

**T.C.**  
**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**ÜFLEME VE VURMA ÇALGILAR PROGRAMI**

**SOLO FLÜT REPERTUVARINDA A. HONEGGER'İN "DANSE DE LA  
CHEVRE", E. BOZZA'NIN "IMAGE", J. IBERT'İN "PIECE" ADLI  
ESERLERİNİN İNCELENMESİ**

**(Yüksek Lisans Eser Metni)**

**Hazırlayan:**

**20126009 Gökçe KOCAKÜLAH**

**Danışman:**

**Doç. Ayla ULUDERE**

**İSTANBUL-2014**



**T.C.**  
**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**ÜFLEME VE VURMA ÇALGILAR PROGRAMI**

**SOLO FLÜT REPERTUVARINDA A. HONEGGER'İN "DANSE DE LA  
CHEVRE", E. BOZZA'NIN "IMAGE", J. IBERT'İN "PIECE" ADLI  
ESERLERİNİN İNCELENMESİ**

**(Yüksek Lisans Eser Metni)**

**Hazırlayan:**

**20126009 Gökçe KOCAKÜLAH**

**Danışman:**

**Doç. Ayla ULUDERE**

**İSTANBUL-2014**


Gökçe SARVAN tarafından hazırlanan Solo Flüt Repertuarında A.Honegger'in "Danse de la Chevre", E.Bozza'nın "Image", J.Ibert'in "Piece" Adlı Eserlerinin İncelenmesi adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 13 / 10 / 2014

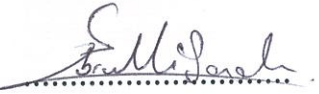
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Doç. Ayla ULUDERE (Danışman)

  
.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Ebru Mine SONAKIN ÇELİKER

  
.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. İlke BORAN (MSGSÜ.Müzikoloji Öğr.Üy.)

  
.....

## İÇİNDEKİLER

|                                                                                   | <u>Sayfa No</u> |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| ÖZET.....                                                                         | III             |
| SUMMARY .....                                                                     | IV              |
| GİRİŞ.....                                                                        | 1               |
| 1. YİRMİNCİ YÜZYIL FRANSIZ MÜZİĞİNİN TEMEL ÖZELLİKLERİ.....                       | 2               |
| 1.1. Paris’te Müzik Hayatı.....                                                   | 2               |
| 1.2. Yirminci Yüzyıl Fransız Müziği.....                                          | 3               |
| 2. ARTHUR HONEGGER, EUGENE BOZZA, JACQUES IBERT’İN<br>HAYATLARI VE YAPITLARI..... | 9               |
| 2.1. Arthur Honegger’in Hayatı ve Yapıtları.....                                  | 9               |
| 2.2. Eugène Bozza’nın Hayatı ve Yapıtları.....                                    | 12              |
| 2.3. Jacques Ibert’in Hayatı ve Yapıtları.....                                    | 13              |
| 3. DANSE DE LA CHEVRE, IMAGE, PIECE ÜZERİNE ÇALIŞMA<br>KILAVUZU.....              | 16              |
| 3.1. Arthur Honegger Danse de la Chèvre İçin Çalışma Kılavuzu.....                | 16              |
| 3.2. Eugène Bozza İmage İçin Çalışma Kılavuzu.....                                | 19              |
| 3.3. Jacques Ibert Pièce İçin Çalışma Kılavuzu.....                               | 23              |
| 4. SONUÇ.....                                                                     | 27              |
| 5. EKLER.....                                                                     | 28              |
| 5.1. Ek 1. Eserlerde Geçen Müzikal Terimler ve Anlatımlar İçin Sözlük.....        | 28              |
| 5.2. Ek 2. Notalar.....                                                           | 29              |
| 5.2.1. Danse de la Chèvre .....                                                   | 29              |
| 5.2.2. Image.....                                                                 | 31              |
| 5.2.3. Pièce.....                                                                 | 34              |
| 6. KAYNAKLAR.....                                                                 | 37              |
| 6.1. Kaynak Kitaplar.....                                                         | 37              |

|                            |    |
|----------------------------|----|
| 6.2. Kaynak Makaleler..... | 38 |
| 6.3. Kaynak Tezler .....   | 38 |
| 7. ÖZGEÇMİŞ .....          | 40 |

## ÖZET

Bu metinde Honegger'in *Danse de la Chèvre*, Bozza'nın *Image* ve Ibert'in *Pièce* adlı eserleri incelenirken, yazıldıkları dönemin özellikleri, yapıtların flüt repertuvarındaki önemi ele alınmıştır. Yazıldıkları dönem ile ayrıntılandırılan eserlerin daha iyi kavranması amaçlanmıştır.

İçinde büyük gelişmeler ve akımlar barındıran bu yüzyılda, incelenen eserlerin bestecilerinin hayatları, yapıtları, etkilendikleri akımlara da değinilmiştir.

Yukarıda adı geçen eserlerin, bestelendiği dönemin ve bestecisinin incelendiği bu çalışmada ayrıca, çalıcılara yol gösterici olabileceği düşünülen çalışma teknikleri de ele alınmıştır.

**ANAHTAR KELİMELER:** Honegger, Ibert, Bozza, Fransa, Paris, İzlenimcilik

## SUMMARY

In this article, not only the works of Honnegger's *Danse de la Chèvre*, Eugene Bozza's *Image* and Jacques Ibert's *Pièce* is inspected but also, the conditions of the time interval that these works are composed and their influence to the flute repertoire is taken into consideration.

In the century that involves such big developments and movements, the life, works and influenced movements of the composers is also mentioned.

In this article, in addition to the works, the time of the composed materials and the life of composers, the study techniques that can lead the performers are also indicated.

**KEYWORDS:** Honnegger, Ibert, Bozza, France, Impressionism

## GİRİŞ

20. yüzyılın ilk yarısındaki müzik, anlık görüntü izlenimi vermektedir. Yapıtları, bir durumu anlatmaktan ziyade, esere uygun duyguyu ve ortamı hissettirmeyi amaçlayan stiller bütünü olarak algılayabiliriz.

Dönemin sanatçıları yeni teknikleri kullanmakla birlikte barok döneme kadar düşünülebilecek eski tekniklerden de yararlanmışlardır. Bu çağın bestecilerinin içinde buldukları arayış sebebi ile onları tek bir stilin içinde değerlendirmek uygun olmaz.

Bu üç solo eser Claude Debussy'nin (1862-1918) *Syrinx*'i ile birlikte 20. yüzyılın flüt repertuarının en çok çalınan ve en önemli solo eserleridir. Gerek konservatuvar müfredatlarındaki yerleri gerekse de yarışmalardaki önemleri göz önünde bulundurulduğunda flüt repertuarında piyano eşlikli eserler kadar önemlidirler.

Ele alınan eserleri icra edecek yorumcular öncelikle Fransız müziğinin özelliklerini öğrenmeli, Gabriel Fauré (1845-1924) *Fantaisie*, André Jolivet (1905-1974) *Chant de Linos*, Francis Poulenc (1899-1963) *Flüt Sonatı*, Henri Dutilleux (1916-2013) *Sonatine*, Jean Françaix (1912-1997) *Divertimento*, Pierre Sancan (1916-2008) *Sonatine*, Cécile Chaminade (1857-1944) *Concertino*, Albert Roussel (1869-1937) *4 Pièces* gibi eserleri dinlemiş ve tanımış olmalıdır. Fransız dönemsel müziğinin eserlerini çalabilecek flütçünün barok, klasik, romantik dönem ile de ilgili eserleri çalmış, o dönemlere ait temel bilgileri edinmiş olması gerekir. Bu üç eser 20. yüzyıl müziği olarak bakıldığında kronolojik olarak flüt repertuarının sonlarına doğru yer alır.

Bu çalışmada eserler teknik anlamda genel hatlarıyla ele alınırken, yorumcunun esere yaklaşımını kolaylaştırmak ve icrasına fayda sağlayabilecek başlıca detayları ortaya çıkarmak amaç edinilmiştir.

# 1. YIRMİNCİ YÜZYIL FRANSIZ MÜZİĞİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ

## 1.1. Paris'te Müzik Hayatı

1870 yılında başlayan Fransa-Prusya Savaşı'nda yenilen III. Napolyon'un tahttan indirilmesi ve bunu gerçekleştiren yönetimin Üçüncü Cumhuriyet'in kurulmasıyla feshi sırasında Fransa, siyasi, mali, politik açıdan pek çok sıkıntılı olay yaşadı. Toplumun bir bölümü devrimi ve cumhuriyeti savunurken diğer kısmı monarşi özlemi duyuyordu. Bu ayrım düşünürleri, edebiyatçıları ve diğer sanat gruplarını da etkiledi. Fransız yazar Charles Maurras (1868-1952) Fransız devrimine karşı *l'action Français*'yi (Fransa'da monarşist, aşırı sağcı entelektüellerin başlattığı siyasi hareket) kurdu ve cumhuriyet karşıtı Vichy hükümetini eserlerinde savundu. Devrim karşıtı şovenistlerin tutucu tavırlarının sonucunda 1894 yılında Yüzbaşı Alfred Dreyfus Alman hükümetine bilgi sızdırdığı iddiasıyla haksız yere casuslukla itham edildi ve 12 sene boyunca yargılandı. Dreyfus olayı olarak adlandırılan bu davanın sonucunda yüzbaşı rütbelerini geri alıp suçsuz bulunsa da bu olay toplumda yaşanan kutuplaşmayı ortaya koyması sebebiyle önemlidir. Fransa Birinci ve İkinci Dünya Savaşı'ndan galip taraf olarak çıkmasına rağmen büyük bir insan kaybına ve maddi hasara uğradı. Avrupa'daki toprakları yer yer ya da tamamen Almanlar tarafından işgal edilen Fransa'da Alman kültürünün egemenliğine tepki ortaya çıktı.

İki dünya savaşı arasındaki bu dönemde müzisyenler de yaşanan politik olaylardan etkilendiler. Devrim karşıtı tavrı benimseyen Camille Saint-Saëns (1835-1921) ve César Franck (1822-1890) "*ars gallica*" parolasıyla *Société Nationale de Musique*'i (*Ulusal Müzik Derneği*) kurdular (1871). Bu gruba sonrasında Gabriel Fauré (1845-1924), Jules Massenet (1842-1912), Paul Taffanel(1844-1908), Vincent d'Indy de (1851-1931) katıldı. Dernek hem oda müziği hem de orkestral konserler verdi. En kayda değer konseri Debussy'nin *Prélude à l'après-midi d'un faune*'dur (*Bir Peri'nin Öğleden Sonrası İçin Prelüd*) (1894). Derneklerin yeni yüzyılda yeni yapıtları sergileme politikasına rağmen *Société Nationale de Musique*'in yeniliklere ve Fransız olmayan bestecilere karşı kapalı tutumunun, aynı fikirleri benimsemeyen bestecilere yenilikçi yapıtlara fırsat verme ihtiyacı hissettirdiğini görüyoruz. Bu düşünceden hareketle

Maurice Ravel (1875-1937), Jacques Ibert (1890-1962), Arthur Honegger (1892-1955), Arnold Schoenberg (1874-1951), Bela Bartok (1881-1945) yenilikçi bir bakış açısı benimseyen *Société Musicale Independante*'ı (*Bağımsız Müzik Derneği*) kurdu. Bu grup Avusturya-Macaristan asıllı Arnold Schoenberg'i (1874-1951) ve onun *12 ton sistemini* kabul etti. 1936 sonrası André Jolivet (1905-1974), Olivier Messiaen (1908-1992) ve Jean-Yves Daniel-Lesur (1908-2002) ile yenilikçi *La Spirale (Spiral)* grubunda bulunurken Pierre Schaeffer (1910-1995) ile birlikte *Jeune France (Genç Fransa)* grubunu kurdular. Bu süre içerisindeki diğer aktif derneklere *Société Philharmonique Concerts Modernes (Modern Konserler Filarmoni Derneği)* ve *Concerts Spirituels de la Sorbonne (Sorbonne Ruhani Konserleri)* (1898-1914) örnek verilebilir.

*“Pierre-Octave Ferroud (1900-1936) aralarında Societe Musicale Independate üyelerinin bulunduğu Darius Milhaud (1892-1974), Arthur Honegger (1892-1955), Jacques Ibert (1890-1962), Jean Rivier (1896-1987), Henri Tomasi (1901-1971), Tibor Harsányi(1898-1954), Marcel Mihalovici (1898-1985) ve Sergei Prokofiev'den (1891-1953) oluşan başka bir müzisyen grup ile La Serenade'nin aristokratların hizmetinde oluşuna tepki vererek “Le Triton” adlı bir müzik derneği kurmuştur.”<sup>1</sup>*

Kurulan bu derneklerin benimsedikleri müzikal anlayış ve tutumun onlara kimlik kazandırdığını görüyoruz. Çoğu zaman birbirlerine karşı duruşlar sergileseler de aynı zaman diliminde gelenekçiler eski müziğe bağlılıklarıyla bu müziği korumuş, yenilikçiler yeni müziğe ve tekniklere kapılarını açmış ve 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında Paris'te büyük bir kültür zenginliği yaratmışlardır. Düzenledikleri festivaller pek çok bestecinin yeni teknikler öğrenmesine ve birbirlerinden etkilenmesine neden olmuştur.

Müzisyenlerin geçen yüzyıldan farklı olarak yeni açılan kabareler, caz kulüpleri, sirklerden etkilenmeleri, radyo yayıncılığı ile yeni müziğin büyük kitlelere kolaylıkla yayılması ve 1934 yılında Fransa'nın ilk devlet orkestrası *L'Orchestre Nationale de France*'ın (*Fransız Ulusal Orkestrası*) açılması bu dönemin diğer önemli olaylarıdır.

## 1.2. 20. Yüzyıl Fransız Müziği

*“Müzik dili ve grameri yenilenmiş, bir yapıtta tek bir tonalite kullanma yerine aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulmuş, bununla yetinilmemiş tonalite düzeninden ayrılmış ve kromatik dizideki on iki notadan her birinin yalnızca bir diğeriyle ilintisine dayanan ve bunun dışında önceden belirli bir düzene bağlı olmayan özgür bir yazı*

<sup>1</sup> Jülide GÜNDÜZ, *Andre Jolivet'in Cinç Incantations'u Üzerine Bir Çalışma Kılavuzu Önerisi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, DEÜ. Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008, s. 5.

*gelişmiş, sonra da yıkılan bir düzenin yerine yenisini koymak amacıyla tonalite dışı yazı kurallara bağlanmış, tonaliteden ayrılması sonucu armoni kuralları, akorların ilerleyişi ve zincirleşmesini yönelten kurallar geçerlikten düşmüştür.”<sup>2</sup>*

20. yüzyıl müziğinin en önemli özelliği müziğin her türlü sınırının bilinçli olarak zorlanmasıdır. Müzikteki Alman egemenliğinin dışına çıkılmaya çalışılmış, geleneksel kurallar yıkılmaya yeniliklerin peşinden koşulmaya başlanmıştır. Barok, klasik ve romantik dönemlerdeki gibi kesin teknik kalıplar yoktur. Sonat formundan uzaklaşmış, yeni form arayışlarına girilmiş, çalgıların sınırları zorlanmış hatta sokaktaki sesler müziğe katılmıştır. Önceki dönemlerden farklı olarak büyük orkestralar yerine daha küçük insan toplulukları için yazılan yapıtların yoğunluğunu görebiliyoruz. Bir bestecinin bütün eserlerine genel olarak bakıldığında kendilerini tek bir stille sınırlandırmadıklarını, bir tekniği denedikten sonra yeni bir tekniğe geçmekte sakınca görmediklerini anlayabiliyoruz. Yapıtların görsel bir havasının olması, eser isimlerinin alışılmışın dışında olması da bu dönemdeki yeniliklerdir. Debussy'nin *La Mer (Deniz)*, *Prélude à l'après-midi d'un faune (Bir Peri'nin Öğleden Sonrası İçin Prelüd)*, Ravel'in *Oiseaux tristes (Üzgün Kuşlar)* eserleri buna örnektir.

20. yüzyılda bazı bestecilerin yapıtlarının dinleyicilerde görsel bir etki bırakmasını amaçlamalarının öncelikle resimde 19. yüzyılın sonlarına doğru anlık görüntü izlenimi vermek olarak ortaya çıktığını görebiliyoruz. Bu etkiyi amaçlayan ve *İzlenimciler* olarak anılan ressamlar doğrudan anlatım yerine, resmin zihinde bıraktığı izlenimi aktarmanın önemini savunuyorlardı. Söz konusu yenilikçi sanatçılar yeni yöntemlerini kabul ettirebilmek için bazen ağır eleştirilere maruz kalıyor bazen alay konusu oluyorlardı.

*“Claude Monet (1840-1926) çevresinin genç manzaracıları, kuraldışı resimlerini Salon'a kabul ettirebilmek için sayısız güçlüklerle karşılaştılar. 1874'te bir araya gelip bir fotoğrafçının atelyesinde bir sergi düzenlediler. Bu sergide, adı katalogta “Impression, soleil levant” (İzlenim, güneşin doğuşu) olarak bildirilen, Monet'nin bir tablosu vardı. Tablo bir limanın sabah sisleri arasından görünümüydü. Eleştirmenlerden birisi tablonun adını özellikle gülünç buldu ve tüm topluluktan, “İzlenimciler” diye söz etti. Bu sözle, o ressamların tablolarının sağlam bir bilgiye dayanmadığını ve kaçıcı bir izlenimi imgeleştirmeyi yeterli saydıklarını belirtmek istiyordu. Eleştirmenin bu ince alayı, “Gotik”, “Barok” veya “Tarzcılık” nitelendirmelerinin aşığılayıcı anlamı gibi, çabucak unutuluverdi. Bir süre sonra sanatçılar, “İzlenimci” diye adlandırılmayı benimsediler ve o zamandan beri de “İzlenimciler” olarak anılırlar.”<sup>3</sup>*

Sanat dalları arasındaki ilişkinin çok yoğun olduğu bu yüzyılda, müzikte de izlenimci akımın etkisini göz ardı etmek mümkün değildi. Wagner'in *Forest Murmurs*

<sup>2</sup> İlhan MİMAROĞLU, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 2006, s. 119- 120.

<sup>3</sup> Ernst GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 410.

(*Ormandaki Fısıltılar*) isimli eserinde olduğu gibi, müzikte resimlerdeki bulanık kontur çizgilerin etkisini yaratmayı amaçlayan sesler kullanılıyordu.

“Wagner, Fransız yazar Jules Laforgue (1860-1887) tarafından ressam Claude Monet (1840-1926) ve Camille Pissarro (1830-1903) ile benzeştirildi. Bu terim müzikte ilk kez 1905’te Debussy’nin müziği ile eşanlamlı olarak kullanıldı. Debussy kendi yazdığı bir mektupta (Şubat 1906) izlenimci öğelerin müzik ile bir resimden çok daha iyi sergilenebildiğini belirtti.”<sup>4</sup>

Schoenberg gibi bazı besteciler *12 ton ile kompozisyon* derslerinde devrimsele eş anlamlı olarak izlenimcilik terimini kullandılar. *İzlenimcilik* tanımının Monet gibi başarılı bir ressama ithaf edilmesi ilk başta aşağılayıcı olsa da terim zaman içinde olumsuz anlamından sıyrılıp akım olarak kabul edildi.

İzlenimci ressamların bir sis perdesinin ardından sundukları görüntüler bestecilerde de aynı hissi yaratma ihtiyacı hissettirdi. Edebiyatçılar, heykeltıraşlar, şairler, ressamlar ve besteciler arasındaki bu etkileşim eserlerin yaratım tekniklerinde de benzerlikler yarattı. Resimdeki ışığı parçalara bölmeyi amaçlamanın; akorların parçalanıp bölünerek çözümlenmeye gidilmesiyle, resimde ışığın özüne varmaya çalışmanın; müzikte en küçük ses titreşimine dek varmak ve çalgıların tınısında ses düzeyinin en aza indirilmeye çalışılması ile benzerliğini görebiliyoruz.

Besteciler, izlenimci ressamların ‘Bir tablo yerinde bitirilmelidir’ düşüncesinden de etkilenip sanatçının sokağa çıkmasının gerekliliği üzerinde durmuşlar, sokaktaki sesleri eserlerine dahil etme ihtiyacı hissetmişlerdir. Tüm bu yenilik arayışları savundukları akımlar doğrultusunda bazı bestecilerin daha yakın bir ilişki içinde olmasına neden olmuştur.

Yenilikçi George Auric (1899-1983), Louis Durey(1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963) ve Germaine Tailleferre (1892-1983)’den oluşan Fransız besteci topluluğu Haziran 1917’den itibaren *Les nouveaux jeunes (Yeni Gençlik)* adıyla konser vermelerine ve tüm üyeler Kasım 1917’de opera sanatçısı Jane Bathori (1877-1970) tarafından verilen resital programına birlikte katılmalarına rağmen ancak 16 Ocak 1920’de Henri Collet’ nin (1885-1951) yayınladığı *Comoedia* makalesinde “*les cinq russes, les six français et M. Satie*” (*Rus Beşleri, Fransız Altılıları ve M. Satie*) olarak anıldılar. Birinci Dünya Savaşı’nın ardından sadeliğin simgesi haline gelen Eric Satie’nin (1866-1925)

<sup>4</sup> Stanley Sadie, “Impressionism”, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 9. Cilt ,Macmillan Publishers Limited, London, 1980,s. 30-31.

kendisi Altılıların içinde yer almasa da bu grubun öncüsü sayıldı ve aynı dönemde pek çok besteciye esin kaynağı oldu.

Altılılar grubu iki yapıtta birlikte çalıştılar ve pek çok halk konserinde bir arada oldular. Konserlerinde Arnold Schoenberg (1874-1951) ve Bela Bartok'un (1881-1945) eserlerini de içeren, Fransız bestecilere ait olmayan eserleri ve kendilerine ait müzikleri sergilediler.

*“Birlikte çalıştıkları yapıtlar: her birinin piyano parçalarıyla katıldığı Album des Six (Altılılar Albümü) ve 18 Haziran 1921’de Champs-Élysées tiyatrosunda Suédois balesi tarafından sergilenen Jean Cocteau (1889-1963) tarafından metinleri, Jean Börlin (1893-1930) tarafından koreografisi yazılan Les mariés de la tour Eiffel’dir (Eyfel Evlileri).”<sup>5</sup>*

*“Altılıların en önemli üyeleri Darius Milhaud ve Francis Poulenc’dir. Milhaud’un Dünya’nın Yaratılışı ve Damdaki Öküz gibi yapıtları gerçeküstü bir anlayışla zamanın dada akımına yaklaşırlar. Fransız Altılılarının üyelerinden Poulenc ve Milhaud en ünlüleri olmuş, Honegger başka akımlarda da parlamıştır. Diğer üç üyeden George Auric film müzikleriyle ünlenmiş, tek kadın üyeleri Germaine Tailleferre ve Louis Durey grubun felsefesini en çabuk yitirenler olmuştur.”<sup>6</sup>*

Grubun dağılmasının ardından Honegger, Milhaud ve Poulenc Fransa’nın önemli bestecileri arasında sayıldılar ve sonra *les trois (üçlüler)* olarak anıldılar. “Genel olarak, Paris’in lirik tiyatroları savaşın etkilerinden dolayı operadaki yeni gelişmelere cevapsız kaldı (*Wozzeck* 1965’e kadar sergilenmedi). Altılılar grubu operanın ciddiyeti karşısında kendilerini bunu yaşatmaya adadı.”<sup>7</sup>

Birinci dünya savaşını takip eden yıllarda Paris, Sergei Diaghilev’in (1872-1929) Rus balesine hayran kaldı. Vaslav Nijinsky’nin (1889-1950) dansları, Léon Bakst’ın (1866-1924) etkileyici kostümleri, Alexander Borodin (1833-1887) ve Nikolai Rimsky-Korsakov’un (1844-1908) müzikleri yeni hayata olan özlemi gösterdi. Duyulan bu özlem ve derneklerin de desteği ile Paris’te düzenlenen festivaller ve fuarlarda farklı milletlerden yeni besteciler adlarını duyurdu, müzisyenler birbirlerinden etkilenip yeni teknikler öğrendiler.

*“1889 Paris uluslararası fuarında dinlediği Rus müziğinde ve özellikle Modest Mussorgsky’nin (1839-1881) yapıtlarında mevcut olan modal ezgiler, daha önce hiç duymadığı armonik ve ritmik özgürlük Debussy’de derin izler bırakır. Aynı fuarda dinlediği Java*

<sup>5</sup> Stanley Sadie, “Les Six”, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 17. Cilt ,Macmillan Publishers Limited, London, 1980, s. 348-359.

<sup>6</sup> Evin İLYASOĞLU, **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, 234.

<sup>7</sup> Stanley Sadie, “Paris”, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 14. Cilt ,Macmillan Publishers Limited, London, 1980, s. 220-221.

“*Gamelan*” Orkestrası’ndan esinlenmesi sonucunda pek çok yapıtında pentatonizmi kullanır ve gelecek nesil bestecileri uzak doğu müziğinden öğeler kullanmaya teşvik eder.”<sup>8</sup>

Bestecilerin kullandıkları bu yeni teknikler müziği görselleştirmek adına önemli araçlar oldular. Honegger’in izlenimci yanının en başarılı örneğini, bir lokomotifin bestecinin üzerinde yarattığı etkiyle yazmış olduğu *Pacific 231* adlı yapıtında görebiliyoruz. Bu yapıt aynı zamanda gelecekçilik akımının da ilk eserlerinden sayılabilir. Gelecekçilik, teknolojinin geliştiği, çağdaş yaşamın ve makinaların devinimlerinden ilham alan akımdır. Esin kaynağı fabrikalar, köprüler, demirağlardır. Keskin çizgiler sanata aktarılmış, tüm bu makinaların enerjik ve dinamik nitelikleri müziğe yansımıştır. “1913’de Debussy bile “Görevimiz zamanımızı yansıtan senfonik bir müzik yaratmak değil mi? Örneğin uçağın utkusu müzikte de yansımalıdır.” demiştir.”<sup>9</sup> Gelecekçi sanatçılara göre sanatçı artık sokağa çıkmalı, sokağın sesini müziğine aktarmalıdır. Eserlerde klaksonlar, top atışları, sokaktan sesler duyulmalıdır. Çevrede duyulan tüm seslerin müziğe dahil edilmesi akımına urbanizm denmektedir. Gelecekçi ve urbanizmciler müzikçilerin denemeleri, 20. yüzyıl müziğine ışık tutmuştur.

Paris’in müzik hayatında değişiklikler olurken müzik eğitiminde de yenilikler yaşanmıştır. Paris Konservatuvarı’nda sınav ve yarışma programlarına önceden yoğunlukla konservatuvar öğretmenlerinin eserleri konulurken bu dönemde, yaşayan yenilikçi bestecilerin eserleri de dahil edilmiştir.

“*Paul Taffanel’in 1893 yılında Paris Konservatuvarı’na flüt öğretmeni olmasıyla flüt eğitiminde önemli değişiklikler olmuştur. 1860 yılından 1893 yılına kadar, sene sonu sınavlarında ağırlıklı olarak Altes’in ve Tulou’nun eserleri çalınmaktaydı. Taffanel’in öğretmenliği döneminde ise Fauré, Chaminade, Enesco gibi dönemin bestecilerinin Böhm mekanizmalı gümüş flütün teknik özelliklerini de ön plana çıkartan eserleri çalınmaya başlanmıştır.*”<sup>10</sup>

Çalgıların mekanizmalarının gelişimi doğrultusunda enstrümanların sınırlarının zorlanabilmesi ile dönemin bestecilerinin yazmış oldukları eserlerde flütçülerden parmak ajilitesi, nefes tekniği gibi konularda beklentilerinin yükseldiğini görüyoruz. Bu Paris Konservatuvarı flüt öğretmenlerine yeni teknik egzersiz kitapları yazma ihtiyacını hissettirmiştir. Philippe Gaubert; “1923 yılında Paul Taffanel’in, bıraktığı notlara ve flüt egzersizlerine kendi yazdığı egzersizleri de ekleyerek düzenlediği *Méthode complète de la*

<sup>8</sup> Jülide GÜNDÜZ, **Andre Jolivet’in Cinç Incantations’u Üzerine Bir Çalışma Kılavuzu Önerisi**, yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, DEÜ. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2008, s. 2.

<sup>9</sup> Evin İLYASOĞLU, **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 231.

<sup>10</sup> Ceren HEPYÜCEL, **19. Yüzyıldan Günümüze Fransız Ekolü Ve Marcel Moyse’un Dünya Flüt Sanatı’na Etkileri**, yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, DEÜ. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2009, s. 8.

*Flute* adlı flüt kitabını yayınlamıştır.”<sup>11</sup> Bu dönemde yazılan teknik kitaplar günümüzde flütçülerin halen yararlanmaya devam ettikleri kaynaklardır.

---

<sup>11</sup> Ceren HEPYÜCEL, **19. Yüzyıldan Günümüze Fransız Ekolü Ve Marcel Moyse’un Dünya Flüt Sanatı’na Etkileri**, Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, DEÜ. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2009, s. 10.

## 2. ARTHUR HONEGGER, EUGENE BOZZA, JACQUES IBERT'İN

### HAYATLARI VE YAPITLARI

#### 2.1. Arthur Honegger'in Hayatı ve Yapıtları

Honegger, 10 Mart 1892'de Le Havre'da dünyaya gelmiş, uzun yıllar Fransa'da yaşamış İsviçreli bestecidir. Paris'te keman dersleriyle müzik eğitimine başlamıştır. 1909-1911 yılları arasında Zürich Konservatuvarı'nda Lothar Kempter (1844-1918) ve Friedrich Hegar (1841-1927) ile çalışmıştır. 1912'de Paris'e dönüşünün ardından Paris Konservatuvarı'nda Andr  Geldalge (1856-1926) ve Vincent d'Indy (1851-1931)'nin  ğrencisi olmuştur. 1918'de Altılılar grubuna girmiş, grubun dağılmasının ardından Poulenc ve Milhaud ile  cl ler adı altında anılmıştır. "Honegger'in "Altılılar" grubundaki başarısının başlıca sebebi Ağustos 1920 ve Aralık 1923 yılları arasında yazmış olduğu  c orkestral yapıtıdır. Fransız toplumunun endişelerini dile getiren *Pastorale d' t *, *Le Roi David* ve *Pacific 231*."<sup>12</sup> Dünya çapındaki önüne *Le Roi David* (*Kral David*) ile kavuşmuştur. Orkestrada ilk defa elektronik aletler kullanmış, urbanizm ve gelecekçi akımın öncülerinden olmuştur.

*"Halbreich'in "Le Roi David" ile ilgili söylediğine göre, bu yapıtın müziksel içeriği 18. yüzyılın oratoryolarına yakın olmakla beraber, ayrıca konuşur gibi şarkı söyleme yerine konuşma diyaloglarını koymasını ve aksiyonu hızlandırmamasını, yapıtın bizim yüzyılımızın psikolojik temposuna ayak uydurabilmesini sağlamıştır."<sup>13</sup>*

Honegger'in Stravinsky ile olan iletişimi ona *Le Roi David* ve *Pacific 231* eserlerinde büyük fayda sağlamıştır.

*"1921 yılında Honnegger Le Roi David'e başlamadan önce, nota yazımı hakkında Stravinsky'den nasihat istemiştir. Stravinsky'nin Octet'i hakkındaki eleştirilerin yayınlanmasından sadece 4 ay sonra Pacific'in ilk performansı yapılmış, yorumsal ve tanımlayıcı müziği Honegger'i yükseklere taşımuştur."<sup>14</sup>*

*"Trenleri çok seven besteci, 1923'te kendisini çok etkileyen bir lokomotif, Pacific 321 adını verdiği kısa bir senfonide canlandırdı. Senfonide 231 seri numaralı g cl  bir Amerikan lokomotifinin çıkardığı sesleri vurmali sazlarla gerçekleştirdi. Yavaşlayarak duruşu sırasında*

<sup>12</sup> Roger NICHOLS, *The Harlequin Years: Music in Paris 1917-1929*, University of California Press, Berkeley, 2003, s. 231.

<sup>13</sup> A.g.k., s. 232.

<sup>14</sup> A.g.k., s. 233.

ortada yer alan ezgisel bölüm eserin kısa zamanda tanınmasında etkili oldu. Makine çağını en mükemmel biçimde yansıtan eseri ilk kez 1924'te Paris'te çalındı.”<sup>15</sup>

Honegger'in trenlere duyduğu hayranlığı ve bu aracın devrinişsel hareketlerini müziğine nasıl bir tutkuyla yansıttığını eserlerine gelen olumsuz eleştirilere verdiği cevaplarda görebiliyoruz.

“Ben her zaman lokomotiflerin hayranıydım” demiştir. “Diğer insanların kadınları ya da atları sevdiği gibi ben de her zaman lokomotiflere özenmişimdir.” ve *Pacific*'in senaryosunu, bekleyen makinenin sessiz nefesi, duman çıkarmak için sarfettiği efor, daha sonra yavaşça yükselen hız, 300 ton ağırlığındaki bir trenin saatte 75 mil hıza ulaşırkenki yaklaşması ve giderek büyümesinin liriksel anlatımı olarak tanımlamıştır. Diğer yandan, eseri hakkında yapılan olumsuz yorumlara karşı, yapıtının müzikal dayanaklı bir yapı olduğu konusunda ısrar etmiştir. “*Pacific*'de, hızın kendisi düşerken, ritmin matematiksel olarak arttığı izlenimini bırakan, daha önceden denenmemiş ve tamamen düşünsel bir yolun peşindeydim. Müzikal bakış açısı ile yapıt, ilk bölümlerinde geniş koral varyasyonlar içeren ve daha sonra Johann Sebastian Bach tarzında sonlanan bir eser olmuştur.”<sup>16</sup>

İkinci eserini urbanizm ve gerçekçilik etkisinde 1928'de yazdı. *Mouvement Symphonique no.2 Senfonik Bölümler no.2 Rugby*'de bir rugby oyununu canlandırdı. *Rugby*'i Honegger şöyle tanımlıyor: “Yapıtımı bir programlı müzik olarak düşünmek yanlış olur. En basit haliyle anlatmam gerekirse Colombes stadındaki bir maçtaki renkleri, ritmi, atak ve kontra atakları müziksel bir dille tanımlamaktır.”<sup>17</sup>

“Hem *Pacific* hem de *Rugby*'de, kendi modernizm tarzını yaratabilmek için paslanmış inançlara ve efsanelere sırtını dönmüştür. Bu şekilde *Pacific* yapıtı içerisindeki lirikselliğe bir anlam kazandırmıştır. Her iki yapıtta da kullanılmış olan makineler bu efektif mesajı iletmektedir. 1927 yılında *King's Crosstan Hitchin'e* seyahat ederken, “Lokomotifler armoni ile titreşiyor, adeta şarkı söylüyor.” demiştir. Ayrıca, “insanoğlunun mamutlar ile mücadelesine benziyor, kendinden büyük bir güç ile mücadele edip ona karşı zafer kazanmak gibi.” demiştir. Fakat bazıları tarafından bu iki eser, sona giden bir yolun başlangıcı olarak nitelendirilmiştir. Honegger “altılıların” 10. yıl kutlamalarında *Pastoral d'ete*, *Pacific* ya da piyano konçertoları yerine *Rugby* eserini seçmiştir.”<sup>18</sup>

Savaş yıllarında Fransız yer altı direnişçileriyle birlikte Alman işgaline karşı gelmiştir. Savaştan sonra da insanlık, mistisizm, dinsel ve merhamet duyguları içeren eserlere yönelmiş ve sonraki senfonilerinde bu konuları işlemiştir. Konusunu İncil'den alan operası *Judith*'i 1925'te, üç perdelik operası *Antigone*'u 1926'da yazmıştır. Koro eserleri *Cantique des Cantiques* (Şarkı Şarkıları), *Les Cris du Monde* (Dünya'nın Çığlıkları) (1930-1931) ve *La Danse des Morts*'u (Ölülerin Dansı) yazmıştır. *Antigone*'un Honegger için önemini ve yaptığı incelikli çalışmayı Halbreich'in (1931-) olumlu eleştirilerinden anlayabiliyoruz.

<sup>15</sup> Lale FERİDUNOĞLU, *İz Brakan Besteciler*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2006, s. 220.

<sup>16</sup> A.g.k., s. 232.

<sup>17</sup> A.g.k., s. 234.

<sup>18</sup> A.g.k., s. 234.

*“Honegger’in kendini tamamen vererek yazdığı –çünkü kendisinin en sevdiği eseriydi- 1920li yıllarının tek yapıtı, Cocteau tarafından yönetilmiş müzikal trajedi olan Antigone’du. Bu konuda Halbreich şunu söylemiştir: “Kolaylıkla tanınabilen melodik çizgiler, kapalı formlar, tekrarlar, noktalı ritimler ya da insanların nefesini kesen tonal anlar ve tamamında absürd bir lirisizm, ifadedeki vahşi hız, tamamıyla bilgilerin istisnai yoğunluğuna sebebiyet vermiştir. Tüm bu elementler Antigone eserini en zahmetli ve en zor ulaşılabilir Honegger yapıtı yapmıştır.” Ayrıca Halbreich 45 dakika süren bu eserin 3 saatlik bir esere yetecek kadar müziksel malzeme içeriyor olmasını “operanın son supernovası” olarak nitelendirmiştir.”<sup>19</sup>*

Honegger’in Igor Stravinsky (1882-1971) ve Debussy’den etkilenen, yenilikçi yanı ile birlikte kendinden önceki bestecilere duyduğu hayranlıkla da beslenen bir yapısı olduğu görülebilir. Satie’nin büyük ses getiren minimalist tarzının etkisiyle *Küçük Mobilya Müziği*’ni yazmıştır.

*“Küçük mobilya müziği” 5 Nisan’da Salle Huyghens’de Nouveaux Jeunes (Yeni Gençlik) konserinde çalınmıştır. Bu eser her biri sınırsız defa tekrar edilen 3 minyatür figürden oluşmaktadır. Burada Honegger, hayatında ilk ve son kez Satie’nin izinde boyun eğmiş ve bugünün “minimal müzik” figürlerinde olduğu gibi tekrarları bir teyp ile organize etmiştir.”<sup>20</sup>*

15 yaşına kadar Protestan kilisesinde André Caplet’ nin (1878-1925) yönettiği Johann Sebastian Bach (1685-1750) kantatlarını dinlemiş, koral müziğinden etkilenmiştir. Yenilikçi özelliğinin yanı sıra Bach’ın korallerine, kantatlarına ve polifonik ustalığına duyduğu hayranlık müziğine yansımıştır.

*“1934-1935’de Fransız vatanseverliğinin sembolü Jeanne d’Arc’ı işlediği dramatik oratoryosu dört konuşmacı, üç soprano, kontralto, tenor ve bas sesleri ile koro ve orkestra içindir. Esere Stravinsky’nin Oedipus-Rex’ine benzer bir atmosfer hakimdir. Bu neo-romantik stildeki oratoryoda Bach hayranlığından gelen barok etkileri görülür. Müziği tonaldır ve güçlü bir duygusallık taşır. Beş perdelik L’Aiglon operasını ise Jacques Ibert ile birlikte besteledi.”<sup>21</sup>*

5 senfoni yazan ve pek çok sayıda oda müziği eseri besteleyen Honegger’in müzik yazımında izlediği yolun, müzik eğitimi olsun-olmasın herkes tarafından anlaşılabilir yapıtlar ortaya koymak olduğunu görüyoruz. “Honegger’in, kolay gibi gözükse de fakat öyle olmayan, çok geniş kitleler için bestelenmiş ve anlaşılır müzik çizgisi, temiz ve akıcı bir kompozisyonu ve çok geniş kitleleri etkileyebilme yeteneği vardır.”<sup>22</sup> Hayatının büyük bölümünü Fransa’da geçiren ve Fransız müziğine büyük katkı sağlayan Honegger 27 Kasım 1955’te Paris’te ölmüştür.

<sup>19</sup> Roger NICHOLS, **The Harlequin Years: Music in Paris 1917-1929**, University of California Press, Berkeley, s. 234.

<sup>20</sup> Harry HALBREICH, **Arthur Honegger**, Amadeus Press, Milwaukee, 2003, s. 81.

<sup>21</sup> Lale FERİDUNOĞLU, **İz Birakan Besteciler**, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2006, s. 220.

<sup>22</sup> Paul Landormy, “Arthur Honegger”, **The Musical Times** Vol.70, No:1039, 1929, September:789-791, s. 791.

## 2.2. Eugène Bozza'nın Hayatı ve Yapıtları

4 Nisan 1905'te Fransa'nın Nice şehrinde doğan Eugène Bozza İtalyan asıllı besteci, orkestra şefi ve kemancıdır. Müziğe 5 yaşında babası ile başlamış, 10 yaşında iken Birinci Dünya Savaşı sırasında ailesi ile güney Fransa'yı terk edip İtalya'ya dönmüştür. 1916'da 11 yaşında iken Roma'daki Sainte Cecilia Konservatuvarı'na girmiştir. 14 yaşında iken keman diplomasını almış, 1922'de Fransa'ya dönmüş 17 yaşında iken Paris Konservatuvarı'nı kazanıp Edward Nadaud (1862-1928)'un keman sınıfına girmiştir. 1924'te 19 yaşında iken kemanda ilk ödülünü kazanmıştır. Mezuniyetinin ardından 1930 yılına kadar dahil olacağı Padeloup Orkestrası'na girmiştir. 25 yaşında tekrar Paris Konservatuvarı'na dönüp keman eğitmeni olmuştur. Henri Rabaud (1873-1949) ile şeflik çalışmış, ve Monte Carlo'daki Rus Balesi'ne müdür olarak atanmıştır. 1932 yılında 27 yaşında iken tekrar Paris Konservatuvarı'na dönerek Henri Busser'in (1872-1973) kompozisyon sınıfına kabul edilmiş 1934 yılında Prix de Rome (Roma Ödülü) birinciliğiyle ilk ödülünü kazanmış kazanmıştır. Neredeyse bütün yüzyıl boyunca yaşamış olan Bozza bu dönemdeki hemen hemen bütün akımlara şahit olmuştur. Ancak hiçbirine körü körüne bağlı kalmamış çok sayıda farklı eser üretmiştir.

*“La Légende de Roukmani operasıyla Büyük Roma Ödülü'nü almış ve Fransa Hükümeti'nin bu ödül karşılığı verdiği burs ile İtalya'daki Roma Akademisi'nde 4 yıl 5 ay geçirmiştir. Bu sırada Arthur Honegger, Jacques Ibert, Gustave Charpentier (1860-1956) gibi isimlerle bir arada bulunmuştur.”<sup>23</sup>*

Özellikle nefesli sazlar için pek çok oda müziği eseri yazmıştır. Besteciler tarafından nefesli enstrümanlar için çok sık denenmemiş parmak ve dil ajilitesi ve dinamiklerdeki kontrast beklentisinin onun obua, klarinet ve fagot için *Suite brève*, flüt ve gitar için *3 Pièces*, trombon quartet için *Pièces* gibi oda müziği eserlerine farklılık kattığını görebiliyoruz.

*“Dört flüt için Trois Pièces, onun diğer eserlerinin aksine sadece tonal bakımdan değil parmak becerisi bakımından da farklı, kısa ve melodik yapıtlardır. Dörtlü, bu tonal özelliklere alışmak, kaynaşmış stil ve dinamik kontrastlar gibi diğer temel ince beceri ve nüansları, geliştirmek için birçok fırsat verir.”<sup>24</sup>*

<sup>23</sup> Kelly Ann Kazik, **Selected Accompanied And Unaccompanied Flute Works Of Rivier, Bozza, And Francaix**, yayınlanmış Doktora tezi, Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, 2008, s. 6.

<sup>24</sup> Gretel SHANLEY, **Notes**, Second series, Vol. 38, No. 3, March 1982 : 693-694. s. 694.

Bozza'nın yapıtlarını görselleştiren yenilikçi yazım stilinin yanı sıra yaşadığı dönemden önceki formları da kullanması onun bir diğer önemli özelliğidir.

*“Paul Griffiths, New Grove Encyclopedia’da ki makalesinde Bozza’nın sanatı için melodik olarak akıcı, zarif yapılı, enstrümantal anlamda tutarlı bir hassasiyette diye yazar. Bozza’nın flüt eserlerine bakıldığı zaman dans ritmleri gibi, farklı melodiler, basit formlar, kuş sesleri, sürekli pedallı notalar, geniş aralıklı sesler ve bağlı dörtlü ve beşli aralıklar görülür. Bu özellikleri birbirleri ile bağlantılı olarak daha önce de kullanmıştır. Müzikolog Neil Lerner’e göre 18. yüzyıldaki çoğunlukla musette ve pastoral olarak bilinen formları birleştirmiştir.”<sup>25</sup>*

1939 yılında Opera Comique Paris’in şefi olmuş ve İkinci Dünya Savaşı sırasında bu orkestrayla bütün Fransa’yı dolaşmıştır. 1950’den itibaren eğitimci yönüne ağırlık verip Valenciennes’de *École Nationale de Musique de Paris*’ye (*Paris Ulusal Müzik Okulu*) müdür olmuştur. 1960’da akademik kariyerini sonlandırmış, 1975’de 70 yaşında profesyonel müzik yaşamını sonlandırmıştır. Ancak ölümüne dek beste yapmaya devam etmiştir. 1991’de Valenciennes’de ölmüştür.

### 2.3. Jacques Ibert’in Hayatı ve Yapıtları

15 Ağustos 1890’da Paris’te doğan Jacques Ibert, besteci ve şeftir. Paris Konservatuvarı’nda Emile Pessard (1843-1917), André Gedalge, Paul Vidal ve Gabriel Fauré’nin öğrencisi olmuştur. Arthur Honegger ve Darius Milhaud’la birlikte çalışmalar yapmıştır. Altılıların üyeleri ile arkadaş olmasına rağmen bu grubun içinde yer almamıştır.

*“Ibert 1910’dan 1913’e kadar Paris konservatuvarında okumuştur ve geleceğin “Altılılar” üyelerinin birçoğunun arkadaşısıdır. Bu besteciler grubunun bir üyesi olması beklenebilir. Fakat savaşta görev alması ve 1919’daki “Prix de Rome” (Roma Ödülü) başarısı onu, “Altılılar” ünlenirken Paris’ten uzak tutmuş ve medya tarafından yaratılmış bu gruba göre daha az tanınır bir seviyede kalmasına sebep olmuştur. Fakat kariyeri gruptan bağımsız olmasından etkilenmemiştir: 1919’da “Prix de Rome”daki başarısı yine de Paris müzik sahnesine girişinde bir pasaport olmuştur.”<sup>26</sup>*

Birinci Dünya Savaşı sırasında donanmada deniz subayı olarak Akdeniz limanlarında görev almış, İtalya, İspanya ve Tunus’u dolaşmıştır. Sonra konservatuvara dönerek Paul Vidal (1863-1931) ile kompozisyon çalışmıştır. 1919’da *Le Poète et la*

<sup>25</sup>Kelly Ann Kazik, **Selected Accompanied And Unaccompanied Flute Works Of Rivier, Bozza And Francaix**, yayınlanmış Doktora tezi, Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, 2008, s. 9.

<sup>26</sup>Caroline Potter, “Catalogue de L’oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962) by Alexandra Laederich”, **Music & Letters**, Vol. 81, No. 2, May 2000: 336-337, s. 336,337.

*Fée (Şair ve Peri)* adlı kantatı ile ünlü Roma Ödülü'nü kazanmıştır. Bu ödül sonucu gittiği Roma Akademisi'nde *Ballade de la Geole de Reading (Reading Hapishanesi Baladı, 1920)*; *Roma-Palermo Tunus-Nefta, Valensiya, Escales (Uğraklar, 1922)* eserlerini bestelemiştir. 1914-1918 yılları arasında müziğe Birinci Dünya Savaşı nedeniyle ara vermesine karşın ilk denemesinde Roma ödülünü alması büyük başarı sayılmıştır. 1937'de Roma Akademisi'ne müdür olarak atanınca tekrar İtalya'ya dönerek bu görevi 1960'a kadar sürdürmüştür. "1940-1944 yılları sırasında Roma Akademisi'ndeki görevi askıya alınmış, Vichy hükümeti tarafından müziği yasaklanmıştır. Bu süre zarfında İsviçre ve Fransa'da mülteci olmuştur."<sup>27</sup> Oratoryo dışında her alanda beste yapan Ibert'in bütün teknikleri geçerli sayması onun önemli bir özelliği olmuş ve kendi dönemindeki besteciler tarafından büyük saygı görmesine sebep olmuştur.

*"Kompozisyon stili ile ilgili André George şöyle yazmıştır: "Ibert dinleyicilerine ne sunarsa sunsun, netlik, kalite ve özene çalışılmış bir eser etkisi bırakır. Gençliğinden itibaren müziği, iyi dostluk ilişkileri ve insanlığı ile bilinirdi. Rencide etmeden dinleyicisini memnun ederdi. Kendisinin muazzam yeteneği müziğine de yansımıştır. Hararetili müziği, alt seslerin yönetimi ile öne çıkan orkestranın tek bir darbesi ile sunulur. Müziğinde her zaman renk konusunda hassasiyetini ve bu gökkuşağı renklerini eserlere uygulamadaki yeteneğini görebilirsiniz."*<sup>28</sup>

Film müziklerindeki başarısıyla diğer bestecilerden ayrı bir yer edinmiştir. Filme fon müziği yazmaktan ziyade oyuncuların devinişsel hareketleri için müzik yazması ve genellikle filmin çekildiği yere gidip eserlerini orda bitirmesi izlenimcilerin "her yapıt yerinde bitirilmelidir." düşüncesiyle yakınlık gösteriyor. Önce Ravel'e sipariş verilen *Don Kişot* filminin müziklerinin sonradan Ibert'e verilmesi yenilikçi yanının onun için tercih sebebi olmasını sağlamıştır.

*"Ravel ile anlaşması iptal olan Vandor-Nelson Filmcilik acil olarak Don Kişot için bir besteciye ihtiyaç duyar. Seçimleri (Ravel tarafından tavsiye edildiği tahmin edilen) Jacques Ibert'den yana olur. Bu sebeple Ibert 1932 yazında güney Fransa'ya gider ve kısa zamanda film çekimlerinin yapıldığı Nizza'ya yakın olan Mont-Baron da bestelerini tamamlar."*<sup>29</sup>

Ibert'in film müziklerinin sipariş olmanın ötesinde dinleyiciler için büyük bir sanatsal değer de taşıdığını görebiliyoruz. Filmin adı altında sunulması gereken bu film müzikleri plaklarının sonradan sadece Ibert'in ismiyle halka sunulması dikkat çekicidir. *Don Kişot, Golgotha, Conflit (İkilem), Macbeth* önde gelen film müzikleridir.

<sup>27</sup> William Allan Waldroup, **Jacques Ibert: An Analytical Study Of Three Movements From Histoires**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Kuzey Teksas Üniversitesi, Teksas, 2012, s. 3.

<sup>28</sup> David Ewen, **Ewen's Musical Masterworks**, Arco Publishing Company, New York, 1944, s. 317-318.

<sup>29</sup> Thomas Betzwieser (2007), "Filmmusik vs. Kunstlied. Ravel, Ibert, Schaljapin und G.W. Pabsts 'Don Quichotte' (1933)", **Archiv für Musikwissenschaft**, 64, 156-177.,2007, s. 161.

“Ibert’in film müzikleri, özellikle piyano için yazılan parçaları, başlı başına bir koleksiyon oluşturur. Bu parçalar Don Kişot müzikleri başlığı altında halka sunulmuştur. Çıkan ilk albüm için sadece bir film müziği albümü denebilir ancak daha sonraki kayıtlarda Pabst Filmciliğin adı belirtilmemiştir.”<sup>30</sup>

“Konuşurmuş gibi bir müzik yapısıyla, zaman zaman şakacı, ama her zaman sevimli bir akıcılıkla beste yapan Ibert, tüm sistemleri geçerli kabul ederek bunları birbiriyle ilişkili de kullanmış, yazdığı yedi opera ile Fransa’da bu türü tekrar yaşama geçirdikten başka, oda müziği ile de ilgi çekmiştir. Eleştirmenlerin en “komple Fransız bestecisi” olarak tanımladıkları Ibert, özellikle üfleme çalgılar ve arp için önemli eserler yazmıştır.”<sup>31</sup>

İki flüt için *Deux Mouvements*, flüt, klarinet, trompet, keman, viyolonsel ve perküsyon için *Le Jardinier de Samos*, beşli için *Trois Brèves*, obua, klarnet ve fagot için *Cinq pièces*, flüt ve arp için *Entr’Acte* buna örnektir. 1955’te Paris’te *Théatres Lyriques Nationaux*’nın (*Ulusal Lirik Tiyatroları*) müdürlüğünü üstlenmiş, 1956’da *Institut de France*’a<sup>32</sup> üye seçilmiştir. 17 yıl Roma’da yaşamış, Paris’te 5 Şubat 1962’de ölmüştür.

---

<sup>30</sup> Thomas Betzwieser (2007), “Filmmusik vs. Kunstlied. Ravel, Ibert, Schaljapin und G.W. Pabsts 'Don Quichotte' (1933)”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 64, 156-177.,2007,, s. 161.

<sup>31</sup> İrkin AKTÜZE, *Müziği Okumak*, Cilt-3, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007, s. 1145-1146.

<sup>32</sup> Institut de France: Fransa’nın tüm müzelerini, şatolarını, 1000’e yakın vakfını organize eden ve en büyük beş akademisini himayesinde bulunduran enstitü.

### 3. DANSE DE LA CHEVRE, IMAGE, PİECE ÜZERİNE

#### ÇALIŞMA KILAVUZU

#### 3.1. Arthur Honegger *Danse de la Chèvre* İçin Çalışma Kılavuzu

*Danse de la Chèvre* René le Roy (1898-1985) için 1919 yılında bestelenmiş ve aynı sene sahnelenmiştir. René le Roy, Adolphe Hennebains (1862-1914), Leopold Jean Baptiste (1865-1951) ve Philippe Gaubert'in öğrencisi olmuş, 1946-1947 yılları arasında New York Operası'nda solo flütçülük yapmış, 1952-1968 yılları arasında Paris Konservatuvarı'nda oda müziği öğretmenliği yapmıştır.

“İngiliz flüt sanatçısı Geoffrey Gilbert orkestra şefi Eugene Goossens'in, “Eğer uluslararası sanatçılar çıkartmak istiyorsanız stilinizi, çalgılarınızı değiştirmeli ve bu stilin nasıl çalınacağını öğrenmek zorundasınız.” sözü üzerine Roy'un İngiltere'ye gelerek özel ders vermesini sağlamıştır. Roy, İngiltere'de Fransız flüt çalış stiline tanıtılmasında önemli rol oynamıştır. Kendisi için bestelenen diğer flüt yapıtları: Jean Rivier'in *Oiseaux Tendres* (Tatlı Kuşlar) ve Martinu'nun flüt, viyolonsel ve piyano için *Sonate en Trio*'sudur.”<sup>33</sup>

*Danse de la Chèvre* içinde üç farklı karakter barındırır. Yapıtın ilk ölçüsünden dokuz sekizlik ölçü değişimine kadar olan kısım ilk karakter olan keçinin uyanışı olarak düşünülmelidir. Kromatik inişten sonra dokuz sekizlik ölçü değişimiyle birlikte başlayan keçinin dansı ikinci karakteri temsil etmektedir. Dans teması üç ayrı nüansta duyulduktan sonra inici ve çıkıcı hareketler görülmektedir. Otuz beşinci ölçüde *rallentando*dan sonra bağlanan üçüncü karakter doğadaki çoban ve kaval izlenimi gibi düşünülebilir. 5 ölçülük üçüncü karakterin ardından tekrar ince seslerde enerji dolu dans teması hatırlatılmaktadır. Uzun inici pasajdan sonra *ritardando*nun ardından en baştaki dans teması tekrar gelmektedir. *Plus Lentte* üçüncü karakter olan kaval ve çoban izlenimi başka bir tondan yinelenir. *Diminuendo* ve *ritardando* hareketleriyle eserin sonuna yaklaşılır. *Lointain* ile uyanıştaki gibi, soru işareti yaratan, çok uzaktan duyulan minik bir dans teması hatırlatılır. Sus ölçüsünde tekrar başa dönüş amaçlanır. Sesler yatıştır. Yapıtın başındaki tema *pianissimo* duyulur. Son motif, ilk motifin aynısıdır. Do'nun flajöle sesi *morendo* etkisinde keçinin tekrar uykuya dalışını simgeler. Yapıtın girişindeki uyanış atmosferini, dörtlü aralıkları olan uzun bağları pürüzsüz çalabilmek

<sup>33</sup> Ceren HEPYÜCEL, **19. Yüzyıldan Günümüze Fransız Ekolü Ve Marcel Moyse'un Dünya Flüt Sanatı'na Etkileri**, Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, DEÜ. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir,2009, s. 19,21.

için iyi bir sonorite elde edilmelidir. Bu sonoritinin kalitesi ve nefes kontrolü için aşağıdaki Philippe Bernold *La Technique d'Embouchure* kitabı *vocalise no.2*'nin çalışılması önerilebilir (Örnek 3.1.1).

### Örnek 3.1.1



Altıncı ölçü parmak, entonasyon ve ses rengi kontrolü açısından çalışılmalıdır. Bu ölçü ilk notadan itibaren farklı ritm gruplarına dahil edilerek çalışılabilir. Örnek: üçleme olarak düşünülerek çalışılabilir (Örnek 3.1.2).

### Örnek 3.1.2



On üçüncü ölçüdeki kromatik inici dizide parmak kontrolü açısından çalışılabilir. Bu ölçüdeki kromatik inici dizi için kromatik gam çalışması yapılabilir. Farklı ritm gruplarıyla, *crescendo* yapılarak ve aşağıdaki gibi üçleme olarak çalışılması önerilebilir (Örnek 3.1.3).

### Örnek 3.1.3



İkinci karakter olan dans teması dokuz sekizlik ölçüyle başlar. Buradan itibaren ritmik ve ileri düşünülmesi, tempolu ve enerjik çalınmalıdır. Eserin ilk çalışıldığı dönemde bu temanın yavaş ve *staccato* çalışılması önemlidir. Yirmi yedinci ölçüden itibaren üç ölçü boyunca entonasyon kalitesi çalışılabilir. Nüans değişimleri yapının

dans bölümünün belirgin özelliklerindedir. Entonasyon için Philippe Bernold *La technique d'Embouchure* kitabı *vocalise no.14*'ün çalışılması önerilebilir (Örnek 3.1.4). Nüans farklarının belirginliği için yirmi yedinci ölçüden itibaren orta oktavda yazılmış nota grupları *pianissimo*, çıkıcı nota grupları *fortissimo* çalışılabilir.

### Örnek 3.1.4



Otuz üçüncü ve otuz dördüncü ölçü üçüncü karaktere bağlayan bir köprü gibi düşünülebilir. Üçüncü karakter otuz beşinci ve ardından gelen dört ölçüde duyulur. Çoban ve kaval izlenimi yaratan bu ölçülerde otuz yedinci ölçüye başlamadan önce derin nefes alınmalı ve sakin bir atmosfer yaratılmalıdır. Aynı zamanda tempo düşmemelidir. Çünkü ince seslerde başlayacak olan dans teması enerji dolu bir şekilde bağlanmalıdır. Dans temasının yoğun çalınması için forte, *staccato* diller ve seslerin tane tane dizilmesi önemlidir, dil çok sert vurulmamalıdır. Akıcı ve kısa atılması gereken bu ataklar aşağıdaki dört farklı ritm kalıbıyla çalışılabilir (Örnek 3.1.5). Nüans farklılıkları arasındaki belirginlik yapıtın karakterini öne çıkaracaktır.

### Örnek 3.1.5

3.1.5.1.)



3.1.5.2.)



3.1.5.3.)



3.1.5.4.)



Kırk yedinci ölçüdeki inici hareket çalıcının rijistırının pürüzsüzlüğünü ortaya koyar. Başta gelen ikinci karakter olan dans temasının tekrar edilmesinin farkı, azalan ve düşen bir enerjide duyulmasıdır. Üçüncü karakter olan kaval izleniminin farklı tondan tekrar duyulması çok hafif bir enerji yükselmesine neden oluyor. Sus ölçüsüyle atmosfer rahatlığı gösteren bir nefes alış var. Altmış ikinci ölçüden itibaren *diminuendo* ve *ritardando* ile eserin sonu hazırlanıyor.

## 3.2. Eugène Bozza *Image* İçin Çalışma Kılavuzu

*“Image, 1940’da yayınlanmasına rağmen 1936’dan önce yazıldığına dair söylemler vardır. Bozza’nın bu eseri Roma Akademisi’nde yazdığı düşünülmektedir. Diğer eserleri gibi bu eser de kronolojik anlamda sadece yayıncısı Alphonse Leduc’un yayınlama yılına göre sıralandırılabilir.”*<sup>34</sup>

Solo flüt için çok çekici bir eser olan *Image* Marcel Moyse’a (1889-1984) ithaf edilmiştir. Marcel Moyse, adına pek çok eser yazılan ünlü Fransız flütçüdür. Philippe Gaubert, Adolphe Hennebains ve Paul Taffanel (1844-1908) ile çalışmış, flüt tekniğine farklılıklar getirmiş ve hala çalışılmakta olan pek çok egzersiz kitabı yazmıştır. Marcel Moyse’a ithaf edilen bir diğer eser Jacques Ibert’in flüt konçertosudur.

Bozza’nın özellikle flütün teknik zorluklarını düşünmektense, çalgının dışadönük özelliğine dikkat çekip, pastoral anlatımının üzerinde durduğu görülmektedir.

<sup>34</sup> Kelly Ann Kazik, **Selected Accompanied And Unaccompanied Flute Works Of Rivier, Bozza And Francaix**, yayınlanmış Doktora tezi, Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, 2008, s. 10

*Image* gerek formu, gerek genel müzikal karakteri sebebiyle modern solo eserlerde olması gereken bütün özelliklere sahiptir.

Bu yapıtın giriş bölümü uvertür gibi düşünülebilir. A teması altı sekizlik ölçü değişimiyle başlar. Hızlı ve kesin *staccato* seslerle duyulur. İkinci sayfanın başında *posez et serrez progressivement*den üç dörtlük ölçü değişimine kadarki bölüm tempo ve bağlar içerisinde uzun soluklu dalgaları andıran bir kadans gibi düşünülebilir. B teması ise ikinci sayfada *a piacere avec le caractère d'une improvisation* ile başlar. *Piano* nüansında ve *legato* karakterdeki bu tema Jacquert Ibert *Pièce* ve empresyonizmi hatırlatır. İkinci *kadans* ikinci sayfanın son dizeğinde dört dörtlük ölçü değişimiyle *a piacere* yazılarak başlatılmıştır. Teknik olarak yavaş ve sonra sıkıştırılarak çalışılmalıdır. B teması üç dörtlük ölçü değişimiyle *piu lentoda* çok kısa duyulur. *Poco a poco animando* ile a temasına kesin bir dönüş vardır. Aksanları ve tiz sesleriyle yoğun bir enerjiyle duyulan bu tema gitgide sıkıştırılarak sonlandırılır. *Stringendoda* önceki *fortissimo* büyük bir çıkışın sonucudur. Ardından gelen bütün ölçüler *coda* olarak düşünülebilir.

Yapıtın ilk ölçüsünden *Allegro ma non troppo* kısmına kadarki bölüm, bestecinin de belirtmiş olduğu gibi doğaçlamaya yakın bir karakterde çalınmalıdır. Arpejlerin ve mi notasının içindeki *crescendo* ve *decrescendoların* yapıt çalınmadan önce çalışılması gerekebilir. *Crescendo* ve *decrescendoların* kalitesi için Marcel Moyse *De La Sonorité. Art Et Technique* kitabı *Souplesse Des Sons Graves* bölümü 5 no.lu *egzersizin* çalışılması önerilebilir (Örnek 3.2.1.)

### Örnek 3.2.1.



*Allegro ma non troppo* bölümünden itibaren son derece ritmik ve düzenli bir tempoda çalınmaya özen gösterilmelidir. Bütünü bozmadan aksanların üzerinde yazılan notalara vurulması yapıtın karakterini ortaya çıkaracaktır. On dokuzuncu ölçüdeki inici nota grubunda parmak kontrolü açısından çalışılabilir. Bu inici nota grubunun sol

notasından başlanarak üçleme olarak çalışılması önerilir (Örnek 3.2.2.). Bestecinin *Avec fantaisie* olarak belirttiği dizekteki nüanslar soru-cevap ya da birbirinin yankısıymışçasına çalınabilir. İkinci sayfada *posez et serrez progressivement* olarak belirtilen nota grupları kadans gibi gitgide sıkıştırılarak ve grubun sonuna doğru gelirken *crescendo* yapılarak çalınmalıdır.

### Örnek 3.2.2.



İkinci sayfadan itibaren gelen otuz ikilik sekizlemeler ve dörtlemelerin aşağıdaki ritm kalıplarıyla çalışılması önerilir (Örnek 3.2.3.).

### Örnek 3.2.3.

#### 3.2.3.1.)



#### 3.2.3.2.)



Yirminci ölçüdeki *à volonté pour le degré de rapidité* olarak belirtilen inici nota grubu rüzgar gibi tınlamalı, *staccato*lar oldukça keskin ve yüksek bir enerjiyle *crescendo* yapılarak, sona doğru sıkıştırılarak çalınmalıdır. Bu inici nota grubundaki parmak ve dil ajilitesi Marcel Moyse'un *De La Sonorité: Art Et Technique* kitabının *Attaque et liaison des sons* bölümündeki bağ egzersizlerinin *staccato* olarak çalışılmasıyla kolaylaştırılabilir (Örnek 3.2.4.).

### Örnek 3.2.4.



Üç dörtlük ölçü değişiminden itibaren ikinci sayfanın sonuna kadar pürüzsüz seslerle çalmaya özen gösterilmelidir. Bestecinin belirtmiş olduğu bütün nüans ve hız terimlerine dikkat edilmelidir. Çalıcı nefesini kontrollü kullanmalıdır. Seslerin tımsı önemlidir ve tok duyulmalıdır. Nefes alınan yerlerde zaman kaybı yaşanmamalı, müzik ileriye doğru gitme hissini kaybetmemelidir. Kırk altıncı ölçüde *triller* ve nota grupları serbest düşünülebilir. Bu ölçüdeki serbest nota gruplarında artırılacak enerji ve tempo, müziği bir sonraki ölçüye hazırlar. Kırk yedinci ölçüdeki dokuzlamalar üçlü gruplara bölerek çalışılmalıdır (Örnek 3.2.5.).

### Örnek 3.2.5.



Kırk sekizinci ölçüdeki otuz ikilik dörtlemelerin ilk notalarının tutulması parmak kontrolünü rahatlatır. Kurbağa diliyle başlayan inici kromatik diziye aksanla başlanması kurbağa diline girmek için çalıcıya kolaylık sağlar. *Allegro ma non troppo*dan itibaren yapıtın sonuna kadar ritmik ve yüksek enerjiyle çalınmalıdır. Aksanlar bestecinin belirttiği yerlerde uygulanmalıdır. Yapıtın içindeki bütün kromatik diziler için aşağıda yazılı çalışma önerilir. Dizilerin birinci oktav do'dan başlayarak üçüncü oktav do'ya kadar inici ve çıkıcı, üçleme ve dörtleme olarak, *legato* ve *staccato* olarak çalışılması önerilir (Örnek 3.2.6.).

### Örnek 3.2.6.



The image shows a musical score for Example 3.2.6, consisting of six staves. The first five staves contain complex melodic lines with numerous triplets (indicated by a '3' above the notes) and various accidentals (sharps, flats, and naturals). The sixth staff is a single line with a rest, indicating the end of the piece.

Eserin finali güçlü bir *crescendo* ve yüksek bir enerjiyle bitirilmelidir.

### 3.3. Jacques Ibert *Pièce* İçin Çalışma Kılavuzu

*Pièce*, izlenimci akımın karakteri düşünülerek çalınabilir. İlk ölçüden *a tempo* kadar olan bölüm *kadans* etkisinde bir giriş olarak düşünülebilir. Tempo gerilememeli, seslerin arasındaki boşluklar çok uzun olmamalıdır. Beş ve altıncı ölçülerde parmak kontrolü açısından çalışılmalıdır. Bu ölçülerin üçleme olarak düşünülerek (Örnek 3.3.1.) ve farklı ritm kalıplarıyla yavaş tempodan hızlı tempoya metronom ile çalışılması önerilir (Örnek 3.3.2.).

### Örnek 3.3.1.



The image shows a musical score for Example 3.3.1, consisting of a single staff. The melody is a long, continuous line with a slur over it, featuring several triplets (indicated by a '3' above the notes) and various accidentals (sharps, flats, and naturals).

### Örnek 3.3.2.

3.3.2.1.)



3.3.2.2.)



Temanın gelişi *aufakt*tan itibaren altı sekizlik ölçüde başlar. *Image*'ın B teması gibi uzun soluklu bağlar, aralıklı sesler, bemollü pasajlar vardır. Birim zamanda üçe iki sayılan gruplar ölçü ölçü değiştiği için ritmik gruplara dikkat edilerek çalışılmalıdır. On altıncı ölçüden *vivoya* kadar sakın, pürüzsüz seslerle çalınmaya özen gösterilmelidir. Müzik sakın hissedilse de kendi içinde ileriye akmalıdır. Özellikle bemollü seslerde daha pes düşünerek ağızlığın içine üflenmelidir. Çalıcının boğazı rahat olmalı, sesler ağız ve burun boşluğunda rezonans edilmeli, mümkün olduğunca havadan arınmış pürüzsüz seslerle çalmaya dikkat etmelidir. İlk tema için Jacques Ibert *Flüt Konçertosu*'nun ikinci bölümünün incelenmesi faydalı olabilir. Dokuz sekizlik *vivoda*n itibaren gelen onaltılık altılamalarda parmak kontrolü ve sonorite ile ilgili çalışılabilir. Altılamaların aşağıda yazılmış farklı ritm kalıplarıyla ve yavaş çalışılması önerilir (Örnek 3.3.3.).

### Örnek 3.3.3.

3.3.3.1.)



3.3.3.2.)



3.3.3.3.)



3.3.3.4.)



3.3.3.5.)



3.3.3.6.)



İkinci sayfada üç dörtlük ölçü değişiminde kesin bir orta karakter başlar. Bemol sesler hakimdir. Baştaki tema oktav yukardan duyulur. İkinci sayfanın yedinci dizeğinden itibaren *kadans* etkisiyle çalınmalıdır. Yetmiş sekizinci ölçüdeki kromatik çıkıcı dizi parmak kontrolü ve nefes kontrolü açısından çalışılmalıdır. Bu kromatik çıkıcı dizi için Marcel Moyse'un *Mécanisme Chromatisme* kitabından *10. egzersizin* çalışılması önerilir (Örnek 3.3.4.). Yapıtta nüans arttıkça enerji yükselir, nüans hafifledikçe enerji düşer. Yapıtın karakterini belirginleştirmek için nüanslar arası zıtlık artırılmalıdır. *Pièce* yapıtının genelinde yaşanabilecek teknik problemlerin giderilmesi için ayrıca Leonardo de Lorenzo'nun *9 Büyük Etüd* kitabının çalışılması da önerilir.

### Örnek 3.3.4



Üçüncü sayfada altı sekizlik ölçü değişimiyle başlayan temanın içinde sekizlemeler, iki tane dörtleme ve iki tane dokuzlama görülmektedir. Bu tema cümle bütünlüğü düşünülerek ileriye doğru, yoğun çalınmalıdır. İki dörtlük ölçü değişiminden itibaren uzatılmış bir son duyulur. Son dört ölçü *coda* olarak düşünülebilir.

#### 4. SONUÇ

20. yüzyıl müziği, yeni ifade biçimleri, farklı tını arayışları, yeni yazım stilleri sebebiyle çoğu zaman ilk bakışta anlaşılır olmaktan uzaktır. Bunu yapıtları kendi yazıldıkları tarih içerisinde ya da şimdi bile dinleyiciler tarafından yapılan eleştiriler çerçevesinde değerlendirdiğimizde anlamak kolaydır.

Özellikle çalıcının, çalınacak yapıtları ilk tanıdığı dönemde sadece teknik anlamda değil; gerek bestecisinin hayatı gerekse de o dönemin müzik yaşamı hakkında ayrıntılı bilgiye sahip olması yapıtların kavranmasında ve anlaşılabilirliğinde önemlidir. Bu üç eser içerisinde yoğun renk farklılıkları, büyük nüans geçişleri ve teknik zorluklar barındırdıkları için çalıcının ileri bir teknik düzeye sahip olması gerekir. Kısa yapıtlar olmalarına rağmen uzun yıllarda edinilmiş müzikal birikimin rahatlıkla gösterilmesini sağlarlar.

*Danse de la Chèvre, Pièce ve Image* Krakow flüt yarışması (Polonya 1992), Moskova Konservatuvarı Üfleme ve Vurma çalgılar yarışması (Rusya 2012), Michigan flüt yarışması (Amerika 2013), Petar Konjovic flüt yarışması (Belgrad 2014), Marsyas Flüt Yarışması (Türkiye 2012) gibi ülkemiz dahilindeki ve uluslararası yarışmaların programlarında olmaları sebebiyle de önemlidirler.

İncelenen yapıtlar, dönemin müzik yaşamı ve bestecileriyle birlikte, 20. yüzyıl Fransız müziğini anlamaya çalışan müzisyen arkadaşlarıma temel bir kaynak oluşturup, yol gösterici olabilmesi amacı taşımaktadır.

## 5. EKLER

### 5.1. Eserlerde Geçen Müzikal Terimler ve Anlatımlar İçin Sözlük

Avec fantaisie: Fantezi ile.

Avec le caractre d'une improvisation: Doğaçlama karakteri ile.

A volont pour le degr de rapidit: Hız derecesi isteğe bağlı.

Court: Kısa.

Fantaisie: Fantezi. Serbest Şekilde yailmış müzik parçası.

Lointain: Uzak.

Plus doux: Daha Yumuşak.

Posez et serrez progressivement: Yavaş yavaş sıkıştırarak.

Pressez: Baskılı.

Rapide: Hızlı.

Vif: Coşkulu, canlı.

## 5.2. Notalar

### 5.2.1. Danse de la Chèvre

à René LE ROY

**DANSE DE LA CHÈVRE**

Arthur HONEGGER

FLÛTE

Lent

*p*

[cédez légèrement]

[T° Vif]

[Lent]

*p*

*mf*

*pp*

*crescendo*

[accelerando]

*f*

DANSE Vif

*p*

*mf*

*crescendo*

*f*

*p*

*mf*

*f*

© 1939 by Éditions MAURICE SENART

Tous droits réservés pour tous pays

32 *dim.* *dim. et rall.*

[Plus lent]

35 *p* *plus doux*

38 [9] *cresc.* [accelerando] *f* [Vif] 8<sup>va</sup>

41 (8<sup>va</sup>)

44 *cresc.* *ff* [V]

47 *[très brillant]* *poco rit.* [9]

49 *Tempo* *[f]* *en diminuant*

52 *[en rallentissant]* *[mf]* [Un peu] plus lent

55 *[mp]* *rit.*

58 *[p]* *diminuendo e rit.* *[pp]* *[p]* *[pp]* *lointain* [rit.]

61 *Lent* *[p]* *[pp]*

## 5.2.2. Image

à Marcel Mousse

# IMAGE

pour Flûte seule

Eugène BOZZA  
Op. 38

(Lent) *mf* (avec le caractère d'une improvisation)

*mf* *presses* *rit.* *court* *mf* (scherzando)

*rubato* *f* *mf*

*Lent* *p* *mf* *rit.* *court* *mf* (scherzando)

*Allo ma non troppo*

*f*

*mf* *7*

*f* *rapide*

*mf* *7*

*f* *7*

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *rubato* *(écho)* *rit.*

ossia

Paris, ALPHONSE LEDUC, Editions musicales

Tous droits d'exécution, de transcription et

*posez et serrez progressivement*

*mf*

*f (à volonté pour le degré de rapidité)*

*Lent*

*mf*

*(a piacere, avec le caractère d'une improvisation)*

*p*

*rit. - a Tempo*

*mf*

*rit. -*

*p*

*rit. -*

*Animando*

*f*

*rit. -*

*mf*

*(écho)*

*pp*

*rit. - a Tempo*

*mf*

*pp*

*mf*

*(a piacere)*

*p*

rall. -

*stringendo* **f** (*à volonté pour le degré de rapidité*)

*mf* **Poco rit.** **ff**

(Più lento)

*mf dolce* **poco a poco animando**

**All<sup>o</sup> ma non troppo**

*cresc.* **ff** (*stringendo*)

*mp* *cresc.* **ff**

5.2.3. Pièce

# PIÈCE

pour Flûte seule

JACQUES IBERT

Andante (a piacere)  $\text{♩} = 72-69$

*p* *f* *mf* *rall.*

Paris, ALPHONSE LEDUC,  
Éditions Musicales, 175, rue Saint-Honoré.

Copyright by Alphonse Leduc et C<sup>ie</sup> 1936  
A.L. 19,306

Tous droits d'exécution, de reproduction,  
de transcription et d'adaptation  
réservés pour tous pays.

Vivo

TARZI ARBOLE

The musical score consists of ten staves of music. The first two staves are marked with a *Vivo* tempo. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). Articulations include slurs, accents, and breath marks. The score includes several triplet markings (3) and sixteenth-note runs (6, 7, 9). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final cadence.

rall. Tempo 1º (Andante)

*ff* *poco mf*

*f*

rall. *pp*

## 6. KAYNAKLAR

### 6.1. Kaynak Kitaplar

AKTÜZE, İrkin, **Müziği Okumak**, 3. Cilt, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007.

BERNOLD, Philippe (st8803), **La Technique D'Embouchure**, La Stravaganza, Paris.

EWE, David, **Ewen's Musical Masterworks**, Arco Publishing Company, New York, 1944.

FERİDUNOĞLU, Lale, **İz Bırakan Besteciler**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2006.

GOMBRİCH, Ernst, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

HALBREİCH, Harry, **Arthur Honegger**, Amadeus Press, Milwaukee, 2003.

İLYASOĞLU, Evin, **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.

MİMAROĞLU, İlhan, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 2006.

MOYSE, Marcel, **De La Sonorite: Art Et Technique**, Alphonse Leduc, Paris, 1934.

MOYSE, Marcel, **Mecanisme Chromatisme**, Alphonse Leduc, Paris, 1928.

NICHOLS, Roger, **The Harlequin Years: Music in Paris 1917-1929**, University of California Press, Berkeley, 2003.

SADIE, Stanley, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**,  
Publishers Limited, London, 1980.

### **Kaynak Makaleler**

BETZWIESER, Thomas, “Filmmusik vs. Kunstlied. Ravel, Ibert,  
Schaljapin und G.W. Pabsts 'Don Quichotte' (1933)”,  
**Archiv für Musikwissenschaft**, 64, 156-177, 2007.

LANDORMY, Paul, “Arthur Honegger”, **The Musical Times**, Vol. 70, No:  
1039, September : 789-791, 1929.

POTTER, Caroline, “Catalogue de L'oeuvre de Jacques Ibert (1890-  
1962) by Alexandra Laederich”, **Music & Letters**, Vol. 81, No. 2, May  
: 336-337, 2000.

SHANLEY, Gretel, “Five Scenes For Flute (piccolo) and Guitar:  
Soliloquy, Serenade, Swallowtail, Rainbow, Midnight Spell by  
Stephen Chatman; Trois pièces pour 4 flûtes en Ut by Eugène  
Bozza; Trois Impressions pour flûte et piano: Passacaglia,  
Ragtime, Frequenze by Franco Dominutti; Quodlibets II, for  
Flute Solo by Donald Martino; Music for Solo Flute by Richard  
Wilson; Improvisation pour flûte seule by Denis Joly”, **Notes**, Second  
series, Vol. 38, No. 3, March : 693-694, 1982.

### **6.2. Kaynak Tezler**

GÜNDÜZ, Jülide, **Andre Jolivet'in Cinq Incantations'u Üzerine Bir  
Çalışma Kılavuzu Önerisi**, Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, DEÜ.  
Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2008.

HEPYÜCEL, Ceren, **19. Yüzyıldan Günümüze Fransız Ekolü Ve  
Marcel Moyse'un Dünya Flüt Sanatı'na Etkileri**, Yayınlanmış  
Sanatta Yeterlilik Tezi, DEÜ. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, (2009).

**KAZİK, Kelly Ann, Selected Accompanied And Unaccompanied Flute**

**Works Of Rivier, Bozza, And Francaix**, Yayınlanmış Doktora tezi,

Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, 2008.

**WALDROUP, William Allan, Jacques Ibert: An Analytical Study Of Three**

**Movements From Histoires**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi,

Kuzey Teksas Üniversitesi, Teksas, 2012.

**ZENT, Jennifer, Impressionism in Selected Works For Flute**, Yayınlanmış

Mezuniyet Tezi, Ball State Üniversitesi, Muncie, Indiana, 1995.

## 7. ÖZGEÇMİŞ

1990 yılında İzmir’de doğan Gökçe Kocakulah, flüt eğitimine 2002 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarında Doç. Jülide Gündüz ile kursiyer olarak başladı. 2004 yılında lise eğitimi için Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarında Yrd. Doç. Çiler Akıncı’nın sınıfına kabul edildi. Lise eğitimini okul birincisi olarak tamamladı. Üniversite eğitimine aynı flüt sınıfında devam ederken sınıf atlama hakkı kazandı ve üniversiteyi üç senede, okul birincisi olarak bitirdi. Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Senfoni Orkestrası ile 2008 yılında Carl Stamitz sol majör flüt konçertosunu, 2011 yılında Wolfgang Amadeus Mozart sol majör flüt konçertosunu solist olarak seslendirdi. İzmir Gençlik Senfoni Orkestrası ve Türkiye Ulusal Gençlik Filarmoni Orkestrası’nda görev aldı. Andras Adorjan, Bülent Evcil, Sibel Kumru Pensel, Gülşen Tatu, Kathleen Rudolp, Ayla Caymaz ile atölye çalışmaları yaptı. 2012 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Müzik Anasanat Dalı Üfleme ve Vurma Çalgılar Programında yüksek lisans eğitimine kabul edildi. Flutensemble grubu kurulduğundan bu yana bu grubun konserlerinde yer alan Gökçe Kocakulah, halen yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.