

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜSİKİSİ ANASANAT DALI**

**“BİR TOHUMUN GAIA DEFTERİNDEN”
SOLO PİYANO İÇİN BİR PROGRAM MÜZİK ÇALIŞMASI**

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

Hazırlayan

Önder Saygın ÇETİNER

Tez Danışmanı

Yrd.Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ

İSTANBUL - 2013

ÖNSÖZ

Bu çalışma, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlilik Tezi olarak hazırlanmıştır.

Program müziğın birbirinden farklı dinleyici profilleri üzerindeki ortak etkisi bakımından işlevleri göz önüne alınarak şekillendirilen bu çalışmada, program müzik ele alınmış, solo piyano için bir program müzik bestelenmiş ve icrasıyla birlikte sunulmuştur.

Çalışmanın ilgililere yararlı olmasını diler, çalışmaya direkt veya dolaylı katkıları bulunan sayın ve sevgililere teşekkür ederim; danışmanım Yrd.Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ'ye, Musa KOCATEPE'ye, Burçin AKTÜKÜN'e, Jeff McAULEY'e, Fazıl SAY'a, Dünya Ana'ya, birliğe ve her nefesimde yanımda olan biricik aileme...

İstanbul, 2012

Ö. Saygın ÇETİNER

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

| | |
|--|-----|
| KISALTMALAR..... | ii |
| ŞEKİL LİSTESİ..... | iii |
| TABLO LİSTESİ..... | v |
| ÖZET | vi |
| ABSTRACT..... | vii |
| 1. GİRİŞ | 1 |
| 2. PROGRAM MÜZİK..... | 4 |
| 3. BİR TOHUMUN GAIA DEFTERİNDEN | 17 |
| 3.1. Program Özeti | 17 |
| 3.2. Nota | 18 |
| 3.2.1. “Yıldızdan Anaya” | 18 |
| 3.2.2. “Büyürken”..... | 21 |
| 3.2.3. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları” | 30 |
| 3.2.4. “ İç (b)‘Ah’çe’de / ‘Sürt-Yansın’ ” | 37 |
| 3.2.5. “ İç (b)‘Ah’çe’de / ‘Kabuk Boyunca’ ” | 41 |
| 3.2.6. “Yıldızdan Mektup” | 52 |
| 4. GÖZLEM VE AÇIKLAMALAR | 54 |
| 4.1. Yıldızdan Anaya | 54 |
| 4.2. Büyürken | 60 |
| 4.3. Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları..... | 74 |
| 4.4. “ İç (b)‘Ah’çe’de / ‘Sürt-Yansın’ ” | 87 |
| 4.5. “ İç (b)‘Ah’çe’de / ‘Kabuk Boyunca’ ” | 93 |
| 4.6. Yıldızdan Mektup | 97 |
| 5. SONUÇ | 100 |
| KAYNAKLAR | 105 |
| EKLER..... | 106 |
| EK 1: Dinleyici Programı | 107 |
| EK 2: Müziğin Programının Oluşturulduğu Fantazyaya ilişkin bazı kaynaklar: | 108 |
| EK 3: Düalite | 109 |
| EK 4: Ses Kaydı | 110 |
| ÖZGEÇMİŞ | 111 |

KISALTMALAR

bkz. : bakınız

vb. : ve benzeri

sf. : sayfa

ör. : örneğin

A5 , vb. : artmış beşli

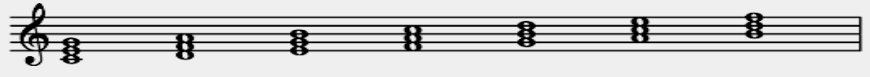
m2 , vb. : minör (küçük) ikili

M2 , vb. : majör (büyük) ikili

intro. : introdüksiyon♦

Ayrıca, bu çalışmada belirtilecek fonksiyonlara ilişkin tercih edilen kısaltmalar, A. A. Saygun'un Türkçeleştirdiği terimlerin kısaltmaları olacaktır. Bunlar aşağıdaki tabloda♦ “(E)” ile başlayan 4. satırdaki kısaltmalardır ve VI. derece (Eksen ekaltılı) için, “E E (6)” yerine “E6” kısaltması kullanılacaktır.

Tablo 3. Armoni öğretiminde kullanılan dizi seslerinin Basamaksal ve İşlevsel armoniye göre derecelendirmeleri ve sembolleri

|  | | | | | | |
|--|------------|-----------|------|-----|------------|--------------|
| I | II | III | IV | V | VI | VII |
| I | ii | iii | IV | V | vi | vii |
| (T) | (Sp) | (Dp) (Tk) | (S) | (D) | (Tp) (Sk) | (D) |
| (E) | (AÇ6) | (Ç6) | (AÇ) | (Ç) | E E (6) | (Ç7) |
| (D) | (AGp) | (Gp) | (AG) | (G) | (Dp) | ♯ |
| (T) | Supertonic | (M) | (S) | (D) | Submediant | leading tone |

Yukarıdaki tablodaki Tonik (T), Subdominant paraleli(Sp), Dominant paraleli(Dp), Tonik karşıtı(Tk), Dominant(D), Tonik Paraleli(Tp), Subdominant karşıtı(Sk), Köksüz Dominant (D), Eksen(E), Altçeken ekaltılı(AÇE6), Çeken ekaltılı(ÇE6), Altçeken(AÇ), Çeken(Ç), Eksen ekaltılı(EE6), Köksüz çeken yedili(Ç7), Durak(D), Alt güçlü paraleli(AGp), Güçlü Paraleli(Gp), Altgüçlü(AG), Güçlü(G), Durak paraleli(Dp), Köksüz güçlü(KG), Mediant(M), olarak kısaltılmaktadır.

♦ Bu çalışmada, hem “giriş”, hem de “takdim” ifadelerini birarada yansıtmayı amacıyla, yeri geldikçe “introdüksiyon” ifadesi kullanılacaktır.

• Farklı terim ve bunların kısaltmalarının birarada gösterilmesi amacıyla bu tablo ve altındaki nota yer verilmiştir. Tablo ve notun alındığı kaynak: SAGER, Turan ve SEVGİ, Ali. (2011)

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

| | |
|--|----|
| Şekil 1. “Yıldızdan Anaya” , ilk 9 ölçü | 54 |
| Şekil 2. “Yıldızdan Anaya” , 10. - 19. ölçüler..... | 55 |
| Şekil 3. “Yıldızdan Anaya” , 20. - 24. ölçüler..... | 56 |
| Şekil 4. “Yıldızdan Anaya”, 25. - 29. ölçüler..... | 56 |
| Şekil 5. “Yıldızdan Anaya” , 30. - 35. ölçüler..... | 57 |
| Şekil 6. “Yıldızdan Anaya” , 36. - 43. ölçüler..... | 58 |
| Şekil 7. “Büyürken” , ilk 9 ölçü..... | 60 |
| Şekil 8. “Büyürken” , 10. - 14. ölçüler..... | 61 |
| Şekil 9. “Büyürken” , 15. - 20. ölçüler..... | 61 |
| Şekil 10. “Büyürken” , 21. - 25. ölçüler..... | 62 |
| Şekil 11. “Büyürken” , 26. - 30. ölçüler..... | 62 |
| Şekil 12. “Büyürken” , 31. - 34. ölçüler..... | 62 |
| Şekil 13. “Büyürken” , 35. - 37. ölçüler..... | 63 |
| Şekil 14. “Büyürken” , 38. - 45. ölçüler..... | 64 |
| Şekil 15. “Büyürken” , 46. - 49. ölçüler..... | 65 |
| Şekil 16. “Büyürken” , 50. ölçü..... | 65 |
| Şekil 17. “Büyürken” , 51. - 61. ölçüler..... | 66 |
| Şekil 18. “Büyürken” , 62. - 65. ölçüler..... | 67 |
| Şekil 19. “Büyürken” , 66. - 69. ölçüler..... | 67 |
| Şekil 20. “Büyürken” , 70. - 74. ölçüler..... | 68 |
| Şekil 21. “Büyürken” , 74. - 75. ölçüler..... | 68 |
| Şekil 22. “Büyürken” , 78. - 83. ölçüler..... | 69 |
| Şekil 23. “Büyürken” , 84. - 85. ölçüler..... | 70 |
| Şekil 24. “Büyürken” , 86. - 88. ölçüler..... | 70 |
| Şekil 25. “Büyürken” , 89. - 92. ölçüler..... | 71 |
| Şekil 26. “Büyürken” , 98. - 105. ölçüler..... | 72 |
| Şekil 27. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları” , ilk 3 ölçü..... | 74 |
| Şekil 28. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları” , 9.-14. ölçüler..... | 75 |
| Şekil 29. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları” , 15.-17. ölçüler..... | 76 |
| Şekil 30. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları” , 18.-21. ölçüler..... | 76 |
| Şekil 31. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları” , 22.-25. ölçüler..... | 77 |
| Şekil 32. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları” , 26.-29. ölçüler..... | 78 |
| Şekil 33. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları” , 30.-51. ölçüler..... | 78 |
| Şekil 34. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları” , 52.-63. ölçüler..... | 79 |
| Şekil 35. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları” , 76.-95. ölçüler..... | 79 |
| Şekil 36. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları” , 96.-105. ölçüler..... | 80 |

| | |
|--|----|
| Şekil 37. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları”, 113.-119. ölçüler..... | 81 |
| Şekil 38. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları”, 18.-21. ölçüler..... | 82 |
| Şekil 39. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları”, 132.-144. ölçüler..... | 84 |
| Şekil 40. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları”, 145.-149. ölçüler..... | 85 |
| Şekil 41. “Sürt-Yansın” , ilk sayfa..... | 87 |
| Şekil 42. “Sürt-Yansın”, ikinci sayfa, ilk iki satır..... | 88 |
| Şekil 43. “Sürt-Yansın”, ikinci sayfa, son beş satır..... | 89 |
| Şekil 44. “Sürt-Yansın”, üçüncü sayfa, ilk üç satır..... | 89 |
| Şekil 45. “Sürt-Yansın”, üçüncü sayfa, dördüncü satır..... | 90 |
| Şekil 46. “Sürt-Yansın”, üçüncü sayfa, dördüncü satır..... | 91 |
| Şekil 47. “Sürt-Yansın”, dördüncü sayfa, ilk satır..... | 91 |
| Şekil 48. “Sürt-Yansın”, dördüncü sayfa, ikinci satır..... | 91 |
| Şekil 49. “Sürt-Yansın”, son satır..... | 92 |
| Şekil 50. “Kabuk Boyunca”, 1.-11. ölçüler..... | 94 |
| Şekil 51. “Yıldızdan Mektup”, ilk sayfa..... | 97 |
| Şekil 52. “Yıldızdan Mektup”, final..... | 99 |

TABLO LİSTESİ•

Sayfa No.

| | |
|--|----|
| Tablo 1. “Yıldızdan Anaya”, bölmeler..... | 59 |
| Tablo 2. “Büyürken”, bölmeler..... | 73 |
| Tablo 3. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları”, bölmeler..... | 86 |
| Tablo 3. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları”, bölmeler (devamı)..... | 86 |
| Tablo 4. “Kabuk Boyunca”, bölmeler..... | 95 |
| Tablo 4. “Kabuk Boyunca”, bölmeler (devamı)..... | 95 |

• Bu çalışmanın “Gözlem ve Açıklamalar” bölümünde, forma dair bilgiler sunulurken tablolara da yer verilmiş, kompozisyonun dördüncü ve altıncı bölümlerine ilişkin verilen bilgilerin yanında ayrıca tablolandırmaya gerek duyulmamıştır.

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Önder Saygın ÇETİNER
Anabilim Dalı : Sosyal Bilimler
Programı : Türk Musikisi
Tez Danışmanı : Yrd.Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ
Tez Türü ve Tarihi : Sanatta Yeterlilik – Mayıs 2013

“BİR TOHUMUN GAIA DEFTERİNDEN” SOLO PİYANO İÇİN BİR PROGRAM MÜZİK ÇALIŞMASI

ÖZET

Bu çalışmada, program müzik ele alınmış ve özgün bir program müzik örneği olarak, solo piyano için birbirleriyle organik bağlara sahip altı bölümden oluşan bir müzik bestelenmiş ve performansıyla birlikte sunulmuştur. Müziğin programı da yine tarafımızca tasarlanmış ve yazılmıştır. Program, genel olarak, bir yıldız tohumunun Gaia'daki (Dünya Ana'daki) yaşamda bir insan olmayı deneyimlemesini ve bu deneyimlerinin arasındaki belli başlı bağları ve yol ayrımlarını konu almaktadır. Bu konu, müziğin her bir bölümünün ayrı birer programı olacak şekilde, birbirinin devamı ve birbirlerine zemin hazırlar nitelikte olan toplam altı bölüme ayrılarak işlenmiştir. Bu bölümler ve aralarındaki bağların müziğe aktarımında ise, bazı ana motif ve tematik materyallerden yola çıkılmıştır. İlk olarak müziğin en başında sunulan ve müzik boyunca kullanılan bu kompozisyonel materyaller, yeni temaların oluşturulmasının yanında, bölümlerin başlık (ton) seçimlerinde de direkt olarak müziksel kurguya katılmıştır.

Bu çalışmanın sunumunda, “program müzik” ve “leitmotif” konuları açıklanmış, ardından müziğin notası ile programın özeti sunulmuş ve müzikteki kompozisyonel gözlemler ile bunların programla bağlantılı düşünsel açıklamalarına yer verilmiştir. Müziğin, görsel materyallerle de desteklenerek hazırlanmış dinleyici programı halindeki tam program metni ise, müziğin tarafımızca yapılmış ses kaydı ile eklerde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Program Müzik, Leitmotif, Piyano, Kompozisyon.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Önder Saygın ÇETİNER
Field : Social Sciences
Program : Turkish Music
Supervisor : Asst.Prof. Çetin KÖRÜKÇÜ
Degree Awarded and Date : Doctor of Musical Arts – May 2013

“FROM THE GAIA BOOK OF A SEED” A PROGRAM MUSIC STUDY FOR SOLO PIANO

ABSTRACT

In this study, program music has been dealt with and a music, which contains six sections that have organic connections with each other for the solo piano as an example of an unique program music and has been presented through with its performance. The program of the music has also been designed and composed by ourselves. The program is about the experiences of a star seed as it becomes a human being during the life of the Gaia (Mother Earth) and it is about some certain connections between these experiences and about parting of the ways. This topic has been treated in six sections in total in the way that each section will have a program of its own and where they follow each other and prepare the base for each other. Some principle motives and thematic materials have been considered for these sections and for the transfer of the ties between each other over to the music. These compositional materials, which are presented at the very beginning of the music and which are used throughout the music, have been incorporated within the musical setup directly for the selections of keys of the sections as well as for creation of new themes.

Themes of “Program music” and “Leitmotif” have been explained during the presentation of this study and the notes of the music and the summary of the program have been presented following this and the compositional observations in the music and the intellectual explanations of these with respect to the program have been included. The full program text of the music, which has been prepared in form of an audience program that has also been prepared by supporting with visual materials, have been presented as enclosures together with the sound recording that had been performed by ourselves.

Keywords : Program Music, Leitmotif, Piano, Composition.

1. GİRİŞ

Bu sanatta yeterlilik çalışmasında, özgünlüğün yanında işlevsel yönü de olan bir kompozisyon sunma amaçlanmıştır. Çalışmayı şekillendiren söz konusu işlev, kompozisyonun; klasik müzikteki örgü yapısını ve birbirinden uzak dönemlerin ses dünyalarını, özellikle klasik müziği yeterince tanımayan genel bir dinleyici kitlesine yönelik olarak örneklemevidir.

Böylece, kompozisyonun, ilgili dinleyicilere fiziksel ve düşünsel açılardan ulaşabilmesi gözetilmiş ve çalışma buna göre şekillenmiş; kompozisyon, solo piyano için ve leitmotife sahip bir program müzik olarak yazılmıştır. Bu noktanın açıklanmasında, “neden solo piyano için”, “neden program müzik” ve “neden leitmotif” sorularının cevaplanması yerinde olacaktır:

Kompozisyon, solo piyano için yazılmıştır, çünkü; fiziksel açıdan (sağlanabilir şartlar dahilinde), dinleyicilere canlı performans aracılığıyla defalarca ulaşılabilmesi gözetildiğinde (örneğin, genellikle, nispeten daha zor sağlanabilir imkanlar gerektiren bir orkestranın, ya da orkestra ihtiyacı olan diğer bir çok çalgının yanında) piyano, klasik müziği tek başına en iyi şekilde sunabilen çalgılardan biridir.¹

Kompozisyon, program müzik olarak yazılmıştır, çünkü; dinleyiciye düşünsel açıdan ulaşabilme noktasında, kompozisyonun, dinleyicinin dikkatini koruyacak ve hayal dünyalarını tetikleyerek müzikle etkileşimlerini pekiştirecek bir özellikte olması gözetilmiştir. Program müziğin ise bu özellikleri sağlama işlevi vardır.²

Kompozisyonda leitmotif kullanılmıştır, çünkü; ana motif özelliğinde olan ve tekrarlayan ses materyalleri, yani leitmotifler, dinleyicinin müzikteki örgü yapısını, en azından ana hatlarıyla da olsa fark etmesine katkı sağlama özelliğinde olabilmektedir.³ Bununla birlikte, kompozisyonda, bu ses materyallerinin kolay ayırt edilebilir ve akılda kalır özellikte olması kurguda öncelikle gözetilen unsurlardan biri olmuştur.

¹ Bununla birlikte, kompozisyonun icrasınının yine tarafımızca gerçekleştirilmesiyle, çalışmanın performans tarafı da böylece desteklenmiştir.

² “Program müzik” için bkz. Bölüm 2, sf. 4

³ “Leitmotif” için bkz. Bölüm 2, sf. 14

Dinleyicilere düşünsel açıdan ulaşılabilmesi noktasında gözetilen diğer bir unsur da, müziğin programının anlaşılabilir olmasıdır. Bu çalışmada program müziğin ele alınışı, yazılı metni de olan bir konu üzerinden program müzik bestelenmesi şeklindedir. Böylece, oldukça yalın bir dille yazılmış program metnini okuyan dinleyicilerin, müzikteki örgü yapısını daha bir anlayabilmeleri ve takip edebilmeleri hedeflenmiştir.

Yukarıda, “neden program müzik” sorusunun cevaplandığı paragrafta belirtilen, “dikkati koruma”ya ve “hayal dünyalarını tetikleme”ye ilişkin olarak ise, öncelikle dinleyicinin dikkatinin çekilmesi gerekliliği söz konusudur. Böylece, müziğin konusunun ve elbette başlığının sıradan olmamasının yanında, dinleyicilerin kendi yaşam deneyimleriyle etkileşime de girebilecek (kendilerinden bir şeyler bulabilecekleri) bir özellikte olmasına çalışılmıştır. Örneğin, programda, bir taraftan, nadiren bilinen “yıldız tohumu”⁴ (İng. “starseed”/“star seed”) ifadesine ve bu ifadeye ilişkin bir hikayeye yer verilmişken, bir taraftan da insanlığın ortak bir noktası olan “anne” konusuna ve yaşama dair işlenişlere yer verilmiştir.

Müziğin bestecisince tasarlanmış ve yazılmış olan program metni altı bölümden oluşmakta ve özetle; bir yıldız tohumunun Gaia’da (Dünya Ana’da) bir insan olarak doğarak Gaia yaşamında insan olmayı deneyimlemesini konu almaktadır. Müzik, yıldız tohumu ile onu doğuracak olan insan arasındaki ilk diyalog ile başlar. Müziğin tüm bölümlerinde tekrar edecek ve yeni temaların oluşturulmasına, hatta bölümler arası başlık (ton) seçimlerine dahi katılacak olan kompozisyonel materyaller ilk olarak bu diyalogun aktarımında sergilenmiştir. Bununla birlikte bölümler arasında, leitmotif haricinde de kompozisyonel materyal aktarımları/göndermeleri müziksel inşaya katılmış ve birbirleriyle organik bağlara sahip bölümler elde edilmeye çalışılmıştır.

Müziğe ilişkin ayrıca açıklanacak bir nokta da, çalışmanın bu bölümündeki ilk paragrafta bahsedilen “birbirinden uzak dönemlerin ses dünyalarını örnekleme” konusudur: Müziğin, genel olarak, ilgili dinleyici kitlesinin kulağının ret etmeyeceği düşünülen geleneksel bir ses dünyasına sahip olacak şekilde bestelenmesi hedeflenmiştir. Bunun yanında, müziğin, en basit ve

⁴ “Yıldız tohumu” için bkz.

Ek 1 : Dinleyici Programı / bölüm programları öncesindeki ilk kısım. (Not: Bu ilk kısım, programın oluşturulduğu fantazyaya ilişkin bilgiler de sunmaktadır.)

Ek 2 : Nibiruancouncil / Galactic Federation (2012)

sadeden başlayarak, daha kompleks bir yapıya kademe kademe ilerletilmesi düşünülmüş ve bu ilerleyiş içerisinde Orta Çağ'dan günümüze, farklı dönemlerin ses dünyalarının örneklenmesine de yer verilmeye çalışılmıştır.

Müzikte her bir bölümün, diğer bölümlerle bağlantılı olmak üzere kendi programı bulunmaktadır. Tarafımızca görsel materyallerle de desteklenerek dinleyici programı halinde hazırlanmış olan bölüm programları ile programa ilişkin ön bilgileri barındıran, programın oluşturulduğu fantazyaya⁵ Ek 1'de sunulmuştur. Ayrıca, kompozisyon ilk olarak tarafımızca perforce edilmiş ve bu performansın ses kaydı Ek 4'de sunulmuştur. Müziğin nota yazımı da tarafımızca, "Mac OS X" üzerinde "Sibelius" (6 ve 7) programı kullanılarak yapılmıştır. Bu müziğin notasındaki, tarafımızca üretilmiş pedal işaretlerine ve diğer bilgilere ilişkin dipnotlar, notanın ilgili sayfalarında sunulmuştur.

⁵ Programın oluşturulduğu fantazyaya ilişkin bazı kaynaklar için bkz. EK 2

2. PROGRAM MÜZİK

Program müzik (Say'ın kullandığı ifade ile ayrıca “programlı müzik”, Alm. “programmusk”, İng. “programme music” ya da “programmatic music”, Fr. “musique a programme” veya “musique programmatique”, İt. “musica a programma”); çıkış noktası müzikal olmayan bir veya daha fazla görsel ögeyi, öyküyü, efsaneyi, kişisel dramayı, düşünceyi, tecrübe edilmiş duyguyu vb. anlatmaya girişen müzik olarak tanımlanabilir. Program müzikte besteci genellikle, konu veya konulara ilişkin muğlak, veya özel ve ince detaylara sahip bir ön söz, konuyu anlatan bir yazı ya da Tchaikovsky'nin “Romeo ve Juliet”inde olduğu gibi oldukça yalın veya imalı bir başlık ile “program”ı belirtir, gerekirse alt başlıklarda başka detaylar da verebilir. Tarihte programlı müzik, uzak ve yakın pek çok dönemde önemli yer etmiş olsa da, en parlak zamanlarına ilişkin olarak 19. yy'a işaret edilmektedir. Hatta program müziğin, görsel ve yazın sanatlarla ortaklık etmekten hoşlanan romantisist müzisyenlerin döneminde, enstrümantal müziğe olan saygı ve ilgiyi artırmak için bir “silah” haline de geldiğinden bahsedilmektedir; öyle ki, programı okuyan “yetkin olmayan” dinleyiciler müziği böylece daha rahat ve iyi anlayabilecek, hayal dünyalarını çalıştırarak bu müziği daha bir benimseyebileceklerdi. (EncyclopÆdia Britannica, 2012: “program music” ; Kerman ve Tomlinson, 2012: 233 ; Randel, 1995: 656 ; Say 2005: 90)

"Program müzik" terimi, "program"ı, bir enstrümantal müzik parçasına ilave edilen anlaşılır bir dilde yazılmış herhangi bir önsöz şeklinde tanımlayan Liszt'in dönemine dayanmaktadır. Bu enstrümantal müzik yoluyla besteci, dinleyiciyi yanlış bir şiirsel yoruma karşı korumayı ve dinleyicinin dikkatini, bütünü şiirsel fikrine ya da belirli bir parçasına yöneltmeyi amaçlamaktadır. "Önsöz" veya "program" sözcüklerine örnek olarak da, Liszt'in senfonik şiiri⁶ “Tasso”nun son paragrafına yer verilebilir:

Tasso Ferrara'da sevdi ve acı çekti; Roma'da öcü alındı; Haşmeti, Venedik'in popüler şarkılarında halen yaşamaktadır. Bu üç aşama onun ölümsüz hatırasının ayrılmaz birer parçalarıdır. Bunları müzikle betimlemek için, Venedik göllerinin hiç aklından çıkmayan, hatta bugün

⁶ “Senfonik şiir” için bkz. sf. 12

bize görüldüğü haliyle kahramanın yüce gölgesini hayalimizde canlandırdık. Sonra, şaheserlerinin ilk kez gün yüzü gördüğü Ferrara'nın şölenlerinden süzülerek geçerken görülen mağrur ve üzüntülü çehresi gözümüze ilişti. Son olarak onu Roma'ya, onu taçlandırarak şahsında şehit ve şairi yücelten o Sonsuz Şehir'e dek izledik. (Percy, 1947: 756)

Liszt, burada sadece duygu şemasını önceden anahatlarıyla çizmekle kalmaz (dinleyicilere bu duygu şemasının birbiri ardına ifade edildiğini eserlerinde gösterir), ayrıca bu senfonik şiirin üç bölümü sahnelendiğinde dinleyicilerin zihinlerinde tekrarlanan bir dizi resmi sunar. Buradan hareketle açıklayacak olursak, program müzik; salt birbiriyle kontrast oluşturan temaların formel şemasına ve bunların gelişimine, tekrarına vs. dayanmak yerine, ses yoluyla hatırlatmak veya çağrıştırmak istediği edebi fikirler veya zihinsel resimlerden oluşan bir şemaya dayanan bir müziktir.

Formel şema, en ileri "program" bestesinde dahi nadiren ya da hiçbir zaman tamamen namevcut değildir, aynen şiirsel formun Shakespeare'ın pasajlarında namevcut olmaması gibi. Shakespeare'ın temel amacı, sözcük tercihleri veya ritimli ve etkili düzenlemeleri yoluyla güzellik yaratmak yerine zihinsel bir resmi çağrıştırmaktır. Fakat türün müziğinde, artık göz önünde bulundurmaktayız ki, bir edebi veya görsel "program", öncelikle bestecinin zihninde var olmaktadır, ve besteci bunun ilk olarak dinleyicinin zihninde oluşmasını ummaktadır. (Percy, 1947: 757)

Program müzikte besteci güzelliği hedeflemekte, ancak, duygu ve onun da ötesinde, drama veya zihinsel olarak canlandırma onun asıl amaçlarını teşkil etmektedir. Bu noktada, program müziğin zıttı olarak tanımlanan "saf müzik" / "soyut müzik"e de değinilerek devam edilebilir: Örneğin, Bach'ın bir prelüd ve fügen, Mozart ya da Beethoven'ın bir sonatı, bestecinin eserini yazarken hiçbir edebi veya resimsel şemaya dayandırmadığı, bunun yerine eserini formel güzelliğin prensiplerine, daha büyük ya da küçük bir derecede, duygusal zıtlığın, maddesel ilişkilerden arındırılmış duyguların ve yüceltilmiş duyguların işlenişine dayandırdığı bir türdür. Diğer yandan, "saf" olarak adlandırılan tüm müzikler tümüyle "program" dışı değildir, çünkü besteleme faaliyeti sırasında imgeler bestecinin aklına gelmeye ve seslerle kendilerini ifade etmeye meyillidir. Benzer

bir şekilde bütünüyle program müziğin varlığından da söz edilemez; çünkü kişi, edebi veya resimsel şema üzerinde ne kadar çok çalışırsa çalışsın, formun prensipleri kendilerini ortaya koyacaktır. Ancak çok sayıda müzik vardır ki, içerisinde dramatik veya resimsel öğeler mevcut olduğu halde, bunlar göz ardı edilebilir niteliktedir. Aynı şekilde dramatik veya resimsel öğelerin açık bir biçimde hakim olduğu hatırı bir çok örnek mevcuttur. Bununla birlikte, müziğin inşasında bazı duygu ifadelerinin müziksel yaratım faaliyetinden ayrılamaz oluşu göz önüne alındığında, bestecinin amacı ister “saf” ister “soyut” olsun, neredeyse her beste, hayal gücü kuvvetli bir dinleyici tarafından ona yüklenen bir öykü ya da bir dizi imgeye olabilmektedir. Bununla birlikte, bazı bestecilerin müziğin bestelenmesi ve sonrasında, bu tür öykü veya imgelerin zihinlerinde belirmediğini farkettileri ve sonrasında, eserlerine bunlara göre isimler verdikleri de bilinmektedir. Örneğin;

Schumann, “Çocukluk Manzaraları” (“Kinderscenen”) eseri hakkında, bir imge üzerinde çalışmadığını belirtmiştir, örneğin; “önüme ağlayan bir çocuk koyun, ve onu taklit edecek sesler arayın” demiştir. “Bu tam tersidir. Eserlere verilen başlıklar sonradan oluşturulmuştur ve bunlar müziğin icra edilmesi ve anlaşılması hususunda ince yönergelerden fazlası değildirler.” “Çocukluk Manzaraları”nın ayrı başlıkları şunlardır “Yabancı Ülkelerden ve Halklardan”, “Tuhaf Hikaye”, “Yakala beni yakalayabilirsen”, “Yakaran Çocuk”, “Hayal kurma”, “Hobby Horse Şövalyesi”, “Uykuya Dalan Çocuk”. Bu başlıklar müziğe o kadar iyi uymaktadır ki, eğer Schumann'ın sözüne güvenmesek, aslında başlıkları onun oluşturmadığı fikri asla aklımıza gelmezdi. (Percy, 1947: 757)

Program müzik ile saf müzik ayrımında, muhtemelen her zaman var olmuş ve daima var olacak iki tür müziksel zihniyete işaret edilebilir: Bazı insanların, saf müziğe kendi tasarladıkları az çok ayrıntılı bir programı zihinsel olarak ilave ettiklerinde ondan daha fazla zevk alabildikleri/onunla daha fazla etkileşebildikleri söz konusudur. Bazı insanların ise, programı olan müziklerde, bestecinin programını bütünüyle kendilerinden uzak tuttıkları, böylece program müzikten daha çok zevk aldıkları da söylenebilir. (EncyclopÆdia Britannica, 2012: “program music” ; Randel, 1995: 657)

Buraya kadar belirtilenlere ek olarak değinilecek olursa; saf müzik ve Liszt türü tam program müzik gibi iki uç nokta arasında, MacDowell'in üzerinde

çalıştığı ve “imalı müzik” (İng. “suggestive music”) adını verdiği geniş bir alan yer almaktadır. Bu tür müzikte, resimsel veya edebi bir başlık, ruh halini ve bunun kaynağını tanımlamaktadır, ancak belli bir programın cümle cümle ayrıntılı işlenişi mevcut değildir. Böylece, aslında bir çok program müziği de kapsayan “imalı müzik”te, başlık aracılığıyla belirtilmediği sürece, dinleyici müziğin asıl edebi fikrini nadiren sezebilmektedir. Örneğin;

Francesco Berger (1834-1933), bir keresinde, bir piyano parçası besteleyip, üç kardeşini parçayı dinlemeleri ve ona ne anlatmak istediğini söylemeleri için davet etmiştir. İma edilen "anımlar" (kendisine göre, gayet ciddi bir şekilde) (1) “Bir Galler kömür madeninin en aşağı tüneline gün doğumunun görünüşü”; (2) “Rusya’da bir yabandomuzu avı”; (3) “Aşık bir çiftin birbirlerine aşk yeminleri fısıldamaları”. [Oysa] Bestecinin asıl amacı müziksel olarak Firavunun kızının bebek Musa’yı hasırotları arasında bulmasını betimlemektir. (Percy, 1947: 757)

Buraya kadar verilen bilgiler ardından program müzikteki üç ana kompozisyonel yaklaşım ele alınabilir. Bunlar; ifadesel, betimsel ve anlatısal olarak tanımlanabilir. Besteci bir ruh halini ya da bir kişisel özelliği ifade etmeye girişebilir, daha somut bir konuyu resmedebilir, ya da bir olaylar dizisini veya duygusal ruh hallerini nakledebilir.

İfadesel yaklaşımda, dışa vurulan ruh hali, örneğin neşe duygusu, mümkün olduğunca arı ve yalın bir halde ifade edilebilir. Bununla birlikte, ifadesel yaklaşım, ayrıca betimsel bir hale dönüşebilir.

Dowland'inkilerden Elgar'ın Enigma Varyasyonları'na ve Virgil Thomson'un düzinelerce piyano portrelerine kadar müzikteki bir çok karakter portreleri, portrelenen konunun adından öte pek birşey sunmamaktadırlar. Bu nedenle, sunulan bir parça ya konusunun duygusal özünü “ifade etmektedir” (ör. Schumann'ın “Carnaval” eserindeki “Chiarina” [Clara]), ya da onu daha somut ayrıntılarla betimlemektedir (örneğin, Enigma Varyasyonları No.11'de “George R. Sinclair ve sıçrayan köpeği). (Percy, 1947: 757)

Betimsel yaklaşım çeşitli derecelerde var olmaktadır; bunların tümü, çıkardığı sesleri ve hareketlerini taklit ederek müziksel olmayan bir gerçekliğin

suretini betimleme prensibine dayanmaktadır. Bu taklitlere en sık konu olan öğeler ise doğa (ör. kuşların ötüşü, suyun akışı, rüzgar, gök gürültüsü), insan aktiviteleri (ör. atla veya trenle yolculuk etme, yürüme, koşma, gülme, ağlama) ya da güçlü ilişkileri olan sesler veya müziksel stillerdir (kiliseye ibadete çağıran çanlar, savaş marşları, kır manzaraları ve ninniler için 6/8'lik nazik tınılar, av için kornayla çağrı vb.). Bu bahsi geçen konuların bazılarının müzikte diğerlerine nispeten daha az açık ve direkt betimlenebileceği gibi, özellikle duygular söz konusu olduğunda, hayattaki bir çok şeyin belirgin bir ses eşdeğeri akla getirmedeği gerçeği göze alındığında, müzisyenler, ele alınmak istenen konu ile müzikte portrelenen arasında bir (yapay) benzeşme sağlayan sembol sistemleri oluşturmuşlardır. Bu suretle, keder ve üzüntü, sıklıkla, alçalan bir melodik hareketle betimlenmektedir (iç çekmeye gönderme yaparak, ya da fiziksel sarsılma veya çökmeye benzer şekilde), örneğin; Monteverdi ve Purcell'de kromatik ostinato sesleri, ya da Berlioz'un Fantastik Senfoni'deki (ve senfoninin "idée fixe"ini oluşturan)⁷ frekans olarak "kademe kademe yükselişin ardından gelen iniş"⁸ hareketi gibi. Benzer bir şekilde, Haydn, önceden kestirilemeyen modülasyonlar yoluyla eski çağların kaoslarını ["The Creation" (Yaradılış) eserinde] portrelemektedir.

Betimsel yaklaşım, ifadesel yaklaşımda olduğu gibi, ana melodik ya da eşliksel, motif veya figür üretmeye yardımcı olur. Fakat diğer taraftan devamlılığın tamamen içten gelen kaygıları, karşıtlık, gelişim vs. gibi unsurlar çalışmaya yön vermektedir. Buna karşın, anlatsal yaklaşım programa bir dereceye kadar, bir parçanın başlangıçtan bitişe ilerleme usulünü belirleme olanağı sunmaktadır. Programa dayalı anların veya bölümlerin, ifadesel veya betimsel türlerin ya da bunların bir karışımının ortaya çıkardığı ardıllık, dinleyiciye sürekli bir hikaye, argüman ya da duygusal ilerleyiş izlenimi vermektedir. Diğer enstrümantal müziklerle nispeten daha bir kontrastla ayrılan ve tartışılan bu tür program müziktir; sözlü bir programı izlemek üzere yazılan bir parça belki uygun bir şekilde açıklayıcı olabilir, fakat aynı zamanda müziksel

⁷ "Idée fixe" (İng. "fix idea"), leitmotif işlevinde ve "sabit fikir" ya da "saplantılı düşünce" anlamına gelen, Berlioz'un kullandığı terim. Ayrıca bkz. sf. 16

⁸ Leonard Bernstein'in, Berlioz'un Fantastik Senfoni'sindeki "idée fixe"i, uygulama eşliğinde açıkladığı (New York Flarmoni ile bir konserinden) bir kesitin görüntülü kaydı için bkz. <http://www.youtube.com/watch?v=Mvh1gpxCv0> (Erişim tarihi: 18 Aralık 2012)

olarak tutarsız ve yetersiz de kalabilir. The New Harvard Dictionary of Music'te, konuya ilişkin şu ifadelerle de rastlanmıştır:

(...) standart repertuvarda yer alan bazı parçaların da uyduğu gibi (ör. Vivaldi'nin *Dört Mevsim*'i, Smetana'nın *Moldau*'sı, ve Strass'un *Don Quixote*'u) vb. birçok *bayağı* program müzik bu tanıma uygundur. (Randel, 1995: 657)

Buraya kadar verilen bilgilerin ardından, program müziğın, bir de tarihsel açıdan ele alınması yerinde olacaktır:

İlk olarak belirtilebilir ki, Orta Çağ ve Rönesans Dönemi enstrümantal müzikte, müziksel olmayan konuların portrelenmesi veya betimlenmesine nadiren girişildiği bilinmektedir. Buna karşın, vokal müzik bu uygulamalar konusunda çok daha zengin olmak birlikte, hem betimleyici, hem de ifadesel niteliktedir. 14. yy'da (ör. İtalyan müzik formu "caccia"da olduğu gibi) av takibini ve pazaryerindeki nidaları betimlemek için kanon tarzı taklitlerin kullanıldığı bilinmektedir. 14. yüzyıl boyunca ve 16. yüzyılın sonuna dek, dini vokal müzik bestecileri, müziği sözlerin ruh haline göre uyarlayarak (düşünceli, hüznü, övücü gibi) metin ve müzik arasında ikna edici ifadesel bir ilişki kurma arayışı içerisine girmişlerdir. Betimsel ve ifadesel yaklaşımlar, 16. yüzyıl şansonları ve madrigallerinde kapsamlı bir şekilde (ayrı ayrı veya kombinasyon halinde) kullanılmıştır; dokudaki metine dayanan değişimler, ritmik aktiviteler, melodik yönelimler vs. zaman zaman tek bir sözcük veya cümleye cevaben ele alınmıştır ve bu yaklaşım/teknik, sıklıkla "sözcüklerle resmetme" olarak tanımlanmaktadır. Benzer teknikler Barok Dönem operasında, kantatında ve oratoryosunda da görülmektedir. Erken Barok Dönem'de, enstrümantal müzik kendi içinde bir sanat olarak yer edinmeye başladığında, ifadesel ve betimsel vokal tekniklerini benimsemiştir. Örneğin lavta için bestelenmiş bazı İngiliz parçaları, isimleri müziğın ruh halinde "ifade edilen" karakter parçalardır (ör. Giles Farnaby'nin "His Humour"ı). Diğerleri ise betimseldir; örneğin, John Mundy'nin "Meteorolojik Fantezi"si ("Faire Wether," "Yıldırım" vb.) ve "Bay (William) Bird'ün Savaşı". Bu eserin 13 başlıklı bölümleri ("Savaşa girişmeli," "Geri Çekilme") Janequin'inkinden pek de farklı olmayan prosedürler kullanmaktadır (örneğin, "La bataille" adlı şansonunda). (Encyclopædia Britannica, 2012: "caccia" ; Percy, 1947: 758 ; Randel, 1995: 658)

1700 yılına gelindiğinde, programa dayalı yazım enstrümantal müzikte iyice oturmuş bir konumdaydı. Johann Kuhnau ve Heinrich Biber, İncil’de yer alan çeşitli hikayeleri resmeden sonatlar bestelemişlerdir. Kuhnau, altı “İncil Sonatı”nın (1700) her biri için yalnızca uzun önsözlere yer vermemiş, örneğin birinci sonattaki ani dizisel yükselişin Davud'un Golyat'a sapanla taş atmasını betimlediğini belirginleştirmek amacıyla ayrıca açıklayıcı bölümler de eklemiştir. Aynı dönemin Fransız klavsen bestecileri, genellikle bu tür ayrıntılı anlatılardan kaçınmışlardır. Bu bestecilerin bazı eserleri çeşitli kişilerin isimlerini taşımaktadır [örneğin, François Couperin'in "La Forqueray" adlı eseri, "Forqueray için (ya da onu betimleyen) bestelenen eser" anlamına gelir]. Couperin'in bizzat kendisi de (ilk kitabının önsöz kısmında, 1713) bunların aynı türden portreler olduklarını belirtmiştir. Couperin'in diğer parçalarında kullanılan başlıklar duygusal bir niteliği işaret etmekte ["La séduisante" (“Baştan Çıkarıcı”)] ya da doğal bir neşeyi veya insan aktivitesini betimlemektedir ["Les ondes" (“Dalgalar”), "Les tricoteuses" (“Örgücüler”)]. Fakat bu ve benzeri parçalarda, aynen Rameau'nun "La poule" (“Tavuk”) adlı eserinde olduğu gibi, doğal seslerin taklit edilmesi, temel olarak ilk notadan son notaya kadar değişmeyen müziksel bir figürün varlığını ortaya koymaktadır. Ancak, Couperin'in “L'Apothéose de Lully” ve “L'Apothéose de Corelli” adlı oda müziği süitlerinde olduğu gibi, Fransız enstrümantal müzik bestecileri nadiren anlatısal bir programı resmetmişlerdir. Bununla birlikte, tiyatrodaki enstrümantal müziğin güçlü betimsel ve anlatısal amaçlar için kullanımının çok yaygın olduğu söylenebilir. Rameau'nun ve Jean-Féry'nin bale süitleri ve aynı şekilde Lully ve Handel'in operalarındaki çoban, rüya ve fırtına sahneleri yeni program tekniğinin deneme alanları haline gelmiştir. Benzer teknikler, oratoryolarda (örneğin, Handel'in “Mesih” ve Bach'ın “Noel Oratoryosu” eserlerindeki pastoral orkestra interlödleri), konçerto grossolarda (örneğin, Torelli, Corelli ve diğerlerinin "Noel" konçertoları, ya da Vivaldi'nin “Dört Mevsim”i), süitlerde (1748, Gregor Joseph Werner'in yılın aylarını temsil eden, 12 parçadan oluşan ve Aralık ayının horultularıyla tamamlanan “Neuer und sehr curios-Musicalischer Instrumental-Calender” adlı eseri) ve Dittersdorf ve diğerlerinin *erken* program senfonilerinde kullanılmıştır. (Percy, 1947: 758 ; Randel, 1995: 658)

Birkaç istisna dışında (örneğin, Frantisek Koczwartze'nin popüler eseri “Prag Savaşı” ve Beethoven'ın “Wellington'ın Zaferi” adlı eseri) klasik

enstrümantal müzik, (Haydn'ın ve Mozart'ın eserlerinin birçoğu dahil) programsal değildir. Beethoven'ın "Pastoral Senfoni"si (1808), bu açıdan, bir önceki yüzyılın program geleneklerinin birçoğunu yeni edimlerle büyük ölçekli bir formda birleştirme hususunda önemli bir besteci tarafından gerçekleştirilen ciddi bir girişim niteliğinde olması sebebiyle dikkate değerdir. Beethoven bu çalışmasını "resmetmekten ziyade duyguların bir ifadesi" şeklinde yorumlamış olsa da, gerçek betimleme örnekleri açıkça görülmektedir (akan sular, kuş sesleri, köylü dansları, gök gürültülü fırtına ve Alp çoban borusu). Beethoven'ın diğer eserleri arasında bazı parçalar daha az ayrıntılı bir biçimde programsal niteliktedir. Örneğin, "Coriolan Üvertürü" ve "Lebewohl," "Abwesenheit," ve "Wiedersehen" (Elveda, Yokluk, Geri dönüş) başlıklı bölümleriyle Eb op. 81a piyano sonatı. Beethoven örneği şüphesiz gelecek nesillerin öne çıkan bestecilerini çok sayıda programsal çalışma gerçekleştirme konusunda cesaretlendirmiştir. Schumann'ın "Noveletten" ve "Davidsbündlertanze" ve Chopin'in prelüd ve impromptuları en üstü kapalı türden karakter parçalarıdır. Ancak diğer eserler [Schumann'ın "Carnaval", Weber'in "Aufforderung zum Tanz" ("Dansa Davet"), ve Berlioz'un "Symphonie Fantastique" ve "Harold en Italie"] bestecinin programı dikkate alınmadığı sürece kafa karıştırıcı ve anlaşılabilir. Bu zengin çeşitlilik, Liszt ve takipçilerinin senfonik şiirlerinde devam etmiştir. Bazılarının yalnızca üstü kapalı başlıkları varken [Liszt'in Hungaria ve Festklänge ("Neşeli Sesler")], diğerleri müziksel betimlemenin anlamını ortaya koyan ya bir ayrıntılı programı ya da bir şiirsel epigrafiyi (Saint-Saens "Danse Macabre") taşımaktadır. (Encyclopædia Britannica, 2012: "program music" ; Percy, 1947: 758 ; Randel, 1995: 658)

20. yüzyılın büyük bir kısmında, program müzik, kendilerini modern ve anti-Romantik olarak gören besteciler arasındaki popülerliğini ciddi ölçüde kaybetmiştir. Bununla birlikte, bazı besteciler piyano eserlerinde (Debussy ve Ravel), senfonik şiirlerinde (Strauss, Sibelius, Respighi), program senfonilerinde (Shostakovich) ve ayrıca dans müziği sütünleri, opera ve filmlerinde (örneğin, Copland'ın "Appalachian Spring"; Britten'in "Peter Grimes" adlı eserinden "Dört Deniz Interlüdleri"; Prokofiev'in "Alexander Nevsky" eserinden "Buzda Savaş") açık bir şekilde imgeleri çağrıştırmaktadırlar. Diğer yandan, program müzik, sosyalist ülkelerde saygı görmeye devam etmiştir [örneğin, Penderecki'nin "Tren ofiarom Hiroszimy" ("Hiroşima Kurbanları için Ağıt"), müşterek olarak

bestelenen Çin keman konçertosu “The Butterfly Lovers” ve birçok Sovyet bestecinin epik senfonileri ve folkörden türetilen ulusal rapsodileri]. Batıda dahi halen programsal dürtü Leonard Bernstein, David Del Tredici, ve Olivier Messiaen gibi nadir taraftarlar bulmaktadır. Messiaen'in org, piyano, ve orkestra eserleri son derece kişisel dini-felsefi sembolizmle ve kuşların titizlikle uyarlanan ötüşleriyle doludur. (Percy, 1947: 758 ; Randel, 1995: 659)

Program müzik ele alındığında ihmal edilmemesi gereken bir konu da “**senfonik şiir**”dir, öyle ki bu çalışma kapsamında program müzik başlığı altında verilen ilk örnek de, yine Liszt'in bir senfonik şiiri idi:

Senfonik şiir, en kısa tanımıyla; orkestra için yazılan, serbest formlu ve tek uzun bölümden oluşan program müzik eseridir. Saf müziksel olmayan bir konudan, öyküden, şiirden esinlenerek yazılan senfonik şiir bu yönüyle “konulu”dur ve müzikle anlatılan şiir özelliği taşır. Böylece, senfoni tarihinin belli bir noktasında, gelişmelerle dolu bir yüzyılın sonrasında, senfoni bestecileri, en derin ve en romantik duygunun daha iyi ifade edilebilmesini/aktarılmasını sağlamak amacıyla senfonik şiire de yönelmişlerdir. Senfonik şiirde, verilen öykü ile ve klasik dönem senfonisindeki klasik kalıpların da dışına çıkılarak duygu ve düşüncelerin anlatımı öne alınmıştır. Senfonik şiirin adı da kendisi de ilk kez Franz Liszt tarafından yazılmıştır ve 19. yüzyılın ortalarına dayanmaktadır (Alm. “Sinfonische Dichtung” ya da “Tondichtung”; Fr. “Poeme Symphonique”; İt. “Poemo Sinfonico”). O günün Romantik hareketinden güçlü bir biçimde etkilenen Liszt, müziğine edebi, dramatik ve resimsel öğeler katmış, bir başka deyişle; program müzik yazmıştır. Bestelediği asıl şu iki senfonisi bu eğilimi göstermektedir; biri, "Dante" Senfonisi ("Inferno", "Purgatorio", ve "Magnificat" bölümleriyle) ve diğeri, "Faust" Senfonisi ("Faust", "Gretchen", ve "Mephistopheles"). Liszt'in yazdığı bu sınıftan eserler arasında ayrıca şunlar da örnek olarak verilebilir: “Tasso” (Byron ve Goethe'ye dayanarak), “Prelüdlar” (Lamartine'in "Şiirsel Meditasyonlar" adlı eserine dayanarak), Mazeppa (Hugo'ya dayanarak, dolayısıyla Byron'a dayanarak), “Hunların Katliamı” (Berlin'de bulunan Kaulbach'a ait bir freskoya dayanarak), “İdealler” (Schiller'in bir şiirinden), ve “Hamlet”. (Encyclopædia Britannica, 2012: “symphonic poem” ; Kerman ve Tomlinson, 2012: 283 ; Percy, 1947: 910 ; Say, 2005; 299)

Liszt'in en yakın takipçilerinden biri olan Bohemyalı besteci Smetana, büyük bir hevesle bu yeni fikri benimsemiştir ve My Fatherland (Anayurdum)

genel başlığı altında altı senfonik şiir bestelemiştir. Ayrıca, Liszt ve Wagner'in hayranı ve "yeni müzik" in uygulayıcılarından biri olan Alexander Ritter (1833-96) senfonik şiirler de yazmıştır ve genç öğrencisi Strauss üzerinde ciddi ölçüde etki bırakmıştır. Strauss'un "Don Juan" (1888), "Ölüm ve Başkalaşım" ("Tod und Verklarung" 1889), "Till Owlglass'ın Neşeli Dalavereleri" ("Till Eulenspiegels lustige Streiche" 1894), "Böyle Buyurdu Zerdüş" ("Also sprach Zarathustra" 1895) ve benzeri eserleri dikkate değer bir dönem boyunca dünya konser programlarında senfonik şiirin başlıca temsilcileri olmuşlardır. İlk kez bir Fransız besteci tarafından bestelenen senfonik şiir Saint-Saens'in "Omphale'in Dönen Tekerleği" (1871) adlı eseridir. Britanya ise bu alana daha geç girmiştir ve ilk kez Britanyalı bir besteci tarafından bestelenen senfonik şiir William Wallace'ın "Beatrice'in Ölümü" (1892) adlı eseridir. Elgar'ın, kendisi tarafından da "senfonik araştırma" olarak tanımlanan "Falstaff" (1913) adlı eseri ise belki de edebi bir konunun şimdiye dek yapılan en ayrıntılı programsal işlenişidir. 20. yüzyılda, Sibelius, Elgar, Debussy, Ravel, Delius, Holst, Dukas, Respighi gibi bestecilerin senfonik şiir olarak değerlendirilebilecek eserler vermiştir. Ancak, 20. yüzyılın özellikle de ikinci on yıllık kısmına bakıldığında; genç besteciler, sanatlarını daha soyut bir biçimde işlemeyi, müziği salt müzik olarak ele almayı çoğunlukla tercih etmişlerdir. (Encyclopædia Britannica, 2012: "symphonic poem" ; Percy, 1947: 910 ; Say, 2005; 299)

Program müziğe ilişkin son olarak, bir de SAY'ın (2001: 162-165) değindiği şu noktalara işaret edilebilir:

Müzik dışı bir olgunun ya da konunun müzikle canlandırılmasını sağlayan üç genel olanak vardır: Gündelik yaşamda sıkça rastlanan, herkesin bilip tanıdığı motifleri kullanmak; simgesel seslerle bir görünümü ya da bir insanlık durumunu belirtmek; belki daha da önemlisi, duyguları seslerle ifade etmek yaratıcılığına yönelmek... Bu sonuncu olanağa "ses ressamlığı" da denir. (...) Bir duygunun müzikle anlatılmasındaki başarı, bestecilik yeteneğinin göstergesi olabilir mi? Hem evet, hem hayır. Ancak doğal olarak "program müzik"te bu görevin gereğince yerine getirilmesi istenir. (...) Bir bestecinin duygularını anlatırken asıl dayanağı ve güvenci, özellikle dinleyicisinin müzikal kavrayışıdır. Yaratıcının anlattığıyla dinleyicinin ondan algıladığı örütüşüyorsa programlı müzik amacında başarıya ulaşmış demektir.

Bu çalışma kapsamında ve program müzik başlığı altında açıklanması gereken, program müzikle de direkt bağı olan diğer bir konu da “**leitmotif**” konusudur:

Leitmotif (Alm. “Leitmotif / Leitmotiv ; İng. “Leading motive” ; Fr. “Motif conducteur” ; İt., “Motivaguida veya Tema fondamentale”, Türkçe’de okunuşu ile “laytmotif” ve Ahmet Say’ın belirttiği terimle, Tr. “Kılavuz motif”), özellikle opera sanatında ve program müzik gibi enstrümantal eserlerde, özüne dönen veya bazı farklılıklarla tekrar eden, bir kişiyi, nesneyi, fikri, duyguyu vs. temsil ya da sembolize eden ve dinleyicinin canlandırmasını sağlayan açıkça tanımlanmış bir motif veya müziksel fikirdir. Leitmotif terimi, 1871 yılında F.W. Jahns tarafından ortaya atılmıştır, fakat yöntemin kendisi çok eskilere dayanmaktadır. Romantik opera için önemi öncelikle Weber tarafından anlaşılmıştır. Daha sonra Wagner, hem senfonik gelişme hem de dramatik “anıştırma” (dolaylı ifade etme) yoluyla bu motifi çok önemli bir konuma taşımıştır. Leitmotifin kullanımı Cornelius ve Humperdinck gibi Wagner taraftarları ve ayrıca diğer besteciler tarafından sürdürülmüştür. Strauss'un kullanımı ise hem Wagner'i, hem de Liszt'in tematik metamorfoz tekniğini baz almaktadır. (Encyclopædia Britannica, 2012; “leitmotif” ; Kerman ve Tomlinson, 2012: 270 ; Saide ve Latham, 1994: 456 ; Say, 2005: 354)

Wagner, her ne kadar, özellikle "grundthema" (ana tema) ve "hauptmotiv" (baş/ana motif) terimlerini kullanmayı tercih etse de, “leitmotif” terimi Wagner'in son dönem eserleriyle bağlantılı olarak kullanılmıştır. Wagner'in besteleme usülleriyle ilişkilendirilen bu terim, kendisi tarafından değil, eleştirmenlerinden birisi olan Hans Paul von Wolzogen (b. 1848) tarafından ortaya atılmıştır. (Percy, 1947: 510 ; Randel, 1995: 444)

Von Wolzogen'in Wagner ile yakından ilişkili olması, Wagnerizmin resmi organı Bayreuther Blätter'in (“Bayreuth Yaprakları”) editörü olması ve ayrıca Wagner'in amaçları ve metodlarını açıklayan birçok eserin yazarı olması dikkate alınırsa, bu terimin ustanın onayını aldığını düşünebiliriz. (Percy, 1947: 510)

Wagner leitmotif yoluyla, 19. yüzyılın en önemli iki beste tekniğinin bir sentezini gerçekleştirmiştir: Tematik anımsama ve tematik ve anımsama dönüşümü. Yinelenen temalar, Wagner'den en az bir jenerasyon önce yazılmış Fransız, İtalyan, ve Alman operalarında görülmektedir. Böylesi durumlarda, dramatik referans oldukça özgüdür (bazen sözcükler ve müzik birlikte tekrarlanmaktadır) ve müziksel anımsama ise oldukça özdeştir. Örneğin, Gréty'nin Richard Coeur-de-lion adlı eserinde, ozan Blondel, kendini tanıtmaya ve kralının yerini belirleme amacıyla birçok defa aynı şarkıyı söylemektedir. Tematik dönüşüm bir motifin gelişimsel değişimi ile ilgilidir. Leitmotifler, dramatik ve müzikal fonksiyonları sıklıkla karmaşık bir şekilde bir araya getirmektedir. Basitçe söylemek gerekirse, sahnede görülenleri işitsel olarak vurgulayabilir, ya da dinleyiciye karakterlerden birinin görünmeyen bir şeyi düşünmekte olduğunu (bir anımsama, önsezi ya da bir öngörü) ima edebilirler. Bu suretle, leitmotifler, şimdiki zaman ile geçmiş zaman arasındaki, eylem ve altında yatan amaç arasındaki ilişkileri ortaya koyabilirler. Eylemin bir yorumunu sunmaktan öte, leitmotifler, müziksel maddenin oluşturulmasında kullanılan malzeme niteliğindedirler. Bununla birlikte, müzikli dramda müziksel gelişim kaçınılmaz bir şekilde dramatik gelişimi akla getirmektedir. (Randel, 1995: 444)

Her ne kadar Wagner'den önce hiçbir besteci leitmotif prensibini bu denli devamlı ve sistematik bir şekilde kullanmamış olsa da, bu yöntemi onun icat ettiği söylenemez. Mozart'ta en azından bu yöntemin filizlendiğini görebilmekteyiz. Örneğin, Don Giovanni adlı eserin II. perdesinin III. sahnesinde, Commendatore heykelinin uyarısı ve II. perde, V. sahnede hayalet gibi görünüşü, aynı orkestra temasının kullanılması sebebiyle önemli ölçüde bağlantılıdır. Bunu ayrıca Mendelssohn'un Elijah adlı eserinde de görebiliriz: önce kıtlık korusu "Hasat artık sona erdi" 'nin görünmesi, sonrasında susuz toprakların suya hasreti gibi Elijah'ın Tanrıya duyduğu hasreti ifade etmesi birbiriyle bağlantılı olarak aynı temayı yansıtmaktadır. Müzik temasının tekrar eden bir dramatik düşünce ile birlikte tekrarı şeklindeki bu yöntemi Monteverdi, Pieri ve Caccini'nin en eski opera örneklerinde bile görebiliriz. Gerçekten de bu, librettonun ilgili pasajları arasında bağlantı kurmanın öylesine açık bir yoludur ki, opera ve oratoryonun doğuşundan kısa bir süre sonra ortaya çıkmasına şaşmamak gereklidir. Elbetteki bu yöntem olmadan da gayet kusursuz bir

biçimde dramatik etkinlikle yazmak mümkündür, ancak çok kullanışlı olması sebebiyle birçok besteci leitmotif kullanmayı tercih etmiştir. (Percy, 1947: 510, Say, 2005: 354)

Berlioz'un yaygınlaştırdığı “Idée Fixe” (“Sabit Fikir” / “Saplantılı Düşünce”) terimi ve Liszt'in “Metamorphosis of Themes”i (“Temaların Metamorfozu”), Wagner'den bağımsız olarak geliştirilmiştir ve temelde aynı kök fikri taşımaktadırlar. Bununla birlikte, Wagner'den bu yana leitmotif sistemi çok yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Elgar'ın her bir oratoryosu büyük ölçüde buna benzer motiflerden oluşmaktadır. “The Kingdom” (“Krallık”) adlı eserin altında yatan fikir, bu motiflerin tekrarları yoluyla, ondan önceki “The Apostles” (“Havariler”) adlı eserine yakından bağlıdır. (Percy, 1947: 510 ; Say, 2005: 96)

3. BİR TOHUMUN GAIA DEFTERİNDEN

Bu bölümde, müziğin program özeti ve notası sunulacaktır.

3.1. Program Özeti

Müziğin birinci bölümünde, yıldız tohumunun, Gaia'da annesi olacak insanla diyalogu işlenmiştir. Yıldız tohumu, artık Gaia'da ve ana rahminde bir bebektir. Diyalog ise, ışıklı bir saf sevgi ortamında gerçekleşir ve ne annenin dünyevi bilinci bu diyalogun farkındadır, ne de doğduktan sonra bu diyalogu ve diyalogun geçtiği ortamı bebek hatırlayabilecektir. Diyalogta, annenin bebeğine, Gaia yaşamına dair söylediği bir özsöz de bulunmaktadır ve bu özsöz, bebeğin Gaia yaşamındaki geleceğinden haberler de taşımaktadır. Bebek doğduktan sonra ise, unutmuş olacağı bu diyalogun geçtiği ortamın saf sevgi halini duyumsayacak ve onu yaşamın içinde arayacak, ona ulaşmaya çalışacaktır.

İkinci bölümde, yıldız tohumunun çocukluk ve ergenlik dönemlerinin özü işlenmiştir. Bu bölümde, bebek, artık doğmuş, büyümüş ve hayatı anlamaya çalışan, sorgulamaya başlayan bir birey olmuştur. İçinde duyumsadıkları ve hayatın içinde deneyimlemeye başladıkları ise, onu sürekli bir arayış içerisinde tutmaktadır.

Üçüncü bölümde, bireyin sevgililiğe dair belli başlı ilk deneyimlerinin yansımaları işlenmiştir. Geç dönem ergenlikle birlikte gelen bu süreçte, bireyin, içinde duyumsadığı saf sevgiyi yaşamın içinde arama fenomenini başka bir boyuta, karşı cinsle etkileşimlere taşıması söz konusudur.

Dördüncü bölümde, önceki iki bölümde işlenen genel olarak sıkıntılı yaşam deneyimleri sonucunda, bireyin içine kapanmasını ve içindeki çaresizlik süreci işlenmiştir. Bu bölümde birey, içindeki karanlığı aydınlatmaya çalışır, ki burada kendini ve yaşamı anlamaya dair bir aydınlanma girişimi söz konusudur.

Beşinci bölümde, bireyin, yaşadığı olumsuz yaşam deneyimleri sonucunda oluşmuş, ona yalnızlığı getiren etrafındaki duvarları farketmesi ve bulunduğu o yerden bir çıkış arama süreci işlenmiştir.

Altıncı bölümde ise, bireyin (içsel olarak) karşısına çıkan bir aydınlanmanın özü işlenmiş, aydınlanmanın olup olmayacağı, bireyin tepkisinin ne olacağı ve o andan itibaren yaşamının nasıl şekilleneceği sunulmayarak, bu, dinleyici düşünselliğine bırakılmıştır.

3.2. Nota

3.2.1.

YILDIZDAN ANAYA "YıldızdanAnaya"

"biricik aileme... sevgiyle, şükranla..."

Önder Saygın ÇETİNER

Moderato dolce misterioso
(Quasi improvvisazione; divino e miracolosamente)

Piano

(I)* , , , p

Ped.

4

pp mf

6

p mp p

* (I) Pedala basıp, üç sakın/derin nefes sürenizce bekledikten sonra ilk nota ile başlayınız. Sapları olmayan notalar müziğin atmosferiyle ilişkilendirilerek doğaçlama havasında çalınması üzere yazılmıştır, süre değerleri ise ossia satırlarda ayrıca gösterilmiştir (ossia satırlardaki notaları ayrıca seslendirmeyiniz).

Musical score for measures 1-15. The piece is in common time (C). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to mezzo-piano (*mp*) by measure 10. The left hand provides a simple accompaniment. Fingerings IV and VI are indicated for the right hand in measure 10.

Musical score for measures 16-19. Measure 16 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 17 features a forte (*f*) dynamic with a sharp accent. Measure 18 is marked *meno f.....*. Measure 19 continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The left hand has a simple accompaniment with some chords in measures 17 and 19.

Musical score for measures 20-24. Measure 20 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 24 ends with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with a long slur across measures 20-24. The left hand has a simple accompaniment with some chords in measures 20-24.

Musical score for measures 25-30. Measure 25 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piece concludes with a *dimin. poco a poco* instruction. A *8va* (octave) marking is present above the right hand in measures 25-30. The right hand has a melodic line with a long slur across measures 25-30. The left hand has a simple accompaniment with some chords in measures 25-30.

30

p

This musical system covers measures 30 to 35. The treble clef staff features a melodic line with a long, sweeping slur over measures 31-35. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and rests. A dynamic marking of *p* (piano) is present. Below the staff, a diagram shows the fingerings for the chords in the bass clef.

36

mp

This musical system covers measures 36 to 41. The treble clef staff has a melodic line with a slur over measures 37-41. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment of chords. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present. Below the staff, a diagram shows the fingerings for the chords in the bass clef.

3.2.2. "Büyürken"

BÜYÜRKEN

Önder Saygın ÇETİNER

Andantino rubato

Piano

p

con Ped. mf

A tempo

5 rit.

p

simile

10

mf

p

15

Musical score for measures 15-20. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 15-19, starting with a half note G4 and followed by eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

21

Musical score for measures 21-25. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamics include piano (*p*).

26

Musical score for measures 26-30. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes a section marked *sim.* (sostenuto) in measures 27-28. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

31

Musical score for measures 31-35. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a trill in measure 32. The left hand accompaniment includes triplets and a quintuplet in measures 34-35. The time signature changes to 4/4 in measure 34. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

accel. (♩ ≈ 100)

35

ff *non rubato* *mp subito* *fff*
sffz *mf* *sffz*

38

mp *f*
mf

43

(♩ = 66) *rubato*

f *f*
mf *ff*

46

rit.

f *mf* *f* *rit.*
ff *fff*

49 **poco accel.** **poco rit.**

50 *legato* **f** **molto accel.** (Prestissimo) **molto rit.** (L.H.)

51 **A tempo** [*quasi improvvisazione (51. - 64.)*]

54 *8va* **mp**

(8)

56

Musical score for measures 56-57. The piece is in G major (one sharp). Measure 56 features a treble clef with a melodic line starting on G4, moving up to B4, and then down to G4. The bass clef has a supporting bass line. Measure 57 continues the melodic development with a chromatic descent in the treble and a corresponding bass line.

(8)

58

mf *ff* *mf*

Musical score for measures 58-59. Measure 58 begins with a dynamic marking of *mf*. The treble clef has a complex, multi-measure rest followed by a melodic entry. Measure 59 features a dynamic increase to *ff* in the treble, followed by a return to *mf*. The bass clef provides harmonic support throughout.

(8)

60

mp

Musical score for measures 60-61. Measure 60 starts with a dynamic marking of *mp*. The treble clef has a melodic line with some chromaticism. Measure 61 continues the melodic and harmonic progression.

62

accel. *f* *ff* (♩ = 150)

Musical score for measures 62-65. Measure 62 begins with an *accel.* marking. The piece features a rapid sixteenth-note passage in the treble clef. The dynamics range from *f* to *ff*. A tempo marking of (♩ = 150) is indicated at the end of the system. The bass clef has a steady accompaniment.

66 $\text{♩} = \sim 90$ cresc. e accel.

p *mf* *f* (sfz)

68 (Presto)

f *ff* *fff* *f*

70

* (I)

72 poco rit.

* (I) : 71, 72, 73. ölçülerde, oktavları zenginleştiricesine, parmaklarınızın, belirtilenler haricindeki başka tuşlara da yer yer ve rastgele dokunmasına izin veriniz.

74 *rit.* *mf* *accel.* *f*

76 **(Presto)** *ff*

78 *Andantino furioso* *fff* *sffffz* *f* *f*

81 *ff* *fff* *f* *mf* *mp* *Moderato risoluto* *sfz* *sffffz* *f* *accel. poco a poco*

84 **poco rit.**

* (II) - - -

86 **rit.** **A tempo , rubato , con sorridente e cantabile**

mp **sim.** **Ped.**

89 **tr** **l a m e n t o s o**

p **Ped.**

93

mf

* (II) Pedal işaretleri: Kesik çizgilerden oluşan kısımlar "serbest pedal ile devam ederken", düz çizgilerin olduğu kısımlar "sürekli pedal", düz çizgi sonunda gelen üçgenler "kademeli pedal kaldır" anlamındadır. (Müziğin diğer bölümlerinde de bu işaretlerden yararlanılmıştır.)

98

rit.

p

mp

101

Laissez Vibrer

pp

Ped.

attacca
(subito il seguente con Ped.)

3.2.3. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları”

MANTARLI ŞİŞEDEKİ TAŞ PLAK KIRIKLARI

Önder Saygın ÇETİNER

Lento
senza misura

Piano
p come impro.

9

Adagio

sffz *mp* *p*

con Ped.

15

18

Adagietto

mf

(*) (Lento) 30

22 **Moderato**

mf *f* *p*

26 *stringendo*

6/4

30 **Allegretto**

f *mf* *f* * (I)

* Ped. *

36

Ped. * Ped. con Ped.

44 *lamentoso con zoppicare*

mf *f*

52 *cantabile e rubato*

meno f *f* *piu f*

59 *zoppicare con rit.* **Tempo giusto**

ff *f*

64

f *mp*

68 *8^{va}*

f *mp*

72 **Moderato**

f

Andantino dolce sorridente

76 *stringendo* *zoppicare*

ff *mf* *mp*

* Ped.

80 *mf*

* Ped.

88 *l a m e n t o s o* *z o p p i c a r e.....*

* Ped. * Ped. * Ped. *con Ped.*

96 *c a n t a b i l e*

f *mp* *meno f*

104 *Tempo libero* *dinamica libero*

piu f *ff*

3 3

33

110

Musical score for measures 110-112. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

113

poco rit.

rit.

Andantino comodo
(quasi improvvisazione)
senza misura

mf

p

tr

Musical score for measures 113-115. Treble clef, key signature of three sharps, 4/4 time signature. Measure 113 includes "poco rit." and "rit." markings. Measure 114 is marked "Andantino comodo (quasi improvvisazione) senza misura". The right hand has triplets and trills. The left hand has a triplet in measure 113 and sustained chords in measure 114.

(tr)

p

Musical score for measures 116-118. Treble clef, key signature of three sharps. The right hand features trills and slurs. The left hand has a long sustained chord in the bass.

120

Andantino amabile

mf

Musical score for measures 120-122. Treble clef, key signature of three sharps. The right hand has triplets and slurs. The left hand has chords and a triplet in measure 120.

124

trill

5

mp

3 3 3 3 3

128

trill

5

mf

accel. poco a poco con frustrato e furioso

132

f

135

poco rit.

ff

fff

mf

p

mf

Adagio

Adagietto

Ped.

140

3

3

3

3

3

143 *Tempo libero e rubato*

f *mf*

145 *Allegro ma non troppo* *Moderato comodo*

fff *ffff*

147 *gliss.* *sombre*

gliss. *ffff* *p subito* *sombre*

3.2.4. "İç (b)'Ah'çe'de / 'Sürt-Yansın' "

İÇ (b) "AH"ÇE'DE / "SÜRT-YANSIN"

Önder Saygın ÇETİNER

Adagio (rubato e quasi impro.)

Dinamica ad libitum (p - mf)

con Ped.

3-5"

3-5"

3-6"

3-6"

15^{mb}

accel. *(Andantino)* *accel.* *rit.*

* (1) : "Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları" adlı bir önceki bölümün introdüksiyonundan türetilmiş yukarıdaki sol el partisini, notada belirtilmiş birlikteliğe yakın ama serbestçe ve sol el ile sağ el partilerinde birbirinden farklı iki müzik aynı anda akıyormuşçasına seslendiriniz.

(Andante moderato)

Ped. *sempre S.P.*

A Tempo 2-3" 1" *sim.*

* (III) *ff* * (senza Ped.) *dynamica sim.* *mp* *tr* *Ped.* *sempre S.P.*

senza Ped. *mp* *Ped.*

(*rubato*)

p *mp* *f* *senza Ped.*

Ped. *mp*

- * (II) : Çok çok yavaşça (çekiçler tellere değmeyecek ama sürdünler geri çekilecek şekilde) basıp sostenuto pedala (S.P.) devredin, ya da tuşları basılı tutun.
 * (III) : Notalarla ortalama olarak belirtilen aralıktaki glissandoları, 38'e direkt temas ederek seslendiriniz (Ör. sağ el işaret parmağının tırnağının üstünü sürterek veya benzeri tınıyı verecek benzeri bir materyal ile).

p *cresc. poco a poco*

tr *f* *p*

mp *p* *mp* *p* *dinamica sim.*

fff *ff*

* (IV) : Notalarla ortalama olarak belirtilen aralıktaki glissandoya ³⁹ellere direkt temas ederek seslendiriniz (parmak, pena vb. ile).

" SÜRT-YANSIN "

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system is written for both the right and left hands. The first system features a melody in the right hand with dynamics *meno f* and *mf* leading to *p*, and a bass line with *mp*. The second system includes *legatura sim.* markings and dynamics *p* and *mf*. The third system shows *p* and *mf* dynamics. The fourth system includes *f* and *meno f* dynamics, with a 15^{ma} octave marking in the bass line. The fifth system features *ff* and *sfffz* dynamics, a *poco rit.* instruction, and a *L.v.* (Larghetto) marking. The score concludes with a double bar line and a *Ped.* (pedal) instruction. Performance time markers are provided at the bottom: 1-2", 40 4-6", and 1-3".

3.2.5. " İç (b)'Ah'çe'de / 'Kabuk Boyunca' ”

İÇ (b) "AH"ÇE'DE / "KABUK BOYUNCA"

Önder Saygın ÇETİNER

Grave ma non troppo

Piano

mp
*rubato**
con Ped.
p

p
mp

accel... (Allegro)

f
mp

Adagio subito
(rubato)

piu f
ff
p

* 7. ölçüye dek ölçü formu duyulmayacak şekilde rubato seslendiriniz ve 7. ölçüde, yumuşak bir kontrastla rubatoyu terk ediniz. (Benzeri rubato performansı, 11. - 17. ölçüler arasında da ve işlenen bölüm boyunca dilediğiniz yerlerde de uygulayınız.)

12 *accel.* - - - - - (Andantino)

mp *mp* *stretto*

* Ped.

15 *accel.* - - - - -

mf *f* *pium f*

18 - - - - - (Allegro ma non troppo)

f

20

sim.

22

f

24

Musical notation for measures 24-25. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 10/8. Measure 24 features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. Measure 25 continues this pattern with a slight variation in the right hand.

26

Musical notation for measures 26-27. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats. The time signature is 10/8. Measure 26 continues the previous pattern. Measure 27 includes the instruction *sim.* (sforzando) under the right hand.

28

accel. e cresc. poco a poco

Musical notation for measures 28-30. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats. The time signature is 10/8. Measure 28 includes the instruction *accel. e cresc. poco a poco*. Measures 29 and 30 show a more complex rhythmic pattern with triplets and slurs in the right hand.

31

(Allegro)

Musical notation for measures 31-33. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats. The time signature is 10/8. Measure 31 includes the instruction *sffz* (sforzissimo) and *subito meno f* (subito meno forte). Measure 32 features a series of chords in the right hand. Measure 33 continues the pattern.

34

Musical notation for measures 34-35. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats. The time signature is 10/8. Measure 34 includes the instruction *f* (forte). Measure 35 concludes the system with a final chord in the right hand and a melodic line in the left hand.

"KABUK BOYUNCA"

4

36 *accel. poco a poco*

10/8

39 *meno f*

10/8

42 **(Vivace)** *meno f*

10/8

45 *accel.* **(Vivacissimo)** *ff subito* *f*

10/8

48

10/8

44

50 **Presto risoluto**
non-reliovo

ff

52

54

56

58

60

Musical score for measures 60-61. The piece is in 7/8 time and D major. Measure 60 features a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand. Measure 61 continues the triplet in the right hand and a quarter note in the left hand.

accel. **Presto agitato**

62

Musical score for measures 62-63. The right hand features a rapid ascending scale of eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final notes of both hands.

64

Musical score for measures 64-65. The right hand continues the rapid ascending scale of eighth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final notes of both hands.

66

Musical score for measures 66-67. The right hand continues the rapid ascending scale of eighth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final notes of both hands. The instruction *sim.* is written below the left hand.

68

Musical score for measures 68-69. The right hand continues the rapid ascending scale of eighth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final notes of both hands.

accel.

70

sim.

sim.

(Prestissimo)

72

ff

74

Adagio lacrimoso
ritenuto

subito mp rubato

76

78

accel. poco a poco

sim.

80 - - - (Andante) poco rit.

7

stretto

82 (quasi Prestissimo subito)

ff

2-4''

4-12''

83 subito Adagio lacrimoso

p rubato

8va

sim.

86

48

* 82. ölçüdeki kesik çizgilerden oluşan crescendo işareti; "aniden hızlanır ve işaret sonrasında ise önceki hıza dön" anlamındadır.

89

pp

92

accel. poco a poco - - - - -

sffz *mf* *sim.*

95

- - - - (Andante)

stretto

97

(quasi Prestissimo subito)

ff

49 3-4" 1-2"

Largo *accel.* **(Allegretto)** *poco rit.*

98

mf

Musical score for measures 98-99. The piece is in 3/8 time and B-flat major. Measure 98 features a melodic line in the right hand with a fermata over the first half, and a bass line with a similar fermata. Measure 99 continues the melodic and bass lines. The dynamic is marked *mf*.

100

Andantino

fff

Musical score for measures 100-102. The tempo is **Andantino**. Measure 100 has a melodic line with a fermata and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measures 101 and 102 continue the accompaniment. The dynamic is marked *fff*.

103

Allegrosubito

mfsubito

meno fsubito

Musical score for measures 103-105. The tempo is **Allegrosubito**. Measure 103 has a melodic line with a fermata and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 104 continues the accompaniment. Measure 105 has a melodic line with a fermata and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is marked *mfsubito* in measure 104 and *meno fsubito* in measure 105.

106

fff

Musical score for measures 106-108. Measure 106 has a melodic line with a fermata and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 107 continues the accompaniment. Measure 108 has a melodic line with a fermata and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is marked *fff*.

50

109

ff *sff/z*

112 *c a l a n d o* **Adagio**

meno f *relievo poco zoppicare* *p legato...*

Ped. * *Ped.* *

115

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

118 **Tempo libero**

f *fff*

Ped. *Ped.*

121

p *8va*

3.2.6.
Mektup”

YILDIZDAN MEKTUP “Yıldızdan

"geceleri aydınlatanıma... sevgiyle, şükranla..."

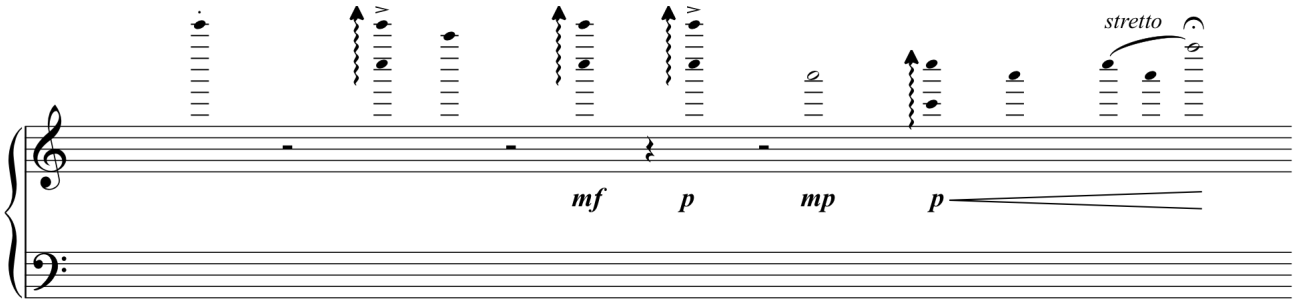
Önder Soygın ÇETİNER

Tempo libero e improvvisazione*



mp

(sempre con Ped.)

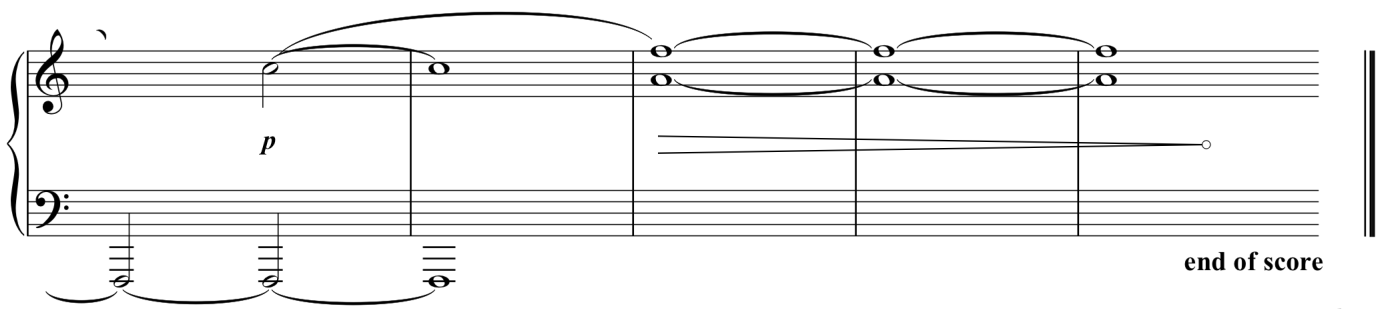


* Işığın geldiği yerdeki nota (♩, "A7") ile başlıyoruz ve hemen alttaki porteden ("C8" ile) devam ediniz. Bu bölüm 2 sayfadır ve ilk sayfadaki son notası, sağ elde çalınan "re bemol"dür. Ardından gelen kısımda, atmosferine de mümkün olduğunca bağlı kalarak "do" eksenindeki "Yıldızdan Anaya" isimli ilk bölümü emprovize olarak ve "fa" ekseninde duyurunuz, emprovizasyonu son portedeki notalara bağlayarak sonlandırınız.



improvvisazione**

Musical notation for improvisation section, consisting of a grand staff with treble and bass clefs.



p

end of score

Musical notation for the end of the score, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part has a piano (*p*) dynamic marking and a long melodic line with a slur. The bass clef part has a few notes with a slur. The piece ends with a double bar line.

** 30" - 2'

4. GÖZLEM VE AÇIKLAMALAR

Bu bölümde, müziğe ilişkin programsal ve kompozisyonel gözlem ve açıklamalara bir arada yer verilecektir.

4.1. Yıldızdan Anaya

Müziğin bu bölümü, bir yıldız tohumunun dünyada bir insan olarak doğmak üzere rahmine yerleştiği insana “anne” sözüyle hitap etmesiyle başlıyor ve bu, müziğin bu bölümünün en başında, leitmotif “sol-mi” (“anne”) gözesiyle duyuruluyor. Bu bölümün ilk 9 ölçüsü[•], bebeğin (yıldız tohumu artık bir bebektir), annesine yoğun olarak bu m3’lü aralığıyla kurulan gözeyle seslenmesiyle geçmektedir.

Moderato dolce misterioso
(Quasi improvvisazione; divino e miracolosamente)

Piano

(1)* , , , p

Ped.

4

(8)

pp mf

6

(8)

p mp p

Şekil 1. “Yıldızdan Anaya”, ilk 9 ölçü.

[•] Nota yazısına ilişkin bkz. dipnot 10

10. ölçüden itibaren gelişen pasaj, bu sefer annenin bebeğe, müzikal olarak bebeğinkine nazaran daha aktif motiflerle seslenişiyle devam ediyor. Burada, düşünel olarak; annenin, bebeğine, “hoşgeldin” demesi ve beraberindeki hissiyatı yansıtılmaya çalışılmıştır.

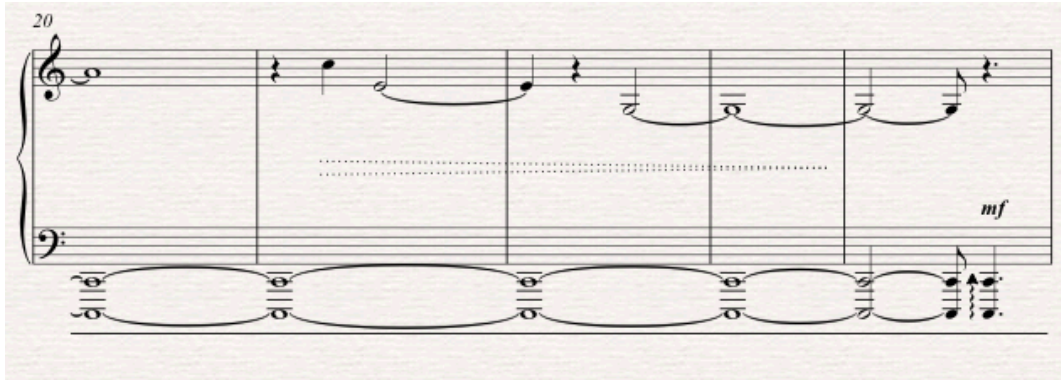
Şekil 2. “Yıldızdan Anaya”, 10. - 19. ölçüler.

18. ölçü ve devamındaki pasajda, 1. ve 2. oktavlarda kırılarak duyurulan “do-do” sesleri ile birlikte, düşünel olarak; annenin, duyduğu sevincin yanında, ayrıca söylemesi gerekenleri ifade edeceği bir kesit başlamaktadır. Burada, düşünel olarak, annenin ifade edecekleri; Dünya’daki (Gaia’daki) yaşamda bir insan olarak deneyimlenenlere ve deneyimleyerek ulaşılması gereken farkındalıklara dair geniş bir konunun özü niteliğindedir.⁹

Müziğin, “do majör” tonundaki bu bölümünde, 19. ölçüden itibaren gelmeye başlayan “la bemol” ile; AÇ’in III. derecesi yarım ses pestleştirilerek yumuşak ve geniş bir minör etki elde edilmiştir. İlk olarak 19. ölçüde ve ardından da 25., 26. ve 27. ölçülerde duyurulan “la bemol” sesinin bu minor etkisiyle, düşünel anlamda; annenin, bebeğine, Dünya’da bir insan olmayı deneyimlemeye dair bir öz sözü aktarılmış oluyor. Bölümün notasında da belirtildiği üzere mucizevi ve

⁹ İleride ayrıca bahsedileceği de üzere, “la bemol” sesi, bu “öz”ü, bir öz söz olarak yansıtma görevindedir. Bu mevzubahis olanlar ise çoğunlukla, özetle yaşamdaki düalıteye, düalıtede yaşanan (göreceli) “olumsuz” durumlara ilişkindir. (“Düalite” için ayrıca bkz. Ek 3)

kutsal bir atmosfer içinde ilerleyen / ilerletilmesi istenen¹⁰ bu bölümde anlatılanların da “öz” olması durumunu böylece burada vurgulayabiliriz.



Şekil 3. “Yıldızdan Anaya”, 20. - 24. ölçüler.

Ayrıca, burada “la bemol” sesiyle aktarılan duruma ait bir başka ayrıntı da; annenin, ifade ettiklerinin içeriğinin annenin kendisinde de doğurduğu (deneyimlere ve deneyimlerle ulaşılacak her bir farkındalığa giden yolun zorlu olabilecek olması sebebiyle) ve müzikal anlamda majör ifadesine yansıyan genel anlamdaki bir hüznün yansıtılmaya çalışılmış olmasıdır.



Şekil 4. “Yıldızdan Anaya”, 25. - 29. ölçüler.

Diğer yandan, burada “la” sesine göre daha etkin bir duruma gelen “la bemol” ile AÇ’den Eksen’e gidiş etkisinin güçlendirildiği de belirtilebilir. Bu da, düşünsel anlamda; Dünya’da bir insan olarak deneyimlenenlerin içerisindeki en önemli öğelerden biri olan “tamamlanma arayışı/ihtiyacı”na¹¹ dairdir (ve bu

¹⁰ Bu bölümün ilk sayfasında nota saplarının ve ölçü çizgilerinin kullanılmaması da burada belirtilen atmosferi, nota aracılığıyla icracıyla kurulan iletişimde bir adım daha pekiştirerek aktarmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Ölçü çizgileri ve notadaki süre değerleri, “ossia” satırlar kullanılarak aktarılmıştır.

¹¹ Bireyin tamamlanma ihtiyacı/arayışı, müzik boyunca ele alınmış olup, bunlar genel ifadelerle; ikinci bölümde toplumla, üçüncü bölümde “sevgili” ile, dördüncü ve beşinci bölümlerde ise kendiyile/kendi içinde tamamlanma olarak belirtilebilir. (Elbette tüm bu tamamlanma durumları aynı zamanda, kabullenme ve farkındalıkla birebir ilişkilidir, ki kabullenme ile farkındalık arasında da ayrıca bir döngü devinimi söz konusudur.)

tamamlanma arayışı müzikal ve tonal anlamda Eksen'e varma isteğinde olduğu gibi değerlendirilebilir).

Burada bahsedilen, AÇ'de oluşturulan bu etkinin, Ç fonksiyonu kullanılarak oluşturulmamasına ilişkin olarak, bu geçişin AÇ-Ç-E fonksiyonları üzerinden yapılan kadansa göre hem daha yumuşak karakterde hem de daha geniş hissettiren bir geçiş sağladığı ve bunun, düşünel anlamda; annenin bebeğine hitabının yumuşak karakterli olmasını, ifade edilenlerin ise geniş bir konunun özü olduğu durumunu temsil ettiği belirtilebilir. Bu noktada, "la bemol" sesinin 25., 26. ve 27. ölçülerde "do" sesi ile ard arda, piyanoda iki elde de oktavlar kullanmak suretiyle geniş kullanılarak duyurulmasıyla temsil edilen bu geniş etki ayrıca pekiştirilmişeye çalışılmıştır.

Müzikte, "la bemol" ile vurgulanan kesitin ardından 29. ve 31. ölçüler arasında, sözü bağlar bir nitelikte belirgin bir Ç-E kalışına yer verilmiştir. 32. ölçü ve devamında ise bebeğin, düşünel anlamda; annenin söylediklerini anladığını belli eden, leitmotifi ("anne" gözesi) duyurulmaktadır. Bu ifadenin aktarımı ise, leitmotifin 32. ve 33. ölçülerde farklı oktav ve kombinasyonlarda duyurulmasıyla sağlanmaya çalışılmıştır.



Şekil 5. "Yıldızdan Anaya", 30. - 35. ölçüler.

36. ölçüde ise, klavyenin en tiz ve en pest seslerinde E fonksiyonunda kalış yapılmıştır. Burada, düşünel anlamda; en tiz oktavda kırılarak ve pianissimo duyurulan "do majör" akoru ile, bebeğin, doğuma kadar kalacağı uykusuna gözlerini yavaşça kapatarak ve bedenini uyku pozisyonu alırcasına döndürerek dalışı aktarılmıştır.



Şekil 6. "Yıldızdan Anaya", 36. - 43. ölçüler.

36. ölçüde başlayıp bölümün sonuna dek tutulan en kalın oktavdaki "do" sesi ise; annenin, bebeği güven, sıcaklık ve heyecanla kavrayarak tutuyor oluşunu temsil etmektedir. 37. ve 38. ölçüler ile 39. ölçünün ortasına dek sağ elde görülen suslar ile ise bebeğin artık uykuya geçtiğinin ifade edildiği belirtilebilir. 39. ölçüde duyurulan Ç'in ardından "mi-do" (m6) ile yumuşak bir kalış yapılmasıyla hem bir minör etki, hem de sol elde devam eden "do" sesinin majör olan Eksen'deki final etkisiyle, parçanın genel karakteriyle ve programla uyuşan bir final elde edilmeye çalışılmıştır. Burada, düşünsel anlamda; bebeğin uyumasıyla bölümün finali gelmiş olsa da, annenin, bebeğini doğuma dek uyandırmadan okşayarak özlemlerle bekliyor olacağı ifade edilmiştir.

Müziğin bu bölümünde, bu bölümün gereği olarak oldukça saf ve parıltılı duyulan, bütün ve derin ama en önemlisi basit ve sakin bir atmosfer oluşturulmuştur. Bölümün, anlatım olarak geleneksel bir ses dünyasına sahip olduğu ve bu atmosfer yaratılırken klavyenin geniş ve komple kullanımının, yaygın kullanımın dışında olduğu belirtilebilir.

Müziğin bu bölümünü geleneksel formlara oturtmak pek mümkün olmasa da, kendi içinde barındırdığı bir ivme olduğu (çıkış/genişleme), bu ivmenin de deyiş tercihimizden yola çıkarak, klavyenin en geniş ses perdelerine varmasıyla oluşturulduğu ve böylece, hem görsel hem de duyuşsal olarak belirgin bir form izlenimine ulaşıldığı belirtilebilir. Bunun yanısıra kompozisyonel olarak bu ivme, bölümün ve müziğin temasını oluşturan "anne" gözesinin ve bu gözenin cevabı ve varyantı gibi değerlendirilebilecek motiflerin önce tek ses olarak, sonra tek elde oktav olarak, sonra da iki elde oktavlar olarak gelmesiyle sağlanmıştır. Yine de, bu bölümü geleneksel bir forma benzetmek gerekirse, bir sonat allegrosunun öncesinde gelen andante bir introdüksiyon mevzubahis olabilir. Ayrıca bkz. sf. 59, "Tablo 1."

| | | | | | | |
|-----------------|----------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| Ölçüler | 1-9 | 11 - 16 | 17 - 31 | 32 - 35 | 36 | 37 - 43 |
| Bölmeler | 1 | <i>1. cümle</i> | <i>2. cümle</i> | <i>1. cümle</i> | <i>2. cümle</i> | <i>3. cümle</i> |
| | | 2 | | 3 | | |

Tablo 1. “Yıldızdan Anaya” , bölmeler

Buraya kadar belirtilenlere ek ve bir son not olarak; müziğin genelinde, bu bölümde duyurulan leitmotifin ve özellikle leitmotifin varyant edilişinin yaygın olarak görüleceği belirtilebilir. Bununla birlikte, leitmotif benzeri olarak değerlendirilebilecek, buradaki “la bemol” sesinin Eksen ses üzerinde altıncı derece olarak pestleştirilmesi (yukarıda bahsettiğimiz AÇ’in III. derecesinin pestleştirilmesi) durumunun ve bu bölümün finalindeki “sol – mi, do ” hareketinin yansımalarının kullanıldığı da belirtilebilir. Bir ön bilgi olarak, bu üç materyalin gelecek bölümlerdeki durumlarına ilişkin düşünsel açıklamalara değinecek olursak:

“Sol-mi” (anne) gözesi, müziğin bu bölümündeki saf sevgiye ve beraberindeki parıltılı, sıcak, güven dolu, mutlu hale ilişkin ve bu halin içinde olma özelliğinde idi. Müziğin ikinci bölümünden itibaren ise; bireyin yaşamı boyunca derinlerden, kısmen / belli belirsiz duyumsayacağı, onu yaşamın içinde gerçekleştirmeye, yaşamı onunla doldurmaya çalışacağı, ulaşamadığında ise, içinde kopan ya da kopamayan fırtınaların yanında, farklı düzeylerde duyumsayabildiği kadarıyla sığınacağı/avunacağı düşünce ve hislere dair olacaktır.

“Sol - , mi-do” hareketinin yansımaları da, yukarıda bahsettiğimiz atmosfere dair hem başka bir sığınma noktası, hem de “anne” gözesine dair duyumsayıları “dışarıdan” katılan bir etmen gibi (ör. bir meleğin bireye telkinleri/hatırlatmaları gibi) tetikleyen bir öge olarak müzik boyunca kullanılacaktır.¹²

Kısaca -“do” Eksen’inde “la bemol” etkisi- olarak ifade edilebilecek durumdan türetilmiş materyaller ise, “dipnot 9”da değinilen konuya dair noktaları, yine müzik boyunca, müziğin geneline taşıma ve yansıtma görevindedir. Bununla birlikte ve ayrıca; kendi olarak “la bemol” sesi de, ileride bahsedileceği üzere bu ilk bölümde taşıdığı anlamlar itibariyle, diğer bölümlerde hem ton seçimlerinde hem de tema oluşturulmasında ayrıca mühim bir ağırlığa sahiptir.¹³

¹² Ör. bkz. sf. 69, 70 ,71.

¹³ Ör. bkz. sf. 74, 98, 99. (sf. 80’da ayrıca yönlendirmeler de yapılmıştır.)

4.2. Büyürken

Müziğin bu bölümünün henüz introduksiyonda, sol elde, devamında varyantlarının duyurulacağı leitmotifin, piyanonun pest oktavlarındaki yatay aynası diplerden duyurulmuştur. Sağ elde ise bu ilk 5 ölçü boyunca Eksen akorunda arpejler bulunmaktadır. Bölümün, temayı hazırlayan ve temel fonksiyonları duyuran bu kısa introduksiyon kısmı, düşünsel olarak; bireyin (müziğin ilk bölümündeki “bebek”in) doğup büyüdüğü ve artık hayatı sorgulamaya başlayacağı yaşlarına açılan yeni bir sayfayı simgeliyor ve yerini “anne” gözesine ilişkin işlenişlere bırakıyor.

The image shows a musical score for the piece "Büyürken", measures 1 through 9. The score is written for piano and is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Andantino rubato" and "A tempo". The score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) is marked "Piano" and "p". The second system (measures 5-9) is marked "rit." (ritardando) and "p". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 7. “Büyürken”, ilk 9 ölçü.

6. ölçüden itibaren duyulan temada, ilk bakışta ve özellikle belirtilebilecek bir nokta; 6. ölçüde “sol-mi” yerine “sol-fa” kullanılmasıyla, bireyin leitmotif “anne” gözesiyle ifade edilenlere ulaşamaması ve sonrasında arayış içerisinde, “anne” gözesinden daha da uzaklaşmasıdır. Bu uzaklaşmış leitmotif “anne” gözesi aynı ölçülerde sol elde de getirilmiştir. Burada sol eldeki durum, akışta sağ ele göre farklı bir yapıda (kromatik olarak aşağı iniş) getirilmiş olmasıyla, bir yandan sağ eldeki uzaklaşmayı beslerken/desteklerken, diğer yandan daha da uzaklaşmasını sağlama işlevindedir.

Hemen ardından, 11. ölçü itibariyle sıklaşan ritimlerle, düşünsel anlamda iyice arayışa giren birey, 14. ölçüde (6. ölçüde “sol” sesinin duyurulduğu) “anne”

gözesinin “mi” sesine ulaşır. Ulaşmasının ardından 15. ölçüde asıl “anne” motifinin (“mi-sol”) bir başka aynasıyla karşılaşmaktadır ve arayış devam etmektedir. Arayış devam etmektedir, çünkü, ulaştığı “sol” ve “mi” sesleri, ton



Şekil 8. “Büyürken”, 10. - 14. ölçüler.

içinde duyulduğunda, dereceleri itibariyle birinci bölümdeki “sol” ve “mi” seslerinin görevini görememektedir. Böylece bahsedilebilir ki, sf. 59’un ikinci paragrafında ifade edilenleri değişik açılardan karşılayabilmesi üzere kurgulanmış, bu bölümün henüz başlarındaki bir özelliği de, özellikle bölümün başında (ilk sayfada) başlıkta da görüldüğü üzere, ton “mi minör” olmasına rağmen, “anne” gözesi (“sol-mi”) arayışının düşünsel olarak “do majör”de yapılmasıdır. Diğer yandan, 14. ve 15. ölçülerde sağ el anne gözesinin aynasını yaparken, sol elde fonksiyon E6 olmasına rağmen lokal olarak duyuluşun “do majör” olması ve 15. ölçüde “mi naturel” sesinin “mi bemole” dönüştürülerek minör etkinin getirilmesiyle de, sağ elin “anne gözesi” arayışının ayrıca sekteye uğratılması sağlanmıştır.



Şekil 9. “Büyürken”, 15. - 20. ölçüler.

15. ve 20. ölçüler arasında, sağ eldeki arayışın sol eldeki arpejlerle desteklenerek anlatıldığı hüznü, boşvermiş, edilgen, sıkıntılı ve basık (*olumlu da olsa, olumsuz da; “yaşamının tadının çıkarılamadığı”*) birer yaşam zamanları arasında arayışına devam eden bireyin, 20. ölçüden itibaren arayışı boyunca

yaşadığı o olumsuz hallere göre daha geniş hissettiren deneyimlerine dair izler ve bu izlerin arasında da gizlenmiş “anne” gözesi duyurulmuştur. Bu genişliğin kompozisyonel karşılığı olarak; ana temanın sürekli yanaşık hareketlerle işlenişine



Şekil 10. “Büyürken”, 21. - 25. ölçüler.

karşın, 20. ölçüden 25. ölçüye kadar olan “geniş hissedilen deneyimler” ifadesi, ezgi hattında atlamalı / arpej tekniği kullanılarak sağlanmıştır. Ses / armoni seçimleri olarak A5 akorunun kullanılmış olmasıyla da bu ayrıca desteklenerek sağlanmaya çalışılmıştır.

25. ölçüde bölümün başına dönen pasaj (introdüksiyon sonrası, 6. ölçüden itibaren olan kesit), ilk cümlesinin sonunda daha sıkışık bir ritm kalıbı kullanılması suretiyle bir varyasyon gerçekleştirmektedir. Bu sıkışmanın düşünsel karşılığı ise; o sıkışmışlık içerisindeki ufak bir taşma hali olarak yansımaktadır. Aynı durum 2. cümle sonunda da, cümle sonunun oktavıyla katlanması halinde görülmektedir.



Şekil 11. “Büyürken”, 26. - 30. ölçüler.



Şekil 12. “Büyürken”, 31. - 34. ölçüler.

28. ve 32. ölçülerdeki birbiriyle bağlantılı bu taşma hali, düşünsel olarak; hayatı, sosyal ve kültürel olarak öğrenmeye başlayan bireyin, bu öğrenilerek aktarılan sosyo-kültürel davranışlar bütünü içerisinde eksikliğini hissettiği, “anne” gözesinin temsil ettiklerine ulaşamaması durumunu ifade etmesi üzere kullanılmıştır.

34. ölçünün sol elinde, leitmotif, sürpriz bir şekilde “do-la” m3 aralığı ile oktav olarak duyurulmaktadır. 36. ölçüde bir sonraki kesite bağlanmadan hemen önce, 35. ölçüde (ki bu bir geçiş ölçüsüdür) sol elde, dikkatlice ritmlerine ayrılmış biçimde bölümün karakteri dışında iki oktavlık büyük bir çıkış ve iniş gerçekleştirilmiştir. Bu hareketin düşünsel karşılığı; ikinci bölümün buraya kadar geneline hakim olan “yaşanmışlıklardaki edilgen”liği¹⁴ yıkmak ister bir taşma, ama mümkün olduğunca kontrollü/aklı başında bir taşma hali olarak yansıtılmaya çalışılmıştır.



Şekil 13. “Büyürken”, 35. - 37. ölçüler.

36. ölçüden itibaren, 35. ölçüdeki kontrollü taşma durumunun, içten içe daha da stresli ve boğuk bir sorgulama halini yansıtmakta olduğu ve bu sorgulamanın sağ elindeki kesitinin, A5 akorlarıyla genişletildiği ve hemen ardından bütün bu sorgulamaların, üst üste daha da birikerek 45. ölçüde 9/8’likten itibaren büyük bir taşmayla sonuçlandırıldığı belirtilebilir. Burada ayrıca, 40. ölçünün sağ elindeki ritmik kalıbın 3/4’lükten 9/8’e dönüşümü ve sol el ile birlikte vurgu yerlerinin birbirleriyle çarpışmalarının, 45. ölçüdeki büyük taşmanın (*bir volkan misali*) “ön püskürmeleri” gibi değerlendirilebileceği de belirtilebilir.

¹⁴ Ör. Bu sosyo-kültürel davranışlar bütünüdür ister istemez içinde olma ve hatta, bunların (bilinçli ve/veya bilinçsizce) dayatılması durumu.

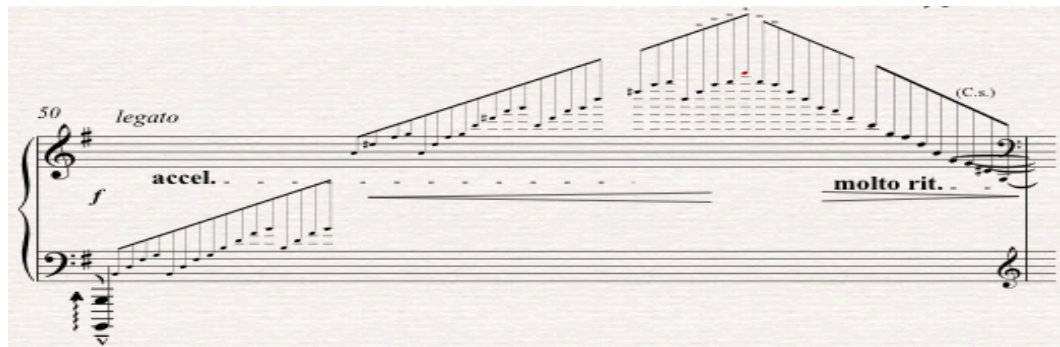
Şekil 14. "Büyürken", 38. - 45. ölçüler.

Diğer yandan, 36. ölçüden 45. ölçüye kadar sol elde bulunan aksanlı çift seslerin, müziğin en başında 11. ve 20. ölçüler arasında sağ eldeki arayış izleniminin son derece kompakt bir varyantı olduğu belirtilebilir. Bununla birlikte, bu kompakt varyant ile ilişkili ve benzer işlevde ama birer refleks niteliğindeki daha yumuşak içsel taşma sinyalleri olarak değerlendirilebilecek, 23. ve 24. ölçülerdeki eş zamanlı ve aksanlı olduğu görülen "do-re" ve "re-mi" seslerinden de bahsedilebilir. Böylece belirtilebilir ki; burada, çok küçük fikirlerin bile tek bir tematik malzemedan türetilmesiyle yapılan ekonomiye bir örnek olarak; 36. ve 45. ölçüler arasındaki aksanların, aslında müziğin ikinci bölümünün teması olan "anne" gözesinin varyantı hareketinden çıkmış olmasıdır ve bu duruma ilişkin pek çok diğer örnek, müziğin genelinde ileride de açıklanacağız üzere dolaylı ya da direkt olarak bulunmaktadır.



Şekil 15. "Büyürken", 46. - 49. ölçüler.

45. ölçüyle başlayan "taşma" durumu, 49. ölçüyle birlikte 50. ölçüdeki büyük arpejlere, patlamanın "kuyruğuyla birlikte" sonuna bağlanıyor. 50. ölçüyle (patlamanın kuyruğunun da gitmesiyle) son bulan patlama, 51. ölçüden itibaren yerini daha pasif bir yazıya bırakıyor, ki aslında bu, müziğin en başında duyurulanların farklı bir karakterde organize edilmiş halidir ve 51. ölçüde, leitmotif "anne" gözesi de bunu ayrıca tamamlamaktadır. Bu durumun düşünsel karşılığı, açıklamanın devamında bahsedeceğimiz "yükselme/yükseliş" ile bağlantılı olmak üzere, buradaki patlamanın neden gerçekleştiğini (yukarıda buraya kadar bahsettiklerimizi, kısaca "ulaşamama"yı ve "ulaşılamayan"ı) vurgular konumundadır.



Şekil 16. "Büyürken", 50. ölçü.

51. ölçüde, patlama sonrası getirilen leitmotif 54. ölçüden itibaren yazı olarak olmasa da duyuş olarak kırık oktavlarla ilerleyen bu uzun pasaj 64. ölçüden itibaren yerini, "anne" gözesinden varyant edilmiş uzun soluklu kırık oktavlara

bırakacaktır. 54. ölçüden itibaren, düşünsel anlamda, bir nevi “patlama sonrası daha yüksek titreşimli bir bilince ve ferahlığa erişme”, “önceki düşüncelere ve mevcut vaziyete yukarıdan bakabilme” / “bilinçte yükselme”, “duyumsanana ulaşamamanın duygulanımlarını daha saf ve daha bir içten hissetme” atmosferinin yansıtıldığı belirtilebilir.

51 **A tempo [quasi impro. (51. - 64.)]**

mf

mf

(C.s.)

mp

54

p

mp

56

mp

mf

58

mf

ff

f

60

mf

mp

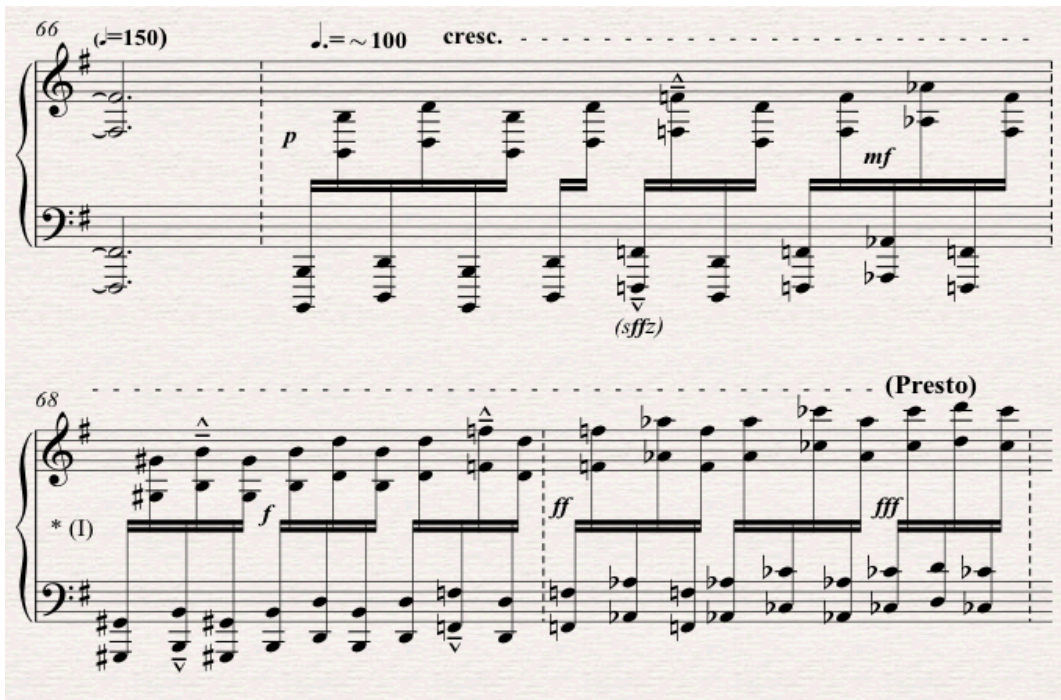
Şekil 17. “Büyürken”, 51. - 61. ölçüler.

Ardından, 62. ölçüyle başlayarak, ulaşılmış olan, kısaca; “ferahlık”, “yukarıdan bakabilme”, “daha bir içtenlik” vs. seviyesinden bir geriye dönüş / düşüş gerçekleştirircesine hızlanan kırık oktavlar ve ardından, kırık oktavlarla oluşturulan arpejlere yer verilmiştir. Burada, “anne” gözesinin bir arayış



Şekil 18. “Büyürken”, 62. - 65. ölçüler.

ve sığınma noktası olmasının ötesine geçirilememesiyle yavaş yavaş tırmanan bir agresifleşme söz konusudur ve “anne” gözesini temsil eden m3 aralığı, ard arda farklı seslerle tekrar tekrar kurularak ve yüksek gürlüklerde duyurularak “isyan içinde agresif bir arayış” ifade edilmektedir. Notada belirtildiği üzere, oktavlar



Şekil 19. “Büyürken”, 66. - 69. ölçüler.

seslendirilirken, diğer parmakların da serbestçe diğer tuşlara basmasıyla rastgele akorlar elde edilmesine ise, “isyan içindeki agresif arayış”ın monoton olmayan kontrolsüz bir dolulukta olduğunu yansıtmaya amacıyla yer verilmiştir.

71., 72. ve 73. ölçülerde ise, 62. ölçüyle başlayan ve tırmanan, “isyan içindeki agresif arayış”la gelen içsel bir “sıkışmışlık” hali de, m3 aralığının yanında m2 ve M2 aralıklarının kullanılmasıyla ayrıca vurgulanarak duyurulmaktadır. m2 ve M2 aralıklarının duyurulduğu ölçülerin, bu kesitteki çıkışın tiz seslerinde oluşu ve kırık oktavların süregelen senkronunun bozulması sayesinde elde edilen, daha önce ele aldığımız aksanlı “la-si” çift seslerinin varyantı ve benzeri işlevindeki bu la-si çarpışması, isyan içindeki sıkışmışlığı ayrıca vurgulamaktadır. Bu ölçüler için, 62. ölçüde başlayan kesitin, coda öncesi bir tepe noktası olduğu da belirtilebilir.

Şekil 20. “Büyürken”, 70. - 74. ölçüler.

75. ölçüde, öncesinde gelen sıkışmışlık, daha sakin bir ritimde “mi” sesinde çözülmüştür (ve “mi” sesi aynı zamanda bölümün Eksen sesidir). Ancak, önceki

Şekil 21. “Büyürken”, 74. - 75. ölçüler.

kesitlerde anlatılan taşma, isyan ve sıkışmışlık sonrasında, mi sesi, ne bir Eksen özelliğinde, ne de 14. ölçüye ilişkin bahsedildiği üzere “do majorde” bir üçüncü derece olarak duyulmaktadır. Bu durum, konu dışı bir örneklendirmeyle ifade açıklanmaya çalışılacak olursa; özellikle 68. ölçüden itibaren tırmanan, düşünsel anlamda, isyan ve sıkışmışlıkla, dik bir açıyla göğe doğru agresif ve kontrolsüzce kanat çırpılarak oldukça yükseklere çıkan bir kuşun, bir an için nefes nefese kanat çırpmayı bırakması ve varması gereken yerin, orası olmadığını anlaması, o anda kısa bir müddet havada asılı kalması olarak açıklanabilir. Yine düşünsel anlamda örnek ile devam edilecek olursa ve müzikte anlatılan birey burada bir kuş olarak düşünülecek olursa; kuşun, aslında yüzleşmesi ve/veya kabullenmesi gerekenlerden kaçarak (agresif ve kontrolsüz bir tutumla hareket etmesi kaçma durumunu gizleyememektedir) yükseklerde uçtuğu, bunu fark edip 76. ölçüden itibaren de yere doğru bu sefer daha kontrollü, odaklı ve kararlı bir şekilde, bir yüzleşme, bir kabullenme durumuna doğru kapı açacak olan coda’ya doğru dalışa geçerek geri dönmesinden bahsedilebilir.

Şekil 22. “Büyürken”, 78. - 83. ölçüler.

78. ölçüde son bulan kesitin, yerini 79. ve 80. ölçülerde büyük bir güç ve kararlılıkla “anne” gözesini klavyenin en pest seslerinde duyurarak başlayan, yeni bir taşmanın anlatıldığı coda’ya bıraktığı görülmektedir. Coda’nın ilk 4

ölçüsünde, düşünel anlamda; (büyümekte olan / fiziksel, düşünel ve duygusal olarak başlı başına bir değişim, dönüşüm ve olgunlaşma sürecinin içerisinde olan) bireyin, “anne” gözesinden hareketle mevzubahis olanların hem bir arayış, hem de ulaşılmasa da ve belli belirsiz de olsa duyumsanabilmesiyle bir avunma/sığınma noktası olması durumunu içinden çıkılması gereken bir çelişki olarak görmesi ve kendini bildi bileli içinde duyumsadığı ama yaşamında “gerçeklik” olarak tanımlanana uyan bir şekilde ulaşamadığı “anne” gözesiyle, “dolmuşluk”la gelen sert ve kısa monologlarla yüzleşmesi aktarılmaya çalışılmıştır. 83. ölçüden itibaren ise, düşünel olarak; “anne” gözesi arayışına dair, o zamana dek



Şekil 23. “Büyürken”, 84. - 85. ölçüler.

geliştirdiği bakış açılarının bir yere varamaması olumsuz durumunu “silkinerek üzerinden atma”, 85. ölçünün sonu ve 86. ölçüde ise tüm bu olumsuzlukları geride bırakarak onlardan sıyrılma çabası anlatılmaktadır. 86. ölçünün sonundaki, sforzato ve sforzando ile ayrıca vurgulanmış olan dörtlük ve noktalı dörtlüklerle duyurulan sesler ise, düşünel anlamda; bu silkinme, geride bırakma ve sıyrılma tam anlamıyla gerçekleşemese de, en azından bu duruma dair çabanın getirdiği ferahlamayla gelen küçük ama heyecanlı ve tatlı bir (yaşamdaki, yüzleşmeyle gelen kabullenmelere doğru ilerlemenin getirdiği) sevinci ifade etmektedir. Bu pozitif izlenimin aktarımı ise teknik olarak, müziğin ilk bölümünün sonundaki



Şekil 24. “Büyürken”, 86. - 88. ölçüler.

sağ el pasajının (“sol-mi-do”) yansımalarının getirilmesiyle sağlanmıştır. Bu yansıma için, bu bölümün finalinde olacağı gibi müziğin diğer bölümlerinde de karşılaşılabileceği da belirtilerek düşünsel anlamdaki işlevinden tekrar ve yeni bir deyişle söz edilecek olursa; 1. bölümdeki parıltılı atmosferin ve tamamen sevgi ve ışıktan olduğu varsayılan düşünce, fenomen ve hislerin, bireyin arayışı boyunca onu aşağı çeken unsurların arasında yer yer tutunduğu, yer yer de onu “iyi olma”ya taşıyan ya da “iyi olma” niyeti/bakış açısıyla birden beliren (bir benzetmeyle somutlaştıracak olursak da) parıltılı ve kristalimsi bir dalı temsil ettiği belirtilebilir.¹⁵

Yukarıda bahsettiğimiz yansımayla son bulan içsel taşma ve hesaplaşma, 87. ölçüden itibaren majörde “yeniden serim”e bağlanıyor. Ancak bu majörün sadece 4 ölçü gelişi ve yerini 91. ölçüde aynen minöre bırakışı bize düşünsel olarak, kısaca, çaba sarfetmeyle ulaşılan ferahlamanın getirdiği “güzel şey şu yaşamak” (*daha önce 15. - 20. ölçülere ilişkin bahsedilirken belirtildiği üzere “yaşamının tadının çıkarılması”*) düşüncesinin, “arayışın bitmiyor oluşu”nun minör baskınlığı altında kaldığını anlatmaktadır.

Şekil 25. “Büyürken”, 89. - 92. ölçüler.

91. ölçüden itibaren gelen minör kesitin sonlarına doğru, (geleneksel kulakta) ses seçimlerinin “çağırdığı” Eksen’deki majör bitiş yerine, 100. ölçüde başlayan akor yığılmalarını oluşturan seslerden sol eldeki “sol naturel” ile, final sürpriz bir şekilde minörleştirilmiştir. Ancak, bununla birlikte, sağ elde iki kez

¹⁵ Hatırlatma: sf. 59’daki “melek” benzetmesi.

“anne gözesi”ni duyurarak m3 aralıklarla yığılan akorun, Eksen’i ısrarlıca majöre çekme çabası söz konusu olmaktadır. Bu durum, düşünsel olarak; bireyin henüz bir sonuca vardi ramadığı ve müzik boyunca da tam anlamıyla vardi rayamayacağı hü zün barındıran arayışı ile, bu arayışa ulaşmaya dair sarfettiği çabalarla kat ettiği yolun hü zün yerine düşünceye olumlu yansıması ve teknik olarak bu ikili birlikteliğin oluşturduğu buğulu bir atmosferin ortaya çıkarılmasını temsil etmektedir.

98 rit. p mp

101 Laissez vibrer

Ped.

Şekil 26. “Büyürken”, 98. - 105. ölçüler.

Bu atmosferin hemen ardından 102. ve 103. ölçülerde gelen daha önce bahsettiğimiz “sol-mi-do yansıması”nın oluşturduğu etkiyle, her ne kadar pestte minör etkiyi veren sol eldeki “sol naturel” tınlamaya devam etse de, finaldeki duyum yine majöre çekilmeye çalışılmıştır. Ancak, 103. ölçüdeki pedalin çekilmesinin etkisiyle, sağ eldeki akor yığılmasındaki “sol diyez”in tınısının silinmesi ve “sol-mi-do yansıması”nın en tizlerde kullanılmasıyla etkisinin zayıf oluşunun yanında, teknik olarak tınısının 3. oktavdaki “sol naturel”e göre çok daha çabuk sönmesi etkenleri bir arada analiz edildiğinde, her ne kadar başlık 91. ölçüden itibaren “do diyez minör / mi majör” olarak değişmiş olsa da ve finale doğru ilerleyen armonik kurgu kulağı majöre çekse de, bu bölümün finali, bu buğulu atmosferde ve diyebiliriz ki sürpriz bir şekilde “mi minör”de gerçekleştirilmiştir. Böylece, düşünsel olarak; bireyin “büyürken”ki sürecine

dönüp bakıldığında çağrışan genel his bu buğulu atmosfer ile aktarılmaya çalışılmıştır.

Müziğin bu bölümüne dair son ve ek olarak bahsedecek olursak; bu bölüm, birinci bölümün aksine, geleneksel formlara daha yakın düşünülmüştür: A B A lied formu üzerinden giderek belirtecek olursak: 6. ölçüye kadar introduksiyon; 6. ölçüden 36. ölçüye kadar A bölmesi; 36. ölçüden itibaren özellikle sonat allegrolarının köprülerinde görülen hem ton merkezli, hem de atmosfer olarak özellikle bir tırmanış ve değişim; hemen ardından da 50. ölçüde geleneksel formlarda sık rastlanmayan bir kadans getirilmiştir. 51. ve 53. ölçüler, görsel olarak bir sonraki kesite bağlı gibi görünse de, müziğin en başındaki fikirle oluşturulmuş bir coda mahiyetindedirler. Bölüm, 54. ölçüden itibaren ise B bölmesi diyebileceğimiz bölmeye geçiyor. 87. ölçüye kadar tamperemanlı bir şekilde devam eden bu bölme, 63. ölçüden itibaren başlayan köprünün tamamlanmasıyla, 87. ölçüde yerini “re bemol majör” tonunda A bölmesine bırakıyor. Bununla birlikte, hem genel olarak bu müzik, hem de bahsini ettiğimiz bu bölüm, “müziğin geleneksel formlarda oluşturulması” gibi bir kaygıdan arı yazılmıştır. Ayrıca bkz. “Tablo 2.”.

| Ölçüler | Bölmeler | | |
|----------|-----------------|-------|---------------------|
| 1 - 5 | İntroduksiyon | | |
| 6 - 35 | A | | |
| 36 - 49 | Köprü | | |
| 50 | | | <i>Kadans/Geçiş</i> |
| 51 - 53 | | | <i>Coda</i> |
| 54 - 61 | B | | |
| 62 - 78 | <i>1. kesit</i> | Köprü | |
| 79 - 86 | <i>2. kesit</i> | | |
| 87 - 105 | A | | |

Tablo 2. “Büyürken”, bölmeler

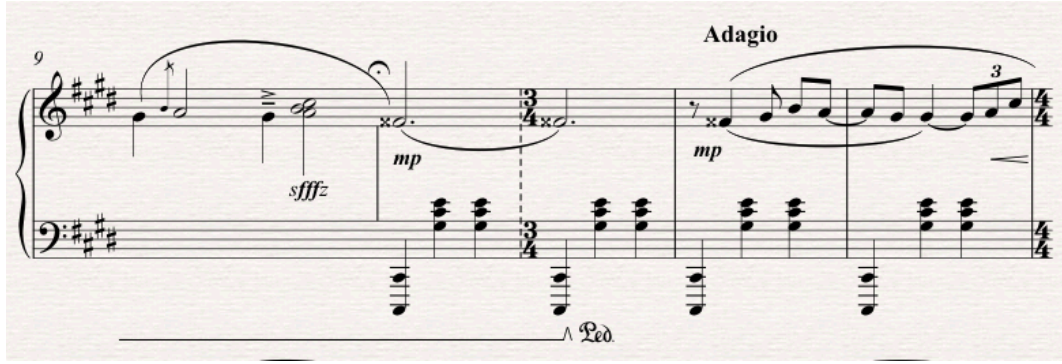
4.3. Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları

Bu bölüm, daha önce işlenen “anne” gözesi, “sol-mi-do” yansıması ve kompakt (eş zamanlı gelen) “la-si” fikirleriyle başlıyor. Bu bölümün en başında gelen “si-sol diyez” minör 3’lü aralığı, bir önceki bölümden pedalla “attaca” bağlanan “mi” Eksen’i üzerine kurularak, kulağa öncelikle majör bir tını yerleştirilmek istenmiştir. Bu durum, (önceki bölümün finalinde, majör ile minör arasında kalıp, minörle biten atmosferle ayrıca bağlantılı olmak üzere) düşünsel anlamda; bireyin, arayışı doğrultusunda hayatında gerçekleşecekler pozitif bir duruşla açıklığını da simgelemektedir. Hemen ardından müziğin ilk bölümünün başında gelen “sol-mi-do”nun varyantı, “anne” gözesinin ikinci bölümün başındaki “arayışına ulaşamamış” varyantı ve yine ikinci bölümün 37. ve 45. ölçülerinde sol elde duyduğumuz eş zamanlı gelen kompakt “la-si” vurgularına yer verilmiştir. İlk iki bölümde duyurulan (kompakt “la-si” hariç) bu fikirler, ikinci bölümün en sonunda ve bu bölümün introdüksiyonunda, atmosferi yumuşatan birer karakter ve işlevdedir. Yazının ilk 12 ölçüsünde, düzenli ölçü çizgileri yerine, sadece ilgili kesitlerin belirtilmesi ve nota saplarının da introdüksiyonu destekler şekilde adım adım belirginleştirilmesiyle istenen emprovize benzeri atmosfer ayrıca vurgulanmış, bireyin adım adım yeni deneyimlere doğru ilerlemesi yansıtılmak istenmiştir.



Şekil 27. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları”, ilk 3 ölçü.

Müzik, üçüncü bölümle birlikte, hem düşünsel anlamda hem de işitsel anlamda, bireyin başka bir insanla kurduğu birer “tamamlanma arayışı”na (sevgililiğe) dair tecrübelerini yansıtan bir karaktere dönüşmektedir. Bu arayış ve beraberindeki spontane gelişen (ör. “empvize” gibi) yaşam zamanları, işitsel anlamda, introdüksiyonun ardından 13. ve 14. ölçülerde gelen ana tema ve hemen ardından emprovize havasında gelen devamı ile duyurulmaktadır.



Şekil 28. "Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları", 9.-14. ölçüler

Birinci bölümdeki "sol-mi" ("anne" gözesi) aralığı düşüncesinin ikinci bölümde "do" Eksen'inde değil de "mi" Eksen'inde uygulanması, buradaki ilgili arayış ve aranana ulaşılamama durumu ve "sol-mi" aralığını ararken, bir şekilde ondan uzaklaşılması durumlarından daha önce bahsedilmişti. Buradan hareketle belirtecek olursak; "fa çift diyez" sesi, enarmoniği olduğu ve yukarıda hatırlattığımız konuya ilişkin olan "sol" sesini temsil etmektedir ve bu "sol" sesi, ikinci bölümde atmosferi minörleştiren etkide idi. Bu bölümdeki "sol diyez" ise, attaca bağlanan ikinci bölümle aktarılan atmosferi ("sol"ün tizleştirilmesiyle) majörleştiren bir etkiye sahiptir. Bu, düşünsel anlamda; ikinci bölümdeki hüznün, bu bölümdeki "tamamlanma arayışı"na dair pozitif olarak ayrı bir heyecana ve bir umuda dönüştüğünü aktarma işlevindedir.¹⁶ Ancak bu umudun içinde, (bireyin fiziksel olarak da büyümesiyle birlikte, özellikle ergenlikle gelmiş) ayrıca bir yoksunluk hissi de mevcuttur. Bu durumun işitsel olarak temsili ise, "mi" Eksen'inde düşünülerek majör etki sağlayan "sol diyez" sesinin üzerine, etkiyi güçlendirmek amacıyla "si" sesinin de eklenmesine muhalif denebilecek majör ikili bir aralık kurarak gelen "la" sesi ile sağlanmıştır, ki bu, ikinci bölümde üzerinde durduğumuz "la-si" kompakt aralığıdır (ve burada, "do diyez minör" işittirildikten sonra, "la" sesi, aynı zamanda birinci bölümdeki "la bemol"ün özellik ve işlevinde de olacaktır). Ardından gelen sol diyez ikilemesi ise düşünsel anlamda; "anne" gözesinin dolaylı duyumsanması ve sol diyez getirdiği majör atmosfere duyulan ihtiyacı/inancı/bağlılığı simgelemektedir. Diğer yandan, ana temayı oluşturan, introdüksiyondaki tüm bu seslerin ardından, "subito" bir şekilde "do diyez minör"e tam anlamıyla geçiş yapılmıştır. Böylece, hem yukarıda

¹⁶ Diğer yandan, bu "sol diyez", yine "la bemol"ün enarmoniğidir ve aslında her ne kadar birey yeni ve "majör" bir yaklaşım sergilese de, birinci bölümün açıklamalarının sonunda bahsettiğimiz "la bemol"ün taşıdıklarından (bireyin, düallitede bocalamasıyla) sıyrılamaması söz konusu olacaktır. (Ayrıca bkz. müziğin 5. bölümünde "Fa" ekseninde tonu belirleyen "la bemol" sesi.)

bahsedilen yoksunluk durumu, bu “minör” atmosfer ile ve bu “minör” atmosfere geçişte kullanılan ses seçimleriyle ayrıca vurgulanmaya, hem de bireyin bu bölümde duyurulan yaşam zamanlarına ilişkin hüzünlü olan genel durum, introdüksiyondaki seslerin aynen temayı oluşturması ve “do diyez minör”de getirilmeleriyle peşinen duyurulmaya çalışılmıştır.



Şekil 29. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları”, 15.-17. ölçüler

Ana temanın hemen ardından gelen 15., 16. ve 17. ölçülerin ilk vuruşlarındaki ikilemelere karşın, 21., 22. ve 23. ölçülerin ilk vuruşlarında ikileme (notaların tekrarı) yapılmamış olması, düşünsel anlamda; arayışa dair (yukarıda bahsettiğimiz) “ihtiyaç/inanç/bağlılık” ya da “vazgeçmeme” durumunu yeterince destekleyemeyen bir halin söz konusu olduğunu yansıtmaktadır. Burada, örneğin ana temanın ikinci kez duyurulduğu 19. ölçüden itibaren sol elde kullanılan akorların, ölçülerin son vuruşlarında, ilk pasajdakinden farklı kurulmasıyla da, bu “destekleyememe” fikri, yeni bir atmosfer oluşturularak ayrıca vurgulanmıştır, ki bu vurgu aynı zamanda ikinci bölümde ilk olarak 6, 7 ve 8. ölçülerde duyurulan alterasyonlarla neredeyse aynı özellik ile işlevdedir.



Şekil 30. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları”, 18.-21. ölçüler

Diğer bir deyişle, bu son akorların farklı kurulmasıyla; (akorların farklı olmasını sağlayan sesler sayesinde) bir yandan müzik boyunca fazlasıyla değişime uğratılan “anne” gözesi, aynı zamanda müzik boyunca gizlenerek de aktarılmıştır. Dolayısıyla, leitmotif olarak kullanılan “anne” gözesi ve onun değişim geçirmiş halleri müziğin geneline tamamen yayılmış birer kompozisyon materyalleri olarak

kullanmıştır. Örneğin; “anne” gözesinin, birinci bölümdeki “sol-mi”den, ikinci bölümdeki “sol-fa diyez”e (aralık değişimi) ve 15., 16. ve 17. ölçülerin ilk vuruşlarında aralık değişimi olmaksızın eş zamanlı ve ard arda gelen ikilemeler olarak, “anne” gözesinin geçirdiği değişimlerden bahsedilebilir. Ayrıca, örneğin;



Şekil 31. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları”, 22.-25. ölçüler

21., 22. ve 23. ölçülerde, 15., 16. ve 17. ölçülerle gelen pasajın aynısının getirilmesine rağmen, ilk vuruşlardaki ikilemeler de terk edilerek (ritmin tasfiyesi) değişim bir adım daha öteye götürülmüştür. Diğer yandan, bu ikilemenin parça boyunca bahsettiğimiz karakterde getirilmesiyle, dinleyen üzerinde ilk duyulduğu yerin 15. ölçü olduğu intibasının oluşturulması ama aslında bu ikilemelerin hemen öncesinde 14. ölçüde “sol diyez”ler olarak getirilmiş olmasıdır. Bu durumun taşıdığı işlev ise, düşünsel anlamda; yukarıda bahsettiğimiz “destekleyememe” durumuna rağmen, bireyin içindeki “ihtiyaç / inanç / bağlılık” ya da “vazgeçmeme”nin farkettilmeden hep var olduğu durumu temsil etmesidir.

Bölümün devamına geçmeden önce ana temaya dair eklemelerde bulunacak olursak, bölümün ana temasına ve ana temanın birbirinden farklı yoğun pasajlar arasında yinelenişine ilişkin olarak da düşünsel anlamda; temanın ilk işittirilmesiyle, ister istemez (özellikle hormonlar, sosyal durumlar vs sebebiyle) gelmiş yukarıda bahsettiğimiz bir “tamamlanma ihtiyacı” doğuran içteki boşluğun, yoksunluk durumunun farkedilmesi, yinelenişlerinde ise bu ihtiyaca ilişkin vurgulamalar, içteki dürtüler ve hüznü durumu anlatılmaktadır. Ayrıca, ana tema, yapısal olarak; ilk kesitler (örneğin 13. ve 14. ölçüler) ve birbirinden farklı gelen ikinci kesitler olarak ikiye ayrılmaktadır. İkinci kesitler, sırayla; 15., 27. ve 64. ölçülerden devam eden cümleler olarak gösterilebilir ve bu ikinci kesitler varyant olarak da gelebilmektedirler.



Şekil 32. "Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları", 26.-29. ölçüler

Ana temayla anlatılan arayış ve tamamlanma ihtiyacının devamı niteliğindeki "minör" kesitlerin arasında iki kez "mi majör"den gelen tremololu pasajlara yer verilmiştir:

Şekil 33. "Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları", 30.-51. ölçüler

Bu pasajlar, düşünsel anlamda; bireyin, tamamlanma arayışına ilişkin yaşadığı deneyimlerden bahsetmekte ve ifadelerin; ilk gelişinde güçlü bir coşku ile ve oldukça geniş olduğu, ikinci gelişinin işlenişiyile ise özellikle "anne" gözesine daha sevimli ve çocuksu bir gönderme içeren anlatıma sahip olduğu belirtilebilir. Bu pasajların mi majörde gelmesi de yine, düşünsel anlamda; "mi minör" olan müziğin ikinci bölümüne bir gönderme olmasının yanında, bu göndermenin yukarıda da bahsedildiği üzere bağlantılı olduğu "sol diyez" sesine

yüklenen anlam ve gayelerin, bireyin hayatında gerçekleştirmelerini / gerçekleştikleri zamanları ya da bu zamanlar içi kesitleri de temsil ederek aktarmaktadır.

52 *cantabile e rubato*
meno f *f* *piu f*

59 *zoppicare con rit.* **Tempo giusto**
fff *f*

Şekil 34. "Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları", 52.-63. ölçüler

76 *stringendo* *ff* *mf* *mp* **Andantino dolce sorridente**
zoppicare *(I) articolazione libero*

80 *mf*

88 *lamentoso*
zoppicare.....

Şekil 35. "Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları", 76.-95. ölçüler

Şekil 36. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları”, 96.-105. ölçüler

Bu, iki sefer gelen “mi majör” başlayan kesitlerin, “minör”e geçtiği kısımların sol el eşlik yapılarında, birinci bölümden varyant edilmiş ikinci bölümün ana teması, akorların en tiz seslerinde (ör. 45. ve 46. ölçülerde olduğu gibi) yansıtılmıştır. Bunun anlamı olarak da, düşünsel anlamda; hüsrarla sonuçlanmaya yüz tutan “tamamlanma arayışı heyecanı”nın derin bir hüznü dönüşmesi ve bu hüznün içerisinde duyulan sızılardan yanında, “anne” gözesi ve “anne” gözesi arayışı ile şimdiye dek ifade edilmiş olanların, buradaki duygu ve düşüncelere dahil oluşundan bahsedilebilir. Yine bu “mi majör” kesitlerin sol el eşlik yapılarında (ör. 52. ölçüde) anne gözesinin kendinin de duyurulduğu ayrıca belirtilebilir. Bu noktada, ana temanın ilk kesitinin eşliğine ilişkin belirtilebilecek bir diğer ayrıntı ise; ilk gelen “mi majör kesiti”nin öncesindeki gelişler hariç, temanın eşliğinde “anne” gözesinin de duyurulmasıdır. Bu ilk gelen “mi majör kesiti”nin öncesinde gelen temaların eşliğinde “anne” gözesinin gelmiyor oluşunun anlamı ise; müziğin bu bölümde, bireyin önceki bölümdeki arayışlarından ayrı değerlendirilebilecek bir arayışı anlatıyor olmasıdır. Ancak, ilk “mi majör” kesitle birlikte (ki bu kesitin “minöre” geçtiği 44. ölçüde tamamlanma arayışı içerisindeki “güzel zamanlar”ın arasından gelen ilk hüsrana anlatılmaktadır), müziğin önceki bölümünde anlatılan arayış ve hisler de bu bölümün bütünlüğüne, bireyin yaşadığı hüsrarla sonuçlanan deneyimler sonucu dahil olmuştur. Bu da, bölüm içerisinde “anne” gözesinin aynı zamanda bir sığınma noktası olması itibarıyla duyurulmasını doğurmaktadır.

“Anne” gözesinin bir sığınma noktası da olma konusuna değinmişken, bu bölümde; 120. ölçünün hemen öncesinde gelen, yine ölçü çizgilerinin

kaldırılmasıyla vurgulanmak istenen “kalıp dışı” yaklaşımın içerisindeki “sol-mi-do” yansımalarının, aslında aynı zamanda, aynı formasyonda, birinci ve ikinci bölümün sonlarında geldiği hatıralatılabilir ve ayrıca, dördüncü bölümün 3. sayfasının sondan 2. satırının ortasında gelecek olduğu da belirtilebilir. Bütün bu yansımalarla dair, özellikle beşinci bölümün girişi ve devamında aralarda gelen varyantları ile birlikte bölümler arası tematik bütünlüğe dair ayrıca fikir verebileceğinin yanında belirtilmelidir ki, bu yansımalar daha önce de belirttiğimiz üzere, “anne” gözesine ve “anne” gözesinin temsil ettikleriyle birebir ilişkili ve bağ içerisindedir.

Şekil 37. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları”, 113.-119. ölçüler

120. ölçüde, seslerin konturpantik açıdan köşe yapmasıyla elde edilmiş bölüm boyunca temanın en yabancılaşmış varyantı getirilmiştir. Temanın buradan itibaren (25.-26. ölçülerdekinden farklı olarak, tamamen) “majör”de geliyor oluşu, düşünsel anlamda; bireyin, bu bölümde anlatılan yaşam zamanlarındaki deneyimlere, her ne kadar sonları hüsrana dolu da olsa, hiç olmadığı kadar farklı bir bakış açısıyla, iyimser ve olumlu taraflarıyla baktığını aktarmaktadır. Bu farklı bakış açısına geçiş ise, müzikte yine “sol-mi-do” yansımalarıyla bağlantılı olan bakış açısıyla (sf. 66’da da belirtildiği üzere; “niyet”le) gelen ve “yeni bir sayfa”ya geçişi başlatan (113. ölçünün hemen ardından gelen) “mi diyez - si diyez

- mi diyez...” çıkış hareketiyle sağlanmıştır.¹⁷ Burada bahsettiğimiz durumun devamı, 122. ve 129. ölçüler arasındaki kesitte aktarılmıştır ve bu kesit düşünsel anlamda; örneğin, “ağlamaklı olunan bir zamanda, gözyaşları içerisindeyken, akla birden farklı açıdan bir şey gelmesiyle ağlamaklı halin içerisinde gülmeye de başlanması” gibi bir durumu temsil etmektedir.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 120 and is marked 'Andantino amabile'. It features a melodic line in the right hand with triplets and a bass line with chords. The second system starts at measure 124 and includes a trill in the right hand. The third system starts at measure 128 and is marked 'accel. poco a poco con frustrato e furioso'. The score includes various musical notations such as triplets, trills, and dynamic markings like 'mf' and 'mp'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Şekil 38. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları”, 18.-21. ölçüler

131. ölçüden itibaren aynı zamanda müziğin tepe noktası olan ve 137. ölçüde ana temaya bağlanana kadar olan, bölüm boyunca ilk defa kullandığımız köşeli ritm kalıplarını içeren bu tamperemanlı bağlantı pasajının (öncesindeki “majör” gelişin hemen ardından “subito” denebilecek bir şekilde gelmesinin de etkisiyle dinleyenin algısını ayakta tutmak işlevinin yanında) düşünsel karşılığı; bireyin, farklı bakış açıları geliştirse de (müziğin ikinci bölümünün 91. ölçüsünden itibaren gelişen kesitte olduğu gibi) hüsranlı deneyimler sonucu derinden yaşadığı acının dönüşmemesinin getirdiği bir patlamanın yol açtığı bir

¹⁷ Burada “mi diyez” sesinin etkisi ve çıkıştaki hız da vurgulanarak, düşünsel anlamda; aslında önceki bakış açısının yazılı olduğu bir kağıt parçası ortasından resmen yırtılarak/yarılarak o sayfanın hemen altındaki, deneyimlere ilişkin başka ve olumlu bir bakış açısının (“ne olursa olsun güzel zamanlardı, şöyle bir durup tekrar bakınca” gibi) bulunduğu alttaki sayfaya geçiş anlatılmıştır.

“özde kırılma/kırma”dır (.ve kırılmış parçalar “keskin”dir). Burada değindiğimiz konu, aynı zamanda müziğin bu bölümünün isminde “taş plak kırıkları” ifadesiyle yer almaktadır. “Taş plak” ifadesi ise, müziğin bestecisi olarak düşünsel anlamda oluşturduğumuz bireysel yaklaşımlar sonucu ortaya çıkmıştır, öyle ki; bir taş plak düşündüğümüzde ilk çağrışanlar, günümüz şartlarına nispeten daha bir samimiyet/içtenliktir (taş plak dendiğinde, yine müziğin bestecisi olarak, bireysel duyumsadığımız çağrışımlardaki müzik, burada bölümün genelinde yansıtılmaya çalışılmış olmakla birlikte, özellikle “mi majör” gelen kesitlerin minöre geçtikten sonraki sade, hatta basit bir deyişe sahip olan kısımlarıyla ayrıca vurgulanarak yansıtılmaya çalışılmıştır). Buradan hareketle belirtmeliyiz ki; müziğin bu bölümünde işlediğimiz, bireyin “sevgililik”e dair yaşam zamanlarındaki duruşunun samimiyeti ve içtenliği de bölümün ismi ile ayrıca vurgulanmak istenmiştir. “Mantarlı şişedeki taş plak kırıkları” ifadesi ise, bireyin yaşadıkları sonucu, kendisini, tüm kalabalık ve koşuşturmanın içinde, ıssız bir adada ve yalnız hissetmesi ve/veya böyle bir duruma (içe kapanmaya/ıssız olmaya) kendisini itmesi, bununla birlikte dış dünyaya iletmek istediği bir dışavurum ve yardım mesajı olarak da, taş plak kırıklarını içine koyarak adasının sahilinden (“kalabalığa”) okyanusa gönderdiği mantarlı bir şişeyi¹⁸ anlatmaktadır.

137. ölçüde son olarak gelen A’nın, 141. ölçüsünde, aynen 15. ölçüde kullanılan “anne” gözesi varyantının bir varyasyonuna daha yer verilmiştir. Müziğin özellikle bu bölümünde anne gözesi varyasyonları düşünsel ve kompozisyonel anlamda incelikli işlenmiş olmakla birlikte 141. ölçüdeki daha sıkışmış ve baskılı olarak gelen “anne” gözesi varyantı, düşünsel anlamda; bireyin, daha önce aynen “ihtiyaç/inanç/bağlılık” ya da “vazgeçmeme” olarak belirttiğimiz durumunun, bu sefer bireyin içinde “keskin” (“ayrıca acıtan”) parçalara bölünmüş haldeki hüznü ile ve dolayısıyla oluşmuş kaygı ile dışavurumunu yansıtmaktadır.

Müziğin ikinci bölümünün sonundaki akor yığılmasının kompozisyonel ve düşünsel anlamda işlevinin benzeri olarak, burada 143. ve 144. ölçülerde getirilen yığılma; yukarıda belirttiğimiz 141. ölçüden itibaren yansıtılan kaygı durumunun aynı zamanda, bireyin “ıssızlığı”ndaki / “ıssız ada”daki durgunluğuyla bütünleşik olduğunu / durgun (ve kesinlikle dingin olmayan), puslu ve bulanık bir hali aktarmaktadır.

¹⁸ Bir kağıda yazılan mesajın, su almayacak şekilde mantarla kapatılmış bir şişe aracılığıyla yüzdürülerek ve mesajın umulan hedefteki herhangi ya da özel birine ulaşması umuduyla gönderilmesinde olduğu gibi.

132

f

poco rit.

135

ff

ff

p

mf

Adagio

Adagietto

Ped

140

3

3

3

3

3

3

143

ff

mf

Tempo libero e rubato

Şekil 39. "Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları", 132.-144. ölçüler

146. ve 147. ölçülerde gelen "onaltılık" ve "noktalı sekizlik"ten oluşan kalıplar, daha önce bahsettiğimiz ikilemelerin (bu bölümün finalinde de vurgulacak olan) yansımalarıdır. Bununla birlikte, bu kalıplardaki ses seçimlerine dair de belirtecek olursak: Bu bölümün ilk olarak 19. ve 20. ölçülerinin sol elinde, ölçülerin son vuruşlarında yapılan akor sesleri değişiminden ve böylece oluşturulan atmosferden bahsetmiştik. İkilemelerin devamının terk edilmesinin aktardığı "ihtiyaç/inanç/bağlılık" ya da "vazgeçmeme" durumundaki bir çeşit "pürüzlü hal"e ilerleyiş de bu akor sesi değişimleriyle ayrıca vurgulanmıştı. Burada ise, örneğin 19. ve 20. ölçülerdeki ve ek olarak 25. ölçüdeki akorları çağrıştıran ses seçimleri birarada ve bahsettiğimiz ikilemelerin yansımalarıyla birlikte, aynı kalıpta kullanılmıştır. 146. ve 147. ölçüler ile 148. ölçünün ilk vuruşunda aktarılanların düşünsel karşılığı; bireyin, içinde bulunduğu hüznü,

acılı, kaygılı, durgun, puslu ve bulanık hallerin oluşturduğu atmosferi kararlılıkla ve bir bakıma “alevlenip yakarak” dağıtma girişimidir. Bu girişim de 145. ölçüde ateşlenmiştir. Diğer yandan, buradaki özellikle belirtilecek bir nokta da, bu “yakma” fenomeninde yanmanın (*bireyin kendisinin de yanmasının*) bir yan ürünü (*diplerden gelen bir haykırış*) gibi ortaya çıkan, 147. ölçüde sol elde diplerde duyurulan “anne” gözesi ile (“sol-mi” olarak kendisinin), ardından gelen (m3+m3 / “dim.” kurulumuyla, ikinci bölümdeki tamperemanlı haykırış pasajlarını çağrıştıran) “mi-do diyez” aralığının bütünleşik olarak getirilmiş olmasıdır. Bu durumun düşünsel anlamdaki karşılığı ise; bireyin içindeki bir yardım çılgılığının (“anne” gözesinin bir sığınma noktası da olması durumunu hatırlatarak) uğultu şeklinde, 147. ölçüdeki glissandonun temsil ettiği, bir haykırma olarak da değerlendirilebilecek “yakarak (atmosferi) dağıtma” fenomeninin arasından dışarı çıkmasıdır. Ayrıca, burada sol eldeki mi tremolosuyla birlikte gelen glissando, bir sonraki bölümde B kesiti olarak gelecek glissandoların bir ilk izlenimi olarak aktarılmıştır. Ardından 148. ölçüde, düşünsel anlamda, “yakma”/“yanma”yı gerçekleştiren haykırmanın güçlü kuyruğunu temsil eden ve mevzubahis ikilemelerin bir yansıması niteliğindeki pest ve tizlerde, oktav ve dört forte olarak duyurulan “do diyez”lerle, bölümdeki son söz izlenimi aktarılmıştır.

The image shows a musical score for a piano piece. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano part with a forte (fff) dynamic and a glissando (gliss.) in measure 147. The tempo changes from 'Allegro ma non troppo' to 'Moderato comodo' in measure 148. The dynamics include 'dynamica libero', 'p subito', and 'sombre'.

Şekil 40. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları”, 145.-149. ölçüler

Ancak bölümün finali, bireyin bu son sözü gibi duran haykırma ile değil, düşünsel anlamda; haykırma durumunun altından, bireyin ıssızlığındaki (içten nüfuz ederek ve dıştan çevreleyerek) geneli dolduran son durum atmosferi aktarılarak yapılmıştır. Bu aynı zamanda, taş plak kırıklarını içine koyup gönderdiği mantarlı şişenin yükünün, yüzerken su yüzeyinin altında kalan

yarısının içinde olduğu yoğun ve boğuk atmosferdir. Birey böylece, kendi kendisine bile söyleyemediklerinin sonuna gelmiştir ve artık, söylenmeyenlerin su yüzüne çıkacağı bir suskunluk noktasına ulaşılmıştır. Kesik çizgilerden oluşan final çizgisi de bu düşünselliği ayrıca yansıtmaya işlevindedir.

Bu bölüm için son olarak, bölümün formel unsurlarına değinecek olursak: İkinci bölümde olduğu gibi, yine bir introdüksiyonla başlattığımız bu bölümde, 11. ölçüye kadar introdüksiyonunun ilk ve büyük olan kesiti, 11. ve 12. ölçülerde ise tam olarak A'ya hazırlayan ikinci kesiti gelmektedir. 30. ölçüye kadar devam eden A, yerini 31. ve 61. ölçülerde “mi majör” tonunda B'ye bırakmaktadır. Bu B bölmesi, karakter olarak da A'dan farklı getirelerek, bölmenin B olduğu fikri ayrıca desteklenmiştir. 62. ölçüde A bölmesinin varyantı getirilmiş ve bu A bölmesinden sonra ise, geleneksel ABACABA rondo formunda olması gerektiğinin dışında, tekrar mi majörde B getirilmiştir ve bunun net düşünsel karşılığı; bireyin, C fikri gibi, içinde bulunduğu ruh halinden bambaşka bir “yükseliş”i başaramamış olmasıdır. 78. ölçüde başlayıp 108. ölçüde sonlanan bu ikinci B bölmesinin ardından, 109. ölçüde A getirilmiş ve bu A'nın ardından 114. ölçüden 120. ölçüye kadar kısmi bir C olarak yaklaşılabilir yeni bir kesite yer verilmiştir. Bu kesit, şimdiye dek minörde getirilmiş A'ları majöre taşıyan bir köprü olarak da düşünülebilir. Ardından 137. ve 138. ölçülerde, bu bölümün en başındaki introdüksiyonun ikinci kesiti, sadece sol elde oktav ve akorlar olarak duyurulup, yine bir geçiş/köprü olarak yaklaşılabilir A'nın varyantı getirilmiştir. Bölümün finaline ise 146. ölçüde başlayan coda ile ulaşılmıştır. Ayrıca bkz. “Tablo 3.”.

| Ölçüler | 1 - 9 | 11,12 | 13 -30 | 31 -61 | 62 -77 | 78 -108 |
|----------|------------------------|------------------------|--------|--------|----------------|---------|
| Bölmeler | 1. kesit (İntro.K1) | 2. kesit (İntro.K2) | A | B | A ¹ | B |
| | İntrodüksiyon | | | | | |

Tablo 3. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları”, bölmeler

| Ölçüler | 109 - 113 | 114 - 119 | 120 - 136 | 137 , 138 | 139 - 145 | 146 - 149 |
|----------|-----------|-----------|-----------------|-------------------------|-----------------------------------|-----------|
| Bölmeler | A | (C) | A ^{1•} | (İntro.K2) ¹ | A ² (geçiş / köprü) | Coda |

Tablo 3. “Mantarlı Şişedeki Taş Plak Kırıkları”, bölmeler (*devamı*)

Not: “A'nın varyasyonu” A¹ ile, “A¹ in varyasyonu” ise A^{1•} ile gösterilmiştir.

4.4. İç (b)Ahçe'de / "Sürt-Yansın"

Bu bölümde ilk olarak farkedileceği üzere, müziğin ilk bölümündekine benzer bir şekilde, ölçü formu ve geleneksel ölçü çizgileri kullanımı dışında bir yazı stiline dönülmüştür. Buradaki hedef, yine ilk bölümde olduğu gibi ve tempoyla birlikte de belirtildiği gibi, piyanisti, belli konularda rahat bırakarak genel anlamda rubato ve emprovize havasında bir çalıma yönlendirmektir.

The image shows a page of musical notation for the piece "Sürt-Yansın". The notation is written on a grand staff with a single line for each hand, indicated by a large brace on the left. The tempo is marked "Adagio (rubato e quasi improvvisazione)" and the dynamics are "Dinamica e Tempo ad libitum". The piece is marked "con Ped." (with pedal). The notation includes various rhythmic figures, including triplets and sextuplets, and a section marked "15''" (15th degree). The score concludes with "accel.." (accelerando), "(Andantino)", and "rit.." (ritardando).

Şekil 41. "Sürt-Yansın", ilk sayfa

Diğer yandan, bu bölümün yine ilk olarak farkedilecek özelliklerinden bir diğeri ise; bölümün başında üç satır boyunca ilerleyen, sol elin üçüncü bölüm temasının yankılarını temsil ettiği, sağ elin de diğer bölümlerin tematik malzemelerinin adeta bir sentezini temsil ettiği bir politonalite durumunun olmasıdır. Bununla birlikte, müzik boyunca leitmotif olarak işlenen öğeler ve tematik materyallerin yabancılaştırılmış ve/veya yabancı ortama dahil edilmiş halleri ve piyanonun geleneksel teknikler dışındaki kullanımıyla, bölüm boyunca yer verilmemiş ses ve tınlayışlarla ses materyalini tazeleme niyetine girilmiştir. Buna en güzel örnek olarak ikinci sayfanın ikinci satırındaki “la bemol” üzerine yapılan glissandolar işaret edilebilir. Ayrıca, burada bahsettiğimiz yazım tekniğiyle elde edilen “yabancılaştırma ve/veya yabancı ortama dahil etme” ve

Şekil 42. “Sürt-Yansın”, ikinci sayfa, ilk iki satır

materyallerin “yansıma”larına ilişkin örnekler olarak; bölümün en başında kullanılan, “do - re bemol” ve devamındaki diğer uygulamalara, küçük notalı pasajlardaki ses seçimlerine, birinci ikinci ve üçüncü satırın sonlarındaki ve ikinci sayfanın ilk satırının ortasındaki çarpmalara, ikinci sayfanın üçüncü satırının başında gelen tematik harekete, ikinci sayfanın son satırının ortasında gelen pasaja, üçüncü sayfanın ikinci satırının sonundan başlayan “la bemol - oktav re bemol” hareketi ve bu hareketin, devam eden iki satır boyunca gelen varyantlarına işaret edilebilir.¹⁹

¹⁹ bkz. Şekil 43. ve 44.

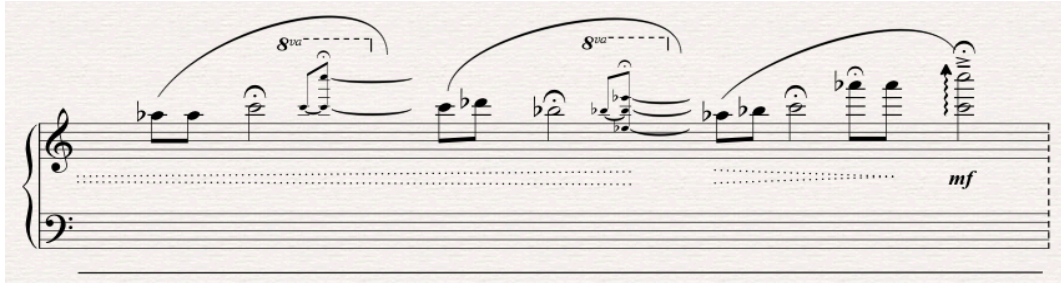
Şekil 43. "Sürt-Yansın", ikinci sayfa, son beş satır

Şekil 44. "Sürt-Yansın", üçüncü sayfa, ilk üç satır

Buraya kadar bahsedilenlerin düşünsel karşılığına gelinecek olursa: Bu bölümle birlikte, bireyin, kendini dış dünyadan tamamen soyutladığı bir ortama /

atmosfere geçilmiştir. Birey, buraya kadar yaşadığı “olumsuz” (“*yukarıdan*” bakıldığında göreceli bir “olumsuz”) hayat deneyimlerinin etkisiyle, kendisini tamamen iç dünyasında ve bir nevi “karanlık bir ıssızlık”ta hissetmektedir. Bu karanlığı kendi kendine aydınlatma çabası olarak da elindekileri (yaşam deneyimlerinden elinde/içinde vb. kalanları ve/veya bunların izlerini) kullanarak / elindekilerden yola çıkarak, ne olup bittiğini, nerede ve neden bulunduğunu görmek istemektedir. Zaten tamamen soyut bir ortamda bulunan bireyin, bu aydınlatma çabası içerisinde yaptığı ise, elindekileri birbirine sürterek bir nevi ilkel yöntemle ateş yakmaya çalışmasıdır. Bu bölümün başında duyulan politonal durumun düşünel karşılığını ayrıca açıklayacak olursak, bu; en son deneyimlenmiş olan (bir önceki bölümün konusu olan) “sevgililik” durumundan arta kalanların bireyin iç dünyasına çekildiği atmosferde tazeliğe yankılanmasıdır.

Diğer yandan, yukarıda bahsettiğimiz “ateş yakma”ya dair durumun bölümdeki yansımalarına ve anlamlarına değinecek olursak, ilk olarak; “la bemol” üzerine yapılan glissandolar, yukarıda bahsettiğimiz “sürtme” eylemini (*performanstaki tekniğe de aynen “sürtme” olarak yansımalarını da belirterek*) temsil etmektedir. Üçüncü sayfanın ikinci satırının sonunda başlayan ve devam eden, “sol-mi-do” yansımalarının bulunduğu kesit ise, ilk küçük kıvılcımların



Şekil 45. “Sürt-Yansın”, üçüncü sayfa, dördüncü satır

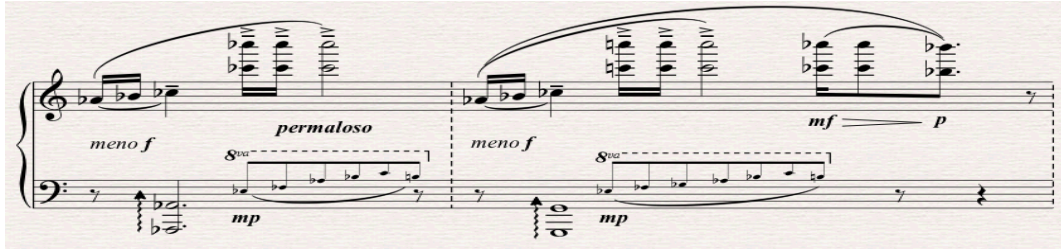
büyük bir narinlik halinde ve ateşe dair yine narin olan bir umutla elde edilmesini temsil etmektedir.

Üçüncü sayfanın son satırındaki, bu sefer sağ (sustain) pedal da kullanılarak yapılan glissando ise, kıvılcımların ardından son bir çabayla güçlü bir duman da çıkmasıyla ateşin elde edilmesini aktarmakta, devamındaki pasaj ise, ateş ile ilk farkedilenin, yine ıssızlıkta/ıssız bir karanlığın ortasında bulunduğu durumunu ve bu ıssızlığın “ilıklere kadar işlemiş” olduğu durumunun hissiyatını yansıtmaktadır.



Şekil 46. "Sürt-Yansın", üçüncü sayfa, dördüncü satır

Bu bölümün dördüncü sayfasının ikinci satırının sonunda majörleşen atmosfer ise, bireyin uçsuz bucaksız bir ıssızlığın içinde olmadığına dair bir işaret görmesini aktarmaktadır, ki bu işaret, elindeki ateşin ışığının, karşıda ve biraz uzakta bir yerlerden belli belirsiz bir yansıma yapmasıdır (*fiziksel anlamda ışığın yansıması*). Yani birey, uçsuz bucaksız bir boşluğun ortasında olmadığına dair bir işaret görmüştür ve aniden, içine yavaşça dolan tatlı bir heyecanla gelen umudun müziğe aktarımı burada böylece sağlanmaya çalışılmıştır.



Şekil 47. "Sürt-Yansın", dördüncü sayfa, ilk satır



Şekil 48. "Sürt-Yansın", dördüncü sayfa, ikinci satır

Dördüncü sayfanın son satırında ise, bireyin, yansımayı gördüğü tarafa doğru elindeki ateşle yaklaşması anlatılmaktadır. Forte gelen "la bemol, si bemol" oktavlar, bireyin yansıma doğru ilerlemesini tetikleyen ve diğer bir bakış açısıyla, yansıma doğru ilerlemesiyle eş zamanlı gerçekleşen içindeki tatlı heyecanın güçlü bir coşkuya dönüşmesinin ilk adımıdır. Bu esnada hedefine doğru ilerleyen, ona gittikçe yaklaşmaya başlayan birey, elindeki ateşin etrafı belli belirsiz ve dalganarak aydınlatmasından da kaynaklı olarak tam seçemediği karşısındaki yansıma yapan şeyin içinde bir olumsuzluk olduğunu hisseder, coşku bir kere başlamıştır içinde ama böylece hafif burkulmuştur da. Burada içinde

bulunulan durumdaki coşku, “re” pedalı üzerine “do majör” akoru getirilerek müziğe yansıtılmaya çalışılmıştır. Ardından gelen, bölümün en başında ve üçüncü bölümün 144. ölçüsünde kullandığımız tam ton aralıklarla gelen seslerden oluşan 17’leme ise, hedefine daha da yaklaşan bireyin içindeki burukluğun (“durağan bir korku” da içeren) soğuk ve bulanık bir hisse teslim oluşunu temsil etmektedir.

Bölümün finalindeki, son notalar ile anlatılan ise; yansımanın geldiği yere artık ulaşmış olan bireyin, yansımayı yapan şeye dokunmasıyla yaşadığı olumsuz şoktur. Öyle ki, yansımayı yapan (bir sonraki bölümde boylu boyunca işlenecek olan) şey, bireyin farketmeden kendi kendine ördüğü ve kendi kendini aralarında hapsetmiş olduğu soğuk duvarlardır. Bu arada ateş de daha güçlü yanmaya başlamıştır ve bireyin etrafını görüş mesafesi de böylece artmıştır, yani birey, uçsuz bucaksız bir boşluğun içinde değil de, içindeki uçsuz bucaksız görünen duvarların arasında olduğunu farketmiştir. Yaşadığı şokun müziğe aktarımında ise, bölümün en başında gelen “do-re bemol”e, tam ton aralıklarla oluşturulmuş sforzando gelen kırık akor ile sert ve ani bir dönüş (başlanan yere dönüş/düşüş) yapılmıştır.²⁰

Şekil 49. “Sürt-Yansın”, son satır.

Son olarak, belirtebiliriz ki bu bölüm, genel olarak beş kesite ayrılmaktadır: İlk sayfanın ilk üç satırı (her biri birer cümle olmak üzere) 1. kesit, ilk sayfanın son satırı ile ikinci sayfanın ilk satırı 2. kesit, ikinci sayfanın ikinci satırı ile üçüncü sayfanın ikinci satırının ikinci ölçüsüne kadar 3. kesit, aynı satırın ikinci ölçüsü ile üçüncü sayfanın beşinci satırının ikinci ölçüsüne kadar 4. kesit ve geriye kalan kısım 5. kesit.

²⁰ Bu noktaya ilişkin ayrıca bkz. sf. 103, dipnot 24

4.5. İç (b)Ahçe'de / “Kabuk Boyunca”

Müziğin bu bölümüne dair, öncelikle belirtilebilir ki; bu bölümde, notasyon olarak olmasa da, bir önceki bölüm; Eksen'i hazırlayışıyla ve düşünsel anlamda, özellikle finaliyle olmak üzere bu bölüme introduksiyon olma niteliği de taşımaktadır. Bireyin, genel olarak, arayışlarına ulaşamaması ve olumsuz hayat deneyimleri sonucu etrafına farketmeden ördüğü duvarları, yani aslında, çekildiği kabuğunu (*“kabuğuna çekilmek”*), kabuktaki izleri ve kabuktan kurtulmaya dair çaba ve yakarışlarını anlatan bu bölüm, spesifik bir tema içermemektedir. Bunun yerine, daha önceki bölümlerde karşılaştığımız temalar ve tematik hareketlerden, toccatta diyebileceğimiz bir yapıda, son derece akıcı ve “atmosferine hapsedici” bir ilerleyiş sağlanması amaçlanmıştır.

Bu temalar ve tematik hareketlerden bahsetmek gerekirse; bunlardan ilki ve en basit gibi görünen, ancak en anlamlısı, bölümün ilk iki notası olan “do - la bemol sesleri ve aralarındaki m6 aralık ilişkisidir. “Do - la bemol” ilişkisindeki “la bemol”ü ilkin birinci bölümün “do majör” yapısı içerisinde, dünyada insan olmayı deneyimlemeye dair bir özsöz olması haliyle ele almıştık. İlk bölümde “do majör” içerisinde karşılaştığımız bu ilişkiyi, bu bölümde “fa minör” bir başlangıç içerisinde kullanarak buraya taşımış bulunuyoruz. Bu anlamda, “do - la bemol”ü, “do majör” içinde getirmenin yansıttığı hissiyata karşılık, aynı aralığın “fa minör”de daha tamamlayıcı bir işlevle özellikle alınmış olması, ses-armoni / hissiyat ilişkisine dair tutumumuza başka bir örnek olmakla birlikte, birinci bölümde “la bemol” sesinin kullanımıyla mevzubahis olan “öz söz”e dair geniş bir işlenişin gerçekleşeceğini de işaret etmektedir. Öyle ki, bu bölümün adından ve önceki bölüme dair açıklamalardan da anlaşılacağı üzere, bu bölümde, bireyin etrafında, yaşadıkları sonucu oluşmuş onu kendi içinde hapseden “kabuk” yapısında bir duvar söz konusudur. “Kabuğuna çekilme” ifadesinden yola çıkarak adlandırdığımız bu bölümde mevzubahis olan kabuk, aynı zamanda doğada organik bir oluşum olan kabuğun²¹ oluşma şekliyle de bağlantılandırılarak; bireyin, yaşadıkları sonucu (*bilinçli ya da bilinçsiz, ki burada daha çok bir “farketmeden” durumu söz konusudur*) “hissi metabolizması” diyebileceğimiz içsel ve örgütlü bir yapı tarafından oluşturulan ve içeriği yine yaşananlardan izler taşıyan bir kabuktur. Bu durumun müziğe aktarımı da dördüncü bölümde olduğu

²¹ Örneğin, bir bitkinin ya da bir hayvanın, mesela bir salyangozun kendi kabuğunu kendisinin, kendi metabolizmasıyla oluşturması, ya da bir mağaranın duvar ve tünellerinin, örneğin içinden geçen bir akar suyun etkisiyle oluşması/şekillenmesi gibi vb.

gibi ama daha kapalı ve dolaylı bir yazıyla, diğer bölümlerle kurulmuş olan organik bağlarla sağlanmıştır.²²

The image shows a musical score for the piece "Kabuk Boyunca", measures 1-11. The score is written for piano and is in 9/8 time. It begins with the tempo marking "Grave ma non troppo" and the dynamic "Piano". The first system (measures 1-3) includes markings for "mp", "rubato*", and "con Ped.". The second system (measures 4-6) continues the "rubato*" marking. The third system (measures 7-9) features an acceleration ("accel.") leading to "Allegro" tempo, with a dynamic of "f". The final system (measures 10-11) returns to a slower tempo, marked "Adagio subito (rubato)", with a dynamic of "p". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Şekil 50. "Kabuk Boyunca", 1.-11. ölçüler

Yukarıda belirtmeye başladığımız, temalar ve tematik hareketlere dair başka örneklendirmelerde bulunacak olursak; başta "anne" gözesi, ikinci bölümün özellikle 57. ve 58. ölçülerindeki tematik hareketin varyantı, bölüm içerisinde ve daha önceki bölümlerde kullanılan akorların hem kırık oktavlar (ör. 19. ölçü ve

²² Diğer bölümlerde yapıldığı gibi, açıklamaların daha rahat incelenmesi bakımından ilgili ölçülerin yeri geldikçe buradaki açıklamalara ilştirilmesi, bu bölümün açıklamalarındaki yoğun ölçü atlamaları gözönüne alındığında gereksiz kalabalık oluşturacağından, bu bölümde, bölümün ilk 9 ölçüsünün bulunduğu şekil haricinde nota eklenmemesinin yerinde olacağı düşünülmüştür. Nota için bkz. Bölüm 3.2.5.

devamı) hem de arpej akor yığınları (58. ölçü ve devamı) olarak kullanımı ve üçüncü bölümün 31. ölçüsü ile başlayan B kesiti işaret edilebilir.

Organik bir atmosferde ilerleyen bu bölümün başına ilişkin, atmosferin yer yer ritmik yapıyla değişmesini sağlayan önemli bir ayrıntıdan söz etmek gerekirse; 1. ölçüden 18. ölçüye kadar, ölçü formu “2+2+2+3” - 9/8 olmasına rağmen, yazıda ve duyumda (ve notadaki dipnotla da belirttiğimiz üzere) alışıla gelmiş ikişerli ve üçerli kalıpların dışında, serbest ama kendi içinde tutarlı bir ölçü formu elde edilmeye çalışılmıştır. Bölümün, 19. ölçüden itibaren bariz bir “2+2+2+3” ile devam ediyor olmasının ise, dinleyici “kulağını ayakta tutmak” adına ayrıca bir işlevselliğe sahip olması düşünülmüştür. Bu bölümdeki “2+2+2+3” kalıbının baskın olarak (daha önceki) ilk izlenimi ise, müziğin ikinci bölümünün 45. ölçüsünde, fff nüansla ve “2+2+2+3” şeklinde gelen ilk zirve pasajında bariz bir şekilde görülebilir. Bu da, müziğin tematik bağlarına bir başka örnek olarak değerlendirilmelidir.

Temalar, tematik hareketler, ölçü formu ve ritmik kalıpların yanında bu bölümdeki formel unsurlara gelecek olursak; geleneksel formların hiçbirine uymayan, ancak daha önce de belirttiğimiz üzere, genel atmosferi olarak “toccata”ya benzetebileceğimiz bu bölüm, ayırmak gerekirse Tablo 4.’te görüleceği üzere kısmi bölmelere ayrılıyor. Ancak bu bölmeler, “kısmi” diyerek de belirttiğimiz üzere, birbirleriyle son derece organik bağlar içermektedir ve böylece, bölümün başından sonuna kadar bir tırmanış izlenimi elde edilmesine çalışılmıştır.

| | | | | | | |
|-----------------|----------|----------|----------|----------|----------|-------|
| Ölçüler | 1 - 18 | 19 - 38 | 39 - 49 | 50 - 73 | 74 - 81 | 82 |
| Bölmeler | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Köprü |

Tablo 4. “Kabuk Boyunca”, bölmeler

| | | | | | | |
|-----------------|----------|----------------|----------------|----------|-----------|-----------|
| Ölçüler | 83 - 92 | 93 - 96 | 97 | 98 - 112 | 113 - 119 | 119 - 124 |
| Bölmeler | 6 | <i>1.kesit</i> | <i>2.kesit</i> | 7 | 8 | Coda |
| | | Köprü | | | | |

Tablo 4. “Kabuk Boyunca”, bölmeler (devamı)

Bölümün yapısal özelliklerinden ve düşünsel karşılıklarından bahsetmek gerekirse; öncelikle bölümün başından sonuna kadar özellikle arpej hareketleriyle “ostinato” biçimde ilerleyen bir eşlik partisi kullandığımızdan söz edilebilir. Bu, düşünsel anlamda; boyunca ilerlenen kabuğu temsil etmektedir. Diğer yandan, sağ elde gelen diğer arpej hareketleri (ör. 8., 13. ve 17. ölçülerdekiler), 50. ölçüde başlayan kesitin uzun soluklu arpej pasajına dönüştürülmüştür. Bu uzun soluklu pasaja başlanmadan önce de, pasajın yürütücü fikri, öncesinde dağıtılarak getirilmiş olup, hemen ardından 58. ölçüde bu arpej pasajının varyantı getirilerek atmosfer tazelenmiştir. 82. ve 95. ölçülerde küçük notalarla gelen, ölçüsüz pasajlar da burada bahsettiğimiz arpej fikirleriyle bağdaşıktır ve bu bölümün geneline yayılmış olan arpej hareketleri genel olarak, düşünsel anlamda; bireyin kabuk boyunca ilerlerken aynı zamanda yer yer hem tırmandığını, hem kabuğu eşelediğini, kazımaya/kazmaya çalıştığını, hem de bu esnada yaşadıklarını ve psikolojisindeki değişimleri / anlık durumları yansıtmaya işlevindedir. Örneğin, 58.-62. ölçüler arası ve 70. ölçüde yazı olarak görülebilecek arpejler, 74. ölçüde başlayan yeni kesitte bambaşka bir atmosfer ile yazıda devam ettirilmiştir. Bu durumun düşünsel karşılığı ise; bireyin, kabuk boyunca ilerlerken ve bir çıkış yolu bulmaya çalışırken, yorgunluk ve “ıssızlık”la, olduğu yerde dizleri üzerine düşmesi ve o enstantanedeki bulanık, sessiz yakarışlarla dolu ağlamaklı halidir.

Son olarak, belirtilecek olursa; önceki bölümlerdeki temalar ve tematik malzemelerin varlığı ve bunların varyantlarıyla, bu bölümde 9/8’lik ritmik yapının sıra sıra, özellikle farklı ses ve artikülasyon seçimleriyle oluşturulmuş kalıplar halinde, birbirlerini tazelercesine kullanılmasıyla, az veya çok / genel olarak veya nokta atışı olarak diğer bölümlerle sıkı bağlar içinde olmasıyla, bölümün toccatta havasında, tek düze bir yazıyla ilerletilmiş olmasına rağmen, genel tırmanın sağlıklı bir şekilde gerçekleştirilmesine çalışılmıştır.

4.6. Yıldızdan Mektup

İlk olarak, bu bölümün nota yazısına bakıldığında da görüleceği üzere, bölümdeki yazı, “ossia satır”lar haricinde tamamen birinci bölümdeki düzene dönmüş durumdadır. Bunun düşünsel karşılığı; müziğin bu bölümünün, Dünya’da

Tempo libero e improvvisazione*



(sempre con ♩)

The image shows a musical score for 'Yıldızdan Mektup'. The top part is a photograph of a cave with a beam of light shining from an opening. The score is written for piano and includes dynamic markings (mf, p, mp) and performance instructions like 'stretto'. The bottom part of the score is a musical notation with a treble and bass clef, showing a sequence of notes and rests.

* Işığın geldiği yerdeki nota (♩, "A7") ile başlayınız ve hemen alttaki porteden ("C8" ile) devam ediniz. Bu bölüm 2 sayfadır ve ilk sayfadaki son notası, sağ elde çalınan "re bemol"dür. Ardından gelen kısımda, atmosferine de mümkün olduğunca bağlı kalarak "do" eksenindeki "Yıldızdan Anaya" isimli ilk bölümü emprovize olarak ve "fa" ekseninde duyurunuz, emprovizasyonu son portedeki notalara bağlayarak sonlandırınız.

Şekil 51. "Yıldızdan Mektup", ilk sayfa

bir insan olarak deneyimlerini sürdürürken çıkmaza giren bireyin kabuk boyunca ilerlerken, bir mesajın karşısına “gerçek üstü” ve sürpriz bir şekilde çıkması ve bu mesajın da, müziğin birinci bölümünde bahsi geçen saf sevgi ve ışığa dair olan

atmosfer içinde gelmesidir. Bunun yanında, temponun serbest bırakılmasından da öte, belirli kısımlar haricinde piyaniste emprovizasyon olanağı da sağlanmıştır. Bunun sebebi de, bu müzikte “esas kişi” olan “yıldız tohumu”nun, aslında hemen hemen her insanın geçtiği deneyimlerden geçmesi ve herkesin müziğin bu programında kendinden bir şeyler bulması, dolayısıyla da icracının da müziğe kendinden de bir şeyler katmasının yerinde olacağı düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Diğer yandan, bölümdeki ilk notalar ile bunların düşünsel karşılığı arasındaki ilişki, bölümün programından yola çıkılarak direkt olarak anlaşılabilirliğinden, burada ayrıca yorumlanarak açıklama yapılmasına gerek duyulmamıştır.

Burada, bahsedilecek diğer bir konuya geçmeden önce, bazı hatırlatmalar yapmak ve daha önce belirtmediklerimizi sunmak yerinde olacaktır:

İkinci bölümde, bireyin arayışı esnasında içinde duyumsadığı birinci bölümün “do majör” tonu içindeki “sol-mi” gözesini “mi minör” Eksen’inde araması ancak ton dereceleri bakımından arayışına yine ulaşamamasından bahsedilmişti. Burada ise, bu noktayla da bağlantılı olan, müzikte bölümler arası tema ve tematik materyallere bakışın daha üzerindeki bir bakışla, bölüm başlıkları/tonlarına dair dikkat çekilmesi gerekenlerden bahsetmek yerinde olacaktır:

Birinci bölüm, “do majör” Eksen’inde ve (kısaca) sevgi ile ışığa dair bir ortamda idi, leitmotif de yine bu bölümde “sol-mi” gözesi olarak ele alınmıştı. İkinci bölümde ise ton, düşünsel anlamda; hayatın dayatılmış kuralları ve düzeni içerisinde ister istemez “minör” idi (“mi minör”). Eksen’in mi olmasının amacı ise, inici bir aralık olan leitmotifte “sol” sesinden sonra “mi” sesinde kalışa varılması ve ikinci bölüm içerisinde, bireyin “sol” dedikten sonra varacağı noktanın (“anne” deyişi hatırlanacak olursa ve buradan hareketle; birey, “an..” dedikten sonra, “..ne” diyeceği sesin) “mi” sesi olması ve “mi” deyişiyle birlikte de, artık Dünya’da ve bir insan olduğu durumunun, farklı düşünsel, kompozisyonel öge ve açılardan da hareket ederek vurgulanmasıdır. Üçüncü bölümün tonu ise “do diyez minör” idi. Bunun düşünsel karşılığı da; “mi” Eksen’inde arayışına ulaşamamış bireyin, yine leitmotifin m³’lü inici aralığını kurmak suretiyle “do diyez”e varmasıdır (içerik itibarıyla de “minör” olmasıdır). Üçüncü bölümün introduksiyonuna dair daha önce (Bölüm 3.3.’te) bahsettiğimiz durumun bir benzeri olarak, bu sefer dördüncü bölümün Eksen’i, “minör” olan “do diyez” Eksen’ini majörleştirme amacıyla “fa” (“mi diyez”) sesine

kaydırılmıştır. Ancak bireyin yaşadıklarının getirdiği “olumsuz” atmosfer ile dördüncü bölüm yine ağırlıklı olarak “minör” bir atmosferde gerçekleşmiştir. Beşinci bölümde ise, özellikle tekrar dikkat çekmek istediğimiz bir konu, birinci bölümde “la bemol” sesiyle bir öz söz olarak “doğum öncesinde” bireye aktarılanların, bu sefer bireyin hayatında, daha önce aktarıldığı gibi gerçekleşmeye başlaması durumudur. “Fa minör”de üçüncü derece olarak ayrıca bir ağırlığa sahip olan “la bemol”ün etkisiyle beşinci bölüm de “fa” Eksen’inde ve “minör”de gerçekleşmiştir.

Yukarıda değinilen, kompozisyondaki bu öğeler sonrasında bu bölümün taşıdığı özel anlama gelecek olursak; burada, düşünsel anlamda bireyin farketmediği mesajla, bireye; “ışık karardığında geçmiş olmayan bir geçmişten çıkıp geleni al, o kalbindekindir, dur dinle ve duy ..ya da duyma” şeklinde üstü kapalı bir mesaj aktarılmıştır. Bunun müziğe aktarımı da, “hangi Eksen’de olunursa olunsun, orada da birinci bölümdeki sevgi ve ışığa dair ne varsa gerçekleştirilebilir”i temsil eden birinci bölümün ana hatlarıyla “fa majör de” (-“la bemol” işte böylece birdenbire “la” olabiliyor- gibi bir örneklemeyi temsilen) duyurulmasıyla sağlanmıştır.

Bu bölümün finaline gelinecek olursa; nota olarak temsili bir final çizgisinin kullanılmasıyla, aslında müziğin düşünsel anlamda bitmediği vurgulanmaya çalışılmıştır.



Şekil 52. “Yıldızdan Mektup”, final.

5. SONUÇ

1- “Bir Tohumun Gaia Defterinden” adlı bu program müzikte, program müziğin ele alınışı, yazılı metni de olan bir konu üzerinden program müzik bestelenmesi şeklindedir. Programın müzikteki akışıyla belirtilecek olursa, başlıca şu öge ve durumlar aktarılmıştır:

- İlk bölümde ana rahmindeki birey’in “anne” deyişi ve bunun müzikal yansıması olan “sol-mi” leitmotif seslerinin bütün müzik boyunca gerek birebir aynılarının, gerekse son derece soyutlaştırılmış şekilde ele alınışı,

- Annenin, ilk bölümün “do majör” atmosferi içerisine iliştirilmiş “la bemol” sesinin temsiliyle, bebeğe, dünyada bir insan olarak yaşamaya dair bir özsözü,

- İlerleyen bölümlerde ise bu kilit ses “la bemol”ün, “do majör” dışında farklı tonlarda, farklı derecelerde (dolayısıyla atmosfer olarak da farklı kimliklerde) geliyor oluşu ve nihayetinde “fa” Eksen’ine oturup, (“*varacağı önceden işaret edilmiş noktaya*”) “la bemol” sesinin “fa” Eksen’ine göre minör üçlü olmasıyla temsil edilen -bireyin bir türlü gerçekleştiremediği kabullenişin gerçekleşmesi sayesinde gelen farkındalığa- varması,

- Son olarak da, altıncı bölümde, birinci bölümün ana hatlarıyla “fa” Eksen’inde duyurulması.

2- Bu müzik, hem leitmotifler (leitmotif “anne” gözesi ve leitmotif benzeri “la bemol” fikri ve “sol-mi-do yansıması”), hem de tematik varyasyonlar olmak üzere birbirleriyle derin bağları olan toplam 6 bölümden ve 4 gruptan oluşmaktadır, bunlar: I- Bireyin ana rahmine yerleşmesinin anlatıldığı ilk bölüm, tek başına 1. grup ; II- İkinci ve üçüncü bölümlerde, bireyin hayata dair deneyimlerinin anlatıldığı 2. grup ; III- Dördüncü ve beşinci bölümlerde, bireyin hayat deneyimleri sonucunda iç dünyasına yönelmesi, çevresine bir kabuk ördüğünü fark etmesi ve dördüncü bölümde fark ettiği bu kabuğu beşinci bölümde sorgulamasının anlatıldığı 3. grup ; IV- Bireyin çevresine ördüğünü fark ettiği kabuk boyunca ilerlerken, yıldızdan gönderilmiş mektubun karşısına çıkmasının anlatıldığı altıncı bölüm, kendi başına 4. grup.

Diğer yandan, gruplandırmanın, müzikal “dil” ya da “deyiş”le de yapılmaya çalışıldığı ayrıca vurgulanacak olursa; ilk grup olan birinci bölümün parıltılı atmosferi ve sıradışı sadelikteki deyişinin hemen ardından, bireyin hayatı tecrübe ettiği ikinci ve üçüncü bölümlerin müzikal dillerinin yazım tekniklerinin

son derece geleneksel oluşu, çevresine ördüğü kabuğu fark edip kabuk boyunca ilerleyişinin anlatıldığı 3. grup olan dördüncü ve beşinci bölümlerin önceki 2 gruptan farklı ele alınmış olması, son olarak da “mektup”la bireyin “aydınlanma”sının ele alındığı altıncı bölümde, yine ilk bölüme benzer bir atmosferin ve sıradışı sadeliğin ele alındığı belirtilebilir. Son bölümün ayrı bir grup olması durumunu destekleyen diğer bir unsur da, bu bölümün ağırlıklı olarak emprovizasyona ayrılmış olmasıdır.

3- Müzikteki, form ve ses dünyası/müzikal tutum konularına ilişkin belirtilecek olursa:

Müziğin genel olarak geleneksel formlara bağlı kalınmadan yazılmış olduğu görülmektedir. İkinci bölümün ABA lied formunda olduğu, üçüncü bölümün rondo ve beşinci bölümün toccata benzeri birer yapılarının olduğu belirtilebilir.

Müziğin bölümleri arasında, kronolojik olarak birbirlerine uzak dönemlerin ses dünyaları ve tutumları sentezlenmiş ve işlenmiş, böylece müziğin zengin bir ses dünyasına sahip olması sağlanmıştır. Bölümler arası armonik dil tutumlarına dair açıklamalar yapılacak olursa:

İlk bölümün çok seslendirme yöntemi olarak barok, klasik, romantik dönem polifoni yönteminden ziyade çok daha eskilerden referans alındığı belirtilebilir. Bu bölümde özellikle oktavlar aracılığıyla elde edilen “polifoni”, bir bakış açısıyla Orta Çağ organum stiliyle bağdaştırılabilir. “Paralel Organum”, yani oktavlarla elde edilen polifoni biçiminin, müziğin birinci bölümünde sadece müzik dili farkı ile ele alınmasının hemen ardından, bu tutumun 2. grup bölümlerde, yerini çok daha geleneksel (klasik-romantik dönem) ve bir bakıma da “sıradan” (yansıtılan deneyimlerdeki “sıradan” duruşa gönderme yaparak) çok seslendirme yöntemlerine bıraktığı belirtilebilir. Burada, ilk bölümün ses dünyasının ve bireyin hayat tecrübelerinin, 2. grup bölümlerde geleneksele kayan bir tutumla işlenmiş olmasının, dinleyicinin kulağını, zorlamadan ve yer yer dikkati olabildiğince çekerek/tazeleyerek, gelecek bölümlerdeki nispeten farklı işleniş ve tutumlara yavaşça hazırlama işlevinde olduğu belirtilebilir.

Dördüncü bölümde ise, iç dünyasına yönelen bireyin, içinde bulunduğu durumu 2. grup bölümlerdeki hayat tecrübelerinden yola çıkarak anlamaya çalışmasına dair aktarımlarda bulunulmuştur. Burada kompozisyon materyalleri önceki bölümlerden temin edilmiş, yabancılaştırılmış ve önceki bölümlerden oldukça farklı bir armonik dil ile işlenmiştir. Böylece, 4. bölümle birlikte müzik boyunca kulağın alıştırılmış olduğu müzik dilinin tazelenmesinin (kompozisyonel

kulak estetiği açısından) sağlanması da gerçekleştirilmeye çalışılmış olmakla birlikte, dinleyici kulağı hazırlanarak “politonalite” kullanımına da yer verilmiştir. Böylece, modern dönem tutumlarını da çağrıştıran diğer müziksel işlenişlere de değinmeye çalışıldığı görülmektedir. Sonuç olarak, bir yanıyla diğer bölümlerden uzak/farklı ele alınan bu bölümün, diğer yandan aslında diğer bölümlerden çok da koparılmadığı söz konusudur.

Beşinci bölümün işlenişinde ise, nispeten 2. grup bölümlere daha yakın bir müzik dili kullanılmıştır. Bunun sebebi, beşinci bölümde, boyunca ilerlenen kabuğun özünü oluşturan öğelerin, aslında ikinci ve üçüncü bölümlerde aktarılan hayat deneyimleriyle oluşmuş olmasıdır.

Müziğin 6. bölümünde, müzikal tutum, birinci bölümdekine çevrilmiştir (ve bu tutumun, emprovizasyona ayrılmış pasajda devam ettirilmesinin istendiği belirtilmiştir).

4- Bu çalışmanın amacı dahilinde, dinleyenlerin ilgisini ayrıca çekmek ve korumak hedefiyle, düşünsel anlamda pek de alışılmadık gibi duran ve ilgi uyandıran, diğer taraftan da içine girildikçe aslında çoğu bireyin oldukça alışık/içinde olduğu konulara dair bir program tasarlanmaya çalışıldığı, program metninin yalın bir dille yazıldığı ve dinleyici programında, dinleyicinin ilgisini çekmek ve hayal gücünü tetiklemek maksadıyla bir takım görsellere de yer verilmiş olduğu görülmektedir.

5- Müzikte, tematik malzeme seçimi ve işlenişine dair, konsonans veya dizonsans aralıklar içersin veya içermesin, farklı profil ve kulaklara sahip olacağı varsayılan dinleyicinin, geleneksel veya “yabancı” bir kulakla rahatça algılayıp “tüketebileceği” bir tercih yolunun gözetilmeye çalışıldığı belirtilebilir. Bununla birlikte, özellikle leitmotif, olabilecek en basit ve sade bir motif olarak seçilmiş ve bu motife, her bireyin ortak bir noktası olan “anne” ögesine ilişkin düşünsellikler yüklenmeye çalışıldığı görülmektedir.

6- Müziğin, temalar, tematik materyaller ve ton seçimleriyle kurgulanmasına ilişkin, programdan yola çıkarak son olarak şu noktalar da belirtilebilir:

Müzikte, birey, birinci bölümdeki “la bemol”ün temsil ettiklerinin içine, yavaş yavaş ilerletilmiştir. Beşinci bölümde, birey, nasıl bir şeyin içinde olduğunu farketmiş ve çözüm yolları aramıştır, ancak başarı elde edememiştir. Buna rağmen, çaba sarfetmesiyle ve güçlü motivasyonu ile altıncı bölümde bir ışık, bir mesaj keşfetmiştir. Bu ışık ve mesaj, tarafımızın yorumuyla; hem bireyin

düşünselliğinde sarf ettiği çabanın ve hem de niyetinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Burada, ister tamamen ruhani boyuttan kendisine iletilmiş bir mesaj olarak değerlendirilsin, ister bireyin algısında kendi kendine oluşmuş bir sonuç olarak, ya da bunların birlikteliği halinde ulaşılmış bir farkındalık olarak değerlendirilsin, esasında bireyin bu mesaja (farkındalıkla) hazır olması sayesinde onu görebilmesi²³ durumu mühim olan noktadır. Ancak bu mesajı görebilmesiyle, bu mesajı anlaması farklı şeylerdir ve ardından da eğer anlar ise, anladığını gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceği de bilinmemektedir. Bununla birlikte, mesaj tarafımızca şöyle yorumlanmış ve bu yorumu gerçekleştirme işi de (ilgililerin düşünselliklerindeki) bireye bırakılmıştır:

Birinci bölümde “do majör”deki “la bemol” durumu, altıncı bölümde “fa majör”deki “re bemol” durumu olarak karşımıza çıkmaktadır ve bu AÇ’in III. derecesinin pestleştirilmesi yine bir öz söz, mesaj niteliğindedir. Bireyi kendi içinde hapsedenin en son, “sevgililik” ve daha geniş bir bakış açısıyla “ilişkiler” konusunda yaşadığı sıkıntılar olduğu, bu sıkıntıların da “do diyez” ekseninde kilitlendiği hatırlanacak olursa ve “re bemol” ile “do diyez”in enarmonik olarak aynı frekansta olduğu düşünülürse, altıncı bölümdeki mesaj, “ilişkiler”e işaret etmektedir. “Re bemol”ün ardından gelen “fa” sesi de yine “mi diyez”in enarmoniğidir. Yani mesaj diyordur ki; “do diyez” Eksenindeki ilişkilerinin üzerine git ve onları “mi diyez” ile “majörleştir”/olumluya çevir. Bu yorumun getirilmesine etki eden diğer bir unsur da, mesajın direkt olarak kelimeler de içermesi ve bu kelimelerle ulaşılan anlamdır (bkz. dinleyici programı, VI. bölüm). Diğer yandan, metinde imla işaretleri kullanılmamasıyla ve kelimelerin düzensiz gibi görünen bir yapıda sunulmasıyla, farklı sıralarda okunduğunda farklı anlamlara varılabilmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Anlamak için “farkındalık”ın gerekli olduğu vurgulanmış ve metindeki “ya da duyma” ifadesiyle, müziğin programının oluşturulduğu fantazyada belirtilen “hür irade” konusu ayrıca yansıtılmaya çalışılmıştır.

7- Son olarak, müziğin finaline ilişkin belirtilecek olursa; yaşamaya ve deneyimlemeye devam eden bireyin, “mektup”u aldıktan sonra ne yapacağına

²³ Dördüncü bölümde kullanılan, örneğin “la-si” kompakt aralığının başka bir yansıması olarak değerlendirilebilecek “do - re bemol” uygulaması, aslında [altıncı bölümde, burada, yukarıda açıkladığımız (ilk bölümdeki -“la bemol” durumu-nun işlevinde olan)] -“re bemol” durumu- ile direkt bağlantılı olmak üzere; bireyin “ıssızlığındaki sessizliğinde” derinlerden duyumsadığı ama henüz, değil net bir şekilde duyabildiği, duyumsadığını bile fark etmediği mühim bir öge olarak ele alınmıştır. Sonraki bölümde, bireyin, yukarıda da bahsettiğimiz çaba ve niyetle ilerlemesi sonucu kendiliğinden gelişen bir farkındalık haliyle böylece altıncı bölümdeki fenomene ulaşıldığı ayrıca belirtilebilir.

(nasıl bir farkındalık geliştireceğine, içinde dönüp durduğu olumsuz durumları nasıl aşabileceğine) dair net bir son düşünce/son söz vb. aktarılmamıştır. Böylece, her ne kadar teknik anlamda müziğin bir finali olsa da, bireyin yaşam yolculuğunda, sonrasında ne olacağı afaki bırakılarak, “final” sonrasında dinleyicinin olası aktif düşünsel katılımının davet edilmeye çalışıldığı, böylece dinleyicinin, programı ve hatta müziği, kendinden de yola çıkarak düşünselliğinde devam ettirme ihtimali olmasının sağlanmaya çalışıldığı belirtilebilir.

KAYNAKLAR

Kerman, Joseph ve Tomlinson, Gary. (2012). *Listen*, USA: Seventh Edition, Bedford/St Martin's.

Percy, A. Scholes. (1947). *The Oxford Companion To Music*. London, New York, Toronto: Seventh Edition, Oxford University Press.

Randel, Don Michael. (Ed) (1995). *The New Harvard Dictionary Of Music*, USA: Seventh Printing, The Belknap Press of Harvard University Press.

Sadie, Stanley (Ed) ve Latham, Alison (Asst Ed). (1994). *The Grove Concise Dictionary of Music*. UK: 3rd Edition, The Macmillan Press Ltd.

SAY, Ahmet. (2001) *Müziğin Kitabı*, Ankara: 1. basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, Ahmet. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. 3. Cilt. Ankara: Birinci Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

İnternet:

Yazarsız Alıntılar

EncyclopÆdia Britannica (2012).

Aşağıdaki linkler için Erişim Tarihi: 21.12.2012

<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/87765/caccia>

<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/335529/leitmotif>

<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/478267/program-music>

Wikipedia (2012). Erişim Tarihi: 21.12.2012

<http://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCalite>

EKLER

EK 1: Dinleyici Programı

EK 2: Müziğin Programının Oluşturulduğu Fantazyaya ilişkin bazı kaynaklar:

BACH, Richard. (1999) *Sonsuza Uzanan Köprü*. Tanju Anapa (Çev.). İstanbul: 1. baskı, Epsilon Yayınları.

CHOPRA, Deepak. (2000). *Işığın Efendileri*. Tayfun Evyapan (Çev.). İstanbul: 1.baskı, İnkilap yayınları.

COELHO, Paulo. (2003). *Işığın Savaşçısının Elkitabı*. İlknur Özdemir (Çev.). İstanbul: 1.baskı, Can Yayınları.

ESSENE, Virginia ve NIDLE, Sheldon. (1999). *Galaktik İnsan*. Semra Ayanbaşı (Çev.). İstanbul: 2. basım, Akaşa Yayınları.

KING, Serge. (1998). *Hayal Mühendisliği*. Aysun Babacan (Çev.). İstanbul: 2. baskı, ...Ötesi Yayınları.

Musa Kocatepe (Kıbrıs/1969), İstanbul Medipol Ü. ve Sayaka Akademi öğretim elemanı - Fzt. ve Yaşam Koçu ; Pranik Şifa, Cranio Sacral Osteopati, Zihin Bilim, Ra-Sheeba, Karuna Rei Ki, Su Jok, Meditasyon, I-ching 'trainer' ve Re-Shaped DNA, Rei Ki, Hipnoz, NLP 'master trainer' - ile seminer, eğitim ve diğer yüzyüze görüşmeler, Ankara-Kıbrıs-Şile-Bolu-İstanbul, 2008-2012.

PAYNE, John I.. (2002). *Omni Yaradılışın Dört Prensibi*. Semra Ayanbaşı (Çev.). İstanbul: 1.baskı, Akaşa Yayınları.

RAMTHA. (2007). *Beyaz Kitap*. Semra Ayanbaşı (Çev.). İstanbul: 4. baskı, İstanbul, Akaşa Yayınları.

STERLING, Fred. (2008). *Kirael Büyük Değişim*. Semra Ayanbaşı (Çev.). İstanbul: 1.baskı, Akaşa Yayınları.

TOLLE, Eckhart. (2010). *Şimdi'nin Gücü*. Semra Ayanbaşı (Çev.). İstanbul: 9. baskı, Akaşa Yayınları.

İnternet:

Nibiruancouncil / Galactic Federation (2012)
<http://www.nibiruancouncil.com/html/starseeds.html>

Koşulsuz Sevgi (2012)
<http://www.kosulsuz-sevgi.com/>

(yukarıdaki internet adreslerine son erişim tarihi: 21.12.2012)

EK 3: Düalite•

Düalite, Türkçe’de “ikilik”, “ikilem”, “ikileme”, “ikili denge” gibi çeşitli biçimlerde kullanılmakta olup, doğadaki, evrendeki karşıtlık ve birbirini tamamlayıcılık ilkesini ifade eden genel bir terimdir. Okültizm ve ezoterizm literatüründe esas olarak, sayısal sembollerden iki rakamının içerdiği anlamlarla ilgili olarak kullanılır. Genellikle, birlik-çokluk, ruh-madde, bilinçli-bilinçsiz, tesir eden-tesir edilen, şekil veren-şekil alan, aktiflik-pasiflik, Gök-Yer, spiritüel alem-fiziksel alem, ışık-karanlık, ak-kara, hayır-şer, iyi-kötü, vicdan-nefsaniyet, özgecilik-bencillik, müsbet-menfi, saflık-kirlilik, iç-dış, yüksek olan-alçak olan, pozitif güçler-negatif güçler, soğuk-sıcak, eril-dişil, doğum-ölüm, yükseliş-iniş, mikrokozmos-makrokozmos vb. gibi bir tür karşıtlık ve birbirini bütünleyicilik gösteren iki şeyi, iki gücü, iki varlığı, iki unsuru ifade etmede kullanılır. Düalite sembolünün tradisyonlarda genellikle, hayır ile şer, iyi ile kötü, vicdan ile nefsanîyet, özgecilik ile bencillik, olumlu ile olumsuz unsurlarının bulunduğu fiziksel ortamı, yani varlığın ruhsal gelişim göstermek üzere bulunduğu tezahür ortamlarını (üç boyutlu alemini) ifade etmek üzere kullanıldığı görülmektedir. Ezoterizme göre düalitenin olmadığı hal tradisyonlarda çoğunlukla androjenlik (erkek veya dişî olmayış), cennet veya hakikat ağacı’nın meyvesinin henüz yenilmemiş olması sembolizmiyle ifade edilir. Düalitenin henüz mevcut olmadığı hal, varlığın erkek veya dişî bedenine sahip olmadığı ve iyilik ile kötülük gibi ikili denge unsurlarının bulunduğu fiziksel ortamda henüz doğmamış olduğunu, düalitenin aşılmış olması sembolüyle ise varlığın artık ıstırabın sözkonusu olduğu, ikili denge unsurunun bulunduğu dünyalarda doğmasına gerek kalmamış olduğu hali ifade eder ki, “büyük kurtuluş” denilen bu hedef nirvana ve mokşa terimleriyle ifade edilen “küçük kurtuluş” hedefinden daha ileri bir hedefi ifade eder. Bu hedef, Okültizm’de rebis sembolüyle, kimi tradisyonlarda androjen hale gelme veya “ilahlarla özdeş olma” vs. gibi sembolizmlerle ifade edilir. Eski Mısır bilgeliğinde bu konu şöyle ifade edilir:

“İlahlar ikiliği bir etmiş insanlardır.

İnsanlar ise birliği bilmek için ikiliği yaşayan henüz çocuk ilahlardır.”

• “Wikipedia”da bulunan metin, hazırlamak istediğimiz tanım ve açıklamaları derli toplu ve ayrıntılı bir şekilde içerdiğinden, herhangi bir değişiklik yapılmadan aynen sunulmuştur. (Wikipedia, (2012): “düalite”)

EK 4: Ses Kaydı

ÖZGEÇMİŞ

Önder Saygın ÇETİNER, 1979 Adana doğumludur. İlk, orta ve lise tahsilini Kırşehir’de tamamlamış, Selçuk Ü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü’nden lisans, Haliç Ü Sosyal Bilimler Ens. Türk Musikisi Anasanat Dalı’ndan da yüksek lisans derecelerini almıştır. İlk olarak 2006 yılında Yeditepe Ü’de adım attığı akademik görev durumunu, 2007 yılında Sakarya Ü’de devam ettirmiştir. Halen, Sakarya Ü Devlet Konservatuvarı’nda öğretim görevlisi olarak çalışmalarını sürdürmekte, kurumun ağırlıklı olarak piyano derslerini yürütmektedir.

Müziksel faaliyet alanları:

Çeşitli konserlerde piyanist olarak sahne almasının yanında, eğitim müziği besteleme projeleri de dahil olmak üzere, kompozisyon ve düzenleme çalışmaları yapmakta olan Çetiner, müziksel çalışmalarını son zamanlarda, kişisel gelişim ve bütünsel arınma konularıyla birleştirerek yönlendirme de gayesiyle; yaşam koçluğu, meditasyon, sezgi, reiki, dna aktivasyonu, NLP vb. konulara dair eğitimler almakta ve bu yöndeki deneysel müzik çalışmalarında ağırlıklı olarak müzik teknolojilerini kullanmaktadır.

Yürütmekte olduğu müziksel plan ve projeler:

Çetiner, piyanist ve besteci Fazıl Say’ın talebi üzerine Say ve Patricia Kopatchinskaja için bir keman-piyano müziği bestelemeye başlamış ve yazdığı ilk bölüm yine Say ve Kopatchinskaja tarafından seslendirilmiştir. Müziğin, 2014’te bitirilmesi planlanmıştır.

Piyano ve teori-solfej derslerine bir arada tek bir kaynak olarak yardımcı olması üzere, yazdığı ders notları ve eğitim müziklerinden oluşan bir kitap projesi üzerinde çalışmaktadır. Kitabın 2015’te yayınlanması planlanmaktadır.

Çellist ve besteci Jeff McAuley’le verdikleri konserlerde seslendirmek üzere yazdığı çello-piyano düzenleme ve kompozisyonlarını sayıca artırarak bir çello-piyano nota albümü yayınlamayı hedeflemektedir.

Çetiner, yukarıda bahsi geçen kişisel gelişim ve bütünsel arınma çalışmalarında kullanılması üzere yardımcı müziksel materyaller de bestelemekte ve bu müziklerden bir albümü oluşturmayı hedeflemektedir.