. Aralarındaki tek fark, cümlenin sonunda Sol Majör akorunun bulunmamasından mütevellit I^{Maj.7}-V- I hareketinin re eksen olarak değerlendirilerek IV^{Maj.7}-I hareketine dönüşmesidir.

2.5.4.4. a' cümlesi



sonunda Re Majör Dominant Yedili akorunun ardından gelen Fa Majör yedili ve Do Majör akorları, b¹ cümlesindekiyle paralel bir yaklaşımla do ekseninde rahatlıkla IV^{Maj.7}-I hareketi olarak yorumlanabilmektedir.

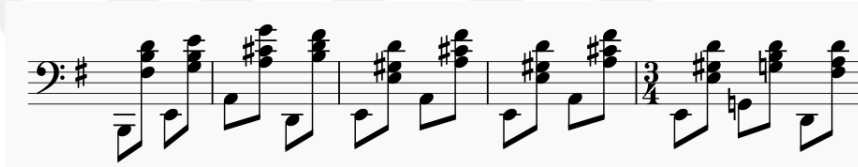
2.5.4.6. a^{II} cümlesi



Şekil 2. 109 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 5, a^{II} cümlesi⁴⁰

Eserin a^I cümlesinin armonik eşliğinin a ve a^I ile birebir aynı olduğu görülmektedir.

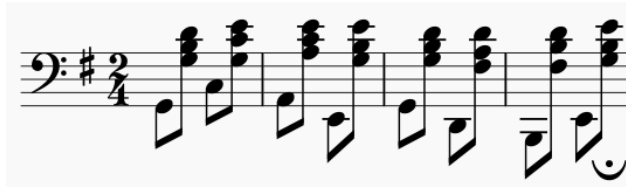
2.5.4.7. b^{III} cümlesi



Şekil 2. 110 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 5, b^{III} cümlesi⁴¹

Eserin b^{III} cümlesinin armonik eşliğinin b^I ile birebir aynı olduğu gözlemlenmektedir.

2.5.4.8. a^{III} cümlesi



Şekil 2. 111 Sol El Partisi: Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 5, a^{III} cümlesi⁴²

Eserin a^{III} cümlesinin armonik eşliği eser içerisinde saptanan diğer a tipindeki cümlelerle birebir aynıdır.

⁴⁰ 23. ölçünün sonunda ezgi hattında yer alan re₅ sesi a^I cümlesine ait olmakla birlikte Do Majör akoru b^{II} cümlesine ait olarak değerlendirildiği için kesit içerisine dâhil edilmemiştir.

⁴¹ 32. ölçünün sonunda ezgi hattındaki fa₅ sesi b^I cümlesine ait olmakla birlikte Sol Majör akoru b^{II} cümlesine ait olarak değerlendirildiği için kesit içerisine dâhil edilmemiştir.

⁴² 37. ölçünün sonunda ezgi hattında yer alan re₅ sesi a^{III} cümlesine ait olmakla birlikte Re Majör akoru b^{III} cümlesine ait olarak değerlendirildiği için kesit içerisine dâhil edilmemiştir.

2.6. Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6

54

6^{ième} GNOSSIENNE

ERIK SATIE
1897

DURÉE: 1'20"

A

(a)

(♩ = 60) Avec conviction et avec une tristesse rigoureuse

(avec *mp* expression)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f) Dans une saine supériorité

A' (a)

© 1968 by Musique Contemporaine - Paris
international Copyright secured all rights reserved
EDITIONS SALABERT, S.A. 22, rue Chauchat, Paris

M.C. 289

Printed in France
Tous droits d'exécution,
de reproduction, d'arrangements
réservés pour tous pays

Şekil 2. 112 Form Analizli Nota: *Gnossienne*, Nr. 6

The image displays a musical score for a piano piece, identified as Gnessin's No. 6, Op. 289. The score is written for piano and bass staves. It consists of five systems of music. The first system is labeled with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system is labeled with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The third system is labeled with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth system is labeled with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth system is labeled with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Labels (f'), (b), (c), (d), (e'), (f''), (b''), (f'''), and A'' (a'') are placed above the staves. The text "Hâve de corps" is written above the third system, and "savamment" is written above the fifth system. The score ends with a double bar line.

M.C. 289

Janvier 1897

Şekil 2.111 Form Analizli Nota: *Gnessienne*, Nr. 6 (devam)

2.6.1. Form analizi

Nr. 6'nın, *Gnossienne* türündeki diğer parçalar arasında en son bestelenen eser olduğu anımsanacaktır. İlk beşi arasında en son bestelenen Nr. 4 (1891) ile arasında yaklaşık olarak altı yıl bulunmaktadır. Eserin bestelenme sürecindeki farklılığın yapısına da etki ettiği gözlemlenmektedir. Zira eser her ne kadar A, A' ve A'' olmak üzere dönüşlü tek kısımlı şarkı formunda kaleme alınmışsa da kısımların içeriğinde oldukça farklı yapılara rastlamak mümkündür. Kısımların içerisindeki yapılar diğerlerindeki gibi doğrudan cümle, motif ya da çekirdek olarak değerlendirilememektedir. Bunların yerine benzer yapıyı içeren yapılar ancak “fikir” olarak ifade edilebilmektedir. Eserin formunu şu şekilde tablolamak mümkündür:

Çizelge 2. 11 Form Şeması: *Gnossienne*, Nr. 6

Kısım	Müzikal “Fikirler”					
A	(a)	(b)	(c)	(d)	(e)	(f)
A'	(a')	(f')		(b')	(c')	
A''	(a'')	(d')	(f'')	(e')	(c'')	(b'')

Eserin A kısmı (a), (b), (c), (d), (e) ve (f) olmak üzere ardışık olarak gelen altı adet müzikal “fikirden” oluşmaktadır. Sonraki kısımda ise “fikirlerin” geliş sıralarında ve sayılarında kimi farklılıklarla rastlanmaktadır.

A' kısmı A'dan farklı olarak dört adet “fikirden” oluşmaktadır. Kısım, her ne kadar ilki gibi (a) tipinde bir “fikirle” başlangıç gösterse de ardından doğrudan (f) tipinde bir “fikir” gelmektedir. Bahsi geçen “fikre” bakıldığında yer değiştirme fikrinin yansıtıldığı görülmektedir. Zira (f) “fikrinin” son üç vuruşunu teşkil eden yapının transpozisyonu, buradaki “fikrin” başında yer almaktadır. Kısımın devamında ise sırasıyla (b) ve (c) tipinde iki adet “fikir” gelmektedir. Bahsi geçen “fikirler” her ne kadar muadillerinin transpozisyonları olsalar da (c') “fikrinde” özetleme fikrinin yansıtıldığı gözden uzak tutulmamalıdır. Eserin son kısmında da “fikirlerin” geliş sıralarında ve sayılarındaki farklılıkların izlerini sürmek mümkündür.

Kısım diğerleri gibi (a) tipinde bir “fikirle” başlangıç göstermektedir. Ardından da (d), (f)'nin ilk beş vuruşu, (e), (c)'nin ilk dört vuruşu ve (b)'nin farklı “eksenlerdeki” transpozisyonlarını yansıtan sırasıyla (d'), (f''), (e'), (c'') ve (b'') “fikirleri” gelmektedir. Eserin sonunda ise (f)'nin son üç vuruşunun transpozisyonunu ve eserin bitiş akorunu içeren (f''') “fikri” yer almaktadır.

2.6.2. Ezgisel yapı, tonal/modal anlayış ve armonik yapı

Eserin donanımında herhangi bir değıştiren bulunmamakla birlikte daha ilk notalarından itibaren tonal/modal gelenekten oldukça farkı bir ses evreniyle karşılaşmaktadır. Tonal/modal müziğin belirli bir eksenini bildirme ya da görünür kılma durumu bu eserde mahdut bir şekilde görülebilmektedir. Zira eserin armonik eşliğinde Tonik, Dominant, Altdominant hareketlerinden ziyade birbirlerinden bağımsız şekilde ilerleyen akor yürüyüşlerine rastlanmaktadır.

Eserin sağ el partisi ise *Gnossienne*, Nr. 5'le benzer bir yaklaşımla ağırlıklı arpej ve akor seslerinden oluşmaktadır. Buna karşın, sol elde birbirlerinden bağımsız şekilde ilerleyen akor yürüyüşleriyle birlikte bahsi geçen seslerin birleşerek “akışkan” bir görünümde eserin ezgi hattını oluşturduğu izlenimi uzanmaktadır. Bahsi geçen görünümün izlerinin sürülmesi ancak kapsamlı bir analiz çalışmasıyla mümkün olacaktır.

2.6.2.1. (a) “fikri”



Şekil 2. 113 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6, (a) “fikri”

“Fikir”, iki kez tekrarlanan Fa Majör ve Artırılmış Mib akor sesleriyle başlangıç göstermektedir. Bu esnada ezgi hattında da bahsi geçen akorların beşlileriyle oluşturulan, senkoplu bir şekilde duyurulan $do_5-si_4-do_5-si_4$ hareketi yer almaktadır. “Fikrin” ikinci yarısı ise sırasıyla Re Minör On Birli, Do Majör Yedili, La Minör Majör yedili ve Fa Majör akorlarının seslerinden oluştuğu görülmektedir. Ezgi hattında ise ilk yarısından farklı olarak çıkıcı yöndeki $re_5-sol_5-la_5$ ve $si_4-do_5-mi_5$; inici yönde de $la_4-sol_4-fa_4$ hareketleri yer almamaktadır.

“Fikrin” ezgi hattı, açıklamalardan anlaşılacağı üzere akor seslerinden melodi yaratma uygulaması için somut bir örnek teşkil etmektedir. Armonik eşliği ise her ne kadar Fa Majör akoruyla başlayıp Fa Majör ile sonlansa da içerisindeki akor yürüyüşleri daha önce bahsedilen mahdut görünümü desteklemektedir.

2.6.2.2. (b) “fikri”



Şekil 2. 114 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6, (b) “fikri”

Eserin (b) “fikri” Sol Majör Yedili, Lab Majör ve Mi Minör akor seslerinden oluşmaktadır. Burada da benzer bir yaklaşımla akor sesleriyle melodi yaratma uygulamasına rastlanmaktadır. Zira “fikrin” ezgi hattı incelendiğinde inici yöndeki $\text{sol}_4\text{-fa}\sharp_4\text{-re}_4$, $\text{mi}\flat_4\text{-lab}_4$ tam dörtlü çıkış ve $\text{lab}_4\text{-mi}\flat_4$ eksiltilmiş dörtlü iniş hareketini yansıtan perdelerin akor seslerinden alındığı açıkça görülmektedir.

2.6.2.3. (c) “fikri”



Şekil 2. 115 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6, (c) “fikri”

Eserin üçüncü “fikri”; $\text{Fa}\sharp$ Majör, $\text{Sol}\sharp$ Minör, $\text{La}\sharp$ Minör, $\text{Sol}\sharp$ Majör Dominant Yedili, $\text{Fa}\sharp$ Minör, $\text{Sol}\sharp$ Minör Majör Yedili ve La Majör akor seslerinden oluşmaktadır. Ezgi hattı ise ekleme bağı vasıtasıyla yapılan senkoplu hareketle başlangıç göstermektedir. Bahsi geçen hareket, kemer ezgi modelindeki $\text{fa}\sharp_4\text{-si}_4\text{-mi}\sharp_4$ tam dörtlü çıkış-eksiltmiş beşli iniş ve $\text{mi}\sharp_4\text{-sol}\sharp_4$ büyük üçlü çıkış hareketlerini içermektedir. “Fikrin” devamında ise $\text{fa}\sharp_4\text{-sol}\sharp_4\text{-fa}\sharp_4\text{-mi}_4$ kemer hareketi yer almaktadır. Görüldüğü üzere bu “fikirde” de modal diziden ziyade akor sesleriyle melodi yaratma uygulamasına rastlanmaktadır.

2.6.2.4. (d) “fikri”



Şekil 2. 116 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6, (d) “fikri”

“Fikir”; üçüncü çevrim Fa Majör Dominant Yedili, üçüncü çevrim Yarı Eksiltilmiş Mi Yedili ve üçüncü çevrim Eksiltilmiş Yedili Si akorlarının seslerinden oluşmaktadır. Ezgi hattında ise bahsi geçen akor sesleriyle oluşturulan inici yöndeki $do\sharp_5-sib_4-re_4$ hareketi yer almaktadır.

2.6.2.5. (e) “fikri”



Şekil 2. 117 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6, (e) “fikri”

“Fikrin” neredeyse tamamının Si Minör, Sol Majör Dominant Yedili, Mi Minör ve Fa Majör Dominant Yedili arpej/ akor seslerinden oluştuğu görülmektedir⁴³. “Fikrin” ezgi hattı $si\sharp_4-re_5-fa\sharp_4$ olmak üzere Si Minör arpejiyle başlangıç göstermektedir. Daha sonra $fa\sharp_4-fa\sharp_4-mi_4$ kromatik iniş gerçekleşmekte ve “fikrin” sonunda ise $mi_4-fa\sharp_4-sol\sharp_4-mib_4$ kemer hareketiyle birlikte “fikir” sonlanmaktadır.

⁴³ Bunun tek istisnası “fikrin” üçüncü vuruşundaki bir geçit notası olarak değerlendirilen $fa\sharp_4$ sesidir.

2.6.2.6. (f) “fikri”



Şekil 2. 118 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6, (f) “fikri”

Eserin (f) “fikrinin” ilk beş vuruşunun ikişer kez duyurulan Re Majör, Yarı Eksiltilmiş La# Yedili ve ardından gelen Fa# Majör Dominant Yedili akorlarının seslerinden oluştuğu görülmektedir. Ezgi hattı ise ikişer kez duyurulan la₄-re₄/re₅-do#₅ hareketiyle başlangıç göstermekte, ardından do#₅ sesi tam beşli inici hareket dâhilinde fa#₄’e doğru ilerlemektedir.

“Fikrin” son üç vuruşuna gelindiğinde Re Minör Tizletilmiş On Üçlü, Mi Minör Majör Yedili ve Fa Majör akor seslerinden oluştuğu görülmektedir. Bununla birlikte re₄-la#₃-si₃ kemer ve mi₄-re#₄-do#₄ iniş hareketinin bulunduğu gözlemlenmektedir.

2.6.2.7. (a') “fikri”



Şekil 2. 119 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6, (a') “fikri”

Eserin (a') “fikrinin” ilk yarısının (a)’nın bir küçük altılı peste transpozisyonu gibi görünmesine karşın transpozisyonundan ayrılan bir noktayla karşılaşılmaktadır. Bu “fikirde” Fa Majör akor sesleriyle başlangıç gösteren (a)’ya binaen (a') “fikrinin” La Majör’le başlaması beklenirken onun Paralel Minör’ü olan La Minör yer almaktadır. Buna karşın Fa Majör akorlarından sonra (a) “fikrindeki” bir küçük altılı peste muadili Artırılmış Sol akoru yapısı değişikliğe uğramadan gelmektedir.

“Fikrin” devamında ise “ilginç” bir durumla karşılaşılmaktadır. Zira “fikrin” ikinci yarısının, (a)’nın küçük altılı yerine küçük üçlü peste transpozisyonu olduğu görülmektedir.

2.6.2.8. (f') “fikri”



Şekil 2. 120 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6, (f') “fikri”

Bir önceki “fikirde” rastlanan transpozisyon durumunun farklı bir yansıması bu fikirde de görülebilmektedir.

“Fikrin” ilk üç vuruşu, (f)’nin son üç vuruşunun bir büyük ikili tize transpozisyonunu yansıtmaktadır. “Fikrin” devamında ise yer değiştirme fikrine binaen (f)’nin ilk beş vuruşunun büyük ikili tizletilmesi beklenirken (f)’nin bir küçük üçlü tize transpozisyonu gelmektedir. Yer değiştirme ve iki farklı transpozisyonun aynı “fikir” içerisinde gelmesi “şaşırtıcı” bulunacaktır. Bu durum Satie’nin müzikal “beklentileri” yıkararak “fikri” oldukça farklı bir biçimde ele aldığını göstermektedir.

2.6.2.9. (b') “fikri”



Şekil 2. 121 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6, (b') “fikri”

Eserin (b') “fikri” (b)’nin bir büyük ikili peste transpozisyonudur. Aralarında herhangi bir fark görülememektedir.

2.6.2.10. (c') “fikri”



Şekil 2. 122 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6, (c') “fikri”

“Fikir”, (c)’nin ilk dört vuruşunun bir büyük ikili transpozisyonundan oluşmaktadır. Daha önce bahsedildiği üzere “fikirde” özetleme fikrinin yansıtıldığı görülmektedir. Bunun dışında aralarında herhangi bir farklılığa rastlanmamaktadır.

2.6.2.11. (a^{II}) “fikri”



Şekil 2. 123 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6, (a^{II}) “fikri”

“Fikir”, (a^I) “fikirinde” olduğu gibi Minör yapıdaki akorla başlangıç göstermektedir. Bu durumda “fikrin” ilk yarısının (a^I) “fikrinin” bir tam dörtlü transpozisyonu olduğunu düşünmek mümkündür. Buna karşın burada da iki farklı transpozisyonun aynı “fikir” içerisinde yer aldığı gözlemlenmektedir. Zira bu “fikrin” ikinci yarısı; (a)’nın ikinci yarısının bir küçük ikili peste, (a^I) “fikrininkinin” ise bir büyük ikili tize transpozisyonu olduğu açıkça görülmektedir.

2.6.2.12. (d^I) “fikri”



Şekil 2. 124 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6, (d^I) “fikri”

Eserin (d^I) “fikrinin, (d)’nin bir tam beşli tize transpozisyonu olduğu görülmektedir. Aralarında bundan başka bir farklılık bulunmamaktadır.

2.6.2.13. (f^{II}) “fikri”



Şekil 2. 125 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6, (f^{II}) “fikri”

“Fikrin”, (f)’nin ilk beş vuruşunun bir tam beşli, (f) “fikrinin” ise son beş vuruşunun bir tam dördlü tize transpozisyonu olduğu görülmektedir.

2.6.2.14. (e^I) “fikri”



Şekil 2. 126 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6, (e^I) “fikri”

Eserin (e^I) “fikrinin”, (e)’nin bir küçük ikili tize transpozisyonu olduğu görülmektedir. Bunun dışında herhangi bir farklılık bulunmamaktadır.

2.6.2.15. (c^{II}) “fikri”



Şekil 2. 127 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6, (c^{II}) “fikri”

Eserin (c^{II}) “fikrinin”, (c)’nin ilk dört vuruşunun bir eksiltilmiş beşli ve (c^I) fikrinin de bir küçük altılı tize transpozisyonu olduğu görülmektedir.

2.6.2.16. (b^{II}) “fikri”



Şekil 2. 128 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6, (b^{II}) “fikri”

Eserin (b^{II}) “fikrinin”, (b)^I’nin bir büyük üçlü ve (b^I) “fikrinin” ise bir artırılmış dörtlü tize transpozisyonu olduğu gözlemlenmektedir.

2.6.2.17. (f^{III}) “fikri”

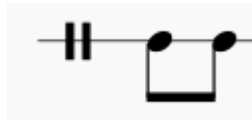


Şekil 2. 129 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 6, (f^{III}) “fikri”

Eserin son “fikrinin” ağırlıkla (f)^I’nin son üç vuruşunun bir küçük yedili ve (f)^I “fikrinin” ilk üç vuruşunun bir küçük altılı tize transpozisyonu olduğu görülmektedir. Aralarındaki tek fark (f^{III}) “fikrinin” sonunda eserin bitişi mahiyetinde yer alan Do Minör akordur.

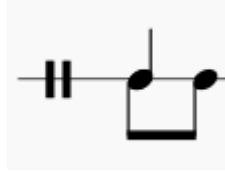
2.6.3. Ritmik yapı: armonik eşlik

Eserin armonik eşliğini teşkil eden ritmik yapılanmaya Nr. 5’teki gibi sekizlik notalar hakimdir.



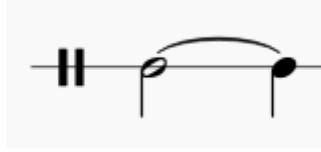
Şekil 2. 130 Ritmik Düzen 10

Buna karşın Nr. 6, ölçüsüz olarak bestelendiği için iki adet sekizlik nota Şekil 2.129’daki gibi münferit bir ritmik düzen olarak değerlendirilmiştir. Bununla birlikte yine iki adet sekizlik nota bulunan farklı bir düzenle daha rastlanmaktadır.



Şekil 2. 131 Ritmik Düzen 11

Görüldüğü üzere iki ritmik düzen arasındaki tek fark Ritmik Düzen 11’de akorun kök sesinin vuruşun sonuna kadar duyurulmasıdır.



Şekil 2. 132 Ritmik Düzen 12

Eserde son olarak, **Şekil 2.131**’de görülen bir düzene daha rastlanmaktadır.

Ritmik Düzen 12’nin yalnızca eserin sonunda yer almasına karşın eserdeki diğer iki düzenin sıklıkla kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bundan hareketle şu şekilde bir tabloya ulaşmak mümkündür:

Çizelge 2. 12 Ritim Tablosu: *Gnossienne*: Nr. 6

Müzikal “Fikirler”	Kullanılan Ritmik Yapılar
(a)	(Ritmik Düzen 11) x4, (Ritmik Düzen 10) x4
(b)	(Ritmik Düzen 10) x3
(c)	(Ritmik Düzen 10) x6, (Ritmik Düzen 11) x1
(d)	(Ritmik Düzen 11) x3
(e)	(Ritmik Düzen 10) x4
(f)	(Ritmik Düzen 10) x4, (Ritmik Düzen 11) x1, (Ritmik Düzen 10) x2, (Ritmik Düzen 11) x1
(a ^I)	(Ritmik Düzen 11) x4, (Ritmik Düzen 10) x4
(f ^I)	(Ritmik Düzen 10) x2, (Ritmik Düzen 11) x1, (Ritmik Düzen 10) x4, (Ritmik Düzen 11) x1
(b ^I)	(Ritmik Düzen 10) x3
(c ^I)	(Ritmik Düzen 10) x4
(a ^{II})	(Ritmik Düzen 10) x8
(d ^I)	(Ritmik Düzen 11) x3
(f ^{II})	(Ritmik Düzen 10) x5
(e ^I)	(Ritmik Düzen 10) x4
(c ^{II})	(Ritmik Düzen 10) x3, (Ritmik Düzen 11) x1
(b ^{II})	(Ritmik Düzen 10) x3
(f ^{III})	(Ritmik Düzen 10) x3, (Ritmik Düzen 12) x1

2.7. Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7

36

7^{ème} GNOSSIENNE

Giriş
Allez

A
(a)
7 Calme

(b) (c)

(c)

A'
(a)
23

(b)

E. P. 1338C

Şekil 2. 133 Form Analizli Nota: *Gnossienne*, Nr. 7

37

28 (d) (c)

33 (c)

39 (b) (a)

43 (e)

49 (c'') (e)

54 (c''')

E. P. 13380

Şekil 2.132 Form Analizli Nota: *Gnossienne*, Nr. 7 (devam)

38

(bⁱⁱ) 59 (c) materyali Aⁱⁱⁱ (aⁱⁱ)

64

69 (bⁱⁱ) (cⁱⁱⁱ)

74 (cⁱⁱⁱ) (b)

79 Codetta

E. P. 13380

The musical score is for a piano piece, likely by Gnessin, as indicated by the publisher's code E. P. 13380. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 59-63) starts with a piano (p) dynamic and includes a section labeled (bⁱⁱ) and another labeled (c) materyali. The second system (measures 64-68) continues the piano texture. The third system (measures 69-73) features a forte (f) dynamic and includes a section labeled (bⁱⁱ) and another labeled (cⁱⁱⁱ). The fourth system (measures 74-78) includes a section labeled (cⁱⁱⁱ) and another labeled (b), with dynamics ranging from piano (p) to pianissimo (pp). The fifth system (measures 79-83) is labeled 'Codetta' and ends with a pianississimo (ppp) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil 2.132 Form Analizli Nota: *Gnessienne*, Nr. 7 (devam)

2.7.1. Form Analizi

Eserin, diğer *Gnossienne*'lerden farklı bir şekilde yayınlanmasına karşın yer yer *Gnossienne* Nr. 7 ismiyle anıldığı hatırlanacaktır. Bundan dolayı eser *Le Fils des étoiles* ve *Trois Morceaux en forme de poire*'daki isimlerine karşın çalışma içerisinde *Gnossienne* Nr. 7 olarak anılacaktır.

Esere doğrudan bakıldığında *Gnossienne* Nr. 5'te olduğu gibi ölçü çizgilerinin kullanıldığı görülmektedir. Formal mânâda ise A A^I A^{II} A^{III} ve Codetta olmak üzere dönüşlü tek kısımlı şarkı formunu yansıtmaktadır. Bununla birlikte kısımların içerisindeki yapılar doğrudan cümle, motif ya da çekirdek olarak değerlendirilememekte, *Gnossienne* Nr. 6'dakiyle benzer bir yaklaşımla müzikal “fikirlerle” açıklanabilmektedir. Eserin form şeması ise şu şekildedir:

Çizelge 2. 13 Form Şeması: *Gnossienne*, Nr. 7

Kısım	Müzikal “Fikirler”							
Giriş	-							
A	(a)		(b)		(c)		(c)	
A ^I	(a')		(b)		(d)		(c)	(b')
A ^{II}	(a'')	(e)	(c'')	(e)	(c''')	(b'')	(c)	mat.
A ^{III}	(a''')		(b''')		(c''')		(c''''')	(b')
Codetta	-							

Eser altı ölçülük bir Girişin ardından A kısmıyla başlangıç göstermektedir.

A kısmı (a) “fikriyle” başlangıç göstermektedir. “Fikir”, her ne kadar altı ölçüden oluşsa da ilk iki ölçüsü Girişte duyurulan öğelerin sona erdiğine ve (a) tipinde yer alan ezginin başlayacağına işaret eden bir hazırlık niteliğindedir. Bahsi geçen “fikirden” sonra ise sırasıyla (b) ve ardından iki kez duyurulan (c) “fikirleri” gelmektedir. Diğer kısımlarda ise yeni “fikirlerin” eklendiği görülmektedir.

Eserin ikinci kısmı, A gibi (a) tipinde bir “fikirle” başlangıç göstermektedir. Bahsi geçen “fikir”, (a)’nın modifiye edilmiş bir şekli olmakla birlikte (a)’nın hazırlık mahiyetinde duyurulan ilk iki ölçüsü burada yer almamaktadır. Daha sonra doğrudan (b) “fikri” gelmektedir. Kısımın devamında ise ekleme fikriyle karşılaşılmaktadır. Zira kısımın devamında A’daki (a)-(b)-(c)-(c) sıralamasına binaen (c) tipinde

“fikirlerin” gelmesi beklenirken öncesinde yeni bir “fikir” olarak (d)’nin eklendiği gözlemlenmektedir. Bununla birlikte kısım, (c) tipi “fikirlerin” ardından (b)’nin uzatılmış bir versiyonu olan (b¹) “fikriyle” uzatılmaktadır.

A¹¹ kısmına gelindiğinde ekleme, yer değiştirme ve uzatma fikirlerinin bulunduğu gözlemlenmektedir. Zira (c¹¹)’nün öncesinde-sonrasında yer alan (e) ekleme, (b¹¹)’nün (c) tipindekilerden sonra gelmesi yer değiştirme ve kısmın sonunda yer alan (c) tipindeki materyal ise uzatma fikrini yansıtmaktadır.

Eserin son kısmına bakıldığında A¹ ile olan form kurgusundaki benzerlik dikkat çekmektedir. Bu kısımda (d) tipinde herhangi bir “fikre” rastlanmamaktadır. Ancak, kısımda yer alan diğer “fikirler” A¹ ile aynı tipte ve sırayla gelmektedir.

2.7.2. Ezgisel yapı, tonal/modal anlayış ve armonik yapı

Çalışma içerisinde incelenen eserlerin çoğunda olduğu gibi bu eserin de donanımında herhangi bir değiştireç bulunmamasına karşın eser içerisinde kullanılan değiştireçler farklı ses evrenleri sergilemektedir. Bunun yanında armonik eşliğinde ise tonal müzikten alışlagelen Majör/Minör akorlardan farklı yapıdaki akorlarla da karşılaşmaktadır. Özellikle sonorit akorları vasıtasıyla, modal dizilerin etkilerinin kırılması dikkat çekmektedir. Ayrıca Nr. 7 incelenen diğer *Gnossienne*’leri çağrıştıran bazı müzikal alıntılarını içererek bir “kolaj müzik” düşüncesini yansıtmaktadır. Bu durumun izleri ancak kapsamlı bir analizle sürülebilmektedir.

2.7.2.1. Giriş



Şekil 2. 134 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7, Giriş

Eserin Giriş’inin ezgi hattı kemer modeli içerisindeki la₄-si₄-do₅-re₅-mi₅-fa₅-sol₅-mi₅-re₅-si₄-si₄ hareketiyle başlangıç göstermektedir. Armonik eşliğinde ise sırasıyla Sol Majör, birinci çevrim Re Minör, birinci çevrim Do Majör, birinci çevrim Si Minör, Do Majör ve birinci çevrim Eksiltilmiş Re On Birli akorları yer almaktadır.

Üçüncü ölçüye gelindiğinde ezgi hattında $la\sharp_4-fa_4-fa\sharp_4$ olmak üzere kısa bir kemer modelinde ezgiyle karşılaşılmaktadır. Armonik eşliğinde ise ilk olarak sol sesi üzerinde, tamamı dörtlü aralıklardan oluşan, sırasıyla pesten tize; tam dörtlü, tam dörtlü, tam dörtlü ve artırılmış dörtlü aralıkları barındıran bir akor yapısıyla ($sol_2-do_2-fa_3-sib_3-mi_4$)⁴⁴ karşılaşılmaktadır. Hemen ardından dörtlü armoninin etkisi kırılarak sırasıyla Mi Majör Dominant Yedili ve Do Minör⁴⁵ akorları duyurulmaktadır.

Dördüncü ölçü incelendiğinde üçüncü ölçünün modifiye edilmiş bir şekli olduğu gözlemlenmektedir. Zira ezgi hattındaki $la\sharp_4-fa_4-fa\sharp_4$ hareketi burada $la\sharp_4-fa\sharp_4-sol_4$ 'e dönüşmekte, armonik eşlikte ise aynı şekilde dörtlü aralıklardan oluşan akor gelmekte ancak ölçü bu sefer Fa Majör Dominant Yedili ve Re Minör⁴⁶ akorlarıyla sonlanmaktadır.

Girişin son iki ölçüsü ise beşinci ölçünün başında yer alan Si Minör akorunun ardından gelen Re Minör akorlarıyla sonlanmaktadır. Beşinci ölçünün sonunda gelen do sesleri ise Re Minör akorunun yedilisinden ziyade do_1-do_2 komşu işlemesi, do_5-do_6 ise geçit nota olarak yorumlanabilmektedir.

2.7.2.2. (a) “fikri”



Şekil 2. 135 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7, (a) “fikri”

Eserin (a) “fikri”, ezgi hattına hazırlık mahiyetinde duyurulan Mi Minör ve $Fa\sharp$ Majör akorlarıyla başlangıç göstermektedir. Üçüncü ölçüden itibaren de “fikrin” sonuna kadar armonik eşliğinde Mi Minör akorları yer almaktadır. Ezgi hattına gelindiğinde ise $re_6-do\sharp_6-la\sharp_5$ inişiyle karşılaşılmaktadır. Modal kullanım bakımından da *Gnossienne* Nr. 3’ün b^{II} ve b^{III} cümlelerinde rastlanan Mi [A] dizisiyle

⁴⁴ Bahsi geçen akor, ezgi hattındaki $la\sharp_4$ sesine binaen tam dörtlü, tam dörtlü, tam dörtlü, artırılmış dörtlü ve tam dörtlü olmak üzere $sol_2-do_2-fa_3-sib_3-mi_4-la\sharp_4$ akoru olarak da yorumlanabilmektedir.

⁴⁵ la_3 sesi kaçak ses olarak değerlendirildiği için akor seslerine dâhil edilmemiştir.

⁴⁶ $si\sharp_3$ sesi öncü ses olarak değerlendirilmiştir.

karşılaşılmaktadır⁴⁷. Dahası, *Gnossienne* Nr. 3'e işaret eden materyal yalnızca modal diziyle sınırlı kalmamaktadır. "Fikrin" ezgi hattında yer alan yapı, *Gnossienne* Nr. 3'ün motif ve cümle sonlarındaki yapılarını anımsatmaktadır.

Armonik yapısında ise diğer eserlerde de rastlanan dizi seslerinden akor üretme uygulaması hakimdir. Zira ezgide Mi [A] dizisinin tespit edilmesinin ardından Fa# Majör akoru, rahatlıkla dizinin ikinci derece akoru olarak yorumlanabilmekte ve "fikrin" armonik ilerleyişi i-II-i olarak değerlendirilebilmektedir.

2.7.2.3. (b) "fikri"



Şekil 2. 136 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7, (b) "fikri"

Eserin (b) "fikri" incelendiğinde ezgi hattında Sol Majör ve Fa# Majör akor seslerinin arpejlenmesiyle oluşan, kemer modelindeki sol₅-la₅-si₅-do₆-re₆-do₆-la₅-fa₅ hareketinin yer aldığı görülmektedir. Bahsi geçen hareketin yönü -doğrudan imite etmese de- *Gnossienne* Nr. 3'ün b tipi cümlelerinin ezgi hatlarındaki arpej yapısını akla getirmektedir.

Modal dizi bakımından ise Mi [A] dizisinin seslerinin etkisinin devam etmektedir. Buna karşın armonik eşliği Mi Minör akoruyla sonlanmamakta, Mi Minör- Si Minör (i-v) ilerleyişi sağlanmamaktadır. Beşinci armonik derecenin Minör karakterde gelmesi dizi seslerinden akor oluşturma uygulamasının bu eserde de varlığını belirginleştirmektedir.

⁴⁷ Dizinin ikinci derecesini teşkil eden fa# sesi yalnızca ikinci ölçüde gelen Fa# Majör akoru içerisinde duyurulmaktadır. Bunun yanında "fikirde" sergilenen modun ortaya çıkmasının ardından Fa# Majör akoru artık farklı bir anlam daha kazanmaktadır. Zira bahsi geçen akoru oluşturan fa#-la#-do# sesleri, Mi [A] dizisinde kullanılan değiştiricileri teşkil etmektedir.

2.7.2.4. (c) “fikri”



Şekil 2. 137 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7, (c) “fikri”

Kesite doğrudan bakıldığında sol elde gelen La Minör akorları ve ezgi hattındaki re[#]₆ sesiyle birlikte Mi [A] dizisinin etkisinin sonlandığı görülmektedir.

“Fikrin” ezgi hattı incelendiğinde iki kez gelen kemer modelindeki mi₆- re[#]₆-si₅-do₆ ve do[#]₆-re[#]₆- re[#]₆- mi₆ kromatik çıkış hareketiyle karşılaşılmaktadır. Ayrıca ezgi profilinin *Gnossienne* Nr. 1’deki b tipi cümlelerle olan benzerliği dikkat çekmektedir.

Modal dizi bakımından ise “fikrin” ilk iki ölçüsünde kullanılan sesler sıralandığında şu şekilde bir dizi oluşmaktadır:



Şekil 2. 138 La [A] Pentakordu

Şekilden anlaşılacağı üzere “fikrin” ilk iki ölçüsünde La [A] pentakordu kullanılmıştır. Sadece bir pentakord olarak kullanılmasına rağmen, üçüncü ve dördüncü dereceleri arasında bulunan artık ikili aralığı, [A] dizisinin etkisini ortaya koymaktadır. Ezgi hattındaki kromatik hareketle birlikte de [A] dizisinin etkisi kırılmaktadır.

Armonik bakımdan ise La Minör-Mi Minör hareketi, modal dizinin la sesi üzerine kurulmasından ötürü i-v olarak izlenim verse de eksen mi olarak değerlendirildiğinde “fikrin” beşinci derecesi üzerine bir modal diziyle başladığı düşünülerek bahsi geçen hareket iv-i olarak yorumlanabilmektedir.

2.7.2.5. (a') “fikri”



Şekil 2. 139 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7, (a') “fikri”

A' kısmının ilk “fikri” incelendiğinde (a')daki hazırlık niteliğinde değerlendirilen iki ölçünün burada olmadığı görülmektedir. Ayrıca, ezgi hattında yer alan seslerinin süre değerlerinde değişiklik ve nota eklemesi yapıldığı gözlemlenmektedir. Bundan dolayı ezgi hattı re_6 - $do\sharp_6$ - mi_6 kemer ve mi_6 - $la\sharp_5$ iniş hareketlerine dönüşmektedir. Bununla birlikte armonik eşlikte gelen $Do\sharp$ Minör akoru göze çarpmaktadır. Bahsi geçen akor sonorite akoru olarak değerlendirilmekte ve bir anlığına Mi [A] dizisinin etkisini kırmaktadır.

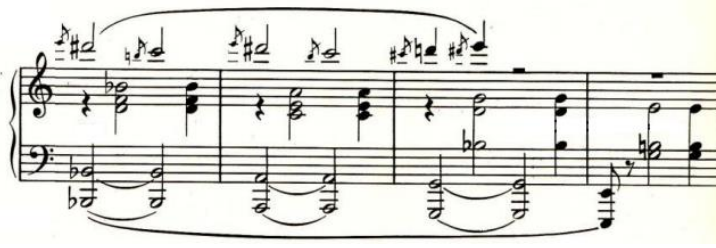
2.7.2.6. (d) “fikri”



Şekil 2. 140 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7, (d) “fikri”

Eserin (d) “fikri” incelendiğinde *Gnossienne* Nr. 4'ün c ve c' cümleleriyle olan benzerliği göze çarpmaktadır. Bahsi geçen cümlelerin ezgi hatlarının ilk dört sesini teşkil eden la_4 - si_4 - do_5 - re_5 sesleri burada ikişer kez gelerek la_4 - la_4 - si_4 - si_4 - do_5 - do_5 - re_5 - re_5 olarak duyurulmaktadır. Ardından hareket fa_5 ile birleşerek “fikrin” ezgi hattı la_4 - si_4 - do_5 - re_5 - fa_5 çıkışını oluşturmaktadır. *Gnossienne* Nr. 4 ile olan benzerlik bununla sınırlı kalmamaktadır. Zira arpej halinde olmasa da (d) “fikrinin” armonik eşliğinde de Re Minör akorları yer almaktadır. Dahası, kullanılan modal dizi yine Re Dor'dur. Ancak, bu “fikir” içerisinde dizinin ikinci ve dördüncü derecelerini teşkil eden perdeler yer almamaktadır.

2.7.2.7. (c') “fikri”



Şekil 2. 141 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7, (c') “fikri”

Eserin (c') “fikrine” bakıldığında ezgi hattının (c) ile birebir aynı olduğu görülmektedir. Buna karşın armonik eşliğinde gelen akorlar (c)’den ayrı durmaktadır.

“Fikrin” ikinci ölçüsünde her ne kadar farklı aralıklarla olsa da (c)’deki gibi La Minör, dördüncü ölçüsünde de ilk vuruşu modifiye edilmiş olsa da Mi Minör akorları bulunmaktadır. Buna karşın La Minör’ün öncesinde sonorite akoru olarak ani bir şekilde Sib Majör akoru gelmektedir. Dolayısıyla La [A]’nın etkisi bir anlığına kırılmaktadır. Sonorite akoru bununla sınırlı kalmamaktadır. “Fikrin” son ölçüsündeki Mi Minör öncesinde de Sib Majör’ün ilgilisi Sol Minör akoru yer almaktadır.

2.7.2.8. (b') “fikri”



Şekil 2. 142 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7, (b') “fikri”

Eserin (b') “fikrine” bakıldığında (b)’nin uzatılmış bir versiyonu olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, ezgi hattındaki profil her ne kadar (b) ile benzerlik taşısa da kullanılan sesler bakımından kimi farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Anımsanacağı üzere (b) “fikrindeki” ezgi hattı Mi [A] dizisinin üçüncü derecesinden başlayarak sol₅-la₅-si₅-do₆-re₆-do₆-la₅-fa₅ şeklinde ilerlemekteydi. Burada ise aynı dizinin dördüncü derecesinden la₄-si₄-do₅-re₅-mi₅-re₅-do₅ kemer hareketiyle başladığı ve (b)’deki ezgi profilinin imite edilmesine binaen hemen ardından la₄ gelmesi beklenirken bahsi geçen sesin sol₄-fa₄-la₄ kemer hareketiyle uzatılarak

Nr. 3'ten farklı olarak ezgi hattında akorun yedilisi yer almamaktadır. *Gnossienne* Nr. 3 ile olan benzerliğin izleri armonik eşlikte de görülebilmektedir. Zira “fikrin” ilk ölçüsünde Nr. 3'tekinden farklı şekilde gelse de Re Minör akoru yer almaktadır. İkinci ölçüsünde yer alan Fa Minör akorunun ise doğrudan ilk ölçüsündeki Re Minör akorunun aralıklarının korunarak bir küçük üçlü tize aktarılmasıyla oluşturulduğu göze çarpmaktadır.

“Fikirde” kullanılan modal diziye gelindiğinde farklı bir esere daha gönderme yapıldığı izlenimi uyanmaktadır. Zira “fikrin” ilk ölçüsünde yer alan sesler *Gnossienne* Nr. 4'ün a tipi cümlelerinde rastlanan Re [A] dizisinin seslerini yansıtmaktadır. Buna karşın, “fikrin” ilk ölçüsünde Nr. 4'ten farklı olarak Re [A] dizisinin ikinci ve yedinci derecelerine ait sesler yer almamaktadır. “Fikrin” diğer ölçüsü ise Fa Minör akor seslerinden oluşmaktadır.

2.7.2.11. (cⁿ) “fikri”



Şekil 2. 145 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7, (cⁿ) “fikri”

Eserin (cⁿ) “fikri” incelendiğinde ilk bakışta bir transpozisyon izlenimi vermesine karşın “ilginç” bulgularla karşılaşmaktadır. İlk olarak (c) “fikrinde” iki kez duyurulan mi₆- re₆-si₅-do₆ hareketinin sol₆-fa₆-re₆-mi₆ olarak aktarıldığı ve bu esnada aralıkların tam olarak korunmadığı göze çarpmaktadır. “Fikrin” devamında da (c)'deki kromatik hareketin aktarımına binaen fa sesi üzerinde bir kromatik çıkış hareketi beklenirken yalnızca do₆-re₆ küçük ikili çarpma hareketiyle karşılaşmaktadır. Transpozisyon beklentisinin karşılanmama durumu armonik eşlikte de görülmektedir. Zira (c) “fikrinin” ezgi hattı mi notası ile başlangıç gösterirken armonik eşliği La Minör, üçüncü ölçüsü de do₆ notasıyla başlarken Mi Minör akorlarını içeriyordu. Bu şekilde mi ekseninde i-v görünümü sergilenmekteydi. Burada ise ezgi hattı sol notasıyla başlarken armonik eşliği Mi Minör, üçüncü ölçüsü ise (c) gibi do₆ notasıyla başlamasına karşın Re Minör akorunu getirdiği gözlemlenmektedir. Bahsi geçen Mi Minör-Re Minör hareketi

(c)’deki i-v hareketini karşılayamamasından mütevellit armonik eşliğinin de transpozisyonundan ayrı durduğu ayyuka çıkmaktadır. Ezgi hattındaki aralıkların korunmaması armonik eşlikteki akor beklentilerinin karşılanmamasının etkileri kullanılan modal dizide de görülmektedir. “Fikrin” ilk iki ölçüsündeki sesler sıralandığında şu şekilde bir diziyle karşılaşılacaktır:



Şekil 2. 146 Mi Pentatonik Dizi

“Fikir”, (c)’nin transpozisyonu olduğu düşünüldüğünde farklı bir eksen üzerinde yine [A] dizisinin ilk beş perdesiyle (pentakorduyla) karşılaşılması beklenirken **Şekil 2.145**’teki diziye rastlanmaktadır. Diziye bakıldığında dördüncü ve altıncı derecelerine ait herhangi bir ses yer verilmediği görülmektedir. [A] dizisinin karakteristik özelliklerinden biri olan üçüncü ve dördüncü dizi dereceleri arasındaki ikili aralığı burada görülememektedir. Bununla birlikte her ne kadar [A] dizisinin yedinci derecesi değişkenlik gösterse de altıncı dereceyle aralarında nasıl bir aralık oluşturduğu da anlaşılamamaktadır. Bundan dolayı **Şekil 2.145**’teki dizi için Orta Çağ kilise modları ya da Orta Avrupa halk müziği dizileriyle doğrudan bir bağdaştırma yapılamamaktadır. Yalnızca mi ekseni üzerinde beş farklı ses bulunmasından mütevellit pentatonik dizi olarak yorumlanabilmektedir.

2.7.2.12. (c^{III}) “fikri”



Şekil 2. 147 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7, (c^{III}) “fikri”

Eserin (c^{III}) “fikrine” bakıldığında (c^{II}) ile oldukça benzer olduğu görülmektedir. Aralarındaki fark, armonik eşlikteki akorların kök seslerinin sürelerinin değişimi ve ezgi hattındaki do[#]₆-re[#]₆ küçük ikili çarpmasının süre değerlerinin değiştirilerek iki kez duyurulmasıdır.

2.7.2.13. (bⁿ) “fikri”



Şekil 2. 148 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7, (bⁿ) “fikri”

Eserin (bⁿ) “fikri” incelendiğinde ilk ölçüsünün ezgi hattının bir oktav aşağıya transpoze edildiği görülmektedir. Armonik eşliğinde ise Mi Minör-Si Minör i-v hareketi yerine sonorige akoru olarak değerlendirilen Si Minör ve Re Majör akorları gelmektedir. Ayrıca armonik eşlikte Mi Minör akorlarının bulunmaması, (b) “fikrindeki” Mi [A] dizisinin etkisi bulanıklaştırmaktadır.

2.7.2.14. (c) materyali



Şekil 2. 149 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7, (c) materyali

Materyale bakıldığında ezgi hattındaki re₅-do₅[#]-si₄-do₅[#] kemer hareketinin (c) tipi “fikirlerle” benzer olduğu göze çarpmaktadır. Armonik eşliğinde ise sırasıyla La Majör ve Artırılmış Lab akorları yer almaktadır.

2.7.2.15. (a^{III}) “fikri”



Şekil 2. 150 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7, (a^{III}) “fikri”

Eserin (a^{III}) “fikri” incelendiğinde (a) ile benzer bir yaklaşımla iki ölçülük hazırlık niteliğinde duyurulan akorlarla karşılaşılmaktadır. Buna karşın bu fikrin ilk iki ölçüsü de Mi Minör akorlarından oluşmaktadır. Ezgi hattına gelindiğinde ses sürelerinin değiştirilmesi dışında melodi grafiğinin (a) ile aynı olduğu görülmektedir. Armonik yapıya bakıldığında ise sonorite akorlarıyla yer yer Mi [A] dizisinin etkisinin kırıldığı göze çarpmaktadır. Zira “fikrin” dördüncü ölçüsündeki La büyük üçlü-eksiltilmiş beşli-küçük yedili (la-do#-mib-sol) ve beşinci ölçüsündeki Artırılmış Sib akorlarının içerisinde yer alan bazı sesler Mi [A] dizisi içerisinde yer almamaktadır.

2.7.2.16. (b^{III}) “fikri”



Şekil 2. 151 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7, (b^{III}) “fikri”

Eserin (b^{III}) “fikrine” bakıldığında ezgi hattının (b) ile birebir aynı olduğu görülmektedir. Ancak armonik eşliğinde kimi farklılıklara rastlanmaktadır. “Fikrin” ilk ölçüsü Mi Minör yerine Mi Minör Tizletilmiş On Üçlü akorunu bünyesinde barındırmaktadır. Bu durum her ne kadar Mi [A] dizisi etkisi için bir sorun teşkil etmese de ikinci ölçüsünde sonorite akoru mahiyetinde gelen birinci çevrim Eksiltilmiş Sol# akoru, [A] dizisinin etkisini kırmaktadır.

2.7.2.17. (cⁱⁱⁱⁱ) “fikri”



Şekil 2. 152 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7, (cⁱⁱⁱⁱ) “fikri”

Eserin (cⁱⁱⁱⁱ) “fikri” incelendiğinde ezgi hattının (c) ile birebir aynı olduğu görülmektedir. Armonik eşliğinin ise tamamı sırasıyla ikinci çevrim Yarı Eksiltilmiş Fa#, üçüncü çevrim Mi Majör Dominant Yedili ve birinci çevrim Do Majör olmak üzere sonorit akorlarından oluşmaktadır. Bahsi geçen akorların kullanımına ve La Minör akorunun bulunmamasına binaen La [A] dizisinin etkisi bulanıklaşmaktadır.

2.7.2.18. (cⁱⁱⁱⁱ) “fikri”



Şekil 2. 153 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7, (cⁱⁱⁱⁱ) “fikri”

Eserin (cⁱⁱⁱⁱ) “fikri” incelendiğinde (c)’nin kısaltılmış bir versiyonu olduğu görülmektedir. Zira (c) “fikrinin” dördüncü ölçüsünün bulunmaması dışında aralarında herhangi bir farklılık bulunmamaktadır.

2.7.2.19. Codetta



Şekil 2. 154 Erik Satie, *Gnossienne*, Nr. 7, Codetta

Eserin Codetta’sına bakıldığında armonik eşliğinin Fa Minör akorlarından oluştuğu görülmektedir. Ezgi hattında ise yalnızca bahsi geçen akorun beşlisini teşkil eden do₅ sesleri yer almaktadır.

Çizelge 2. 14 Kullanılan modlar: *Gnossienne*, Nr. 7⁴⁸

Müzikal “Fikirler”	Kullanılan Modlar
Giriş	-
(a)	Mi [A] Dizisi
(b)	Mi [A] Dizisi
(c)	La [A] Pentakordu
(a ^I)	Mi [A] Dizisi
(d)	Re Dor
(c ^I)	La [A] Pentakordu
(b ^I)	Mi [A] Dizisi
(a ^{II})	Fa [A] Dizisi
(e)	Re [A] Dizisi
(c ^{II})	Mi Pentatonik Dizi
(c ^{III})	Mi Pentatonik Dizi
(b ^{II})	-
(c) materyali	-
(a ^{III})	Mi [A] Dizisi
(b ^{III})	Mi [A] Dizisi
(c ^{III})	-
(c ^{IIII})	La [A] Pentakordu
Codetta	-

⁴⁸ (b^{II}) “fikrinin” armonik eşliğinde Mi Minör akorunun bulunmayışı Mi [A] dizisinin; (c^{III}) “fikrinde” de La Minör’ün yer almayışı La [A] pentakordunun etkilerini bulanıklaştırdığı için tabloda bahsi geçen “fikirler” için bir modal dizi kullanımına yer verilmemiştir. Metinde belirtildiği üzere sonoriteler akorları kullanılmasına karşın modal dizi etkisi görülen “fikirler” ise tabloda yer almaktadır.

2.7.3. Ritmik yapı: armonik eşlik

3/4'lük ritimde kaleme alınan eserin Giriş kısmının armonik eşliğinin ritmik dokusunun neredeyse tamamının yoğun bir şekilde dörtlük notaların kullanımıyla oluşturulan bir ritmik düzen üzerine kurgulandığı gözlemlenmektedir. Bahsi geçen ritmik düzen şu şekildedir:



Şekil 2. 155 Ritmik Düzen 13

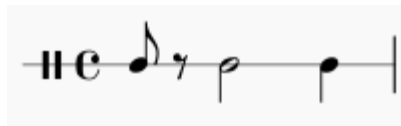
Şekil 2.154'ten anlaşılacağı üzere bahsi geçen düzen üç adet dörtlük notanın yinelenmesiyle oluşmaktadır. Girişin son iki ölçüsünde ise kökenini bu düzenin teşkil ettiği farklı bir ritmik düzene daha rastlanmaktadır.



Şekil 2. 156 Ritmik Düzen 14

Görüldüğü üzere bu ritmik düzenin üçüncü vuruşu dörtlük yerine iki adet sekizlik notadan oluşmakta ve sonraki ölçüde yer alan ikilik nota ve dörtlük suskuyla birlikte bir ritmik düzen teşkil etmektedir.

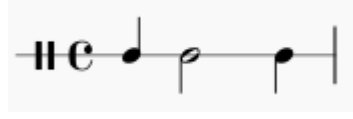
Eser, A kısmından itibaren 4/4'lük ritimde devam etmektedir. Ayrıca A kısmından itibaren kullanılan ritmik düzenler, çalışmanın bir önceki kısmında bahsedilen “kolaj müzik” etkisini destekler mahiyettedir. Zira A kısmından itibaren armonik eşliğinde *Trois Gnossienne*'de yoğun bir şekilde kullanılan Ritmik Düzen 1⁴⁹ ve onun modifiye edilmiş şekilleri kullanılmaktadır. Bahsi geçen ritmik düzenler ise şu şekildedir:



Şekil 2. 157 Ritmik Düzen 15

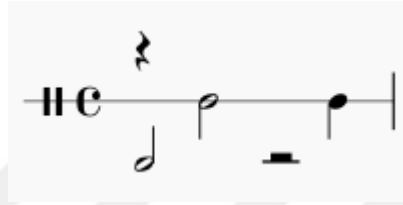
⁴⁹ Ritmik Düzen 1'deki kök ses *Trois Gnossienne*'de birlik nota halinde gösterilmesine karşın bu eserin notasında bağlı olarak yazılan iki adet ikilik nota halinde verilmektedir. Ancak duyuş olarak herhangi bir farklılık bulunmadığı için bahsi geçen ritmik yapılar Ritmik Düzen 1 olarak değerlendirilmiştir.

Şekil 2. 156.'da görüldüğü üzere buradaki ritmik düzende akorun kök sesi uzatılmamakta, sekizlik nota halinde verilmekte, sekizlik suskunun ardından ise Ritmik Düzen 1'le aynı şekilde ilerlemektedir.



Şekil 2. 158 Ritmik Düzen 16

Ritmik Düzen 16'da da öncekinden farklı olarak akorların kök sesleri sekizlik yerine dörtlük değerler halinde verilmektedir.



Şekil 2. 159 Ritmik Düzen 17

Ritmik Düzen 17'de ise akorların kök sesleri ikilik nota halinde duyurulmaktadır.

Eser içerisinde kullanılan ritmik yapılarla ilgili şu şekilde bir tabloya ulaşmak mümkündür:

Çizelge 2. 15 Ritim Tablosu: *Gnossienne*: Nr. 7

Müzikal “Fikirler”	Kullanılan Ritmik Düzenler
Giriş	(Ritmik Düzen 13) x4, (Ritmik Düzen 14) x1
(a)	(Ritmik Düzen 1) x2, (Ritmik Düzen 15) x1, (Ritmik Düzen 16) x3
(b)	(Ritmik Düzen 16) x2
(c)	(Ritmik Düzen 16) x4
(a')	(Ritmik Düzen 16) x1, (Ritmik Düzen 1) x1, (Ritmik Düzen 15) x1, (Ritmik Düzen 16) x1
(d)	(Ritmik Düzen 16) x2
(c')	(Ritmik Düzen 1) x3, (Ritmik Düzen 15) x1
(b')	(Ritmik Düzen 16) x4
(a'')	(Ritmik Düzen 1) x1, (Ritmik Düzen 16) x3
(e)	(Ritmik Düzen 16) x2
(c'')	(Ritmik Düzen 1) x2, (Ritmik Düzen 17) x1, (Ritmik Düzen 16) x1
(c''')	(Ritmik Düzen 16) x4
(b'')	(Ritmik Düzen 16) x2
(c) materyali	(Ritmik Düzen 16) x1, (Ritmik Düzen 1) x1
(a''')	(Ritmik Düzen 15) x1, (Ritmik Düzen 16) x5
(b''')	(Ritmik Düzen 16) x2
(c''')	(Ritmik Düzen 16) x4
(c''''')	(Ritmik Düzen 16) x3
Codetta	(Ritmik Düzen 16) x2

3. SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışma kapsamında Erik Satie'nin *Gnossienne* başlığı taşıyan eserleri incelenmiş ve yapılan analizler sonucunda elde edilen veriler ışığında çeşitli sonuçlara ulaşılmıştır.

Form Analizi:

Formal mânâda, dönüşlü tek-iki-üç kısımlı şarkı formlarının ve kemer (*arch*) formunun kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Çizelge 3. 1 Form Şeması: *Gnossienne*, Nr. 1-7

Eser	Kullanılan Formlar	Form Öğeleri
<i>Gnossienne</i> Nr. 1	Dönüşlü iki kısımlı şarkı formu	A, Ara Müziği, B, Ara Müziği, A', Ara Müziği, B, Bitiş Müziği
<i>Gnossienne</i> Nr. 2	Kemer (<i>Arch</i>) formu	A, B, Köprü, C, B, Köprü', A'
<i>Gnossienne</i> Nr. 3	Dönüşlü iki kısımlı şarkı formu	A, B, A', B', Köprü, A''
<i>Gnossienne</i> Nr. 4	Dönüşlü üç kısımlı şarkı formu	Giriş, A, B, Köprü, C, Köprü', A', B', Köprü'', C', Codetta
<i>Gnossienne</i> Nr. 5	Dönüşlü tek kısımlı şarkı formu	A, A', A'', A'''
<i>Gnossienne</i> Nr. 6	Dönüşlü tek kısımlı şarkı formu	A, A', A''
<i>Gnossienne</i> Nr. 7	Dönüşlü tek kısımlı şarkı formu	Giriş, A, A', A'', A''' ve Codetta

Çizelge 3.1'den anlaşılacağı üzere Erik Satie'nin *Gnossienne* başlıklı eserlerinde kullandığı formlarla ilgili çeşitli sonuçlara ulaşmak mümkündür:

- Nr. 1 ve Nr. 3 dönüşlü iki kısımlı şarkı formunda kaleme alınmıştır. Dönüşlü iki kısımlı şarkı formunun yapısına yapılan eklentiler göze çarpmaktadır. Nr. 1'de yer alan Ara Müziği ve Bitiş müziği; Nr. 3'te ise Köprünün bulunması ve A tipindeki kısmın üç kere gelmesi dikkat çekmektedir.
- Nr. 2, kemer (*arch*) formunda kaleme alınmıştır. Kısımların arasındaki bağlantılar ise Köprüler vasıtasıyla sağlanmaktadır.
- Nr. 4 dönüşlü üç kısımlı şarkı formunda kaleme alınmıştır. Bahsi geçen forma ek olarak Giriş, üç adet Köprü ve çoğunlukla Köprü¹ materyalleri barındıran Codetta yer almaktadır.
- Nr. 5-7'nin dönüşlü tek kısımlı şarkı formunda bestelenmesine karşın aralarında kimi farklılıklar bulunmaktadır. Nr. 5 ve Nr. 7'de dörder adet A tipinde kısım yer almaktadır. Buna karşın Nr. 7'de Nr. 5'ten farklı olarak Giriş ve Codetta bulunmaktadır. Nr. 6'da ise A tipindeki kısım üç kere gelmektedir.
- Eserlerde kullanılan formlarda, kısımların içerisindeki yapılar da dikkat çekmektedir. Zira Nr. 1-5'teki yapılar çekirdek, motif, cümle ve bu öğelerin materyalleriyle açıklanabilirken; Nr. 6-7, bahsi geçen yapılar yerine müzikal “fikirlerle” ifade edilebilmektedir.

Ezgisel yapı ve tonal/modal anlayış:

İncelenen eserlerde modal bağlamda, Satie'nin -Avrupa müziğinde işittiği şekilde- çalışma içerisinde [A], [B], [C] ve dizilerini; Orta çağ kilise modlarından da Dor, Lokr, Lid, Miksolid, Frig ve Eol modlarını kullandığı tespit edilmiştir. Tonal müzikten alışlagelen dizilerin ise azınlıkta olduğu, iki eserinde de arpej/akor seslerini kullandığı ve doğrudan ses dizileriyle açıklanamadığı görülmektedir.

Çizelge 3. 2 Kullanılan modlar: *Gnossienne*, Nr. 1-7

Eser	Kullanılan Modlar
<i>Gnossienne</i> Nr. 1	[A] Dizisi, Eol, [B] Dizisi
<i>Gnossienne</i> Nr. 2	Dor, Frig, Lokr, Miksolid, Lid, [C] Dizisi
<i>Gnossienne</i> Nr. 3	[A] Dizisi, [D] Dizisi, Armonik Minör
<i>Gnossienne</i> Nr. 4	[A] Dizisi, Dor
<i>Gnossienne</i> Nr. 5	Arpej ve Akor Sesleri
<i>Gnossienne</i> Nr. 6	Arpej ve Akor Sesleri
<i>Gnossienne</i> Nr. 7	[A] Dizisi, Dor, Pentatonik Dizi

- Tespit edilen modal diziler arasında en sık kullanılmış olanı, **Çizelge 3.2**'den de anlaşılacağı üzere Nr. 1, 3, 4 ve 7'de yoğun bir şekilde kullanılmış olan [A] dizisidir. Avrupa müziğinde Rumen Minör'ü olarak da anılagelen ses bileşiminin yaygın kullanımı son derece manidardır. Zira bu durum Erik Satie'nin söz konusu eserlerdeki Rumen müziğinden aldığı ilhamı net bir şekilde yansıtmaktadır.
- Rumen müziğinden alınan ilhamın etkileri yalnızca [A] dizisinin kullanımıyla sınırlı kalmamaktadır. Nr. 3'te saptanan [D] dizisinin de Rumen müziğinde sıklıkla kullanıldığı anımsanacaktır. Buna ek olarak, Nr. 2'de kısa bir anlığına duyurulan [C] dizisinin örneklerine de yer yer Rumen müziğinde rastlandığı gözden uzak tutulmamalıdır.
- Öte yandan Nr. 1'de hem değinildiği üzere Rumen halk müziğinde -işitildiği biçimiyle- kullanılan [A] dizisinin hem de Avrupalı bestecilerin Macar ilhamlı eserlerinde kullandıkları [B] dizisinin bulunduğu görülmektedir. Bahsi geçen dizinin Macar ve Macar-Çıgan Minör'ü isimleriyle de anılageldiği ve Satie'nin, Nr. 1'in el yazmasının arka sayfasında *Chanson Hongroise (Macar Şarkısı)* isimli eserine ait bir taslağa yer verdiği anımsanacaktır. Eser içerisinde Macar müziğine işaret eden bir unsurun da bulunması, Satie'nin Orta Avrupa'nın iki komşu coğrafyasının müziğiyle temasının kalıcı izlerini teşkil etmektedir.
- İncelenen eserlerde Avrupa halk müziği dışında, Orta çağ kilise müziğinde kullanılan modal dizilere de rastlanmaktadır. Bu durumun en büyük yansıması Nr. 2'de bulunmakla birlikte Nr. 1, 4 ve 7'de Orta çağ kilise müziğine işaret eden bazı modal dizilerle karşılaşmak mümkündür.

- Tonal müzikten alışlagelen dizilerin kullanımının ise azınlıkta olduğu gözlemlenmektedir. Bahsi geçen dizilere, yalnızca Nr. 3'te kullanılan Armonik Minör dizisinde rastlanmaktadır.

Armonik yapı:

Ezgideki modal müzik unsurlarının etkilerinin, armonik eşlikte de varlığından söz etmek mümkündür:

- Eserlerin armonik eşliklerinde, modal dizi sesleri üzerinden akor üretme fikrinin yansıtıldığı gözlemlenmektedir. Bunun en çarpıcı örneği, Nr. 2'de eksiltilmiş yapıdaki bir akorun eksen olarak kullanılmasıdır. Söz konusu akorun Re Lokr dizisinin birinci, üçüncü ve beşinci dizi dereceleriyle oluşturulduğu açıkça görülmektedir. Tonal müzikte görülemeyecek surette eksik yapıdaki bir akorun eksen olarak kullanılması, modal dizilerden akor yaratma uygulamasına son derece net bir örnek teşkil etmektedir.
- Birinci derecenin yanı sıra, beşinci armonik derecenin sergileniş biçimi de modal dizilerden üretilen akorlara işaret etmektedir. Majör yapıdaki Dominant V, emprovizasyon fikri altında değerlendirilen Nr. 5'teki bazı hareketlerde ve Nr. 3'teki bir *yarım kadans* içerisinde kullanılmaktadır. Bunların dışındaki kadanslarda beşinci armonik derece, dizi seslerinden oluşturularak daima Minör yapıda ve Viyana klasiklerinin aksine Minör Dominant olarak bulunmaktadır.
- Eserlerdeki modal sonoriteyi kuvvetlendiren bir diğer armonik unsur da *Plagal Kadans*'ın yaygın kullanımıdır. *Plagal Kadans*'ın Nr. 1 ve 3'te daha önce herhangi bir şekilde -Viyana klasiklerindeki görünümüyle- Dominant-Tonik ilişkisi gösterilmeden cümle ve kısım kapanışlarında kullanıldığı görülmektedir. Dahası, doğrudan kadans olarak ele alınmasa da Nr. 5 ve 7'deki bazı hareketlerde de *Plagal Kadans*'ı çağrıştıran işleyişlere rastlanmaktadır.
- Armonik eşlikle kullanılan akor yapıları da eserlerin içeriğini tonal müzikten uzaklaştırmaktadır. Zira Nr. 5-7'de tonal müzikten alışlagelenin dışındaki akor yapıları da yer almaktadır. Özellikle Nr. 7'nin Girişindeki dörtlü aralıklardan oluşan akor ve yine aynı eserde kullanılan sonorite akorlarının yapısı, tonal müzik etkilerini tenkis etmektedir.

Ritmik Yapı:

İncelenen eserlerin armonik eşliklerindeki ritmik yapılanmalara gelindiğinde, çeşitli çıkarımlarda bulunmak mümkündür:

- Nr. 1 ve 3'ün armonik eşliklerinin neredeyse tamamı Ritmik Düzen 1'den oluşmaktadır.
- Nr. 2'nin armonik eşliğinde de Ritmik Düzen 1 bulunmaktadır. Bununla birlikte yer yer bahsi geçen ritmik düzenin değiştirilmiş bir versiyonu olan Ritmik Düzen 3 ve eserin sonunda Ritmik Düzen 3'ün uzatılmış bir şekli olan Ritmik Düzen 4 bulunmaktadır.
- Nr. 4'ün armonik eşliğinde yer alan akor arpejlerindeki ritmik yapılanmanın neredeyse tamamı, sekizlik notalardan oluşan Ritmik Düzen 5'ten ibarettir.
- Nr. 5'in armonik eşliğindeki ritmik yapıda yalnızca sekizlik notalardan oluşan üç adet ritmik düzen bulunmaktadır. Buna karşın bahsi geçen ritmik düzenlerin içeriği Nr. 4'tekinden farklıdır. Nr. 4'teki akor arpejlerine karşın burada; ilk sekizliklerde akorların bas sesleri, diğerinde ise akorların geri kalan seslerinin yer aldığı yapılanmayı içeren üç adet ritmik düzen bulunmaktadır.
- Nr. 6'nın armonik eşliğinin neredeyse tamamı, yine sekizlik notaların hâkim olduğu Ritmik Düzen 10 ve Ritmik Düzen 11'den oluşmaktadır.
- Nr. 7'nin Girişinin armonik eşliğinde dörtlük notalardan oluşan Ritmik Düzen 13 ve kökenini bahsi geçen ritmik düzenin teşkil ettiği Ritmik Düzen 14 yer almaktadır. Eserin devamında ise Ritmik Düzen 1 ve onun modifiye edilmiş versiyonlarını yansıtan üç ayrı ritmik düzen bulunmaktadır.

Karşılaştırma:

Yapılan analiz sonucunda elde edilen veriler ışığında eserlerin bestelenme/yayınlanma tarihi ve şekliyle, müzikal atmosferi arasında bağlantılar kurmak mümkündür:

- İçerik bakımından aralarında birbirlerine en yakın olan eserlerin Nr. 1 ile 3 oldukları gözlemlenmektedir. İki eserin de dönüşlü iki kısımlı şarkı formunda kaleme alınması, ezgisel yapılarındaki yoğun [A] dizisi etkileri, Nr. 1'in sonu dışında armonik eşliklerindeki ritmik yapıda aynı ritmik düzenin kullanılması ve armonik işleyişlerindeki benzerlikler bu durumu gözler önüne sermektedir.

- Nr. 2 ise her ne kadar kemer (*arch*) formunda bestelenmesiyle, ağırlıkla Orta çağ kilise modlarının kullanımıyla ve sıklıkla değişen merkezleriyle bahsi geçen iki eserden ayrı durduğu izlenimi verse de benzerlik taşıdığı bazı öğeler barındırmaktadır. Zira eserde her ne kadar modal kullanım bakımından ağırlık Orta çağ kilise modlarında olsa da kısa bir anlığına Rumen müziği etkisini çağrıştıracak [C] dizisi de kullanılmaktadır. Bunun yanında Nr. 2’de de diğer ikisindeki gibi Ritmik Düzen 1’in kullanıldığı ve hatta kullanılan diğer iki ritmik düzenin kökeninin de bahsi geçen ritmik düzen olduğu gözden uzak tutulmamalıdır. Nitekim eserlerin yayınlanma şekli de analitik bulgularla örtüşmektedir. Değindiği üzere 1890 tarihli ve 1893 yılında yayınlandığı belirtilen üç eserden Nr. 1 ile 3 birlikte, Nr. 2 ise münferiden yayınlanmıştır. Buna karşın, bahsi geçen üç eser daha sonra bir arada basılmış ve günümüzde de *Trois Gnossiennes* (Üç Gnossienne) ismiyle anılagelmektedir.
- 1968 yılında Robert Caby tarafından yayınlanan Nr. 4-6’ya bakıldığında ilk üç esere en yakın parçanın Nr. 4 olduğu gözlemlenmektedir. Zira eser her ne kadar armonik eşliğindeki ritmik yapı bakımından ilk üçünden ayrı dursa da yoğun bir şekilde kullanılan [A] dizilerine binaen Rumen etkileri Nr. 1 ve 3’ü anımsatmaktadır. Bununla birlikte, eserde Dor modunun kullanımı ise Nr. 2’yi çağrıştırmaktadır. Dahası, Nr. 2’de saptanan bir kısmı bitiren merkezin müteakip kısmı başlatma fikrinin yansımalarının Nr. 4’te de olması dikkat çekmektedir.
- Nr. 5-6’ya gelindiğinde dönüşlü tek kısımlı formda kaleme alınmalarıyla, armonik eşliklerindeki akor yapılarıyla ve ses dizilerinden ziyade ağırlıkla arpej/akor sesleriyle oluşturulan ezgi hatlarıyla diğerlerinden ayrı durmaktadır. İki eser arasındaki ortak noktalara karşın kimi farklılıklar da göze çarpmaktadır. Nr. 5, incelenen diğer *Gnossienne*’ler arasında ilk bestelenen olduğu için Satie’nin bu türdeki eserinde henüz ölçü kavramını yıkmadığı, Rumen ilhamını ise modal diziden ziyade emprovizasyon bağlamında yansıttığı düşünülebilmektedir. Bilindiği üzere Orta Avrupa halk müziğine sıklıkla emprovizasyon uygulamalarına rastlanmaktadır. Eserin armonik eşliğinde bazı armonik hareketlerle birlikte ezgi hattındaki yoğun süslemelerle ve çeşitli süre değerleriyle zenginleştirilmiş melodi yürüyüşleri de *Lăutar* müziği orkestralarını çağrıştırmaktadır. Nr. 6 ise armonik

eşliklerinde -tonal müziğe göre- birbirlerinden bağımsız şekilde ilerleyen akorlar ve müzikal “fikirlerle” ifade edilebilen form kurgusu göz önünde bulundurulduğunda, içerik bakımından Nr. 5’ten de ayrı durmaktadır. Nr. 6’nın diğer *Gnossienne*’ler arasında en son bestelenen eser olması bu duruma nispeten ışık tutacaktır. Ancak yine de diğerlerinden oldukça farklı atmosfere sahip olan bir esere, neden *Gnossienne* başlığı verildiği tam olarak anlaşılamamaktadır.

- Son olarak Nr. 7’ye bakıldığında “kolaj müzik” fikriyle karşılaşılmıştır. Zira eserin içerisinde metinde belirtildiği üzere Nr. 1, 3 ve 4 ile benzerlik taşıyan öğeler yer almaktadır. Ayrıca eserde Ritmik Düzen 1’in ve -her ne kadar Nr. 4 alıntısı gibi görünse de- Dor modunun kullanımı Nr. 2 etkisinin de varlığını akla getirmektedir. Dahası, arada iki yıl olmasına karşın 1889 yılında bestelenen Nr. 5 gibi eserde ölçü çizgilerinin kullanılması ve form öğelerinin Nr. 6’dakiyle benzer bir şekilde müzikal “fikirlerle” açıklanabilmesi de dikkat çekmektedir. Eserin 1891 tarihli olduğu göz önünde bulundurulduğunda Satie’nin ilk beş esere ait müzikal alıntıları içeren bir eseri *Gnossienne*’lere gönderme yapacak surette başka bir şarkısının içerisinde yayımlatması ve eserin yer yer Nr. 7 olarak anılması oldukça doğaldır. Ancak form öğelerinin müzikal “fikirlerle” açıklanabilmesi Nr. 6’ya ait bir öge olarak değerlendirildiğinde, bestelenme tarihlerindeki farklılıktan dolayı şu şekilde bir ihtimal belirtmektedir:

Satie, *Gnossienne* başlıklı eserlerindeki form kurgusu içerisinde çekirdek, motif ve cümle yapılarını bu eserde yıkmış ve yaklaşık altı yıl sonra bestelediği eserde de ilk beşinde *Gnossienne*’i karakterize eden unsurlardan ziyade müzikal “fikirlere” baz alarak Nr. 6’yı bestelemiş olabilir mi?

Öneri:

Çalışma içerisindeki bulgularda bazı ses dizilerinin isimlendirilmesiyle ilgili bir durum dikkat çekmektedir. Anımsanacağı üzere benzer hatta bazen aynı diziler, literatürde farklı isimlerle anılmaktadır. Bu diziler için çalışma içerisinde isim tercihinde bulunulmamış, -her ne kadar Satie'nin ilham aldığı bildirilen Rumen müziğinde benzer aralıklara sahip ses dizileri bulunsa da- eserler makâm müziği sınıfında da değerlendirilemeyeceği için makâm isimleri de kullanılmayarak [A], [B] dizileri vb. isimlerle anılması tercih edilmiştir. Elde edilen bulgulardan hareketle, literatürde yer alan farklı ses organizasyonlarında da benzer bir şekilde isim çeşitliliği olabileceği ihtimali belirlemektedir. Bundan dolayı, literatürde birden fazla ismi bulunan ses dizileriyle ilgili çalışmaların yapılması önerilmektedir. Bu yolla yapılacak olan çalışma, literatürdeki isim çeşitliliğini ortaya koyabilecek ve gelecekteki analiz çalışmalarında araştırmacılara ışık tutacaktır.

KAYNAKÇA

Arel, H. S. (1991). *Türk mûsikîsi nazariyatı dersleri*. (O. Akdoğu, Haz.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Beregovski, M. (2000). The altered dorian scale in jewish folk music (On the question of the semantic characteristics of scales). M. Slobin (Ed. ve Çev.). *Old jewish folk music: The collections and writings of Moshe Beregovski* (s. 549-567). New York: Syracuse University Press.

Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve amelî Türk musîkîsî*. İstanbul: Millî Mecmua Matbaası.

Feldman, W. Z. (2016). *Klezmer: Music, history, and memory*. New York: Oxford University Press.

Garfias, R. (1981). Survivals of Turkish characteristics in Romanian musica lautareasca. *Yearbook for traditional music*, 13, 97-107.

Gauldin, R. (2004). *Harmonic practice in tonal music*. New York: W. W. Norton Company.

Gnossienne Gizemi. (2019, 22 Mayıs). Erişim: <https://mozartcultures.com/gnossienne-gizemi/>

Hatipoğlu, E. (2019). *Makâmlar ve terkîbler*. Erişim: <https://books.google.com.tr/books?id=DnGqDwAAQBAJ&dq>

Idelsohn, A. Z. (1992). *Jewish music: Its historical development*. New York: Dover Publications.

Kargın, A. (2015). *Flamenko müziğine makamsal yaklaşımlar* (Yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul.

Kostka, S. (2016). *Materials and techniques of post-tonal music*. New York: Routledge.

Kuhn, J. (2010). *Shostakovich in dialogue: Form, imagery and ideas in quartets 1-7*. Birleşik Krallık: Ashgate Publishing.

Loya, S. (2011). *Liszt's transcultural modernism and the Hungarian-Gypsy tradition*. New York: University of Rochester Press.

Myers, R. (1970). Some recent Satie publications. *The musical times*, 111 (1523), 32-33.

Orledge, R. (1990). *Satie the composer*. New York: Cambridge University Press.

Orledge, R. (2001). Satie, Erik [Eric] (Alfred Leslie). *Grove music online*. Erişim: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40105>

Orledge, R. (2006). Musical encounters at the 1889 Paris world's fair, and: Debussy's letters to inghelbrecht: The story of a musical friendship (review). *Music and letters*, 87 (4), 627-630.

- Özkan, İ. H. (2011). *Türk mûsıkîsi nazariyatı ve usûlleri: Kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Persichetti, V. (1961). *Twentieth century harmony*. New York: W. W. Norton Company.
- Pollack, H. (2006). *George Gershwin: His life and work* California: University of California Press.
- Rechberger, H. (2018). *Scales and modes around the world: The complete guide to the scales and modes of the world*. Finlandiya: Fennica Gehrman Oy.
- Sapoznik, H. (2010). *Klezmer! Jewish music from old world to our world*. London: Schirmer Trade.
- Satie, E. (1913). *Trois Gnossiennes*. New York: Dover. Erişim: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6b/IMSLP03007-Satie-Gnossiennes123orEd.pdf>
- Satie, E. (1986). *Klavierwerke (Vol. 1)*. Leipzig: Edition Peters.
- Satie, E. (1989). *Erik Satie: Intégrale des oeuvres pour piano*. Paris: Editions Salabert.
- Saygun, A. (1967). *Töresel musiki*. İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi.
- Setaro, E. L. (2018). *Solo violin works influenced by Romanian lăutari music* (Doktora tezi). University of South Carolina, ABD.
- Simmons, A. (2012). *Erik Satie's Trois Gnossiennes in the French Fin de Siècle* (Yüksek lisans tezi). University of Birmingham, Birleşik Krallık.
- Strom, Y. (2002). *The book of klezmer: The history, the music, the folklore*. Chicago: Chicago Review Press.