



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

**HENRI DUTILLEUX'NÜN BESTECİLİĞİNE BİR BAKIŞ: *L'ARBRE DES
SONGES*'DA PERDE ORGANİZASYONU**

Hüseyin Berkay ŞİRİN

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2021



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

HENRI DUTILLEUX'NÜN BESTECİLİĞİNE BİR BAKIŞ: *L'ARBRE DES
SONGES*'DA PERDE ORGANİZASYONU

Hüseyin Berkay ŞİRİN

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2021

HENRI DUTILLEUX'NÜN BESTECİLİĞİNE BİR BAKIŞ: *L'ARBRE DES SONGES*'DA PERDE ORGANİZASYONU

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Ali Turgay ERDENER

Yazar: Hüseyin Berkay ŞİRİN

ÖZ

Yirminci yüzyılın ortalarından yirmi birinci yüzyılın başlarına dek süren bestecilik yaşamı süresince ortaya koyduğu eserler göz önünde bulundurulduğunda son derece değişken ve tanımlaması güç bir besteleme yaklaşımına sahip olduğu söylenebilecek Henri Dutilleux, bu bakımdan müzik tarihindeki önemli figürlerden biri olarak dikkat çekmektedir. Bestecinin dilini tanımlamayı güç kılan etkenlerin başında gelen perde organizasyonu süreçlerindeki çeşitlilik ile bu çeşitliliğin altında yatan işçilik ise bu çalışma için hareket noktası teşkil etmektedir. *L'arbre des songes* adlı keman konçertosunun, perde ilişkileri merkeze alınarak irdelendiği bu sanat çalışması raporu, Dutilleux'nün eserde perde organizasyonuna ilişkin izlemiş olduğu prosedürleri ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Çalışmanın ilk bölümünde, bestecinin besteleme yönelimlerine ilişkin fikir sahibi olmak amacıyla *L'arbre des songes*'un bestelenme tarihi olan 1985 yılına dek bestelediği eserler üzerine bir tarama yapılmış ve bestecinin müziği ile ilişkili olan kavramlar tartışılmıştır. İkinci bölümde ise eserin her bir bölümü ayrı ayrı mercek altına alınmış ve bestecinin her bir bölümde perde seçimleri noktasında kullandığı yöntemler ve araçlar araştırılmıştır. Yapılan analizler neticesinde bestecinin eserdeki perde seçimleri esnasında diyatonik modlardan on iki ses dizilerine kadar pek çok farklı ses malzemesinden yararlandığı tespit edilmiştir. Bunların yanında, Francis Bayer'in kademeli gelişme olarak isimlendirdiği, eserin başlangıcından sonuna kadar süren malzeme ağını tanımlayan fenomen ile yakından ilişkili olan birtakım çekirdeklerden de bu ses malzemelerinin işlenmesi noktasında etkin olarak istifade edildiği görülmüştür.

Anahtar sözcükler: Henri Dutilleux, *L'arbre des songes*, inceleme, keman konçertosu, perde, kademeli gelişme

AN OVERVIEW OF HENRI DUTILLEUX’S STYLE: PITCH ORGANIZATION IN *L’ARBRE DES SONGES*

Supervisor: Asst. Prof. Ali Turgay ERDENER

Author: Hüseyin Berkay ŞİRİN

ABSTRACT

Henri Dutilleux, who can be said to have an ever-changing and difficult to define compositional approach, draws attention as one of the important figures in the history of music, when considering the works he produced during his composition life, which lasted from the middle of the twentieth century to the beginning of the twenty-first century. The diversity in the pitch organization processes, which is one of the factors that make it difficult to define the composer's language, and the craft underlying this diversity represent a starting point for this study. This artwork report, in which the violin concerto *L'arbre des songes* is investigated by focusing on the pitch relations, aims to reveal the ways Dutilleux followed regarding the pitch organization in the piece. In the first part of the study, in order to have an idea about the composer's compositional tendencies, a review is made on the works he composed until 1985, when *L'arbre des songes* was composed, and the concepts related to the composer's music are discussed. In the second part, each movement of the piece is examined separately and the methods and tools used by the composer for pitch selections in each part are investigated. As a result of the analyses made, it is discovered that the composer made use of many different pitch materials from diatonic modes to twelve-tone rows during the pitch selections in the piece. In addition to these, it is seen that some musical cells, which are closely related to the phenomenon that Francis Bayer calls progressive growth, which defines the musical network that lasts from the beginning to the end of the work, are also effectively utilized in the processing of these pitch materials.

Keywords: Henri Dutilleux, *L'arbre des songes*, analysis, violin concerto, pitch, progressive growth

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iii
TABLolar DİZİNİ	v
GÖRSEL DİZİNİ	vi
KISALTMALAR DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: DUTILLEUX'NÜN STİLİNE GENEL BİR BAKIŞ	6
1.1 Dutilleux ve Gelenek	20
1.2 Dutilleux'nün Müziğinde Hafıza	28
1.2.1 Kademeli Gelişme	30
1.2.2 Göndergesel Araçlar	34
2. BÖLÜM: L'ARBRE DES SONGES	40
2.1 Birinci Bölüm	42
2.1.1 Birinci Kısım	42
2.1.2 İkinci Kısım	48
2.1.3 Üçüncü Kısım	54
2.2 Interlude 1	57
2.2.1 Birinci Kısım	60
2.2.2 İkinci Kısım	64
2.3 İkinci Bölüm	68
2.4 Interlude 2	77
2.4.1 Birinci Kısım	77
2.4.2 İkinci Kısım	81

2.5	Üçüncü Bölüm	84
2.5.1	Birinci Kısım	84
2.5.2	İkinci Kısım.....	91
2.6	İnterlude 3.....	93
2.7	Dördüncü Bölüm	95
2.7.1	Birinci Kısım	95
2.7.2	İkinci Kısım.....	104
SONUÇ		108
KAYNAKLAR.....		111
Etik Beyanı.....		117
Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu		118
Master's Art Work Report Originality Report.....		119
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....		120

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1. Arditti String Quartet'in kaydına göre (2012) <i>Ainsi la nuit</i> 'nin bölümleri ve seslendirme süreleri.....	58
Tablo 2. Jansons ve Sitkovetsky kaydına göre (2008) <i>L'arbre des songes</i> 'un bölümleri ve seslendirme süreleri.....	59



GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. <i>L'arbre des songes</i> 'un başındaki palindrom.....	42
Görsel 2. <i>Tout un monde lointain...</i> 'in bitirişindeki [G] eksenli kromatik çekirdek (Dutilleux, 1970, s. 137).....	43
Görsel 3. <i>Ainsi la nuit</i> 'deki [G] eksenli kromatik çekirdek (Dutilleux, 1976, s. 4).....	43
Görsel 4. 5-aralık döngüsü ile oluşturulmuş perde içeriği.....	44
Görsel 5. Perde içeriğinin adım adım ortaya çıkışı	45
Görsel 6. Ses bölgelerine dayalı armonik yapı	45
Görsel 7. Girişte sunulan öğelerin kademeli gelişme prosedürü içerisinde kullanılması ...	46
Görsel 8. Kademeli gelişme sonucunda ortaya çıkan [0,4,5] çekirdeği.....	46
Görsel 9. Kademeli gelişme sonucunda ortaya çıkan [0,1,6] ve [0,3,4,7] çekirdekleri.....	46
Görsel 10. [0,3,4,7] konturu (Dutilleux, 1985a, s. 3).....	47
Görsel 11. [0,7,1,4,11,9,5,3,6,10,8,2] dizisinin oluşum süreci	49
Görsel 12. IC3 ve IC4 aralık sınıflarının yoğun bir şekilde gözlemlendiği solo keman örgüsü	50
Görsel 13. Armoni kurgusu için temel teşkil eden piyano figürü (Dutilleux, 1985b, s. 13)	50
Görsel 14. Tahta üflemelilerdeki [0,7,1,4,11,9,5,3,6,10,8,2] dizisi (Dutilleux, 1985a, s. 7)	51
Görsel 15. Piyano figürünün dönüşümlerinden meydana gelen tahta üflemeli örgüsü (Dutilleux, 1985a, s. 8).....	52
Görsel 16. PN 8 +5'te başlayan kesitin içeriği (Dutilleux, 1985a, s. 9).....	53
Görsel 17. III. kısımdaki perde kurgusu	54
Görsel 18. PN 13'teki armonik kurgu (Dutilleux, 1985a, s. 14)	55
Görsel 19. Bas klarinetteki [0,9,11,5,3,1,8,2,4,7,10,6] dizisi ve palindromik yapı.....	60
Görsel 20. Çan teması (Dutilleux, 1985a, s. 20)	61
Görsel 21. Ritmik figürdeki dönüşüm.....	61
Görsel 22. Bas klarinette sunulmuş olan on iki sesli materyalin dönüşümleri (Dutilleux, 1985a, s. 21).....	62
Görsel 23. Değişime uğratarak oktatonik karakter kazandırılmış olan I_{10} dizisi	63
Görsel 24. Değişime uğratarak oktatonik karakter kazandırılmış olan R_{10} dizisi	63
Görsel 25. Solo kemanda görülen oktatonik yapı	65
Görsel 26. Tahta üflemelilerde görülen oktatonik yapı (Dutilleux, 1985a, s. 26).....	65

Görsel 27. Tahta üflemelilerdeki [0,3,4,7] figürü (Dutilleux, 1985a, s. 29)	67
Görsel 28. Oktatonik dizi ile yeni dizi arasındaki ilişki	68
Görsel 29. İzleri birinci bölümde görülebilecek ritmik figür	68
Görsel 30. İkinci bölümdeki solo keman partisinde görülen aralık ilişkileri	69
Görsel 31. Kontrabastaki [0,3,4,7] çekirdeği (Dutilleux, 1985a, s. 34)	70
Görsel 32. PN 27 ve PN 29'un perde içeriği	70
Görsel 33. PN 29 ve PN 31'in perde içeriği.....	71
Görsel 34. Tema benzeri yapıdaki [0,3,4,7] çekirdekleri	72
Görsel 35. PN 31 ve PN 33 -2'nin perde içeriği	72
Görsel 36. PN 33 -2 ve PN 33'ün perde içeriği	73
Görsel 37. PN 27 +1'deki solo keman figürünün uğradığı değişim.....	73
Görsel 38. PN 33 ve PN 35 -1'in perde içeriği	74
Görsel 39. PN 35 -1 ve PN 36 -1'in perde içeriği	75
Görsel 40. Üçleme figürünü oluşturan ses kümesi	78
Görsel 41. Ses kümesini meydana getiren bileşik aralık döngüsü segmentleri.....	78
Görsel 42. Üçleme figüründeki IC1 konturu (Dutilleux, 1985a, s. 50).....	79
Görsel 43. PN 37 ve PN 38'in perde içeriği.....	79
Görsel 44. PN 38 ve PN 39 -1'in perde içeriği	80
Görsel 45. PN 40'ta başlayan örgünün oluşumu	80
Görsel 46. Kromatik çekirdek ile oluşturulmuş kanon (Dutilleux, 1985a, s. 55)	81
Görsel 47. PN 42 +1'in perde içeriği.....	82
Görsel 48. Solo kemandaki çizginin bileşenleri	84
Görsel 49. <i>Oboe d'amore</i> ve solo keman arasındaki malzeme aktarımı (Dutilleux, 1985a, s. 62)	85
Görsel 50. PN 50 -1'deki piyano figürünün perde içeriği (Dutilleux, 1985a, s. 63).....	86
Görsel 51. Birinci bölüme yapılan gönderme (Dutilleux, 1985a, ss. 1-63)	86
Görsel 52. <i>Oboe d'amore</i> ve solo kemandaki [0,1,2] çekirdekleri (Dutilleux, 1985a, s. 64)87	87
Görsel 53. Solo kemandaki tam ton perde içeriği (Dutilleux, 1985a, s. 65)	87
Görsel 54. PN 52'deki 5/7-aralık döngüsü materyali (Dutilleux, 1985a, s. 66).....	88
Görsel 55. PN 53 sonrasındaki çekirdekler (Dutilleux, 1985a, ss. 67-68)	89
Görsel 56. Oktatonik armoni dokusu (Dutilleux, 1985a, s. 68)	89
Görsel 57. 6 solo viyolonsel ve yaylı çalgılar tarafından çalınan koralin üç adımı.....	90

Görsel 58. 5/7-aralık döngüsüne dayalı kurgu (Dutilleux, 1985a, s. 79)	92
Görsel 59. PN 70'teki katmanların aralık döngüsüne dayalı perde içeriği	96
Görsel 60. Solo kemandaki [F] <i>Iyonyen</i> (kırmızı) ve C5 (mavi) örgüsü	96
Görsel 61. Solo kemandaki OCT1 ve [0,3,4,7] çekirdekleri	97
Görsel 62. Armonik katmandaki genişleme (Dutilleux, 1985a, s. 87)	97
Görsel 63. PN 71'deki IC3 ve IC4 içeriği.....	98
Görsel 64. Solo kemandaki çekirdekler ve perde örgütlenmesi (IC3 ve IC4 aralık sınıfları yıldız ile işaretlenmiştir)	99
Görsel 65. Solo kemandaki pasajın perde içeriğini oluşturan çekirdekler	100
Görsel 66. Solo kemandaki çekirdekler	102
Görsel 67. Orkestradaki [0,5,6] (sarı) ve WTO (yeşil) örgüsü (Dutilleux, 1985a, s. 100)...	103
Görsel 68. Birinci bölümdeki tema benzeri yapı ile PN 81 +1'deki pikolo flüt çizgisi arasındaki bağlantı	104
Görsel 69. Piyanodaki figür ve perde içeriği.....	104
Görsel 70. Solo kemandaki tam ton perde içeriği	105
Görsel 71. PN 85'te kullanılan ses kümesi.....	106
Görsel 72. Perde içeriğinin PN 85 ve PN 86 +1 arasındaki değişimi	106

KISALTMALAR DİZİNİ

C: Aralık döngüsü (*Interval cycle*)

CC: Bileşik aralık döngüsü (*Compound cycle*)

I: *Inversion*

IC: Aralık sınıfı (*Interval class*)

OCT: Oktatonik dizi

P: *Prime*

PN: Prova numarası

R: *Retrograde*

RI: *Retrograde-inversion*

WT: Tam ton dizisi (*Whole tone scale*)

GİRİŞ

Dutilleux, kendisi için bir milat olarak kabul ettiği 1948 yılından 2013'teki ölümüne dek, besteleme pratiğinin temelini oluşturan "adım adım gelişme" prensibine benzer bir şekilde, adım adım değişen bir bestecilik süreci izlemiştir. Bu süreçte, sayıca az olmasına rağmen repertuvarda göz ardı edilemeyecek yere sahip eserler ortaya koymuştur. *Grand-Croix de la Légion d'honneur* (Büyük Haç Onur Nişanı) alan dört Fransız besteciden birisi olmasına rağmen belli bir zaman diliminde müzikleri ülkesinde pek az seslendirilmiş ve bunun sonucunda daha ziyade ülkesi dışında tanınan bir besteci hâline gelmiştir. Isaac Stern, Mstislav Rostropovich, Anne Sophie Mutter ve Renée Fleming gibi tanınmış icracılar için müzikler bestelemiş; müzikleri Seiji Ozawa, George Szell, Charles Münch gibi ünlü orkestra şefleri tarafından yönetilmiştir.

Her ne kadar ölümünün ardından BBC News'ın internet sayfasında yayımlanan bir haberde kendisinden "çok üretken" olarak bahsedilmişse de ("Henri Dutilleux, French composer, dies aged 97", 2013) doksan yedi yıllık yaşamı göz önünde bulundurulduğunda Dutilleux'yü çok üretken olarak tanımlamak mümkün görünmemektedir. Ancak, "kişinin ürettiklerinin değerinin notalarının ağırlığı ile ölçülemeyeceğini" düşünen Dutilleux'nün (1986; aktaran Griffiths, 2013) az eser üretmesinin altında yatan muhtemel sebebi, Potter'ın besteci için uygun gördüğü "mükemmeliyetçi" sıfatı (2006, s. 51) ile ilişkilendirmek mümkündür. Nitekim Jeffries'e eserlerini tatmin olmadığı bir noktada bırakmaktan hoşlanmadığını söyleyen besteci (2002), kendinden sıklıkla şüphe ettiğini de eklemektedir. Bu şüpheli yanı sebebiyle eseri tamamlamasının ardından "tekrar tekrar başa dönen" Dutilleux'nün mükemmeliyetçi tarafının şüpheliğinden ileri geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bunlara ek olarak Potter (2010, s. 526), Dutilleux'nün tamamlamış olduğu eserleri yeniden ele alışının, Boulez'in bir eserin asla bütünüyle tamamlanamayacağına ilişkin sözlerindeki gibi felsefi bir alt metin içermediğini, bu yeniden ele alışların daha ziyade eserde gördüğü problemlere ilişkin bir çözüm arayışından ileri geldiğini ifade etmektedir. Tüm bunlardan hareketle, Dutilleux'nün müziğine dair Fransa'daki ilgi eksikliğinin, bu çalışmanın ileriki safhalarında bahsedilecek sistematik dışlanma hadisesine ek olarak Dutilleux'nün az eser vermesi ile bağlantılı olabileceğini ifade etmek gerekir.

Dutilleux'nün müziğinin irdelenmesinden hoşlanmadığını söylemek mümkündür. Öyle ki, Potter (2016, s. 61), besteci ile ne zaman müziğini analiz etmek hususunda tartışmaya çalışsa bestecinin konuyu değiştirdiğini anlatmaktadır. Ayrıca, bestecinin yayımlanmış ve yayımlanmamış eserlerini mercek altına alan Obi-Keller (2015, s. 19), eserleri üzerinde tamamlanmalarının ardından değişiklik yapmaya pek düşkün olan Dutilleux'nün, yaratma sürecini gizli tutmak ve "amaçlarının ve kararlarının ardındaki gizemi muhafaza etmek adına" bu değişikliklere ilişkin tüm izleri ortadan kaldırdığına dikkat çekmektedir. Eserlerini bestelerken kimi zaman "mantık sınırlarının ötesine geçen ve kontrol altına alınması gereken" öğelerin de sürece dahil olduğunu itiraf etmesine karşın (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 92) "hayalperest ve romantik bir şair" olarak tasvir edilen besteci figürünü gerçekçi bulmayan Dutilleux'nün (1961, s. 77) sistematik araçlara olan yatkınlığı (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 20) da göz önünde bulundurulduğunda eserlerini sistematik prosedürler ve araçlar kullanarak yaratmış olduğunu tahmin etmek mümkündür. Buna ek olarak, Dutilleux'nün yaratma sürecini saklamaya ilişkin çabası neticesinde yaratmış olduğu gizem de bestecinin eserlerini irdelemek üzere duyulan hevesi perçinler niteliktedir.

Dutilleux'nün müziğine karşı Fransa'da gözlemlenen ilgi eksikliğinin bir benzeri, bestecinin müziğine ilişkin akademik kaynaklarda da hissedilmektedir. 2010 senesine kadar Dutilleux'ye dair yayımlanan kaynakların Pierret Mari'nin 1974 yılında yazarak 1988 yılında yenilediği biyografi temelli bir kitap olan *Henri Dutilleux*; Daniel Humbert'in 1985 yılında yayımlanan kitabı *Henri Dutilleux: L'œuvre et le style musical*; Caroline Potter'ın 1997 yılında kaleme aldığı *Dutilleux: His Life and Works* ve yine 1997 yılında yayımlanan ve Claude Glayman'ın Dutilleux ile olan konuşmalarından derlediği *Henri Dutilleux: Music, Mystery and Memory* ile sınırlı olduğu görülmektedir. Bu çalışmada, Potter ve Glayman'ın çalışmalarından, analitik meselelere detaylıca değinmemelerine karşın, etkin olarak yararlanılmıştır. Bununla beraber, Mari ve Humbert'in kitapları elde edilemediği için bu çalışma için incelenen literatüre dahil edilememiştir. Ancak, Thurlow'un anılan iki çalışmanın Dutilleux'nün müziklerine ilişkin elle tutulur analitik bir içerik barındırmadığına dair beyanı (1998, s. 10) göz önünde bulundurulduğunda, bu eksikliğin analiz çalışmasının seyrinde ciddi bir etki yaratmayacağı düşünülmektedir.

Contemporary Music Review adlı derginin 2010 yılında 29. cildinin 5. sayısını, bestecinin 95. doğum gününü kutlamak adına Dutilleux'ye ayırması neticesinde müziğine ilişkin analitik yayınlar yapılabilmiş ve bu alandaki eksiklik bir nebze de olsa giderilmiştir. Potter ve Rae bu sayının önsözünde Dutilleux'yü sıkça anıldığı Fransız etiketinden ziyade Avrupa bağlamında konumlandırmaya çalıştıklarını, sayının amacının ise “[bestecinin] son eserlerini de kapsayan teknik, estetik ve besteciliğe ilişkin tahliller sayesinde Dutilleux'nün çağdaş müzik sahnesindeki konumunun tayin edilmesi” olduğunu belirtmişlerdir (2010, s. 429). Bu sayının ilginç ve bir o kadar önemli başka bir yanı ise, sayıdaki beş makaleden üçünün bizzat besteciler tarafından yazılmış olmasıdır. Potter ve Rae, anılan dergi sayısının önsözünde bu durumu vurgulayarak bir bestecinin diğer bir bestecinin müziğini irdelemesinin daima çok açıklayıcı olduğunu ve Dutilleux'nün müziği üzerine yoğunlaşan bu makalelerin “yeni besteleme eğilimlerinin gelişmesi noktasında bir tür katalizör görevi görmeye devam ettiğini” ifade etmişlerdir (2010, s. 429).

Yukarıda anılan çalışmalara ek olarak, Thurlow (1998), Kolat (2009), Chendler (2013), Irwin (2013), Shepherd (2014) ve Utzinger (2019) gibi araştırmacılar lisansüstü çalışmalarında bestecinin sistematik çalışma yönelimlerine dair analitik meselelere değinmişler de bestecinin eserlerindeki perde seçimlerinin bu çalışmaların hiçbirinin odak noktası olmadığı gözlemlenmiş ve bu alanda bir açıklık olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu açıklıktan yola çıkılarak hazırlanan bu çalışmanın amacı, Dutilleux'nün *Métaboles* ve *Ainsi la nuit*'deki tasarım pratiklerinin ulaştığı son nokta olan (Roy; aktaran Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 59) *L'arbre des songes*'daki perde seçim süreçlerinin ve yöntemlerinin irdelenerek bestecinin eseri bestelerken perde seçimi noktasında izlemiş olabileceği yollara dair saptamalar yapmaktır. Yapılan bu saptamalar neticesinde ise Dutilleux'nün üzerine pek az konuştuğu besteleme sürecinin önemli bir parçası olan perde organizasyonunun aydınlatılması hedeflenmektedir.

Çalışmanın birinci bölümü Dutilleux'nün stiline ve bu stilin bileşenleri olan teknik araçlara ilişkin bir literatür taramasına ek olarak, Dutilleux'nün müziğe yaklaşımına ve besteci hakkındaki tüm metinlerin ortak noktası olan gelenek kavramına dair bestecinin duruşu üzerine bir araştırmayı da içermektedir. Bu çalışmanın kapsamının *L'arbre des songes* olmasından hareketle, eserlerine ilişkin literatür taraması Dutilleux'nün bütün eserlerini

değil, bu eserin bestelendiği tarih olan 1985 yılına kadar olan eserlerini kapsamaktadır. Dutilleux'nün eserlerine ilişkin yapılmış taramanın en önemli sebeplerinden bir tanesi bestecinin eski eserlerini sıkça dinleyip yeniden değerlendirmek amacıyla üzerinde yeterince durmadığı bir malzeme aradığına ilişkin sözleri (Brun, 1980; aktaran Potter, 2016, s. 69) olmasına karşın, Bayer'in Dutilleux'nün bestelemiş olduğu müzikler arasındaki malzeme ağına ilişkin söylemiş olduğu şu sözler de bu taramanın gerekliliğini ortaya koymaktadır:

1948 yılında tamamlanan Piyano Sonatı'ndan beri bestelediği her yeni eserde bestecinin üslubu bir önceki eserine göre bir kademe daha derinleşir; ileriye doğru bir adım daha atma gayretinde olan Dutilleux, bunu yaparken rotasından da sapmaz. Kendine karşı olan bu sadakati bestecinin kendini yenilemeyeceği anlamına gelmez; eserlerinin her biri diğerlerine kıyasla farklı öğeler barındırır ancak tüm bu eserler yıllar boyunca ilmek ilmek örülmekte olan tek bir eser gibidir: Bütünlüğün içerikteki çeşitliliği kapsadığı, farklılıklardan müteşekkil tek bir eser. (1970; aktaran Potter, 2016, s. 70)

Çalışmanın ikinci bölümünde ise *L'arbre des songes* hakkındaki genel bilgilere değinilmesinin ardından eserin analizine yoğunlaşmıştır. Söz konusu analiz, *L'arbre des songes*'daki perde organizasyonu ekseninde gerçekleştirilmiştir. Ancak, yeri geldiğinde *L'arbre des songes*'a ilişkin literatürde veya bestecinin bu esere dair beyanlarında karşılaşılan tartışmalı noktalara da değinilmiştir. Eserin kimi bölümleri, okuma kolaylığı sağlamak adına kısımlara (*section*) ayrılmıştır. Her ne kadar bu kısımlara ayırma işi örgüdeki ve perde içeriğindeki değişiklikler göz önünde bulundurularak yapılmışsa da eserin biçimine ilişkin bir fikir öne sürülmemiştir. Eserde Dutilleux'nün "mantık sınırlarının ötesine geçen öğeler" olarak isimlendirdiği tanımlanması güç gri alanlar olabileceğinin bilinciyle yürütülen analiz çalışmasında, her bir notanın açıklanmasından ziyade bestecinin perde seçimi esnasında sistemli bir biçimde kullandığı araçlar araştırılmıştır.

Nota isimleri, metnin akışı içerisinde kolaylıkla tanımlanabilmeleri adına harf notasyonu ile gösterilmiş ve köşeli ayraç içerisinde alınarak kullanılmıştır. Belirli bir perdeyi ifade eden gösterimlerde ise Bilimsel Perde Notasyonu (*Scientific Pitch Notation*) temel alınmış ve perde, harf notasyonu ile ifade edilen sesin alt simgesindeki rakamlarla belirtilmiştir. Bu gösterime göre [C₄] perdesi *orta do*¹ sesini ifade etmektedir. Partitürde ölçü numaralarının yer almaması sebebiyle ölçü tayininde prova numaralarından yola çıkılmış ve bunun için PN

¹ Helmholtz Perde Notasyonu'nda c' ile ifade edilen ve 261.626 Hz. frekansına tekabül eden perde için kullanılan isimlendirme.

kısaltması kullanılmıştır. Bu gösterime göre PN 45 +1, 45. prova numarasından sonraki ölçüyü; PN 45 -1 ise 45. prova numarasından önceki ölçüyü ifade etmektedir. *Interlude 3*'te ise uzam-zamansal notasyon kullanılması sebebiyle bahsedilecek öğenin prova numarasına olan uzaklığı partitürde yer alan saniye belirteçlerinden yola çıkılarak hesaplanmıştır. Buna göre PN 65 +9" ifadesi, 65. prova numarasından 9 saniye sonrasını ifade etmektedir. Görsellerde kullanılmış olan renkler, görsel içerisinde yer alan farklı öğelere dikkat çekmek için kullanılmıştır. Ancak, bu renkler her bir görsel için ayrı seçilmiş ve görseller arası renk birliğine gidilmemiştir. Dolayısıyla, kromatik çekirdeğin sarı ile işaretlendiği bir görsel sonrasında aynı çekirdeğin başka bir renkle işaretlenmiş olması mümkündür. Eserde kullanılmış çekirdeklerin gösteriminde set teorisindeki benzer bir yöntem benimsenmiş ve bu çekirdekler köşeli ayraç içerisinde yer alan sayılarla gösterilmiştir. Bu gösterime göre [0,1,2] ifadesi başlangıç noktasından tize doğru atılmış kromatik iki adımdan oluşan üç sesli bir yapıyı tanımlamaktadır. Müzikal aralıkların ifadesinde ise aralık sınıfları kullanılmıştır. Eserde kullanılmış on iki ses dizilerinin ilk gösterimleri, sesler arasındaki aralık ilişkisinin rahatça anlaşılabilmesi amacıyla, başlangıç sesi [0] kabul edilerek ifade edilmiştir. Ancak, nota üzerinde dizinin dönüşümleri gösterilirken dizinin [C] sesinde başlayan hâli P_0 kabul edilmiş ve dönüşümler buna göre isimlendirilmiştir.

1. BÖLÜM: DUTILLEUX'NÜN STİLİNE GENEL BİR BAKIŞ

Dutilleux'nün 1948'e dek bestelediği müziklerde, içerisinde yetişmiş olduğu çevrenin ve müzik kültürünün izleri çok açık bir şekilde gözlemlenmektedir. Douai'de müzik ve diğer sanat dalları ile sıkı ilişkileri olan bir ailede büyümüş olan Dutilleux, bu yıllardaki müzik ile ilişkisinin radyodan dinlemekten ziyade kendisinin de timpani ve çeşitli vurmali çalgılar çaldığı okul orkestrası ile yaptığı konserler sayesinde şekillendiğini ifade etmektedir (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 9). Niyetinin başından beri besteci olduğunu ifade eden Dutilleux, o yıllarda onu en çok etkileyen bestecilerin aile üyeleri ile yaptıkları oda müziği çalışmalarından aşina olduğu Gabriel Fauré ile on ikinci yaş gününde kendisine partiyonu hediye edilen *Pelléas et Mélisande*'in bestecisi Claude Debussy olduğunu söyler. 1933 yılında henüz 17 yaşındayken Paris Konservatuvarı'na kaydolmak için Douai'den ayrılan Dutilleux, beş sene süren öğreniminin ardından konservatuvardan mezun olmuştur. Öğrencilik yıllarında Paris'teki ortamın canlı ve verimli olduğunu ifade eden Dutilleux, Paris Konservatuvarı'ndaki öğretmenlerinin şehirdeki etkinlik ve konserler hakkında kendisini ve okul arkadaşlarını yeterince bilgilendirmediğini söyler. Bu duruma örnek olarak ise Obi-Keller'a, Bartók'un Paris ziyareti esnasında kendi çevresindeki kimsenin ne bu ziyaretten ne de Bartók'un müzik sahnesindeki öneminden haberdar olduğunu anlatır (2015, s. 14).

Bu yıllarda Paris'teki müzik ortamına bakıldığında tek bir estetik tutumun baskın gelmediği ve farklı yaklaşımları benimseyen bestecilerin seslerini duyurma olanağı bulunduğu bir atmosfer göze çarpmaktadır (Simeone, 2006). Nadia Boulanger'nin bu yıllarda Ecole Normale'deki dersleri vasıtasıyla yayılmış olan neoklasisizme karşı bir duruş olarak kurulan ve Messiaen'in de 1936 yılında bir üyesi hâline geldiği *La Jeune France* gibi bir oluşuma rağmen (Clements, 1993, s. 258), 1920'li yıllardaki kadar etkili olmasa da neoklasik yankıların hâlâ hissedildiği görülmektedir (Mawer, 2017). Öyle ki, Dutilleux'nün bu yıllara ilişkin aklında kalan isimlerin büyük çoğunluğu, isimleri sonraları neoklasisizm ile anılacak olan (Fry, 2015; Kelly, 2000) Ravel, Prokofyev, Stravinski, Roussel ve Bartók gibi bestecilerdir. Yine aynı yıllarda etkin olan Honegger, Poulenc ve Milhaud gibi bestecilerin ise kendisinde pek bir iz bırakmadığını, Milhaud'nun politonal denemelerinden pek haz etmemesine karşın tını mefhumuna karşı olan yaklaşımını ilgi çekici bulunduğunu ve belki *Les Six*'in ilk zamanlarında Paris'te bulunmuş olsaydı onlardan etkilenebileceğini söyler

(Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 9). Muhtemelen tüm bu isimler arasında Dutilleux'ü en fazla etkilemiş olan kişi Ravel'dir. Paris Konservatuvarı'nda öğrenciyken *Sol El Konçertosu*'nun provalarına gizlice girerek Ravel'i görme fırsatı bulunduğunu söyleyen Dutilleux (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 15; Nichols ve Dutilleux, 1994, s. 88), gençliğinde Ravel'in kendisi üstünde çok fazla etkisi olduğunu, öyle ki bir noktada "bu etkiden kurtulmak için çaba harcaması gerektiğini" ifade eder (Nichols ve Dutilleux, 1994, s. 88).

Dutilleux üzerindeki Ravel etkisine dikkat çeken Obi-Keller, bu durumu o yıllarda Fransız müzik geleneği vurgusunun Fransa'daki müzik eğitiminin önemli bir parçası olması ve bu müzik eğitiminin dış etkilere karşı son derece kapalı oluşu ile ilişkilendirmektedir (2015, s. 14). Bu durumu doğrulayan Dutilleux, Glayman'a o yıllardaki müfredatın yeni müziğe ilgi duymayan akademik çevre sebebi ile son derece muhafazakâr ve Fransız merkezli bir biçimde hazırlandığını, o zamanki tüm arkadaşları gibi kendisinin de "Debussy ve Ravel'i Siyam ikizleri olarak gördüğünü" ve bestelediği eserlerin ise yalnızca bu bestecilerin stiline öykündüğü bestecilik alıştırmaları olarak nitelendirilebileceğini söyler (2016, s. 15). Bu isimlere ek olarak, her ne kadar kendisinin Stravinski'den doğrudan etkilendiğine dair bir beyanı olmasa da, çok düşkün olduğu tını zenginliğinin Stravinski'nin müziğinin tamamında görülebileceğini ifade eder (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 20). Yine 1965 yılındaki bir söyleşide kendisinden yirminci yüzyılın en önemli on eserini söylemesi istendiğinde, Dutilleux'nün verdiği yanıtların arasında iki adet Stravinski eseri vardır (Mari, 1988; aktaran Potter, 2016, s. 97). Buna ek olarak, her ne kadar biraz spekülatif görünebilecekse de Antoine Golea, Dutilleux'nün olgun stiline ilk meyvesi olarak anılan *Métaboles*'deki ısrarlı bir biçimde [E] sesine dönen ezgiyi, *Bahar Ayını*'nin başındaki sürekli [A₄] perdesine dönen fagot ezgisi ile ilişkilendirir (Brunner, 1994; aktaran Potter, 2016, s. 97). Tüm bunlardan yola çıkarak Dutilleux üzerinde güçlü bir Stravinski etkisinin de olduğundan söz edilebilir.

Dutilleux, Paris Konservatuvarı'ndaki öğreniminde hissettiği çağdaş müzik konusundaki eksikliğe ek olarak o yıllarda konservatuvar müfredatında herhangi bir analiz dersi olmayışının da kendisini geliştirmesinin önünde önemli bir engel teşkil ettiğini ifade eder. Besteci mezuniyet yılını şöyle anlatmaktadır:

1938'de Paris Konservatuvarı'ndan mezun olacaktım ve hocalarımız bize böyle bir teknikten [on iki ton tekniği] hiç bahsetmemişlerdi. Schönberg ismini duymuştuk fakat eserleri hakkında fikrimiz yoktu. Onun ve öğrencilerinin müziklerini ancak İkinci Dünya

Savaşı'ndan sonra dinleyebildik. Bu karanlığın 1925'ten 1950'ye kadar yıllarca sürmüş olması ve bu ilgisizliğimiz gerçekten enteresan. (Nichols & Dutilleux, 1994, s. 87)

Potter (2016, s. 3), Dutilleux'nün kendi arkadaş çevresindeki ilgisizliğe yordduğu bu karanlığın bir büyük sebebinin de 1938 sonrasında gerginleşen politik ortam ve bu gergin politik ortamı takip eden İkinci Dünya Savaşı olabileceğini söyler. Savaş süresince Avrupa'da bilgi dolaşımının son derece kısıtlı olması, Dutilleux ve arkadaşlarının yüzyılın ilk çeyreğindeki gelişmelerden haberdar olmalarının önünde engel teşkil etmiştir.

1938 yılında, ikinci denemesinde kazandığı *Prix de Rome* yarışmasının birincilik ödülü olarak Villa Medici'de dört yıl süresince ikamet hakkı kazanan Dutilleux, 1939 Şubat'ında Roma'ya gitmek için Paris'ten ayrılır. İtalya'da kaldığı süre boyunca Jacques Ibert aracılığıyla Dallapiccola ve Petrassi gibi isimlerle tanışma imkânı bulan besteci, İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi neticesinde Fransa'ya dönmek zorunda kalır ve döndükten sonra askere çağrılır (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 18). 1938 yılındaki mezuniyetinin ardından başlayarak işgal boyunca kendini notalara ve bestecilik konusunda yazılmış ders kitaplarına gömdüğünü söyleyen Dutilleux, armoni, füg ve kontrpuan gibi teknik alıştırmaların ardından doğrudan besteciliğe geçilmesinin garip bir boşluk barındırdığını ve bu boşluğun da ancak klasik, romantik ve modern eserlerin analizi sayesinde doldurulabileceğini belirtir (Nichols ve Dutilleux, 1994, ss. 87-88).

İşgal altındaki Paris'te kültürel yaşam son bulmamış olsa da oldukça zor şartlar altında devam etmektedir. Dutilleux'nün de aralarında bulunduğu pek çok genç erkek orduya çağrılmış ve bu durum orkestralarda büyük bir orkestra elemanı yetersizliğine sebebiyet vermiştir (Potter, 2017a). Naziler kendi standartlarına uymayan müziklerin çalınmasını yasakladıkları gibi çeşitli fikir ve görüşlerin de yayılmasını baskı altına almış, bu baskılara maddi yetersizliklerin de eklenmesi sonucunda başka pek çok gazetenin yanı sıra Paris'in önemli müzik dergilerinden *La Revue musicale*'in basımına 1940 yılından 1946 yılına kadar ara verilmiştir (Potter, 2017a). Yine de savaşta hayatını kaybeden Jehan Alain gibi besteciler göz önünde bulundurulduğunda (ki Dutilleux'nün 1985 yılında bestelediği *Les Citations*'un ikinci bölümü kendisine bir saygı duruşu niteliğindedir) Dutilleux savaştan en az etkilenen besteciler arasında sayılabilir.

Dutilleux, kuşatma altındaki Paris'te geçirdiği bu zaman diliminde bir yandan kafe orkestraları için düzenlemeler yapıp özel dersler verirken bir yandan da kendi stili üzerine derinlemesine kafa yormaya vakit bulabilmiştir. Ayrıca, pek çok müzik inceleyip bestecilik üzerine yazılmış çeşitli ders kitapları üzerinde yoğunlaştığı bu süreçte “berrak, cezbedici, zarif ve dengeli olarak tanımlanan alışıldık Fransız stili” ile arasına mesafe koyması gerektiği kanısına varmıştır (Dutilleux ve Glayman, 2016, ss. 20-21). *Henri Dutilleux: His Life and Works*'ün (Potter, 2016) sonundaki eser listesine göre besteci, Paris Konservatuvarı'ndan mezun olduğu 1938 yılını takip eden yıllardaki bestelemek için pek uygun olmayan politik ortama rağmen savaş sonuna kadar etkin olarak farklı topluluklar için müzikler bestelemiştir. Nitekim kendisi de Paris'in Nazi işgali altında olduğu yıllarda savaş sonrasına kıyasla çok daha fazla müzik bestelediğini itiraf etmektedir (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 21). Bu yıllardaki üretkenliğinin Dutilleux'nün kendi sesini bulması konusunda faydalı olduğu söylenebilir zira bu tarihi takip eden yıllarda bestecinin stilindeki değişim açık bir şekilde hissedilmeye başlanacaktır.

Thurlow (2010, s. 487), Dutilleux'nün bestecilik anlayışının *Métaboles*'den önce ve *Métaboles*'den sonra olarak ikiye ayrılabilceğini ifade etmektedir. Her ne kadar *Métaboles*'e kadar bestelediği eserler pek çok küçük müziğe ek olarak iki senfoniye de içine alacak düzeyde geniş bir alanı kapsıyor olsa da kimi yapısal unsurların *Métaboles* ile birlikte nihai biçimini alması düşünüldüğünde Thurlow'un bu yaklaşımı tutarlıdır. Paris Konservatuvarı'nda görmüş olduğu dış etkilere kapalı ve muhafazakâr denilebilecek öğreniminin etkisi ile 1940'ların başından 1950'lerin başına dek biçim açısından on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl normlarının etkisi altında olan ancak armonik bağlamda yirminci yüzyıl ile temas hâlinde bir bestecilik yaklaşımını benimseyen Dutilleux'nün bu yıllar arasındaki estetik yönelimlerini oda müziği eserleri üzerinden inceleyen Thurlow (1998), bestecinin *Obua Sonatı*'nin *Scherzo*'sunu (1947), *Flüt Sonatınası*'nin *Allegrettosu*'nu (1943) ve *Piyano Sonatı*'nin *Allegro con moto*'sunu (1948) mercek altına alır. Biçim açısından üç örnekte de sonat allegrosunun geleneksel birtakım özelliklerinin gözlemlendiğini ifade eden Thurlow, özellikle *Piyano Sonatı* ile *Obua Sonatı*'nda kullanılan sonat allegrolarında karşıtlık ilkesine temel teşkil eden iki tema arasındaki farkın geleneksel beklentiden çok daha düşük düzeyde olduğunu ifade eder. Dutilleux'nün, sonat allegrosunda vurgulanan türden bir tematik zıtlığa karşı duyduğu içgüdüsel hoşnutsuzluğu bu yıllarda hissetmiş olabileceğini

ifade eden Thurlow (1998, s. 28), *Birinci Senfoni*'den itibaren bestecinin müziğinde gözlemlenen dönüşüme ve yapıların ilişkisine dayalı girift tematik yapıya dikkat çeker. Örnekleme içerisinde dahil ettiği üç müzikte de Dutilleux'nün benimsediği post-tonal ifade biçimlerinin çoğunlukla Ravel etkisi altında olduğunu fakat Stravinski gibi bestecilere karşı bir eğilimin de hissedildiğini öne sürer. *Piyano Sonatı*'nın Dutilleux'nün 1940'lı yıllardaki gelişiminin bir çeşit özeti olduğunu düşünen Thurlow, Dutilleux'nün geleneksel biçimleri sorgulamaya başladığı zamanın bu yıllar olduğunu ifade etmektedir (1998, ss. 99-100).

Dutilleux'nün kataloğunda önemli bir yere sahip olan *Piyano Sonatı*, 1948 yılında tamamlanmıştır. Besteci, Nichols'a *Piyano Sonatı* ile birlikte "ileriye doğru bir adım attığını", eserin kendisi için "bir çeşit dönüm noktası olduğunu" ve bu eserden itibaren "estetik yönelimleri hakkında net bir fikir sahibi olduğunu" söyler (1994, s. 88). Glayman ile konuşmalarında ise kısa eserler bestelemekten artık memnun olmadığını söyleyen Dutilleux (2016, s. 29), bu eser üzerinde çalışırken daha büyük bir biçime ve elle tutulur bir cüsseye sahip olan fakat aynı zamanda "tipik Fransız" olarak tanımladığı stil ile de mesafesini koruyan bir eser ortaya koymak istediğini söyler. Dutilleux'nün *Piyano Sonatı*'na ilişkin söylediklerinden hareketle Thurlow'un çıkarsamalarında haklı olduğu söylenebilir. Genel olarak 1950 öncesinde bestelediği müziklerin çalınmasından pek hoşnut olmayan besteci, yine bu tarihten önce bestelediği müziklerden biri olan *Piyano Sonatı* için aynı tutumu benimsemez. 1946'dan itibaren dilinin tonaliteden modaliteye evrildiğini fark ettiğini söyleyen Dutilleux, *Piyano Sonatı*'nı "klasik ya da neoklasik sayılabilecek biçimlere eski kafalı bir şekilde bağlı olmasına rağmen" sevdiğini ifade eder (Surchamp, 1983; aktaran Potter, 2016, ss. 8-9). Dutilleux'nün ses materyaline yaklaşımındaki değişimin başladığını ifade ederek farklı bir yere koyduğu *Piyano Sonatı*'ndaki biçimsel tutumu için dahi bu denli sert bir eleştiri getirmesi, bestecinin 1950 öncesindeki müziklerine olan yaklaşımı konusunda fikir vermektedir.

Piyano Sonatı'na dek ılımlı olarak tanımlanabilecek Fransız bestecilere yakın bir duruş sergilediğini ifade eden Dutilleux'nün (Nichols ve Dutilleux, 1994, s. 88) bu stilden uzaklaşması, daha önce de belirtildiği üzere, Villa Medici dönüşünde Paris'te başlamış ve savaş boyunca süren müzikal düşünüşünün önemli bir parçasını teşkil etmiştir. Esasında bestecinin tipik Fransız ile ne kastetmek istediği yeterince açık değildir ancak Roger Nichols

ile olan konuşmalarında Fransız müziği için birkaç tanım daha yaptığı görülmektedir. Fransız bestecilerin genel olarak “güzel akor düşkün” olmaları sebebi ile armoninin Fransız müziğinin başat öğelerinden biri hâline geldiğini ifade eden Dutilleux (Nichols ve Dutilleux, 1994, s. 87), kendisinde de bu eğilimi bir nebze gözlemlediğini ve bu durumu telafi etmek için kontrpuan tekniğini geliştirmeye ihtiyaç duyduğunu söyler. Ayrıca “tam bir Fransız” olarak anılmakla ilgili ciddi şüpheleri olduğunu vurgulayan besteci (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 99), bu tutumu oldukça kısıtlayıcı bulduğunu ifade etmektedir.

Dutilleux’nün “kendi sesini aramakla meşgulken” (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 29) bestelediği *Piyano Sonatı*’nın başlığında on sekizinci yüzyıldan bu yana yalnızca piyanonun değil pek çok çalgının repertuarında önemli yer tutmuş olan sonat gibi bir türe yaptığı gönderme, Boulez’in aynı tarihi taşıyan “klasik kalıpları bilinçli bir şekilde yıktığı” ve “sonrasında asla geçmişle ilişkili türde başka bir eser yazmadığı” (Boulez, 1975, s. 42) 2. *Piyano Sonatı*’nın aksine pek çok açıdan açık ve doğrudandır. Potter, bestecinin kendi *Piyano Sonatı*’nı evrilmekte olan müzik anlayışında neredeyse bir ara tür olarak konumlandırmasını, Dutilleux’nün bu eseri o yıllarda sahip olduğu dil ile ilerideki estetik anlayışının habercisi olan bireysel tutumunun karışımı olarak görüyor olması ihtimaline bağlamaktadır (2016, s. 48). Dutilleux’nün Surchamp’a *Piyano Sonatı*’nın biçimsel kurgusunu eserin beğenmediği yönü olarak göstermesi aslında ilginçtir. Zira o yıllarda bestelemiş olduğu müziklerinden *Obua Sonatı* da hem benimsediği dil bakımından hem de biçimsel kurgu açısından *Piyano Sonatı* ile pek çok benzerlik barındırmaktadır. Buna karşın *Obua Sonatı* Dutilleux’nün seslendirilmesinden pek hoşnut olmadığı eserler arasına dahil olurken *Piyano Sonatı* için aynı durumdan söz edilemez. Buradan yola çıkarak Dutilleux’nün, *Piyano Sonatı*’nda aynı dönemde bestelediği diğer eserlere nazaran kendi olgun stiline dair daha çok iz bulduğu söylenebilir.

Dutilleux’nün 1948’de temkinli adımlarla başladığı değişim sürecini en çok etkileyen faktör şüphesiz İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesidir. Savaşın ardından özellikle Batı Avrupa’da savaş süresince baskılanmış bütün söylemler ve müzikler Paris’te yayılma fırsatı bulmuştur. Böylece, Nazi işgali altındayken dahi kültür yaşamını bir şekilde sürdürmüş olan Paris, diğer sanat dallarının yanı sıra müzik için de radikal fikirlerin rahatça filizlenebildiği verimli bir şehir konumuna gelmiştir (Clements, 1993, ss. 257-258). Nazilerin Paris’te fazla yenilikçi,

dejenere veya 'Yahudi' gördükleri her şeye uyguladığı yasakların kalkması ile bu yasaklı şeyler konuşulmaya, tartışılmaya ve görünür olmaya başlamış, böylece Schönberg'in aslında Viyana'da uzun zaman önce ortaya koymuş olduğu on iki ton tekniği ile bestelenmiş pek çok eser Fransa'daki konser yaşamına dahil olabilmıştır (Griffiths, 2010). Dutilleux, kendisinden on yıl sonra doğan Henze, Berio ve Boulez gibi 1925 jenerasyonun yönelimleri ile kendi yönelimleri arasındaki büyük farkı, bahsi geçen bestecilerin savaş ardından beliren bu özgür müzik ortamını deneyimlediklerinde henüz 20'li yaşlarda oluşu ile ilişkilendirmektedir (Dutilleux ve Glayman, 2016, ss. 20-21). Zira, 1925 jenerasyonunun oldukça ateşli ve etkilere açık olduğu yaşlarda iken sonlanan savaşın ardından kalkan sansürler ile hızla özgürleşen kültür yaşamı, o yıllarda kendi stilini iyiden iyiye oluşturmakta olan otuzlu yaşlarındaki Dutilleux'nün temkinli davranmak zorunda hissettiği bir zaman dilimine denk gelmiştir. Dutilleux, Paris'teki bu zengin müzikal sahneyi şöyle anlatmaktadır:

(...) 1945'ten itibaren [savaş esnasında yasaklı olan] tüm bu müzikler Fransa'da yeniden ortaya çıktı. (...) Şüphesiz çok besleyiciydi fakat bir yandan tehlike de teşkil ediyordu. Hem çeşitlilik çok fazlaydı hem de [tüm bu çeşitlilik] çok gecikmişti. Bizim gibi genç besteciler için risk ise, besteci ayırt etmeksizin dikkatimizi en çok çeken materyalleri bilinçsizce müziğimize devşirmek ve bunun neticesinde eklektik bestecilere dönüşmekti. (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 21)

Chandler'e göre (2013, s. 4), Dutilleux'nün savaş sonrasındaki bu zengin ortamın büyümesine kapılmamasının bir sebebi de Fransız Radyosu'ndaki görevi sebebiyle müzikteki ulusal ve uluslararası pek çok yenilikten rahatlıkla haberdar olabilmesidir. Radyodaki bu görevini pek çok farklı türden esere eşit mesafede bulunabileceği bir gözlem noktası olarak kullanan Dutilleux'nün bu yıllardan itibaren besteleme hızının oldukça düşmesi de adımlarını dikkatli attığını kanıtlar niteliktedir. Dutilleux'nün titiz çalışmaya olan düşkünlüğü, *1. Senfoni* ile *2. Senfoni* arasında "hızlıca bestelenmiş olan" (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 38) üç perdelik bale *Le Loup*'dan iki senfonisi kadar memnun olmayışından anlaşılabilir.

Piyano Sonatı'nın ardından orkestra müziğine yönelen Dutilleux, savaş öncesine dek sıkı ilişkisinin olduğu oda müziğinden uzun bir süre uzaklaşmıştır. Dutilleux'nün 1950 ile 1960 arasındaki on yıllık dönemde bestelemiş olduğu iki eseri, *Senfoni 1* ve *Senfoni 2*, "serialist yaklaşımı benimsemeyenlerin varlıklarının mümkün olmadığı bir zaman diliminde" (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 39) bestelenmiştir. Bestecinin *Piyano Sonatı*'nın ardından eserleri üzerinde uzun süre düşünmeye başlaması ve bunun sonucunda yavaş ilerlemesi göz

önünde bulundurulurak prömiyeri 1951 yılında yapılan *1. Senfoni*'nin tasarlanma sürecinin sonatın tamamlandığı zamanlarda başladığı tahmin edilebilir.

Dutilleux'nün yüzyılın ortasına gelinmişken bir senfoni yazmayı tasarlaması dikkat çekicidir. Debussy'nin 1901 yılında Witkowski'nin 1900 yılında bestelemiş olduğu senfoni için söylediği “ [bu eser] senfoninin Beethoven'dan beri işe yaramaz olduğunu kanıtlamıştır” (aktaran Hart, 2001, s. 187) sözleri düşünüldüğünde, yarım yüzyıl sonra böyle bir işe kalkışmanın çevreden farklı tepkiler alması olasıdır. *Senfoni 1*'in prömiyerinde dinleyiciler arasında bulunan Boulez'in konser sonrasında Dutilleux'ye “aniden sırtını dönmesi” (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 36), Debussy'nin henüz yüzyıl başında ifade ettiği hoşnutsuzluğun o yıllarda da benimsenen bir düşünce olduğunu açık bir şekilde göstermektedir. Boulez'in 1948 yılında bestelemiş olduğu *2. Piyano Sonatı*'nin ardından bir daha geçmiş ile ilişkili hiçbir türde bestelemeyeceğini söylediği göz önünde bulundurulursa Dutilleux'nün *1. Senfoni*'sini kendi doğrularına karşı açılmış bir savaş olarak görmüş olması muhtemeldir. Buna karşın Dutilleux (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 36), o yıllarda yalnızca senfoni yazmayı denemek istediğini söyleyerek böyle bir şey amaçlamadığını ifade etmiştir. Watkins'in (1988, s. 662), 1980'lerin sonlarına doğru senfoni ve konçerto gibi başlıkların yeniden popüler olmaya başladığına dair gözlemi ve bu gözlemini “bestecilerin senfoni [ve konçerto] tasavvurlarında sonat formu, çeşitleme ve rondo gibi biçimlerin yeniden meydana çıkarılmasının gerekli olmadığı konusunda hemfikir oluşu” ile ilişkilendirmesi Dutilleux'nün 50'li ve 60'lı yıllardaki düşünce yapısını özetler niteliktedir. Zira Dutilleux, iki senfonisinin ardından bestelemiş olduğu *Métaboles*'ü Glayman'a “orkestra konçertosu” (2016, s. 58) olarak tanımlarken on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllardaki konçerto kavramı ile hiçbir noktada kesişmeyen bir eser bestelemiş olduğunun farkındadır. Buna ek olarak *L'arbre des songes*'un alt başlığı olarak keman konçertosu tabirini kullanması da bu eserin geçmiş ile ilintili olduğu anlamına gelmemektedir. Diğer bir yandan, Dutilleux'nün yirminci yüzyılın ilk yarısında pek sık kullanılmayan sonat ve senfoni gibi türlere bir şans vermiş olmasını, kendisini çok etkilemiş olan Ravel'in izinden gitme arzusu taşımış olabileceği şeklinde yorumlamak da mümkündür. Ravel'in herhangi bir senfoni bestelememiş olmasına rağmen 1930'lu yıllarda iyiden iyiye gözden düşmeye başlayan konçerto gibi türlere olan ilgisi (Fry, 2015) göz önünde bulundurulduğunda böylesi bir

yorum da tutarsız değildir. Buna rağmen bestecinin Watkins'in ifade ettiği türden bir düşünce yapısına daha yakın olduğu söylenebilir.

Dutilleux (1965; aktaran Thurlow, 1998, ss. 105-106), senfoni kavramının tahmin edilebilir biçim ve yöneme ek olarak uzunluk açısından birtakım sevimsiz göndermeler barındırdığını ancak kişinin kendisini bu geleneksel retorikten özgür kılarken senfoninin özünden feragat etmemek konusunda da çabalayabileceğini ifade eder. *1. Senfoni*'nin büyük çoğunluğunda bu tür bir tahmin edilebilirlikten kaçınan Dutilleux'nün bu eserde, *Piyano Sonatı*'ndan beri üzerinde çalıştığı birtakım konseptleri orkestra düzleminde deneyimlemeyi hedeflediği düşünülebilir. Ancak, *Senfoni 1*'in 1953 yılında Hollanda Festivali kapsamında seslendirilişi sonrasında Donald Mitchell'in (1953) yazmış olduğu eleştiri yazısından anlaşılacağı üzere süre bakımından senfoni normlarından çok da uzaklaşmamış ve bu yönüyle eleştirmeni rahatsız etmiştir.

Armonik açıdan bestecinin o zamana dek benimsediği yaklaşımlara oldukça yakın duran ve ezgi-armoni-bas türünden bir doku hiyerarşisinin hâlâ gözlemlendiği (Thurlow, 1998, ss. 117-118) *1. Senfoni*'de Dutilleux'nün başardığı -ya da başarmaya oldukça yaklaştığı- şey aslında *Piyano Sonatı*'ndan bu yana gitgide uzaklaşmakta olduğu tema fenomeni ile arasına somut bir mesafe koymaktır. Program notunda ifade ettiği üzere eserde "klasik sonat formundan bilinçli olarak uzak durmayı" amaçlamıştır ve bunun bir sonucu olarak senfoni "A teması, B teması ve yeniden sergi barındırmamaktadır." (Roy, 1962; aktaran Thurlow, 1998, s. 107) Bu sanat çalışması raporunun sonraki bölümlerinde tartışılacak olan *kademeli gelişme* tekniğine giden süreçte önemli bir adım olan *Senfoni 1*, Dutilleux'nün monotematik düşünce biçiminin açık bir şekilde hissedildiği ilk eserdir.

Birtakım küçük ölçekli müzikler sayılmazsa, *2. Senfoni*'nin hemen *1. Senfoni*'nin ardından bestelenmiş olduğu söylenebilir. Glayman'a *2. Senfoni*'nin ilkine nazaran "çok farklı bir enstrümantal hissiyat" barındırdığını belirten besteci, yeni bir şeyler denemeye yönelik bir dürtüsü olduğunu ifade etmektedir (2016, s. 65). *2. Senfoni*'yi müzikal dil açısından ilkinin devamı olarak tanımlayan Thurlow (1998, s. 161) ise eseri Dutilleux'nün müziğindeki muhafazakâr öğelerin iyiden iyiye azalacağı on yıllık sürecin başlangıcı olarak görmektedir. Ton merkezlerinin müzikte açık bir şekilde görüldüğünü ifade eden Thurlow (1998, s. 162),

bu merkezlerin akorlardan ziyade tekil perdeler üzerinde meydana geldiğini söyler. Bu durum daha sonra değinilecek olan eksen ses fenomeninin bir tür prototipini teşkil etmektedir.

Thurlow'un, Dutilleux'nün besteciliğindeki dönüm noktası olarak ifade ettiği *Métaboles*'den önceki son eseri olan *2. Senfoni*, "*Le Double*" başlığını taşımaktadır. Bunun sebebi, eserin çalgılamasında büyük orkestranın yanında bir de küçük orkestra kullanılmış olmasıdır. Dutilleux'nün bu tercihi, esasında bestecinin estetik yaklaşımındaki yeni bir boyutun habercisidir. Daha önce alıntılı olduğu üzere, Dutilleux'nün Milhaud'nun müziğinde ilgisini çeken tek yön olarak gösterdiği tını, *Le Double*'dan itibaren bestecinin üzerine eğileceği bir fenomen hâline gelmiştir. Öyle ki, Thurlow (2010, s. 487), senfoniye "Dutilleux'nün motivik gelişme, kontrpuan ve geniş ölçekli armonik kurgudaki ustalığının zirve noktası olmakla beraber başat veya tanımlayıcı bir tını üzerinden yeni müzik kurguları arayışı izlerinin de görülmeye başladığı bir eser" olarak tanımlamaktadır. Ancak, bestecinin Glayman ile konuşmalarında ilgi çekici bir detay göze çarpmaktadır. Dutilleux, Glayman'ın *Le Double*'daki iki orkestra kullanma fikrinin tını ile ilişkili olup olmadığı sorusuna "tam tersine, ses yansımaları ve renk oyunlarıydı [amacım]. (...) pianissimo [bir sesin] ilk önce yaylı dörtlü tarafından sonra ise yaylı orkestra tarafından çalındığını hayal et; sesin hissiyatı oldukça farklı olacaktır." yanıtını verir (2016, s. 50). Tınının bir çalgının karakteristik ses rengini tanımladığı (Britannica, 2018) ve "gürlük, perde veya uzamsal algı dışındaki her şey" (Houtsma, 1997, s. 105) olduğu düşünülecek olursa Dutilleux'nün burada soruyu yanlış anlamış olması muhtemeldir. Çünkü, küçük ve büyük orkestranın aynı perdeyi çalması ile ortaya çıkacak renk farkı tam olarak tınıyı tanımlamaktadır. Dutilleux'nün tınıyı, amaçladığı yegâne şey olarak görmüyor olması ve soruyu bu şekilde yorumlamış olması olasıdır. Zira, "orkestralardan birinin bir diğerinin yansıması olduğunu" ve iki ayrı orkestranın temsil ettiği iki ayrı kimlikten meydana gelen tek bir oluşumun içerisinde birtakım zıtlıklar aramış olduğunu da aynı konuşma içerisinde ifade eder (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 50).

Boulez'in *2. Piyano Sonatı*'nın ardından "bir daha eski ile ilişkili hiçbir türde eser bestelememesi" (1975, s. 42) gibi *Métaboles* de Dutilleux için bir çeşit dönüm noktası teşkil etmiştir. Her ne kadar Dutilleux'nün bu kararı nasıl verdiğine dair bir beyanı olmasa da bestecinin *Métaboles*'den itibaren geleneksel isimlerden uzaklaştığı ve kimi zaman eserin

yapısal prosedürünü de tanımlayan şairane denilebilecek türden isimlendirmeler yaptığı görülmektedir. *Métaboles* başlığı da bu duruma paralel olarak eserin içindeki mekanizmayı yansıtmaktadır. Dutilleux *Métaboles*'ü şöyle tanımlamaktadır: "(...) tematik bir öge bir dizi küçük mutasyon neticesinde dönüşüme uğrar. Bir noktada bu dönüşümler o kadar büyür ki baştaki ögenin doğasının değişmesine sebep olurlar." (Surchamp, 1983; aktaran Thurlow, 2010, s. 488) Dutilleux'nün son derece önemli olan bu tanımı, bu sanat çalışması raporunun sonraki aşamalarında tartışılacak olan kademeli gelişmenin temelini oluşturmaktadır.

Kademeli gelişmeden açık bir şekilde ilk defa bahsedilen eser *Métaboles* ise de Thurlow'un bu eseri Dutilleux'nün stilinin çatallandığı bir yol ayrımı olarak görüyor oluşu bu fenomen ile ilişkili değildir. Dutilleux'nün adım adım gelişen yapılara karşı ilgisi esasında ilk senfonisinden bu yana görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında *Métaboles*'ün kademeli gelişme anlamında bir dönüm noktası teşkil etmesi mümkün değildir. Buna karşın, Dutilleux'nün *Métaboles*'ü daima organik bir gelişme aracılığı ile tanımlaması bu eserin yalnızca bu fenomen ile anılır olmasına sebep olmuştur (Thurlow, 2010). Thurlow (2010), *organik durum* olarak tanımladığı adım adım büyüyen öğelerin *Métaboles*'de açık ve yoğun bir şekilde kullanılıyor olduğunu kabul etmesine rağmen bu eserin esas öneminin, Dutilleux'nün keşfettiği yeni kurgu araçlarında gizli olduğunu söylemektedir. Thurlow'a göre *Métaboles*'in getirdiği yenilikler üç başlıkta incelenebilir: kesiklilik, birincil tını ve bu ikisinin doğal sonucu olan inorganik durum (2010).

Kesiklilik (*discontinuity*), Dutilleux'nün *Métaboles*'e kadar kaçındığı bir olgu olmasına rağmen *Métaboles*'ün ardından bestelenen *Ainsi la nuit* ve *Timbres, espace, mouvement* gibi eserlerinde bestecinin besteleme sürecinde sıklıkla başvurduğu bir araç olarak görülmeye başlamıştır. Buna örnek olarak, *Métaboles*'ün ikinci ve üçüncü bölümlerinin birleştiği noktadaki ortak öğelere dikkat çeken Thurlow (2010, s. 490), bu ortaklıklara rağmen geçişin Dutilleux tarafından keskin ve köşeli bir şekilde kurgulandığını ifade eder. *Métaboles*'ün ikinci yeniliği ise Dutilleux'nün belirlemiş olduğu bir tınıyı motivik veya ritmik fikirlerin bulunduğu bir ortamdan ziyade eserin biçimsel kurgusunda önemli işlevi olan bir araç olarak kullanmasıdır (Thurlow, 2010, ss. 492-493). *Métaboles*'ün hemen başındaki ses kütesini buna örnek olarak gösteren Thurlow (2010, s. 491), "tını, armoni ve dokunun

birleşimi ile oluşturulmuş bu kütlenin” müziğin devinimini sağlayan bir araç olarak kullanıldığını ifade eder. Bu araç aynı zamanda çalışmanın sonraki bölümlerinde tartışılacak olan Dutilleux’nün müziğindeki hafıza göndermelerinin en açık örneklerinden biridir. Thurlow’un *Métaboles*’deki tını fenomenine ilişkin düşünceleri ile paralel olarak Anderson (2010), eserin başında duyularak pek çok defa tekrarlanan akorun, Gérard Grisey’in *Partiels* adlı eseri için ilham kaynağı olmuş olabileceğini öne sürmektedir. Thurlow’un işaret ettiği üçüncü yenilik ise kesiklik ve birincil tını sonucunda ortaya çıkan, Dutilleux’nün müziğinin “dünya dışı, soğuk, inorganik, ifadesiz, söylemsel olmayan ve hatta bazı açılardan insandı”ş” veçhesidir (2010, s. 492).

Dutilleux, *Métaboles*’de birtakım yeni kurgu araçları denemiş olmasına rağmen karşıt temalar konusundaki hoşnutsuzluğunda izleri açık şekilde görülmeye başlanan gelişmeye dayalı ve her ögenin birbiri ile ilişkili olduğu türden bir kurguyu da kullanmaya devam etmiştir. *Métaboles* ile birlikte bir miktar daha tecrübe kazandığı bu kurguda, bütün öğeler bir müzikal ağ ile birbirlerine bağlanır ve “fikirlerin neredeyse tümü hem birer anı hem de duyulacak olanın habercisidir.” (Thurlow, 2010, s. 488) Dutilleux’nün bu müzikal ağ ile ilişkili olabilecek başka bir yönelimi ise *Métaboles* ve sonrasındaki çok bölümlü eserlerini kurgularken bölümlerin birbirleri ile iç içe geçmesini tercih etmiş olmasıdır. Bestecinin bölümler arasındaki duraksamaların, kurmakta olduğu müzikal ağı zayıflattığını düşünmüş olması muhtemeldir. Nitekim besteci, farklı karakterlere sahip müzik kesitlerini birbirlerine bağlamak için *L’arbre des songes*’da cüsseli *Interlude*’ler, *Tout un monde lointain...*’da ise akorlardan oluşturulan geçit pasajları kullanmıştır.

İkinci Senfoni’ye dek ses organizasyonu bakımından benzer yöntemler kullanmış olan Dutilleux, bu yöntemleri kullanmayı *Métaboles*’de de sürdürmüş olmakla birlikte bu eserden itibaren aralıklardan sistematik bir biçimde istifade etmeye başlamıştır. Bestecinin *Métaboles*’e dek en kromatik eseri olan *İkinci Senfoni*’deki kontrpuana dayalı kromatisizm, *Métaboles*’de yerini çok daha sistematik ve rasyonel bir kromatisizme bırakmış, dolayısıyla tonal referanslar bestecinin çok daha az yararlandığı araçlara dönüşmüştür (Thurlow, 1998, ss. 197-200). *Métaboles*’deki sistematik perde kurgusu bestecinin sonraki eserlerinde sıklıkla başvuracağı bir düşünce biçimi hâline gelmiştir. Eserin sistematik kurgusu ile dodekafoni arasında bir çeşit ilişki kurmuş olması muhtemel olan besteci, bir bölümde on

iki ton dizisi dahi kullanmıştır. Ancak bu kullanım yalnızca dizi boyutunda kalmış, eserin kurgusuna etki etmemiştir. Dutilleux'nün Glayman'a on iki ton müziği hakkında söyledikleri göz önünde bulundurulursa bestecinin böylesi bir yaklaşıma da karakter olarak oldukça yatkın olduğu söylenebilir:

(...) Mizacıma oldukça uygun düşen mutlak ve katı bir düşünce biçimi olarak düşünecek olursam, kısa bir süreliğine de olsa, kolaylıkla serialist bir besteciye dönüşebilirdim (...) Bu yüzden, kontrpuan ve füg çalışmaları yapmış olmaktan çok memnunum. Bu tür mekanik düşünce biçimlerinden hoşlanıyorum. (2016, s. 20)

Bestecinin Glayman'a "eserlerim arasında en lirik olanı" olarak bahsettiği (2016, s. 66) ve *Métaboles*'ü takip eden eser olan *Tout un monde lointain...*, "ıçerdiği ruh bakımından *Métaboles*'den tamamen farklı olmasına rağmen" yapı açısından *Métaboles*'ün yanı sıra *Ainsi la nuit* ve *L'arbre des songes* ile benzer yönler barındırmaktadır (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 65). Dutilleux'nün burada ifade etmeye çalıştığı şey bölümler arasındaki ilişkinin bu eserlerin tümünde *Métaboles*'dekine benzer bir şekilde kurulmuş olmasıdır. Bestecinin bu beyanı esas alınarak bestecinin hafıza ile ilişkili yönelimlerinin bu noktadan itibaren artmaya başladığı söylenebilir. Buna ek olarak bestecinin *Le Double* ile başladığı ve *Métaboles*'de devam ettiğini söyleyebileceği tını vurgusu da *Tout un monde lointain...*'de farklı yönleri keşfedilmeye odaklanılan bir araç olarak görünmektedir. Thurlow (1998), bestecinin 1960'larda bestelediği *Métaboles* ve *Tout un monde lointain...*'de benzer eğilimler sergilediğini ifade eder. Thurlow'un bu gözleminin esasında, bestecinin 40'lar ve 50'lerdeki yönelimleri için de geçerli olduğu söylenebilir. 40'lı yıllarda daha ziyade geleneksel yapılarla çalışan ve birtakım konularda kendi sesini arayan besteci, 50'li yıllardaki müziklerinde monotematik bir ilişkiler ağına odaklanmıştır. 60'lı yıllarda ise tınıya yönelen besteci, *Métaboles* ve *Tout un monde lointain...*'de bu alandaki denemelerini tamamlayarak hafıza ve kesiklilik araştırmalarına koyulmuştur. Üzerine eğildiği her yeni aracı geçmişteki deneyimleri ile birleştirme gayretinde olan bestecinin temel amacının tek bir yönü ile öne çıkan bir müzik yaratmamak olduğu söylenebilir.

Dutilleux'nün 1948 yılından 1970'lere kadar bestelediği eserler yalnızca bu noktaya kadar bahsedilen eserlerle sınırlı değilse de bu zaman aralığında bestelenen eserlerin daha ziyade orkestra için tasarlandığı söylenebilir. Bu sebeple, *Ainsi la nuit* hem uzun bir aradan sonra bestelediği büyük çaplı ilk oda müziği eseri olması hem de Dutilleux'nün birtakım yeni

arayışlarını deneyimleyebilmesine ortam sağlaması bakımından bestecinin eserleri arasında önemli bir yer teşkil etmektedir. *Ainsi la nuit*, belki de bestecinin üzerine en çok kafa yorulan eserlerinden bir tanesidir. Bestecinin, “izlerinin tüm eserlerinde görülebileceğini” (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 77) ifade ettiği hafıza fenomeni *Ainsi la nuit*’nin tamamında etkin olarak kullanıldığı için Chendler (2013) ve Utzinger (2019) gibi araştırmacılar Dutilleux’nün müziğindeki hafıza göndermelerini yoğunlukla bu eser üzerinden tahlil etmişlerdir. Dutilleux’nün orkestra renklerini kullanma yaklaşımındaki temkinli ve tedrici tutumunun *Ainsi la nuit*’de yerini keskin, anlık doku ve dinamik değişimlerine bıraktığını ifade eden Thurlow (1998, ss. 269-270), bestecinin bu tutumunun Alban Berg’in *Lyrische Suite*’teki tutumunu oldukça anımsattığına dikkat çeker. Thurlow’un *Lyrische Suite* saptamasında haklı olduğu, Dutilleux’nün Roger Nichols ile röportajında (1991; aktaran Potter, 2016, s. 75) “[*Lyrische Suite*’in] çok fazla etkisi altında kalmış olmaktan endişe duyduğunu” ifade etmesinden çıkarsanabilir. Nitekim, Alban Berg’in müziğinin öne çıkan yönlerinden biri olan palindromlar (Jarman, 2010), bestecinin *Ainsi la nuit*’de sıklıkla başvurduğu araçlardan biri olmuş hatta *Miroir d’espace* bölümü büyük oranda bu fenomen göz önünde bulundurularak kurgulanmıştır. Thurlow (1998, s. 271), *Métaboles*’ün farklı malzemeler üzerine inşa edilen bölümlerinin aksine, *Ainsi la nuit*’nin “malzemenin özgürce keşfedildiği ve örüldüğü” izlenimi yarattığını ifade etmektedir. Perde içeriğini ise *Métaboles* ve sonrasındaki *Tout un monde lointain...*’dekine benzer olarak modlardan ya da aralık zincirlerinden oluşturan Dutilleux, bu perde içeriği için uydu görevi gören eksen sesler ve eksen akorlar kullanmıştır.

Dutilleux’nün *L’arbre des songes*’dan önce bestelemiş olduğu son eser olan *Timbres, espace, mouvement* Bayer’in gözlemine (1970; aktaran Potter, 2016, s. 70) paralel olarak bestecinin o zamana dek bestelediği ve hemen sonrasında besteleyeceği *L’arbre des songes* ile pek çok ortak nokta barındırmaktadır. *Ainsi la nuit*’nin ve *Tout un monde lointain*’in kimi yerlerinde açık şekilde görülebilecek doğaçlama karakteri *Timbres, espace, mouvement*’in da kimi bölgelerinde hissedilmektedir. Özellikle *oboe d’amore* solusunda gözlemlenebilecek olan bu serbestlik, *L’arbre des songes*’un aleatorik kesitini önceleyen *oboe d’amore* solosu ile büyük benzerlikler taşır. Bir başka büyük benzerlik ise *Timbres, espace, mouvement* ile *L’arbre des songes*’un ilk birkaç ölçüsünde göze çarpar. İki eserde de ses kümeleri benzer karakterdeki perküsyon girişinin hemen ardından bir bulut olarak

sunulmuştur. Dutilleux bu ses bulutunu her iki eserde de bir noktada on iki kromatik sesin tamamını kapsayacak şekilde kurgulamıştır. Keman ve viyola grubu bulunmayan sıra dışı denilebilecek bir çalgılama kullanılmış olan *Timbres, espace, mouvement* bu yönüyle Dutilleux'nün *Métaboles*'den bu yana üzerine eğilmiş olduğu tını fenomenini vurgular niteliktedir. Thurlow (1998, s. 310), esere sonradan eklenmiş olan *Interlude* bölümü dışındaki iki bölümün içerisindeki bölmelerin açık bir şekilde birbirlerinden ayrılmış olduğuna dikkat çeker. Bu açıdan bakıldığında Thurlow'un *Métaboles*'de kesiklilik olarak tanımladığı kadar keskin bir şekilde olmasa da Dutilleux'nün kademeli gelişme prosedürünü kimi zaman askıya aldığı söylenebilir. Buna karşın, eserin iki bölümü arasındaki kesiklilik bir noktada Dutilleux'yü rahatsız etmiş olacak ki eser tamamlandıktan on iki sene sonra, 1990 yılında, iki bölümü birbirine bağlayan uzun bir *Interlude* bölümü bestelemiştir.

1.1 Dutilleux ve Gelenek

Dutilleux'nün yaklaşık otuz yılı kapsayan bir süreçte üretmiş olduğu eserleri kapsayan yukarıdaki tarama, bestecinin eserlerini hiçbir zaman tek bir biçimsel ön kabul çerçevesinde tasarlamamış olduğunu ortaya koymaktadır. Aynı zamanda bu tarama, *Piyano Sonatı* ve *L'arbre des songes* arasındaki kısıtlı sayıdaki eseri kapsamına rağmen, bestecinin müziğinde birtakım kalıtsal öğelere rastlamanın mümkün olduğunu da ortaya koymaktadır. Bayer'in (1970; aktaran Potter, 2016, s. 70) "yıllar boyuncailmekilmek örülmekte olan tek bir eser" derken kastettiği şey de muhtemelen bestecinin müziğinde bu kalıtsal öğeler neticesinde ortaya çıkan ve yalnızca Dutilleux'ye has ilişkiler ağıdır. Bu ağ meydana getiren öğeler Dutilleux tarafından icat edilmiş ve yalnızca Dutilleux'nün kullandığı araçlar olmamasına karşın bestecinin bu öğeleri kullanma biçimi tüm bu öğelerin Dutilleux'ye özgü yeni araçlar hâline gelmesini sağlamıştır. Bunun sonucunda Dutilleux, "yirminci yüzyılın ikinci yarısında birkaç ölçü [dinlemenin] ardından kim olduğu rahatça anlaşılabilir birkaç besteciden biri" (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 124) konumuna gelmiştir. Glayman tarafından *sui generis* bir besteci olarak tanımlanan Dutilleux'nün müziği üzerine yürütülen çalışmaların pek çoğunda bestecinin geleneksel araçlara ve biçimlere olan düşkünlüğüne ilişkin gözlemlere rastlamak mümkündür. Bu gözlemler daha ziyade bestecinin 60'lı yıllara kadar bestelediği eserler üzerinden yapılıyorsa da bestecinin bu tarihten sonra bestelediği eserlerde de geleneksel araçların kullanıldığı açıktır.

Besteci, gelenekle olan bu açık ilişkisine rağmen gelenek için “o ve onunla ilişkili olan alışkanlık, geçmiş, nesep ve miras gibi bütün terimlere kuşku ile yaklaşıyorum” (Dutilleux, 1989; aktaran Potter, 2016, s. 56) demiş ve bu kavram hakkındaki çekincelerini dile getirmiştir. Dutilleux’nün bu tutumunun birtakım travmalardan beslendiği açıktır. Zira 60’lı yıllara kadar hâlâ senfoni yazmakta olan bir bestecinin gelenek ile bir sorunu olduğunu düşünmek güçtür. Buna ek olarak, Nichols ile serializm üzerine konuşmaları esnasında söylemiş olduğu “(...) her şeyden öte, bizler -ki bu bence iyi bir şey- bir geleneği devralanlarız” (1994, s. 89) cümlesi de bestecinin gelenek fenomeni hakkındaki ikircikli yaklaşımını ortaya koymaktadır. Bestecinin gelenek üzerine söylemiş olduğu şeyler taban tabana zıt ve tutarsız görünmesine karşın bu sözlerden bestecinin tasavvurundaki gelenek tanımının tek tip olmadığını çıkarsamak mümkündür.

Bestecinin gelenek kavramına bu denli sert bir şekilde karşı çıkmasının temel sebeplerinden bir tanesi muhtemelen, gelenek kelimesinin yalnız Dutilleux değil başka pek çok besteci için de değer biçmeye ve konum tayin etmeye yarayan bir araç olarak kullanılmasıdır. Dutilleux üzerinden örneklenecek olursa gelenek, kimi zaman bestecinin “akıntıya karşı kürek çekişini” (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 91) betimleyen egzotik bir veçhe; kimi zaman yurttaş bestecilerin öğretilerini takip eden sadık bir yol arkadaşı tanımı (Austin, 1966, s. 421; Freeman, 1996, s. 29); kimi zaman ise bestecinin “çağın gereklilikleri altında kaldığının” (Schonberg, 1965) veya “utanılacak bir hastalığa sahip olduğunun” (Constant, 1987; aktaran Rae, 2000, s. 27) işaretçisi olan bir turnusol görevi görmektedir.

Bu tanım çeşitliliği savaş sonrasındaki müzik ortamı ile doğrudan ilişkilidir. Uzun zaman önce keşfedilmesine rağmen savaş öncesi Fransa’sında Stravinski neoklasisizminin gölgesinde kalmış olan dodekafoni (Clements, 1993, s. 260), savaşın ardından özgürleşen kültür ortamı sayesinde Paris dinleyicisi ile ancak buluşabilmiştir. Schönberg ve Webern’in öğrencisi olan René Leibowitz’in Paris’te verdiği dersler sayesinde başta Pierre Boulez olmak üzere pek çok bestecilik öğrencisine ulaşan dodekafoni, müziğin araçlarına ilişkin sorgulamalar içerisinde olan ve yeni bir estetik yaratma arzusu taşıyan besteciler tarafından oldukça benimsenmiş ve kısa süre içerisinde Avrupa’da oldukça popüler olmuştur. Esasında böylesi bir arzu yeni değildir. Yirminci yüzyılın hemen başında ve Birinci Dünya Savaşı sonrasında da eskiyip yıpranmış müziğe ve bu müziğin araçlarına karşı filizlenen başkaldırıları

gözlemlenmektedir. Her iki savaşın ardından yaşanan yenilenme ihtiyacı temelde birtakım benzerlikler taşıyorsa da İkinci Dünya Savaşı'nın sonrasında gözlemlenen tepki ilkinden çok daha kuvvetli olmuştur (Morgan, 1993, s. 19). Dolayısıyla bu uygun ortamda hızla büyüyerek neredeyse ana akım estetik hâline gelen bu yaklaşım, birtakım kamplaşmaları ve tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Dutilleux ve onun gibi başka pek çok besteciyi etkileyen gelenek ve yenilik çatışması da bu tartışmaların en göze çarpanlarından biri olmuştur.

Yirminci yüzyılın ortalarına gelinirken geleneğin tam zıt kutbu olarak tasavvur edilen yenilik, önceleri sıkıca ilişkili olduğu özgünlük kavramı ile olan bağlarını yitirmiş ve bunun sonucunda söz konusu eserin yalnızca teknik veya işçilik açısından içeriğini işaret eden bir kelimeye dönüşerek neredeyse cesurluk ve isyankârlık ile eş anlamlı hâle gelmiştir (Caballero, 2003, s. 110). Söz konusu çatışma neticesinde ikiye bölünen müzik ortamına dair gözlemlerini ve düşüncelerini aktarırken “Boulez cephesi ve Dutilleux'nün savunucuları arasındaki çatışma” gibi bir tanımlama yapan Baltakas'ın ifadelerini detaylandıran Varga (2017, s. 41), bu çatışmanın temelde “beğenilme ve anlaşılır olma arzusu güderek geleneği ve geleneğin ifade araçlarını benimseyen kişileri temsil eden Henze destekçileri ile bu gelenekçileri sahte bir ütopyanın peşinde koşmakla suçlayan öncü ve yenilikçi Lachenmann destekçileri” arasında vuku bulan bir estetik ikilem olarak özetlenebileceğini ifade etmektedir. Böylesi bir çatışmanın zemininde yatan düşünceyi açıkça ve -Caballero'nun tanımı kullanılacak olursa- cesurca ifade eden kişilerden biri olan Boulez, 1952 yılında kaleme aldığı bir makalede “müziğe bir düzen getirmenin” kendi jenerasyonunun bir görevi olduğunu söyler ve ekler: “on iki ton müziğinin gerekliliğini hissetmeyen herkes -[on iki ton müziğini] anlayan demiyorum, [onun gerekliliğini] hissetmeyen [herkes]- GEREKSİZDİR. O kişinin üreteceği her şey çağımızın gereksinimlerinin altında kalacaktır” (Schonberg, 1965, s. 11). Öyleyse, Boulez'in tutumu da göz önünde bulundurulduğunda gelenek sözcüğünün kimileri için ima ettiği şey açıktır: Bu çağa ait olmamak. Geçmiş yüzyıllarda Avrupa müziği dinleyicisinin kendilerinden önceki yüzyıllara veya kendilerininkinden başka kültürlere ait müziklere karşı takındığı aşağılayıcı tutumu (Meyer, 1994, s. 177) anımsatan bu yaklaşım, çatışmanın çıkış noktasına ışık tutmaktadır.

Boulez'in ifade ettiği bu "gerekliliğe" mesafeli yaklaşan Dutilleux, Nichols'a "[serializmin] ilkelerini katı bir şekilde reddetmiyorum; benim karşı olduğu şey o zamanlardaki dogmatik ve otoriter tutum" (1994, s. 87) diyerek dönemin ortamına karşı duruşunu açık bir şekilde ifade etmiştir. Her ne kadar bu estetik hareket içerisinde pek çok besteci yer almış olsa da Potter'a göre buradaki dogmatik kavramı doğrudan Boulez'i işaret etmektedir (2016, s. 13). Nitekim Boulez'in *I. Senfoni*'nin prömiyerinde Dutilleux'ye "aniden sırtını çevirmesi" (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 36) böylesi bir çıkarsamanın haklılık payı olabileceğini göstermektedir. Serializmin bir nevi çıkmaz olduğunu düşünmesine rağmen ona karşı doğrudan cephe almayı doğru bulmayan Dutilleux (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 39), o yıllardaki "estetik terörizm"e karşı kişinin kendisini "manifestolarla değil, eserleri ile koruması gerektiğini" ifade etmiştir.

Bu gergin çatışma ortamı kimi bestecilerin belli bir süre için sahne dışına itilmesine sebep olmuş ve Rae'nin tanımı ile bazı "ötekiler" yaratmıştır (2000, s. 22). Rae'nin 1945-1969 yılları arasında İngiltere'de yapılmış BBC radyo yayınlarında Fransız bestecilerin eserlerinin çalınma miktarları üzerine yaptığı araştırma, söz konusu ötekileştirmenin boyutlarını açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu araştırmaya göre 1945-1969 yılları arasında Dutilleux'nün müziğinin çalındığı BBC radyo yayını sayısı yalnızca 19 iken, müzikleri 1955 yılına kadar bu yayınlarda sunulmamış olan Boulez'in bu yıldan 1969 yılına kadar yer aldığı toplam radyo yayını sayısı 90'dır. Messiaen'e ayrılan yayınlar ise 1945 yılından itibaren dramatik bir artış eğilimi göstermiş ve besteci yalnızca 1965-1969 yılları arasında toplam 231 yayında temsil edilmiştir. Bu yayınlarda Dutilleux'nün az temsil edilmesine ek olarak 1948 öncesi bestelemiş olduğu eserlere ağırlık verilmiş ve bu durum Dutilleux'nün güncel yönelimlerinin doğru bir şekilde aktarılamamasına sebep olmuştur (Rae, 2000, s. 29). Bu ötekileştirmenin 1945 ve sonrası Fransız müziği denildiğinde akla yalnızca Messiaen ve Boulez gelmesine sebep olduğunu ifade eden Rae (2000, s. 27), bu iki bestecinin Fransa'daki müziğın yalnızca küçük bir kısmını temsil ettiğini vurgular. 1960 yılına dek Fransız bestecilerin BBC'deki temsillerinin dengeli olduğunu gözlemleyen Rae (2000, s. 29), Fransız bestecilerin BBC temsillerinde gözlemlenen bu dramatik dengesizliği Boulez'in o esnada BBC'nin müzik denetçisi olan William Glock ile arasındaki yakın ilişkiye dayandırmaktadır.

İngiltere'dekine benzer bir sistematik dışlama bir dönem için Fransa'da da görülmesine rağmen bu durum İngiltere'deki kadar uzun soluklu olmamıştır. Boulez'in 1954 yılında kurmuş olduğu *Domaine musical*, Ohana ve Dutilleux gibi kimi Fransız bestecilere kapalı olmasına rağmen (Rae, 2000, s. 27) 1964 yılında kurulmuş olan *Ensemble Ars nova* gibi oluşumlar "müziğe bir düzen getirme" peşinde olan kişilerin yaratmış olduğu tek tip ortamı yumuşatmış ve çoğulcu bir ortamın sağlanması hususunda etkin rol oynamıştır. Yine de bu çatışma ortamı ve birtakım dışlayıcı söylemler Dutilleux'nün baskı altında hissetmesine sebep olmuş ve besteci 50'li ve 60'lı yıllarda Donaueschingen Festivali'ne varlığının garipseneceğini düşünerek katılmamıştır (Cadieu, 2007; aktaran Rae, 2010, ss. 434-435).

Hiçbir zaman kendini herhangi bir kamplaşmanın içerisinde konumlandırmamış olan Dutilleux'nün gelenek kavramı üzerine olan hoşnutsuzluğunun temel sebeplerinden bir tanesi, kendisini yukarıda genel hatlarıyla tarif edilen çatışmanın içerisinde rızası olmadan bir taraf olarak bulmasında yatmaktadır. *Le Groupe musical le Zodiaque* gibi bu çatışmanın taraflarından biri olarak nitelendirilebilecek türden oluşumlar ortaya çıkmasına rağmen besteci bu tür gruplara dahil olmamıştır. Ayrıca, bestelediği müzikler göz önünde bulundurulduğunda Dutilleux'nün eski müzik ile ilişkisinin Paris avangardından çok farklı olduğu açık olmasına karşın besteci hiçbir zaman avangarda karşı tavır almamıştır. Fransız Radyosu'nda çalışırken radyoda çalınmak üzere müzik siparişi verdiği bestecilerden bir tanesinin Boulez olması bu durumu ispatlamaktadır. Ne var ki, o yıllardaki kırılmayı benimsemiyor olması dahi Dutilleux'nün kimilerinin gözünde müziğin ilerlemesinin önünde duran bir gerici olarak damgalanması için yeterli olmuş ve basitçe gelenekçi olarak tanımlanmasına sebep olmuştur.

Yukarıda genel hatlarıyla tasvir edilmiş olan tartışmalar ışığında, 1950'lere gelindiğinde geleneğin belli kesimlerce insanlığın başına gelen her şeyin müsebbibi olan ve tamamen uzak durulması gereken bir fenomen olarak tasavvur edildiği söylenebilir. Ayrıca uzak durulan bu gelenek bütüncül bir geleneğe değil, yalnızca Avrupa sanat müziği kanonundan ileri gelen kısıtlı bir gelenek anlayışına işaret etmektedir. Pek çok farklı disiplinde çeşitli düşünürler ve araştırmacılar tarafından tefekkür edilmiş olan gelenek fenomeninin kökenlerine ve anlamına ilişkin bir irdeleme bu çalışmanın kapsamının oldukça dışında kalsa

da yalnızca Schönberg'in ve Stravinski'nin bu kavramı ele alma biçimleri dahi bu kavramın muğlaklığı noktasında fikir verici olacaktır.²

Yirminci yüzyıl müziğinin gidişatına en çok etki eden bestecilerden biri olarak tanımlanabilecek Schönberg, henüz yüzyılın ilk çeyreği bile tamamlanmamışken, süregelen geleneğin en kutsal veçhelerinden birisi olan perde hiyerarşisini ortadan kaldırmayı hedefleyen bir sistem öne sürmüştür. Bu sistem, yukarıda tartışılan kamplaşmaların temelini oluşturan serialist tekniğe dayanak teşkil etmiş ve pek çok estetik tartışmanın da fitilinin ateşlenmesine vesile olmuştur. Ancak, etkileri bu denli büyük olan ve ciddi anlamda paradigma kaymalarına sebep olmuş böylesi bir sistemin mucidi olan Schönberg dahi gelenek kavramı üzerinde durmuş ve kendisini tasavvurundaki geleneğin zirvesinde konumlandırmıştır (Auner, 2004).

Gelenek meselesine bu denli önem atfeden Schönberg'in tasavvurundaki gelenek iki yönlüdür. *Ulusal Müzik* adlı makalesinde öğretmenlerinin Bach, Mozart, Beethoven, Brahms ve Wagner olduğunu ifade eden Schönberg, bu bestecilerin her birinden öğrenmiş olduğu müzik bileşenlerini tek tek sıralar ve "Alman topraklarında üretilmiş olan ve hiçbir yabancı etki barındırmayan müziğinin (...) yalnızca ve yalnızca Alman geleneğinden beslendiğini" söyler (1984, s. 173). Bu tutumu ile ulusal müzik geleneğini ve bu geleneğin üstünlüğünü vurgulayan Schönberg yine aynı metinde, yüzyılın başlarında Fransız müziğini Wagner etkilerinden kurtarmaya çabalamış olan Debussy'nin armonik dilinin aslında Wagner'in buluşlarının bir sonucu olduğunu ifade etmiş ve aslında bir yandan da uluslar ve kültürler ötesi bir gelenek fenomeninin varlığını ortaya koymuştur. Schönberg'in burada kastettiği şey daha ziyade Alman kültürünü yüceltmeyi hedefleyen vatanperver bir yaklaşımdan kaynaklanan bir çeşit hor görme içeriyorsa da Dutilleux'nün Marcel Mihalovici sayesinde "Fransa'da pek bilinmeyen bütüncül bir geleneğin öneminin farkına varmasına" (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 26) vesile olan şey tam da Schönberg'in aslında küçümseyerek ifade ettiği, toplumlar ve ülkeler arasında aktarılmakta olan bilgi birikimidir. Yani Dutilleux'nün farkına vardığı gelenek, bazı noktalarda kendi fikirlerine çok uzak kalsa da "İkinci Viyana Okulu'ndan ve Alman kültüründen son derece etkilenmiş olan" bir

² Müzik alanında yürütülmüş gelenek tartışmalarının kısa bir özeti için *Musicology: The Key Concepts* (Beard ve Gloag, 2005) adlı kitabın Tradition bölümüne göz atılabilir.

gelenektir. Geleneğin bu uluslar ve kültürler ötesi doğası, yirminci yüzyılın karakteristiklerinden biri olarak, Dutilleux gibi pek çok bestecinin *mayasının özünü* (Rae, 2010) oluşturmaktadır.

Geçmiş ile kurduğu ilişki ve müzik dili göz önünde bulundurulduğunda gelenek ile Schönberg'ten daha açık bağları olan Stravinski'ye göre ise gelenek, alışkanlıkların aksine "bilinçli ve düşünerek kabullenme sonucunda oluşur" (2011, s. 48). Stravinski için gelenek, geçmişin yalnızca bir kalıntısı olmaktan çok uzaktır. Dolayısıyla, geçmişi değil içinde bulunulan anı vurgular. Stravinski'nin neredeyse her müziğinde başka bir yaklaşım ve model benimsediğine dikkat çeken Morgan (1988, s. 65), buradan yola çıkarak Stravinski'nin gelenek anlayışını "kişinin istediği geleneği seçebildiği, hatta kendi tercihleri doğrultusunda yeni bir gelenek yaratabildiği" bir anlayış olarak özetler. Bu bakımdan, Stravinski'nin tasavvurundaki gelenek yalnızca ulusal veya bölgesel öğelerden beslenmiyor oluşu bakımından Schönberg'in yaptığı gelenek tanımına göre çok daha kapsamlı ve zengindir. Nitekim, ulusal kültürünün izleri bir döneme kadar müziğinin öne çıkan yönü iken, dolambaçlı bir yolun ardından Schönberg'in Alman geleneğinin zirvesi olarak tanımladığı dodekafoniye deneyimleyebilme cesaretini bulabilmiş olması da böylesi bir gelenek anlayışının sonucudur.

Dutilleux'nün gelenek kavramına yaklaşımı, Schönberg ve Stravinski'nin birbirine hiç benzemeyen gelenek anlayışları ışığında anlaşılır bir hâl almaktadır. Zira, "tipik Fransız" olarak tanımlanan estetikten uzak kalma çabası, özünde bestecinin yalnızca ulusal kültürün etkisi altında kalmış türde bir gelenek tanımına karşı duruşunu temsil etmektedir. Dolayısıyla, Schönberg'in anlayışına benzer olarak ulusal kimlik üzerine inşa edilmiş bir gelenek anlayışı Dutilleux için uygulanabilir olmaktan çok uzaktır. Dutilleux'nün gelenek anlayışı daha ziyade, Stravinski'nin tasvir ettiğine benzer bir şekilde, iplerin bestecinin elinde olduğu ve etkilenmelere oldukça açık türden bir anlayışa yakındır. Glayman ile *İkinci Senfoni* üzerine konuşmaları esnasında tekrar eden bir tema gibi geleneksel öğeleri kullanmaktan imtina ettiğini ve daha ziyade kişisel araçlarının peşinde olduğunu söylemesi de (2016, s. 53) bestecinin kendi anlayışını oluştururken geleneğin bileşenleri arasından özgürce seçim yaptığını ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım sonucunda Dutilleux, geçmişin

müzik mirası ile ilişkisi son derece açık olan fakat bir yandan da özgün yanlar barındıran bir dil yaratabilmiştir.

Dutilleux'nün gelenek ile ilişkilendirilme çabasının başka bir çıkış noktası ise bestecinin parmakla kolayca işaret edilebilecek türden bir estetik hareketin içerisinde yer almıyor oluşudur. Bestecinin özellikle 60'lı yıllara kadar bestelemiş olduğu müziklerin bir hayli eklektik olması Dutilleux'yü tanımlamayı zorlaştırmış ve çoğu zaman bağımsız besteci olarak tanımlanmasına sebebiyet vermiştir. Bu bağımsız tanımının pek çok sınıflandırması güç besteciye benzer şekilde kendisinin de bir kalıba sokulma çabasından başka bir şey olmadığını düşünen Dutilleux (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 91), bu yaklaşımın onu esasında hiçbir yakınlığını olmayan bestecilerle yan yana getirdiğini ifade etmektedir. Nadia Boulanger de Dutilleux'nün bu tanımlaması güç stiline farkına varmış olacaktır ki gelenek ve özgünlük üzerine bir tartışmada düşüncelerini Dutilleux üzerinden örneklendirmiştir:

(...) Bir gün Dutilleux gibi dikkat çekici birisi çıkıp geldi diyelim. Onu nasıl tanımlayacağız? O da herkes gibi yedi nota ile besteliyor, hadi diyelim çeyrek tonları ve hatta çeyrek tonların çeyrek tonlarını kullandı, yine hiçbir şey değişmez. Dil [müzik dili] ortaktır ancak, yenilik yapсын yapmasın, herkes kendine has özellikler taşır. (Monsaingeon ve Boulanger, 1988, ss. 109-110)

Bestecileri belli tanımlamalar altında sınıflandırma çabasının çeşitliliğin görece az olduğu zamanlardan artakalmış bir alışkanlık olması muhtemeldir. Ancak, geçmiş yüzyılların estetik anlayışında çoğunlukla gözlemlediğimiz türden stil mutabakatları 1950'lere gelindiğinde artık uygulanabilir olmaktan çok uzaktır. Birbirleri ile ortak yönleri olan besteciler hâlâ olmasına karşın vurgulanması gereken noktalar müzik sahnesindeki zenginlik neticesinde ortak yönlerden ziyade bireysel özelliklere kaymıştır. Dolayısıyla müzik tarihçilerinin ve bestecilerin diğerlerine üstün gelecek bir estetik yaklaşım beklentileri henüz yüzyılın başında emareleri görülmeye başlanan çeşitlilik ile boşa çıkmıştır (Meyer, 1994, s. 171). Buna paralel olarak, pek çok farklı türün bir arada bulunabildiği ve bu farklı türlerin de çeşitli dinleyici kitleleri ile çeşitli kurum ve kuruluşlar tarafından talep gördüğü yeni bir dönem gözlemlenmektedir (Meyer, 1994, s. 173).

Dutilleux'nün bağımsız olarak tanımlanma konusundaki çekincesinin bu çeşitliliğin farkında oluşundan ileri geliyor olması ihtimal dahilindedir. 1960 yılında Stratford Festivali kapsamında düzenlenmiş olan Uluslararası Bestecilik Konferansı'nda sunmuş olduğu bildiri

bestecinin bu farkındalığını açıkça ortaya koymaktadır. Müziğin o yıllarda bir çıkmazda olduğuna ilişkin yaygın görüşün aksine, yapılan tüm deneysel çalışmaları ve tartışmaları müziğe ilişkin bir geçiş süreci olarak tahlil eden besteci, “zamanına ait olmak isteyen bestecinin” de her zamanki gibi bunu başarabileceğini düşünmektedir (1961, s. 77). Tüm bu deneysel çalışmalar sayesinde ortaya çıkan yeniliklerin ve değişen ses dünyasının gerektirdiği araçlar ile gelenek aracılığı ile edinilen teknikler arasındaki uyumsuzluğun bestecileri endişeye sürüklemesine rağmen tüm bu olup bitenin yine de bestecileri heyecanlandırmaya yettiğini düşünen Dutilleux, “meslektaşları arasında aylarını laboratuvarında geçirmekten Stockhausen’ın hoşlandığı kadar hoşlanmayacak pek çok kişi olduğunu” söyler (1961, s. 78). Tüm bunlara şahit olmamış olsaydı müziğinin çok daha farklı olacağını ifade eden Dutilleux, yine de müziğin bu yeni boyutuna kendisini çok yakın hissetmediğini söyler ve bu tür deneysel çalışmaları müziğin evrimi açısından öneme sahip yegâne unsurlar olarak tanımlamamak gerektiğine dikkat çeker. Bildirisini tamamen Fransız müzik sahnesindeki çeşitliliğe ayıran Dutilleux, Fransa’daki zengin müzik sahnesini Boulez, Ohana, Jolivet, Messiaen, Constant ve Nigg gibi farklı yönleri kolaylıkla işaret edilebilecek besteciler üzerinden örneklendirmiştir. Bu bağlamda yeni ifade araçlarının standartlaşmasına karşı çıkılması gerektiğini düşünen besteci, özgürlüğün ve çeşitliliğin hâd safhada olduğu bir sanat evreni vurgusu yapmaktadır.

1.2 Dutilleux’nün Müziğinde Hafıza

Dutilleux’nün düşünce biçimini ve buna bağlı olarak müzikal kurgusuna ilişkin yöntemlerini en fazla etkileyen şeylerden birisi özellikle 60’lı yıllardan itibaren üzerine eğildiği hafıza fenomenidir (Nichols, 1991, s. 701). Hafızaya olan göndermelerin müziğinin değişmez bir parçası olduğunu ifade eden Dutilleux’nün (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 52) bu yöndeki eğiliminin altında yatan faktörlerden en önemlisi edebiyata ve özellikle de Proust’a olan ilgisidir. Glayman ile konuşmalarında Proust ve müziğinin ilişkisi üzerine Dutilleux (2016, s. 53), “edebiyat ve müzik gibi birbirinden oldukça farklı iki alanı karşılaştırmak yanlış olmayacaksa, evet, onun [Proust’un] yapı anlayışı ile müzikal zamanın kurgusu üzerine olan hedeflerim arasındaki bağlantı üzerine sıkça düşündüğüm doğru” der. Nichols ile konuşmasında ise müziğindeki Proust etkisinin ne zaman başladığına ve ne şekilde gözlemlenebileceğine dair şunları söylemektedir:

Benim müziğimde adım adım gelişen hücreler vardır. Bu, belki de edebiyatın ve Proust’un bellek üzerine söylediklerinin bendeki etkilerinin bir tezahürüdür. Açıklaması biraz zor bir

melese ancak, I. Senfoni'den itibaren düşünce yapımın belkemiği olması bakımından son derece önemli. (1994, s. 89)

Bestecinin bu söyledikleriyle ilişkili olarak Potter (2016, s. 68), Dutilleux'nün adım adım gelişen hücrelere olan ilgisinin, Proust'un yanında Baudelaire ve Gide gibi insan kişiliğinin art arda sıralanmış hâllerden meydana geldiği inancında olan yazarlar ile paralellik gösterdiğini söylemektedir. *Tout un monde lointain...*'deki Baudelaire göndermeleri ve Gide'den etkilendiğini açık bir biçimde ifade etmesi (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 64) göz önünde bulundurulduğunda, bu paralelliğin bir rastlantı olmadığı açıkça görülmektedir.

Hafıza ile ilişkili öğelerin Dutilleux'nün müzikal kurgusunda iki önemli işlevi vardır. Bunlardan birincisi, dinleyiciyi merkeze almaktadır. Burada amaç dinleyicinin dikkatini baştan itibaren rahatça takip edilebilen belirli bir öğeye çekmek değil, aksine, belli belirsiz bir biçimde dinleyicinin bilinçaltına erişmektir. Bu sayede, dinleyici eser boyunca duyduğu ve anlamlandırması güç öğeleri bir hazinede toplar ve gerektiğinde -ki bu kimi zaman bilinçli kimi zaman ise bilinçsizce yapılan bir eylemdir- bu öğeleri kendine kılavuzluk etmesi için değerlendirir. Dutilleux (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 53), dinleyicinin hafızası ile kurulan ilişkinin, *leitmotif*'teki gibi, dinleyicinin rahatlıkla farkına varabileceği türden oluşunu "son derece rahatsız edici" bulunduğunu ve amaçladığı şeyin daha ziyade "bazen çok kısa ve neredeyse anlaşılmayacak nitelikte olan ancak dinleyicinin bilinçsizce geçmiş ile ilişkilendirdiği takdirde anlamlandırabileceği" türden bir yapı oluşturmak olduğunu ifade etmektedir. Hafızanın bestecinin kurgusundaki ikinci işlevi ise besteleme sürecinde yapısal açıdan tutarlı bir bütün ortaya koyabilmesi açısından besteci için son derece kullanışlı bir araca dönüşebilmesidir. Bununla ilişkili olarak ise hafıza fenomenini her şeyden öte kendisinin kaybolmaması adına kullandığını söyleyen Dutilleux (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 77), müziğin biçim bakımından sağlam olmasını sağlayan yegâne şeyin hafıza ile sıkı ilişkisi olan "gizli yapının içindeki öğeler" olduğunu ifade etmektedir.

Uttinger (2019, s. 29), Dutilleux'nün müziğindeki hafıza fenomeni ile ilişkili öğelerin kademeli gelişme ve göndergesel araçlar olarak iki başlık altında irdelenebileceğini ifade etmektedir. Uttinger'e göre kademeli gelişme, dinleyicinin istemsiz hafızasından faydalanılan "dinamik ve gelişme odaklı bir süreci" ifade eder. Bu süreç bestecinin belirlemiş olduğu alanda gözlemlenir ve bu prosedür ile işlenmiş müzikal öğenin bu sürecin

başındaki hâli ile sonundaki hâli arasında çoğu zaman pek az benzerlik bulunur. Göndergesel araçlar ise hafızanın istemli bir biçimde harekete geçirilmesinden faydalanır. Bu araçlar ile ilişkili olan öğeler “ancak belli bir tekrar prosedürünün içerisinde yer alarak yapısal ve kurgusal açıdan önemli hâle gelebilecek olan izole edilmiş müzikal yapılardır.” Dolayısıyla bu öğeler yalnız başlarına var olamazlar ve anımsanabilmek için tekrara ihtiyaç duyarlar.

1.2.1 Kademeli Gelişme

Utzingler’in sınıflandırmasındaki öğelerden ilki olan kademeli gelişme, Dutilleux’nün müziği üzerine yapılan çalışmalarda sıkça telaffuz edilen kavramlardan bir tanesidir. Terim ilk olarak Dutilleux’nün öğrencilerinden biri olan müzikolog Francis Bayer tarafından kullanılmıştır. Bayer’in bu isimlendirmesi, sonraları Dutilleux tarafından da benimsenmiş ve besteci bu teknik prosedürden Bayer’in ortaya atmış olduğu terim ile bahsetmeye başlamıştır. Kademeli gelişme, Dutilleux’nün eser boyunca kurguladığı ve yalnızca perde katmanında değil “perdeye tanımlanabilirlik özelliği kazandıran ritim, tını, ses alanı, ezgisel kontur ve gürlük gibi çeşitli perde dışı unsurları da içine alan” (Utzingler, 2019, s. 35) çok katmanlı müzikal ağı tanımlamaktadır. Bu ağ ve ona ilişkin öğeler bestecinin yapıtlarının birçoğunda sıkça gözlemlenen ve bazıları “ancak derinlemesine analiz ile anlaşılabilir olacak olan” (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 52) yapı taşlarından meydana gelmektedir. Temelinde Dutilleux’nün “adım adım gelişme” şeklinde ifade ettiği bir teknik yaklaşım ve hafıza fenomeni olan kademeli gelişme, 1. *Senfoni* ile birlikte somutlaşır, 2. *Senfoni*’de çok daha belirgin hâle gelir ve *Métaboles*’de ise nihai biçimine ulaşır (Potter, 2016). Başlarda bu müzikal ağı pek bilinçli bir şekilde kurgulamadığını ifade eden Dutilleux (Nichols ve Dutilleux, 1994, s. 89), bu prosedürü sonraları bilinçli olarak pek çok eserinde kullanmıştır.

Kademeli gelişmeyi meydana getiren müzikal ağı, küçük bir hücrenin besteci tarafından sunulması ile başlar ve bu hücrenin süreç içinde sayısız değişime uğraması ile örülmeye devam eder. Chendler (2013, s. 15), bu süreci “dinleyicinin hücreleri her duyuşunda kendince yeni bir anlam ağı keşfettiği bir rüyaya” benzetmektedir. Dolayısıyla bestecinin bu yöntemle kurguladığı eserin içindeki müzikal ağın, her dinleyici için -ve belki aynı dinleyici için her duyuluşunda- farklı bir olay örgüsü sunduğu söylenebilecektir. Bu süreci besteci şu şekilde tasvir etmektedir:

Mesela *Métaboles*'de, eser üzerinde çalışmaya başladığım andan itibaren eserin bütününe dair fikir sahibiydim. Beş bölümün her birinde kademeli gelişme prosedüründen geçecek ve bir sonraki bölümde tekrarlanarak gelişecek öğeler bellidir. (...) Bir öğe, tıpkı böceklerdeki gibi, pek çok dönüşüme maruz kalır ve bir noktada doğası radikal bir değişikliğe uğrar: Baştaki hâli artık anımsanabilir değildir. (Nichols ve Dutilleux, 1994, s. 89)

Dutilleux'nün "temayı en başta nihai hâli ile sunmamaya yönelik -neredeyse içgüdüsel denilebilecek- eğilimi" (1994, s. 89) kendisini başta kolaylıkla tanımlayamayacak türden malzemeler seçmeye yöneltmiştir. Temanın açık seçik olması ve bu temanın dönüşümlerinin ise dinleyicinin bu temayı kolaylıkla tanımlaması ve takip edebilmesi adına tüm katmanlarda bir bütün olarak yürütülmesi alışkanlığının izleri Dutilleux'nün müziğinde gözlemlense de bestecinin çalışma biçimi genel olarak bu yapının hücreler bazında dönüşüme uğratılması yönündedir. Tema -daha doğrusu tema özelliği kazanacak malzeme- kolaylıkla işaret edilemez ve soyuttur. Dinleyici için diğer tüm malzemelerden farksız sıradan bir öğedir ve dolayısıyla, dinleyicinin tema bilinci uzun bir süreç içerisinde oluşmuş olur.

Kademeli gelişme Dutilleux üzerine yapılan çalışmaların tümünde görülen bir kavram olmasına karşın bu terimin tam olarak neyi ifade ettiği pek az tartışılmıştır. Zira, bir müzik fikrinin adım adım geliştirilmesi Dutilleux'den önce de pek çok bestecide görülen bir eğilimdir. Bu noktada kademeli gelişmenin bestecilerin müzikal öğeleri geliştirirken kullandığı diğer araçlardan farkının tartışılması kaçınılmaz olur. Chendler (2013, s. 17), kademeli gelişmenin kimi zaman "alışlageldik tematik geliştirme tekniklerinde gözlemlenen aktarım, ses alanı değişimi ve ezgisel çeşitleme gibi yöntemleri barındırmadığını" aksine, "öğelerin çoğunlukla aynı ses alanında ve perdelerde tekrarlandığını" ve bu durumun da "öğelerin dinleyici tarafından kolaylıkla özümsemesini ve dinleyicinin müzikal hafızası ile kolayca etkileşime girebilmesini sağladığını" ifade etmektedir. Chendler'in bu tarifinden göndergesel araçları da bir şekilde kademeli gelişme sürecine dahil ettiğini çıkarılabilecektir. Utzinger ise, kademeli gelişmede aktarım, *inversion*, *retrograde*, daraltma ve genişletme gibi alışıldık tematik geliştirme yöntemlerinin pek çoğunun gözlemlenebileceğini söylemektedir (2019, s. 31). Ona göre kademeli gelişmenin bu alışlageldik tekniklerden farkı Dutilleux'nün bu prosedürden geçirmek üzere seçtiği malzemenin niteliği ve tüm bu süreci yönetme şeklidir.

Dutilleux'nün böcekler üzerinden tarif etmeyi yeğlediği kademeli gelişmesindeki serpilme karakteri aynı zamanda doğa ve doğanın bir parçası olan bitkilerle benzerlik göstermektedir. Webern'in (1998, s. 75) *Yeni Müziğe Doğru*'da verdiği Goethe örneğinde vurgulamak istediği şey de muhtemelen buna çok yakındır: Organik bir gelişmenin en açık örnekleri doğada görülmektedir. Nitekim, *L'arbre des songes*'un partitürünün başında yer alan açıklamadaki ağaç morfolojisine ilişkin benzetme ve "dallanıp budaklanma" (Dutilleux, 1985a, s. i) karakteri de Dutilleux'nün bu yaklaşıma uzak olmadığını ortaya koymaktadır. Dutilleux'nün doğaya olan tutkusu göz önünde bulundurulduğunda, kademeli gelişmenin ve kullandığı simetrik yapıların dayandığı noktanın da doğa olması hayli olasıdır.

Hesketh (2010), Dutilleux'nün kademeli gelişme ile böceklerin dünyasındaki evrim arasında kurduğu ilişkiye istinaden bu besteleme sürecini evrimsel bir süreç olarak ele almış ve bu süreçteki öğeleri genotip ve fenotip olmak üzere ikiye ayırmıştır. Hesketh'in düşüncesine göre (2010, s. 466) bir müzikal yapının genotipi, bu yapının hiçbir yüzeysel özellik (*surface traits*) ile bir araya gelmemiş soyut hâlidir. Bu soyut hâldeki genotip, içerisinde pek çok sayıda kendisinden meydana gelebilecek yapı barındırmaktadır ancak bu yapılar birtakım yüzeysel özellikler ile bir araya gelmeden algılanabilir değillerdir. Utzinger (2019, s. 39) bu yüzeysel özellikleri ritim, tını ve ses alanı gibi perde dışı unsurlar olarak özetlemektedir. Buna göre, genotip ile yüzeysel özelliklerin birleşiminin ortaya koyduğu sonsuz olanaklardan meydana gelmiş algılanabilir müzikal yapıların her birinin kendilerine has özellikleri ise bu öğelerin fenotipleridir. Buna göre genotip, tamamen süreç başında belirlenmiş ve içerisinden pek çok malzeme türetilebilecek nitelikte ancak yalnız başına pek fazla şey ifade etmeyen bir malzeme bulutu iken fenotip, tümüyle genotipe bağımlı olmasına karşın, genotipe algılanabilir ve ayırt edilebilir özellikler katan yeni bir oluşumu temsil etmektedir.

Dutilleux'nün kademeli gelişme sürecini detaylıca irdeleyen Utzinger (2019, s. 39), müzik malzemesinin kademeli gelişme süreci içerisinde gördüğü işlemleri yapısal değişim süreçleri, parametrik aktarım süreçleri ve parametrik dönüşüm süreçleri olarak üçe ayırmıştır. Utzinger'e göre bu işlemlerden ilki olan ve müzik yapılarının perde boyutunu - Hesketh'in terimleri kullanılacak olursa genotipini- ilgilendiren yapısal değişim süreçleri üç şekilde kurgulanmaktadır (2019, s. 40). Bunlardan ilkinde besteci bir diziden ya da birden

çok dizinin birleşiminden oluşan bir ses kümesinden seçmiş olduğu belirli bir segmenti *inversion*, *retrograde* ya da aktarım (*transposition*) gibi tekniklerle dönüştürmekte ve bu dizilerin ilk hâlleri ile sayısız dönüşümlerinin birleşimi sonucunda yeni bir perde bulutu elde edilmektedir. Utzinger bu yeni oluşumu perde üstyapısı (*pitch superstructure*) olarak tanımlamakta ve bu perde üstyapısının da sonraları başka değişim ve dönüşümlere uğrayabileceğini ifade etmektedir (2010, s. 40). İkinci yöntemde ise yine besteci tarafından seçilmiş bir segmentin içerisindeki öğelerin sıraları kendi içlerinde değişir. Bu çok katmanlı sıra değişimleri (*compound rotation*) sonucunda, Utzinger'in düzensiz permütasyonlar (*unordered permutations*) olarak tanımladığı yeni yapılar elde edilmektedir. Utzinger, üçüncü yapısal değişim prosedürünü ise parçalara ayırma ve birleştirme (*segmentation and recombination*) olarak tanımlamaktadır (2019, s. 43). Bu prosedür, görece cüsseli bir perde oluşumunun segmentlere ayrılması ve seçilen segmentlerin bu oluşumun içinden seçilen veya başka bir oluşumdan alınan segmentler ile birleştirilmesi sonucunda gerçekleşmektedir.

Utzinger'in üç başlık altında incelediği kademeli gelişme prosedürünün diğer iki aşaması olan parametrik aktarım ve parametrik dönüşüm süreçleri, yukarıda özetlenmiş olan yapısal katmandaki değişim süreçlerinden farklı olarak, müzikal yapıların yüzeysel özellikler (fenotip) katmanında meydana gelmektedir. Parametrik aktarım, genotip sayesinde meydana gelmiş bir müzikal yapının tını, gürlük, ses alanı, artikülasyon ve ritim gibi parametrelerindeki özelliklerinin başka bir müzikal yapıya aktarılmasını tanımlamaktadır (Utzinger, 2019, s. 46). Bir müzikal yapının içerisinde barındırdığı ritmik özelliklerin, farklı bir genotipe sahip bir müzikal yapıya aktarılması ve bunun sonucunda ortaya koyulan yeni yapı, parametrik aktarıma örnek teşkil etmektedir. Ayrıca, kimi zaman bu aktarımın yalnızca bir parametrenin aktarımı ile sınırlı kalmadığı ve pek çok katmanı kapsayan girift bir sürecin meydana geldiği görülmektedir. Parametrik dönüşüm süreçlerini ikiye ayıran Utzinger (2019, s. 48), bunlardan ilkinde Dutilleux'nün bir müzikal yapının yüzeysel özelliklerini, yapısal özellikleri dönüştürürken kullandığı yöntemler ile işlediğine dikkat çekmektedir. Bu süreçte yalnızca kademeli gelişmenin özel prosedürleri değil daraltma, genişletme, *retrograde* ve *inversion* gibi teknikler de kullanılır. İkinci yöntemde ise besteci, müzikal yapının her tekrarında bu yapıdaki bir parametrenin miktarını azaltır veya artırır, yapı içi çeşitli parametrik aktarımlar oluşturur ya da bu iki yöntemi beraber kullanır.

Bestecinin hafıza fenomeni ile kurduğu ilişkinin en açık örneği olan *Ainsi la Nuit*, yaratı sürecinin başlarında, her bir bölümde farklı yaylı tekniklerine odaklanılan çok bölümlü bir yaylı dördül etüdü olarak tasarlanmıştır (Potter, 2016, s. 162). Ancak Dutilleux, tasarımdaki bu ayrışıklığı ortadan kaldırmak ve birbirlerinden bağımsız olarak kurguladığı bu bölümleri birbirleri ile ilişkili hâle getirmek adına bölümlerin arasına *Parenthese* başlıklı bölümler yerleştirmiştir. Besteci, *Ainsi la Nuit*'nin biçimsel kurgusunda önemli bir yer teşkil eden bu *Parenthese*'leri “eserde olup bitmek üzere olan, olup biten veya çok daha sonra olup bitecek olan şeyler için hazne görevi gören bölümler” olarak tanımlamaktadır (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 77). Chendler (2013) ve Shepherd (2014), *Ainsi la Nuit*'deki kademeli gelişme öğelerinden bir tanesine örnek olarak üç seslik [0,1,2] hücrelerinden büyüyen bir yapıyı mercek altına almıştır. İki araştırmacıya göre bu [0,1,2] hücresi, on iki bölümlü dördülün ikinci bölümünde tanımlanması güç bir şekilde ilk defa duyulur. Bu hücre ikinci bölümden sekizinci bölüme kadar neredeyse her bölümde açık bir şekilde değilse de dinleyicinin belleğinde yer edebilecek seviyede gelişir. Sekizinci bölüme gelindiğinde ise bu hücreden meydana geldiği açık olan modal bir ezgi, söz konusu bölümün içeriğinin neredeyse tümünü oluşturacak derecede önem kazanmıştır. Her ne kadar bu tür hafıza materyalleri Dutilleux'nün müziğinde genellikle ses alanı ve perde açısından değişime uğramadan duyuluyor olsa da araştırmacıların işaret ettiği hücrenin neredeyse her seferinde başka perdeden sunuluyor olması dikkat çekicidir. Benzer bir şekilde Shepherd (2014), bahsi geçen yatay hücrenin yanı sıra eserin başlangıcındaki akorun içeriğindeki IC2 (büyük ikili) aralığının ve bu aralıkla ilişkili yapıların da neredeyse bütün bölümlerde görüldüğünü ve bazı bölümlerde müziğin içeriğine önemli katkıları olduğunu ifade etmektedir. Buradan hareketle Dutilleux'nün, belirlemiş olduğu tınısal bir karakteri de hafıza ile ilişkilendirerek kurgunun içerisinde önemli bir öge hâline getirme eğiliminin olduğu söylenebilecektir.

1.2.2 Göndergesel Araçlar

Kademeli gelişme gibi süreç içerisinde gelişen ve “ancak derinlemesine analiz ile anlaşılabilir” türden hafıza atıflarının yanı sıra, dinleyicinin zorlanmadan farkına varabileceği ve “dinleyicide bir tür nostalji hissi uyandıran” (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 53) sesler ve akorlar da Dutilleux'nün müzikal kurgusunda sıkça karşılaşılan yapı elemanlarıdır. Kademeli gelişmeyi hafızanın Dutilleux'nün müziğindeki tematik

prosedürlere etki eden boyutu olarak tanımlayan Potter (2016, s. 96), hafızanın Dutilleux'nün müziğinin armonik katmanındaki yansımalarını ise göndergesel araçlar (*referential devices*) olarak isimlendirmiştir. Thurlow (2010, s. 492), kesiklilik olarak tanımladığı ve prensip olarak kademeli gelişme olarak ifade edilen sürekli olarak büyüme eğilimindeki örgünün tam zıt kutbunda yer alan “anılardan, habercilerden ve benzerliklerden oluşan” ilişkiler ağını, insan bilinci ve algısının işleme biçimine benzetmiş ve Dutilleux'nün müziği ile Proust arasındaki ilişkinin bu özelliklerden ileri geldiğini öne sürmüştür. Thurlow'un kesiklilik ile ilişkilendirdiği bu hafıza ağı ile işaret ettiği şey muhtemelen Dutilleux'nün müziğindeki göndergesel araçlardır.

Müziğinde “eksen sesler [ve akorlar], pedal notaları, takıntılı sesler (*son obsessionnel*) ve akor-temalar kullandığını” ifade eden Dutilleux, bu araçlara olan düşkünlüğünü “müzikteki kutupluluk mefhumundan kendini mahrum bırakamayacak oluşu” ile ilişkilendirmektedir (Mari, 1988, s. 100; aktaran Potter, 2016, s. 96). Bestecinin bu sözlerine ek olarak, Dutilleux'nün *İkinci Senfoni* için yaptığı eskizleri inceleyen Potter, bazı sayfaların üzerinde ‘sayfa 5 ile 7 arasını tamamen [F#] sesine aktar’ gibi Dutilleux'nün kendisi için aldığı notlara rastladığını ifade etmektedir (2016, s. 151). Bu durum tonal referansları pek nadir kullanan bestecinin, eserlerini kurgularken dinleyici tarafından rahatlıkla anlaşılacak olsa bile bazı çekim noktalarını gözettiğini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Dutilleux'nün Mari'ye söylediklerinden hareketle, hafıza fenomeninin bestecinin tasavvurundaki kutupluluk ile yakından ilişkili olduğu söylenebilecektir. Potter'ın göndergesel araçları hafıza fenomeni çerçevesinde ele alması da muhtemelen bestecinin bu tutumu ile ilişkilidir. Göndergesel araçları çoğunlukla eksten sesler (*pivot notes*) bağlamında ele alan Potter, Dutilleux'nün daha nadir kullandığı eksten akorları (*pivot chords*) da göndergesel araçlara dahil etmiştir.

Dutilleux'nün müziğindeki eksten sesler ve akorlar, kademeli gelişmenin alt bilinç düzeyindeki işleme prensibinin aksine dinleyicinin kolayca ayımsayabileceği bir şekilde kurgulanır. Çünkü, etkinlikleri dinleyicinin hafızasının harekete geçirilmesine bağlı olan bu araçların görevlerini Dutilleux'nün hedeflediği şekilde yerine getirebilmeleri için dinleyici tarafından kolayca tanımlanabilir olmaları elzemdir. Bu hâliyle göndergesel araçlar müzikte üstlendikleri görev bakımından kademeli gelişmenin tam zıt kutbunda konumlanır ve böylece eserdeki hafıza kurgusu açısından bir kontrast teşkil ederler. Dolayısıyla bu

araçların genotipleri ve fenotipleri, Utzinger'in işaret ettiği dönüşüm süreçlerinden ya hiç geçmezler ya da pek az geçerler. Müzikal yapıların ilk duyuluşlarında kısa süreli hafızada depolandıklarını ve ancak tekrarlandıktan sonra kalıcı hafızaya aktarılacaklarını ifade eden Utzinger (2019, ss. 133-134), tekrarlanan malzemenin dinleyici tarafından algılanabilir olması adına her tekrarın malzemenin ilk sunuluşu ile ortak noktalar barındırması gerektiğini söylemektedir. Bu sayede besteci tarafından işaretlenmiş müzikal an, ilk duyuluşundan belli bir zaman sonra ya çok az değişim ile ya da hiç değişime uğramadan tekrarlanmakta ve dinleyici bu tekrarların her birinde müziğin zamansal düzleminde seyahat ederek bestecinin işaretlemiş olduğu müzikal âna ve dolayısıyla bu an ile ilişkili öğelerden oluşan yeni bir evrene taşınmaktadır. Utzinger'in göndergesel araçların genotip ve fenotiplerine ilişkin saptamasına ek olarak Potter, eksen seslerin ve akorların kimi zaman ilk duyuluşlarından başka ses alanlarında, hatta perde içeriğinde değişiklik meydana gelmiş bir biçimde de sunulabileceğini ifade etmektedir (2016, s. 100). Buna örnek olarak ise Daniel Humbert'in, *Métaboles*'ün dördüncü bölümünde yer alan altı sesli akorun sıklıkla çevrilmiş bir hâlde veya başka bir çalgılama ile sunuluyor oluşuna dair yapmış olduğu saptamaya dikkat çekmektedir. Ancak yine de göndergesel araçların tüm işleyişinin, bir nesnenin ilk seferdeki duyuluşu ile birtakım ortak noktaların olduğu bir yeniden duyuluş üstüne kurulduğunu söylemek mümkündür.

İkinci Senfoni için yazdığı bir program notunda özellikle ikinci kısımda, bir çeşit merkez görevi gören tek bir eksen sesin bambaşka şekillerde ortaya çıkarıldığını ifade eden Dutilleux'nün bu sözleri (aktaran Potter, 2016, s. 106), esasında bestecinin tasavvurundaki eksen ses tanımına ışık tutmaktadır. Potter ise Dutilleux'nün müziğinde en sık karşılaşılan göndergesel araç olan eksen sesleri, eserin bir kesiti boyunca ön plana çıkararak bir çeşit çekim noktası hâline gelen ve dolayısıyla dinleyicinin bir şekilde duymuş olduğu diğer seslerden kolaylıkla ayırt edebileceği perdeler olarak tanımlamaktadır. Eksen seslerin Ohana ve Jolivet'nin müziklerinde de sıkça görüldüğünü ifade eden Potter, bu eğilimin altında yatan nedenin bir tür hiyerarşi arayışı olduğunu söylemektedir (Potter, 2017b, Pivot Notes bölümü, 1. paragraf). Dutilleux'nün eksen seslere ilişkin içgüdüsel denilebilecek türden bir eğiliminin olduğunu, "aslında kendi sistematik düşünce biçimi ile bir hayli örtüşen" serialist estetiğe ilgi duymamasının sebeplerinden biri olarak kromatik dizinin her sesinin eşit öneme sahip olabileceğini düşünmüyor oluşundan (Dutilleux ve Glayman, 2016,

s. 20; Nichols ve Dutilleux, 1994, s. 88) çıkarsamak mümkündür. Zira, dodekafoni ve integral serializmin temel prensiplerinden bir tanesi, müzik eserindeki tüm perdelerin hiyerarşik açıdan eşit konumlandırılmasıdır. Dolayısıyla bu yaklaşımda dinleyicinin tek bir perde ile kuracağı ilişki ve bu ilişki sayesinde tetiklenen hafıza büyük oranda bir kenara bırakılmaktadır. Dutilleux'nün müziğinde rahatlıkla gözlemlenebilecek çekim noktalarının ve bu çekim noktaları etrafında şekillenen müzikal hücrelerin temel amaçlarından bir tanesi, bu yaklaşımın aksine, dinleyiciyi hafızası ile etkileşime girerek müziğin içinde geçip gitmiş belirli bir âna götürmek ve bunun sonucunda dinleyicinin müziğin seyrine ilişkin fikir sahibi olmasını sağlamaktır. Dolayısıyla diğerlerine nazaran bir nebze daha önemli sesler, müzikal hafızanın önemli bir bileşeni olan perde üzerine yoğunlaşması bakımından Dutilleux'nün müziğinin dikkat çeken yapıtaşlarından biri hâline gelmiştir.

Müziğinde eksen seslere ek olarak takıntılı sesler de kullandığını ifade eden Dutilleux'nün eksen ses ve takıntılı ses arasında açık bir ayrım yaptığı görülür. Buna karşın Potter bu iki terimi farklı kavramlar olarak ele almamış ve kimi zaman bu iki terime eş anlamlı sözcükler olarak yaklaşmıştır. Bu durum, bestecinin *İkinci Senfoni*'nin program notunda açık bir şekilde kullanmış olduğu eksen ses terimini takıntılı ses olarak yorumlamasında (2016, s. 106) ve eksen sesler ile tekrar eden akorları takıntılı sesler olarak ele almasında (2016, s. 97) görülmektedir. Shepherd ise bu iki kavramı iki ayrı fenomen olarak tanımlamaktadır (2014, s. 24). İki kavram arasında ayrıma gidilmesi hususunda Shepherd, *İkinci Senfoni*'nin program notundaki "bambaşka şekillerde beliren tek bir ses" vurgusuna dikkat çekmektedir. Shepherd'a göre burada tek bir ses etrafında şekillenen örgüye yapılan vurgu, bu sesin eksen görevi üstlendiğini göstermektedir. Dolayısıyla, yalnızca söz konusu kesit ele alındığında burada görülen şey hafıza ile ilişkili bir araçtan ziyade armonik bir araçtır. Takıntılı seslerin ise bir sesin ya da motifin tekrarı neticesinde tesis edilen yapısal bir araç olduğunu saptayan Shepherd, Dutilleux'nün bu şekilde değerlendirdiği öğelerin eserin kurgusunda önemli bir yere sahip olduğunu ifade etmektedir (2014, s. 26).

Ainsi la nuit'nin program notunda *Constellations* bölümünün tek bir eksen ses etrafında kurgulandığını (aktaran Potter, 2016, s. 114) belirten Dutilleux'ye ek olarak Chendler, yalnızca *Constellations*'da değil, *Ainsi la nuit*'nin her bölümünde çeşitli eksen sesler saptamış ve bu eksen sesleri "bölüm boyunca odak noktası olarak bölümün yapısal açıdan

bütünlüğünü sağlayan” araçlar olarak tanımlamıştır (2013, s. 36). Ayrıca her bir bölümdeki eksen seslerin eserin bütününe kurgusunda son derece önemli olduğunu ifade eden Chendler, böylece eksen seslerin yapı bağlamında üstlendikleri göreve ilişkin bir saptama da yapmaktadır. Dutilleux’nün eserleri üzerine pek çok analiz çalışması yürüten Potter ve Thurlow, analizlerinde eksen seslerini önemli bir noktaya koymuşlardır. *İkinci Senfoni*’deki eksen seslerini yalnızca tek bir bölüm dahilinde değil, eserin bütünü bağlamında da ele alan Mari (1988, s. 136; aktaran Potter, 2016, s. 106), bölümler arasındaki eksen ses ilişkisinin birtakım tonal referanslar barındırdığını öne sürmüştür. Dutilleux’nün Mari’nin yapmış olduğu çalışma esnasında sürecin içerisinde bulunduğu dikkat çeken Potter, buradan hareketle bestecinin Mari’nin saptamasını onayladığının düşünülebileceğini ifade etmektedir.

Kademeli gelişmeyi alışlageldik bir tematik gelişmeden ayıran noktaların muğlak olması gibi göndergesel araçlar da birtakım geleneksel yapı elemanlarını anımsatır. Örneğin, Utzinger’in (2019, s. 140) eksen ses kullanımına örnek olarak sunduğu *Métaboles* kesitindeki [E] sesi, izole bir biçimde gözlemlendiğinde sıradan bir modal eksen gibi yorumlanabilecektir. Her ne kadar bu ses, eserin ilk akorundan beri vurgulanan bir ses olsa da yalnızca trompet solosu düşünüldüğünde buradaki hafıza referansı çok kuvvetli değildir. Bunun birincil sebebi bu perdenin öncesinde kendisini fenotip açısından destekleyen bir başka benzerinin bulunmamasıdır. Ancak trompetin orkestra ile ilişkisine bakıldığında, [E] sesine tıpkı baştaki gibi dikkat çekici bir orkestral jestin eşlik ettiği görülür. Bu durumda trompetteki [E₅] perdesi ancak baştaki orkestral jesti fenotip olarak sahiplendiğinde kimlik kazanmaktadır. Dolayısıyla, bu ses trompetteki çizginin modal ekseni olmaktan çıkarak hafıza ile ilişkili bir amaca hizmet etmeye başlar. Bu örnekte dikkat çekici diğer unsur ise trompetteki [E] sesinin, Potter’ın eksen seslere ilişkin gözlemine paralel olarak orkestral jestin armonik kurgusu için bir eksen noktası teşkil ediyor oluşudur.

Dutilleux (2016, s. 52), göndergesel araçlardan bir diğeri olan eksen akorları ise “ilk duyulduğu andan uzun bir süre sonra yine aynı ses alanında sarsıcı bir biçimde yeniden beliren (...) [ve] bu andan itibaren özel bir işlevi ve potansiyeli olan akorlar” olarak tasvir eder. Bu türden akorların *Le Double*’da sıklıkla görülebileceğini söyleyen Dutilleux, *Métaboles* ve *Ainsi la nuit*’de de eksen akorlar kullandığını ifade etmektedir. Bestecinin

eksen akor tanımlamasında yapmış olduğu ses alanı vurgusu dikkat çekicidir. Potter'ın eksten seslere ilişkin saptaması da göz önünde bulundurularak eksten akoru eksten sestten ayıran yönlerden biri olarak sabit ses alanını göstermek mümkündür. Utzinger (2019, s. 142) ise bu saptamalara ek olarak, ses alanının sabit olması neticesinde söz konusu akorun yalnızca dikey olarak değil zamansal açıdan da donuk bir obje olarak nitelendirilebileceğini ifade etmektedir. Bu durumun sonucu olarak eksten akorlar dinleyiciler tarafından eksten seslere nazaran çok daha rahat ayırt edilirler. Bunun sebebi, bu akorların ne kadar girift olurlarsa olsunlar ilk sunuluşlarından itibaren büyük oranda aynı seslerden oluşuyor olmalarıdır. Bu açıdan bakıldığında bu akorların üstlenmiş oldukları görev büyük oranda hafıza ile ilişkili görünse de bu türden öğelerin Dutilleux'nün müziğinde kimi zaman yapısal açıdan önem teşkil ettiği gözlemlenmektedir. Utzinger (2019, s. 142), kademeli gelişmedeki perde üstyapısının adım adım ortaya çıkarılması yaklaşımının aksine bu türden akorlarda üstyapının tek seferde sunulduğunu ifade eder. Shepherd ise *Sur un mème accord*'un başındaki eksten akorun, hem yapısal hem de hafıza ile ilişkili görevler üstlendiğine dikkat çekmektedir (2014, ss. 57-58).

Akorlarla ilişkili bir diğer göndergesel araç olan *akor-temalar*ın ilk örneğine yine *Métaboles*'de rastlanır. Utzinger, akor-temaları "birden fazla eksten akorun birleşiminden meydana gelen kısa ve değişmez bir akor devinimi" olarak tanımlamaktadır (2019, s. 144). Tema kavramı ile hayli mesafeli olan Dutilleux'nün kullandığı araçlardan birine akor-tema ismini vermesinin son derece ilginç olduğuna dikkat çeken Utzinger (2019, s. 134), bu türden yapıların değişime uğramamaları bakımından geleneksel tema kavramı ile ilişkili olduğunu ifade etmektedir. Eksten ses ve akorlar ile kıyaslandığında zamansal açıdan daha cüsseli olan akor-temalar, barındırdıkları ritmik içerikleri neticesinde dinleyici tarafından son derece kolay saptanabilir yapılardır. Akor-temanın bir örneği *Tout un monde lointain...*'de görülmektedir. *Ainsi la nuit*'deki gibi kolayca saptanabilir olan bu yapı, tıpkı *L'arbre des songes*'daki *Interlude*'ler gibi hâlihazırdaki materyal ile yeni materyal arasındaki geçişi sağlayan bir köprü görevi görmektedir (Kolat, 2009, s. 60).

2. BÖLÜM: L'ARBRE DES SONGES

Nichols'ın (1991, s. 702), Alban Berg'in *Keman Konçertosu*'ndan sonra keman konçertosu türünün en iyi örneği olarak görülebileceğini öne sürdüğü ve "Keman ve Orkestra için Konçerto" alt başlığını taşıyan *L'arbre des songes*, Pierre Wozlinski'nin³ girişimi ile Radio France'ın Isaac Stern için Dutilleux'ye vermiş olduğu sipariş neticesinde bestelenmiştir. Eserin ilk seslendirilişi, 5 Kasım 1985'te Lorin Maazel yönetimindeki Orchestre National de France ile gerçekleşmiştir. Isaac Stern'in 60. yaş günü bu siparişin temel motivasyon kaynağı olmuş ve eserin 1980 yılında tamamlanması öngörülmüşse de planlanan takvime uyulamamış ve *L'arbre des songes* 1985 yılında tamamlanabilmiştir (Potter, 2016, s. 19).

Eserin başlığı, Dutilleux'nün *Métaboles* ve sonrasındaki eserleri için benimsediği yaklaşıma paralel olarak, herhangi bir tür (janr) vurgusu yapmamaktadır. Ancak, yukarıda da ifade edildiği gibi alt başlıkta konçerto türüne bir atıf yapıldığı görülmektedir. *Ainsi la nuit, Tout un monde lointain...* ve *Métaboles* gibi başlıklar göz önünde bulundurulduğunda Dutilleux'nün müziğindeki başlıkların kimi zaman eserin genel olarak ihtiva ettiği atmosfere, kimi zaman eserin içerisindeki prosedürlere, kimi zaman ise kendisini etkilemiş olan edebi bir metne gönderme yaptığı görülmektedir. Buna ek olarak eserlerine başlıkları çoğu zaman eser bittikten sonra iliştiirdiği bilinen Dutilleux, örneğin *Ainsi la nuit*'yi gece ile ilişkili bir esinlenmeden tamamen uzak, yalnızca yaylı çalgılardaki çalma tekniklerine odaklanan bir eser olarak bestelemeye başlamış, eser tamamlanmak üzereyken her bölümün kendisinde uyandırdığı hissi bölüm başlığı olarak belirlemiştir (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 76). Glayman ile konuşmalarında Dutilleux, *L'arbre des songes* başlığı üzerine şunları söylemektedir:

(...) Başta *L'arbre sonore* ve *L'arbre lyrique* gibi çeşitli başlıklar arasında kararsızlık yaşadım. Ancak, ağaç imgesi hep aklımdaydı. Ağaçlar, morfolojileri ile beni hep büyülemişlerdir. (...) Bence söz ettiğim ağaç morfolojisi, köklerinden başlayarak gelişen büyüleyici ve sonsuz sayıdaki dalları bakımından kimi müzikal biçimler ile yakından ilişkilidir. (...) Bazen eserin ilk seslendirilişinin ardından Georges Léon'un önerdiği *Brocéliande* başlığını kullanmadığım için pişmanlık duyuyorum. (2016, s. 84)

Yine başlık hususunda eserin partitürünün başındaki sunuşta ise şunlar yazmaktadır:

Sonuç olarak, dallarının daimi olarak çoğalmasının ve yenilenmesinin bir ağacın lirik özü olduğu düşünülecek olursa eser [*L'arbre des songes*] bir ağaca benzer şekilde

³ Hakkında net bir bilgiye ulaşılamamışsa da Radio France'ın yerini aldığı kurum olan Office de Radiodiffusion-Télévision Française'in (ORTF) yönetiminde yer alan kişilerden birisi olması muhtemeldir.

gelişmektedir. Bu sembolik imge [ağaç], tıpkı mevsimsel döngü fikri gibi, *L'arbre des songes* başlığını seçmem noktasında bana ilham kaynağı oldu. (Dutilleux, 1985a, s. i)

Irwin (2013, s. 15), bestecinin sunuşta kullandığı mevsimsel döngü tabirinin dört mevsimden ziyade, Dutilleux'nün, *Métaboles*'ün temel aldığı fikri açıklarken ifade ettiği "öze dönüş" (Nichols ve Dutilleux, 1994, s. 89) meselesi ile ilişkili olduğuna dikkat çekmektedir. Bu döngüyü ise eser boyunca ilk bölümün başındaki fikir ve çan teması ile ilişkilendirmektedir. Bu durumda Dutilleux'nün mevsimsel döngü benzetmesi, süreç boyunca gerçekleşen dönüşümler neticesinde başlangıçtaki hâlden ne kadar uzaklaşmış olunursa olunsun, tekrara dayalı döngüsel fikrin daima fikrin dönüşmüş hâlinin içerisinde saptanabileceğini ve tüm bu dönüşümlerin sonlanacağı noktanın ise yine fikrin başlangıçtaki hâli olduğunu vurgulamaktadır. Bunlara ek olarak Potter (2016, s. 19), Dutilleux'nün *L'arbre des songes*'un meydana geliş sürecini tasvir ederken yaptığı ağaç dalları benzetmesinin yanında, eserin aynı zamanda tıpkı bir ağacınki gibi yukarıya doğru bir devinim fikrini de barındırdığını düşünmektedir.

Birbirine bağlanmış yedi bölümden oluşan eser, alışıldık bir konçerto tasarımına sahip değildir. Buna karşın Thurlow (1998, s. 340), eserin dört ana bölümünün bir tür senfonik şema çerçevesi gözetilerek yorumlanabileceğini, üçüncü bölümün ise barındırdığı ifadeli ve gelişmeye dayalı karakterle geleneksel ağır bölüm karakteri taşıdığını ifade etmektedir. Ancak, *Interlude*'leri göz ardı etmeyi veya kendilerinden önce gelen bölümlerin bir parçası olarak ele almayı gerektiren bu yorumlama, *Interlude*'lerin yalnızca kendilerinden önceki bölümlerle ilişkili olmayan doğaları göz önünde bulundurulduğunda yüzeysel görünmektedir.

2.1 Birinci Bölüm

Asılı zil ile başlayan *L'arbre des songes*'un girişindeki atmosfer, Dutilleux'nün *Tout un monde lointain...* ve *Mystere de l'instant*'ın başında yaratmış olduğu atmosferler ile son derece benzeşmektedir. *Mystere de l'instant*'ın temelindeki fikrin, kademeli gelişmenin tam tersi karakterdeki anlık fikir değişimleri olduğu ve *L'arbre des songes*'dan hemen sonra bestelendiği göz önünde bulundurulacak olursa bestecinin burada *Tout un monde lointain...*'de deneyimlemiş olduğu türden bir atmosfer oluşturma gayretinde olduğu söylenebilecektir. Dutilleux'nün bu türden başlangıçlar kurgulamasının muhtemel amacı, kademeli gelişmenin altında yatan adım adım büyüme fikrinin bir seviye daha öteye götürülerek büyümenin hiçlikten başladığı izlenimini yaratmaktır. Esrarengiz ve inarmonik (*inharmonic*) sesler bakımından zengin bir tını sunan zil yerine başlangıçta yapılacak bir perde vurgusu, dinleyicinin zihninde müzik fikrinin başlangıcını imleyen görece somut bir öge hâlini alacak ve kademeli gelişme prosedürünün hiçlikten ziyade başlangıçta sunulan bu element üzerinde şekillenmesine sebebiyet verecektir.

2.1.1 Birinci Kısım

Hiçlikten başlayan bir kademeli gelişme prosedürü, tema fenomenine son derece mesafeli yaklaştığını ifade eden Dutilleux'nün *L'arbre des songes*'da kurguladığı müzik örgüsü ile son derece tutarlı görünmektedir. PN 2'ye kadar herhangi bir ölçü birimi olmaması ve solo kemanın doğaçlama benzeri bir çizgi ortaya koyması tema fenomeninin gizli kalmasını sağlayan önemli etkenlerdir. Ayrıca, çizginin ikinci yarısının ilk yarının palindromundan meydana gelmesi (Görsel 1) ve bu çizginin son derece kısıtlı bir perde muhteviyatına sahip olması bestecinin tasarısının alışlageldik bir tema kurgusundan çok uzakta olduğunu göstermektedir.



Görsel 1. *L'arbre des songes*'un başındaki palindrom

Thurlow (1998, s. 346), girişte sunulmuş olan bu solo keman çizgisinin ilk yarısını ikiye ayırmış ve bu iki ögeyi kademeli gelişme prosedürünün üzerinde inşa edileceği yapıtaşları olarak tanımlamıştır. Thurlow'un bu saptaması temelde tutarlı olmasına karşın, ilk bölüm

başta olmak üzere eserin tümü göz önünde bulundurulduğunda [G₃-C₄-F₄] hücresinin müstakil bir öğeden ziyade 5/7-aralık döngüsü⁴ neticesinde meydana gelen ve tam dörtlü aralık hareketini vurgulayan bir yapı olduğu açıkça görülmektedir. [G₃-C₄-F₄] hücresinin döngüsel tasarısından hareketle [A_{b3}-A₃-B_{b3}] perdelerinden meydana gelen ikinci hücrenin de benzer şekilde 1/11-aralık döngüsü sayesinde oluşturulduğu söylenebilecekse de bestecinin bu kromatik hücreyi genel olarak ilk duyuluşundaki merkeze dönüş hareketi ile beraber değerlendirdiği dikkate alındığında bu hareketin kendi başına bir motif olduğu savlanabilir. Dutilleux'nün *Tout un monde lointain...*'e (Görsel 2) ek olarak *Ainsi la nuit*'de de merkez noktasına dönüş içeren kromatik yapıdan (Görsel 3) çok defa faydalanmış olması (Chendler, 2013, ss. 27-31; Utzinger, 2019; ss. 201-202), bestecinin bu hücreyi ayrı bir öğe olarak tasarlamış olabileceği ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

The image shows a musical score for three instruments: Marimba, Tom (medium), and Vcl. Solo. The Marimba part is marked '(bag. douces)' and features a chromatic sequence with a 'poco' dynamic. The Tom part is marked 'pp (perdendosi)'. The Vcl. Solo part is marked 'mf' and has a 'Durée (peu à peu vers le chevalet...)' marking. The score is in 4/4 time and features a chromatic sequence in the Marimba and Vcl. Solo parts.

Görsel 2. *Tout un monde lointain...*'in bitirişindeki [G] eksenli kromatik çekirdek (Dutilleux, 1970, s. 137)

The image shows a handwritten musical score for Vcl. Solo. It features a chromatic sequence in the Vcl. Solo part, marked with 'p' and 'mf'. The score is in 4/4 time and features a chromatic sequence in the Vcl. Solo part.

Görsel 3. *Ainsi la nuit*'deki [G] eksenli kromatik çekirdek (Dutilleux, 1976, s. 4)

⁴ Aralık döngüleri üzerine detaylı araştırma ve başka örnekler için *Music and Twentieth-Century Tonality* (Susanni ve Antokoletz, 2012, s. 113) ve *The Listening Composer*'a (Perle, 1990) bakılabilir.

Görsel 5. Perde içeriğinin adım adım ortaya çıkışı

Ayrıca, buldukları ses alanları sebebiyle kolaylıkla ayırt edilebilir karakterde olmasalar da aralık döngüsüne dayalı perde kurgusunun izleri, PN 2'ye kadar yaylı orkestrada duyulan ses kümelerinde de belli bir miktarda gözlemlenmektedir. Söz konusu perde kurgusunun en açık örneği ise PN 2'de başlayan ve tüm armonik tasarımın bu kurgu üzerinde şekillendiği koralde görülmektedir (Görsel 6).

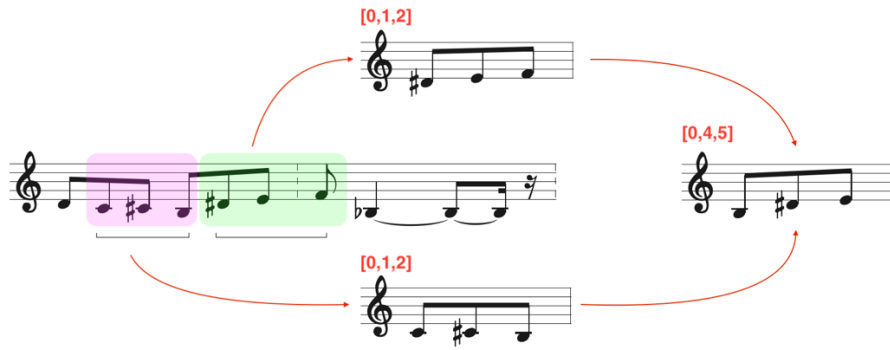
PN 2

Görsel 6. Ses bölgelerine dayalı armonik yapı

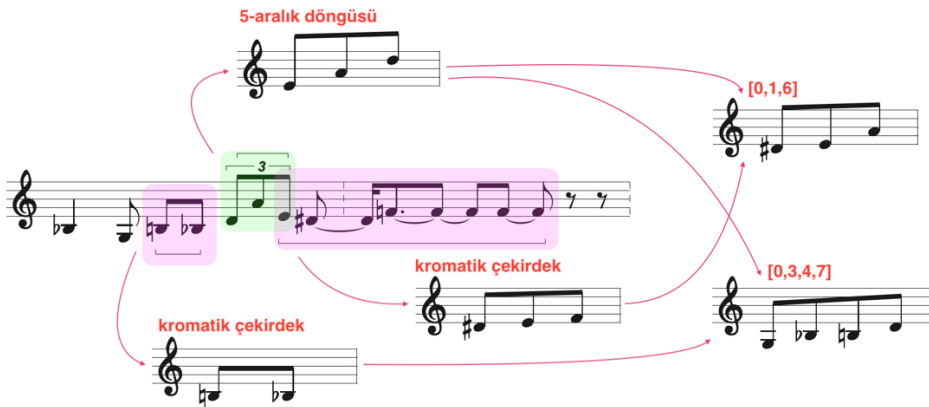
Görsel 6'da görülebileceği üzere, perde kurgusu IC5 aralık sınıfı üzerine inşa edilmiş olmasına karşın armonik yapılar her zaman IC5 aralık sınıfını vurgular nitelikte değildir. PN 2'nin ilk akoru mavi bölgeden meydana getirilmiş bir diyatonik salkım akorunu anımsatırken hemen ardından gelen akorda ise IC5 aralık sınıfının etkisi açıkça hissedilmektedir. Keman çizgisi doğaçlamayı andıran bir karakterde olmasına karşın bu çizgi, çeşitli öğelerin ve bu öğelerden meydana gelen yeni çekirdeklerin sistematik bir şekilde kullanılmasına dayanmaktadır (Görsel 7). Bu yeni çekirdekler, 5/7-aralık döngüsü ve kromatik çekirdekten meydana gelen öğelerin iç içe geçmesi veya birbiri ardına kullanılması sonucunda oluşmaktadır (Görsel 8 ve Görsel 9).



Görsel 7. Girişte sunulan öğelerin kademeli gelişme prosedürü içerisinde kullanılması



Görsel 8. Kademeli gelişme sonucunda ortaya çıkan [0,4,5] çekirdeği



Görsel 9. Kademeli gelişme sonucunda ortaya çıkan [0,1,6] ve [0,3,4,7] çekirdekleri

PN 2'nin üçüncü kesitinde ortaya çıkan [0,1,6] çekirdeğine bir ölçü sonrasındaki [F₄] perdesinin eklenmesi ile oluşan [0,1,2,6] materyalinin etkileri PN 3'ün üçüncü kesitindeki 5-aralık döngüsüne dek açıkça gözlemlenmektedir. PN 4'te ise [0,3,4,7] çekirdeğinden meydana gelen ve majör/minör belirsizliğini vurgulayan kontura sahip olan ancak yine de armoni kurgusu açısından 5/7-aralık döngüsüne sadık kalınmış yapı dikkat çekmektedir (Görsel 10). Birbiri ardına eklenen [0,3,4,7] çekirdeğinin sonucunda ise on iki kromatik sesin tamamının duyulduğu gözlemlenmektedir. Bu yaklaşım PN 7'de başlayan örgünün temelini oluşturan fikirlerden birini teşkil etmektedir.

Görsel 10. [0,3,4,7] konturu (Dutilleux, 1985a, s. 3)

Tahta üflemelilerde PN 2'den beri süregelen sekizlik koral hareketin kırıldığı bu kesit yerini solo kemanın girişteki özgür çizgisini andıran iki ölçülük bir bağlaca bırakır. Bu bağlacın hemen ardından PN 5'te yeniden duyulan tahta üflemelilerin sekizlik hareketindeki armonik kurgunun PN 5'e dek gözlemlenen aralık döngüsüne dayalı kurgudan uzaklaşmaya başladığı

görülmektedir. PN 5'te dokusal araç olarak kullanılan kemanlar görmezden gelinecek olursa, obua tarafından seslendirilen en tiz parti neticesinde meydana gelen konturun oktatonik diziyi anımsattığı söylenebilir. Bu oktatonik kontura rağmen armonik kurgu, dönüşümlü olarak kullanılan ve iki farklı akustik diziyeye⁵ dayandığı söylenebilecek olan akorlardan oluşmaktadır. Solo kemandaki yazının ise [0,3,4,7], [0,1,6] ve [0,1,2] çekirdeklerinden meydana geldiği görülmektedir. PN 6'da ise PN 5'teki konturun tamamen aynısı yoğun bir şekilde duyulmaktadır. Dutilleux'nün *L'arbre des songes*'da tema ve temayı anımsatan yapılardan uzak durduğu söylenebilecekse de bu tür tekrar eden yapılar bestecinin bu fenomeni hâlâ istifade edilebilecek bir araç olarak görüyor olabileceğini düşündürmektedir. Kontur olarak PN 5 ve PN 6'daki arpej hareketine dayanan ve benzer şekilde oktatonik hissiyat barındıran [G-B-F-G#] hareketi PN 7'deki [C#]'e kadar tırmanışını sürdürür. PN 6 +1'den itibaren bu harekete, [0,1,4,5] hareketine dayanan ve yine oktatonik diziden elde edilmiş olabilecek bir bas çizgisi eşlik eder. İki farklı ses dizisinden oluşturulan iki akorun sıra ile kullanılmasına dayanan armonik kurgu, PN 5'ten PN 7'ye kadar olan kesitin belkemiğini oluşturmaktadır. Solo keman ise PN 6'da başlayan arpej dokusunu bu armonik kurgunun perde içeriğiyle paralel olarak sürdürmekte ve PN 7'deki zirveye dek IC3 ve IC4 hareketinden meydana gelen bir hat oluşturmaktadır.

2.1.2 İkinci Kısım

PN 7 ile başlayan ikinci kısmın, *L'arbre des songes*'un başından itibaren müzik dokusundaki değişimin en açık şekilde gözlemlenebildiği kısım olduğu söylenebilir. Thurlow (1998, s. 342), PN 2'ye kadar olan kısmı A bölmesi, PN 2 ile PN 7 arasındaki kısmı ise B bölmesi olarak tanımlıyor olsa da PN 7'ye kadar olan kısımdaki bütünlük hissini ancak PN 7'de açık bir şekilde kırılmasına dayanarak bu noktanın yeni bir kısmın başlangıcını imlediği söylenebilecektir. Bu bütünlük hissiyatının temel sebepleri armonik kurgu, eksen ses fenomeni ve kemanın doğaçlama karakterdeki çizgisidir. Thurlow'un analizindeki eksen ses saptamaları yüzeysel olarak düşünüldüğünde doğru görünebilecekse de daha önce tartışılan açık tel ögesi ve açık teldeki [G] sesinin çoğu zaman cümlelerin sonlandığı nokta olması bu perdenin PN 7'ye dek dinleyici tarafından eksen ses olarak algılanmasına sebebiyet vermektedir. PN 7'den üç ölçü öncesine kadar hâlâ varış noktası olarak

⁵ Romanya halk müziğinde görülen ve *Lidyen/Mixolidyen* hibrit modu olarak da bilinen dizi (Susanni ve Antokoletz, 2012, s. 96).

tanımlandığı görülebilecek olan [G] sesinin değişimi, ancak PN 7'deki *tutti* ile gerçekleşebilmiştir. Buna ek olarak, armonik tasarımın PN 5'ten itibaren değişim emareleri gösterdiği söylenecekse de yeni bir kurguya geçilmesi ancak PN 7 itibarıyla olabilmiştir. Keman yazısının karakteri ise heterofoninin bir parçası olmanın ötesine geçmiş, virtüöz jestler ile hızlı pasajlardan meydana gelen orkestra-solist atışmasına dönüşmüştür.

İkinci kısım, piyanonun yeni bu kısım boyunca kullanılacak materyali sunuşuyla başlamaktadır. Materyalin tek seferde açık bir şekilde sunulması Dutilleux'nün kademeli gelişme prosedürüne aykırı görünse de tüm bu materyalin eserin başından bu yana sunulan öğelerin bir araya gelmesi ile oluştuğu söylenebilir. PN 2'den itibaren on iki kromatik sesten meydana gelen perde içeriğinin aralık döngüsü neticesinde oluşmasına benzer bir şekilde PN 7'de sunulan materyalin de PN 7'ye dek sunulan çekirdeklerin art arda eklenmesinden oluşan ve on iki kromatik sesten oluşan bir öge olduğu görülmektedir. Bu ögeyi dört parçaya bölecek olursak ilk parçadaki [C#-G#-D] trikordunun PN 2'den itibaren oluşmaya başlayan [0,1,6] çekirdeğinin *inversion*'ı olduğu görülür. İkinci parçadaki [E#-B#-A#-F#] tetrakordunun ise içerisinde başlangıçtan beri baskın olan aralık-5 döngüsü ve [0,1,6] çekirdeğini barındırdığı söylenebilir. Üçüncü parça olan [E-G-B] trikordu PN 4'te vurgulanan [0,3,4,7] çekirdeğinin majör/minör belirsizliği ortadan kaldırılarak [E₄] perdesi üzerinde konumlandırılmış hâlidir. Son iki sesi kapsayan [A-D#] parçasının da [0,1,6] çekirdeğinin içerisinden elde edilen bir yapı olduğu söylenebilir (Görsel 11).

Görsel 11, piyano için bir müzik parçasının analizini göstermektedir. Üstte, PN 7 başlangıcını gösteren bir müzik notası yer almaktadır. Bu nota, dört parçaya ayrılmıştır: [0,5,6], [0,6], [0,1,6] ve [0,3,7]. Aşağıda, bu parçaların ayrı ayrı gösterildiği analizler yer almaktadır. [0,5,6] parçası, [0,1,6] çekirdeğinin bir varyantıdır. [0,6] parçası, [0,1,6] çekirdeğinin bir varyantıdır. [0,1,6] parçası, [0,1,6] çekirdeğinin bir varyantıdır. [0,3,7] parçası, [0,1,6] çekirdeğinin bir varyantıdır. Ayrıca, [0,1,6] çekirdeğinin bir varyantı olarak [0,3,4,7] çekirdeği de gösterilmiştir. [0,3,4,7] çekirdeğinin majör/minör belirsizliği ortadan kaldırılarak [E₄] perdesi üzerinde konumlandırılmış hâlidir. Son iki sesi kapsayan [A-D#] parçasının da [0,1,6] çekirdeğinin içerisinden elde edilen bir yapı olduğu söylenebilir.

Görsel 11. [0,7,1,4,11,9,5,3,6,10,8,2] dizisinin oluşum süreci

Piyanonun ardından solo kemanda duyulan ses materyali, PN 7'de sunulan on iki kromatik ses yapısı ile birlikte bu kısımda kullanılacak diğer ögeyi teşkil eder. PN 7 -2'de görülen ve

PN 7'deki *tutti*yi hazırlayan yükseliş esnasında solo kemanda duyulan IC3 ve IC4 hareketi ile sıkı ilişkili olan bu yapı, aynı zamanda piyanonun PN 7'deki figüründe de görülmektedir (Görsel 12).

Görsel 12. IC3 ve IC4 aralık sınıflarının yoğun bir şekilde gözlemlendiği solo keman örgüsü

PN 7'de başlayan armonik kurgu, IC3 ve IC4 ile oluşturulmuş üç sesli akorlar ile PN 7'deki piyano figürünün üçüncü parçasında başlayan [0,3,7,5] ögesinin üst üste veya ardı sıra getirilmesine dayanmaktadır. PN 5'tekine benzer bir şekilde, belirlenmiş olan iki akorun sıra ile ve ses alanları farklılaştırılarak kullanıldığı görülmektedir. PN 7'den PN 8 -2'ye kadar olan kısımda bu iki akor [C#-D#-F#-A#] ve [E-G-A-B] iken, PN 8 -3'ten PN 8'e kadar ise bu akorların IC3 yukarıya taşınmış hâlleri olan [E-F#-A-C#] ve [G-A-Bb-D] kullanılmıştır. Bestecinin hazırlamış olduğu keman-piyano indirgemesinde bu akorların piyano figürünün uzayan sesleri ile elde ediliyor olması ise armonik örgünün piyano figüründen yola çıkılarak oluşturulduğunu açık bir şekilde ortaya koymaktadır (Görsel 13).

Görsel 13. Armoni kurgusu için temel teşkil eden piyano figürü (Dutilleux, 1985b, s. 13)

PN 9 +2'ye kadar devam edecek olan piyano figürünün izdüşümleri solo keman ve tahta üflemelilerde işitilmektedir. PN 7'deki figürün *inversion* ve *retrograde* hâllerine ek olarak

bu figürden elde edilen küçültülmüş parçalar da devinimi sağlayan küçük değerli notaların perde içeriğini oluşturmaktadır. Bu kısımda tahta üflemeliler ile solo keman arasındaki ilişkinin büyük ölçüde zıtlık üzerine kurgulandığı görülmektedir. Bu zıtlık kurgusunda, küçük değerli notalardan meydana gelen hızlı bir pasaj hangi çalgıda veya çalgı grubunda duyuluyorsa öteki çalgı veya çalgı grubu ritim açısından diğerini ön plana çıkaracak şekilde oluşturulmuştur. PN 7 +2'deki solo keman hareketinde üflemeliler yalnızca armoni sunarlarken bu hareketin bitişinde başlayan üflemeli pasajında solo kemanın bu çizgiye dahil olmadığı görülmektedir. Bu pasaj, piyano figürünün başlangıcına aynı figürün son iki perde sınıfının eklenmesi ile oluşturulmuştur (Görsel 14).

PN 7 +3

The image shows a musical score for PN 7 +3, featuring woodwind parts for Flute (Fl.), Horns (Htb.), Piano Clarinet (Pf. Clar.), and Clarinet (Clar.). The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern. A vertical orange bar highlights a specific section of the music. A blue arrow points from a box in the Flute part to another box in the Clarinet part, indicating a relationship between the two parts. Dynamics include forte (f) and fortissimo (ffp).

Görsel 14. Tahta üflemelilerdeki [0,7,1,4,11,9,5,3,6,10,8,2] dizisi (Dutilleux, 1985a, s. 7)

PN 7 +4'te piyano figürünün mutasyona uğramış hâli solo kemanda duyulur ve bu çizginin bitişini obualardaki IC3 ve IC4 çıkışı imlemektedir. Piyano figürünün *inversion*'ı, solo

kemanın kuvvetli zamandaki *pizzicato*'sunun hemen ardından PN 8'deki tahta üflemlilerde katlanmış bir biçimde duyulmaktadır. PN 8 +2'de ise tahta üflemlilerdeki bu devinimin sürdürülebilmesi adına *inversion*'ın bir kez daha tekrarlandığı ancak tamamlanmadan sonlandırıldığı görülmektedir. Bu kısa *inversion* kesitinde dikkat çekici olan şey, figürün önceki sunumlarında gözlenen perde sınıfı birliğinin burada görülmemesidir. Figür, ikinci ve üçüncü obua ile ikinci flütte [Bb] sesinden başlamışken pikolo flüt, birinci flüt ve birinci obuada başlangıç sesinin [D] olduğu görülmektedir. Perde kurgusu bu noktaya kadar genel hatlarıyla on iki kromatik sesin belli bir sistematik dahilinde kullanılmasına dayalı olsa da piyano figürünün *inversion*'ının tahta üflemlilerde duyulan iki aktarımının birbirlerinden IC4 uzaklıkta aynı anda duyulmaları, solo keman partisindeki IC3 ve IC4 öğelerinin sayıca fazla oluşunu açıklar niteliktedir. PN 8'de başlayan *pizzicato* solo keman pasajı büyük ölçüde birbirlerinden IC4 uzaklıkta tınlayan bu figürden elde edilmiştir. Bestecinin bu yapıları solo keman dışındaki partilerde sürmekte olan kromatik örgüye zıtlık yaratmak için oluşturduğu düşünülebilir. PN 8 +4'te görülen piyano figürünün *retrograde*'inin ilk 5 sesini kapsayan *inversion* kesitinin ardından obua ve flüt grupları ile pikolo flütün *retrograde*'in tamamlanmış hâlini sunduğu görülmektedir (Görsel 15).

The image shows a musical score for 'Görsel 15'. It features several staves: Pt. Fl., Fl. (1 and 2), Htb. (1 and 2), Pt. Clar., and Clar. (1 and 2). The score is divided into two main sections. The first section is marked with a box containing the letter 'B' and a '2/8' time signature. The second section is marked with a '3/8' time signature and includes labels 'R1' and 'R3'. The piano figure is marked with 'f' and 'mf' dynamics. The retrograde section is marked with 'mf' and 'p' dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and performance instructions like 'Solo' and 'sfpp'.

Görsel 15. Piyano figürünün dönüşümlerinden meydana gelen tahta üflemleri örgüsü (Dutilleux, 1985a, s. 8)

Solo kemanın da son parçasına dahil olduğu bu *retrograde*, PN 8 +5'te [E] sesi ile son bulur ve birbirlerine eklemlenmiş modlardan meydana gelen kesit bu kısmın zirvesine ulaşılmasıyla sonlanır. Solo kemanın bu kesitte, piyano figürünün sonlandığı sestten IC5 daha

yukarıya giderek figürün içerisinde bulunan [0,3,7] çekirdeğinin [A] sesi üzerinde vurgulandığı bir *trill* pasajı çaldığı görülmektedir. Bu kesitteki tahta üflemleri örgüsünün ise dört farklı materyalden oluşturulduğu söylenebilir. Bunlardan ilki hareketin başlangıcını imleyen ve piyano figürünün *retrograde* hâli ile PN 6 +1'deki koralde açık bir şekilde görülebilecek olan [0,2,5] hücrenin art arda iliştilmesi ile oluşan [D#-G#-F-C#-B-E-C#] çıkışıdır. Bu çıkış, ikinci materyal olan [E] sesi üzerinde oluşturulmuş Frigyen pentakordunun seslerinden biri olan [G] sesinde sonlanmaktadır. Bu ikinci materyal, üçüncü materyal olan WTO dizisi ile bir arada kullanılmış ve bunun sonucunda polimodal bir yapı elde edilmiştir. İkinci ve üçüncü materyal arasındaki bağlayıcı aracın iki dizide de ortak olan [E] sesi ile sağlandığı görülmektedir. Dördüncü materyal ise ilk kısımda sıkça kullanılan 5/7-aralık döngüsü neticesinde elde edilmiş bir yapıdır. Bu yapının izleri hemen öncesinde görülen [0,2,5] hücrelerinden oluşan birinci materyalde de görülmektedir (Görsel 16).

The image shows a musical score for five instruments: Pt. Fl., Fl., Htb., Pt. Clar., and Clar. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a red box and the annotation [0,2,5]. The second measure is marked with a green box and the annotation Phyr. WTO. The third measure is marked with a yellow box and the annotation C5/7. The fourth measure is marked with a purple box and the annotation Phyr. WTO. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (mf, f, cresc., sf, ff). There are also arrows pointing from the first measure to the second, and from the second to the third, indicating relationships between the measures.

Görsel 16. PN 8 +5'te başlayan kesitin içeriği (Dutilleux, 1985a, s. 9)

PN 10'da açık bir şekilde sunulan giriş materyali göz önünde bulundurulacak olursa PN 8 +5'te başlayan kesitin bir çeşit bağlaç görevi gördüğü söylenebilir. PN 9'da ulaşılan zirvenin [0,1,5] çekirdeğine eklenilen 5/7-aralık döngüsü ile son bulması ve hemen ardından 2.

kısımın yapıtaşı olan piyano figürü dizisinin solo kemanda eksiksiz bir şekilde görülmesi bu kesitin bağlaç olma görevini pekiştirmektedir.

2.1.3 Üçüncü Kısım

PN 10'da giriş materyalinin solo kemanda sunulması ile eserin başlangıcına yapılan gönderme ilk kısımdaki perde yapısının ve dramatik kurgunun yeniden sunulacağına işaretçisidir. Eserin başlangıçtan PN 1'e kadar olan solo keman materyali, eserin başından itibaren hiç tekrar edilmemiş olmasına karşın eksen sesin solo kemanın açık teli üzerinde kurgulanması ve bunun neticesinde elde edilen güçlü hafıza göndergesi sayesinde PN 10'daki başlangıç materyali dinleyici tarafından kolayca tanımlanabilir bir nitelik kazanmıştır. PN 11'de kontrabasların ve viyolonselilerin de başlangıçtan PN 7'ye dek perde kurgusu için bir çeşit merkez teşkil eden [G] sesine döndüğü görülmektedir. PN 11 +2'deki solo keman çizgisi ise kurgu bakımından ilk kısmı son derece anımsatmaktadır. Perde içeriği büyük ölçüde Görsel 4'teki kırmızı bölgeden oluşan solo kemanda tek istisna PN 11 +6'daki [Gb] perdesidir. PN 12'de açık teldeki eksen perdesinde kalış yapan solo kemanın perde içeriğinin PN 12 +1'de mavi bölgeye doğru aktarılmış olduğu görülmektedir. Cümlelerin bitişleri ise birinci ve ikinci kısımlardan alınmış çeşitli hücrelerin bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur (Görsel 17).

The image shows a musical score for Solo Keman. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Solo' and the bottom staff is also labeled 'Solo'. The top staff has a red arrow pointing to 'PN 11 +2' and a blue arrow pointing to '5/7-aralık döngüsü'. The bottom staff has a red arrow pointing to 'PN 12'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also annotations in red: '[0,5,6]', 'piyano figürü I', 'C5/7', and 'kromatik hücre'.

Görsel 17. III. kısımdaki perde kurgusu

PN 11 +2'de başlayan solo keman yazısı, tıpkı ilk kısımdaki gibi doğaçlamaya yakın bir karakterdedir. PN 13'e kadar süren bu kurgu, solo kemanın tiz [G#7] perdesine ulaşması ile son bulur. PN 13'teki yapının PN 5'teki yapı ile oldukça benzeştiği görülmektedir. Tıpkı PN 5'teki gibi burada da kontur oktatonik bir karakter sergilemektedir. Buna karşın armonik kurgu oktatonik bir yapıda değildir. Akustik dizinin *Lidyen* mod dizisinin yedinci derecesinin

yarım ton pestleştirilerek elde edilebilecek olduğu göz önünde bulundurulduğunda, PN 5'teki IC1 uzaklıkta konumlanmış iki akustik diziden oluşmuş olması muhtemel olan kurgu ile IC1 uzaklıkta konumlanan iki *Lidyen* mod dizisinden meydana gelmiş olması muhtemel olan PN 13'teki armonik kurgunun birbirleri ile son derece benzeştiği söylenebilir (Görsel 18). Burada da PN 5'teki gibi mod dizilerinin içerisinde elde edilen akorların sıra ile kullanılmış olduğu görülmektedir. Dutilleux'nün birbirine IC1 uzaklıkta konumlanan iki dizi kullanarak elde ettiği şeyin temelde 5/7-aralık döngüsü ile aynı etkiyi yarattığı söylenebilir. Zira iki şekilde de kullanılabilecek materyalin on iki kromatik sesin tamamını kapsadığı görülmektedir. Perde içeriğinin bu şekilde oluşturulmasının örneklerine başka yirminci yüzyıl bestecilerinin eserlerinde de rastlamak mümkündür⁶.

The image shows a musical score for PN 13, featuring a complex harmonic structure. The score is written for several instruments: Flute (Fl.), Horns (Htb.), Clarinet in A (Clar. in A), Bass, and Trumpet in C (Trp. in C). The score is annotated with 'B Lyd.' and 'Bb Lyd.' and features a complex rhythmic pattern with a 5/7 interval cycle. The score is divided into three systems, each with a different instrument part. The first system is for Flute, the second for Horns, and the third for Trumpet. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The instruments are numbered 1, 2, and 3. The score is annotated with 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) dynamics. The score is also annotated with 'con sord.' (con sordina) for the Trumpet parts. The score is divided into three systems, each with a different instrument part. The first system is for Flute, the second for Horns, and the third for Trumpet. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The instruments are numbered 1, 2, and 3. The score is annotated with 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) dynamics. The score is also annotated with 'con sord.' (con sordina) for the Trumpet parts.

Görsel 18. PN 13'teki armonik kurgu (Dutilleux, 1985a, s. 14)

PN 13'te başlayan kesitteki solo keman ve orkestra arasındaki ilişki, iki ölçü kadar PN 2'deki heterofoniyi anımsatan bir yapıda sürmesinin ardından PN 14'ün *auftakt*'ında solo kemanda yeni bir kesit başlar. Bu kesit perde içeriği bakımından [0,2,5] çekirdeği ve [B] *Lidyen* mod dizisi ile benzeşen akustik dizi ile ilişkili olmasına karşın karakter olarak yeni bir yapı olarak tanımlanabilir niteliktedir. PN 9'daki zirvenin ardından üçüncü kısma geçişi

⁶ Konu üzerine detaylı araştırma ve başka örnekler için *Music and Twentieth-Century Tonality*'nin Modal Completion of the Cycles bölümüne bakılabilir (Susanni ve Antokoletz, 2012, s. 113).

sağlayan kesitteki yapı gibi bu yapının da PN 15'te yeniden sunulacak olan piyano figürü materyaline geçişi sağladığı görülmektedir. PN 15'te, PN 7 ile PN 8 +5 arasındaki kurgunun temelini oluşturan piyano figürü tekrar duyulur. Ritim açısından PN 7 ile çok benzeşmemesine karşın on iki sesli [0,7,1,4,11,9,5,3,6,10,8,2] dizisinin aynı sıra ile sunulması bu materyalin kolaylıkla tanınabilir olmasını sağlamaktadır. Bunun yanında, baslarda uzayan [C#] sesinin PN 7'deki eksen ses ile aynı olması da bu kesitin dinleyici tarafından PN 7 ile ilişkilendirilmesini kolaylaştırmaktadır. PN 15 ile PN 16 -1'in son vuruşu arasındaki solo keman çizgisinin ise bir önceki materyal olan [B] *Lidyen* mod dizisinden elde edilmiş olduğu görülmektedir. PN 16'da başlayan kadans benzeri yapının ise PN 7 +2'deki perde içeriği ile son derece benzeştiği görülmektedir. Bu perde içeriğinin piyano figüründe yer alan [0,2,3,5,7] ögesi ile [F#] majör akor seslerinin birleşiminden meydana geldiği düşünülebilir.

PN 15'teki örgü, bestecinin malzemeye olan yaklaşımı konusunda son derece fikir vericidir. Bu noktaya kadar olan kimi kesitlerde de izlerine rastlanıldığı üzere Dutilleux, müzik yapılarını genel olarak onu tanımlanabilir kılan özelliklerden bağımsız olarak tasarlayarak kolayca şekil verebileceği malzemeler elde etmektedir. PN 7'de o noktaya kadarki örgü ile hiç benzeşmeyen ve tabiatı itibarıyla hızlı bir karakterde olan piyano figürünün, PN 15'te her bir sesin uzatılarak armoni örgüsünün parçası olduğu bir yapıya dönüşerek önceki bağlamından tamamen kopmuş hâle büründüğü görülmektedir. Bu durum, Hesketh'in Dutilleux'nün müziğine genotip ve fenotip açısından yaklaşmasının son derece tutarlı olduğunu ortaya koymaktadır. Thurlow (1998, s. 351), PN 15'te piyano figürünün her bir ögesinin uzatılması ile oluşan bulutsu armonik yapının *Timbres, espace, mouvement*'in girişindeki örgü ile olan benzerliğine dikkat çekmektedir. Bu durum Potter'ın bestecinin birbirini takip eden eserleri arasındaki benzerliklere ilişkin yaptığı saptamayı kanıtlar niteliktedir.

2.2 Interlude 1

Dutilleux'nün *L'arbre des songes* gibi cüsseli bir eseri bölümler arasında herhangi bir kesinti olmaksızın kurgulaması, eserin biçim açısından ele alınışı hususunda birtakım güçlükler yaratmaktadır. Eserin yapısının dinleyici tarafından anlaşılmasının son derece güç olduğunun farkında olan besteci, eserin dört bölümde ele alınmasının dinleyicinin bu güçlüğü aşması noktasında faydalı olacağını düşündüğünü ifade etmiştir (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 85). Buna karşın, eseri yalnızca dört ana bölüm üzerinden yorumlamanın ise dört ana bölüm dışında kalan ancak eser için son derece önemli olan üç bölümün öneminin göz ardı edilmesine sebep olabileceği de açıktır.

7 bölümlü eserin planına bakıldığında bestecinin 4 ana bölümün arasına toplamda 3 adet *Interlude*⁷ yerleştirdiği görülmektedir. Besteci, *L'arbre des songes*'daki *Interlude*'lerin birincisini "noktasal (*pointillist*) bir içeriğe sahip", ikincisini "neredeyse tümüyle monodik" ve üçüncüsünü ise "durağan" olarak tasvir etmektedir (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 85). Bu üç *Interlude*'ü eserin yapısı açısından "hayati" olarak nitelendiren Dutilleux (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 84), bu bölümlerin eserde organik bir rol üstlendiğini ifade etmektedir. Bu organik rol akla ilk olarak *Ainsi la nuit*'deki *Parenthese*'leri getiriyor olsa da Thurlow, *Interlude*'ler ve *Parenthese*'ler arasında net bir ayırım yapmaktadır. Thurlow'a göre (1998, s. 352), *Ainsi la nuit*'deki *Parenthese*'ler doku ve malzeme bakımından eserin geri kalanıyla herhangi bir farklılık barındırmazken *Interlude*'lerin *L'arbre des songes*'daki görevi, bölümler arasındaki farklılıkları vurgulamak ve geçişi sağlamaktır. Buna karşın Glayman ile konuşmalarında Dutilleux, *L'arbre des songes*'un *Interlude*'lerinin *Ainsi la nuit*'deki *Parenthese*'lerle benzer göreve sahip olduğunu ifade etmektedir (2016, s. 85).

Bir müzikal fikrin işaretlerinin önceden belirsizce verilmesinin müziğinin karakteristiği olduğunu ifade eden Dutilleux, bu durumun *Ainsi la nuit*'nin *Parenthese*'lerinde de açık şekilde görülebileceğini söylemiştir. Besteci, bu bağlamda *Parenthese*'leri "dinleyicinin zihnine onlar farkında olmadan yerleşen işaretçiler" olarak tanımlamış (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 77) ve bu bölümleri daha ziyade hafıza fenomenine hizmet edecek şekilde tasarlamıştır. Bu sebeple, bestecinin *Interlude*'leri *Parenthese*'ler ile ilişkilendirmesi

⁷ Ara oyun, ara müzik (Say, 2010).

akla *Interlude*'lerin yegâne görevinin hafıza fenomenine hizmet etmek olabileceğini getirmektedir. Ancak eserdeki üç *Interlude*'ün içeriği, bu bölümlerin dinleyiciyi gelecek hakkında bilgilendirmekten ziyade eserde olup bitmiş şeyler üzerine kurgulanmış tamamlayıcılar olduğunu düşündürmektedir. İlk *Interlude* 'çan teması' gibi eserin bütünü için son derece önemli bir yapıyı barındırıyorsa da içerisindeki diğer pek çok unsur, önceleri açıkça veya gizlice sunulmuş malzemelerden elde edilmiştir. Dolayısıyla, Dutilleux'nün *Ainsi la nuit* ile kurduğu benzerlik muhtemelen hafıza fenomeninden ziyade *Interlude* ve *Parenthese*'lerin taşıyıcı karakterlerinden ileri gelmektedir.

Interlude'ler ve *Parenthese*'ler arasındaki en belirgin farkı, cüsselerinin eserin bütününe oranı oluşturur. *L'arbre des songes*'daki *Interlude*'ler seslendirme süreleri bakımından eserdeki diğer bölümlerle karşılaştırıldığında ortaya çıkan sonucun, *Ainsi la nuit*'nin ana bölümleri ile *Parenthese*'ler arasında yapılacak benzer bir karşılaştırmanın sonucundan çok daha farklı olduğu göze çarpmaktadır. Tablo 1'e göre toplam seslendirme süresi 17 dakika 7 saniye olan *Ainsi la nuit*'nin yalnızca 1 dakika 53 saniyesi *Parenthese*'lerden meydana gelmektedir. Bu süre *Parenthese*'lerin, eserin tümü içerisinde yalnızca 1/9 kadar cüsseye sahip olduğunu göstermektedir.

<i>Introduction</i>	31''
<i>Nocturne 1</i>	2'44''
<i>Parenthese 1</i>	20''
<i>Miroir d'espace</i>	1'41''
<i>Parenthese 2</i>	28''
<i>Litanies 1</i>	2'12''
<i>Parenthese 3</i>	42''
<i>Litanies 2</i>	2'57''
<i>Parenthese 4</i>	23''
<i>Constellations</i>	1'37''
<i>Nocturne 2</i>	51''
<i>Temps suspendu</i>	2'41''

Tablo 1. Arditti String Quartet'in kaydına göre (2012) *Ainsi la nuit*'nin bölümleri ve seslendirme süreleri

L'arbre des songes'da durum *Ainsi la nuit*'den oldukça farklıdır. Tablo 2'ye göre toplam seslendirme süresi 26 dakika olan *L'arbre des songes*'un 6 dakika 16 saniyesi üç adet *Interlude*'den meydana gelmektedir. Dolayısıyla *Ainsi la nuit*'de 1/9 olan bu oran *L'arbre des songes* ve *Interlude*'lerde 1/4'tür. Buradan hareketle, *Interlude*'lerin *L'arbre des songes*'un organik akışı için teşkil ettiği rolün *Ainsi la nuit*'deki *Parenthese*'lerden çok daha hayati olduğu söylenebilir.

<i>Librement</i>	5'28''
<i>Interlude 1</i>	2'47''
<i>Vif</i>	2'09''
<i>Interlude 2</i>	2'11''
<i>Lent</i>	5'56''
<i>Interlude 3</i>	1'18''
<i>Large et animé</i>	6'11''

Tablo 2. Jansons ve Sitkovetsky kaydına göre (2008) *L'arbre des songes*'un bölümleri ve seslendirme süreleri *Interlude*'lerin organik akış içerisindeki rolü ile bağlantılı olarak Thurlow (1998, ss. 354-356), birinci *Interlude* ve üçüncü *Interlude* arasındaki biçimin yorumlanması noktasında iki farklı yaklaşımın mümkün olabileceğini ifade etmektedir. Bunlardan ilki, biçimi bestecinin nota üzerinde belirttiği hâli ile yorumlamaktır. Bu düşünce biçimine göre ikinci bölüm ile öncesindeki ve sonrasındaki *Interlude*'lerin her biri müstakil bölümlerdir. Thurlow'un önermiş olduğu diğer yaklaşımda ise *Interlude 1*, ikinci bölüm *Vif* ve *Interlude 2* sahip oldukları malzeme bütünlüğü göz önünde bulundurularak tek bir bölüm olarak yorumlanabilmektedir. Bu yorumlama sonucunda birinci ve üçüncü bölümler arasında büyük bir ABA'B' biçimi meydana geldiğini ifade eden Thurlow, ortaya çıkan bu biçimin ilk bölümün biçimi ile benzeştiğini ve fikirlerin düzenli tekrarına dayanan kurgu ile de tutarlı olduğunu belirtmektedir.

2.2.1 Birinci Kısım

Interlude'ün önceki bölümle bağlantısı, solo kemandaki kalış sesi olan [A] perdesinin bas klarinet tarafından devralınması ile gerçekleşmiştir. *Interlude*'ün ilk bölümle son derece benzer taraflarından bir tanesi, bu bas klarinet solosunun tıpkı ilk bölümün başındaki solo keman çizgisi gibi palindromik bir kurgu barındırmasıdır. Buna karşın, ilk bölümdeki palindrom nota değerlerini de kapsayan bir yapıdayken *Interlude*'ün başındaki palindromun yalnızca perdeler ile sınırlandırılmış olduğu görülmektedir (Görsel 19). Bu bas klarinet solosunun perde içeriğinin ise tıpkı PN 7'deki gibi on iki kromatik perdenin tamamını kapsayacak şekilde oluşturulduğu göze çarpmaktadır (Görsel 19).

Görsel 19. Bas klarinetteki [0,9,11,5,3,1,8,2,4,7,10,6] dizisi ve palindromik yapı

Bas klarinetteki palindromun ilk kısmı sona erdikten hemen sonra, eserin pek çok yerinde görülecek olan çan teması sunulur. Çan temasının müziğin içinde üstlendiği rol, Thurlow'un Dutilleux'nün müziğinde *Métaboles* sonrası yeniliklerden birisi olarak gördüğü kesiklilik fenomenininki ile son derece benzeşmektedir. Eserin başladığı andan beri akışı aksatacak hiçbir materyal ile karşılaşılmamış olmasına karşın, ilk bölümü *Interlude*'e bağlayan kesitin hemen ardından duyulan çan temasının kasıtlı bir biçimde bu amaca hizmet ettiği görülmektedir.

Çan teması, içerisinde kökleri ilk bölüme dayanan pek çok öge barındırmaktadır. Görsel 20'de görüleceği üzere, çan teması Görsel 8 ve 9'daki öğelerden olan [0,1,2] kromatik çekirdeğini, [0,4,5] çekirdeğini, [0,1,6] çekirdeğini ve bu çekirdeğin *inversion*'u olan [0,1,5] çekirdeğini içermektedir. Çan temasındaki piyano, arp ve vurmali çalgıların tümü tiz karakterdedir ve bu sebeple perdeler kolaylıkla anlaşılacak niteliktedir. Buradan

hareketle, Dutilleux'nün çan temasını perde odaklı bir yapıdan daha ziyade tınıyı merkeze alan bir araç olarak tasarlamış olduğu söylenebilir.

Görsel 20. Çan teması (Dutilleux, 1985a, s. 20)

Çan temasının sönümlenmesinin ardından bas klarinetteki palindromun ikinci yarısı sunulmuştur. Palindromun hemen bitişine eklenmiş olan ritmik figürün değişime uğramış hâli, çimbalon ve klarinette görülmektedir (Görsel 21). Bu ritmik figür ile ilişkili olan *mikropolifoni* benzeri kurgu, PN 21 +2'ye dek olan tahta üflemleri dokusuna temel teşkil etmektedir.

Görsel 21. Ritmik figürdeki dönüşüm

PN 18 +2’de yaylı çalgılardaki *glissando* hareketi ile başlayan taşıyıcı yapı, PN 19’daki piyano pasajından itibaren PN 7’deki yapı ile son derece benzerlik göstermektedir. *Interlude*’ün başındaki bas klarinet solosunda sunulmuş olan ve on iki kromatik sesin tümünü barındıran dizi materyali ve bu materyalin dönüşümleri, *glissando* haricindeki örgünün temelini oluşturmaktadır (Görsel 22). PN 19’da bas klarinetin sunmuş olduğu hâli (P_8) ile piyanoda duyulan bu materyal, PN 19 ile PN 21 +1 arasındaki örneklerinin neredeyse tümünde farklı şekillerde gözlemlenmektedir. Örneğin, PN 19 +2’de çimbalonda başlayıp klarinette devam eden pasajda dizinin altıncı sesinin konumunun değiştirilerek dizi başlangıcına yerleştirildiği görülmektedir. Bu durumun muhtemel sebebi, başa yerleştirilen [A] sesinin olması gereken yerde, yani $[G_3]$ perdesinden hemen sonra bulunması durumunda dizinin oktatonik yönelimini kırarak olmasıdır (Görsel 23). Yine, PN 19 +2’de başlayan flüt pasajında görülen dizi, açık bir şekilde esas dizinin *inversion*’ünün *retrograde* hâli (R_{10}) olmasına rağmen $[D_5]$ perdesinden sonra gelmesi gereken [A] sesinin bu pasajda olmadığı görülmektedir. Diziden bu sesin çıkarılması, dizinin iki farklı oktatonik diziyi anımsatan iki parçaya bölünmesini sağlamaktadır (Görsel 24). Bu değişimlerin söz konusu diziyi oktatonik ses paletine yakınlaştırıyor olması, bu değişimlerin PN 22’de başlayacak kısım için bir hazırlık olabileceğini akla getirmektedir.

The image shows a musical score for PN 19 +2, featuring six staves: Flute (Fl.), Horn (Hrb.), Clarinet (Clar.), Clarinet Bass (Clar. b.), Cymbal (Cymbal.), and Piano (Cél.). The score is annotated with various musical notations and labels. At the top left, it is labeled 'PN 19 +2'. A box labeled '20' is located in the upper right. The Flute part starts with a 'RI' (Retrograde Inversion) marked 'Flat' and 'a2', with a dynamic of 'p'. The Horn part has a 'P' (Prime) marked 'P' and 'ord.', with a dynamic of 'p'. The Clarinet part has an 'I₁₀' (Inversion 10) marked 'I₁₀' and 'Pec.', with a dynamic of 'mp'. The Clarinet Bass part has an 'I₁₀' marked 'I₁₀' and 'Pec.', with a dynamic of 'pp'. The Cymbal part has an 'I₁₀' marked 'I₁₀' and 'Pec.', with a dynamic of 'pp'. The Piano part has an 'R' (Retrograde) marked 'R' and 'Pec.', with a dynamic of 'pp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Görsel 22. Bas klarinette sunulmuş olan on iki sesli materyalin dönüşümleri (Dutilleux, 1985a, s. 21)

Görsel 23. Değişime uğratılarak oktatonik karakter kazandırılmış olan I_{10} dizisi

Görsel 24. Değişime uğratılarak oktatonik karakter kazandırılmış olan R_{10} dizisi

Tüm bu oktatonik göndermelere karşın, oktatonik dizinin açık bir şekilde hissedildiği ilk noktanın PN 21 +1 olduğu söylenebilir. Oktatonik dizinin duyulduğu nokta, *Interlude* bölümünün ilk kısmının zirvesi olarak tanımlanabilecek yoğunluktadır ve hemen ardından çan teması duyulmaktadır. Bu sefer daha yoğun bir çalgılama ile sunulmuş olan çan teması, IC5 yukarıya taşınarak [C#] sesinden başlatılmıştır. Perde içeriği bakımından PN 17 +1'deki ile neredeyse aynı olan çan temasının bu sefer bir nebze daha uzun tutulmuş olduğu görülmektedir.

Çan temasının karakteristik tınısı, bu yapıyı kolaylıkla anımsanabilir kılmaktadır. Hatırlanacağı üzere bu yapı ilk olarak birinci bölümün sonlanışını imleyen bas klarinet solosunun ilk yarısının hemen ardından sunulmuştur. Dolayısıyla, dinleyici hafızasında ilk bölümün barındırdığı atmosferin bitişinin simgesi konumundadır. Buradan hareketle, bu yapının PN 21 +1'de tekrar sunulmasını, dinleyicinin hafızasındaki bir anı ile kasıtlı olarak

kurulan bağlantı neticesinde atmosferin sonlanış hissiyatını kuvvetlendirme çabası olarak yorumlamak mümkündür.

2.2.2 İkinci Kısım

Çan temasının ikinci duyuluşunun hemen ardından *Interlude*'ün ikinci kısmının başladığı görülmektedir. Birinci bölümün sonundaki on iki sesli dizi materyaline dayalı yazının *Interlude*'ün ilk kısmında da kullanıyor olması, *Interlude*'ün ilk kısmının PN 22'de başlayan ikinci kısma ulaşmayı sağlayan bir taşıyıcı görevi üstlendiğini göstermektedir. Kullanılmış on iki sesli dizilerin aralık ilişkilerinin oktonik bağlamda birtakım değişimlere uğratılması ise bu taşıyıcılık görevini pekiştirmektedir.

Interlude'ün ikinci kısmı, kendisinden önceki kurgu ile son derece kolay ayırt edilebilecek niteliktedir. Bu durumun başat sebebi, değişen perde içeriğinin ötesinde solo kemanın varlığı ve taşıdığı karakterdir. Her ne kadar solo keman partisi birinci bölümün başından PN 7'ye kadar doğaçlamaya yakın bir karakterde kurgulanmış olsa da bu doğaçlama karakterinin PN 7'ye kadar olan orkestra ve solo keman arasındaki ilişki neticesinde bir miktar gölgelendiği görülmektedir. Ancak, PN 22'de başlayan yapıda ise solo kemanın solistik özelliklerinin ve doğaçlama karakterinin çok daha açık bir şekilde sunulduğu görülmektedir. Bu durum, orkestranın çok küçük istisnalar haricinde tamamen uzayan seslerden oluşan armonik bir görev üstlenmesinden ileri gelmektedir.

İkinci kısmı öncesinden ayıran bir diğer önemli etken ise perde içeriği bakımından barındırdığı tutarlı yapısıdır. PN 22'ye kadar olan kısmın kimi yerlerinde perde içeriği tek bir prosedür dahilinde üretilmiş olmasına karşın bu içerik daima birtakım dönüşümler neticesinde gizlenmiş durumdadır. Ancak, PN 22'den PN 27'ye kadar olan solo keman yazısı incelendiğinde perde içeriğinin neredeyse tümünün OCT1 dizisinden elde edildiği görülmektedir. Görsel 25'teki PN 22 ve PN 24 arasını kapsayan kesit, PN 22 +2'de kırmızı ile işaretlenmiş [B₃] perdesi dışındaki tüm seslerin bu diziden alındığını ortaya koymaktadır. Ayrıca, tahta üflemlilerin PN 22 +3'teki *crescendo*'sunun da açık bir şekilde bu diziden meydana geldiği görülmektedir (Görsel 26).

PN 22

Görsel 25. Solo kemanda görülen oktatonik yapı

Görsel 26. Tahta üflemelilerde görülen oktatonik yapı (Dutilleux, 1985a, s. 26)

Bu *crescendo*'nun hemen ardından PN 23'te yaylı çalgılarda duyulan akorun perde içeriği bakımından tamamen oktatonik olmasına ek olarak, söz konusu akorun [F#] ve [C] sesleri

üzerine kurulmuş [0,3,4,7] çekirdeğinden meydana geldiği görülmektedir. Bu çekirdeğin izlerine ilk olarak PN 2'de rastlanıldığı göz önünde bulundurulduğunda oktatonik yapıya giden yolun ilmek ilmek örülmüş olduğu söylenebilir. [0,3,4,7] çekirdeğinin bir neticesi olan majör/minör belirsizliği, eserin başından itibaren kimi pasajlarda karşılaşılan bir olgu olmasına karşın oktatonik dizinin doğal sonucu olan bu yapının PN 22'den öne çıkan materyallerden biri olduğu görülmektedir.

PN 23'te yaylılarda işitilen akorun etkilerinin, cüssesinde meydana gelen kimi değişiklikler olmasına rağmen PN 25 -1'e dek sürdüğü söylenebilir. PN 23 +1'de üfleli çalgılarda görülen akorun da benzer bir şekilde oktatonik setten elde edildiği görülmektedir. Ancak, PN 24 -1'de kontrabaslarda duyulan [F] sesinin, PN 22'den beri süregelen oktatonik yapıyla ilişkisi olmayan bir ses olduğu açıktır. Söz konusu ses, bu noktadan PN 27'ye dek bir çeşit pedal görevi üstlenmektedir. Her ne kadar söz konusu ses, yeni bölümün materyaline yönelik olan dönüşümde önemli bir görev üstleniyorsa da ilk bölümdeki IC5 yoğunluğu göz önünde bulundurulduğunda bu yabancı seste vurgulanan şeyin perdenin kendisinden ziyade IC5 olduğu söylenebilecektir. Nitekim, buna benzer bir IC5 vurgusundan ikinci bölüm ile ikinci *Interlude*'ün kesiştiği noktada da faydalanılmış olması bunun bütünüyle hafızaya yapılmış bir gönderme olabileceğini de düşündürmektedir.

Solo kemandaki çizgi, oktatonik içeriği bozulmamış bir şekilde sürerken PN 24 +1'de tahta üflelielerde duyulan figürün söz konusu oktatonik diziyeye yabancı birtakım sesler içerdiği görülmektedir. Ancak bu sesler yapısal açıdan önem teşkil etmezler. Bu figürde vurgulanan şey daha ziyade oktatonik dizi ile yakından ilişkili olan [0,3,4,7] çekirdeğidir. Figürün içeriğine göz atıldığında bu figürün, söz konusu çekirdek ile yatay ve dikey açıdan son derece ilişkili olduğu söylenebilecektir. Bas klarinet, iki klarinet ve üçüncü obuadan oluşan bir grup [F#] sesi üzerinde bu çekirdek ile oluşturulmuş [A-C#-F#-A#] akorunu çalarken, birinci ve ikinci obua ile flütlerden oluşan grubun ise aynı akorun [C] sesi üzerine kurulmuş hâli olan [D#-G-C-E] akorunu çaldığı görülmektedir. Söz konusu akordan sonra duyulan akorların ise aynı akorun her iki grupta duyulan en kalın ses üzerinde oluşturulmuş hâlleri olduğu anlaşılmaktadır (Görsel 27).

PN 24 +1

0 34|034 7

Pt. Fl.

Fl. 1

Fl. 2

Htb. 1

Htb. 2

Htb. 3

Clar. 1

Clar. 2

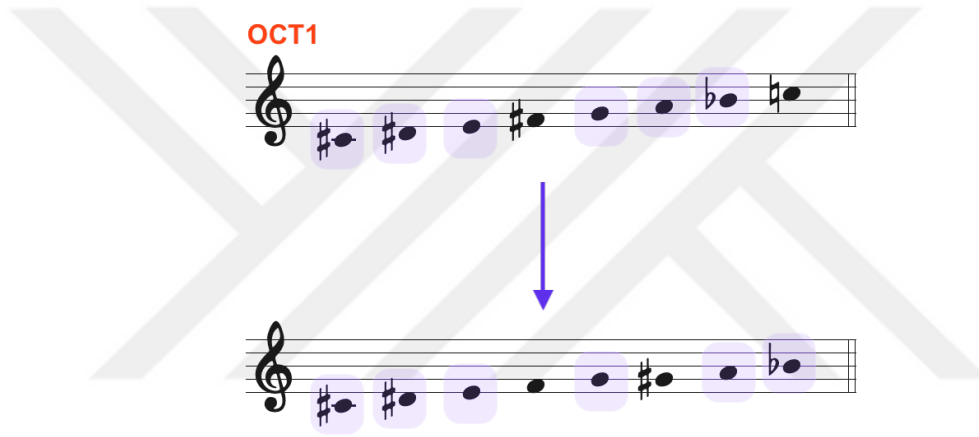
Clar. b.

Görsel 27. Tahta üflemelilerdeki [0,3,4,7] figürü (Dutilleux, 1985a, s. 29)

PN 25 -1'de oktatonik perde içeriğine yabancı seslerin artmaya başladığı görülmektedir. Trombonlarda duyulan [B-G-A] akorunun içindeki [B₂] ile ikinci viyolonseldeki [D₃] perdelerinin, ilk bölümdekine benzer bir şekilde 5/7-aralık döngüsü neticesinde elde edilmiş olması muhtemeldir. PN 25 +1' de bakır üflemeliler ile çimbalonda görülen ilk bölümdeki korali anımsatan yapıdaki akorlar göz önünde bulundurulduğunda aralık döngüsüne dayalı armonik kurgu dikkat çekmektedir. PN 24 -1'den beri süregelmekte olan [F] sesinin ise diğer çalgılarda görülen büyük ölçüde oktatonik örgü için pedal ses görevi üstlendiği söylenebilir. Bu pedal sesi devam ederken PN 27 -4'te solo kemanın, ikinci bölümü hazırlayan motif parçalarını *pizzicato* olarak oktatonik bağlam dahilinde sunduğu görülmektedir.

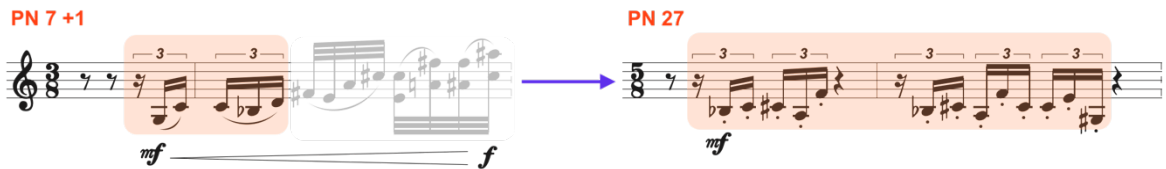
2.3 İkinci Bölüm

Interlude'ün sonundaki bir ölçülük figürün, ikinci bölümü motif ve perde içeriği bakımından özetlediği söylenebilir. Bu bir ölçülük figürün ise PN 25 -1'den beri değişmekte olan perde içeriğinin bir sonucu olduğu görülmektedir. *Interlude*'deki yoğun oktatonik yapı ile ikinci bölümdeki dizisel materyalin birbirine oldukça yakın olması (Görsel 28), bu iki bölümü perde içeriği bakımından son derece benzer kılıyor olmasına karşın bu perde içeriğinin ortaya çıktığı bağlam bakımından iki bölüm birbirinden son derece farklıdır. Bu farklılıklar arasında en çok göze çarpan ise motivik kurgu ve bu motivik kurgunun üzerinde şekillendiği metrik yapıdır.



Görsel 28. Oktatonik dizi ile yeni dizi arasındaki ilişki

Birinci bölümden bu yana keman yazısı başta olmak üzere tüm tasarıda yoğunluklu olarak görülmekte olan doğaçlamaya yakınsayan özgür atmosferin, PN 27'de başlayan ikinci bölüm ile birlikte yerini çok daha kontrollü bir kurguya bırakmış olduğu görülmektedir. Bu kurguya temel teşkil eden üçleme figürünün ise PN 27 -1'den çok daha önce, PN 7 +1'de anlık bir görüntü olarak sunulmuş olduğu dikkat çekmektedir (Görsel 29).



Görsel 29. İzleri birinci bölümde görülebilecek ritmik figür

Birinci bölüm ve *Interlude 1*'de biçimin, büyük ölçüde müzikal materyaller arasındaki çelişki üzerine kurulduğu dikkat çekmektedir. İkinci bölümde ise böylesi bir kontrasta dayalı ilişki gözlenmemektedir. Her ne kadar Irwin'in (2013, s. 44) ikinci bölümün dört parçadan oluştuğuna ilişkin saptaması doğru olsa da yukarıdaki motivik kurgu çerçevesinde şekillenen ikinci bölümün, birinci bölüm ve *Interlude 1*'e kıyasla yekpare bir bütün olarak tasarlandığı söylenebilir.

PN 27'de başlayan solo keman çizgisinde eserin önceki bölümlerindeki materyallerden yararlanılmış olduğu görülmektedir. Bestecinin önceki bölümlerdeki eğilimlerine benzer olarak bu bölümde de belirlenmiş ses dizisine sadık kalındığı ancak bu ses dizisine dayanan materyalin sunumunda birtakım çekirdeklerin ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Bu çekirdeklerden bir tanesi eser boyunca sıkça karşılaşılan [0,3,4,7] çekirdeğidir. Bu çekirdeğin içerisinden elde edilen [0,3,4] parçacığının *inversion*'ı olan [0,1,4] çekirdeği, Görsel 30'da görülebileceği üzere PN 27'deki melodik yapının belkemiğini oluşturmaktadır. Solo keman partisinin hemen bir sonraki ölçüsünde görülen [E₄] perdesinin ise simetrik olarak [C#] sesi üzerine kurulmuş [0,3,4] çekirdeğinin bir sonucu olduğu görülmektedir. Aynı şekilde kontrabaslardaki *pizzicato* hareketi de [0,3,4,7] çekirdeğini vurgular niteliktedir (Görsel 31). PN 27 +1'den itibaren eklenen yeni perdeler sonucunda tamamlanan dizi seslerinin PN 29'a kadar olan kesitin perde içeriğini oluşturduğu görülmektedir. Tıpkı önceki bölümdeki oktatonik kesit gibi burada da dizi seslerine sıkı sıkıya bağlı kalındığı ve armonik seçimlerin bu dizi çerçevesinde yapıldığı söylenebilir.

PN 27

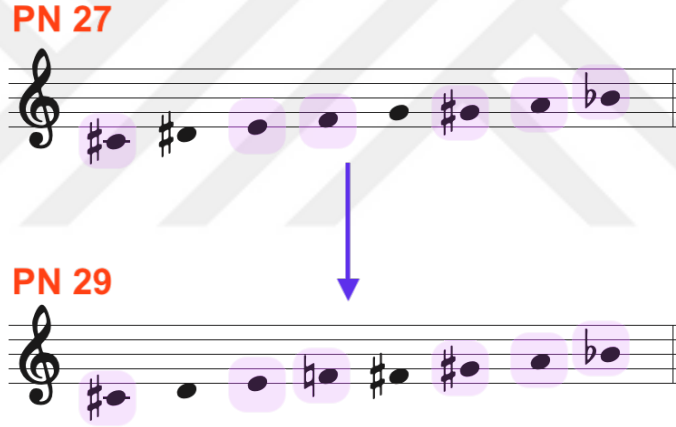
The image shows a musical score for PN 27 in 3/8 time. The first staff contains three measures of music. The first measure has a triplet of notes (Bb, C#, D) with interval [0,1,4,8]. The second measure has a triplet of notes (Bb, C#, D) with interval [0,1,4,8]. The third measure has a triplet of notes (Bb, C#, D) with interval [0,3,4,7]. The second staff contains two measures of music. The first measure has a triplet of notes (Bb, C#, D) with interval C5. The second measure has a triplet of notes (Bb, C#, D) with interval Kromatik çekirdek (C1). The third measure has a triplet of notes (Bb, C#, D) with interval [0,3,4,7]. The fourth measure has a triplet of notes (Bb, C#, D) with interval [0,3,4,7].

Görsel 30. İkinci bölümdeki solo keman partisinde görülen aralık ilişkileri



Görsel 31. Kontrabastaki [0,3,4,7] çekirdeği (Dutilleux, 1985a, s. 34)

PN 29'da bölümün başından beri kullanılmakta olan perde materyalinin değişime uğradığı görülmektedir. PN 28 -2'de tahta üflemelilerin PN 27'den beri kullanılan dizi materyalini üçleme örgüsü içerisinde sunmasının hemen ardından diziyeye yabancı olan [F#] ve [D] seslerini barındıran yeni bir yapının ortaya çıkmaya başladığı görülmektedir. Yeni ses dizisi, *Interlude*'deki oktatonik dizi ile ikinci bölümün dizisi arasındaki ilişkiye benzer bir şekilde PN 27'de başlayan dizi ile birtakım ortak öğeler barındırmaktadır. Bu iki dizinin barındırdığı ortak perdeler Görsel 32'de işaretlenmiştir.



Görsel 32. PN 27 ve PN 29'un perde içeriği⁸

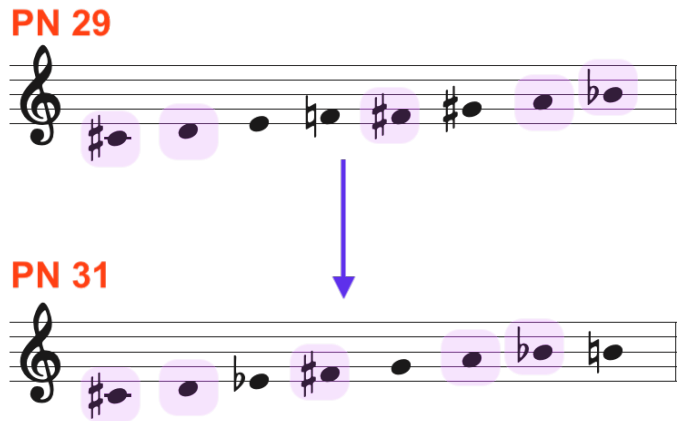
Dutilleux'nün bu noktadan önceki dizi ile ilişkili perde anlayışına paralel olarak PN 29 sonrasında da belirlemiş olduğu dizinin perde içeriğine büyük ölçüde sadık kaldığı görülmektedir. Ancak, PN 29 +3'te başlayan solo keman pasajının söz konusu ses havuzunun içerisinde bulunmayan [C₅-Eb₅-C₆] perdelerini içermesi dikkat çekmektedir. Bu seslerin, armonik dokunun içerisinde yer almadıkları göz önünde bulundurularak, solo keman pasajını tekdüzelikten kurtarmak ve akıcılık katmak için eklenmiş geçici sesler olduğu düşünülebilir. PN 28 -2'deki kurguya benzer şekilde, PN 30'da yaylı çalgıların diziyeye dayalı

⁸ [C#] sesi yalnızca referans noktası olması adına ilk sırada konumlandırılmıştır. Bu ses herhangi bir kalış noktası görevi üstlenmemektedir.

perde materyalinin tümünü üçleme örgüsü içerisinde sunmasının hemen ardından solo kemanın aynı görevi üstlendiği ve PN 31’de perde içeriğinin bir kez daha değişime uğradığı görülmektedir.

PN 31’deki kurguda *Interlude*’ün sonunda solo keman tarafından vurgulanan ve ikinci bölümün başından beri yaylı çalgılardaki yapıya büyük ölçüde kaynak teşkil eden *pizzicato* örgüsünün müzikteki devinimi sağlama konusunda önemli bir görev üstlendiği görülmektedir. Bu *pizzicato* örgüsüne ise fagot ve viyolonsel’in çaldığı lirik olarak tanımlanabilecek bir ezginin eşlik ettiği dikkat çekmektedir. Dutilleux’nün tema konusundaki çekinceleri akla getirildiğinde bu ezginin birden fazla kere tekrarlanmış olması ve bu tekrarların orkestra yazısında ön plana çıkarılması son derece sıradışı görünmektedir.

Pizzicato örgü, lirik tema ve orkestradaki diğer elemanların partileri bu bölümün önceki aşamalarında görülen prosedüre uygun bir biçimde, önceden belirlenmiş bir ses kümesi çerçevesinde oluşturulmuştur. PN 31’deki ses kümesi bir önceki ses kümesinin başka bir sese aktarılmış hâlidir. Dolayısıyla, aralık ilişkisi bakımından PN 29’daki küme ile aynıdır. Görsel 33’te eski ve yeni ses kümelerinin barındırdığı ortak öğeler işaretlenmiştir.



Görsel 33. PN 29 ve PN 31'in perde içeriği

PN 31’de başlayan tema benzeri yapı, önceden belirlenmiş diziye sadık kalınarak seçilen perde içeriğinden oluşmasına karşın bestecinin oktatonik diziyi kullanımına benzer bir şekilde [0,3,4,7] çekirdeğinin vurgulandığı görülmektedir. Bu çekirdeğin iki farklı perde üzerine kurularak birbirine eklenmiş iki [0,3,4,7] çekirdeği oluşturması, Dutilleux’nün bu

çekirdeği müziğin öğeleri arasında son derece önemli bir yerde konumlandığını göstermektedir. Görsel 34'te [B] (kırmızı) ve [F#] (yeşil) sesleri üzerinde oluşturulmuş [0,3,4,7] çekirdekleri gösterilmiştir.

PN 31

Viyolonsel
Fagot

Viyolonsel
Viyola
Fagot

Viyola
Klarinet

Viyolonsel
Viyola
Klarinet
Solo keman

4 0 3 7 4 0 3 4 7 3 4 7 0 3 7 3

Görsel 34. Tema benzeri yapıdaki [0,3,4,7] çekirdekleri

PN 31'de sunulan ses kümesi dahilinde şekillenen örgü, solo kemanın diziye ilişkin tüm sesleri *pizzicato* olarak sunmasının hemen ardından diziye yabancı olan [G#] sesinde kalması ile yeniden değişime uğramıştır. Eski ve yeni ses kümesi arasındaki ortak perdeler şu şekildedir:

PN 31

PN 33 -2

Görsel 35. PN 31 ve PN 33 -2'nin perde içeriği

Görsel 35'te görüleceği üzere, iki ses kümesi arasındaki tek fark [G] sesi yerine [G#] sesinin kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Söz konusu değişikliğin ise yalnızca PN 33'teki yeni

ses kümesine geçişi sağlayan bir bağlantı noktası görevi üstlendiği görülmektedir. Yeni ses kümesi, içerdiği perde sayısının on olması bakımından önceki sekiz sesli ses kümelerinden ayrılmaktadır. Böylece on iki kromatik sesin yalnızca ikisinin, [Bb] ve [E] seslerinin, bu ses kümesinin dışında tutulmuş olduğu görülmektedir. Eski ve yeni ses kümeleri arasındaki ortak sesler Görsel 36'daki gibidir:

PN 33 -2

PN 33

Görsel 36. PN 33 -2 ve PN 33'ün perde içeriği

PN 33 +1'de flüt, obua ve klarinetlerde duyulan figür, motivik kurgusu bakımından dikkat çekicidir. PN 27 +1'de görülen solo keman figürünün *retrograde* hâli olan bu figür, Görsel 37'de görülebileceği üzere PN 34 -2'de *retrograde* ve normal hâlinin birbirine eklenmesi ile bir nebze daha genişletilmiş ve bir sonraki bölüm olan *Interlude 2*'nin önemli öğelerinden biri hâline gelmiştir.

PN 27 +1 T_0

PN 33 +1 $T_{10}R$

PN 34 -2 $T_{10}R$

Görsel 37. PN 27 +1'deki solo keman figürünün uğradığı değişim

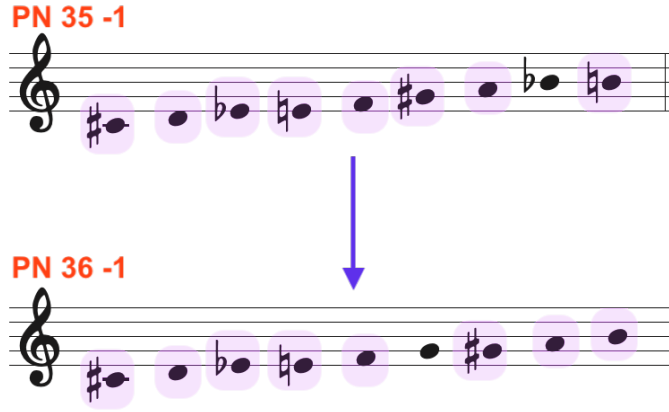
PN 33'teki ses kümesi çerçevesinde oluşturulmuş [A-C#-Eb (D#)-G#-B] akorunun, PN 35 -1'deki [Bb] pedal sesinin duyulmasına dek uzatıldığı görülmektedir. Ses kümesi içerisinde bulunmayan [Bb] ve [E] seslerinin ise solo kemandaki birkaç istisna dışında hâlen kullanılmamakta olduğu göze çarpmaktadır. Ancak, PN 33'ün ses kümesinde bulunmayan bu iki sesin PN 35 -1'de duyulan yeni ses kümesinin dikkat çekici öğelerinden biri olduğu görülmektedir. Bu iki ses kümesi arasındaki ortak perdeler Görsel 38'de işaretlendiği gibidir.

PN 33

PN 35 -1

Görsel 38. PN 33 ve PN 35 -1'in perde içeriği

PN 34'ten beri hızlı bir şekilde değişme eğiliminde olan ses kümeleri, temelde Dutilleux'nün 5/7-aralık döngüsü ile oluşturmuş olduğu bas hareketi ile eş zamanlı olarak değişmektedir. Dolayısıyla, PN 36 -1'de sunulan yeni pedal sesi de beraberinde kendi ses kümesini getirmektedir. Ses kümelerinde gözlemlenen bu hızlı değişimin söz konusu kümenin olanaklarının detaylıca keşfedilmesinin önünde engel teşkil ettiği düşünüldüğünde, PN 34'ten bölümün sonuna dek sunulan müzikal öğelerin dinleyici tarafından sonraki bölüme geçişi sağlayan bir bütün olarak algılanacağı savlanabilir. Bunlarla beraber, diğer tüm ses kümesi değişimlerinde olduğu gibi PN 35 -1'in ses kümesi ile PN 36 -1'in ses kümesi arasındaki küçük fark da dinleyicinin kolaylıkla ayımsayabileceği türden değildir (Görsel 39). Buradan hareketle, bas sesi ve ses kümesi değişimi arasındaki korelasyonun, ses kümelerindeki değişimin ayırt edilebilmesi noktasında dinleyiciye yardımcı olacağı düşünülmektedir.



Görsel 39. PN 35 -1 ve PN 36 -1'in perde içeriği

Irwin (2013, ss. 44-45), dört bölmeye ayırarak ele aldığı ikinci bölümün ilk üç bölmesinin her birinin bir eksen ses çevresinde şekillendiğini ifade etmektedir. Irwin'e göre bu eksen sesler, PN 27-PN 31 arasında [A] sesi; PN 31-PN 33 -1 arasında [D] sesi; PN 33-PN 34 -1 arasında ise [G] sesidir. Thurlow ise *L'arbre des songes*'un ilk bölümüne ilişkin yaptığı analizde önemli bir yere koyduğu eksen seslerine ilişkin saptamaları ikinci bölüm için yapmamıştır. Ancak, ikinci bölümün PN 29 ve sonrasındaki bas seslerine ilişkin oluşturmuş olduğu şemayı (1998, s. 361) Thurlow'un eksen ses saptamaları olarak yorumlamak mümkündür.

İki araştırmacı da saptamalarını detaylandırmamış olmasına karşın araştırmacıların fikirlerinin altında yatan düşünceleri akıl yürüterek tahmin etmek mümkündür. Irwin'in PN 27-PN 31 arasına ilişkin yapmış olduğu saptamanın öncelikli sebebinin bölümün hemen başında duyulan [A] majör akoru olması muhtemeldir. Ancak, saptanan perde kümesinin içerisinde de bulunan bu ses duyuşsal olarak kabul edilebilir olsa da Görsel 31'deki bas hareketi düşünüldüğünde, en kalın ses olan [C#] sesinin de bir eksen olarak algılandığı görülmektedir. Dolayısıyla, bestecinin tasarlamış olduğu müzik kurgusundaki eksene ilişkin net bir saptama yapmak mümkün değildir. Thurlow'un PN 29 sonrasındaki eksen sese ilişkin saptamasını da benzer çerçevede değerlendirmek mümkündür. Thurlow'un söz konusu kesit için yapmış olduğu [A] eksen sesi saptamasının da (1998, s. 361) yeteri kadar temellendirilmiş olmadığından hareketle duyuşsal bir temele dayandığı düşünülmektedir. Halbuki hem önceki ses kümesinde bulunmaması hem de en kalın ses olması göz önünde bulundurulduğunda PN 29'da duyulan [F#] sesinin de bir çekim noktası olarak tanımlanması mümkün görünmektedir. Bu sesin aynı zamanda PN 29 +3'ün kuvvetli zamanında vurgulanması da bu çekim hissiyatını kuvvetlendirmektedir.

PN 31 ve sonrasındaki eksen sesler konusunda iki araştırmacı da hemfikir olmasına karşın bu kesitlerdeki eksen seslerin de PN 31 öncesi gibi ihtilafly olduğu görölmektedir. Örneğin, iki araştırmacının da PN 31-PN 33 arası için eksen ses olarak tanımladığı [D] sesi, nicelik bakımından düşünöldüğünde mantıklı görünmesine karşın, [0,3,4,7] çekirdeği üzerinden bir saptama yapıldığında eksen sesin [B] olarak tanımlanması da mümkün olabilmektedir. Ne ki, bu kesitte en kalın ses olarak görölen [D] sesinin yalnızca çalgısal sınırlılıklardan kaynaklanıyor olması dahi muhtemeldir. Ancak, bestecinin eserin bu noktasına ilişkin herhangi bir beyanı bulunmadığı için söz konusu durumun yalnızca çalgısal sınırlılıklardan ileri gelip gelmediğini bilmek mümkün değildir.

İki araştırmacının PN 34 ve sonrasına ilişkin yapmış olduğu saptamalar ise somut bir bas partisinin varlığı sebebiyle bir nebze daha anlaşılabilir görünmektedir. Bununla beraber, eksen sesin yalnızca en kalın sesi tanımlamaktan öte müzik örgüsünün çevresinde şekillendiği bir çekim noktasını ifade ettiği düşünöldüğünde ses kümelerinin hızlı bir değişim içerisinde olduğu PN 34 sonrası için bir eksen belirlemenin hayli güç olduğu düşünölmektedir. Buradan hareketle, PN 34 ile PN 37 arasındaki örgünün tamamen taşıyıcı bir amaca hizmet ettiği ve IC5 bas hareketinin ise sürekli değişen ve son derece kromatik bir içeriğe sahip olan ses kümeleri ile bas çizgisi arasında kuvvetli karşıtlık ilişkisi oluşturmak adına tasarlandığı söylenebilecektir⁹.

⁹ Yirminci yüzyıl müziği için son derece sıradışı olan bu IC5 yürüyüşünün bir örneğinin de Dutilleux'nün en fazla etkilendiği besteciler arasında saydığı Béla Bartók'un 2. *Keman Konçertosu*'nda (1938, ss. 47-48) bulunması oldukça dikkat çekicidir.

2.4 Interlude 2

İkinci bölüm ile ikinci *Interlude* arasındaki ilişki, ilk bölüm ve ilk *Interlude* arasındaki ilişkiyi son derece anımsatmaktadır. Hatırlanacağı üzere ilk *Interlude*, PN 22’de başlayan oktatonik kısma dek büyük ölçüde birinci bölümde kullanılan malzemedan yararlanılarak oluşturulmuştur. Birinci bölüm ve *Interlude*’ün ilk kısmı arasındaki bu malzeme benzerliğinin perde içeriğinden ziyade prosedür ve atmosfer bağlamında ortaya çıktığı görülmektedir. PN 22’den itibaren ise yeni bölümdeki ses kümelerini hazırlayan bir yaklaşım benimsenmiş ve *Interlude 1* bu bağlamda bir tür geçit görevi üstlenmiştir. İki bölüm arasındaki bu geçiş ise daha ziyade perde içeriği çerçevesinde gerçekleşmiş ve birinci *Interlude*’ün sonuna dek ikinci bölümün motivik örgüsüne ilişkin bir materyal sunulmamıştır.

Thurlow (1998, s. 362), *Interlude 2*’nin ilk kısmını, ikinci bölümün zirve noktası ve sonucu olarak tanımlamaktadır. Thurlow’un bu yorumu, bu çalışmada ilk bölüm ve *Interlude 1* arasındaki ilişkiye dair yapılan saptama ile benzeşmektedir. Ancak, ikinci bölüm ve *Interlude 2* arasındaki ilişkinin ilk bölüm ve *Interlude 1* arasındaki ilişkiden bir nebze daha kuvvetli olduğu dikkat çekmektedir. Birinci bölüm ve *Interlude 1* arasındaki atmosfer ve prosedür benzerliğinin, ikinci bölüm ve *Interlude 2* arasındakine kıyasla daha açık bir biçimde kurgulandığı görülmektedir. Buna ek olarak, ikinci bölüm ve *Interlude 2* arasında perde içeriği bakımından da benzerlik olduğu göze çarpmaktadır. Benzer bir şekilde bu *Interlude*’ün ikinci kısmının da yeni bölüme geçişi sağlayacak bir çerçevede ele alındığı görülmektedir.

2.4.1 Birinci Kısım

Interlude 2’nin ilk kısmında orkestranın iki katmandan oluştuğu görülmektedir. Bunlardan ilki, ikinci bölümün esas materyali olan üçleme figürü diğeri ise ikinci bölümde belirgin bir şekilde sunulmamış olan bir eksen sesi ve bu ses çevresinde şekillenen armoni örgüsüdür. Üçleme figürü ağırlıklı olarak tahta üflemelilerde sunulmaktayken eksen ses ve armoni katmanı yaylı orkestra ve bakır üflemelilerde sunulmuştur. Üçleme figürü, *Interlude 1*’deki gibi, belirlenmiş ses kümesine sadık kalınarak oluşturulmuştur. Bu ses kümesi aşağıdaki görseldeki gibidir:

PN 37



Görsel 40. Üçleme figürünü oluşturan ses kümesi

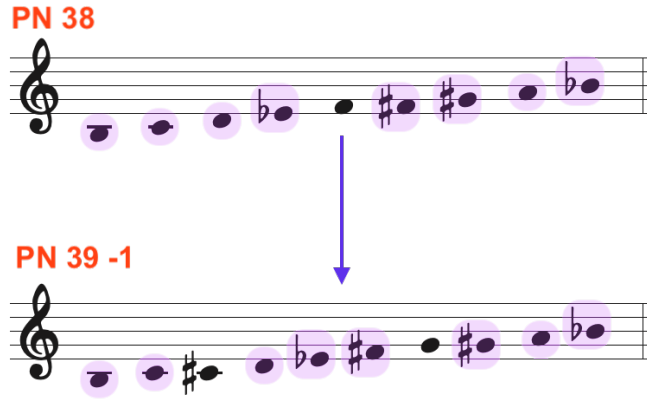
[A#] sesi dışında PN 33'tekinin tıpkısı olan bu ses kümesini, oktatonik diziyi meydana getiren unsur olan 1:2-bileşik aralık döngüsü¹⁰ ile açıklamak mümkündür. Bu ses kümesi detaylıca incelendiğinde [G] ve [D] sesleri üzerine kurulmuş 2 adet 1:2-bileşik aralık döngüsü segmentinin birbirine eklemlenmesi ile oluşmuş olduğu görülmektedir:



Görsel 41. Ses kümesini meydana getiren bileşik aralık döngüsü segmentleri

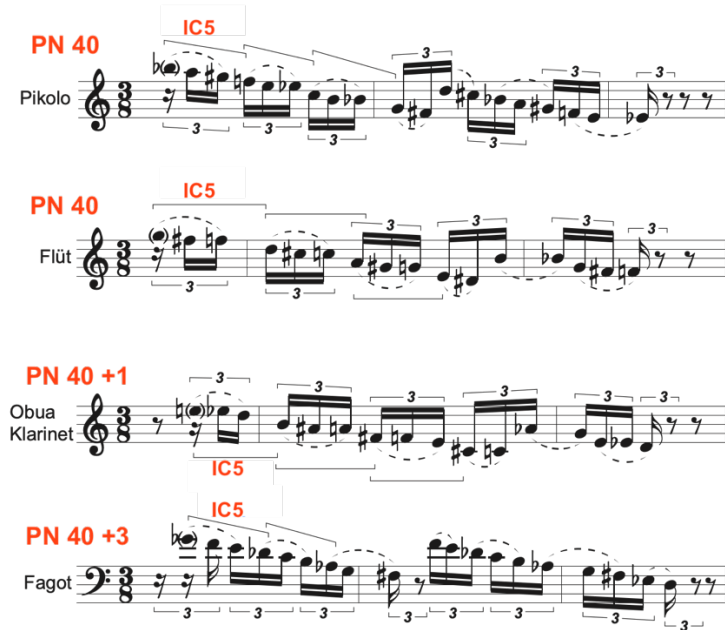
PN 38 -2'ye dek yalnızca [B] ve [G] seslerinden meydana gelen ikinci katmanın, PN 38 -2'den itibaren ses kümesinde bulunmayan seslerin de yer aldığı bir armonik dokuya dönüştüğü görülmektedir. Daha ziyade bakır üflemelilerde duyulan ancak piyano, arp ve *pizzicato* yaylı çalgılar ile de desteklenen ses kümesi dışındaki bu seslerin daha ziyade perküsif bir amaca hizmet ettiği ve IC1'den meydana geldiği görülmektedir. Bu IC1 öğelerinin ise aşağıdaki görselde görülebileceği üzere ikinci bölümün başından bu yana karşılaşılan üçleme figürünün konturunun karakteristiği olduğu söylenebilir (Görsel 42).

¹⁰ Bileşik aralık döngüleri üzerine detaylı araştırma ve başka örnekler için *Music and Twentieth-Century Tonality*'nin Compound Cyclic Collections başlıklı bölümüne bakılabilir (Susanni ve Antokoletz, 2012, s. 43).



Görsel 44. PN 38 ve PN 39 -1'in perde içeriği

PN 40'ta *Interlude 2*'nin ikinci kısmına geçişi sağlayan örgünün başladığı görülmektedir. Bu örgü, birinci bölümün başat unsurları olan IC5 ve kromatik çekirdekten meydana gelmiştir. Bu kesitte, *Interlude 2*'nin ikinci kısmının dayanağı olan kromatik çekirdeğin aralık döngüsü bağlamında ele alındığı görülmektedir. Söz konusu kromatik örgünün hazırlığının ise PN 39 -1'deki ses kümesinin [F#] perdesi üzerinde oluşturulmuş 10 adımlık 1/11-aralık döngüsü ile sağlanmış olduğu düşünülebilir. Pikolo flütte başlayarak tahta üflemelilerin tamamına yayılan 1/11-aralık döngüsü materyali, üç adımdan oluşmuş ve birbirlerine IC5 uzaklıkta konumlandırılmıştır. Yaylı çalgılardaki örgü *Interlude 1*'in ikinci kısmına geçişte kullanılan *glissando* örgüsü ile son derece benzeşmektedir. Çelestadaki 5/7-aralık döngüsüne dayanan çizgi ise tahta üflemelilerde görülen kromatik yapının içeriğindeki IC5 ögesini vurgulamaktadır. Bu örgünün kurgusu aşağıdaki görselde görüldüğü gibidir:



Görsel 45. PN 40'ta başlayan örgünün oluşumu

PN 41 +1’de kromatik çekirdeğin birinci bölümün girişinde solo kemanda sunulmuş hâli olan [G#-Bb-A] çekirdeğinin birinci keman grubunda başlayarak kanonik bir örgü dahilinde kontrabas dışındaki yaylı çalgılarda sunulmuş olduğu görülmektedir (Görsel 46). Dutilleux’nün bu kesitteki benzer bir yoğunluk tekniğini ilk defa *Métaboles*’ün üçüncü bölümünde denediğini ifade eden Potter (2016, s. 132), *Interlude 2*’nin bu kesitini Ligeti’nin *Requiem*’inin üçüncü bölümünün sonu ile ilişkilendirmektedir. Bu örgünün hemen bitişindeki akor ise 1:2-bileşik aralık döngüsü ile oluşturulmuş [B-C-D-Eb] ve [E-F-(G)-G#-Bb] segmentlerinin birbirine eklenmesi ile oluşturulmuştur. Yalnızca, ikinci segmentte yer alan [G] sesinin akora dahil edilmediği görülmektedir.

PN 42 -2

The image shows a musical score for PN 42 -2, featuring five staves: Violin I (Viol. I div.), Violin II (Viol. II div.), Viola (Alt. div.), and Violoncello (Vcl. div.). The score is in 3/4 time and features a chromatic core with a canon structure. Dynamics range from *mp* to *f*. The score includes 'sul pont.' markings and fermatas. The Violin I and II parts play a melodic line with a chromatic core, while the Viola, Alto, and Violoncello parts play a supporting harmonic line. The score is marked with '5' and '5' above the notes, indicating a five-measure phrase. The dynamics are marked as *mp*, *mf*, and *f*.

Görsel 46. Kromatik çekirdek ile oluşturulmuş kanon (Dutilleux, 1985a, s. 55)

2.4.2 İkinci Kısım

Interlude’ün bu kısmı, ses materyalinin ve ritmik öğelerin gitgide indirgenerek üçüncü bölümün dingin atmosferine uygun bir hâle getirilmesi amacını taşımaktadır. PN 42 +1’deki akorun ise PN 30’da sunulmuş olan ve Thurlow’un “z akoru” olarak isimlendirdiği akor (1998, s. 360) ile son derece benzeştiği dikkat çekmektedir. Bu akor ile birlikte solo kemanın

klarinetteki oktattonik dizi ile ilişkilendirilebilecek [E-Bb-D-F-C#-G#] figürünün ardından kalış yapılan [G#₃] perdesinin yeni bölüm ile *Interlude 2* arasında bir bağlaç görevi üstlendiği görülmektedir.



2.5 Üçüncü Bölüm

Thurlow (1998, s. 366), *L'arbre des songes*'un ağır bölümü olarak nitelendirilebilecek üçüncü bölümü "tek bir yönde genişleyen, temel ezgisel fikirlerin süreç boyunca farklı şekillerde ortaya çıktığı ve farklı ses alanlarındaki perde vurgularından kaynaklanan çeşitli evreler saptanabileceksede bu evrelerin bir araya gelerek kolaylıkla tanımlanabilecek bir yapıya bürünmediği" bir bölüm olarak tasvir etmektedir. Buna karşın, bu bölümün temelde iki eksen ses çerçevesinde ele alınmış olduğunu ifade eden Thurlow, bu eksen seslerini PN 48 +3 ile PN 60 -1 arası için [A]; PN 60 -1 *Interlude* 3'e kadar ise [C#] olarak tanımlamaktadır. Bu çalışmada da üçüncü bölüm, örgünün PN 60 -1'de gözle görülür şekilde değişime uğraması sebebiyle ikiye bölünmüştür. Bu çerçevede PN 48 ile PN 60 -1 arası ilk kısım, PN 60 -1 sonrası ise ikinci kısım olarak adlandırılmıştır.

2.5.1 Birinci Kısım

Thurlow'un üçüncü bölüme dair yapmış olduğu saptamanın belkemiği olan temel ezgisel fikir, bölümün hemen başlangıcında solo keman tarafından sunulmaktadır. Bu fikir, tüm bileşenlerinin müziğin geçmiş anlarına dayanması bakımından dikkat çekicidir. *Interlude* 2'nin ikinci kısmında iyiden iyiye hissedilmeye başlanan kromatik fikir ve özü birinci bölüme dayanan [0,1,5,6] çekirdeği solo kemandaki çizgiye dayanak oluşturmaktadır. Bu çizginin bileşenleri aşağıdaki görselde verildiği gibidir:

PN 48

[0,1,2] kromatik çekirdeği [0,1,5,6]

Görsel 48. Solo kemandaki çizginin bileşenleri

Solo kemana eşlik eden armonik dokunun içeriğini ise üst üste konumlandırılmış beşli akorlar ile açıklamak mümkündür. Kontrabas ve viyolonseldeki [A-D] seslerinin üzerine eklenen [F#-Bb-C#-F] sesleri ile oluşturulmuş bu akorun önceki bölümlerde sıkça karşılaşılan F# sesi üzerine kurulmuş [0,3,4,7] akorunun üzerine konumlandırılmış bir [Bb-D-F] akoru neticesinde meydana geldiği düşünülebilir. Bu akora getirilebilecek bir başka açıklama ise birbirleri ile kromatik medyant ilişkisi içerisinde olan [F#-Bb(A#)-C#], [D-F#A] ve [Bb-C#(Db)-F] akorlarının birleşiminden meydana geldiğidir.

Bu akorun hemen ardından *glissando* ile bağlanan akorda ise solo keman ve klarinette duyularak ilk akora dahil olan [G#₃] sesinin eklenmiş olduğu görülmektedir. Böylece [0,1,2] çekirdeği solo keman çizgisinden ayrılarak armonik dokunun da bir parçası hâline gelmiştir. Aynı ölçünün içerisinde yer alan üçüncü akorun ise ilk akor ile aynı olduğu görülmektedir. Bu akorlarda ilk bakışta göze çarpan şey, akorların büyük ölçüde solo keman partisinde sunulmuş perdelerden oluştuğudur. Bu durumun tek istisnasının ilk iki ölçüdeki akorlarda bulunan [F#] sesleri olduğu görülmektedir.

PN 48 +1'de başlayan *oboe d'amore* solosunun eserin ilk bölümündeki solo keman figürüne gönderme olduğu açıktır. [0,1,2] çekirdeği ile başlayan *oboe d'amore* solosunun değişime uğratılmadan birinci bölümdeki hâli ile kullanılması durumunda [A₃] perdesi olması gereken kalış sesi değişime uğratılarak solo keman için önem teşkil eden [G#₃] sesinde kalış yapması sağlanmıştır. Bu solodaki bir başka dikkat çeken unsur ise girişte solo kemanın sunduğu ses kümesinde olmayan [G] sesinin bulunmasıdır. Soloda bulunan [G₄] perdesinin kullanılmasından bir ölçü sonra aynı perdenin solo kemanda da kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Ancak, bu sesin yapısal anlamda bir önem kazanmadığı, *oboe d'amore* ve solo kemanda vurgulanan sesin daha ziyade [A₄] perdesi olduğu dikkat çekmektedir.

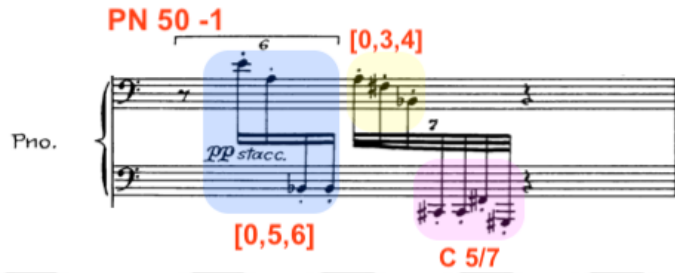
Bölümün başından beri üstlendiği rol bakımından solo keman ile benzer öneme sahip *oboe d'amore* solosu ile solo keman arasında bir malzeme aktarımı ilişkisi göze çarpmaktadır. [G₄] perdesinin solo kemanda duyulmadan önce *oboe d'amore* tarafından sunulması gibi [F#₄] perdesi de solo keman tarafından çalınmadan hemen önce *oboe d'amore* solusunda görülmektedir (Görsel 49).

PN 49

Htb. d'Am.
pp
un poco cantabile
Viol. solo

Görsel 49. *Oboe d'amore* ve solo keman arasındaki malzeme aktarımı (Dutilleux, 1985a, s. 62)

PN 49 +1'de solo kemanda duyulan [E-C#-A-F#] seslerinin birinci bölümdeki piyano figürünün önemli bir ögesi olduğu anımsanacaktır. Nitekim bu noktadan itibaren, 49 +2'de açık telin kullanılmasıyla devam eden ve giderek yoğunlaşan ilk bölüm göndermelerinin başladığı görülmektedir. Görsel 50'de görülebilecek PN 50 -1'deki piyano figürünü oluşturan çekirdeklerin ardından PN 50'deki ilk bölümden alınan kesiti bestecinin hafıza konusundaki tutumu üzerinden açıklamak mümkündür (Görsel 51).



Görsel 50. PN 50 -1'deki piyano figürünün perde içeriği (Dutilleux, 1985a, s. 63)



Görsel 51. Birinci bölüme yapılan gönderme (Dutilleux, 1985a, ss. 1-63)

Solo keman çizgisinin kaldığı seste başlayan *oboe d'amore* solosu, PN 2 -3'teki solo keman çizgisinin devamını sunmaktadır ancak çizginin sonu, bir önceki seferdekine benzer şekilde, bağlama uygun bir biçimde değiştirilmiştir. PN 50'deki armonik dokunun ise PN 48'den bu yana duyulan cüsseli ve geniş akorların aksine kromatik çekirdek etrafında şekillendiği görülmektedir.

PN 50 +4'te bölümün başında solo kemanda görülen örgünün bir benzeri, perde içeriği küçük değişikliklere uğramış bir şekilde görülmektedir. Bu sefer [0,1,2] kromatik çekirdeğinin vurgulanmadığı ve [G] sesinin eklendiği göze çarpmaktadır. Yaylı çalgılardaki

armonik dokuda yer alan [A-D] pedalı ise bu sefer timpani ile desteklenmekte ancak bölümün başındaki akor ile farklılıklar barındırmaktadır. Bu farklılıkların PN 61’de yeniden duyulan bölümün başındaki akor ile PN 50’de başlayan kromatik içeriğe sahip armonik doku arasında geçişi sağlamak amacı ile tasarlanmış olması muhtemeldir. PN 51’de yeniden genişleyen armonik dokunun üzerindeki iki hattın, *oboe d’amore* ve solo keman çizgilerinin [0,1,2] kromatik çekirdeğini vurgulamaya devam ettiği görülmektedir (Görsel 52).

Görsel 52. *Oboe d’amore* ve solo kemandaki [0,1,2] çekirdekleri (Dutilleux, 1985a, s. 64)

PN 51 +2’den itibaren yoğunlaşan armonik dokunun farklı ses alanlarında farklı perde materyallerinden meydana geldiği görülmektedir. PN 51 +2’de tam ton dizisinin özelliklerini taşıyan solo keman çizgisi ile tutarlı olarak armonik dokunun da bu dizinin çeşitli alt segmentlerini içerisinde barındırıyor oluşu dikkat çekmektedir (Görsel 53). Bu armonik dokunun aynı zamanda 5/7-aralık döngüsünden elde edilmiş trikordlar da içeriyor oluşu PN 52’de yeniden duyulacak olan birinci bölümün başlangıç figürünün söz konusu aralık döngüsü neticesinde oluştuğu söylenebilecek yapısı ile son derece benzeşmektedir. Aralık döngüsünün bu sayede ilk bölümdeki çizgiye geçişi sağlayan ortak bir araç olarak kullanılmış olduğu görülmektedir.

Görsel 53. Solo kemandaki tam ton perde içeriği (Dutilleux, 1985a, s. 65)

PN 52’de açık bir şekilde ilk bölüme referanslar içeren yeni bir örgünün başladığı görülmektedir. Birinci ve ikinci kemanlarda [D] eksenli olarak duyulan çizginin değişime

uğramış hâleri ise solo kemandaki *tremolo* örgünün üzerinde yer almaktadır. PN 52'de [G-D-F] figürünün yine [G] sesi üzerindeki *inversion*'ı olan [G-D-A] seslerinin sunulmasından hemen bir ölçü sonra ise bu figürün, [F#₄] perdesi üzerinde özgün hâli ile oluşturulduğu dikkat çekmektedir. Armonik doku ile piyano ve arptaki devinimi sağlayan figürlerin büyük ölçüde 5/7-aralık döngüsü ve kromatik çekirdekten meydana geldiği görülmektedir (Görsel 54).

PN 52

The image displays a musical score for PN 52, featuring multiple staves for different instruments. The instruments listed are Harpe (Harp), Pno. (Piano), Viol. solo (Violin solo), Viol. I Unifi (Violin I), Viol. II Unifi (Violin II), Alt. div. (Alto), Vcl. unifi (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p, pp), articulation (div., sul pont., pizz., arco), and performance instructions (ord. n.). A specific 5/7-interval cycle is highlighted in purple, showing the progression of notes across the staves.

Görsel 54. PN 52'deki 5/7-aralık döngüsü materyali (Dutilleux, 1985a, s. 66)

PN 53'te başlayan solo keman çizgisi büyük ölçüde şu ana dek kullanılan çekirdekleri temel almaktadır. Görsel 55'te de görülebileceği gibi [0,1,4,8] çekirdeği ile alt kümesi olan [0,4,5] çekirdeği sıklıkla cümle başlangıçlarında kullanılmıştır. Söz konusu çekirdek, solo kemana eşlik eden *oboe d'amore*'da da sıkça tekrarlanmış ve bu sayede motivik bir karakter kazanmıştır.

Görsel 55. PN 53 sonrasındaki çekirdekler (Dutilleux, 1985a, ss. 67-68)

Bu esnada yaylı çalgılarda sürmekte olan armonik dokudaki perde kurgusu da solo keman çizgisinin içerisinde yer alan çekirdekler ile açıklanabilmektedir ancak bu armonik dokunun birkaç istisna dışında oktatonik perde içeriğine sahip olduğu da dikkat çekmektedir. Görsel 56'da verilmiş olan kesitin *ostinato* bas çizgisi ve PN 55 -1'deki [C₅] perdesi dikkate alınmadığı takdirde oktatonik karakter taşıdığı görülmektedir.

Görsel 56. Oktatonik armoni dokusu (Dutilleux, 1985a, s. 68)

Solo kemanın benzer çekirdek ilişkileri neticesinde oluşturulmuş çizgisi PN 56 -1'e kadar devam etmektedir. PN 56 -1'de ise bölüm başındaki solo keman figürünün bölüm başındaki perde içeriğinin büyük ölçüde korunarak sunulduğu görülmektedir. PN 55 sonrasındaki örgüde Görsel 55'te verilen çekirdeklerden oluşan piyano figürleri dikkat çekmektedir.

PN 56 +2'de solo kemanın kalış yaptığı [A₄] perdesi, *oboe d'amore*'un aynı perdeden başlayan solusunda da sıkça vurgulanması neticesinde bir eksen sese dönüşmüştür. Bu perde aynı zamanda altı solo viyolonsel ve yaylı çalgıların çaldığı tonal referanslı akor

yürüyüşleri için pedal niteliği taşımaktadır. Söz konusu akor yürüyüşleri üç adımda gerçekleşmektedir (Görsel 57). Bu üç adımın her birinde akor sayısı bir kademe artmaktadır. PN 57 -2’de başlayan birinci adımın bitiminde vurmali çalgılarda duyulan figürün hemen ardından, solo kemanda bölüm boyunca kullanılan çekirdeklerden meydana gelen ve [A₄] perdesini vurgulayan kısa bir hat görülmektedir. PN 57 +1’de solo kemandaki bu [A₄] perdesi üzerinde oluşan ikinci adımda başlangıç ve bitiş akoru ilk adımla aynıdır ancak bu iki akor arasına yeni bir akor eklenmiştir. İkinci adımın ardından bölümde yer alan çekirdeklerden meydana gelmiş solo keman pasajı, solo kemanın [A₆] perdesinde kalış yapmasıyla yerini akor yürüyüşünün üçüncü adımına bırakmıştır. Üçüncü adımda ilk iki adımın başlangıç akorunun yer almadığı ve perde içeriğinin adım adım [0,1,2,5] çekirdeğine doğru taşındığı görülmektedir. PN 58’de solo kemanın girişteki figürü [0,1,2,5] çekirdeği çerçevesinde sunmasının ardından eksen sesin ve dokunun değişime uğradığı görülmektedir.

PN 57 -2

6 Viyolonsel

PN 57 +1

6 Viyolonsel

PN 58 -2

Yaylı Çalgılar

Görsel 57. 6 solo viyolonsel ve yaylı çalgılar tarafından çalınan koralin üç adımı

2.5.2 İkinci Kısım

PN 60'ta başlayan yeni örgü, önceki bölümlerle pek çok ortak malzeme barındırmaktadır. Bu yeni örgüye geçilmeden hemen önce, PN 60 -2'de piyanoda duyulan figürün *Interlude* 1'in başında bas klarinette duyulan on iki ses dizini (P_8) içeriyor olması bölümler arası malzeme alışverişini ortaya koyar niteliktedir. Nitekim bu bölümün en çok işlenen çekirdeği denilebilecek $[0,1,2,5]$ çekirdeğini, içerisinde $[0,1,2]$ kromatik çekirdeğini barındırması bakımından, eserin girişindeki ölçülerle ilişkilendirmek mümkündür. Önceki bölümler ile üçüncü bölüm arasında gözlemlenen bir başka ortak nokta ise IC6 vurgusudur. Bu vurgunun ilk örneği birinci bölümün birinci ve ikinci kısımlarındaki eksen seslerde görülmektedir. Hatırlanacağı üzere solo kemanın açık teli olan $[G_3]$ perdesi birinci bölümün başından PN 7'ye dek örgünün etrafında şekillendiği bir eksen görevi görmektedir. PN 7'de değişen örgü ile birlikte bu ses $[C\#]$ olmuş ve bölümün sonuna dek bu görevini sürdürmüştür. Benzer bir şekilde üçüncü bölümde de PN 53'te başlayan örgü, tamamen $[D\#-A]$ salınımı üzerine kurgulanmıştır.

Bu IC6 vurgusunun PN 60'ta başlayan ikinci kısımda da bulunması dikkat çekmektedir. Bu vurgu durağan bir yapıdan ziyade *quasi glissando* bir devinim üzerine kurgulanmıştır. Ancak, doku yalnızca bu aralık sınıfı üzerine inşa edilmemiş, $[0,1,2]$ çekirdeğinden meydana gelen çizgiler de $[C\#]$ eksen sesinin üzerindeki örgüye dahil edilmiştir. $[0,1,2]$ çekirdeğinin ilk olarak solo kemanda sunulduğu görülmektedir. Bu çekirdek sonrasında yaylı çalgılarda bir hat oluşturma aracı olarak değerlendirilmiştir. Anılan *quasi glissando* devinim çoğunlukla kromatik karakterde olmasına karşın kimi zaman oktatonik bir hat da meydana getirmektedir. Tüm bu hatların birleştiği noktalarda beliren ses oluşumlarının ise tek tip olmadıkları görülmektedir. PN 61 -2 ile PN 61 arasında çoğunlukla 5/7-aralık döngüsünden meydana gelen bu oluşumlar, PN 61 +1'de $[0,1,6]$ trikordu ile $[0,3,4,7]$ tetrakordu meydana getirmektedirler. PN 61 +2'den itibaren $[0,1,2]$ çekirdeklerinin birbirine eklemlenmesinden meydana gelen *decrescendo* örgüsünde dikey olarak bakıldığında 5/7-aralık döngüsünün de izleri görülmektedir.

PN 62 -1'de solo kemanda görülen figürün sonlandığı noktada $[0,1,2,5]$ çekirdeğinden meydana gelen yeni hattın önceki seferlerden farklı bir armonik bağlamda ele alındığı

görülmektedir. Solo kemandaki figür ile iyiden iyiye örgüde görülmeye başlanan aralık döngülerine dayalı yapının, armonik katmanda da kullanıldığı dikkat çekmektedir (Görsel 58).

PN 62 -1

The image shows a musical score for three violin parts: Violin Solo, Violin I, and Violin II. The Violin Solo part is in 4/4 time and features a 5/7 interval cycle. The Violin I and II parts are in 6/4 time. The score includes dynamics like *mf*, *ppp*, and *pp*, and performance instructions like "ordin.(senza vibrato)" and "V". The Violin Solo part is highlighted in orange.

Görsel 58. 5/7-aralık döngüsüne dayalı kurgu (Dutilleux, 1985a, s. 79)

Aralık döngüleri sonucunda elde edilen akorlardan meydana gelen yapı PN 63 +2'ye dek sürmektedir. PN 63 +2'de [0,1,2,5] çekirdeğinin yeniden sunulmasının ardından aralık döngülerine dayalı akorların bu kez farklı bir ses alanında getirilmiş olduğu görülmektedir. Bu akorların tümünde en üst partinin [0,1,2,5] çekirdeğini vurguladığı dikkat çekmektedir.

2.6 Interlude 3

Partitürdeki görüntü bağlamında ele alındığında *Interlude 3*, yalnızca *L'arbre des songes*'un diğer bölümleri arasında değil, Dutilleux'nün külliyatında eşine rastlanmayan bir nitelik taşımaktadır. *Interlude 3*'ü, 1983 yılında *L'arbre des songes*'un üçüncü bölümünü tamamladığında bestelemeye devam etmekte zorlanan Dutilleux'nün, bu tıkanıklığının üstesinden gelmek adına bulduğu çözüm olarak nitelendiren Potter (2016, s. 19), bu *Interlude*'ü aynı zamanda bestecinin aleatorik araçlara yönelik bir keşif çalışması olarak tasvir etmektedir. Buna karşın, aleatoriyeye ilişkin düşüncelerini “[müzikte] şansa inanmıyorum ve hatta ona karşıyım” sözleri ile ifade eden besteci, *Mystere de l'insant* ve *Ainsi la nuit*'de serbest biçimde notaya alınmış kesitler olmasına karşın bunu yalnızca ritmik esnekliği sağlamak amacıyla yaptığını ve pek çok bestecinin de aleatorik bir söylem benimsemeden bu tür tekniklerden faydalandığını söylemektedir (Dutilleux ve Glayman, 2016, s. 92). Dutilleux'nün bu sözleriyle paralel olarak Thurlow (1998, s. 370), “[*Interlude 3*'ün] notasyondaki deneysel yapıya rağmen icracılar için *Ainsi la nuit*'ye göre çok daha az özgürlük sunduğuna” dikkat çekmektedir. Nitekim, bestecinin sistematik prosedürlere olan düşkünlüğü de göz önünde bulundurularak aleatorik araçlara ilgi duymuyor olduğunu çıkarsamak mümkündür. Tüm bunlar ışığında *Interlude 3*'ün altında yatan fikrin, bölümün partitürdeki görünüşünün aksine, aleatori dışında bir şey olduğu söylenebilecektir.

Potter (2016, s. 98), *Interlude 3*'ü üçüncü bölümde eksen ses olarak saptadığı [A] sesi ile ilişkilendirmiş ve *Interlude 3*'teki perde içeriğini eksen sesler çerçevesinde ele almıştır. Potter'a göre, [A] sesi vurgulanarak başlayan *Interlude 3*'te trombonun örgüye dahil olduğu noktadaki [Bb] sesi yeni bir eksen görevi üstlenmektedir. Thurlow ise trombondaki [Bb] sesi ile sonrasındaki [A] ve [G#] seslerini [0,1,2] çekirdeği ile ilişkilendirerek kromatik hücrenin sürekliliğini sağlayan bir materyal olarak yorumlamıştır (1998, ss. 369-370). Thurlow'un bu saptaması hafıza fenomeni ile yakından ilişkili olmasına karşın Irwin'in *Interlude 3*'e ilişkin yorumlaması tüm bunlar arasında en çarpıcı olanıdır. Irwin (2013, s. 54), Thurlow'un saptamasına katılmasına rağmen Dutilleux'nün *Interlude 3*'te amaçladığı şeyin yalnızca *L'arbre des songes* ile sınırlı kalan bir hafıza göndermesi oluşturmak olmadığını, bunun ötesinde dinleyiciyi bütünüyle konserin başlangıcını düşünmeye ittiğini ifade etmektedir. Dutilleux'nün *Interlude 3*'ün örgüsünü tasarlarken icracıların ve enstrümanların

karakterlerini gözettiğini de vurgulayan Irwin, klarinetteki figürü bu duruma örnek olarak göstermektedir.

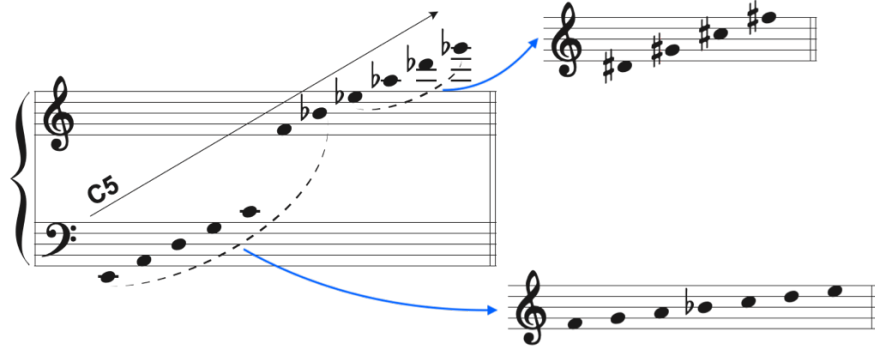
Interlude 3'ün, üçüncü bölümün sonunda duyulan ve ses kümesinin içerisindeki en kalın sestem yola çıkılarak [F] *Lidyen* olarak tanımlanabilecek diyatonik salkım akorun süreğen dokusu üzerinde şekillenmeye başladığı görülmektedir. Bu ses kümesi, PN 65 +6''daki piyano akoruyla bir adım daha genişlemiştir. Yeni bir perde sunulmamasına karşın kontrabas ve viyolonsel gruplarındaki seslerin aynı ölçüde sonlanması sebebiyle en kalın sesin viyoladaki [D₃] perdesi olduğu görülmektedir. PN 65 +9''da ise ikinci keman grubundaki [G₃] ve [A₃] perdeleri son bulmuştur. PN 65 +7''de solo kemanda görülen akort figürü ile, Irwin'in de bahsetmiş olduğu, Dutilleux'nün çalgıların ve icracıların karakterlerine ilişkin gözlemlerine dayanan jestler örgüde yer almaya başlamıştır. PN 65 +12'' ve PN 65 +13''te başlayan figürler ise bu duruma örnek teşkil etmektedir. PN 66 -2''de trombonda görülen [Bb₁] perdesinin hemen ardından PN 66'da piyanoda duyulan salkım pentakord ise *Interlude 3*'ün başındaki gibi *Lidyen* mod dizisinden elde edilmiştir. PN 66 +4''te Thurlow'un dikkat çekmiş olduğu [0,1,2] çekirdeğinin trombonda sunulduğu görülmektedir. Sürmekte olan örgüde yaylı çalgılarda *Interlude 3*'ün başından beri vurgulanan [A] sesini içeren bir ses kümesi bulunsa da üflemlilerdeki doku büyük oranda [Bb] sesi etrafında şekillenmektedir. PN 67'de piyanoda sunulan salkım akorun, [C#] perdesi üzerinde oluşturulmuş *Lidyen* pentakordu olduğu görülmektedir. Bu akordan 3'' sonra ise anılan akorun yaylılara aktarıldığı görülmektedir. PN 68'de [F#₄], [C#₅] ve [Bb₅] perdeleri üzerinde oluşturulmuş üç farklı *Lidyen* pentakordundan oluşan ses bulutunun yaylılarda *glissando* ile zirveye ulaşmasının ardından çan temasının PN 21 +2 ve PN 47'de görülen iki aktarımı birbirine eklemlenmiş hâlde sunulmuştur. Çan temasının sonlandığı noktada flüt ve klarinette görülen *tremolo* örgüsünün perde içeriğinin de *Lidyen* mod dizisine dayanıyor oluşu son derece dikkat çekicidir.

2.7 Dördüncü Bölüm

L'arbre des songes'un son bölümü olan dördüncü bölüm, Thurlow'un ifadeleriyle "canlı bir temponun tesis edildiği enerjik ve tutkulu bir bölümdür." Bölüm, değişen örgüler ve perde içerikleri gözetilerek iki kısımda irdelenmiştir. Ancak, PN 70 ve PN 71 arasındaki kesit, giriş niteliği taşımasına rağmen ayrı bir kısım olarak düşünülmemiş ve birinci kısım dahilinde ele alınmıştır. PN 87'den eserin sonlandığı nokta da *coda* karakteri taşıyor olmasına rağmen benzer görüş çerçevesinde ikinci kısma dahil edilmiştir.

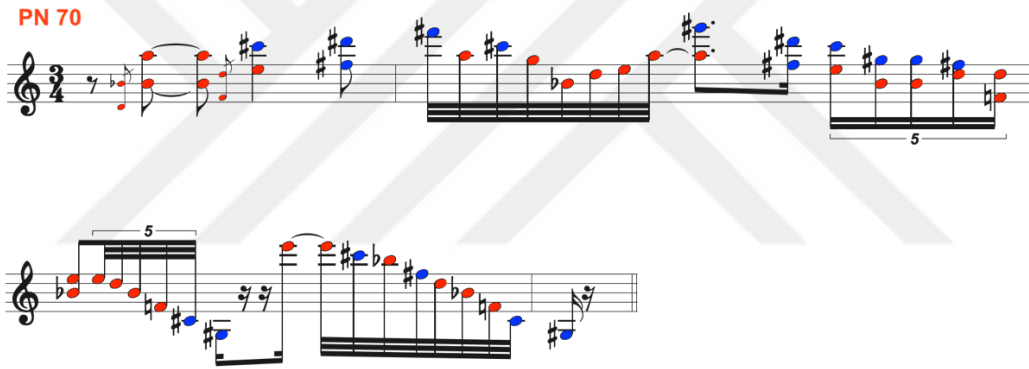
2.7.1 Birinci Kısım

PN 70 ve PN 71 arasındaki beş ölçülük kesitin iki katman çerçevesinde ele alınması mümkündür. Her ne kadar Thurlow bu bölüme ilişkin bir irdeleme yapmamışsa da söz konusu beş ölçülük kesitteki malzemeye göz atıldığında bu bölümde önceki bölümlerden elde edilmiş malzemelerin izlerinin açık bir şekilde görülebileceğine ilişkin saptamasının (1998, s. 371) son derece doğru olduğu görülmektedir. Armonik katmanın, *Interlude 3*'ün sonunda yer alan çan temasının son kesitinden dördüncü bölüme aktarılan ve [E] sesi üzerine kurulmuş altı adımlık 5/7-aralık döngüsü neticesinde meydana gelen bir [F] *İyonyen* ses kümesinden oluştuğu söylenebilir. Buradaki ses kümesi herhangi bir diyatonik modla tanımlanabilecekse de ses kümesinde yer alan en kalın sesin [F₄] perdesi olması, kümede bir eksen hissi yaratmakta ve kümenin bu perde üzerinden yorumlanmasına olanak vermektedir. Bu kesitteki armonik katmanı oluşturan türden diyatonik ses kümelerinin özellikle ilk bölümün armonik dokusunda son derece sık kullanıldığı hatırlanacaktır. Üflemeli çalgılar ile vibrafondan oluşan bu katmanda dikkat çeken unsur ise [A] sesinin bulunmamasıdır. Ancak, eksik olan bu sesin söz konusu kesitteki bir diğer katman olan solo keman partisinin hemen girişinde sunulmuş olduğu görülmektedir. Yalnızca solo kemanın oluşturduğu ikinci katmandaki perde içeriği, barındırdığı armonik katmanda olmayan sesler sebebiyle melez bir karakter taşımaktadır. Görsel 59'da da görülebileceği üzere, perde içeriğini armonik katmandakinden ayrı kılan seslere yine 5/7-aralık döngüsü kullanarak erişmek mümkündür.



Görsel 59. PN 70'teki katmanların aralık döngüsüne dayalı perde içeriği

Buradaki döngüsel perde içeriğinin birinci bölümden farkı ise 11 kromatik perde sınıfından oluşan perde içeriğinde IC5'in açık bir şekilde vurgulanmıyor oluşudur. Buna rağmen tıpkı birinci bölümdeki gibi belli kümelenmeler çerçevesinde oluşturulan kurgu ise aşağıda verilmiş olan görseldeki gibidir:



Görsel 60. Solo kemandaki [F] İyonyen (kırmızı) ve C5 (mavi) örgüsü

Bu kesitteki solo keman partisi parçalara bölünerek irdelendiğinde önceki bölümlerle olan malzeme alışverişi açık bir şekilde görülmektedir. PN 70'teki perde içeriğine bakıldığında, çan temasının bir parçası olan [D-Bb-F-E] tetrakordu göze çarpmaktadır. Bu tetrakorda eklenen [C#₆] perdesi de dikkate alındığında söz konusu ölçüde [Bb] sesi üzerinde oluşan bir [0,3,4,7] çekirdeğinin bulunduğu görülmektedir. Sonraki ölçünün ilk kısmını ise bu çekirdeğin sıklıkla bulunduğu bağlamlardan birisi olan oktatonik doku ile açıklamak mümkündür. PN 70 +1'de ise [0,3,4,7] çekirdeğinin, birbirlerine eklenmiş bir şekilde [Bb] ve [C#] sesleri üzerinde oluşturulduğu görülmektedir (Görsel 61). Yine aynı ölçünün son kesitinde görülen [0,3,4,7] çekirdeğinin hemen ardından başlayan C5/7 döngüsel hareketinin başlangıcında ise anılan çekirdeğin arpta da sunulduğu dikkat çekmektedir. PN

71 -2'de armonik katmandaki genişlemeyi meydana getiren *trill* örgüsünün ise yine 5/7- aralık döngüsü ile oluşturulduğu görülmektedir (Görsel 62).

PN 70

[0,3,4,7] OCT1 [0,3,4,7]

Görsel 61. Solo kemandaki OCT1 ve [0,3,4,7] çekirdekleri

PN 72-2

Harpe

[0,3,4,7] C5/7

Viol. solo

Viol. I

Viol. II

Alt.

Vcl.

[F]

Ionian

C5/7

Görsel 62. Armonik katmandaki genişleme (Dutilleux, 1985a, s. 87)

PN 71'deki solo keman çizgisinde, bir önceki kesitteki benzer olarak bütünüyle kromatik bir perde içeriği olduğu görülür. Her adımda ses alanının genişlediği bu pasajdaki aralık ilişkilerinin oluşturulması noktasında, IC3 ve IC4 etkin rol oynamaktadır. Buna ek olarak IC1

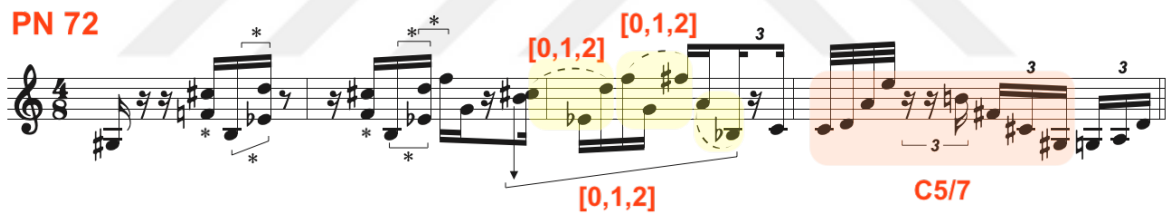
konturundan da bu pasajda sıkça faydalandığı görülmektedir. Anılan kesitte yer alan IC3 ve IC4'ler Görsel 63'te yıldız (*) ile işaretlenmiştir.



Görsel 63. PN 71'deki IC3 ve IC4 içeriği

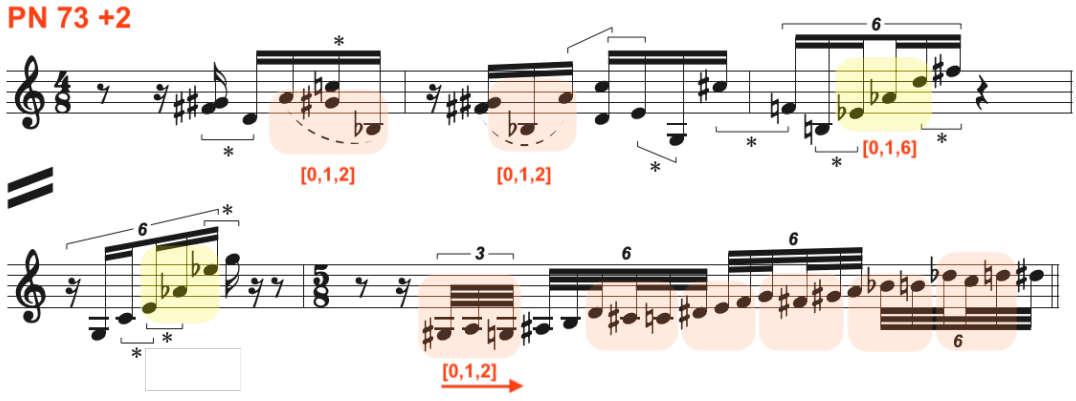
Solo kemana eşlik eden armonik dokunun ise tahta üflemelilerde her ölçüde sunulan yeni bir akor ve bu akorların her birinin başlangıcı vurgulayan bir jectten oluştuğu görülmektedir. PN 71'de tahta üflemelilerdeki ilk akor, bölüm boyunca kullanılmış akorlara temel teşkil eden birtakım özellikler taşımaktadır. Bunlardan biri, akoru meydana getiren seslerin kalından inceye doğru dizilimlerindeki ilk iki sesin IC2 ile oluşturulmuş olmasıdır. Bu durum, PN 71 ve sonraki beş ölçüdeki akorlarda açık bir şekilde gözlenmektedir. Söz konusu akorun bölümdeki diğer akorlara aktarılan bir diğer özelliği ise içerisinde herhangi bir tonal referans barındırmayan ikinci çevrim akor barındırıyor oluşudur. Bu aktarımın izleri pek çok ölçüde görülebilecekse de PN 72'de tahta üflemelilerde görülen akor bu duruma açık bir örnek teşkil etmektedir. Bu kesitteki ikinci akorun ise tümüyle oktatonik içeriğe sahip olduğu görülmektedir. Ancak, bölümün girişindeki oktatonik kesitte benzer bir şekilde bir ses -[F#] sesi- dizinin içerisinde yer almasına rağmen söz konusu akora dahil edilmemiştir. PN 71 +2'de görülen üçüncü akor ise benzer bir kullanımı birinci bölümde görülen akustik diziyeye dayanmaktadır. PN 71 +3'teki dördüncü akor barındırdığı [C] sesi dışında tam ton dizisi seslerinden oluşmaktadır. PN 71 +4'te görülen son akorun ise kuruluşu bakımından PN 70'teki ile son derece benzeştiği dikkat çekmektedir. Bunlara ek olarak, PN 71 ve 72 arasındaki armonik dokunun dikkat çeken yönlerinden biri de söz konusu kesitteki konturun IC3 ve IC4 ile oluşturulmuş bir hattan meydana gelmesidir.

PN 72’de başlayan yeni örgünün ilk üç ölçüsündeki devinimi sağlama noktasında etkin rol oynayan *pizzicato* bas çizgisi ve bu çizgiyi destekleyen timpani, eser boyunca çok defa kullanılmış olan [0,1,6] çekirdeği çerçevesinde oluşturulmuştur. Aynı ölçüde tahta üflemelilerde görülen akor ise, daha önce de ifade edildiği gibi PN 71’deki akor ile son derece benzerdir. PN 72’den itibaren görülen örgü tek bir prosedür çerçevesinde oluşturulmamış, önceki bölümlerde kullanılan çekirdekler birbirine eklemlenmiş bir biçimde işlenmiştir. Solo kemanda görülen *pizzicato* yapı, önceki kesitteki benzer bir şekilde IC3 ve IC4 aralık sınıflarını vurgular niteliktedir. Yine solo kemanın PN 72 +1’in sonunda başlayan ve ikinci keman grubu tarafından desteklenen çizgisini iç içe geçmiş kromatik hücreler ile açıklamak mümkündür. PN 72 +2’de 5/7-aralık döngüsünden elde edilmiş bir perde içeriğine bürünen solo keman çizgisinin üzerinde yer alan arp ve trombon çizgisinin, kromatik hücre ile IC3 ve IC4 aralık sınıfları ile oluşturulmuş olduğu dikkat çekmektedir. Bu kesitte pikolo flüt ile iki flütte görülen 5/7-aralık döngüsüne dayalı armonik dokunun ise yaylılarda yapay armoniklerle desteklendiği görülmektedir. Solo kemadaki çekirdeklere dayalı perde örgütlenmesi aşağıdaki görselde verildiği gibidir:



Görsel 64. Solo kemadaki çekirdekler ve perde örgütlenmesi (IC3 ve IC4 aralık sınıfları yıldız ile işaretlenmiştir)

PN 73 -3’teki solo keman pasajındaki kromatik çıkıcı hat ve bu hattın bağlamını oluşturan ritmik figür PN 75 +1’e dek örgünün öne çıkan öğelerinden biri hâline gelir. PN 73 -1’de birinci keman grubunda görülen kromatik çekirdeğe dayalı yapının solo kemana aktarıldığı görülmektedir. Bu pasajın sonlandığı nokta olan PN 73’te, armonik doku büyük ölçüde tam ton dizisine dayanmaktadır. Arp ve trombon çizgisinin ise bir önceki kesitteki benzer bir şekilde büyük ölçüde IC3 ve IC4 aralık sınıflarından meydana geldiği görülmektedir. Devinimi sağlayan *pizzicato* viyolonsel ve baslar ile timpaninin perde içeriğinin de benzer bir örgütlenme neticesinde meydana geldiği dikkat çekmektedir. PN 73’te başlayan dokudan iki ölçü sonra örgüye dahil olan solo kemanın perde içeriği Görsel 65’teki gibidir.



Görsel 65. Solo kemandaki pasajın perde içeriğini oluşturan çekirdekler

PN 74'te fagot, kontrafagot ve arpta görülen [Eb-A] hareketi, üçüncü bölümdeki (PN 53) bas hareketi ile açık benzerlik taşımaktadır. Bu bas hareketi dışındaki perde içeriğinin ise [G] sesi dışında tam ton dizisine dayandığı görülmektedir. PN 75 -1'de ikinci flütte duyulan [C#₄] perdesi ile birlikte PN 75'te diyatonik bir perde içeriğine geçiş yapılmıştır. Fagot ve kontrafagotta vurgulanan [A] sesi sebebiyle, söz konusu kesitin perde içeriğinin [A] *lyonyen* modu karakteri taşıdığını söylemek mümkündür. Yaylılardaki armonik dokunun ise döngüsel malzeme çerçevesinde şekillenmiş yapay doğuşkanlardan oluştuğu görülmektedir. Söz konusu katmanın piyano ve bakır üflemelilerdeki bileşenlerinde ise diyatonik perde içeriği salkım akor oluşturacak şekilde kurgulanmıştır. Perde içeriği her ölçüde aynı değilse de diyatonik karakter büyük ölçüde korunmuştur. PN 71'de görülen akorun bir benzerinin, PN 75 +2'de klarinet ve obualarda yaylı çalgılar tarafından desteklenmiş bir şekilde sunulduğu görülmektedir.

Bu diyatonik örgüde dikkat çeken şeylerden bir tanesi, keman gruplarında yapay armoniklerden oluşan armonik dokudur. PN 71'deki akorun bileşenlerinden biri olan ve herhangi bir tonal referans barındırmayan ikinci çevrim majör akor, PN 76 -2'den itibaren keman gruplarında armonik dokunun bir bileşeni olarak değerlendirilmiştir. Geri kalan yaylılardaki örgü ise yine PN 76 -2'den başlayarak 5/7-aralık döngüsünü vurgulamaktadır. Her ne kadar perde içeriği diyatonikse de PN 76'da solo kemanda bu diyatonik içerikten uzaklaşıldığı görülür. Bas çizgisi ise aralık döngüsü çerçevesinde oluşturulmuş olmasına karşın her zaman armonik dokunun diğer öğeleri ile benzer perde içeriğine sahip değildir. PN 76 +1'de ise yeniden diyatonik alana dönmüştür. Bu kesitte, perde içeriğinin stabil olmadığı ve birden fazla yöntemle elde edilmiş birbirinden farklı ses kümelerinin aynı anda

kullanıldığı görülmektedir. PN 77 -3'te vurmaları ve piyano ile başlayan örgü bu duruma örnektir. Buradaki armonik dokuyu büyük ölçüde tam ton dizisi ile açıklamak mümkünse de solo keman dahil devinimi sağlayan öğelerin perde içeriği bakımından statik olmadığı dikkat çekmektedir. PN 77 -3'te vurmaları taklit eden solo kemandaki figürün, PN 77 -2'de tıpkı PN 74'teki gibi içerisinde [G] sesi eklenmiş bir tam ton ses kümesinden oluştuğu görülmektedir. Bu sesin yalnızca keman açık teli olan [G₃] perdesinde kullanılması, ses kümesinin tam ton dizisi düşünülerek tasarlandığını ancak açık telin tınısal özelliklerinden istifade etmek amacıyla bu sesin eklendiğini düşündürmektedir. Yaylı çalgılardaki yapay doğuşkanlara dayalı armonik dokunun da tam ton dizisi çerçevesinde kurgulanmış olması, bu kesitin büyük ölçüde tam ton dizisi gözetilerek kurgulanmış olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

PN 77'de *pizzicato* viyolonsel ve baslarda başlayan 5/7-aralık döngüsüne dayalı malzeme PN 77 +1'de solo kemana aktarılır. PN 77 -1'de görülen [Bb] sesi dikkate alındığında bas çizgisinin [0,5,6] çekirdeği ile başlayıp ardından döngüsel çizgi oluşturduğu görülmektedir. PN 77 +2'den itibaren orkestra dokusunda, çan temasının bileşenlerinden biri olan [0,5,6] çekirdeği ile 5/7-aralık döngüsü öğelerine ek olarak IC3 ve IC4 hareketlerine dayanan figürler de görülmektedir. Döngüsel malzeme ile sonlanan cümlenin ardından duyulan solo kemandaki perde içeriği, büyük oranda [G₃] perdesinin eklenmiş olduğu tam ton dizisi ile [0,5,6] çekirdeğinden meydana gelmektedir. Bu çekirdeklere dayalı perde içeriği Görsel 66'da gösterildiği gibidir.

PN 77 +2

The image shows three staves of musical notation for a solo violin. The first staff contains four measures: the first measure is highlighted in yellow and labeled [0,5,6]; the second measure is highlighted in green and labeled WT0; the third measure is highlighted in yellow and labeled [0,5,6]; the fourth measure is highlighted in green and labeled WT0 + [G]. The second staff contains four measures: the first measure is highlighted in green and labeled WT0 + [G]; the second measure is highlighted in green and labeled WT0 + [G]; the third measure is highlighted in yellow and labeled [0,5,6]; the fourth measure is highlighted in green and labeled WT0 + [G]. The third staff contains two measures: the first measure is highlighted in green and labeled WT0; the second measure is highlighted in yellow and labeled [0,5,6].

Görsel 66. Solo kemandaki çekirdekler

Yukarıda verilmiş olan solo keman partisinin bittiğini nokta olan PN 79 -3'teki örgü, solo kemandaki perde oluşum sürecine paralel olarak tam ton dizisinden elde edilmiş hücreler ile [0,1,6] çekirdeğinden meydana gelmektedir. Buna ek olarak, kimi tam ton hücrelerinin başına eklenmiş IC1 aralık sınıfı uzaklıktaki sesler neticesinde, eser boyunca sıkça kullanılmış olan [0,3,4,7] çekirdeğinin alt kümelerinden biri olan [0,3,4] çekirdeğinin olduğu görülmektedir (Görsel 67). Yine aynı tam ton dizisinin içerisinde yer alan [G#] sesine eklenmiş 5/7-aralık döngüsü malzemesinin kesiştiği noktalarda ise IC4 aralık sınıfından meydana gelen bir figür olduğu gözlemlenmektedir. Solo kemandaki hattın çalgısal özelliklerinden gelen istisnalar ve [0,5,6] çekirdeğini oluşturan [Bb-D#-E] ses kümesinin içerisinde yer alan [D#] perde sınıfı dışında, bu kesitteki örgünün bahsedilen çerçevede şekillendiği görülmektedir.

PN 79 +1 ile birlikte bu [D#] perde sınıfı da örgünün içerisine dahil edilmiştir. PN 79 +4'ten itibaren solo keman çizgisi ve bu çizgiyi destekleyen klarinet ve birinci keman grubundaki perde içeriği büyük oranda IC3 ve IC4 aralık sınıflarından meydana gelmektedir. Bu kesitteki bir başka dikkat çeken unsur ise PN 81'de açık bir şekilde görülecek olan [F#] ekseninin, ısrarcı bir şekilde vurgulanıyor oluşudur. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, PN 79 -3 ve sonrasındaki kesitin bölümün ikinci kısmına hazırlık görevi üstlendiği söylenebilecektir. İkinci kısmın başladığı PN 81'den yedi ölçü önce görülen *trill* figürü ise açık bir şekilde PN

41'deki kromatik hücreye dayanan kanona yapılmış bir göndermedir. Bu figürün sonunda ise bir örneğine PN 73 -1 ve PN 74 -1'de rastlanılan ve birbirine eklenmiş kromatik hücrelerden oluşan yapı ile ikinci kısmın başlangıcını imleyen akora geçiş sağlanmıştır.

PN 79 -2

The image displays a musical score for PN 79 -2, featuring various orchestral instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Bass (Bass.), Cor (Cor.), Timpani (Timb.), Harp (Harpe), Violin Solo (Viol. solo), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Alto (Alt.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The second system includes Cor (Cor.), Timpani (Timb.), Harp (Harpe), Violin Solo (Viol. solo), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Alto (Alt.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score includes dynamic markings such as *mf*, *sf*, and *sfz*. There are yellow highlights on the Flute, Clarinet, Bass, Violin I, Violin II, Alto, and Violoncello parts. Green highlights are present on the Flute, Clarinet, Bass, Cor, Timpani, Harp, Violin I, Violin II, Alto, Violoncello, and Contrabass parts. A red arrow labeled 'C5' points to a specific note in the Bass and Cb. parts.

Görsel 67. Orkestradaki [0,5,6] (sarı) ve WT0 (yeşil) örgüsü (Dutilleux, 1985a, s. 100)

2.7.2 İkinci Kısım

Birinci kısımdaki tam ton dizisinden elde edilen ses kümelerine ilişkin malzemenin yoğunluğuna benzer bir durum ikinci kısımda da gözlemlenmektedir. Yaylı çalgılarda görülen ve PN 81'den başlayarak ikinci kısmın büyük bir çoğunluğunda armonik dokunun şekillenmesinde başat rol oynayan akoron, basta yer alan ve IC5'in tınısal genişliğinden yararlanmak adına kullanılmış olabilecek [C#] sesi dışında tam ton içeriğe sahip olduğu görülmektedir. Bu esnada pikolo flütte sunulan yapı ise girişte solo kemanda sunulan tema benzeri yapı ile büyük benzerlik taşımaktadır. Bu durum, Irwin'in mevsimsel döngüye ilişkin yapmış olduğu saptama (2013, s. 15) ışığında son derece anlaşılır bir hâl almaktadır. Aşağıda verilmiş olan görselde, girişteki yapı ile PN 81 +1'deki pikolo flüt çizgi arasındaki ilişki aşağıdaki görselde gösterildiği gibidir:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Giriş' and is in 7/8 time. It contains a melodic line with a yellow highlight under the first four notes and a purple highlight under the last three notes. The bottom staff is labeled 'PN 81 +1' and is in 3/4 time. It contains a melodic line with a yellow highlight under the first four notes and a purple highlight under the last three notes. A blue arrow labeled '[0,1,2]' points from the yellow highlight in the 'Giriş' section to the yellow highlight in the 'PN 81 +1' section. A blue arrow labeled 'C5/7' points from the purple highlight in the 'Giriş' section to the purple highlight in the 'PN 81 +1' section.

Görsel 68. Birinci bölümdeki tema benzeri yapı ile PN 81 +1'deki pikolo flüt çizgi arasındaki bağlantı

Yaylı çalgılardaki tam ton armonik dokuya eşlik eden ve tını ve malzeme açısından çan teması ile son derece benzeşen perküsyon, arp ve piyano örgüsünün ise tam ton dizisinden alınan hücrelere ek olarak [0,5,6] ve [0,1,2] çekirdeklerinden meydana geldiği görülmektedir. Söz konusu bileşenler aşağıdaki görselde verildiği gibidir:

The image shows a piano accompaniment for PN 81 in 3/4 time. The notation is on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The piano part is divided into several sections, each with a different color highlight: yellow, purple, yellow, purple, green, and purple. The sections are labeled with 'WT0', '[0,5,6]', 'WT0', '[0,5,6]', '[0,1,2]', and '[0,5,6]' respectively. The piano part is marked with '8a' at the top left.

Görsel 69. Piyanodaki figür ve perde içeriği

PN 83 ve sonrasındaki armonik doku, PN 81'den beri süregelen [F#-C#] pedal sesleri çerçevesinde kurgulanmıştır. PN 83 ve PN 83 +1'de görülen tam ton perde içeriğinin, bir sonraki ölçüde akustik diziyeye dayandığı söylenebilecek bir akorun pedal sesler üzerine eklenmesi ile değişime uğradığı görülmektedir. PN 84 -1'deki akor ise oktatonik diziden elde edilmiş bir ses kümesi ile oluşturulmuştur. PN 84 +2'de görülen akor ile yalnızca armonik dokunun değil, solo kemanda görülen perde içeriğinin de değişime uğradığı görülmektedir. [F#-C#] pedalına ve tam ton dizisine dayanan ses kümesine [F] ve [A] seslerinin eklenmesi ile oluşan yeni ses kümesi, solo kemandaki *ponticello* pasajda açık bir şekilde sunulmuştur. Bu ses kümesi Görsel 71'de gösterildiği gibidir:

PN 85



Görsel 71. PN 85'te kullanılan ses kümesi

Solo kemanın PN 85'teki *ponticello* pasajına eşlik eden çimbalonda, [0,1,2] çekirdeği neticesinde duyulan ve ses kümesine dahil olmayan bir [Eb] sesi olduğu dikkat çekmektedir. Bu ses, PN 85 +1'de bir kez daha duyulmasına karşın PN 86 -1'e dek armonik dokunun içerisine dahil edilmemiştir. Ses kümesinin ikinci bölümdekine benzer bir şekilde genişlemesine dayalı kurgusu sonucunda PN 86 +1'de [G] sesi de armonik dokuda yer almaya başlamıştır. Ses kümesinin genişlemeye dayalı değişim süreci aşağıdaki görselde verilmiştir:

PN 85



PN 86 -1



PN 86 +1



Görsel 72. Perde içeriğinin PN 85 ve PN 86 +1 arasındaki değişimi

PN 87'de başlayan *coda* benzeri yapıda bölümü meydana getiren öğelerin tümünün değerlendirildiği görülmektedir. Yaylı çalgılardaki doku önceki ölçülerde olduğu gibi WT0 dizisinden elde edilmiş olmasına karşın pikolo flüt, flüt ve obuadaki ilk akorun WT1 ses kümesinden oluştuğu dikkat çekmektedir. Bu çalgıların aynı ölçüdeki ikinci akoru ile PN 88 arasındaki akorlarının ise 5/7-aralık döngüsüne dayalı bir perde içeriğine sahip olduğu söylenebilir. Solo kemandaki perde içeriğinin ise açık teldeki sesleri kapsayan ve tınısal bir amaca hizmet eden *pizzicato* dışında PN 88 -1'e dek WT0 perde içeriğine sahip olduğu görülmektedir. Solo kemanın PN 88 -1'deki perde içeriği, 5/7-aralık döngüsü pasajı ile son bulmaktadır. PN 88'de görülen yeni örgü ise neredeyse tümüyle PN 86 -1'deki perde içeriğine sahip olmasına karşın başındaki [0,1,2] çekirdeği ve taşımış olduğu tınısal karakter sebebiyle çan temasını son derece anımsatmaktadır. Söz konusu perde içeriği son ölçüye kadar devam etmesine karşın eserin bitişini imleyen akorda WT0 dizisinin içerisinde bulunan [C] sesinin akora dahil edilmediği, ancak bu ses yerine PN 85'ten eserin bitimine dek kullanılan [A] sesinin akorun bileşenlerinden biri olarak kullanıldığı görülmektedir.

SONUÇ

Dutilleux'nün eserleri üzerine yapılmış son derece kısıtlı sayıdaki çalışmanın tümünde sıkça kullanılan bir kavram olan kademeli gelişme, özünde bir müzik malzemesinden sağlanabilecek azami faydanın sistematik bir biçimde sağlanması prosedürüne dayanır. Bestecinin *Métaboles*'ün yaratım sürecinin başından itibaren kademeli gelişme tekniği çerçevesinde geliştirmeyi planladığı öğelerin bu prosedür içerisinde üstlendikleri görevleri bu öğelerin tekrarlarına dayandırması da tek bir müzik malzemesine dayalı sistematik kurgunun Dutilleux'nün müziğindeki yerine ilişkin fikir vermektedir. Bestecinin dallanıp budaklanan bir sembolik ağaç imgesini *L'arbre des songes*'un gelişim süreci ile ilişkilendirmesi de bestecinin çalışma yöntemlerini büyük ölçüde sistematik doğrultuda oluşturduğunu göstermektedir. Dutilleux'nün, bu çalışma yöntemini *Senfoni 1*'den itibaren "düşünce yapımın belkemiği" olarak tanımladığı (Nichols ve Dutilleux, 1994, s. 89) göz önünde bulundurulduğunda, bu çalışma yönteminin *L'arbre des songes*'a dek gelişkin bir forma ulaşmış olacağı varsayımında bulunmak mümkündür.

Bu çalışmada, eserin başladığı andan sonuna kadar olan sistematik örgü olarak tanımlanan kademeli gelişmenin yalnızca bir veçhesi olan perde kurgusunun, *L'arbre des songes*'da oluşturulma yöntemleri üzerinde durulmuştur. Sistematik olarak yararlanılan öğeler tespit edilerek Dutilleux'nün *L'arbre des songes*'daki perde seçimlerinin altında yatan prosedürlerin neler olduğu sorusuna yanıt aranmıştır. Bu bağlamda, *L'arbre des songes* bölüm bölüm ele alınmış ve her bir bölümün perde organizasyonunda kullanılan araçlar araştırılmış ve irdelenmiştir.

Bu araştırma neticesinde, bestecinin belirgin bir tema olgusunu kesin bir dille reddetmesine rağmen solo kemanda girişte sunulan malzemenin, eser boyunca pek çok kez gerek değişime uğramamış hâlde gerekse de farklı perde içeriklerine uyum sağlayacak bir biçimde değerlendirildiği gözlemlenmiştir. Yine, girişte solo kemanda sunulmuş olan bu malzemeyi meydana getiren iki bileşen olan aralık döngüsü ve kromatik çekirdeğin, eser boyunca perde seçim sürecinde etkin rol oynadığı görülmüş ve kimi kesitlerde yalnızca bu iki öğeye dayanan müzik yapılarının oluşturulduğu saptanmıştır. Yine eserin ilk ölçülerinde kullanılan

[0,5,6] çekirdeği ile bu çekirdeğin *inversion*'ı olan [0,1,6] çekirdeğinden eser boyunca perde seçimi noktasında etkin olarak faydalandığı görülmüştür.

Serialist estetik ile arasına net bir mesafe koyan bestecinin bu tutumuna karşın, on iki ses prensibine dayanan ses dizilerinden ve bu ses dizilerinin dönüşümlerinden elde edilmiş malzemelerden yararlandığı ancak bu malzemeleri kendi biçimsel anlayışına uygun hâle getirerek kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu durumun en açık örneğini ise PN 7'deki on iki ses dizisine dayanan yapının oluşturulma sürecine ilişkin hazırlanmış olan Görsel 11'de görmek mümkündür. Buna ek olarak, bestecinin on iki kromatik sese dayalı dizileri yalnızca bir bütün olarak değil, çalışma prensibine son derece uygun düşen bir biçimde, aynı zamanda segmentlere ayırarak kullandığı tespit edilmiştir.

Bestecinin ayrıca, diyatonik mod dizilerinden elde edilmiş ses kümelerini yatay ve dikey bağlamlarda kullanarak *L'arbre des songes*'un perde kurgusunda etkin bir şekilde değerlendirdiği saptanmıştır. Diyatonik modlardan elde edilen yapıların yanında, Bartók'un müziğinin en karakteristik öğelerinden biri olan (Lendvai, 1971, s. 67) akustik dizinin de Dutilleux'nün perde seçim sürecinde değerlendirdiği materyallerden biri olduğu gözlemlenmiştir. Bestecinin, tam ton dizisinden elde edilmiş segmentleri ve ses kümelerini değerlendirdiği görülmüşse de bu öğelere dördüncü bölüm hariç pek rastlanmamıştır. Bunlarla beraber, oktatonik dizinin de eser boyunca etkin olarak kullanıldığı görülmüş, kimi kesitlerin yalnızca bu dizi gözetilerek oluşturulduğu saptanmıştır. Oktatonik içeriğe sahip olmayan kesitlerde dahi oktatonik dizi ile yakından ilişkili [0,3,4,7] çekirdeğinin öne çıkan bir unsur olduğu görülerek oktatonik dizinin Dutilleux'nün perde seçim sürecinde önemli bir yere sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bunlara ek olarak, ikinci bölüm başta olmak üzere, eser boyunca herhangi bir dizisel şablonla açıklanamayan ancak besteci tarafından perde seçim sürecinde kullanılmak üzere oluşturulduğu anlaşılan ses kümeleri saptanmış, bu ses kümelerinin sabit olmayan eksen sesler çerçevesinde kullanıldığı görülmüştür.

Tüm bunlardan yola çıkılarak, Dutilleux'nün *L'arbre des songes*'da perde seçimi noktasında benimsediği saptanan yukarıdaki yöntemlerin tümünün, bestecinin kademeli gelişmenin doğasına ilişkin yapmış olduğu tanım ile tutarlı olarak, eser boyunca sistemli bir biçimde değerlendirildiği sonucuna ulaşılmıştır. Ulaşılan tüm verilerin bestecinin çalışma prensibini

anlamak noktasında son derece faydalı olduğu düşünölmekle birlikte, bu verilerin Dutilleux'nün müziği üzerinde yürütölecek başka çalışmalarda da yol gösterici olması arzulanmaktadır.



KAYNAKLAR

- Anderson, J. (2010). Timbre, Process and *accords fixes*: Dutilleux and his Younger French Contemporaries. *Contemporary Music Review*, 29(5), 447-461.
doi:10.1080/07494467.2010.589124
- Arditti String Quartet. (2012). *Ainsi la nuit*. Montaigne.
- Auner, J. (2004). Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Webern. N. Cook ve A. Pople (Ed.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* içinde (ss. 228-259). Cambridge: Cambridge University Press.
- Austin, W. W. (1966). *Music in the Twentieth Century: From Debussy through Stravinsky*. W. W. Norton & Company, Inc.
- Bartók, B. (1938). *Violin Concerto No.2*. London: Boosey & Hawkes.
- Beard, D. ve Gloag, K. (2005). *Musicology: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Boulez, P. (1975). *Pierre Boulez: Conversations with Célestin Deliège*. London: Eulenburg Books.
<https://archive.org/details/pierreboulezconv0000boul/page/n5/mode/2up> adresinden erişildi.
- Britannica, T. E. of E. (2018). Timbre. *Encyclopaedia Britannica*. 13 Mayıs 2021 tarihinde <https://www.britannica.com/science/timbre> adresinden erişildi.
- Caballero, C. (2003). *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chandler, Y. (2013). *Dutilleux's Memory Concept and Progressive Growth in Ainsi la nuit*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Brandeis University.
- Clements, A. (1993). Western Europe, 1945-70. R. P. Morgan (Ed.), *Modern Times: From World War I to the Present* içinde (ss. 257-288). London: The Macmillan Press.
- Dutilleux, H. (1943). *Sonatine pour Flûte et Piano*. Editions Musicales Alphonse Leduc.

- Dutilleux, H. (1947). *Sonate pour Hautbois et Piano*. Editions Musicales Alphonse Leduc.
- Dutilleux, H. (1948). *Sonate pour piano*. Editions Durand.
- Dutilleux, H. (1961). Diversities in Contemporary French Music. J. Beckwith ve U. Kasemets (Ed.), *The Modern Composer and His World* içinde (Scholarly Reprint Series.). Toronto: Toronto University Press.
- Dutilleux, H. (1970). *Tout un monde lointain...* Heugel & Cie.
- Dutilleux, H. (1976). *Ainsi la nuit*. Heugel&Cie.
- Dutilleux, H. (1985a). *L'arbre des songes [Partitür]*. B. Schott's Söhne.
- Dutilleux, H. (1985b). *L'arbre des songes [Keman-piyano indirgemesi]*. Edition Schott.
- Dutilleux, H. ve Glayman, C. (2016). *Henri Dutilleux: Music—Mystery and Memory (Conversations with Claude Glayman)*. (R. Nichols, Çev.). New York: Routledge.
- Freeman, R. (1996). Aspects of French Patronage. *Tempo*, (195), 27-33.
- Fry, A. (2015). La guerre et la paix, 1914-1945. T. Simon (Ed.), *The Cambridge Companion to French Music* içinde (ss. 159-179). New York: Cambridge University Press.
- Griffiths, P. (2010). *Modern Music and After* (3rd Edition.). New York: Oxford University Press.
- Griffiths, P. (2013, 23 Haziran). Henri Dutilleux, Modernist Composer, Dies at 97—The New York Times. 28 Ocak 2021 tarihinde <https://www.nytimes.com/2013/05/23/arts/music/henri-dutilleux-modernist-composer-dies-at-97.html> adresinden erişildi.
- Hart, B. (2001). The Symphony in Debussy's World. *Debussy and His World* içinde (ss. 181-201). Princeton: Princeton University Press.
- Henri Dutilleux, French composer, dies aged 97. (2013, 22 Mayıs).*BBC News*. 24 Temmuz 2021 tarihinde <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-22625786> adresinden erişildi.
- Hesketh, K. (2010). The Backbone of Night: Mechanisms of Evolution in Henri Dutilleux's *Ainsi la nuit*. *Contemporary Music Review*, 29(5), 463-483. doi:10.1080/07494467.2010.589125

- Houtsma, A. J. M. (1997). Pitch and timbre: Definition, meaning and use. *Journal of New Music Research*, 26(2), 104-115. doi:10.1080/09298219708570720
- Irwin, B. C. (2013). *Tree Morphology and Deep Structure in Henri Dutilleux's L'arbre des songes*. (Yayımlanmamış doktora tezi). University of California.
- Jarman, D. (2010). "Remembrance of things that are to come": Some Reflections on Berg's Palindromes. C. Hailey (Ed.), *Alban Berg and His World* içinde (ss. 195-221). Princeton: Princeton University Press.
- Jeffries, S. (2002, 19 Nisan). Interview: French composer Henri Dutilleux. *The Guardian*. 9 Mayıs 2021 tarihinde <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2002/apr/19/shopping.artsfeatures1> adresinden erişildi.
- Kelly, B. L. (2000). History and Homage. D. Mawer (Ed.), *The Cambridge Companion to Ravel* içinde (ss. 7-26). New York: Cambridge University Press.
- Kolat, Y. (2009). *Henri Dutilleux'nün "Tout un Monde Lointain..." (Bütün Bir Uzak Dünya...) Adlı Müziğinin Bestecilik Teknikleri Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans sanat eseri raporu). Hacettepe Üniversitesi.
- Lendvai, E. (1971). *Béla Bartók: An Analysis of His Music*. London: Kahn & Averill.
- Mawer, D. (2017). "Dancing on the Edge of the Volcano": French Music in the 1930s. C. Potter (Ed.), *French Music Since Berlioz* içinde . Taylor and Francis.
- Meyer, L. B. (1994). *Music The Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, D. (1953). The Holland Festival. *The Musical Times*, 94(1327), 3.
- Monsaingeon, B. ve Boulanger, N. (1988). *Mademoiselle: Conversations with Nadia Boulanger*. Boston: Northeastern University Press.

- Morgan, R. P. (1988). Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene. N. Kenyon (Ed.), *Authenticity and Early Music* içinde (ss. 57-82). Oxford University Press.
- Morgan, R. P. (1993). The Modern Age. R. P. Morgan (Ed.), *Modern Times: From World War I to the Present* içinde (ss. 1-32). London: The Macmillan Press.
- Nichols, R. (1991). Dutilleux at 75. *The Musical Times*, 132(1775), 701-702. doi:10.2307/965551
- Nichols, R. ve Dutilleux, H. (1994). Progressive Growth. Henri Dutilleux in Conversation with Roger Nichols. *The Musical Times*, 135, 87-90. doi:10.2307/1002977
- Obi-Keller, J. (2015). Remembering a Musical Era: Henri Dutilleux in Conversation. *Tempo*, 69, 12-19. doi:10.1017/S0040298215000091
- Perle, G. (1990). *The Listening Composer*. Berkeley: University of California Press.
- Potter, C. (2006). Dutilleux at 90. *The Musical Times*, 147(1894), 51-58. doi:10.2307/25434358
- Potter, C. (2010). The End — Or Is It? Dutilleux's Revisions. *Contemporary Music Review*, 29(5), 515-527. doi:10.1080/07494467.2010.589128
- Potter, C. (2016). *Henri Dutilleux: His Life and Works*. New York: Routledge.
- Potter, C. (2017a). French Music and the Second World War. C. Potter (Ed.), *French Music Since Berlioz* içinde . New York: Taylor and Francis. <https://www.perlego.com/book/1488506/french-music-since-berlioz-pdf> adresinden erişildi.
- Potter, C. (2017b). French Musical Style and the Post-War Generation. C. Potter (Ed.), *French Music Since Berlioz* içinde . New York: Taylor and Francis. <https://www.perlego.com/book/1488506/french-music-since-berlioz-pdf> adresinden erişildi.
- Potter, C. ve Rae, C. (2010). Preface. *Contemporary Music Review*, 29(5), 429-430. doi:10.1080/07494467.2010.589122

- Rae, C. (2000). Henri Dutilleux and Maurice Ohana: Victims of an Exclusion Zone? *Tempo*, (212), 22-30. doi:10.1017/S0040298200007580
- Rae, C. (2010). Beyond Boundaries: Dutilleux's Foreign Leavening. *Contemporary Music Review*, 29(5), 431-445. doi:10.1080/07494467.2010.589123
- Say, A. (2010). Interludium. *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schoenberg, A. (1984). National Music. L. Stein (Ed.), *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg içinde* . University of California Press.
- Schonberg, H. C. (1965). Very Big Man of Avant-Garde. *The New York Times*, s. 11. New York.
- Shepherd, S. B. (2014). *Tradition and Invention In the Music of Henri Dutilleux*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Cornell University.
- Simeone, N. (2006). Making Music in Occupied Paris. *The Musical Times*, 147(1894), 23. doi:10.2307/25434357
- Sitkovetsky, D. ve Jansons, M. (2008). *L'Arbre des songes*. RCO.
- Stravinski, İ. (2011). *Altı Derste Müziğin Poetikası*. (C. Taylan, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Susanni, P. ve Antokoletz, E. (2012). *Music and Twentieth-Century Tonality*. New York: Routledge.
- Thurlow, J. (1998). *Music of Henri Dutilleux: A Critical Survey of the Major Works*. PQDT - UK & Ireland. (Unpublished Doctoral Dissertation). ProQuest Dissertations & Theses Global (1764970655) veri tabanından erişildi.
- Thurlow, J. (2010). Métaboles as a Fork in the Road: Twin Paths in Dutilleux's Later Music. *Contemporary Music Review*, 29(5), 485-496. doi:10.1080/07494467.2010.589126
- Utzinger, D. G. (2019). *Time, Memory and Multiplicity: Exploring the Influence of Marcel Proust's Narrative Language on the Musical Language of Henri Dutilleux*. (Yayımlanmamış doktora tezi). University of California.
- Varga, B. A. (2017). *The Courage Of Composers And The Tyranny Of Taste*. Rochester: University of Rochester Press.

Watkins, G. (1988). *Soundings: Music in the Twentieth Century*. Schirmer Books.

Webern, A. (1998). *Yeni Müziğe Doğru*. (A. Bucak, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.



Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

19/08/2021

Hüseyin Berkay ŞİRİN

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: HENRI DUTILLEUX'NÜN
BESTECİLİĞİNE BİR BAKIŞ: L'ARBRE DES SONGES'DA PERDE
ORGANİZASYONU

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
18.08.2021	110	180691	09.08.2021	%0	1632832961

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (19/08/2021)

Hüseyin Berkay ŞİRİN

Öğrenci No.: N18137476

Anasanat Dalı: Kompozisyon ve Orkestra Şefliği

Program (işaretleyiniz): Kompozisyon

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Dr. Öğr. Üyesi Ali Turgay ERDENER

Master's Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : AN OVERVIEW OF HENRI DUTILLEUX'S STYLE: PITCH ORGANIZATION IN L'ARBRE DES SONGES

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
18.08.2021	110	180691	09.08.2021	%0	1632832961

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (19/08/2021)

Hüseyin Berkay ŞİRİN

Student No.: N18137476

Department: Composition and Conducting

Program/Degree (please mark): Composition

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED

Asst. Prof. Ali Turgay ERDENER

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

19/08/2021

Hüseyin Berkay ŞİRİN

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

