

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
SANATTA YETERLİK TEZİ

**ANDRE JOLİVET'İN CINQ INCANTATIONS' U  
ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA KILAVUZU ÖNERİSİ**

Jülide GÜNDÜZ

Danışman  
Doç. Şeniz DURU

İZMİR - 2008

## YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “Andre Jolivet’in Cıııq Incantations’ u Üzerine Bir alışma Kılavuzu Önerisi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gűsterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

04 / 08 / 2008

Adı SOYADI

Jűlide GűNDűZ

İmza

J. Gűndűz

TUTANAK

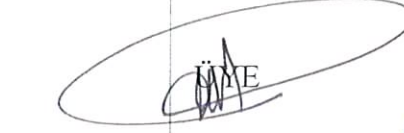
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 02. / 09. / 08... tarih ve 22... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' nin 38... maddesine göre Müzik Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Jülide Gündüz'ün **Andre Jolivet'nin Cinq Incantation'u Üzerine Bir Çalışma Kılavuzu Önerisi** konulu tezi incelenmiş ve aday 02. / 09. / 08... tarihinde, saat 10:30 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 7.5 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin **BASARILI**..... olduğuna oy **BİRLİĞİ**... ile karar verildi.



Doç. Seniz DURU  
BAŞKAN

ÜYE

  
Yrd. Doç. C. ACINCI

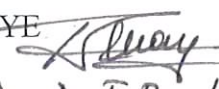
ÜYE

  
Prof. Dr. Fatma KILIÇ

ÜYE

  
Prof. Talat SÜRÜCÜ

ÜYE

  
Yrd. Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY

YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu No:

Üniv. Kodu :

• Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır

Tez Yazarının :

Soyadı : GÜNDÜZ

Adı : Jülide

Tezin Türkçe Adı : Andre Jolivet'in Cinq Incantations'u Üzerine Bir Çalışma Kılavuzu Önerisi

Tezin Yabancı Dildeki Adı :

Tezin Yapıldığı :

Üniversite : Dokuz Eylül  
Üniversitesi

Enstitü : Güzel Sanatlar  
Enstitüsü

Yıl : 2008

Diğer Kuruluşlar :

Tezin Türü :

Yüksek Lisans :

Doktora :

Tıpta Uzmanlık :

Sanatta Yeterlilik :

Dili : Türkçe

Sayfa Sayısı :

Referans Sayısı :81

Tez Danışmanlarının :

Ünvanı : Doç.

Adı : Şeniz

Soyadı : DURU

Türkçe Anahtar Kelimeler :

- 1- Andre Jolivet
- 2- Flüt
- 3- Incantation
- 4-
- 5-

İngilizce Anahtar Kelimeler :

- 1- Andre Jolivet
- 2- Flute
- 3- Incantation
- 4-
- 5-

Tarih :

İmza :

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Hayır :

## ÖZET

Jolivet'nin 1930'lu yıllara denk gelen birinci bestecilik dönemi *büyülü dönem* olarak adlandırılır. Besteci bu dönemde, pekçok yirminci yüzyıl sanatçısı gibi batı toplumlarının dış kültürlerle yoğunlaşan ilgisinden etkilenmiştir. Bu dönemde, Fransa'da Mauss ve Levy-Bruhl önderliğinde sürdürülen etnolojik çalışmalar, ilkel topluluklarda büyü, Avrupa dışı kültürler ve ezotorik metinler, bestecinin kendine özgü bir tarz oluşturmasındaki süreçte başlıca esin kaynakları olmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde Jolivet'nin büyüülü dönemini oluşturan etkenler ve Cinq Incantations'un genel özellikleri incelenmiştir.

Bestecinin 1936 yılında, solo flüt için yazdığı Cinq Incantations, ilkel topluluklarda doğum, ölüm, çalışma gibi hayata dair konuların işlendiği beş bağımsız parçadan oluşur. "Mana"(1935) ve "Beş ritüel Dans" (1937) ile birlikte bir üçlemenin parçası olarak sınıflandırılan Cinq Incantations, yirminci yüzyıl flüt dağarının en önemli yapıtları arasında sayılmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümü, Cinq Incantations'un genç çalıcılara teknik ve yorum açısından çalışılmasına yönelik bir kılavuz niteliğindedir.

## ABSTRACT

### A STUDY GUIDE SUGGESTION ON ANDRE JOLIVET'S CINQ INCANTATIONS

Jolivet's first composing period which was during 1930's is known as *magical period*. In this period the composer was affected by the interest of western communities in foreign cultures like most 20th century artists. In this period in France ethnologic studies lead by Mauss and Levy-Bruhl, spell in primitive societies, non-European cultures and esoteric writings were sources of inspiration for the composer to create his own style.

In the first part the determinants of Jolivet's magical period and the overall features of Cinq Incantations.

Cinq Incantations composed in 1936 consists of five separate pieces written for solo flute which are about life related issues as birth, death and working in primitive societies. With "Mana"(1935) and "Five Ritual Dance"(1937) classified as a part of a triplet, "Cinq Incantations" is among the masterpieces of flute in twentieth century.

The second part of the work is like a technical and interpretive guide for young players to study "Cinq Incantations".

## ÖNSÖZ

Andre Jolivet'nin yapıtlarını ilk kez 1980'li yıllarda Ertuğrul Oğuz Fırat'ın evinde düzenlediği çağdaş müzik toplantılarında dinleme fırsatı buldum. Bu toplantılarda keşfettiğim ve yıllarca çalmak istediğim Cinq Incantations'u 1998 ve 2000 yılları arasında Paris'teki flüt eğitimim sırasında farklı sınav ve yarışmalarda çalmak üzere François Veilhan ve Emanuel Ophel gibi ustalarla çalıştım. Sanatta Yeterlik tezi hazırlarken, edindiğim kimi kolaylıkları, bu yapıtı çalmak isteyen flüt öğrencileri için, bir çalışma kılavuzu oluşturarak paylaşmak istedim.

Bu tezin oluşmasında bilgi ve deneyimi ile bana çok yardımcı olan tez danışmanım Sayın Doç. Şeniz DURU'ya, Sayın Prof. Dr. Fırat KUTLUK'a, destekleri için D.E.S.O Koordinatörü Sayın Prof. Ümit İŞGÖRÜR'e, Müzik Anasanat Dalı Başkanı Sayın Prof. Tahir SÜMER'e, Kompozisyon Anasanat Dalı Başkanı Sayın Yrd. Doç. Ebru GÜNER CANBEY'e, Sayın Sabah ŞARDAĞ'a ve flüt öğretmenim Sayın François VEILHAN'a teşekkürlerimi sunarım. Tezin yazım aşamasında bana yardımcı olan arkadaşlarım Öğr. Gör. Dr. Elif Tekin GÜRGEN'e, Okt. İlker AKIŞ'ya, Okt. Talia Özlem ALPAY'a, Okt. Ayşe ERGEN'e, ve Semih ÖNYER'e, desteğini hiçbir zaman eksik etmeyen, varlıklarından gurur duyduğum sevgili aileme teşekkürlerimi sunarım.

## İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR.....	x
EKLER LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

## 1. BÖLÜM

### JOLIVET'İN BÜYÜ DÖNEMİ VE CINQ INCANTATIONS'UN DOĞUŞU

1.1. Andre Jolivet'nin Besteci Olarak Gelişimi.....	7
1.2 Jolivet'nin EsinKaynakları.....	9
1.3 “La Spirale” ve Jeune France.....	13
1.4. Dönemin Politik Zemini ve Jolivet.....	14
1.5. Büyü Dönemine Ait İlk Özgün Başyapıt “Mana”.....	16
1.6. Cinq Incantations.....	17
1.6.1. Birinci Incantation İçin Açıklama.....	20
1.6.2. İkinci Incantation İçin Açıklama .....	21
1.6.3. Üçüncü Incantation İçin Açıklama .....	23
1.6.4. Dördünü Incantation İçin Açıklama.....	24
1.6.5. Beşinci Incantation için açıklama.....	25



## 2. BÖLÜM

### BEŞ INCANTATION İÇİN ÇALIŞMA KILAVUZU

2.1. Birinci Incantation İçin Çalışma Önerileri.....	28
2.2. İkinci Incantation İçin Çalışma Önerileri.....	32
2.3. Üçüncü Incantation İçin Çalışma Önerileri.....	35
2.4. Dördüncü Incantation için Çalışma Önerileri.....	38
2.5. Beşinci Incantation için Çalışma Önerileri.....	49
SONUÇ.....	59
EKLER.....	61
KAYNAKÇA.....	66
ÖZGEÇMİŞ	

## **KISALTMALAR**

A.E.A.R Association des Ecrivains et Artistes Revolutionnaires

SACEM Socite des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique

S.M.I Societe Musicale Independante

## **EKLER LİSTESİ**

**EK 1** Jolivet'nin Büyülü Dönem Sonrası Kısa Özgeçmişi

**EK 2** Jolivet'nin Cinq Incantations Sonrası Flüt Yapıtlarına Bir Bakış

## GİRİŞ

20. yüzyıl Fransız müziğinin belirgin özellikleri, diğer sanatlardan beslenmesi, Fransız besteciler arasındaki net karşıt görüşler ve farklı esin kaynaklarıdır. 19. yüzyılın son çeyreğinde Fransa’da “Üçüncü Cumhuriyet” in iktidara gelmesinden itibaren Fransa pek çok askeri başarısızlık, politik yolsuzluk ve mali skandal yaşar. Prusya yenilgisi, Panama Skandalı ve özellikle Dreyfus Olayı’nın patlak vermesi pek çok Fransızın cumhuriyete, demokrasiye, Alman kültürünün egemenliğine tepki vermesine ve monarşi özlemine yol açar. Sonuç olarak 1889 yılında Charles Maurras, bir çok bilim adamı, yazar, sanatçı ve hukukçunun da desteğini alarak koyu milliyetçi, kralcı, romantizm ve Dreyfus karşıtı bir hareket olan “Action Française” i başlatır (Paul, 1972:47). Bu koyu milliyetçi atmosfer içinde Saint Saens ve Franck tarafından “*ars gallica*” parolasıyla kurulan “*Societe Nationale*” müzik derneği etkinliklerine başlar. Derneğin kuruluş hedefi 19. yüzyıl Fransız müziğine egemen olan Alman romantizmi ve İtalyan operalarının etkisinden kurtulup Fransız ulusal senfoni ve oda müziğinin yaşatılmasıdır. Çok geçmeden Faure, Lalo ve Bizet’yi de üyeleri arasına dahil eden Societe Nationale’in yönetimi Saint-Saens’in ölümüyle Vincent d’Indy’e ve onun 1896 ‘da kurduğu okul olan “Schola Cantorum” a geçer.

Schola Cantorum’ un başlıca kuruluş amaçları, Gregoryen ve Palestrina dönemi dini müziğin yaşatılması, özellikle geçen yüzyılda ihmal edilen Rameau, Gluck ve Charpentier’nin yapıtlarının yeniden ortaya çıkarılıp icra edilmesidir. de Falla, Satie ve Varese’in bir dönem öğrenci olduğu Schola Cantorum, Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Paris Konservatuvarından sonra ülkenin en önemli müzik okulu konumuna gelir.

1887’de Lohengrin’in Paris’teki ilk sahnelenişinin ardından Baudelaire, Gautier gibi edebiyatçılar dahil pek çok Fransız sanatçı, Wagner savunucusu ve takipçisi oldular (Hansen, 1969: 15). Sonradan müzik yazımlarını değiştirecek olan Milhaud, Debussy, d’Indy gibi isimler bir dönem Bayreuth festivalini takip ettiler. Wagner, yapıtları dışında aşırı ulusçu düşünceleriyle de Fransız bestecileri etkiledi.

Besteci 1879'da gazeteci Fourcoud ile yaptığı röportajda, Alman asıllı Yahudi bir besteci olan Meyerbeer'in Yahudi-İtalyan tarzı operalarının Fransız müziğini geleneksel yolundan saptırdığını söyleyerek Fransız bestecilere yapıtlarına malzeme olarak kendi halk kahramanlarını ve efsanelerini kullanmalarını öğütler. ( Paul, 1972: 49).

D'Indy, Wagner'in Fourcoud söyleşisindeki Yahudi karşıtı ve koyu ulusçuluk öğütlerinden kendi bestecilik, yöneticilik ve eğitimlik yaşamında yararlanır (Paul, 1972: 47). d'Indy'nin "Fervaal" operası buna bir örnektir (Suschitzky, 2002: 237)

19. ve 20. yüzyıllar arasında fark edilir bir geçiş simgesi olan Debussy ise dönemin izlenimci ressamlarından ve simgeci şairlerinden etkilenir. 1900- 1914 yılları arasında en önemli Fransız besteci konumundaki Debussy özellikle Verlaine, Mallarme, Louys, Manet ve Pissarro ile fikir alışverişinde bulunur (McKinay ve Anderson, 1957:642). 1889 Paris uluslararası fuarında dinlediği Rus Müziğinde ve özellikle Mussorgsky'nin yapıtlarında mevcut olan modal ezgiler, daha önce hiç duymadığı armonik ve ritmik özgürlük Debussy'de derin izler bırakır (Hansen, 1969: 14). Aynı fuarda dinlediği Java "Gamelan" Orkestrasından esinlenmesi sonucunda pek çok yapıtında pentatonizmi kullanır ve gelecek nesil bestecileri uzak doğu müziğinden öğeler kullanmaya teşvik eder.

Debussy gibi Ravel de bu fuarda Rus bestecileri fark eden bir başka önemli isimdir (Baur, 1999:541). Debussy'nin ölümünden sonra Ravel, Fransa'nın en saygın bestecisi konumuna gelir.

Ravel'in esin kaynakları arasında Mussorgsky başta olmak üzere Rus bestecileri, Poe, Mallarme ve Villier gibi simgeci şairler ve Debussy'nin yeni tınıları bulunur.

Bu dönemin önemli isimlerinden biri Dyagilev, sezonluk Paris turnelerinde Cocteau, Apollinaire, Breton, Picasso, Braque, Stravinski, Debussy, Ravel gibi isimleri özgün bale projelerinde bir araya getirerek, avangard sanatın halka

ulaşmasına aracı oldu (Hobsbawm, 1994: 243). Böylece Dyagilev sayesinde Fransızlar Stravinsky'nin modern başyapıtlarını tanıma fırsatı buldu.

Birinci dünya savaşının bitmesiyle kendini çabuk toparlayan Fransa iki savaş arası dönemde dünyanın kültür merkezi haline gelir ve pek çok yabancı sanatçıya ev sahipliği yapar. Bu dönemde Paris Operası'nın, "Straram", "Colonne", Paris Senfonik Orkestrası, Pasadolud ve Lamoureux" gibi özel senfonik orkestraların etkinliklerinin dışında ilk Fransız devlet orkestrası "L'Orchestre, Nationale de France" kuruldu. Django Reinhardt ve Stephane Grapelli öncülüğünde ilk Fransız caz kulübü "Hot Club de France" etkinliklerine başlar. Savaştan sonra Paris'e tekrar yerleşen Diyagilev, Ravel, Milhaud, Stravinsky ve Poulenc'e sipariş ettiği yeni baleleri sahneler. Yaygınlaşan radyo yayıncılığı pek çok konseri canlı yayınlayarak modern müziğin tanınmasına yardımcı olur. Bu dönemde yaşanan Amerikan aydın göçünün bir etkisi ile 1921'de Fontainebeblue'de Amerikan Konservatuarı kurulmuştur. Nadia Boulanger'nin ders verdiği bu kurumda Carter, Copland gibi isimler öğrenci oldular. Dönemin sanat hayatını dadacılık ve gerçeküstücülük gibi akımlar yönlendirirken, müzik hayatını 1924'de de Paris'e yerleşen ve yeni klasikçi tarzda yapıtlar üreten Stravinsky ve Fransız Altıları yönlendirir.

Savaşın ardından birçok sanatçı romantizme ve izlenimciliğe tavır alarak yalınlığa yönelir. Satie'nin diğer Fransız bestecilere benzemeyen yalın, alaycı ve şakacı tarzı genç bestecilere esin kaynağı olur. Özgün yaşam tarzı ve müziği hafife aldığı yapıtlarıyla devrin sanatçıları üzerinde hatırı sayılır bir etki bırakan Satie'nin başlıca esin kaynakları Paris kabareleri, müzikholleri, sirk, caz ve dans müzikleridir.

Satie'den etkilenen genç bestecilerden Milhaud, Honegger, Poulenc, Auric, Durey ve Tailleferre, Satie'nin de cesaretlendirmesiyle *Les Nouveaux Jeunes* (Yeni Gençler) adı altında gruplaşır. Bestecilik tarzları benzerlik göstermeyen, fakat sık sık beraber olup yeni sanat akımlarını tartışan grup üyelerinin o zaman için ortak özellikleri izlenimciliğe, Rus bestecilerine ve Wagner'e aldıkları tepkidir. Daha sonra Fransız Altıları adını alarak iki savaş arası dönemde popüler olan gurubun esin kaynakları cumartesi akşamları Montmarte Fuarına ve Medrano sirkine yaptıkları geziler, müzikholler, sirk, caz, günün popüler şarkıları ve Satie'nin yapıtlarıdır

(Rasin, 1957: 165-166). Jean Cocteau gibi etkin bir entelektüel tarafından desteklenen Altılar Gurubunun üyesi olan Poulenc, Honegger ve Milhaud 1920'lerin sonundan itibaren "les trois" (üçlü) olarak anılıp Fransa'nın en önde gelen bestecileri konumuna gelmişlerdir.

İki savaş arası dönemde yeni klasikçilik akımı ve Fransız Altılarının estetiği hüküm sürerken Edgar Varese kendine ilerici bir yol seçer. Mühendislik eğitiminin de etkisiyle müzikte bilimde olduğu gibi hep keşfedilecek yenilikler olduğunu düşünmüştür (Varese, 1965: 32). Tımları sentezlemek yoluyla bir yoğunluk yakalamaya çalışır ve çalgıların tını özelliklerini vurgulamaya öncelik verir. Yapıtlarında alışılmışın dışında çalgı toplulukları kullanır. Debussy, Strauss, Busoni, yeni klasikçilik öncesi Stravinski ve Russolo'nun "Gürültücülük Manifestosundan" etkilenen Varese'in çağdaşlarından en ayırt edilebilen özelliği, tını ve ritim öğeleridir.

Paris'in müzik hayatındaki en önemli unsurlarından biri de farklı tarz ve görüşlere sahip bestecilerin etkinliklerini himaye eden müzik dernekleridir. Bu dönemin en önemli müzik dernekleri "Societe Nationale" ve "Societe Musicale Independante" (S.M.I.)'dir. S.M.I, Vincent d'Indy ile anlaşamayan Ravel tarafından Societe Nationale'in tutucu tavrına tepki olarak kurulur. Societe Nationale, d'Indy'nin Schola Cantorum'daki kompozisyon öğrencilerinin yapıtlarına öncelik veren, yabancı akımlara kapalı, tutucu ve milliyetçi bir çizgi izler. de Falla, Sibelius ve Martinu'nun dışında yabancı bestecilere çok yer vermeyen Societe Nationale, Vincent d'Indy'nin 1930'daki ölümünden sonra Pierne başkanlığında yeni bir çehreye kavuşarak yönetim kuruluna Messiaen ve Migot'yu dahil eder ve Jolivet gibi yeni akımlardan etkilenen genç bestecilerin de yapıtlarına etkinliklerinde yer verir. Çoğu zaman devletten maddi destek alan Societe National, Fransa'nın en tutarlı ve uzun ömürlü müzik derneğidir (Duchesnau, 1997: 108).

1919-1935 yılları arasında Fransa'nın en etkin müzik derneği konumunda olan Societe Musicale Independante ise Societe Nationale'in milliyetçi ve gelenekçi tutumunun aksine yenilikçi yapıtlara fırsat veren bir oluşumdur. Fransız genç bestecilerin devrin ilerici müzik akımlarını tanımlarını savunan Ravel, Schönberg,

Berg, Hindemith, Bloch ve Bartok gibi yabancı bestecileri dernek etkinliklerine özellikle konuk etmiştir. Yönetiminde Schmitt ve Koechlin'in de olduğu derneğin 1927 yılında düzenlediği Schönberg Festivali, Jolivet gibi pek çok genç Fransız bestecinin ilk kez oniki ton müziği ile tanışmasına aracı olmuştur.

Dernek etkinlikleri önemli sponsorlara ve Nadia Boulanger'e karşın baş sponsor Leo Sach'ın ölümünden ve Fransa'nın 1932-1936 yılları arasında yaşadığı mali krizden etkilenerek sona ermiştir (Duchesneau, 1997: 108).

Bu iki derneğin dışında 1930'lu yıllarda faaliyet göstermiş, önemli bir dinleyici kitlesine sahip iki önemli dernek vardır. Bu derneklerden biri, iki dünya savaşı arasındaki dönemin Aristokrat zevkini temsil eden "La Serenade"dır. Fransız Altılarını ve yeni klasikçi estetiği savunan dernek, Dyagilev'in Rus balelerini de destekler. Dernek, tanınmış kimi aristokratların himayesinde 1920'lerin sonunda kurulur. La Serenade üyesi besteciler arasında Darius Milhaud, Francis Poulenc, Igor Markevitch, Georges Auric gibi isimler bulunmaktadır. Yabancı bestecilere çok yer vermeyen La Serenade, özellikle Kurt Weil'in, Stravinski'nin ve Prokofiev'in yapıtlarını etkinliklerine dahil etmiştir. La Serenade'ın bir özelliği de, Paris Senfonik Orkestrası'nın dernek etkinliklerinde kullanmasıdır (Porcile, 1999:132).

Pierre-Octave Ferraud aralarında bazı S.M.I. üyelerinin bulunduğu Darius Milhaud, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Jean Rivier, Henri Tomasi, Tibor Harsanyi, Marcel Mihalovici ve Sergei Prokofiev'ten oluşan başka bir müzisyen grup ile La Serenade'nin aristokratların hizmetinde oluşuna tepki vererek "Le Triton" adlı bir müzik derneği kurar. Grubun onur kurulunda Bartok, Stravinski, Manuel de Falla ve Casella gibi ünlü isimler de vardır. Konser programlarında solo piyano ya da şan için yazılmış yapıtlara çok vermeyen Le Triton piyanolu üçlü ve yaylı dördümlü formatında yapıtlara ağırlık vermiştir. Benimsediği yeni klasikçi estetiğe karşın az da olsa Viyana ekolü bestecilerinin yapıtlarına konser programlarında yer veren dernek, Milhaud'nun "büyük üstat" diye tanımladığı Hindemith'in yapıtlarına programlarında sıkça yer verir.



Bu dönemin etkin müzik anlayışı olan yeni klasikçiliği ve Altıların müziğini benimsemeyen genç besteci Jolivet, 1935 yılında Migot'nun önderliğinde kurulan *La Spirale* adlı yenilikçi guruba dahil olur. 1936 yılında Messiaen ve Lesur' la birlikte "Jeune France" gurubunu kuran Andre Jolivet, 1929-1933 yılları arasında Varese ile kompozisyon çalıştı. Varese'in tek Avrupalı kompozisyon öğrencisi olan Jolivet, Varese'in gerçeküstücü sanatçı çevresinden özellikle de Antonin Artaud'dan etkilendi.

Jolivet'nin öncelikli esin kaynakları, Artaud'nun yönlendirmesiyle okuduğu ezoterik metinler, o dönemde ilkel toplumlar ve büyü üzerine yapılan etnolojik çalışmalar ve 1931'de Paris'te gerçekleşen Paris Uluslar arası Fuarıdır. Jolivet'nin bu dönemi (1930'lu yıllar) Müzikolog Gianfranco Vinay tarafından *büyülü yıllar* olarak tanımlanır (Vinay, 2005:10).

## 1. BÖLÜM

### ANDRE JOLIVET'NİN BÜYÜ DÖNEMİ VE BEŞ INCANTATIONS'UN DOĞUŞU

#### 1.1. A. Jolivet'nin Besteci Olarak Gelişimi

Andre Jolivet müzik eğitimine dört yaşında annesinden aldığı piyano dersleriyle başladı. Diğer sanat dallarıyla da ilgilenen besteci Birinci Dünya Savaşı yıllarında düzenli olarak resim dersleri aldı ve Notre Dame de Clignancourt Kilisesinde müzik derslerine devam etti. Şiir ve tiyatro oyunu da yazan Jolivet, 1918 yılında piyano için "*Barbar Romansı*" adlı ilk yapıtını kendi şiiri üzerine besteledi. Kübist ressam Georges Valmier'le olan dostluğu müzik ve resim çalışmalarına yol gösterdi. 1920 yılında piyano derslerini bırakan sanatçı, dönemin önemli viyoloncelcilerinden Louis Feuillard ile viyolonsel çalışmaya başladı. Kariyerini besteci olarak sürdürmeyi düşünen Jolivet'ye babası maddi kaygılarını öne sürerek karşı çıktı. Bunun üzerine 1921-1924 yılları arasında "Ecole Nationale d'Instuteurs d'Auteuil" de sınıf öğretmenliği üzerine eğitim aldı. Bu dönemde gerçeküstücü şair Alfred Jarry'den etkilenerek şiir ve metinler yazmaya devam etti. 1923-1925 yılları arasında çalgı ya da müzik kuramı dersi almayan Jolivet, genelde kendi yazdığı metinler üzerine sahnelenmeye yönelik amatörce yapıtlar ve orta seviyeli piyano parçaları besteledi. 1925'te Satie'nin ölümü üzerine solo piyano için Satie'ye adanmış bir sarabande besteledi (Kayas, 2005:52). Jolivet'nin 1923-1925 yılları arasında yazdığı bazı yapıtlarının başlıkları da Satie'nin başlıklarını andırır. Keman, viyolonsel ve piyano için yazılan "*Zürafa ve Filin Aşkı*" adlı süit buna bir örnek olarak verilebilir. (Kayas, 2005: 47). Kompozisyon eğitimi almak üzere 1927 yılında Valmier tarafından Paul le Flem ile tanıştırılan Jolivet altı yıl boyunca Le Flem'den düzenli olarak armoni, kontrpuan, füg ve kompozisyon dersleri aldı. Bu tarihte Le Flem Schola Cantorum'da kontrpuan öğretmenliği yapıyordu. Jolivet bu sırada sınıf öğretmeni olarak çalıştığından dolayı bu okulda öğrenci olmak yerine müzik eğitimini özel ders alarak sürdürmüştür.

Paul Le Flem, bestecilik çizgisinde genelde Debussy'nin etkisinde kaldı; ancak Schonberg, Varese ve Bartok'u hep beğendi ve savundu. Le Flem, hayatı boyunca müzik eleştirmeni olarak bu bestecilere sahip çıktı. Jolivet'ye hem titizlikle iyi bir klasik temel verdi hem de zamanın ilerici bestecileri Bartok, Berg ve Schoenberg'in müzikleriyle tanıştırdı. 1929 yılında Jolivet'yi Edgar Varese'le kompozisyon çalışması için yönlendirdi. Le Flem ile düzenli derslere devam eden Jolivet nin ilk kez 1928 yılında bir yapıtı Paris'te sanatsal etkinlikleri düzenleyen "Le Discontinuite" konserlerinde seslendirildi.

Jolivet 1929–1933 yılları arasında Edgar Varese ile bestecilik çalıştı. Yeni klasikçiliğe şiddetle karşı olan Varese, öğrencisi Jolivet'ye dönemin ilerici müzik tekniklerini keşfetmeyi telkin etmiştir.

*"...Emmanuel Berl'in de dediği gibi klasikçilik sınıfta öğrenilendir. Bence yeni anlayışlar için yeni olanaklar var olmalıdır. Geçmişe dönmeye inanmıyorum. Geçmiş tekrar edilmek için yoktur. Yaşanmıştır, gerçekleşmiştir. Tüm sanat dallarında önemli olan yeniliktir" ( Kayas, 2005: 101-102).*

Jolivet, Varese' le atonal müzik ve on iki ton tekniği çalıştı. Berg, Webern ve Schonberg'in yapıtlarını inceledi. Varese ile en önemli çalışmalarını ritm, akustik ve orkestrasyon üzerine yaptığını anlatan besteci, derslerden edindiği bakış açısıyla ustasının öğretilerinden şöyle bahseder:

*"...Müzik her şeyden önce tınlayan bir fenomendir. Akustik, en mükemmel tınıyı elde etmek için çalgıların düzenlenmesi anlamına gelir" (Jolivet, 2007: 282).*

Jolivet bu açıklamasında Varese'in yapıtlarında en önemli unsur olan "tını"yı bir kez daha vurgulamaktadır. Besteci özellikle Varese'in 1931 yılında bestelediği "Ionisation" un oluşumuna tanık olmaktan çok etkilenmiştir:

*"...Varese benim bütün gençliğimdi. Bütün kariyerimin gelişimini o sağladı. O kadar şanslıyım ki müzik evrimi içinde Ionisation gibi çok önemli bir yapıtın doğuşuna tanık oldum" (Varese ve Jolivet, 2002: 13).*

Varese'in yeni tını arayışları ve alışılmışın dışında algılar için müzik yazma anlayışı Jolivet'yi etkiledi. Jolivet, 1935 yılında Martenot Dalgaları için üç poem besteler. Varese'in Amerikan yerli kültürleri üzerine yaptığı araştırmalar egzotik kültürlere eğilimi olan Jolivet'nin ilgisini pekiştirdi. Ayrıca Antonin Artaud gibi zamanın önde gelen sanatçılarını Jolivet ile tanıştıırarak öğrencisinin aydın bir evre edinmesini sağladı.

Jolivet'nin "*Trois Temps*" adlı piyano yapıtı, 1931 yılında ilk defa Fransa'nın en güçlü ve en kalabalık üyeye sahip müzik derneği olan Societe Nationale etkinliklerine kabul edilerek seslendirildi. Aynı yıl yaylı trio için yazdığı süit ve keman- piyano parçaları yayımlandı. Bu olay Jolivet'nin SACEM'e (yazarlar, editörler ve besteciler derneği) kabul edilmesini sağladı.

Hem Le Flem hem de Varese ile 1932 yılına kadar aynı anda kompozisyon alışan Jolivet'nin arp, flüt ve viyolonsel için üçlüsünde (1932), keman piyano sonatında (1932) ve özellikle yaylı drtlsnde (1934) Varese etkileri görülür. Dörtlü, Le Flem ve Varese'den öğrendiklerinin uygulandığı bir yapıttır:

" ...Yaylı drtlmde bir yanda Le Flem'den öğrendiğim geleneksel kompozisyon tekniklerini ve kontrpuan bilgimi kullanırken Varese'den edindiğim akustik bilgisini, Schonberg tekniğini ve bu tekniğin Alban Berg tarzı kullanılmasını da uyguladım" (Kayas, 2005:129).

## 1.2. Jolivet'nin Esin Kaynakları

Jolivet, 1960'ta New York'ta katıldığı bir konferansta "Büyü Dönemi"yle ilgili şunları söyler:

" ...İlkel ruh, evrensel ruhu sezer. Bizim gibi doğayla iletişimini kaybetmemiştir. İlkel birey için her şey yaşar, ölüm yoktur. İnsanların hem kendi arasında hem de evrenle arasında tinsel bir bağ vardır. Bizlerin de ilkelerin kolayca hissettiği bu ortak duyguculuğu bulmamız gerekir. Müziğe eski zamanlarda olduğu gibi büyüleme görevini yüklemeye çalışıyorum. Tıpkı ilkel toplumlarda müziğin dinin büyülü ifadesi olduğu zamanlardaki gibi. Ancak din derken geniş bir erevrede dşniyorum. Birleştirmek anlamına gelen "religare" sözcüğünden türeyen bu terimi kullanırken tüm insanları, nesnelere ve tanrıları birleştiren duyguyu kastettim" ( Jolivet, 2006: 268)

Batı uygarlığının üstünlüğünü mutlak gerçek olarak kabul eden batı toplumları, aydınlanmanın etkisiyle batı dışı kültürleri daha tarafsız bir gözle incelemeye başlar. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Amerika, Fransa ve İngiltere’de antropoloji dernekleri kurulmuş ve bu alanda yapılan çalışmalar yoğunlaşır. Etnoloji terimi Fransa’da ilk kez 1838 yılında ilkel toplumlar üzerine yapılan çalışmaları adlandırmak için kullanılır. (Roudinesco, 1997: 50 )

Fransa’da etnolojik yazın, Montesquieu’nün iklim teorisiyle başlamıştır. (Pritchard, 1964:27). Bunun dışında Rousseau’nun Okyanusya yerlilerinin yaşamları hakkında yazdığı metinler Fransız yazının ilk önemli etnolojik ögeler içeren yapıtlarındandır. Montesquieu’den sonra etnolojiyle ilgilenen diğer önemli filozof sosyologlar sırasıyla, D’Alembert, Condorcet, Turgot, Saint Simon, Comte ve Durkheim olmuştur (Pritchard, 1964:28). Bu sosyologlardan Durkheim 19. yüzyılın sonunda batı sosyolojisine hakim olan Freud’cu ve Marksist düşünceyle yetinmeyip farklı bir sosyal gerçeklik anlayışı edinmiştir. Durkheim’a göre “sosyal gerçekler” bireysel zihinler dışında ve bunlardan bağımsız olarak var olduğu için bireysel psikoloji ile açıklanamazlar (Pritchard, 1964: 55 ). Durkheim, 19. yüzyılın sonunda Fransa’da süregelen kalımcı ve ırkçı antropoloji çalışmalarını eleştirdi (Staum, 2004: 476). Öğrencileri Marcel Mauss ve Levy Bruhl ile birlikte Fransız etnoloji çalışmalarının insancıl bir yolda ilerlemesini sağladı. Mauss’un “*medeniyetsiz halk yoktur farklı medeniyetlere mensup halklar vardır*” tezi de bu bakış açısına bir örnektir ( Staum, 2004: 495).

Lucien-Levy Bruhl, Marcel Mauss, Paul Rivet ve Marcel Cohen 1925 yılında Paris Sorbonne Üniversitesi kapsamında, Fransız Sömürge Bakanlığının desteği ile Etnoloji Enstitüsünü kurarak bu alanda ciddi çalışmalar yapmaya başlar ve ilk kuşak eğitilmiş Fransız etnologlarını yetiştirirler. 1928 yılına kadar Fransız etnoloji çalışmalarının ana kaynağı, gezginlerin, misyonerlerin ve sömürgelerdeki devlet görevlilerinin verdikleri bilgilerdi (Jolly,1998). Amerika yerlilerinin arasında yaşayan Fransız misyoner J.F Lafitau’nun söz konusu yerlilerin inançları, görenekleri üzerine yaptığı karşılaştırmalı incelemesi bu bilgilere bir örnektir (Örnek, 1971:11).

Marcel Mauss öğrencilerine etnolojik incelemelerin metot ve kurallarını öğretip “yerinde araştırmaları” için yüreklendirir.

Fransız etnoloji yazının ana konusu o yıllarda etnolojinin de ana konusu olan ilkel olarak adlandırılan toplumlardır. Bu konuyu işleyen ilk yazarlar Etnoloji enstitüsünde etnoloji dersleri veren Mauss ve aynı kurumda dil bilimi dersi veren Levy Bruhl’dür. Söz konusu çalışmalar 1904 yılında Hubert ve Marcel Mauss’un “Esquisse d’une theorie generale de la magie” (büyü’nün genel kuramının ana hatları) adlı yapıtıyla başladı. (Kayas, 2005:137) Mauss’un yapıtını 1912 yılında Durkheim’in “Formes elementaires de la vie religieuse” (dinsel hayatın temel biçimleri) Levy Bruhl’ün 1910 da yayımlanan ilk çalışması olan“ Les fonctions mentales dans les societes Primitive” (gelişmemiş toplumlarda zihinsel işlevler) ve 1922 ‘de yayımlanan “La mantalite Primitive” (ilkel anlayış) adlı çalışmaları izledi.

Nobel ödüllü filozof Henri Bergson’un 1932 yılında yayımlanan “Les deux sources de la morale et de la religion” u (ahlak ve dinin iki kaynağı) ve Levy Bruhl’un “La mythologie Primitive”i (ilkel mitoloji) Jolivet’in titizlikle incelediği yapıtlardır (Kayas, 2005: 138).

Jolivet, Bruhl ve Mauss’un Sorbonne’da derslerine de konuk olarak katılmıştır. Besteci konuk katılımcı olarak izlediği felsefe ve sosyoloji derslerinden çok etkilendiğini önemle vurgular:

*“...Çocukluğumdan beri süregelen tinsel eğilimlerim Sorbonne’ da eşimle katıldığım sosyoloji dersleriyle birleşti ve beni ezoterik düşüncelere yönlendirdi. İlkel olarak adlandırılan toplulukları incelerken keşfettiklerim kendi tını anlayışımı bulmama yardım etti. Müziğin asıl kaynağı olan büyü’ye yönelmek için Schonberg’in katı sistemini ve Varese’in teorilerini terk etme noktasına geldim. Büyü ki doğanın gözle görülür unsurlarında ve bu unsurların evrenle olan gözle görülemeyen (gizli) ilişkilerinde hep mevcuttur...” (Jolivet, 2006: 283-284).*

Jolivet, ikinci gerçeküstücü manifesto’nun arkasından gerçeküstücü sanatçılar arasında en çok rağbet gören ezoterik yazarlardan Fabre d’ Olivet’nin “ Musique expliquee comme science et comme art” (bilim ve sanat olarak müziğin açıklanışı) adlı metininden çok etkilendi. Metin Jolivet’ye Antonin Artaud tarafından verilmiştir ( Vinay, 2005: 17 ).

Andre Jolivet Cinq Incantation' u yazdığı 1936 yazında ezoterizmle ilgilenen müzikolog Helene de Caillas ile sıkça görüşmekteydi. Besteci, De Caillas'ın 1934'de yazmaya başladığı Avrupa dışı kültürlerdeki simgeciliği, büyüü ve felsefeyi incelediği "*La Magie Sonore*" (Tınlayan Büyü) adlı çalışmasıyla yakından ilgilendi. Caillas'ın müzik büyüünün tekrarlar ve sayıların simgeleri ile ilişkilerini vurguladığı bu çalışması Jolivet'nin ilkelciliği ve büyüü esin kaynağı olarak gördüğü "büyü döneminde" bir estetik anlayış oluşturmaya büyük etken oldu. Müzik ve Büyü ilişkisi üzerine Jolivet'yi çok etkileyen bir diğer metin de müzikolog Jules Combarieu (1859-1916)'nun "*La Musique et la Magie*" (Müzik ve Büyü) adlı çalışmasıdır. Combarieu bu metninde büyüünün ritüellerini sesli ve hareketli olmak üzere ikiye ayırır (Moindrot, 1999: 38-39 ).

Jolivet'nin Griots de Centre Afrique'da sunduğu konferans metninden anlaşılacağı üzere bestecinin Avrupa dışı kültürle ilk defa tanışması Afrika Derneği Başkanı ve Senegal tarihçisi olan amcası L.Tauxier sayesinde gerçekleşmiştir (Kayas, 1995: 133 ).Uzun yıllar Afrika'da kalmış olan Tauxier'nin topladığı objeleri (üzerinde dağların, nehirlerin ve topluluk isimlerinin bulunduğu Büyük Afrika Haritası, fetişler, heykelcikler, fil ve gergedan dişleri, mola, khalam, kora gibi yaylı müzik aletleri, tambur ve balafonlar) çocukluğunda inceleyen besteci bu sayede uzak kültürlerle olan ilgisinin pekiştiğinden söz eder:

"...Afrika benim için tanıdık bir ülkeydi ve ben hayal gücümle kolaylıkla orada bulunabiliyordum." (Jolivet, 2006 :33-34).

Söz konusu objeler Jolivet'nin ilk defa "İlkel Sanat" a ilgi duymasını sağlamıştır (Jolivet, 2007:267).

Jolivet'nin 1932 ve 1933 yıllarında yaptığı Cezayir gezileri de bestecinin 1930'lu yıllarda edindiği önemli ikinci dış kültür deneyimidir. Bu gezilerde besteci ney'i keşfetmişti ve bu çalgının "*Incantations*" için esin kaynağı olduğu varsayılır ([http://www.jolivet.asso.fr/enlg/pages-en/bio\\_33-40.asp](http://www.jolivet.asso.fr/enlg/pages-en/bio_33-40.asp) ).

1931 Paris Koloniler Fuarı devrin birçok sanatçısına olduğu gibi Jolivet'ye de esin kaynağı oldu. 1889 ve 1900 yıllarında gerçekleşen uluslararası fuarlar batılı müzisyenlere Avrupa dışı kültürlerin farkedilmesini sağladı. Ancak bu fuar 1889 ve 1900'ün yarattığı naif egzotizm etkisinden farklı olarak müzisyenleri ciddi etnomüzikoloji araştırmalarına yönlendirdi (Moindrot, 1999: 23). Sergi programının içinde Kamboç dansları, Bali gösterisi, Afrika ritüelleri, Annam tiyatrosu gibi Pasifik Okyanusu ve Afrika kültürlerine ait etkinlikleri barındıran bu sergiye Jolivet 25 Haziran 1931 tarihinde gitti. Bestecinin 1935 yılında bestelediği *Mana* adlı piyano yapıtının 6. parçası olan *Balili Prens* bu fuarın etkilerini taşımaktadır.

### 1.3 “La Spirale” ve “Jeune France”

Jolivet'nin yapıtlarının, yeni klasikçi tarza uzak, yeni akımlardan etkilenmiş, okulsuz bir genç kuşak besteci olarak, “Le Triton” ve “La Serenade” derneklerinin himayesinde seslendirilmesi söz konusu değildi. Societe Nationale ve Societe Musicale Independante ise çok yoğun ve çeşitlilik gösteren etkinliklerinde Jolivet ve Messiaen gibi gençlerin yapıtlarına az yer verdiler. Bu yüzden Jolivet kendisi gibi genç kuşak besteciler olan Messiaen ve Daniel Lesur ile birlikte zamanın önemli müzik adamlarından Georges Migot'nun kurduğu “La Spirale” müzik gurubuna üye oldu. La Spirale gurubu, düzenlediği etkinliklerde sadece kendi üyelerinin değil, yabancı bestecilerin yapıtlarına da yer verdi ve yurtdışı turneleri gerçekleştirdi. Jolivet ve La Spirale grubundan arkadaşları Messiaen ve Lesur aralarına Yves Baudrier adlı genç besteciyi dahil ederek “Jeune France” adlı bir grup oluşturdular. Kendilerine, “ilerici” olarak tanımladıkları 19. yüzyılın öncü Fransız bestecisi Hector Berlioz'u örnek aldılar.

Grup etkinlikleri, La Spirale etkinlikleriyle paralel olarak devam etti. La Spirale'in etkinlikleri oda müziği besteleri ve uluslararası paylaşımlar üstüne odaklanmışken Jeune France Grubu, orkestra yapıtları üretmeyi ve bunları çaldırmayı hedeflemişti. Bu maliyetli idealin sponsorluğunu, grubun manifestosunu da yazan Baudrier üstlendi. Marcel Prevost ve Paul Valery gibi devrin önemli aydınlarının da desteğini alan “Jeune France” kısa zaman içinde tanındı ve kabul gördü. Fransa dışında da ün yapan Jeune France'm en önemli yurt dışı etkinlikleri



arasında Messiaen'in "Les Offrandes Oublier" adlı senfonik yapıtının 1937 yılında Boston Senfoni tarafından ilk seslendirilişı gelir.

Jeune France üyeleri, Fransız Altılarına sempati duymadıkları halde eski bir Fransız Altıları üyesi olan Germaine Tailleferre'nin piyano ve orkestra için *Balad*'ını açılış konserlerinin programında kendi yapıtlarıyla birlikte yer verdiler. Jeune France konserleri zaman içerisinde Milhaud, Auric ve Honegger'in de desteğini aldı (Simeone, 2002).

Jeune France üyelerinin ortak bir stilde buluşmak ya da aynı estetik kaygıları paylaşmak gibi bir çabaları olmamıştır. Grup üyelerinin ortak noktaları: hümanizma ülküsü ve tinsel düşünceler olmuştur. Daniel Lesur BBC Radyosu'nda yaptığı söyleşide bu konuya değinmiştir:

*"...Dördümüz ilk defa Spirale konserleri sırasında Schola Cantorum'un karşısındaki bir kafede bir araya geldik. Yaratıcı olarak özgür ve bağımsız kalarak aynı hümanist ülküyü paylaşabileceğimize ikna olduk. Amacımız aynı estetik değerleri değil ama aynı etik görüşü paylaşan bir grup kurmaktı"* (Kayas, 2005: 203 ).

Tinsel bir felsefeyi benimseyen grubun etkilendiği tinsel metinlerden bazıları şunlardır: Georges Duhamel: *"Gelecek Yaşamdan Sahneler"*, Daniel Rops: *"Ölüm, Senin Zaferinin Bulunduğu Yer"*, Peder Maritain: *"Eksiksiz Hümanizma"*.

#### **1.4. Dönemin Politik Zemini ve Jolivet**

Yaklaşan İkinci Dünya Savaşı'nın ve yükselen faşizmin yarattığı gerilim 1930'lu yılların Paris'li aydınlarını ve sanatçılarını sol eğilimli oluşumlarda birleştirmekteydi. *"Comite de Vigilance Des Intellectuels Antifascistes"* (Antifaşist Aydınlar Komitesi) dönemin sanatçıları tarafından ilgi gören bir oluşumdur. 1936 yılında Fransa'da iktidara gelen *"Front Populaire"* adlı sol partilerden oluşan koalisyona da destek olan *"Aydınlar Komitesi"*'ne Jolivet de 1932 yılında üye oldu.

Yükselen faşizme ve Fransız emperyalizmine karşı etkinlikler düzenleyen bir başka topluluk ise zamanın önemli ve aktif aydınlar derneği “*Devrimci Aydınlar ve Sanatçılar Birliği*” *AEAR*'dır. Bu derneğin müzik kolu olan “*Uluslararası Müzik Bürosu*” sunun (Bureau Internationale de Musique) başında Darius Milhaud bulunmaktaydı. Jolivet de kısa bir süre bu dernekte Honegger ve Milhaud ile çalıştı. Ancak, tinsellik, evrensellik, bütünlük, hümanizma gibi değerlere sıkı sıkıya bağlı bir sanatçı olan Jolivet için bu politik kurumlar kısıtlayıcıydı. Bestecinin bu konudaki görüşlerini kendi notlarından öğreniyoruz: “...Aslında beni *AEAR*'dan ya da diğer çıkarıcı politik sosyal oluşumlardan uzaklaştıran şey esin kaynağı eksikliğiydi” (Kayas, 2005:246).

Jolivet'nin üyesi olduğu *Jeune France*'ın tinsel metinlerden esinlenmesi ve politika'dan uzak durması Fransa'da hükümette olan *Front Populaire* tarafından eleştirilmiştir( Simeone, 2002).

Bu dönemde birçok üyesi Fransız Komünist partisine kayıtlı olan gerçeküstücülerin 1930 yılında yayınladıkları ikinci manifestoyla birlikte politik kimliklerinden uzaklaşıp etnoloji yazınına, ezoterizme ve gizliciliğe yönelmeleri dolaylı yoldan Andre Jolivet' yi etkiledi.

1924 yılından itibaren Fransa'nın iktidarda olan sağ hükümetine ve sömürgeci politikasına şiddetle muhalefet eden gerçeküstücüler, Paul Eluard gibi önemli isimleri komünist kimliklerini ön plana çıkararak gerçeküstücü oluşumdan ayrılmayı seçtiler. Troçki'nin Stalin tarafından Rusya'dan sürülmesi ise geride kalan birçok gerçeküstücüyü Komünizm'den soğutmuştur. ( Hopkins, 2006: 44 ) Bu gelişmelerin sonucunda 1930 yılında Andre Breton öncülüğünde İkinci Gerçeküstücü manifesto yayımlandı. Gerçeküstücüler komünist kimliklerinden uzaklaşıp, Afrika, Latin Amerika ve Okyanus Kültürlerinin Mitlerini, ilkel toplulukların büyü ritüellerini esin kaynağı olarak gördüler ve ilkel topluluklar ile büyü üzerine yazılmış metinleri ve çalışmaları incelediler. Jolivet, başta Antonin Artaud olmak üzere Varese'in gerçeküstücü sanatçı çevresinin yönlendirmeleriyle bu akımın rağbet ettiği gizlici metinleri keşfetme fırsatı buldu.

## 1.5. Büyü Dönemine Ait İlk Özgün Başyapıt “Mana”

İlkel toplulukların ritüellerini, uzak kültürleri ve büyüü esin kaynağı olarak gören Jolivet'nin ilk defa bu unsurları kullanarak bir yapıt yazması Varese' in 1933 yılında Amerika'ya kesin dönüşünden sonraya rastlamaktadır. *Mana*, Jolivet'nin Varese ve Le Flem'den kompozisyon eğitimi aldığı dönemde yazdığı yapıtlarından çok farklı olan ilk özgür ve özgün yapıtıdır. Kemler'a göre Jolivet'nin “büyü dönemi” *Mana* ile başlar (Kemler, 2007 ).

Edgar Varese Amerika'ya yerleşmek üzere Paris'ten ayrılırken Jolivet'ye altı adet obje bıraktı. Jolivet bu altı obje üzerine solo piyano için altı bölümden oluşan bir süit yazdı. Besteci süit üzerine şunları söyler:

“...*Bu altı objeyi ustam Varese, 1933 yılının sonunda New York'a yerleşmeden önce bana vermişti. Varese'in gündelik yaşamına tanıklık eden bu objeler benim yoldaşım haline geldiler*”(Kayas, 2005: 149).

Kompozisyon tekniği açısından Varese'in etkisinden uzak olan *Mana*, atonal müzik yazısı ve özellikli ritim kalıpları ile bestecinin 30'lu yıllardaki özgün müzik diline karakteristik bir örnektir. Yapıtın başlığı olan *Mana* terimi ilk kez 1889 yılında R.H Codrington tarafından bilim diline dahil edilmiştir (Örnek, 1971:30). Okyanus kültürlerinde kullanılan *Mana* geleneksel bir terim olup bazı insanlarda, hayvanlarda veya nesnelere bulunabilen her türlü kişisel özellikten uzak olağanüstü gücü tanımlar. *Mana* sadece bir güç ya da varlık değildir; aynı zamanda bir eylem, nitelik ve bir durumu da ifade eder. Mauss'a göre ise *Mana* sırasıyla nitelik, madde ve eylemdir (Mauss, 1950: 158).

1.obje: **Beaujolais**, Deri kaplı ağaçtan bir kukladır, Beaujolais aynı zamanda Varese'in en sevdiği şarabın türüdür.

2. obje: **Kuş**, Calder'in yaptığı saçtan bir kuşheykelciği.

3. obje: **Balili Prenses**, Alfa adlı Kuzey afrika bitkisinden yapılmış heykel.

4. obje: **Keçi** Samandan yapılmış bir İsveç heykelciği.

5. obje: **İnek** Calder'in demirden heykeli.

6. obje: **Kanathl at** (Pegase) rafyadan yapılmış heykelcik (Kayas, 2005,148-163).

## 1.6. Cinq Incantations

Incantation sözcüğü Fransızca'da bir dua ya da büyü ritüeli sırasında şarkı ya da konuşma yoluyla doğaüstü bir etki yaratmaya yarayan işlemi ifade eder.(Grande Larousse:1994:5509) Sözcüğün kökeni Latince "Incantare" (şarkı söylemek) sözcüğüne dayanır. Türkçe'de net bir karşılığı olmadığı için özgün haliyle kullanılmıştır. "Cinq", Fransızca'da beş rakamını temsil eder.

Jolivet 1936 yazında flüt için bir solo yapıt yazmaya karar verir. Flüt'ü Beş Incantation için özellikle neden seçtiğini besteci şöyle anlatır: "...Çalgı olarak niye flütü seçtiğime gelince: Flüt en üstün çalgıdır; çünkü nefesle canlanır, insanın derin bir anlatımıdır." (Moindrot, 1999:19).

Besteci "Beş Incantation" fikrini ilk olarak Georges Migot ile paylaşır. Aynı dönemde annesini kaybeden Jolivet'ye başsağlığı mektubu yazan Migot besteciye projesi için hem destekler hem de uyarır:

"...Solo flüt için bir yapıt yazmak çok güzel, ancak tek sasililiği mecbur kılan bu güzel çalgıdan faydalanmayı bilmek gerek. Çalgısının sınırlarını açığa çıkaracak olan flütçü değildir. Siz, besteci olarak flütçüye çalgısının hala bilmediği sınırlarını göstereceksiniz. Çalgıyı geliştiren bestecidir tabii doğaya saygı duymak koşuluyla." (Kayas, 2005:173-174 ).

Besteci Cinq Incantations'u yazarken çalgının sınırlarını en yüksek düzeyde kullanmış, istediği tınıları çalgının doğasına uygun bir şekilde elde etmiştir. Cinq Incantations, aynı dönemde yazılan önemli flüt yapıtları olan J. Ibert'in flüt konçertosu (1933), Philippe Gaubert'in Üçüncü sonatı (1933), J. Rivier'nin "Oiseaux Tendres"'ı (1935) ve P. Hindemith'in sonatına göre daha ilerici bir yapıttır. Yapıtta kullanılan aşırı aralıklar, perküsyon etkisi, glisando ve flatterzunge (kurbağa dili)

teknikleri o dönem için yeniliktir. Cinq Incantations, tıpkı Varese'in 1937'de yazdığı "Density" gibi Paris Konservatuvarı'nın benimsediği estetiğe uygun bulunmadığı için yıllarca Paris Konservatuvarı Sınav programına alınmamıştır ( Gabaron, 2005:24).

Paris Konservatuvarı flüt öğretmeni ve aynı zamanda besteci olan Paul Taffanel, 1894 yılından itibaren yeni bir flüt dağarı oluşturmak için zamanın bestecilerine beste siparişi verme geleneği başlatır. Bu beste siparişleri Konservatuvarın mezuniyet programında zorunlu parça (morceaux empose) olarak yer alır. Taffanel'den sonra Paris Konservatuvarı flüt öğretmenleri ve yöneticileri bu geleneği sürdürürler. Yeni dağarın en önemli özelliği flütün üç oktavının kullanılması, yapıtların modal ve ezgisel olması ve Paris Konservatuvarı'nın benimsediği estetiğe uygun oluşudur. Çalıcıdan net ataklar ve zarif bir icra gerektiren zorunlu parçalar piyano eşliklidir ve genelde biri ağır biri hızlı olmak üzere iki bölümden oluşur. Birinci bölüm ileri bir nefes tekniği gerektiren uzun cümlelerden oluşur ve çalıcıdan farklı renkler elde etmesi beklenir. İkinci bölüm net bir dil artikülasyonu ve parmak ajelitesi gerektirir. Gabriel Faure'nin "Fantasie" (1898), Georges Enesco'nun "Cantabile et Presto" (1904) ve Alberto Casella "Sicilienne et Burlesque" (1914) yapıtları bu tarz eserlere örnektir.

Paris Konservatuvarı flüt öğretmenleri Taffanel ve Phillippe Gaubert, bir yandan flüt dağarını geliştirirken bir yandan da çalıcılar için teknik çalışmalar geliştirirler. Bunun bir nedeni de flütün orkestradaki yerinin gittikçe önem kazanması ve orkestradaki flüt partilerinin gittikçe üst düzeyde bir teknik yeterlilik gerektirmesidir. Debussy'nin 1884 yılında yazdığı "Prelude a l'apres midi d'un faune" ın flüt solosu, günümüzde bile nefes tekniği açısından flüt dağarının en zor sololarından biri olarak nitelendirilir. Özellikle Debussy, Ravel, Bartok ve Stravinsky'nin yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde yazdığı orkestra yapıtlarındaki flüt partileri, nefes, parmak tekniği, staccato ve atak kalitesi ve kondisyon açısından mevcut flüt dağarına göre daha çok teknik zorluk içerir. Fransızların dışında Karg-Elert'in 1917 yılında solo flüt için yazdığı geç romantik izler taşıyan "Sonata Appassionata" sı ve Nielsen'in 1927'de yazdığı konçertosu farklı ülkelere mensup

bestecilerin flüte olan ilgisinin bir göstergesidir. Bu yapıtlar Paris Konservatuvarının dağarından farklı olarak dışa vurumcu etkiler taşır.

Jolivet, yapıtın başlığındaki “Beş “ sayısını daha önce “Beş Ritüel Dans” (Cinq Danses Rituelles) adlı piyano yapıtı için de kullanmıştır. Kayas’ a göre ”Beş” tek ve çift sayıların mükemmel dayanışmasını simgeler (Kayas, 2005: 179).

Besteci yapıtında Afrika ya da uzak doğu kültürlerine ait öğeleri açıkça kullanmaktan kaçınmıştır. 1960’lı yılların sonuna doğru Jolivet Cinq Incantations üzerine yazdığı tanıtma yazısında yapıtın ne de ilkel toplulukların müziklerinin bir taklidi olmadığından önemle bahseder:

*“...Yapıtın hiçbir yerinde hiçbir şekilde ne doğu müziğinden (musique orientale) bir taklit (pastiche) nede ilkel toplulukların müziklerine bir referans sözkonusu değildir.”* (Jolivet, 2006:453)

Ani beklenmedik nüanslar, tınıdaki yoğunluk arayışı ve tekrarlar yapıtın en belirgin özellikleridir. Besteci, bu öğeleri kullanarak dinleyici üzerinde yaratmak istediği etki konusunda şunları söyler:

*“...Cinq Incantations’u bestelediğimde tek sesli unsurun müzikteki üstünlüğünü ortaya koymak istedim, art arda gelen armoni (zincirleme aralıklar), ritim ve yoğunluk arcılığıyla ezgi titizlikle düzenlenmişti. Bu çeşitli unsurlardan oluşmuş ve ciddiyetle ayarlanmış kombinasyonun bir müzikal heyecan doğurmaktan başka bir amacı yoktu. En duyarlı dinleyici üzerinde ilkel insanın telaşının tanıdık coşkusunu uyandırmak istedim”. “Tekrar”, kuşkusuz bütün büyü özelliği içeren uygulamalarda da olduğu gibi temel rol oynar (Özellikle birinci ve üçüncü incantations’da). Beşinci incantation’un giriş formülünün üç kez tekrar edilişi ve finaldeki çözülüş cümlesinin tekrarları farklı bir özellik sergiler. Bu tekrarlar müziğin dinamizmini yükseltir, bu da dinleyicinin psikofizyolojik açıdan etkilenmesini hızlandırmaya yol açar”* (Jolivet, 2006: 454).

### 1.6.1. Birinci Incantation

Pour accueillir les negociateurs-et que l'entrevue soit pacifique

(Görüşmecilerin Karşılanması; Görüşme Barış İçinde Geçsin)

Birinci incantation, iki ayrı karakterde bir yazıdan oluşur. Söz konusu iki farklı yazı, anlaşma yapan iki ayrı gurubu temsil eder. Çalgının birinci oktavında yazılan birinci parti, çalgının en kalın sesi olan "Birinci oktav do" merkezinde yazılmıştır. İkinci partide ise birinci partinin tam tersine çalgının en tiz sesleri kullanılmıştır. İkinci partide Flatterzunge (kurbağa dili) tekniği ile çalgıcının ıslık çalar gibi çalması notanın üzerinde özellikle belirtilmiştir. Flüt için yazılabilecek en geniş aralık olan "dördüncü oktav re ve birinci oktav do aralığı daha ikinci ölçüde belirir.

#### Örnek 1

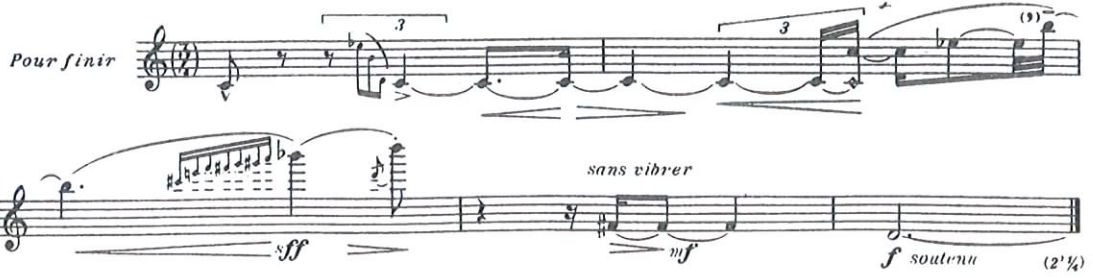
Ⓐ Pour accueillir les négociateurs \_et que l'entrevue soit pacifique.

The musical score for Example 1 is written for flute in 2/4 time. It begins with a tempo marking of 'Pompeux' at 120 beats per minute. The score is characterized by rapid sixteenth-note passages, particularly in the first few measures. Dynamic markings include *f*, *p*, and *ff*. Performance instructions such as 'sans jamais presser' and 'Flatt. soufflant' are present. The score is in a key with one flat (B-flat). The piece is marked with a '7' at the end of the first line, indicating a specific fingering or breath mark.

Flüt için bu aşırı aralığı kullanmak o yıllar için bir yeniliktir. Aynı yıl Varese'in bestelediği "Density 21,5" adlı ilerici yapıtında dahi Jolivet'nin kullandığı aşırı aralığa rastlanmamaktadır ( Kayas, 2005: 174). Birinci incantation iki ölçülü bir

girişle başlar. Görüşmeciler kendilerini gösterir ve üçüncü ölçüden itibaren on ölçülük ana bölümde iki partinin diyalogu izlenir. Ana bölüm (2-13) için besteci en az üç defa tekrar şartı koşmuştur. Tekrarlar, dinleyici üzerinde bir transi hali yaratmayı hedefler. Son beş ölçü sonuç bölümüdür.

## Örnek 2



Son ölçüdeki “birinci oktav re” ile yapıt sona erer, Lucie Kayas yapıtın finali için “ büyü işlemleri tamamlanmıştır “ ifadesini kullanmıştır. Jolivet, birinci incantation için şu açıklamayı yapmaktadır: “ Flüt birinci motifi tekrar ettikten sonra aslında tek sesli bir çalgı olmasına karşın çok seslilik hissi vermeye başlar ” (Jolivet, 2006: 454) Kemler’a göre yapıt gizli güçlerle yapılan bir diyalogtur (Parker-Harley, 2005: 12). Sonuç olarak besteci, sözünü ettiği çok seslilik hissini vurgulamak için iki ayrı parti kullanmıştır.

### 1.6.2.İkinci Incantation

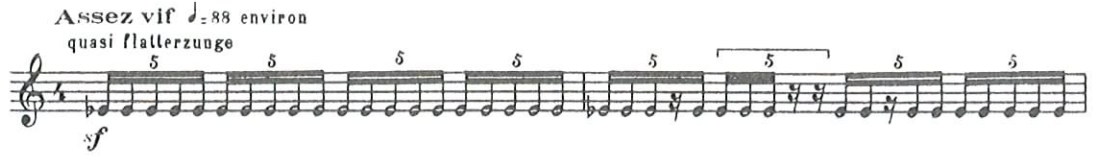
#### Pour que l’enfant qui va naitre soit un fils

#### (Doğacak Çocuk Erkek Olsun)

Doğum temasının işlendiği ikinci İncantation enerjik bir ritim yapısına sahiptir. Yapıtın “ A” temasını oluşturan mi bemol, ve re sesleri üzerinde tekrarlanan beşleme ve yedilemeler Kemler’e göre kalp atışlarını simgeler (Parker-Harley:2005:15)

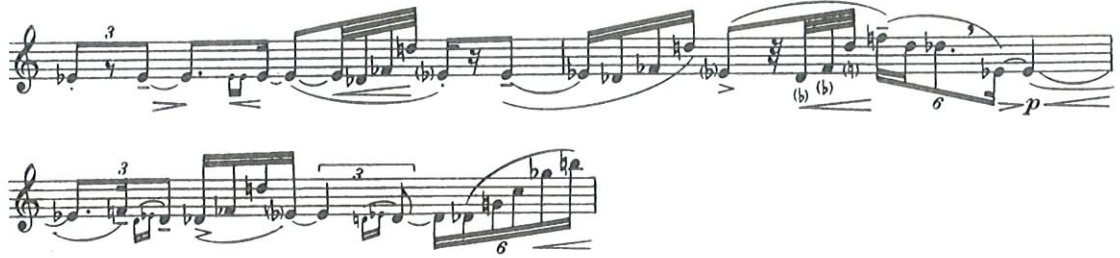


### Örnek 3



Cinq İncantations'un en önemli özelliklerinden olan "tekrarlar" bu kez döneçler aracılığıyla değil, motiflerin ısrarla yinelenmesinden oluşur. Yapıtın merkezini oluşturan "mi bemol", "re bemol", "fa bemol" ve "re" seslerinden oluşan motif "B" değişik ritm kalıplarıyla defalarca duyulur.

### Örnek 4



Yapıt üç ana bölmeden oluşur: Birinci bölme: 1-32. ölçüler, İkinci bölme: 33-45. ölçüler Üçüncü bölme: 46-66. ölçüler.

### 1.6.3. Üçüncü Incantation

Pour que la moisson soit riche qui naitra des sillons que le laboureur trace

( Hasat bereketli olsun )

Dokuz ölçüden oluşan yapının konusu çalışmadır.

#### Örnek 5

The musical score for the third incantation is presented in two systems. The first system includes the title 'Tres régulier, non sans lourdeur, mais sans brutalité' and the tempo marking 'd. 40-52'. The second system includes the instruction 'Répéter cette mesure 4 fois de suite, en variant chaque fois la nuance.' and the tempo marking 'à l'aise'. The score is in French and includes various musical notations such as dynamics (ff, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions (en vibrant, bar. réelle). The score is for a flute and piano.

Jolivet'nin ifadesiyle üçüncü incantation, saban ile toprağı süren çiftçinin emeğini bereketli kılmaya yarayan bir çalışma şarkısıdır (Jolivet, 2006: 454). Besteci ağır bir tempo ve tekrarlar aracılığıyla toprağın sürülmesiyle ilgili işlemin kendine özgü tekdüzeliğini vurgulamaktadır. Diğer bölümlerde gerilimi arttırmak üzere kullanılan tekrarlar, üçüncü incantation'da hipnoz etkisi yaratmaktadır ( Parker-Harley, 2005:32).

#### 1.6.4. Dördüncü Incantation

**Pour une communion sereine de l'etre avec le monde**

**(Bu dünyada birlikte yaşamının güzelliği)**

Beş Incantation içinde büyüden çok felsefi öğeler taşıyan dördüncü incantation'un konusu, bireyin evrenle bütünleşme duygusudur. Yapıtın başında bestecinin koyduğu “çok içsel” (*tres interieur*) yönergesi dikkati çeker. Piano (*p*) nüansının egemen olduğu uzun cümleler ile yapıt on altıncı ölçüye kadar içine dönük, sakin bir atmosfere sahiptir.

#### Örnek 6



Onaltıncı ölçüdeki “çok geniş ve canlanarak” (*tres ample en animant*) yönergesi ile yapıt ritmik açıdan hem nüans açısından hareketlenir.

#### Örnek 7



Yirmi üçüncü Ölçüde başlayan “Çok geniş” (*tres ample*) bölümü yapıtın en dışa vurumcu kısmını oluşturur. Bu bölümde nüans üç forteye kadar yükselmektedir.

## Örnek 8



İlk temanın tekrar geldiği 30. ölçüye kadar süren “tres ample” Kayas’a göre bireyin evrim geçirerek evrenle bütünleşmesine bir göndermedir (Kayas, 2005:177) .

Jolivet 1960 yılında Cinq Incantations için yazdığı tanıtma yazısında dördüncü. incantation’u yazdığı en iyi yapıtlardan biri olarak tanımlar:

*“Hem lirik ifadesiyle hem de Teilhard de Chardin’in yapıtlarına benzeyen felsefesiyle dördüncü incantation bugüne kadar yazdığım en önemli yapıtlardan biridir”* ( Jolivet, 2006: 454).

Besteci Cinq Incantations’u yazdığı 1936 yılında Teilhard De Chardin’i tanıımıyordu, bestecinin tüm inançların bir potada birleşmesi düşüncesi gibi evrenin birlik, bütünlük ve ortak sevgi içinde olması fikirleri kendisini Chardin’in birlik felsefesiyle yakınlaştırmış ve de Chardin’i bestecinin en sevdiği filozoflardan biri yapmıştır

### 1.6.5. Beşinci Incantation

**Aux Funerailles deu Chef-Pour obtenir la protection de son ame**

**(Şefimizin Ruhu Öbür Dünyada Huzur Bulsun)**

İlkel toplumların ritüellerine ilgi duyan Jolivet beşinci incantation’da bir cenaze törenini anlatır.

## Örnek 9

The image shows a musical score for a piece titled "Assez vif" with a tempo marking of quarter note = 88. The score is written in treble clef and 4/4 time. It consists of two staves. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *Assez vif* with a quarter note equal to 88. The first staff contains three repeated sections of music, each marked "3<sup>e</sup> fois". The second staff contains three repeated sections of music, each marked "1<sup>re</sup> fois", "2<sup>e</sup> fois", and "3<sup>e</sup> fois". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f* and *ff*.

Moindrot'ya göre beşinci incantation ölümü ifade etmekten çok, yeni bir boyuta geçişin sembolüdür.( Moindrot, 1999:72 )

Yapıtın başlığı, bestecinin yarım kalmış bir projesi olan “Madagaskar Kantatı”nın son bölümünde kullandığı bir metni anımsatır: Jolivet 1930’larda Madagaskar kültürünü iyi tanıyan bir şair olan Robert Boudry ile ortak bir proje gerçekleştirmek ister. Boudry 1936 yılında Jolivet’nin kantat bestelemesi için Madagaskar ritüellerini anlattığı bir metin hazırlar. Jolivet metin üzerinde çalışsa da kantatı sergileyecek bir olanak bulunmadığından proje iptal edilir. Annesinin ölümüyle de etkilenen besteci, 1936 yazında Cinq Incantations’u bestelemek için yoğunlaşmıştır (Kayas, 2005: 174). Söz konusu metinde bir cenaze ritüelini anlatır:

*“Kralın Ruhü cenaze töreninden memnun kalsın*

*Yaşayanlara azap çektirmek için geri gelmesin*

*Tam tersine bizleri korusun*

*Bize kadınlar ve inek sürüleri versin”* (Kayas, 2005: 174)

Tekrarlar yapıtın en önemli özelliklerinden biridir. Besteci 1960 yılında yazdığı tanıtma yazısında bu bölümdeki tekrarların özelliğinden söz eder:

*“...Beşinci incantation’un giriş formülünün üç kez tekrar edilişi ve finaldeki çözümlü cümlesinin tekrarları farklı bir özellik sergiler. Bu tekrarlar müziğin dinamizmini yükseltir. Bu da dinleyicinin psikolojik açıdan etkilenmesini hızlandırmaya yol açar.”* (Jolivet, 2006: 454) .

## Örnek 10

The musical score for Example 10 consists of three staves of music. The first staff begins with the instruction "3 fois" and features a series of sixteenth-note runs with slurs and accents, marked with dynamics *ff* and *f*. The second staff includes the instruction "la 1<sup>re</sup> fois et la 2<sup>e</sup> fois" and shows a dynamic shift from *f* to *p*, followed by *ff* and *fff*. The third staff starts with "la 3<sup>e</sup> fois" and includes a trill (*tr*) and a sustained fortissimo (*fff soutenu*) section. The piece concludes with a double bar line and the number (5').

Yapıt, diğer dört incantations'da kullanılan melodik ve ritmik ana öğelerin bir özeti gibidir (Kayas, 2005: 180).

## 2. BÖLÜM

### BEŞ INCANTATION İÇİN ÇALIŞMA KILAVUZU

#### 2.1. Birinci Incantation İçin Çalışma Önerileri

Birinci incantation'un giriş ölçüsü görüşmecilerin görkemli gelişini temsil etmektedir. Mükemmel bir atmosfer yaratabilmek için ilk ölçüde istenen aşırı ses aralığını (üçüncü ve dördüncü oktav re) sorunsuz bir şekilde elde etmek gerekir. (örn.11)

#### Örnek 11



Geniş aralıklar yapıtın en belirgin özelliğidir. Bu aralıklar çalışılırken boğazın serbest bırakılmasına ve dudakların sıkılmamasına özen gösterilmelidir. Söz konusu aralığı ise yapıttaki diğer aralıklardan flüt tekniği açısından daha da zor kılan bir özellik, 4. oktavdaki re sesine yazılmış “piano” nüansıdır. Bu aralığın kolay elde edilmesi için aşağıdaki oktav çalışması önerilebilir.(çalışma 1)

#### Çalışma 1

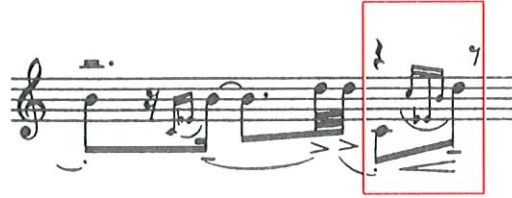






Dördüncü ölçünün son vuruşundaki küçük nota gurubundaki tüm sesler tizleşmeye eğilimli seslerdir. (örn. 13)

### Örnek 13



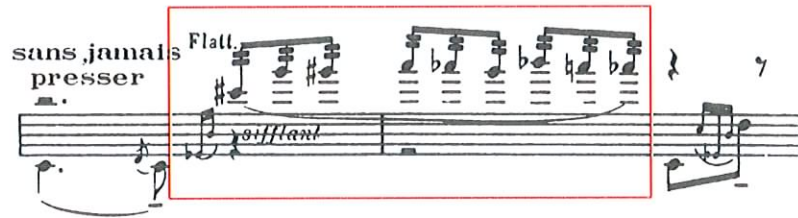
Aşağıdaki tekrar çalışması hem entonasyon hem de parmak kontrolü için yararlı olabilir. (çalışma 4)

### Çalışma 4



Besteci beşinci ölçüde belirttiği gibi yapıttaki flutterzunge pasajların acele edilmeden ve ıslık çalar gibi çalınmasını istemiştir.(örn.14)

### Örnek 14



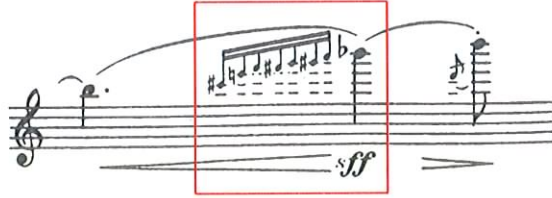
Beşinci ve altıncı ölçülerdeki flutterzunge (kurbağa dili) pasaj için aşağıdaki hazırlık çalışması önerilebilir. Bu çalışmada önce flutterzunge istenen sesin kendisi çalınır ve sonrasında sese aynı kalitede flutterzunge tekniği uygulanır. Bu çalışma yapıttaki diğer flutterzunge pasajlar için de uygulanabilir. (çalışma 5)

## Çalışma 5



Onbeşinci ölçüdeki küçük nota grubu, hem parmak tekniği hem de entonasyon açısından zorluk içerir.(örn.15)

## Örnek 15



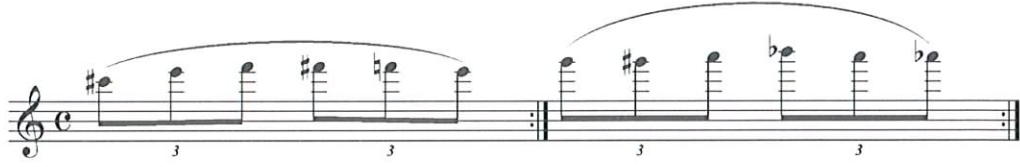
Bu nota grubunun aşağıdaki gibi onaltılıklara bölünerek iki ayrı grup olarak çalışılması önerilir.(çalışma 6)

## Çalışma 6



Daha sonra nota grubu üçlemelere bölünerek aşağıdaki inici ve çıkıcı tekrar çalışmaları elde edilir. Söz konusu çalışma parmak hakimiyetine ve entonasyon kontrolüne yönelik olarak önerilmiştir.(çalışma 7, 8)

## Çalışma 7



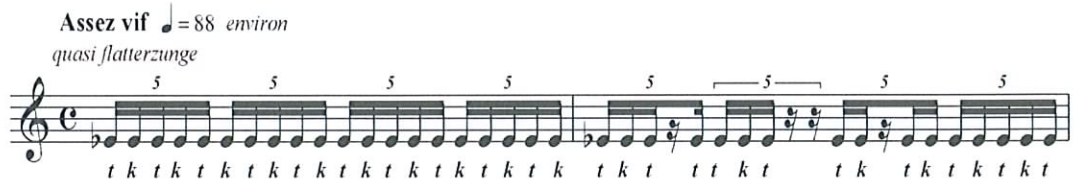
## Çalışma 8



## 2.2. İkinci Incantation İçin Çalışma Önerileri

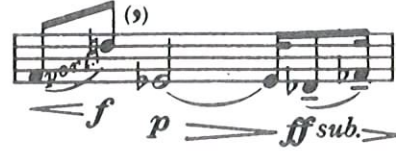
Yapıtın ilk satırındaki beşleme guruplar doğacak çocuğun kalp atışlarını simgelemektedir. Besteci, beşleme grubun “neredeysse flatterzunge” gibi tınlamasını istemiştir. Burada geleneksel olarak beşlemelerde kullanılan çift dil+ üç dil ya da üç dil+çift artükülasyonu yerine çift dil tekniğini kullanmak, bu pasajda vurgusuz ve akıcı bir performansı sağlaması açısından önerilir.(örn.16)

## Örnek 16



İkinci Incantation'un özelliklerinden biri glisandolu seslerdir. On birinci ölçüdeki portato, ilk sestten itibaren parmaklarla perdelerin üzerindeki delikleri yavaşça açma yöntemiyle glisando yaparak elde edilir.(örn. 17)

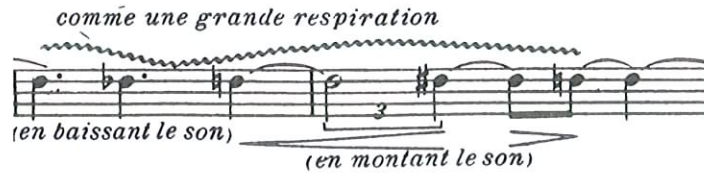
## Örnek 17



Portato içindeki glisandonun yetiştirilemediği sesler kromatik aralık olarak çalınır. Yapıtın içindeki tüm portatolar aynı prensiple yapılır. Glisandolu seslerin ağır bir tempoda çalışılması ve çalışma sırasında parmakların perde deliklerini açıp ardından perdeyi terk etmesi sırasında yapılan hareketin iyi koordine edilmesine dikkat edilmelidir.

Jolivet, on sekizinci ölçüye “en baissant le son” (sesi pesleştirerek) yazarak, ölçü boyunca gittikçe seslerin pesleştirilerek çalınmasını istemiştir. Bu işlem başın yavaşça öne eğilerek ağızlığın yavaş yavaş kapanmasıyla uygulanır.(örn.18)

## Örnek 18 (18. ve 19. ölçüler)



Ondokuzuncu ölçüde “en montant le son” (sesi tizleştirerek) yazan besteci ölçü boyunca seslerin gittikçe tizleştirilerek çalınmasını istemiştir. Bu işlem ağızlığın yavaşça dışarı doğru çevrilmesiyle uygulanır. (bkz. örn.18)

Altmış üçüncü ölçüdeki dokuzlamalar, parmak tekniği açısından zorluk içerir.(örn. 19)

## Örnek 19



Aşağıda önerilen egzersizler hem parmak tekniği açısından kolaylık sağlaması hem de nota gurubu içindeki seslerin homojen bir şekilde çalınması için önerilir.(çalışma 9,10, 11)

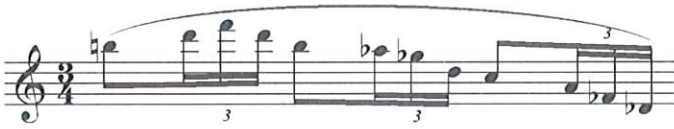
## Çalışma 9



## Çalışma 10



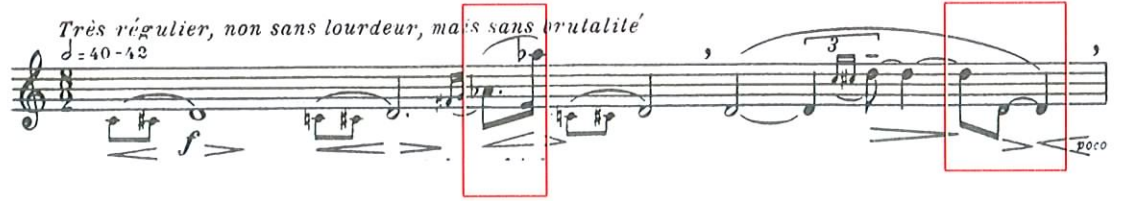
## Çalışma 11



### 2.3. Üçüncü Incantation İçin Çalışma Önerileri:

Üçüncü incantation tüm incantationların içinde teknik açıdan en kolay olanıdır. Pek çok orta seviyeli yarışma ve sınav programlarında yer almaktadır. Yapıt, yurtdışında pek çok konservatuvar ve müzik okulunda genç çalıcıların dağarındaki ilk yirminci yüzyıl yapıtlarından biridir. Çok ağır bir ritm yapısına sahip olan üçüncü incantation, çalıcı için hantallaşma tehlikesi taşımaktadır. Besteci, üçüncü incantationun başında yapıtın kurallara uygun, hantallaşmadan ve kabalaşmadan çalınması gerektiğini belirtmiştir.(örn.20)

#### Örnek 20



Bu ibare doğrultusunda yapıtı hakim olan piano nüansı korunarak, kreşendolar ve forteler sırasında sesleri zorlamadan, gereksiz aksanlardan kaçınarak yapıtın genel sakinliği korunmalıdır.

Yapıtın birinci ölçüsünün sekizinci, onbeşinci ve onaltıncı dörtlüklerindeki kısa değerler üzerinde ani nüans değişikliklerini kolaylıkla çalabilmek için aşağıdaki çalışmalar önerilir. (çalışma 12)

#### Çalışma 12



Birinci ölçüdeki “İkinci oktav la” sesi üzerindeki dekresendo çalışması, birinci oktav “re” sesinden elde edilen armonik ses ile yapılması dudak hakimiyetine yardımcı olabilir. (çalışma 13)

### Çalışma 13



On beşinci ve On altıncı vuruşlar için nüans çalışması yararlı olabilir.(çalışma 14)

### Çalışma 14



İkinci ve altıncı ölçü birbirinin aynısıdır. Besteci ikinci ölçünün dört, altıncı ölçünün ise üç defa yinelenmesini ve bu yinelemeler sırasında nüans değişikliği yapılmasını istemiştir.(örn.21)

### Örnek 21



İkinci ölçüdeki küçük nota grubu üzerindeki kreşendoyu tekrar ederek çalışmak ölçünün diğer seslerinin de kaliteli bir şekilde çalınması için yararlı olabilir.(çalışma 15)

## Çalışma 15



Beşinci ölçüde yapıtın nüans açısından yükselişi göze çarpar.(örn. 22)

## Örnek 22



Beşinci ölçüdeki küçük nota gurubu için tekrar çalışması yapmak hem seslere volüm kazandırmak hem de istenilen kreşendoyu elde etmek açısından yararlı olur. Bu çalışma aynı zamanda “ birinci oktav do” nun da kolaylıkla çalınmasına yardımcı olabilir.(çalışma 16)

## Çalışma 16



Yapıtın son sesi olan “si” sesini “mi” sesinden armonik olarak elde ederek vibratosuz sona erdirilir.(örn. 23)



## Örnek 23



### 2.4. Dördüncü Incantation İçin Çalışma Önerileri:

Yapıt, ağır bir tempoda uzun cümlelerle başlar. İlk beş ölçü boyunca yapıtın başlığındaki “dingin” ifadesini vermek ve “çok içsel” (*tres interieur*) ibaresine uymak için gereksiz aksanlardan ve nefeslerden kaçınmak gerekir. (bkz. sayfa:23, örnek 6)

Özellikle çok dingin bir ifadeyle çalınması istenen ilk iki ölçü için dikkat edilmesi gereken noktalar şunlardır:

İlk ölçüdeki si ve do diyez sesleri, kreşendolar sırasında forse edilmeye eğilimli seslerdir. Bu seslerin rengi korunarak tizleşmeden çalınmasına dikkat edilmelidir. İlk ölçüdeki onaltılık la'nın atağı yumuşak ve temiz çalınmalıdır. Birinci ölçü'nün son vuruşundaki senkop acele etmeden çalınmalıdır. Birinci ölçünün son vuruşundaki “do diyez-do” aralığı sırasında baş pozisyonu korunarak ağızlığın kapatılması engellenmelidir.

İkinci ölçüdeki üçlemenin ritmik çalınması için önce bağısız çalışılması önerilir. (çalışma 17)

### Çalışma 17



Birinci cümlelerin küçük değişikliklerle bir tekrarı olan üçüncü ve dördüncü ölçüdeki yenilik, kısa ritm değerleri üzerindeki ani nüanslardır. Bu nüansların özenli bir şekilde çalışılması önerilir.(örn.24)

### Örnek 24



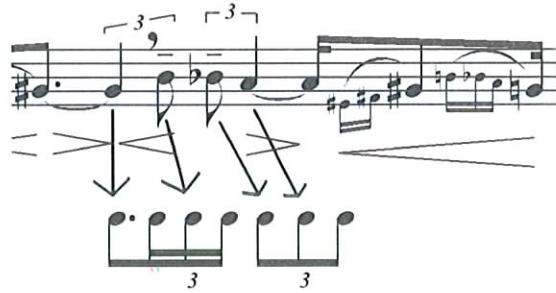
Beşinci ölçüdeki puandorgun hemen ardından nefes almak hem cümlelerin sakın ifadesini bozması hem de dördüncü vuruştaki si notasına yumuşak bir atağı zorlaştıracığından dolayı tercih edilmemelidir. Pasaj için ideal nefes yerleri aşağıda belirtilmiştir.(örn.25)

### Örnek 25



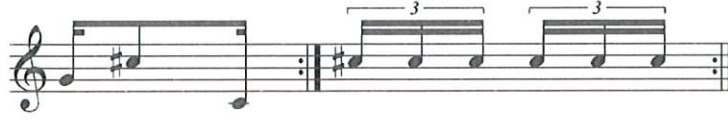
Altıncı ölçünün ikinci ve beşinci vuruşlarındaki küçük notalara yumuşak ve aksansız başlanırsa, bu vuruşlardaki ana ritimler dinleyici tarafından rahatlıkla algılanır. Ölçünün üçüncü ve dördüncü vuruşundaki üçlemeler, kendilerinden önceki ve sonraki seslere bağlandıklarından tam zamanında çalmak çok kolay olmayabilir. Bu yüzden çalışırken bölerek düşünmekte yarar vardır.(örn.26)

### Örnek 26





## Çalışma 19



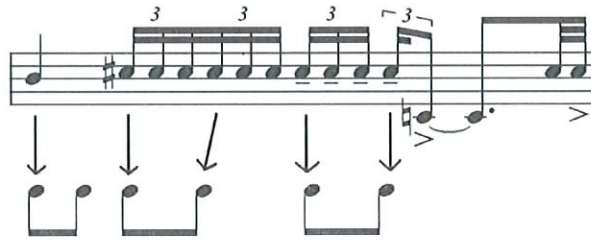
On ikinci ölçünün başındaki “au mouvement” (canlı, devinim içinde) ibaresi ile yapıt daha canlı bir atmosfere bürünür.(örn.29)

## Örnek 29



On ikinci ölçünün üçüncü vuruşunun zamanında çalınabilmesi için ikinci vuruştaki dörtlük sus ve üçüncü vuruş başındaki sekizlik sus süresince üçleme notalar çalınarak bir hazırlık çalışılması faydalı olabilir.(çalışma 20)

## Çalışma 20



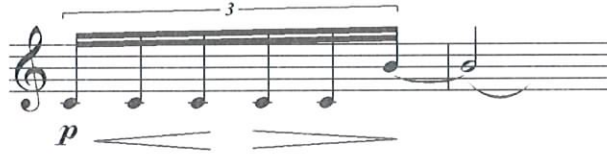
On ikinci ölçü'nün üçüncü vuruşu için besteci “en echo” ibaresini yazarak, üçlemenin yankı gibi çalınmasını istemiştir. Bu üçlemenin ritmik çalınması için aşağıdaki çalışmalar önerilir.(çalışma 21)

### Çalışma 21



On ikinci ölçü'nün son notasının doğru zamanda çalınabilmesi için aşağıdaki dilli çalışma önerilir.(çalışma 22)

### Çalışma 22



On üçüncü ölçünün üçüncü vuruşundan itibaren besteci "tres nerveux"(çok sinirli) ibaresini kullanmıştır.(örn.30)

### Örnek 30



Üç piano (*ppp*) nüansıyla beraber istenen bu ibareyi uygulamak için, ölçünün dördüncü vuruşundaki aksanlı notalar titizlikle artiküle edilmeli ve son vuruşundaki flatterzunge özenle çalışılmalıdır.(çalışma 23)

### Çalışma 23



On beşinci ölçüdeki ritmik canlılık içinde “birinci oktav do”nun sağlıklı çalınabilmesi için baş pozisyonu iyi korunup ağızlığın kapatılması engellenmelidir. Ölçünün dördüncü vuruşundaki flutterzunge beşleme için aşağıdaki çalışma yararlı olabilir.(çalışma 24)

### Çalışma 24



On beşinci ölçünün son vuruşundaki flutterzunge küçük nota grubu için aşağıdaki çalışmalar önerilir. Bu çalışmalarda önce grubun yalnızca ikinci ve dördüncü notaları flutterzunge tekniği ile çalınır. İkinci etapta ise birinci nota hariç grup flutterzunge tekniği ile çalınır.(çalışma 25,26)

### Çalışma 25



### Çalışma 26



On altıncı ölçüde yer alan “yeterince geniş, canlanarak” ibaresi ile yapıt ilk bölümdeki “içsel” atmosferi terk eder.(örn.31: 16. ve 17. ölçüler)

### Örnek 31

Assez ample en animant



The image shows a musical score for two staves. The first staff is in bass clef and the second is in treble clef. The first staff starts with a dynamic marking of *mp* and contains several triplet markings. The second staff starts with a dynamic marking of *p* and also contains triplet markings. There are three red boxes highlighting specific triplet passages in both staves.

Ölçünün ikinci vuruşundaki üçlemenin kolaylıkla zamanında çalınabilmesi için aşağıdaki çalışma önerilir.(çalışma 27)

### Çalışma 27



The image shows a musical exercise on a single staff in treble clef. It consists of a sequence of triplets: two eighth notes followed by a quarter note, then two eighth notes followed by a quarter note, and finally two eighth notes followed by a quarter note. The exercise is marked with a series of accents (>) and slurs (<) to indicate timing and phrasing.

On altıncı ölçünün dördüncü vuruşundaki otuz ikilik üçlemenin zamanında çalınması için aşağıdaki çalışma önerilir.(çalışma 28)

### Çalışma 28



The image shows a musical exercise on a single staff in treble clef. It consists of a sequence of seven triplets, each consisting of two eighth notes followed by a quarter note. The exercise is marked with a large slur over the entire sequence and individual slurs under each triplet.

On yedinci ölçünün ikinci vuruşunun zamanında çalınabilmesi için aşağıdaki çalışmalar önerilir.(çalışma 29)

### Çalışma 29



On yedinci ölçü'nün dördüncü vuruşundaki üçlemeli senkopun ayrılarak çalışılması yararlı olabilir.(çalışma 30)

### Çalışma 30



On dokuzuncu ölçünün dördüncü vuruşu için besteci “acele etmeden” (sans presser) ibaresini kullanmıştır.(örn.32)

### Örnek 32



Besteci, “expressif, mais sans trainer” ibaresi ile yirminci ölçünün ifadeli ama ağırlaşmadan çalınmasını istemiştir. Özellikle ölçünün üçüncü ve dördüncü vuruşlardaki üçlemenin yavaşlamadan çalınmasına özen gösterilmelidir.(örn.33)



### Örnek 33



Genelde üçüncü oktavda yazılmış olan “Tres ample” (çok geniş) bölümü yapıtın nüans olarak en yüksek olduğu bölümdür. Açık, geniş ve fortissimo sesler gerektiren bu bölüm çalınırken boğazın sıkılmamasına ve ağızlığın kapanmamasına özen gösterilmelidir (bkz. sayfa 23, örn. 8).

“Tres ample”da sıklıkla gelen altı notalık çıkıcı küçük nota grupları vuruştan önce çalınmalıdır. Yirmi dördüncü ölçüdeki küçük nota grubu için parmak hakimiyetine ve ses kalitesi kazanmaya yönelik tersten tekrarlı çalışma yararlı olabilir.(çalışma 31)

### Çalışma 31



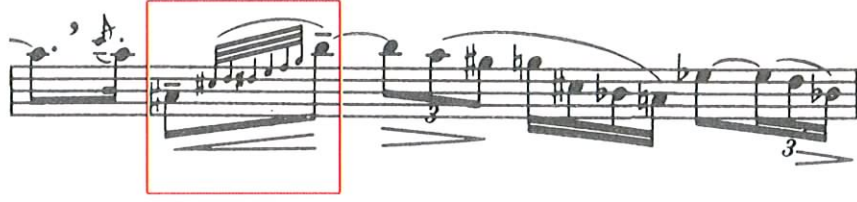
Yirmi dördüncü ölçünün dördüncü vuruşundaki küçük nota gurubunun ikinci ve üçüncü onaltılık üzerinde çalınması önerilir.(çalışma 32)

### Çalışma 32



Yirmi sekizinci ölçüden itibaren nüans gittikçe düşmeye başlar ve yapıtın yazısı genelde olduğu gibi birinci oktava geri gelir.(örn.34)

### Örnek 34



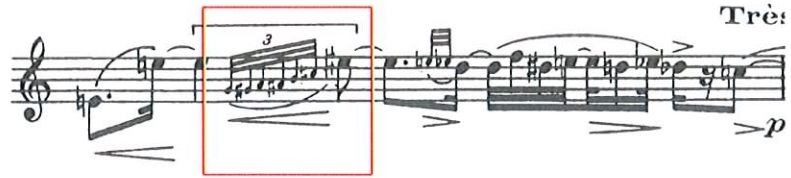
Yirmi sekizinci ölçüdeki çıkıcı nota gurubu için aşağıdaki çalışma yararlı olabilir.(çalışma 33)

### Çalışma 33



Birinci oktavda geçen yirmi dokuzuncu ölçü, yapıtı “tres lent” (çok ağır) bölümüne hazırlar.(örn.35)

### Örnek 35



Yirmi dokuzuncu ölçünün ikinci vuruşundaki çıkıcı nota grubunun temiz bir entonasyonla çalınabilmesi ve parmak hakimiyeti için aşağıdaki çalışma önerilir.(çalışma 34)

### Çalışma 34



Otuz üçüncü ölçüde başlayan final cümlesinde besteci, “sans presser” (acele etmeden) ibaresi ile sakin bir bitiriş istemiştir.(örn.36)

### Örnek 36



Son ölçünün son iki sesi olan “birinci oktav do diyez”- “armonik fa’dan elde edilen üçüncü oktav do” aralığı için aşağıdaki armonik çalışması faydalı olabilir.(çalışma 35)

### Çalışma 35



## 2.5. Beşinci Incantation

Beşinci incantation gerilimli bir atmosfere sahiptir. Çalıcının yapıt boyunca hakim olan yüksek enerjiyi koruması gerekir. Yapıt, çok parlak ve enerjik bir açılış cümlesiyle başlar.(örn.37)

### Örnek 37

The image shows a musical score for a piece titled "Assez vif" in 3/8 time, marked "3 fois" and "f". The score is written on a single staff with a treble clef. A red box highlights a specific phrase in the first measure. Below the main score, there is a smaller score marked "1re fois" and "8", which appears to be a first ending or a specific performance instruction. The main score ends with a dynamic marking of "p" and "ff".

Bu açılış cümlesindeki merkez ses olan “üçüncü oktav sol diyez” üzerinde besteci aşırı nüanslar istemektedir. Özellikle ikinci ölçüye bağlanan ilk ölçünün son vuruşunda “sol diyez” üzerindeki nüansların ağır tempoda tekrar edilerek çalışılması yararlı olabilir.(çalışma 36)

### Çalışma 36

The image shows a musical score for "Çalışma 36". It is written on a single staff with a treble clef. The tempo is marked as "♩ = 50 - 88". The score shows a melodic line with a dynamic marking of "p".

Dördüncü ölçüdeki üçlemenin onaltılık üçlemelere bölünerek düşünülmesi ağır tempoda yinelenmesi yararlı olabilir.(çalışma 37)

### Çalışma 37



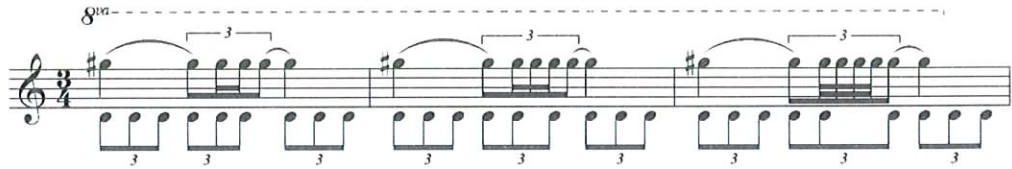
Üç kez tekrarlanan birinci cümle, üç farklı final ölçüsüyle sona ermektedir.(örn.38)

### Örnek 38



Bu farklı final ölçülerindeki üçlemelerin doğru çalınabilmesi için aşağıdaki gibi bölünerek düşünülmesi yararlı olabilir.(çalışma 38)

### Çalışma 38



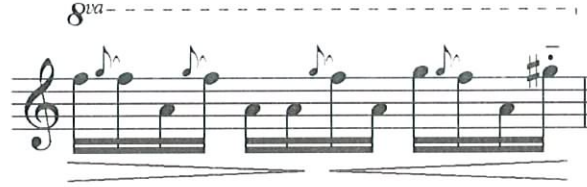
Onuncu ve on birinci ölçüdeki onaltılık grup yazılışından dolayı üçleme olarak algılanabilir.(örn. 39)

### Örnek 39



Bu ölçülerin aşağıdaki gibi bir bütün olarak düşünülmesi önerilir.(çalışma 39)

### Çalışma 39



On dört ve on dokuzuncu ölçüler arasındaki pasaj orta oktavda yazılmıştır. İstenilen “çift forte” nüansını elde etmek, yapıtın üçüncü oktavda yazılmış pasajları kadar kolay olmayabilir.(örn.40)

### Örnek 40



Bu yüzden bu pasaj için ana notalar atılarak dil tekniği kullanılacak seslerin volümlü elde edilmesine yönelik bir çalışma yapmak uygun olabilir. Atakların çok net ve sert olmasına özen gösterilmelidir. Bu çalışmanın ağır tempoda yapılması önerilir.(çalışma 40)

## Çalışma 40

Yirmi dokuzuncu ölçüdeki “subitement très lent” ibaresi aniden çok yavaş anlamına gelir.(örn.41)

## Örnek 41

Yirmi dokuzuncu ölçüdeki küçük nota grupları hem parmak hakimiyeti hem de ses kalitesi kazanmak için aşağıdaki gibi çalışılabilir.(Çalışma 41, 42)

## Çalışma 41

## Çalışma 42



Otuz yedinci ölçünün üçüncü vuruşundaki küçük nota gurubu üçüncü onaltılığın üzerine gelecek şekilde çalınmalıdır.(örn.42)

## Örnek 42

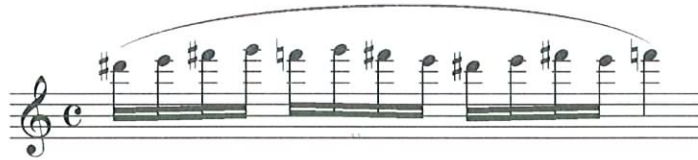


Küçük nota grubunu tam zamanında çalmak için aşağıdaki çalışmalar faydalı olabilir.(çalışma 43, 44)

## Çalışma 43



## Çalışma 44



Kırk birinci ölçüdeki “aniden birinci bölümün temposuna dön” (subitement au 1 er. Mouvement) ibaresiyle yapıt ilk bölümdeki canlı ve akıcı atmosferine geri döner.(örn.43)



## Örnek 43

subttement au 1<sup>er</sup> Mouv!

ff sempre

Elargir

ff sempre

Bu bölümde “üçüncü oktav sol diyez” üzerine yazılan üçleme tekrar notalar, “üç dil tekniği” ile çalınır. Bu üçlemeleri kolay ve akıcı çalabilmek için “Taffanel-Gaubert Metodunun” EJ 4 gamları si majör ve sol diyez minör tonlarında üç dil tekniği ile çalışılabilir( Taffanel ve Gaubert:1996: 20-21).(çalışma 45)

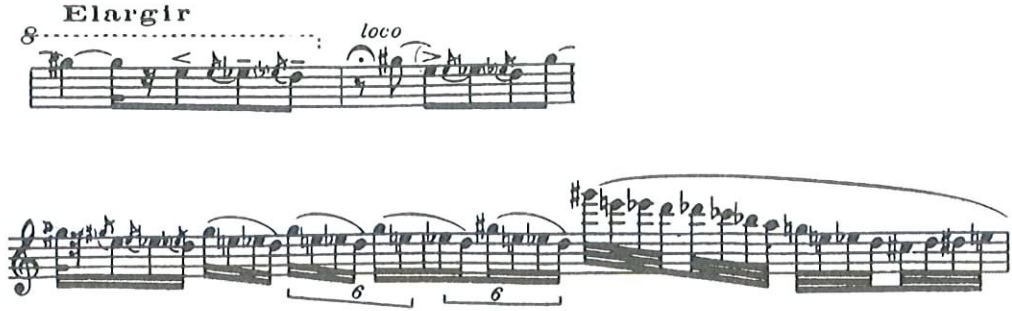
## Çalışma 45

Kırk ikinci ölçüdeki üçlemeli senkopu zamanında çalabilmek için üçleme ve senkopun ayrı çalışılması yararlı olur.(çalışma 46)

## Çalışma 46

Elli ikinci ölçüdeki “elargir” (genişleyerek) ibaresi ile tempo ağırlaşmaya başlar ve dört ölçü boyunca yapıtı elli altıncı ölçüde başlayan ağır bölüme hazırlar.(örn. 44)

#### Örnek 44



Bu dört ölçü kadans havasında çalınabilir. Elli altıncı ölçüde başlayan ağır bölüm için besteci “yeniden ağır ama ilkinde göre daha az ağır” (de nouveau lent-mais en peu moins que la premier fois) ibaresini kullanmıştır. Bölüm, altmış dördüncü ölçüden itibaren hızlanarak altmış yedinci ölçüde yapıtın ilk temposuna ulaşır.(örn.45)

#### Örnek 45



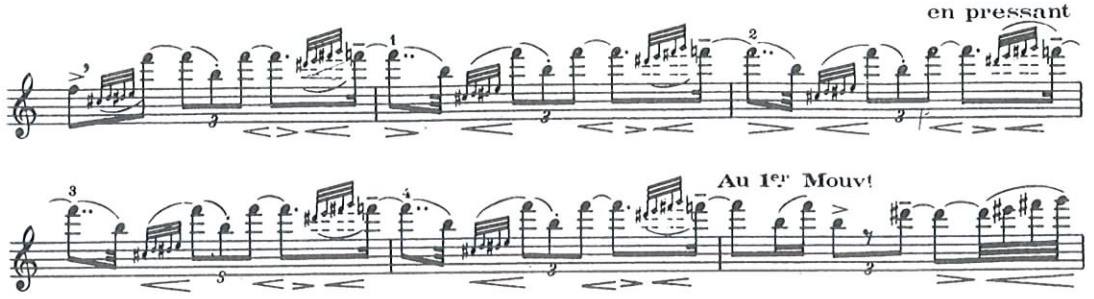
Altmışıncı ölçüdeki küçük nota gurubunun senkopun ilk notası üzerinde çalınması zaman kaybını önlemek için önerilir.(örn. 46)

#### Örnek 46



Altmış iki-altmış yedinci ölçüler arasındaki pasaj, kısa değerlerde pek çok nüansı elde etmek ve gittikçe hızlanan tempoda parmak hâkimiyetini korumak açısından zorluk içerir.(örn.47)

### Örnek 47



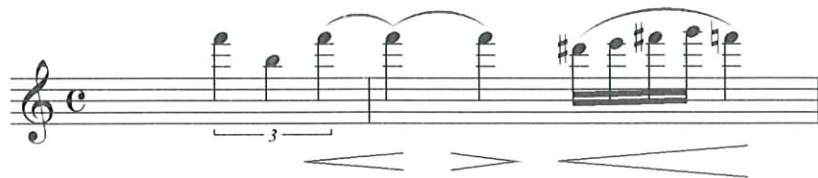
Altmış ikinci ölçünün ilk vuruşundaki küçük nota gurubu için aşağıdaki çalışma önerilir.(çalışma 47)

### Çalışma 47



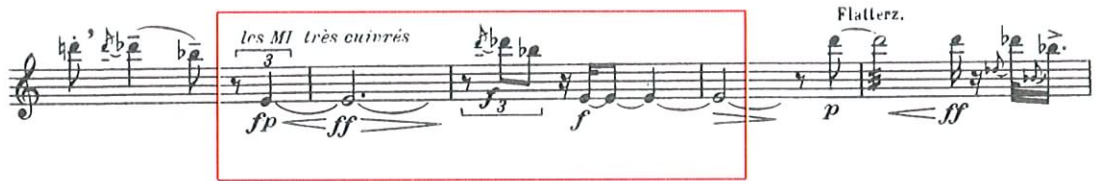
Aynı ölçünün üçüncü vuruşunun nasıl çalışılacağı daha önce otuz yedinci ölçü için açıklanmıştır.(bkz. sayfa 55, çalışma 43) Ancak burada ek olarak bu vuruşun istenen nüanslarla birlikte, aşağıdaki gibi ağır tempoda çalışılması önerilir.(çalışma 48)

### Çalışma 48



Besteci, “tres cuivres” ibaresiyle altmış dokuzuncu ve yetmişinci ölçüdeki “mi notası”nın bakır üflemlerli çalgı tınısında çalınmasını istemiştir.(örn. 48)

### Örnek 48



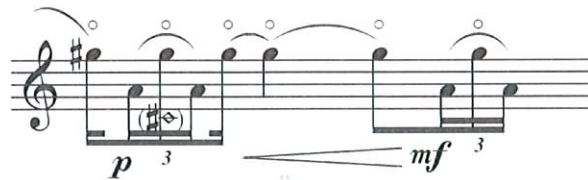
Yetmiş dört ve yetmiş beşinci ölçüler arasındaki portato, çok hızlı olduğu için parmak glisandosunu yeterli olmayabilir. Bu yüzden ağırlığı açarak mi sesini tizleştirmek glisandoya yardım edebilir.(örn. 49)

### Örnek 49



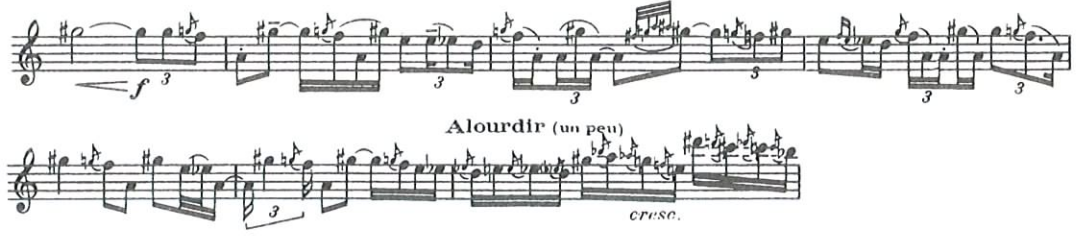
Yetmiş sekizinci ölçünün ilk vuruşu, yetmiş yedinci ölçünün son vuruşunun yankısıdır. Bu ekoyu “piano” ve temiz bir entonasyonla çalabilmek için sol diyezli armonik sestem (birinci oktav do diyez) çalışmak yararlı olabilir.(çalışma 49)

### Çalışma 49



Yetmiş dokuz ve seksen altıncı ölçüler arasındaki pasaj, vurmali çalgılar etkisi taşır.(örn.50)

### Örnek 50



Bu etkiyi iyi verebilmek için çok net ve sert dil tekniği kullanmak ve volümlü detaşeler elde etmek gerekir.

Seksen altı ve seksen sekizinci ölçüler arasındaki pasajda volümü kaybetmemek için pes seslere doğru kreşendo yaparak çalışılması önerilir.(örn.51)

### Örnek 51



Doksan beşinci ölçüde “pp”nüansında başlayan sol diyez sesi üzerindeki kreşendonun tizleşmeden elde edilmesi için boğazın ve dudakların sıkılmamasına özen gösterilmelidir.(örn. 52)

### Örnek 52



## SONUÇ

Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Fransız müziği milliyetçi ve tutucu bir görünümündedir. Lalo, Massenet, Delibes, Chabrier ve d'Indy gibi dönemin önemli bestecileri Wagner'in etkisi altındadır. Eric Satie, dönemin müziğine hakim olan Wagner ve Alman etkisini reddedip özgün tarzını yaratan ilk Fransız bestecidir (Gillmar, 1983: 110 s.). Aynı dönemde henüz bestecilik kariyerinin başında olan Debussy de dönemin tutucu etkisinden farklı bir yol izleyerek kendinden sonraki kuşağa öncülük etmiştir.

Debussy'den itibaren Fransız müziğinin sanatlar arası etkileşimi ve esin kaynakları artar. Paris'in dünyanın en önemli sanatçılarının buluşma noktası olması bu etkileşimi kolaylaştırır. Farklı akımlar birbirinin yerini alır, eğilimler ve karşıtlıklar gittikçe artar. İki savaş arası dönemde Fransız müziğine Fransız Altılarının ve yeni klasikçiliğin etkisi egemendir. d'Indy öncülüğündeki milliyetçi besteciler etkinliklerini Societe Nationale ve Schola Cantorum aracılığı ile sürdürürken bir yanda Stravinsky, Bartok ve Schonberg gibi devrin müziğine yön veren ustaların yapıtları Paris sahnelerinde seslendirilir.

Andre Jolivet, bu çeşitlilik içinde, en ilerici bestecilerden sayılan Edgar Varese'den etkilendi. Varese sayesinde oniki ton sistemini tanıma fırsatı buldu. Besteci, 1930'lı yıllara denk gelen birinci bestecilik döneminde ilkel topluluklar üzerine yapılan etnolojik çalışmaları ana esin kaynağı olarak gördü. Büyü üzerine yazılan ezoterik metinlerden ve Avrupa dışı kültürlerden de yararlandı.

Jolivet'nin tinsellik, evrensellik ve bütünlük gibi değerlere bağlılığı onu devrin politik etkinliklerinden uzak tutmuştur. Besteci, kendisi gibi tinsel değerlere bağlı çağdaş besteciler olan Messiaen, Baudier ve Lesur ile *Jeune France* grubunun içinde yer almış ve müzik çevresi tarafından kabul görmüştür.

Cinq Incantations, Jolivet'nin sipariş üzerine yazdığı diğer önemli flüt yapıtları olan Flüt konçertolarının ve Chant de Linos'un aksine bestecinin kendi isteği ile yazdığı bir yapıttır. Jolivet'nin hiçbir flütçünün görüşlerini almadan yazdığı

Cinq Incantations, flüt dağarının en özgün yapıtları arasındadır. Yapıtta kullanılan aşırı aralıklar, perküsyon etkisi, glisando ve flatterzunge teknikleri Cinq Incantations'u aynı dönemde yazılan flüt yapıtları arasında ayırıcı ve ilerici özelliklerdir.

Yapıt, ayrıntılı bir teknik ve yorum çalışması gerektirir. Yapıtın ritmik açıdan doğru çalınabilmesi ve yorum sırasında temiz bir entonasyon elde edilmesi için özellikle çaba gösterilmesi önerilir.

## EK 1

### Jolivet'nin Büyülü Dönem Sonrası Kısa Özgeçmişi

İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla atonallikten uzaklaşarak ezgisel ve modal bir müzik yazısını seçen besteci savaş yıllarında daha çok sahne yapıtları (opera, bale, kukla tiyatrosu ve tiyatro ve sinema için müzik) yazdı. Yunan Mitleri ile ilgilendi, Yunan modlarını yapıtlarında kullandı. Yine bu dönemde Comedie-Française 'de orkestra şefliği yapmaya başladı, Paris Konservatuarı'na hem jüri üyesi olarak davet edildi, hem de aynı kurum için beste siparişleri aldı. Jolivet, 1942 yılında *Associaton pour la pense Française* Vakfının kendisine verdiği bursu sayesinde Sınıf eğitimliği işinden istifa ederek tüm zamanını besteciliğe adadı. 1945 yılında Fransa'nın en önemli müzik kurumlarından olan "Comedie-Françaises" e genel sanat yönetmeni olarak atandı ve bu kurumda sahnelenen tiyatro oyunları için müzik besteledi. Bestecinin 1940'lı yıllarda yazdığı en önemli yapıtlar arasında; *Martenot Dalgaları için Konçerto*, *Suite Delphique* "Guignol et Pandore" balesi sayılabilir.

1950'li yıllar, Comedie Françaises'deki görevine devam etmekte olan Jolivet için çok verimli bir devre olmuştur. Farklı çalgılar için konçertolar bestelemiş, çok sayıda konferans vermiş, Beethoven üzerine yaptığı çalışmayı tamamlamış ve dünyanın farklı ülkelerini gezerek kültürlerini incelemiştir. Jolivet'nin bu dönemdeki yurt dışı gezileri içinde; Lübnan, Türkiye, Almanya, Avusturya, Belçika, İngiltere, Hollanda, Lüksemburg, İspanya, Amerika, Meksika, Polonya, Romanya, İsviçre, Mısır, Fas, Cezayir, Hindistan, Japonya, Çekoslavakya, Yugoslavya, Yunanistan, İtalya ve Japonya bulunmaktadır.

1959 yılında Fransız Kültür Bakanlığı danışmanlığına atanan besteci 1962 yılında dünyanın en önemli Bestecilik Yarışması olan *Roma Yarışması* na jüri olarak davet edildi. Gün geçtikçe yapıtları dünyanın farklı yerlerinde seslendirilen ve beste siparişleri alan Jolivet, Meksika Hükümetinin siparişi üzerine üçüncü senfonisini bestelemiştir. Besteci 1966 yılında Paris Konservatuarına kompozisyon öğretmeni olarak atandı. Jolivet bu önemli görevi 1970 yılına kadar sürdürdü. Son döneminde



yazdığı en önemli yapıtlar arasında 1966 yılında bestelediği ikinci viyolonsel konçertosu ve 1972 yılında bestelediği keman konçertosu yer almaktadır.

## EK 2

### JOLIVET'İN “CINQ INCANTATIONS” SONRASI FLÜT YAPITLARINA BİR BAKIŞ

#### **Pastorale de Noel (1943)**

Jolivet Cinq Incantations'dan sonra ancak 1943 yılında flüt için yapıt yazmıştır. Pastorale de Noel flüt, fagot ve arp için yazılmış dört bölümlü bir oda müziği yapıtıdır. İsa'nın doğumunu anlatan yapıt, Noel'de çalınmak üzere bestelenmiştir ve çalgı tekniği açısından zorlayıcı değildir.

#### **Chant de Linos (1944)**

Jolivet, İkinci dünya savaşının başlamasıyla pek çok sanatçının yaşadığı moral bozukluğu ile bestecilik tarzını değiştirir. 1930'lu yılların aksine daha tonal ve kolay anlaşılır bir müzik yazısını tercih eder. Hayatı boyunca farklı insanlık mitlerine ilgi duyan sanatçı işgal yıllarında (1939-1945) genelde Yunan Mitlerini ilham kaynağı olarak görür. Yunan modlarına da yapıtlarında sıkça yer verir. Bestecinin bu dönemine ait önemli yapıtlarından biri olan “Chant de Linos, Türkçe'ye Linos'un şarkısı olarak çevrilebilir. Ancak “Chant” kelimesi Fransızca'da şarkı, ezgi gibi anlamlara sahipse de bu yapıtın öyküsünde daha ağıtsal bir anlama bürünmüştür.

Yapıtın konusu Yunan mitolojisine dayanır: Linos Apollon'a karşı geldiği için öldürülen bir müzisyendir. Linos'un ruhunun lanetinden çekinen halk, Linos'u sakinleştirmek için ağlama ve çılgınlarla karışık danslı bir ayin gerçekleştirir. Bu ayin bize Beşinci Incantations'un başlığını anımsatır. Yapıtta Yunan modları özellikle de kromatize edilmiş frigyen modu kullanılmıştır.

Chant de Linos'un bir özelliği de sipariş üzerine bestelenmiş oluşudur. Yapıt Jolivet'ye 1944 yılında zamanın Paris Konservatuarı Müdürü tarafından zorunlu bitirme parçası (morceau impose) olarak sipariş edilmiştir. Yapıt çalıcı için kasıtlı olarak yoğun teknik zorluklarla doludur. Chant de Linos flüt dağarının en önemli yapıtlarındandır ve günümüz flüt yarışmalarının programlarında yer almaktadır.

Paris Konservatuarında 19. Yüzyıldan günümüze Flüt dağarını genişletmek için zamanın ünlü bestecilerine sınav parçası sipariş etme geleneği vardır. Ünlü Flüt

eğitmeni ve besteci Paul Taffanel'in başlattığı bu gelenek sayesinde flüt dağarı pek çok başyapıta kavuşmuştur. 1944 yılında Paris Konservatuvarında öğrenci olan Jean Pierre Rampal, Chant de Linos'u başarıyla alarak mezun olmuştur. Bu sayede Jolivet ile tanışıp beğenisini kazanan Rampal bestecinin ölümüne kadar Jolivet'nin en tercih ettiği flütçü olarak kalmış ve Jolivet'nin bazı flüt yapıtlarının ilk seslendirilişini gerçekleştirmiştir. (Caroli, 2006 )

### **Birinci Flüt Konçertosu (1949)**

Jolivet, 1947-1972 yılları arasında farklı algılar için on iki konçerto besteler ve Konçerto Bestecisi olarak önemli bir ün yapar. Sözkonusu konçertolar Andre Navara, Maurice Andre, Jean-Pierre Rampal gibi zamanın en ünlü solistleri tarafından seslendirilmiştir.

Birinci flüt konçertosu flüt dağarının en önemli konertolarındandır. İki bölümden olşan yapıtın ikili ve üçlü aralıkların sıklıkla kullanıldığı ağır bölümü Bartok etkisindedir. İkinci bölüm ise Roussel'in scherzolarını anımsatır.

### **Sonat (1958)**

Üç bölümlü modal bir yapıttır. İlk seslendirilişi Rampal tarafından Amerika'da gerçekleşmiştir.

### **Alla Rustica(1963)**

Flüt ve arp için bestelenmiş tek bölümlü modal bir yapıttır.

### **İkinci flüt konçertosu (1965)**

Yapıt, Jolivet'nin en özgün konçertolarından biridir ve yazılış yılında ölen Edgar Varese'e adanmıştır. Jolivet'nin en sevdiği algılar olan Flüt ve Vurmalı algılar için yazılan yapıt, Varese etkisindedir.

### **Ascetes(1967)**

Jolivet, son yıllarında 1930'lu yıllardaki bestecilik tarzına ve zevkine yaklaşır, 30'lu yıllarda olduğu gibi yapıtı için tinsellikle ilgili bir konu seçer. "Ascetes", Fransızca'da dünya nimetlerinden uzaklaşarak tinsel bir gelişim sağlanması anlamına

gelir. Cinq Incantations gibi beş bölümden oluşan yapıt sol flüt do flüt ya da klarinet ile çalınabilir. "Asceses" in çoğu bölümü şair Fouchet'nin Şiirleri üzerine bestelenmiştir

## KAYNAKÇA

BAUR, Steven, **Ravel's Russian Period: Octatonism in his early Works**, Journal of American Musicological Society, vol:52 no:2, 1999, 531-592 s. Erişim:03.03.2008, [www.jstor.org/stable/831792](http://www.jstor.org/stable/831792)

CAROLİ, Mario, "**Andre Jolivet**", Oeuvres pour flute, Cd Kitapçığı, Strad 33711, 2006 <http://abeillemusique.com/produit.php?cle=16196>

DUCHESNEAU, Michael, **L'avant-garde musicale a Paris de 1871 a 1939**, Mardaga, Liege, 1997, 352 s

GABARON, Nicolas, **L'enseignement de la flute traversiere, histore de la constitution d'une dicipline d'excellence en France**, France, 2005, 31 s.

GRAND LAROUSSE UNIVERSEL, cilt: 8, France, 1994

JOLIVET, Andre, **Ecrits**, editör: Jolivet-Erlich Christine, Birinci Basım, Delatour, France, 2007, 816 s

JOLIVET, Andre, **Cinq Incantations**, Boosey and Hawkes, England, 10 s

GILLMAR, M. Alan, **Erik Satie and the concept of the avant-garde**, Oxford University Pres, 1983, The Musical Quarterley, vol.69 no: 1, 110 s Erişim: 25.04.2008, [www.jstor.org/stable/741803](http://www.jstor.org/stable/741803)

GRIFFITHS, Paul; "Edgar Varese", **The New Grove Dictionary of Music and Musician**, cilt, 19, Beşinci basım, 1989, 529 s

HANSEN, Peter; **An introduction to Twentieth Century Music**, İkinci Basım, Allyn and Bacon, Boston, 1969, 420 s

HOPKINS, David; **Dada ve Gerçeküstüçülük**, çev: Suat Kemal Angı, Birinci Basım, Kültür Kitaplığı, Ankara, 2006, 212 s

HORSBAWM, Eric; **Kısa 20. Yüzyıl**, çev: Yavuz Alogan, Üçüncü Basım, Everest Yayınları, İstanbul, 2007, 788 s

KAYAS, Lucie; **Andre Jolivet**, Birinci basım, Fayard, Paris, 2005, 604 s

MAUSS, Marcel, **Sociologie et anthropologie**, beşinci basım, Quadrige, Paris, 1950

McKINNEY, D.Howard ve ANDERSON, W.R, **Music in history**, İkinci basım, American Book Company, 1957, U.S.A,

KELLY, Barbara, "Jolivet, Andre" Erişim: 16. 07. 2007, <http://www.grovemusic.com>

MOINDROT, Gerard; **Approches Symboliques De La Musique D'Andre Jolivet**, Birinci basım, L'Harmattan, Paris, 1999, 236 s

ÖRNEK, Sedat Veyis, **100 Soruda İlkelerde din, büyü, sanat, efsane**, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1971, 231 s

PAUL, P. Charles, **Rameau, Indy and French Nationalism**, Oxford University Press, 1972  
Vol:58 no:1 46-56 s. Erişim: 16.03.2008, [www.jstor.org/stable/741172](http://www.jstor.org/stable/741172)

PRITCHARD, E.Evans, **Sosyal Antropoloji**, Birinci basım, Birey Yayıncılık, İstanbul, 2005, 136 s

PORCILILE, Françoise, **La Belle epoque de la musique française 1871-1940**, Birinci basım, Fayard, Paris, 1999, 470 s

RASIN, Vera, **Les Six and Jean Cocteau**, Music and Letters, Oxford University Pres, 1957  
Vol: 38 no:2 164-169 s. Erişim: 13.03.2008, [www.jstor.org/stable/72931](http://www.jstor.org/stable/72931)

STAUM, Martin, **Nature and Nurture in French Ethnography and Anthropology, 1859-1914**, Journal of the History of Ideas, cilt:.65, sayı:2, 2004, University of Pennsylvania Pres, 465-495 s. Erişim: 14.04.2008, [www.jstor.org/stable/3654142](http://www.jstor.org/stable/3654142)

SCHULLER, Gunther ve VARESE, Edgar, **Conversation with Varese**, Perspectives of New Music, 1965 sayı no:2, 32-37 s.

SCHIFFER, Brigitte, "Andre Jolivet **Tempo** 112 Mart 1975, sayı no: 14

SIMEONE, Nigel; "Group Identities", **The Musical Times**, 2002, Erişim: 06.06.2007, <http://www.musicaltimes.co.uk/archive/0203/simone.html>

TAFFANEL, Paul ve GAUBERT, Philippe, **Grands Exercices Journaliers de Mecanisme**, Leduc, Poitiers, 1996, 63 s

VARESE, Edgar ve JOLIVET, Andre; **Correspondance**, Birinci basım, Contrechamp, Cenevre,2002, 288 s

VINAY, Gianfranco; "Les annees magiques", Portraits d'Andre Jolivet, Birinci basım, Biblioteque Nationale de France, Paris, 2005, 165 s

## **TEZLER**

CARUSO, Mya Jean; **Music and Magic: Man and the Cosmos in Jolivet's Suite en Concert**, Doctoral Dissertation, University of California, 2005, 58

HARLEY, Jennifer Carol; **Magic and Evocation in the Cinq Incantations Pour Flute Seul By Andre Jolivet**, Doctoral Dissertation, University of Cincinnati, 2005, 41 s.

## **İNTERNET**

VARESE, Edgar, Erişim: 28.11. 2006, <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/article-=27741>  
"L'Association d'Andre Jolivet", Erişim: 11. 12. 2005, <http://www.jolivet.asso.fr>

## ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Jülide Gündüz

Doğum yeri ve yılı: İstanbul, 1972

Yabancı Dil: İngilizce, Fransızca

Eğitim: Yüksek Lisans

Yüksek Lisans: 2000, Ecole Nationale de Musique, de Danse et d' Art Dramatique

“Marcel Dupre” Müzik

Lisans: 1995, D.E.Ü Devlet Konservatuvarı, Flüt ,Müzik

Lise: 1991, D.E.Ü Devlet Konservatuvarı

İş tecrübesi: 1995, Milli Eğitim Bakanlığı Maria Rita Epik müzik Kursu

2001, Okutman, Dokuz Eylül Üniversitesi Senfoni Orkestrası

Alınan Burs ve Ödüller: 1998, Concours Nerini Birincilik, 2000, Leopold-Bellan İkincilik