

**T.C**  
**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**VURMALI ÇALGILAR EKSENİNDE TINISAL VE**  
**RASTLAMSAK YAKLAŞIMLAR: BETİN GÜNEŞ**  
**SENFONİ NO. 6 “HAYRİYE HALA”**

**Hazırlayan**  
**Özgecan ÇETİR**

**Danışman**  
**Yrd. Doç. Dr. Onur Nurcan**

**İZMİR – 2009**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Vurmalı Çalgılar Ekseninde Tımsal ve Rastlamsal Yaklaşımlar: Betin Güneş Senfoni No. 6 “Hayriye Hala” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Adı SOYADI

Özgecan ÇETİR

İmza

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisan Üstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre **MÜZİK** Anasanat Dalı yüksek lisans öğrencisi **Özgecan Çetir'in** “**Vurmalı Çalgılar Ekseninde Tınısal ve Rastlamsal Yaklaşımlar: Betin Güneş Senfoni No. 6 “Hayriye Hala”**” konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ  
TEZ VERİ FORMU**

**Tez No:**                      **Konu Kodu:**                      **Üniv. Kodu**

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının  
Soyadı: **ÇETİR**

Adı: **Özgecan**

Tezin/Projenin Türkçe Adı: **Vurmalı Çalgılar Ekseninde Tınısal ve Rastlamsal Yaklaşımlar: Betim Güneş Senfoni No. 6 “Hayriye Hala”**

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: **Sonic and Indeterminant Approaches on the Axis of Percussion Instruments: Betin Güneş Symphony No. 6 “Aunt Hayriye”**

Tezin Yapıldığı  
Üniversitesi: **D.E.Ü.**                      Enstitü: **G.S.E.**                      Yıl: **2009**

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:                     

Dili: **TÜRKÇE**

Doktora:                     

Sayfa Sayısı: 62

Tıpta Uzmanlık:                     

Referans Sayısı: 15

Sanatta Yeterlilik:                     

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: **Yrd. Doç. Dr.**

Adı: **Onur** Soyadı: **NURCAN**

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Vurmalı Çalgılar
- 2- Betin Güneş
- 3- Doğaçlama
- 4- Grafik Notasyon
- 5- Rastlamsallık

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Percussion Instruments
- 2- Betin Güneş
- 3- Improvisation
- 4- Graphic Notation
- 5- Indeterminacy

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum    Evet        Hayır

## ÖZET

Betin Güneş'in "Hayriye Hala" başlıklı 6. Senfoni'si, çalgılamasında kullanılan vurmali çalgılar ve bu çalgıların biçemsel kullanımını açısından farklı uygulamalar ve yenilikler barındıran bir yapıttır. Bestecinin, büyük bir sevgiyle bağı olduğu halasının vefatından sonra bestelediği ve halasına adadığı bu yapıtta, vurmali çalgılar oldukça önemli ve sıra dışı görevler üstlenmişlerdir.

Yapıt, yaklaşık otuz adet vurmali çalgıdan meydana gelen oldukça geniş bir vurmali çalgılar grubu barındırır. Orkestral kullanımda standartlaşmış bir biçimde kullanılan timpani, büyük davul, trampet ve üçgen zil gibi çalgıların yanı sıra, Güney Amerika, Afrika ve Asya kökenli bazı çalgılar da vurmali çalgılar grubu içerisinde kullanılmıştır. Rainstick (yağmur çubuğu), slapstick (kamçı), cowbell (inek çanı) ve gemi çanı gibi orkestra yazısında standart olarak kullanılmayan çalgılar bunlardan bazılarıdır.

Çalgılamasındaki bu çeşitliliğin dışında, rastlamsallık, tınısallık, grafik notalama ve serbest doğaçlama gibi 20. yüzyıl müziğinin belli başlı akımlarının yapıtın yazı dili içerisinde özümsemesi ve bu çerçeve içerisinde vurmali çalgıların önemli işlevler üstlenmesi "Hayriye Hala" senfonisini hem vurmali çalgılar hem de 20. yüzyıl senfoni dağarı içerisinde ayrıcalıklı bir yere oturtmaktadır.

Birinci ve beşinci bölümlerde, vurmali çalgılar tartımsal vurguları desteklemenin yanı sıra, salt tınısal özelliklerinden dolayı da kullanılmış, orkestral yazıda yaylı ve üflemeli çalgılar gruplarına karşı farklı bir katman oluşturarak bağımsız bir şekilde hareket etmiştir. Besteci, yapıtın son bölümü olan beşinci bölümde küçük, orta ve büyük boylarda toplam 20 tane gong ile diyatonik ve kromatik diziler oluşturarak bu çalgılara ezgisel görevler vermiştir.

6. Senfoni'nin dördüncü bölümü, senfonik yazıda örneğine rastlanmayan bir uygulama sergiler: yaylı çalgılar, tahta ve bakır üflemeli çalgılar gruplarındaki müzisyenler de, vurmali çalgı olarak işlev görebilecek her türlü objeyi kullanarak vurmali çalgılar grubunun bir üyesi haline gelirler. Tencere kapağı, herhangi bir

metal ya da tahta obje bu müzisyenler tarafından kullanılabilir. Diğer bir anlatımla, tüm senfoni orkestrası devasa bir vurmali çalgılar topluluğuna dönüşmüştür. Bu bölüm, hem vurmali çalgıların kullanımı hem de yapıtın dramatik yükselişi açısından senfoninin merkez noktası olmuştur.

Tüm bu sebeplerden dolayı, Betin Güneş'in 6. Senfoni'sinde kullanılan vurmali çalgılar grubu, müzikal anlamda orkestradaki diğer gruplardan daha önemli bir yere sahip olmuştur. 27 Mart 1999'da gerçekleştirilen ilk performansının üzerinden henüz on sene geçen bu yeni yapıt, ekstra-müzikal içeriği ve vurmali çalgıları eksen noktası olarak barındırması bakımından 20. yüzyıl senfonik dağarı içerisindeki özel yerini çoktan almaya başlamıştır.

## **ABSTRACT**

Betin Gunes's 6th Symphony, entitled "Aunt Hayriye," is a work that incorporates unusual practices and innovations in terms of the percussion instruments employed in the work's instrumentation and the stylistic use of these instruments. In this work, which was composed after the death of Betin Gunes's beloved aunt, Hayriye, the percussion section undertakes extremely important and uncommon tasks.

The work accommodates a very large percussion section with approximately thirty different instruments. In addition to standardized instruments such as timpani, bass drum, snare drum and triangle; South America, Africa and Asia originated non-standardized percussions such as rainstick, slapstick, cowbell and ship-bell are used as well.

Besides the variety in the instrumentation, absorption of major compositional trends like indeterminacy, graphic notation and free improvisation in the work and, in this context, the role of the percussion section places "Aunt Hayriye" Symphony in a particular place within both percussion and symphony repertory of the late twentieth century.

In the first and fifth movements, percussion instruments are used mainly for their sonic traits as well as for their function to highlight rhythmical accents, motioning freely and forming an independent layer against the string and wind instruments within the orchestral texture. In the fifth movement, which is the last one, the composer utilizes 20 gongs of small, medium and large sizes and gives them melodic tasks by generating diatonic and chromatic scales.

The fourth movement of the 6th Symphony exhibits a practice virtually unknown to symphonic writing: performers of the string and wind sections turn into percussionists by using any object that has a percussive quality. Lid of a pot, any metal or sound-producing wooden object can be used by the performers for this

purpose. In other words, the whole symphony orchestra grows to be a gigantic percussion ensemble. Due to the particular use of the percussion instruments as well as the dramatic increase of the work, the fourth movement becomes the focal point of the whole symphony.

As a consequence, the percussion section in the 6th Symphony musically maintains a more central position comparing to other sections of the orchestra. Thanks to its extra-musical content and to the fact that the percussion instruments are treated as the work's sonic departure point, this work, which was premiered ten years ago on March 27, 1999, has already begun to establish its unique place within the late 20th Century symphonic repertory.



## ÖNSÖZ

Tez konumun belirlenmesi konusunda araştırma yaptığım dönemde, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası'nı yönetmek üzere İzmir'de bulunan Betin Güneş ile yaptığım bir sohbet sonucunda, kendisinin de bana vermiş olduğu destek ve cesaret ile merhum halası Hayriye Hanım için bestelemiş olduğu 6. Senfoni'si üzerine bir çalışma yapma fikri kafamda netleşmiş oldu. Türk bestecileri arasında vurmali çalgıları bu denli farklı bir bakış açısıyla değerlendiren başka bir bestecimiz olmaması, bu yapıt hakkında henüz yazılı bir kaynak olmasa da, beni araştırma yapmak konusunda oldukça heyecanlandırdı.

En başında bana bu cesareti verip yönlendirdiği için ve tezin yazılma sürecinde ne zaman bir sıkıntıya ya da soruna olsa beni en aydınlatıcı şekilde yanıtlayan, hiçbir zaman yardımlarını esirgemeyen değerli besteci ve orkestra şefi Betin Güneş' e, başlangıç aşamasından en son ana kadar bu tezin gerçekleştirilmesi için gerekli bütün yardım, tavsiye ve yönlendirmeleri yapan, kendisiyle çalışma olanağı bulmaktan gurur duyduğum danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Onur Nurcan'a tüm katkılarından dolayı şükranlarımı sunarım.

Beni iyi bir vurmali çalgılar sanatçısı olarak yetiştiren, araştırma sürecinde görüşlerini bildirerek bu tez çalışmasına da katkıda bulunan değerli hocalarım Murat Polge ve Kaya Reha Demircan'a, ayrıca, Yüksek lisans öğrenimine başladığım ilk günden itibaren yanımda olan ve her türlü desteğini hissettiren değerli hocam Doç. Kerim Güreker'e teşekkür ederim.

Çocukları olmaktan her zaman onur duyduğum ve sadece tez çalışmamda değil, diğer zamanlarda da büyük yardım ve desteklerini gördüğüm sevgili annem Füsün Arın, babam Bülent Arın ve araştırmam boyunca her türlü yardımını gördüğüm sevgili eşim Ali Çetir'e gösterdikleri sabır, destek ve özveriden dolayı özellikle teşekkürü bir borç bilirim. Yapmış olduğum bu çalışmayı merhum Hayriye Hanım'ın sevgi dolu anısına adıyorum.

ÖZGECAN ÇETİR

## İÇİNDEKİLER

### VURMALI ÇALGILAR EKSENİNDE TINISAL VE RASTLAMSAK YAKLAŞIMLAR: BETİN GÜNEŞ SENFONİ NO. 6 “HAYRİYE HALA”

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ.....	ix
İÇİNDEKİLER.....	x
TABLOLAR LİSTESİ.....	xii
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>I. BÖLÜM: BESTECİ OLARAK BETİN GÜNEŞ.....</b>	<b>3</b>
<b>II. BÖLÜM: “HAYRİYE HALA” SENFONİSİ’NİN OLUŞUMU VE VURMALI ÇALGILAR AÇISINDAN ÖNEMİ.....</b>	<b>5</b>
<b>III. BÖLÜM: BİRİNCİ VE BEŞİNCİ BÖLÜMLERDE VURMALI ÇALGILAR</b>	
<b>3.1 Birinci Bölüm.....</b>	<b>13</b>
<b>3.2 Beşinci Bölüm.....</b>	<b>20</b>
<b>IV. BÖLÜM: YAPITIN MERKEZ NOKTASI: DÖRDÜNCÜ BÖLÜM</b>	
<b>4.1 Bölümün Vurmalı Çalgılar Açısından Önemi.....</b>	<b>28</b>
<b>4.2 Rastlamsallık, Grafik Notalama ve Serbest Doğaçlama.....</b>	<b>29</b>
<b>4.3 Bölümün Rastlamsallık ve Tınısallık Çerçevesinde Çözümlemesi...38</b>	

<b>SONUÇ</b> .....	50
<b>EKLER</b> .....	52
<b>KAYNAKLAR</b> .....	61
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	62

## TABLULAR LİSTESİ

1. Woodblocks.....	8
2. Templeblocks.....	9
3. High-Frequency Chimes – Star Chimes.....	9
4. Slapstick.....	10
5. Rainstick.....	10
6. Cowbell.....	11
7. Gemi Çanı.....	11
8. Vibraslap.....	11
9. Bongos.....	12
10. Maracas.....	12
11. Timpani motifi.....	15
12. Hayriye Hala'nın 80 yıllık yaşamını simgeleyen duvar saati vuruşları.....	15
13. Rainstick ve Starchimes.....	16
14. Trampet ve Üçgen-zil.....	17
15. Templeblocks.....	18
16. Timpani glissando'su.....	19
17. Templeblocks ve Ksilofon.....	19
18. Glockenspiel.....	20
19. Gong ageng.....	21
20. Gong ageng ve Gong suwuk.....	22
21. Kempul.....	22
22. Bonang.....	23
23. Büyük – Orta – Küçük Boy Gonglar.....	24
24. Sekiz Ayrı Gong Tarafından Seslendirilen Dizi.....	24
25. Kromatik Perdelere Akortlu Gonglar.....	25
26. Farklı Perdelere Akortlu On-iki Gongun Kullanımı.....	26
27. Hayriye Hala'nın Ölümünü Simgeleyen “Ölüm Gongları”.....	27
28. CAGE, Piyano ve Orkestra için Konçerto.....	34
29. BUSSOTTI, “Siciliano”.....	35
30. BROWN, “Available Forms II”.....	36
31. FELDMAN, “Projection” ve RAINE-REUSCH, “Leaves”.....	37
32. Tam-tam Solo.....	39
33. İkinci Kesit.....	40
34. Üçüncü Kesit.....	42
35. Dördüncü Kesit.....	47
36. Beşinci Kesit.....	48
37. Altıncı Kesit.....	49

## GİRİŞ

*Vurmalı Çalgılar Ekseninde Tınsal ve Rastlamsal Yaklaşımlar: Betin Güneş Senfoni No.6 “Hayriye Hala”* adlı bu çalışma Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü’nde Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Bu konudaki temel amaç şu şekilde özetlenebilir: Betin Güneş’in “Hayriye Hala” başlıklı senfonisi, 20. yüzyılı 21. yüzyıla bağlayan yıllarda bestelenmiş, hem müzikal içeriği hem de vurmalı çalgıları ele alışı açısından yenilikçi özellikler sergileyen önemli bir yapıttır; bu sebepten dolayı, yapıtın tez çalışması formatında incelenmesi yararlı bir araştırma olacaktır.

Dört ana bölümden oluşan bu tez çalışmasının birinci bölümünde, Betin Güneş bir besteci olarak ele alınarak, kullandığı müzik dili, etkilendiği müzik akımları ve besteleme teknikleri incelenerek, tüm bu unsurların besteci tarafından ne şekilde özümsemiği incelenmiştir. Buradaki amaç, bestecinin müzik dili hakkında önbilgi vererek, “Hayriye Hala” senfonisinde kullanılan yöntem ve süreçlerin daha sağlıklı bir biçimde anlaşılmasını sağlamaktır.

Tezin ikinci bölümünde, “Hayriye Hala” senfonisinin oluşumu ve vurmalı çalgılar açısından sergilediği önem vurgulanmıştır. Bestecinin, çok sevdiği halasının vefatı üzerine yazdığı bu senfoninin öyküsü, bestecinin de görüşlerine başvurularak yansıtılmıştır. Yapıtın çalgılaması, barındırdığı geniş vurmalı çalgılar grubu ve bu grup içerisinde yer alan, senfonik yazıda kullanılmayan ya da oldukça seyrek olarak kullanılan bazı çalgılar daha yakından tanıtılmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde, 6. Senfoni’nin birinci ve beşinci bölümleri, vurmalı çalgıların tınsal amaçlı kullanımı açısından incelenmiştir. Yapıtın beşinci bölümünde, vurmalı çalgılar grubundaki gongların kullanımında gözlemlenen “Gamelan” etkileri de mercek altına alınmıştır. Tezin konusu ve amacından

sapmamak adına, vurmali alguların oğunlukla geleneksel bir biçimde kullanıldığı ikinci ve üçüncü bölümler bu incelemeye dahil edilmemiştir.

Tezin dördüncü bölümünde ise, “Hayriye Hala” senfonisinin merkez noktası olarak tanımlanabilecek dördüncü bölümü tüm ayrıntılarıyla ele alınmıştır. Bölümün barındırdığı, rastlamsal ve tınısal uygulamalar ve bu uygulamaların alt açılımları olan grafik notalama ve doğaçlama kavramları hem kuramsal açıdan hem de tarihsel süreç içerisinde açıklanmış, bölümün çözümlenmesi bu bilgiler ışığında gerçekleştirilmiştir. Bölüm içerisinde grafik notalamanın bir parçası olarak karşımıza çıkan “Hayriye” figürünün rastlamsal ilkeler doğrultusunda doğaçlanması konusunda, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası vurmali algular grup şefi Murat Polge ve İzmir Devlet Opera ve Balesi Orkestrası vurmali algular sanatçısı Kaya Reha Demircan’ın görüşlerine de başvurulmuştur.

Sonuç bölümünde, tezin dört bölümünde elde edilen bulgular doğrultusunda, Betin Güneş’in “Hayriye Hala” başlıklı 6. Senfoni’sinin vurmali alguların sıra dışı kullanımı açısından senfonik dağar içerisinde edindiği ‘ayrıcalıklı’ konum vurgulanmış ve yapıtın bu açıdan sahip olduğu önemin altı çizilmiştir.

## I. BÖLÜM: BESTECİ OLARAK BETİN GÜNEŞ

12 Eylül 1957 doğumlu olan Betin Güneş, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda aldığı eğitiminin ardından, 1979'da piyano ve 1980'de kompozisyon bölümlerini bitirerek İstanbul Devlet Konservatuvarı'ndan mezun oldu. 1980 yılında Alman Akademik Kurumu'nun vermiş olduğu DAAD bursu ile Köln Müzik Yüksek Okulu'nda öğrenimine başladı. 1985 yılında Profesör J. Blumen ile bestecilik, Profesör G. Fork ile orkestra şefliği ve 1986 yılında Profesör B. Slokar ile trombon sınıflarını tamamladı. Ayrıca Profesör U. Humpert'in yanında elektronik müzik eğitimi gördü.

Fransa'da 15. Bourges Elektronik Müzik Yarışması'nda Op.16 “Bilimde Her Şey Vardır”, “Orkestra parçası 2,5” ve yaylı çalgılar için “Senfoni Bıdık” adlı çalışmalarıyla ödül aldı. Bir dizi Radyo ve Televizyon konserlerinin yanı sıra 10'un üzerinde CD'si yayınlanan Güneş, Avrupa, Asya ve Amerika'da pek çok konsere solist veya şef olarak katıldı. Betin Güneş'in yapıtları arasında dört trombon, dört davul ve elektronik ortam için “Adatontrum” gibi elektronik müziği içeren besteleri yanında oda müziği ve senfonik eserleriyle solo parçaları da vardır.

Yapıtlarında 12 ton tekniği, rastlamsallık gibi tekniklerin içinde Türk folklorundan da esinlenen Güneş, aylarca uğraşarak yazdığı müziğini dinleyenlerin düşüncelerini ve kendilerine soru sorarak anlamaya çalışmalarını önererek, bir kez dinlemeyle bunun olanak dışı olduğunu vurguluyor ve “Düşünerek dinlenen müzikten alınan zevk hem daha yoğun, hem de kalıcıdır” diyor.

Bestecimiz, Almanya, Belçika, Hollanda, İsviçre, İsveç, Polonya, Lüksemburg, Fransa ve Brezilya'da “konuk şef” kimliğiyle çok sayıda konser vermiştir. Türkiye'de de senfoni orkestralarımızı yönetmiş, 1997 yılında Avrupa'da çalgı sanatçısı olarak çalışan Türklerden oluşturduğu bir orkestrayla Uluslararası Eskişehir Festivali'nin açılış konserini gerçekleştirmiştir.

Halen Almanya'da yaşayan ve kariyerini yorumcu, besteci ve şef olarak sürdüren Güneş, 1988'den beri, kurulmasına öncülük ettiği Köln Senfoni Orkestrası'nın sanat yönetmenliğini ve şefliğini yürütmektedir. Ayrıca, Ensemble Mondial Oda Orkestrası, Bayer Nefesli Çalgılar Orkestrası ve 1999'dan bu yana Salih Yiğit ile birlikte kurduğu Mondial Filarmoni Orkestrası'nın da şefi olarak sanat hayatına devam etmektedir.

Eğitimi için gittiği Almanya'ya yerleşen besteci, Yeni Müzik açısından oldukça verimli bir dönem geçiren Avrupa'nın o dönemde sunduğu kültürel ve sanatsal imkânları en iyi şekilde kullanarak bestecilik dilini özgün bir şekilde oluşturmuştur. Türkiye'de, geleneksel konservatuvar eğitiminin kazandırmış olduğu armoni ve kontrpuan alanlarındaki sağlam temelle yola çıkan Güneş, gittiği Almanya'da, zamanın en yeni bestecilik akımlarını ve besteleme tekniklerini özümsemiş, tüm bunları kültürel kimliği ve kişisel yaklaşımı ile yoğaltarak kendi bestecilik tarzını oluşturmuştur. Konservatuvardaki kompozisyon eğitimi sırasında edinmiş olduğu Barok, Klasik, Romantik ve Ulusalçı besteleme anlayışlarına ek olarak, bestecinin zamanın Avrupa'sında derinlemesine incelediği yeni teknikler, biçimler ve estetik yaklaşımlar şunlardır:

- Diziselcilik: 12-ton müziği – Bütünsel Diziselcilik
- Rastlamsallık: Müzikte belirsizlik – Şans Müziği
- Doğaçlama – Serbest Doğaçlama
- Müzikte tınısallık: Tını kavramının önemi
- Elektronik Müzik
- Caz müziği

Yukarıda sıralanan maddelerden de anlaşılacağı gibi, Betin Güneş, 'dizisel müzik' gibi sadece Avrupa çıkışlı tekniklerden değil, aynı zamanda Avrupa müziğinde de yer bulan, A.B.D. çıkışlı besteleme tekniklerinden de yararlanmışır. İleriki bölümlerde ayrıntılı bir şekilde incelenecek olan 'müzikte rastlamsallık' bunlardan en önemlisidir.



20. yüzyıldaki müzik akımlarının birçoğu dahil olmak üzere, Batı müziği tarihinin çok geniş bir kısmını kapsayan besteleme teknikleri ve biçimler, bestecinin müzik dili içerisinde özümsemiştir. Sonuç olarak, neo-klasik, neo-romantik ve ulusal öğeler içerdiği oranda, yerine göre dizisel, rastlamsal ve tınısal özellikler barındıran, aynı zamanda elektronik müzik etkileri de taşıyan zengin, önyargısız ve yenilikçi bir müzik dili ortaya çıkmıştır.

## II. BÖLÜM: “HAYRIYE HALA” SENFONİSİ’NİN OLUŞUMU VE VURMALI ÇALGILAR AÇISINDAN ÖNEMİ

### 6. Senfoni “Hayriye Hala” Op. 55

#### I. *Lacrimoso* - II. *Lieto* - III. *Ardente* - IV. *Affannato* - V. *Con gusto*

6. Senfoni “Hayriye Hala,” ilk kez 27 Mart 1999 yılında Almanya’nın Essen kentindeki Saalbu Konser Salonu’nda Betin Güneş yönetiminde seslendirilmiştir. Besteci, yapıtı merhum halası Hayriye Hanım’a ithaf etmiştir. Betin Güneş’in halası ile olan diyalogları ve harika bir insan olan halasıyla ilgili sevgi dolu anıları eser boyunca tınının dili olmuştur.

Birinci bölüm, H (si natürel) ile belirlenmiş olup, bas frekanslı yaylı çalgılar (viyolonseller ve kontrabaslar), pes frekanslı üflemeli çalgılar (kontrafagot, bas klarinet, tuba, bas davul) ile başlar. Güneş H sesini/notasını tesadüfen seçmemiştir; halasının adı olan Hayriye’nin baş harfini ima etmektedir. Hayriye Hala’nın neşeli karakteriyle uyuşan parlak pasajlar bölümün ağırbaşlı ve hüzünlü başlangıcının vermiş olduğu karamsar etkiyi kırmaktadır.

Giriş niteliğinde olan bu tanıtıcı kesit, Güneş’in, halasının evindeki duvar saatini anımsaması ile en çarpıcı noktaya ulaşır; 8 büyük vuruş halasının yaşamının 8 on yılına karşılık gelmektedir. Defalarca duyulan bu dramatik vuruşlar, yaylı çalgılar, üflemeli çalgılar ve vurmali çalgıların daha canlı motifler üzerine yaptıkları çeşitlemeler ile yer değiştirirler. Birinci bölümün sonunda, Kuran’dan yapılan alıntı derin bir erkek sesi tarafından duyurulur: “*Senden geldik sana dönüyoruz*”

Bu durum, son derece mistik bir ruh haline liderlik eder. Bölüm, başladığı gibi yavaşça, dingin ve aynı zamanda melankolik bir atmosfer içerisinde, H A ve E sesleri üzerinde (H-A-yriy-E) son bulur.

İkinci bölüm, neşeli bir atmosfer ve tartımlar üzerine kuruludur ve direk olarak takip eden üçüncü bölüme bağlanır. Üçüncü bölüm, yavaş bir şekilde başlar ve daha sonra dinamik 5/8'lik metrik yapıya dönüşür. "Ajite" bir karaktere sahip olan orta bölmeden sonra yine başladığı gibi biter: durağan ve yavaş.

Dördüncü bölüm, özellikle olarak vurmali çalgıları içermektedir. Derin vuruşlar bir tını spektrumuna (yelpazesine) dönüşür. Tüm orkestra üyeleri istenilen tartımsal ve tınısal etkileri gerçekleştirmek için vurmali çalgıcılara dönüşürler. Vurmali çalgılar, bütün bölüm boyunca duyulan yegâne tını kaynağıdır.

Son bölüm olan beşinci bölüm lirik tarzda bir karaktere sahiptir. Birinci ve ikinci bölümlerde yer alan belirli öğeler birleşmiş ve bölümün havasına liderlik etmektedirler; bakır nefeslilerin güçlü vurguları ve yaylı çalgılardaki hareketli pasajlar, yapıtın en son kesitini oluşturarak dramatik eğimi sonlandırır.

*Hayriye Hala, yalnızca bestecinin değil, aynı zamanda tüm dinleyicilerin hafızalarında yaşayacaktır.*

**(Mondial Philharmonic Orchestra, CD program notları [Betin Güneş], Artlive Netzwerk Interkultureller Projekte)**

Betin Güneş, kendisi ile senfonisi ve Hayriye Hala'sı hakkında yapılan görüşmede, halasının kendisi için ikinci bir anne gibi olduğunu, aralarındaki ilişkinin hiçbir zaman bozulmadan, büyük bir sevgi ve uyumlu bir diyalog içinde Hayriye Hanım'ın ölümüne dek sürdüğü belirtmiştir. Halasının hiçbir zaman tükenmeyen neşesini ve en sıkıntılı zamanlarında bile kaybetmediği pozitif enerjisini eser boyunca hissedebilmenin mümkün olduğunu kaydeden besteci, tüm ağır ve hüzünlü bölümler ile ağıt bölümünde Kuran'dan yapılan alıntının ("Senden geldik sana dönüyoruz") tamamen kendi hislerini ve halasının ardından yaşamakta olduğu özlem ve üzüntüyü yansıttığını belirtmiştir. Halasının yokluğuyla birlikte, günlerin kendisi

için oldukça uzun sürmeye başladığını kaydeden besteci, bu yapıtı besteleyerek halasıyla tekrar konuşabildiğine ve onunla diyalog kurduğuna inanmaktadır.

Çalgılamasında oldukça geniş bir vurmali çalgılar grubu içermesi, 6. Senfoni'nin en dikkat çeken özelliklerinden biridir. Yapıttaki vurmali çalgılar grubu şu çalgılardan oluşur:

**Timpani**

**Grand Cassa**

**Tubular Bells**

**Tam-tam / Bass Tam tam**

**Gong: küçük, orta ve büyük boylarda**

**Ksilofon**

**Vibra Slap**

**Zil**

**Templeblocks**

**Gemi Çanı**

**Üçgen Zil**

**Woodblock**

**High Frequency Chimes: yüksek frekans kapasiteli küçük ziller**

**Star Chimes: yıldız biçimli küçük ziller**

**Glockenspiel**

**Def**

**Tramptet**

**Bongo**

**Maracas**

**Slapstick: kamçı**

**Rainstick: yağmur çubuğu**

**Bass Trommel**

**Cowbell: inek çanı**

Batı müziğinde, senfonik format içerisinde geleneksel olarak kullanılan vurmali çalgıların yanı sıra, zengin tınısal renkler sağlayan Uzak Doğu, Amerika ve Latin Amerika çıkışlı çalgılar da gruba dâhil edilerek oldukça geniş bir ses paleti elde edilmiştir. “Templeblocks,” “high frequenz chimes - star chimes,” “gemi çanı,” “bongos,” “maracas,” “slapstick” (kırbaç), “rain stick” (yağmur sopası) ve “cowbell” (inek çanı) bu çalgılar arasındadır.

*Woodblock*: İçi kısmen oyulmuş olan sert bir tahta parçasından ibaret olan bu çalgı, sert kauçuk ya da plastik malet ile çalınır. Çıkan ses uzamaz, sert ve kuru bir karaktere sahiptir. Bu yüzden, vurguları desteklemek ve tınısıyla renklendirmek için kullanılır; uzayan sesler ve tartımlar için uygun değildir. Tek olarak kullanılabileceği gibi, farklı boylardaki iki çalgıdan oluşan bir set olarak da kullanılabilir.



**Tablo 1. Woodblocks**

*Templeblocks*: Uzak Doğu (Kore) kökenli olan bu çalgıda, iç kısmı oyulmuş ve bir ucu açık olan farklı boyutlardaki beş adet tahta bloğu bir sehpa üzerine monte edilir. Çalgıdan çıkan ses, woodblock’dan çıkan sese oranla biraz daha uzamaya meyillidir. Her ne kadar “pentatonik” bir etki bıraksa da, bu tahta bloklarının ürettiği ses nota olarak tanımlanabilecek bir özellik sergilemez. Değişik tınılar elde etmek için tahta, plastik ve kauçuk malet’ler ile çalınır. (Blatter, Alfred; *Instrumentation / Orchestration*, Schirmer Books, New York, 1980, sf. 204)



**Tablo 2. Templeblocks**

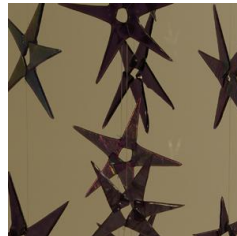
*Chimes / Wind Chimes:* Rüzgâr zili olarak ta bilinir. Boyutları kısıdan uzuna doğru artan küçük metal çubuklar bir grup olarak bağlı buldukları askıdan sarkıtılırlar. Çubukların sayısı çalgının modeline göre 12 ile 36 arasında değişkenlik gösterebilir. Yüksek frekans kapasitesine sahip olanları “high frequency chimes” olarak adlandırılır. Çoğu zaman el ile ya da çalgı için özel olarak yapılan metal baget ile çalınır.

*Star Chimes:* Bir grup olarak birbirlerine tutturulmuş, yıldız şekilli metal ya da cam temelli objelerden yapılır. Çalgıdan çıkan ses rüzgâr zilinin sesini andırırsa da bazı farklılıklar gösterir.

**High Frequency Chimes**

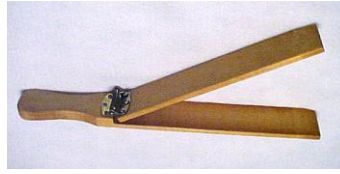


**Star Chimes**



**Tablo 3. High-Frequency Chimes – Star Chimes**

*Slapstick*: Avrupa da “whip” (kamçı) olarak adlandırılan bu çalgı Amerika ’da “slapstick” olarak bilinir. İki adet ince ve sert tahta şeridinin birbirine tutturulması ile meydana gelir. İki tahta parçasının birbirine çarpması sonucunda elde edilen ses, kamçı sesini anımsatır, kuru ve sert bir tınısal karaktere sahiptir. Bu yüzden, çoğunlukla *sforzando* etkiler elde etmek amacıyla kullanılır. (Adler, Samuel; *The Study of Orchestration*, İkinci Basım, W. W. Norton & Company, New York, 1989, sf. 387 - 391)



**Tablo 4. Slapstick**

*Rainstick*: Sözcük anlamı yağmur çubuğu olan bu çalgıyı Güney Amerikalı yerlilerinin icat ettiğine inanılır. Tahta ya da bambudan yapılan rainstick baş aşağı edildiği zaman, içerisindeki maddeler (tohum, boncuk ve iğne) aşağıya doğru harekete geçerek yağmur sesini andıran bir ses üretir.



**Tablo 5. Rainstick**

*Cowbell*: İneklerin boynuna takılan çan olan “cowbell,” Latin Amerika müziğinden diğer müzik disiplinlerine geçen bir çalgıdır. Kimi durumlarda gerçek inek çanları kullanılabildiği gibi, aynı sesi veren ve müzik için özel olarak tasarlanan bronz alaşımlı cowbell’ler de yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Bu çalgı, çoğu zaman trampet baget’i ile çalınır.



**Tablo 6. Cowbell**

*Gemi Çanı:* Yapıtta kullanılan en sıra dışı vurmali çalgılardan birisidir. Gemi güvertelerinde bulunan ve sesiyle insanların dikkatini çekmek amacıyla kullanılan çan, 6. Senfoni’de salt tınısal amaçlarla kullanılmıştır.



**Tablo 7. Gemi Çanı**

*Vibraslap:* İlk olarak Afrikalı kölelerin kullandığı, çoğunlukla eşek çenesinden yapılan ve sözcük anlamı çene kemiği olan “jawbone” adlı ilkel çalgının modern sürümüdür. Bu çalgıda, “L” şeklinde bükülmüş bir metal parçasının bir ucu top biçimli bir tahta parçasına, diğer ucu ise, içerisinde metal dişler olan başka bir tahta bloğuna bağlıdır. Çalıcı, bir eliyle çalgıyı tutup, diğer eliyle yuvarlak tahta parçasına vurduğu zaman, metal diş mekanizması içinde bulunduğu tahta bloğuna sürtünerek bir tür tıkırtı sesi üretir.



**Tablo 8. Vibraslap**

*Bongo*: Anavatanı Latin Amerika olan bu çalgı, kalın ve ince ses yüksekliklerine sahip olan bir çift davul olarak kullanılır. Modern bongo'lar, çalgının kenar kısmında bulunan bir aparat ile farklı ses yüksekliklerine akort edilebilme özelliğine sahiptir. Geleneksel olarak bacakların arasına yerleştirilip elle çalınabildiği gibi, bir sehpaye monte edilerek çeşitli baget'ler ile çalınabilir. Elle çalındığı zaman, derinin farklı bölgelerinde çeşitli vuruş teknikleri ile değişik tınılar elde etmek mümkündür.



**Tablo 9. Bongos**

*Maracas*: Latin Amerika çıkışlı diğer bir çalgı olan “maracas,” tahta ya da plastik bir gövde içerisine bitki tohumları ya da çakıl taşları doldurularak yapılır. Çalıcı, gövdeye iliştirilmiş olan tutaçlar ile çalgıyı sallar ve bu sayede gövde içerisindeki maddeler birbirlerine çarparak ses üretirler. Geleneksel olarak, bir çalıcı sağ ve sol ellerini kullanarak bir çift “maracas” çalar. (Blatter, Alfred; a.g.e. sf. 204-205)



**Tablo 10. Maracas**



### III. BÖLÜM: BİRİNCİ VE BEŞİNCİ BÖLÜMLERDE VURMALI ÇALGILAR

#### 3.1 BİRİNCİ BÖLÜM

“Hayriye Hala” Senfonisi’nin birinci bölümü, diğer bölümlerde olduğu gibi, vurmali çalgıların kullanımı açısından incelenmesi gereken birçok özellik barındırmaktadır. Bölümün bu bakımdan ön plana çıkan en önemli özelliği, vurmali çalgıların tartımsal noktaları desteklemekten daha çok tınısal görevler üstlenmesidir. Bölümde kullanılan “rainstick” (yağmur çubuğu), “cowbell” (inek çanı), ve “star chimes” (yıldız biçimli rüzgar zilleri) gibi vurmali çalgılar, bölüme tınısal açıdan yeni bir boyut kazandırmıştır.

Vurmali çalgılar, *Klasik* ve *Romantik* dönemin orkestra müziğinde iki temel işlevi yerine getirmekle yükümlüydü; belirli bir tartım kalıbı oluşturmak ve orkestrayı oluşturan diğer gruplardaki müzikal vurguları desteklemek. *Klasik* ve *Romantik* biçemlerin, 20. yüzyıldaki uzantısı olan *Neo-Klasik* ve *Neo-Romantik* müziklerde de tartım odaklı bu yaklaşımı gözlemlemek mümkündür. Tüm bu sebeplerden dolayı, 20. yüzyılda *Neo-Klasik* ve *Neo-Romantik* yaklaşımlar içeren yapıtlarda “rainstick” ve “star chimes” gibi tartımsal kapasitesi düşük fakat tınısal kapasitesi yüksek olan çalgıların kullanımı çok sık rastlanan bir uygulama olmamıştır.

Vurmali çalgıları, *Klasik* ve *Romantik* biçemler içerisindeki kalıplaşmış işlevlerinden bağımsız kılan ve tınısal özellikleriyle ön plana çıkaran ilk kişi, Fransa doğumlu olan Amerikalı besteci Edgard Varèse’dir. Varèse, *Ameriques* isimli öncü senfonik yapıtıyla, vurmali çalgılar grubunu orkestradaki diğer grupların tartımsal hareketlerinden bağımsız kılarak çalgıların tınısal renklerine odaklanmıştır.

“Uzun yıllar süren çalışmalar sonunda 1921’de tamamlanan *Ameriques*, o güne değin örneğine rastlanmayan, oldukça kalabalık bir vurmali çalgılar grubunu barındıran çok büyük bir orkestra için bestelenmişti. Varèse, standart orkestranın içerisinde vurmali çalgıları, önemli ölçüde genişleme olanağı devam eden ve yeni tınısal kaynakların keşfi ve kullanımını olası kılan tek unsur olarak görmüştür. *Ameriques*, senfonik format içinde daha önceden rastlanmayan, birçoğu Batı dışından gelen vurmali çalgıların birçok çeşidini kullanmaktadır. Vurmali grubu, artık diğer grupların ezgisel ve ritmik hareketlerini katlamıyor, aksine, onlarla etkileşerek bağımsız bir katman oluşturuyordu; bu şekilde, diğer gruplar ve vurmali arasında dokusal bir renk iletişimi sağlanıyordu. *Ameriques*, vurmali çalgıların tamamıyla tek başına çaldığı pasajlar da içerir.”

(Morgan, Robert P.; *Twentieth-Century Music*, Birinci Basım, W. W. Norton & Company, New York, 1991, sf. 307)

Birinci bölüm dâhil olmak üzere, 6. Senfoni'nin bazı kesitlerinde, Betin Güneş'in de bu yaklaşımı benimsediği net bir şekilde gözlemlenebilir. Birinci bölümde ve senfoninin diğer bölümlerinde tınısal özellikleriyle dikkat çeken bu vurmali çalgılar, orkestradaki diğer çalgı gruplarından bağımsız bir şekilde kullanılmalarının yanı sıra, yapıtın içerdiği konusal ve dramatik unsurları iletmek açısından da çok önemli işlevler üstlenmişlerdir.

Partitürde “Lacrimoso” terimi ile işaretlenen birinci bölüm, Hayriye Hala'nın ölümünün bestecinin üzerinde bıraktığı etkiyi derinlemesine hissettirir ve bu bağlamda, vurmali çalgılara önemli dramatik görevler yüklenmiştir. Vurmali çalgıların bölümün çoğunda tınısal bir tavırla kullanılmasına karşın, kimi yerlerde geleneksel bir yaklaşım içerisinde tartımsal vurguları destekleme işlevini de üstlenmişlerdir. Birinci bölüm içerisinde, vurmali çalgıların tınısal anlamda kullanımı açısından incelenmesi gereken beş farklı pasaj bulunur.

1. Ölçü 46 – 77
2. Ölçü 117
3. Ölçü 135 – 138
4. Ölçü 171 – 172
5. Ölçü 182

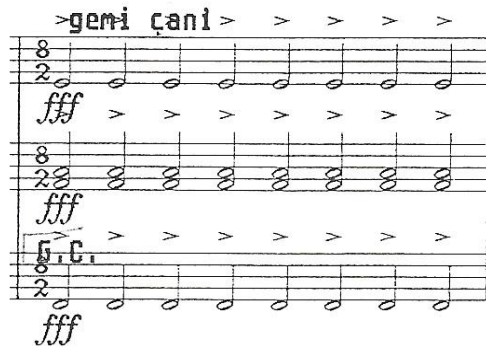
Bölümün 46. ölçüsünde başlayan (Tablo 11), 3/4'lük metrik yapı içerisinde timpaniye verilen üç adet dörtlük vuruştan meydana gelen motif, *piano* gürlükte başlar ve oldukça yavaş bir şekilde gelişen bir *crescendo* ile 77. ölçüye kadar sürerek büyük bir dramatik patlama ile *fortissimo* gürlükte son bulur. Bu dramatik pasaj, halasının ölümü üzerine bestecinin yaşadığı ve günden güne daha da yoğunlaşan derin acıyı betimler. Timpaninin pasaj içerisindeki kullanımı açısından önemli olan nokta, çalgının bu dramatik yükselişi tek başına üstlenmesidir. Diğer çalgı gruplarının üstlendiği ve makamsal özellikler sergileyen dokusal katmanlar, bütünüyle timpaninin üstlendiği bu dramatik çıkış üzerine inşa edilmiştir. Diğer bir deyişle, müzikteki birincil unsur, *pizzicato* kontrbas ile desteklenen timpani, ikincil

unsur ise, bu dramatik çıkış üzerine oluşturulan, yaylı ve nefesli çalgıların üstlendiği diğer doku katmanlarıdır.



**Tablo 11. Timpani motifi**

Bölümün 117. ölçüsü (Tablo 12), yapıtın dramatik kurgu açısından oldukça önemli bir noktadır. 8/2'lik metrik yapı içerisinde ardı ardına duyulan, her biri vurgulu olan sekiz tane ikilik vuruştan oluşmuştur. Sadece vurmali çalgılar tarafından seslendirilen bu sekiz vuruş, Hayriye Hala'nın evindeki duvar saatini simgeler; sekiz büyük vuruş, aynı zamanda, Hayriye Hala'nın yaşamının 80 on yılına karşılık gelmektedir. Her bir vuruşu oluşturan ses kaynağı, timpani, büyük davul ve gemi çanının tınısal bir birleşimidir. Her biri yüksek gürlük kapasitesine sahip olan bu çalgıların tartımsal anlamdaki "ünison" birleşimi, hem Hayriye Hala'nın evindeki duvar saatini simgelemesi açısından, hem de yaşamını onar yıllık kesitler olarak belirlemesi bakımından etkili bir seçim olmuştur. Orkestral dokunun devinimi sırasında yaylı ve nefesli çalgılar tarafından hazırlanan ve ardı ardına duyulan sekiz vuruşun sadece vurmali çalgılar tarafından *fortissimo* gürlük içerisinde gerçekleştirilmesi, bölümün başından itibaren süregelen dramatik gerilimi doruk noktasına yükseltir.



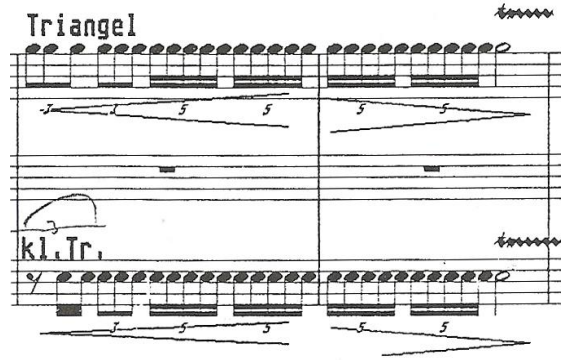
**Tablo 12. Hayriye Hala'nın 80 yıllık yaşamını simgeleyen duvar saati vuruşları**

135. – 138. ölçüler arasında gelen kesitte, “rainstick” (partisyonunda “ocean drum” olarak belirtilmiştir) ve “starchimes” arasındaki diyalog, vurmali çalgıların tınısal renkler ve etkiler yaratma işlevini sergilemesi açısından önemlidir. Korno’nun tuttuğu uzun ses ve arp’ın orta hızdaki sekizlik notaları üzerinde, rainstick’in su sesini betimleyen tınısı, iki ölçü sonra starchimes’in ‘şingirtili’ bir ses yapısına sahip olan karakteristik tınısı ile bütünleşerek dingin ve ‘masalsı’ bir atmosfer yaratır. Bu dört ölçü içerisinde kullanılan vurmali çalgılar, tartımsal yönden hiçbir işleve sahip olmayıp, aksine, müziğin ve ezginin oluşumuna birincil dereceden katkıda bulunan unsurlar olarak ön plana çıkarlar. Bu noktada sözü edilmesi gereken diğer bir özellik, rainstick ve starchimes’in nota olarak tanımlanabilecek belirli ses yükseklerine sahip olmamalarına rağmen, pasaj içerisinde ezgiyi tamamlama görevini üstlenmeleridir.



**Tablo 13. Rainstick ve Starchimes**

171. ve 172. ölçülerde (Tablo 14), trampet ve üçgen zil, hem tınısal hem de tartımsal işlevlere sahiptirler. Bu iki ölçü içerisinde, yaylı ve üfleme çalgılardaki sekizlik ve üçleme hareketlere karşın, trampet ve üçgen zil çoğunlukla beşlemelerden oluşan bir tartımsal hareket içinde hareket ederek, orkestradaki diğer çalgı gruplarına zıtlık oluşturan yeni bir katman oluştururlar. Bu tartımsal karşıtlığın yanı sıra, yaylı ve üfleme çalgıların göreceli olarak daha yumuşak bir ses karakteri içerisinde çalmaları ve buna karşın, özellikle üçgen zilin ‘delici’ tınısının ön plana çıkması, orkestradaki diğer gruplar ile vurmali çalgılar arasında tınısal anlamda da bir zıtlığın oluşmasına neden olur. Vurmali çalgıların, orkestral doku içerisinde oluşturduğu bu farklı doku katmanı, önceden de bahsedildiği gibi, Varèse etkileri taşımaktadır.



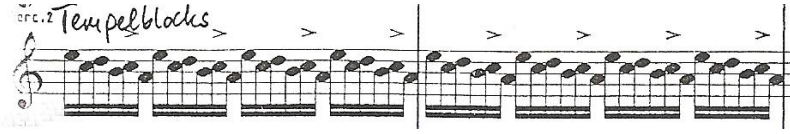
**Tablo 14. Trampet ve Üçgen-zil**

Birinci bölümde, vurmali çalgıların sadece tınısal amaçlarla kullanıldığı son pasaj 182. ölçüde duyulur. 180. – 181. ölçülerde fagot ve İngiliz kornosunun ardışık bir biçimde solo olarak çaldığı ezgi, “high frequency chime” ve “vibraslap” tarafından sürdürülerek bölüm içerisinde bir sonraki pasaja bağlanır. Bu iki çalgı nota olarak tanımlanabilecek ses yükseklerine sahip olmamalarına rağmen, 135. – 137. ölçülerdeki gibi, tınısal özelliklerinden dolayı fagot ve İngiliz kornosunun başlattığı ezgiyi devam ettirme ve sonlandırma işlevlerini üstlenmişlerdir.

Bölüm içerisinde, vurmalioların hem tınısal özelliklerinden dolayı kullanıldığı hem de tartımsal görevler üstlendiği kesitler de bulunmaktadır. Bu tür kesitlerde besteci, kimi zaman “templeblocks” gibi Batı dışından gelen çalgıları kullanmış kimi zaman da timpani gibi senfoni orkestrasındaki vurmali çalgıların temel taşlarından olan çalgıları tercih etmiştir. Çalgı seçimi ne olursa olsun, vurmali çalgılar, bu yöntemle tartımsal vurguları destekleme işlevini yerine getirirken, tınısal açıdan da farklı bir katman oluşturmayı sürdürerek her iki işlevi de eş zamanlı olarak gerçekleştirirler. Vurmalioların hem tınısal hem de tartımsal işlevlerle kullanıldığı pasajlar şunlardır:

- Ölçü 106 – 107
- Ölçü 109
- Ölçü 122 – 124
- Ölçü 133 – 134

Birinci bölümün 106. ve 107. ölçülerinde, flüt, obua ve klarinetin hızlı tempoda çaldıkları onaltılık notalardan oluşan, yedi kez tekrarlanan inici motif ve bu motifin vurguları “templeblocks” tarafından desteklenmektedir. Besteci, senfoni orkestrasının vurmali çalgılar grubunda standart olarak kullanılan trampet tarafından kolaylıkla gerçekleştirilebilecek olan bu tartımsal katlamannın, tınısal özelliklerinden dolayı “templeblocks” ile yapılmasını yeğlemiştir.



**Tablo 15. Templeblocks**

Tezin ikinci bölümünde tanıtılan, Uzak Doğu kökenli “templeblocks,” tahta üflemeli çalgılarla katlandığı zaman bu çalgılarla kolayca kaynaşan ve onları renklendiren bir tınıya sahiptir. Aynı zamanda, tahta üflemelilerin çaldığı ezgilerin tartımsal vurgularını desteklemeye yetecek kadar kuru ve keskin bir tınısal özellik gösterir. Besteci, bu ölçülerde “templeblocks” yerine trampet kullanmayı yeğleseydi, tahta üflemeli çalgılardaki ezgilerin tartımsal vurguları aynı şekilde desteklenebilirdi; ne var ki, trampetin ‘keskin’ tınısından dolayı flüt, obua ve klarinet ile doğal bir tınısal kaynaşma gerçekleşmezdi.

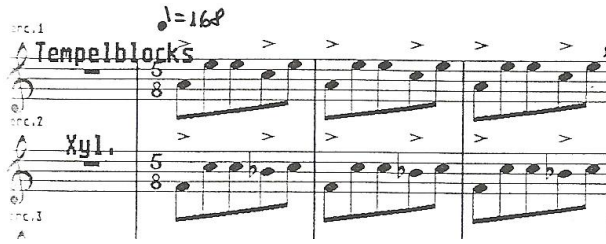
109. ölçüde, geleneksel bir orkestra çalgısı olan timpani ve büyük davul hem tartımsal hem de tınısal hedefler doğrultusunda kullanılmıştır. Fagot ve kontrafagotun iki vuruş içerisinde, onaltılık tartımlar ile hızlı tempoda çaldığı, sırasıyla çıkıcı ve inici kromatik figürler, timpani ve büyük davul tarafından tremolo olarak desteklenir. Burada dikkati çeken özellik, timpaninin tremolo ile eşzamanlı olarak pedal glissando’su yapmasıdır. Fagot ve kontrafagotun hızlı tempoda çaldığı çıkıcı kromatik figür, timpaninin çıkıcı glissando’suyla, inici kromatik figür ise inici pedal glissando’su ile desteklenir. Timpaninin çaldığı bu inici ve çıkıcı glissando figürler, fagotlardaki kromatik hareketin daha az ‘köşeli’ olmasını sağlayarak, bu çıkıcı ve inici kromatik figürlerin bireysel notalar olarak değil, aksine, “efekt” olarak

algılanmasını sağlarlar. Büyük davuldaki tremolo hareketin bu incelikli orkestralama işlemi sırasındaki duysal yardımını da oldukça önemlidir.



**Tablo 16. Timpani glissando'su**

122. – 124. ölçüler arasında benzeri bir uygulama, biraz daha farklı bir şekilde işlenmiştir: “templeblocks” ve ksilofon katlaması. Üç ölçü boyunca süren ve “marcato” sekizlik tartımlardan oluşan bu orkestral ünison pasaj boyunca, “templeblocks” bu sefer ksilofon ile birlikte orkestral ünison içerisinde yerini alır. Yaylı ve bakır üflemeli çalgıların da müzikal harekete katılmasıyla, “templeblocks” kendi başına yeterli gürlüğü sağlayamayacağı için, besteci, ksilofon ile vurmali çalgıları güçlendirmiş ve aynı zamanda bu katlamadan doğan daha karmaşık ve renkli bir ses birleşimi yakalamıştır. Buradaki amaç, orkestral ünison’un beraberinde getirdiği tekdüzelik riskini kullanılan vurmali çalgıların tınsal özellikleriyle kırmak ve aynı zamanda pasajın tartımsal vurgularını desteklemektir.



**Tablo 17. Templeblocks ve Ksilofon**

133. – 134. ölçülerde, ezgisel hareketleri destekleme işlevi bu defa “glockenspiel” tarafından gerçekleştirilir. Kornoların *piano* gürlükte desteklediği iki flüt, İngiliz kornosu ve klarinet tarafından gene *piano* gürlük içerisinde orta tempoda çalınan çıkıcı pasaj ve bu pasajın uzayan en son notası, “glockenspiel” tarafından ünison olarak katlanır. ‘Masalsı’ bir ses karakterine sahip olan bu çalgının bahsedilen üflemeli çalgılarla katlanması sonucunda, çıkıcı hareketi oluşturan her bir nota

bireysel olarak algılanmak yerine, bütününde ‘masalsı’ bir müzik efekt’i olarak duyulur. Glockenspiel, aynı zamanda, ‘dingin’ bir atmosfer oluşturan bu pasajın tartımsal yapısını daha da belirgin kılar.





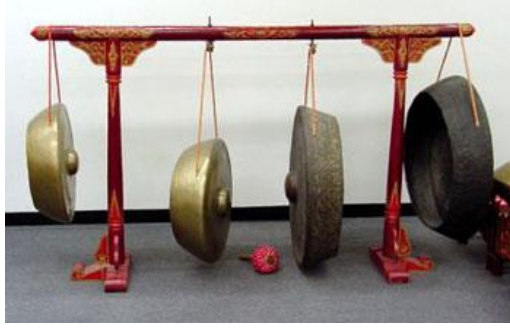
- *Gong ageng*: topluluktaki en büyük boy gong.
- *Gong suwuk*: orta boyutta, *gong ageng*'den daha küçük.
- *Kempul*: topluluktaki en küçük boy gong.

*Gong ageng*, yaklaşık 1 metre çapında ve 30 kilo ağırlığında oldukça büyük ve ağır bir çalgıdır. Bir askıya asılarak sallandırılan *gong ageng*, dairesel başlı, bez kaplı bir tokmak ile çalınır. Topluluğun en saygın ve en pahalı parçası olan bu çalgı bas frekanslı bir sese sahiptir. “Orkestranın büyük ruhu” olarak tanımlanır ve tüm çalgıların en gerisinde yer alır. Müzik içerisindeki metrik dönemlerin başlangıç ve bitişlerini vurgulamak için kullanılır.



**Tablo 19. *Gong ageng***

*Gong suwuk*, “slendro” olarak adlandırılan beş-notalı Gamelan dizisinin birinci ve ikinci notalarını verecek şekilde tasarlanmıştır. Bir gong seti içerisinde iki adet *gong suwuk* bulunur. 63 santimetre çapındaki bu çalgı *Gong ageng*'e oranla daha tiz bir ses yüksekliğine sahip olmasına rağmen, gene de bas frekanslı bir çalgıdır. Orta boylu olan bu çalgı bir askıda sallandırılır ve bez kaplı tokmak ile çalınır. *Gong ageng* ile birlikte müzikteki önemli noktaları vurgulamak için kullanılır.



**Tablo 20. Gong ageng ve Gong suwuk**

*Kempul*, gong ailesinin en küçük üyesidir. Gamelan topluluğunda, genellikle, her biri farklı seslere akortlu beş ya da yedi adet *kempul* bulunur. “Alto” ses yüksekliğine sahip bir çalgıdır. Yedi adet *kempul*, bir gong seti içerisinde iki *gong suwuk* ve bir *gong ageng* ile birlikte çalınır. Vurgulama işlevinden daha çok ezgisel görevler üstlenir.



**Tablo 21. Kempul**

Dikey olarak askıda sallandırılan bu gongların yanı sıra, yatay olarak kordonlar üzerine oturtulan, tek başına ya da set olarak çalınan değişik boy ve seslerdeki gonglar “Gamelan” müziğinin vazgeçilmez unsurları arasındadır. Bazı gonglar elle tutularak ta çalınabilmektedir. *Bonang*, *kenong* (bir kişi tarafından çalınan yatay gong seti, bkz. Tablo 22), *kethuk* ve *kempyang* (küçük gonglar) bu tür gongların en sık kullanılanları arasında yer almaktadır. Yatay gonglar ve bu gonglardan oluşan setler çoğu zaman ezgisel yapıyı kurma işlevini yerine getirirler.



**Tablo 22. Bonang**

“Gamelan” topluluğunun çaldığı müzik, taşkın ve gürültülü olmaktan uzaktır; dikey ve yatay olarak kullanılan tüm gonglar, grupta bulunan diğer çalgılarla birlikte sakin ve olgun bir şekilde çalınırlar. Bu anlamda, çalıcılar, gonglardan elde edilmesi gereken “doğru” tınıyı yakalayabilmek için uzun süreli tecrübelerden geçmek durumunda kalırlar. “Doğru tını” ise, çalıcının çalgısıyla bütünleşerek, orkestradaki diğer çalıcılar ile büyük bir uyum içerisinde, ergin bir tavır ile çalmasıyla elde edilebilmektedir. (Kartomi, Margaret J.; *Musical Strata in Sumatra, Java and Bali*, Der.: Elizabeth May, *Musics of Many Cultures: An Introduction*, University of California Press, Los Angeles, 1980, sf. 118-123)

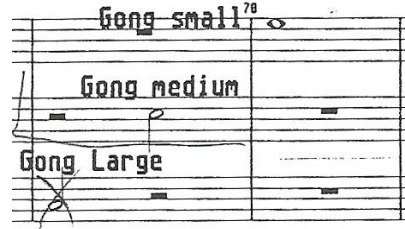
Altıncı Senfoni'nin beşinci bölümünde, gonglar şu kesitlerde ön plana çıkar:

- Ölçü 69 – 70
- Ölçü 76 – 77
- Ölçü 85 – 86
- Ölçü 106 – 109
- Ölçü 131 – 142

Beşinci bölümünde gongların kullanımı bakımından dikkati çeken ilk pasaj 69. ve 70. ölçülerde duyulur. Ses yüksekliği belirtilmemiş küçük, orta ve büyük boyutlarda üç adet gong, yaylı çalgılarda 65. – 68. ölçüler arasında gelen hareketli ve çoğunlukla noktalı hareketlerden oluşan tartımsal devinimlerin hemen ardından cümleyi sonlandırır. Üç farklı gongun bu ani hareketi, aynı zamanda, 71. – 74. ölçüler arasında gelen ve yaylılardaki hareketin üflemeli çalgılardaki yansıması olan pasajın başlangıcını belirler.

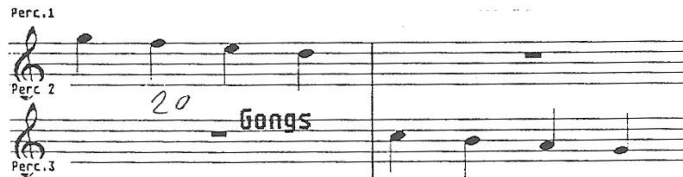
“Soru – cevap” niteliği taşıyan bu iki kesitin arasında diğer tüm çalgıların susması ve sadece üç gongun duyulması, “Gamelan” müziğinde kullanılan gongların, müzikteki metrik dönemlerin başlangıç ve bitişlerini vurgulamasını anımsatır. Burada farklı olan tek şey, kullanılan üç gongun metrik bir dönem yerine bölüm içerisinde bir kesitin bitişini ve hemen sonra gelen diğer kesitin başlangıcını vurgulamasıdır.

Üç gongun iki ölçü boyunca tek başına duyulması, duysal olarak sadece tek bir gong duymaya şartlanmış dinleyicide “sürpriz” etkisi yaratır; bu şekilde, bölümün devamında duyulacak olan farklı gonglar için duysal anlamda bir hazırlık gerçekleşir.



**Tablo 23. Büyük – Orta – Küçük Boy Gonglar**

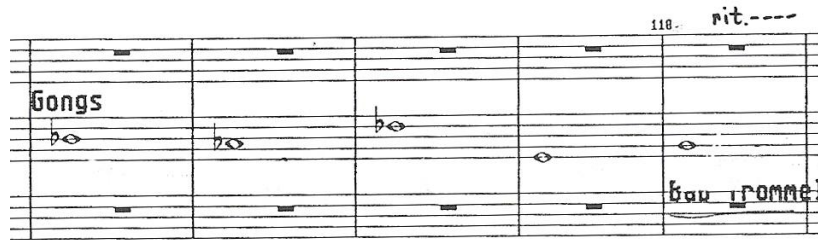
76. ve 77. ölçülerde, sekiz adet gong sol sesinden başlayarak bir oktav aşağıdaki sol sesine kadar sırayla inerek sekiz notalık bir dizi oluşturur. Yaylı ve bakır üfleme çalgıların Stravinsky üslubunda çaldığı, “yırtıcı” bir karakter sergileyen vurgulu dörtlük notalar üzerinde duyulan ve sekiz farklı gong tarafından seslendirilen bu dizi, yaylı ve üflemeli çalgılardaki vurgulara rağmen, müziği Stravinsky üslubunun dışına iter. Burada gözlemlenen diğer bir özellik ise, sekiz vuruşluk bu motifin, yapıtın birinci bölümünün 117. ölçüsünde simgelenen “Hayriye Hala’nın 80 yıllık yaşamının 10’ar yıllık kesitlerini betimleyen duvar saati vuruşları” ile koşutluk göstermesidir: her on yıl için bir gong vuruşu.



**Tablo 24. Sekiz Ayrı Gong Tarafından Seslendirilen Dizi**

76. – 77. ölçülerde gelen inici gong motifinin 85. – 86. ölçülerde tekrarlanmasından sonra, 106. – 110. ölçüler arasında, önceki kesitlerden farklı olarak, diyatonik dizi terk edilerek yerine kromatik perdelere akort edilen gonglar kullanılmıştır. Yaylı ve tahta üfleme çalgıların orkestral ünison içerisinde seslendirdiği her biri “birlik” değerinde olan, sırasıyla, Si bemol – La bemol – Re bemol – Mi (natürel) – Sol (natürel) seslerinden oluşan beş notalı motif, bu perdeler akortlu beş ayrı gong tarafından katlanır.

105. ölçüde *fortissimo* gürlükte olan müzik, 106. ölçüde gongların da katılmasıyla *piano* gürlük içerisinde sakin ve vakur bir karaktere bürünür. Her bir sesin yaylı ve tahta üfleme çalgılarla “ünison” içerisinde çalınması ve bu seslerin gonglar tarafından ‘ağırbaşlı’ bir biçimde vurgulanması, müziğin karakterini bir anda değiştirerek “mistik” bir deyiş kazandırır. Kesitin sadece beş uzun notadan oluşması ve beş ayrı gongun görev alarak ‘vakur’ bir biçimde her bir notayı vurgulaması, “Gamelan” topluluğundaki *kempul* gonglarının ezgisel işlevleri ile benzerlik gösterir.



**Tablo 25. Kromatik Perdelere Akortlu Gonglar**

131. – 142. ölçüler arasında, gongların işlevsel ve müziksel kullanımı yoğunluk bakımından en üst seviyede gerçekleşir. Obua, İngiliz kornosu, bas klarinet ve yaylı çalgıların on iki ölçü boyunca seslendirdikleri çıkıcı kromatik hareket on iki ayrı gong tarafından desteklenir. Her ölçüde farklı bir gong duyulan bu kesitte, varılan her yeni ölçü daha tiz ses yüksekliğine sahip bir gong tarafından vurgulanır; sırasıyla, [Re – Mi – Fa – Sol – La – Si – Do – Re – Mi – Fa – Fa diyez – Sol]. Sondan ikinci nota olan “Fa diyez”in kromatik hareketi dışında, bu çıkıcı kesitin geriye kalan tüm notaları diyatonik bir özellik sergilemektedir. Pasaj boyunca on iki farklı gongun kullanılması, işlevsellik açısından “Gamelan” *bonang*’ını anımsatır (bkz. **Tablo 22**).

The image shows a musical score for Gong usage. It consists of three staves. The first staff is labeled 'Gongs p' and 'poco a poco cresc.' and contains measures 2, 3, and 4. The second staff contains measures 5, 6, 7, 8, 9, and 10. The third staff is labeled 'Perc. 1' and 'Perc. 3' and contains measures 11 and 12. The score is written in a 2/4 time signature and uses a treble clef.

**Tablo 26. Farklı Perdelere Akortlu On-iki Gongun Kullanımı**

Bu çıkıcı hareketin on iki ölçü boyunca sürmesi, gongların ses frekanslarının varılan her yeni ölçüde yükselmesi ve gürlüğün yavaşça artması (*poco a poco cresc.*) dinleyicide bir beklenti yaratarak müzikteki dramatik gerilimi tırmandırır. Gerilimin yavaş bir şekilde yükselmesi üzerine kurulan bu pasaj, hemen akabinde, orkestradaki çoğu çalgının görev aldığı bir sonraki “tutti” kesite bağlanır. Bölümün dramatik kurgusu ve gongların kullanımı hakkında önemli olan diğer bir nokta şudur: Bölümün başından itibaren gongların görev aldığı her kesit, bir önceki kesite oranla daha yoğun ve daha uzundur. 69. – 70. ölçülerde üç adet, 76. – 77. ölçülerde sekiz adet, 106. – 110. ölçüler arasında beş adet ve 131. – 142. ölçüler arasında on iki adet gong kullanılmıştır. 106. – 110. ölçüler arasında beş adet gongun kullanılması, bir önceki kesite (76. – 77. ölçüler) oranla sayısal bir düşüş olarak gözükse de, kromatik özellikleri, “ünison” yapısı ve bir sonraki kesiti (131. – 142.) hazırlaması açısından bu sayısal ve dramatik yükselişe hizmet etmektedir.

Bölüm ve yapıt içinde gongun kullanıldığı son kesit 164. – 166. ölçüler arasında duyulur. Bestecinin yapıtın partiyonunda “Todes Gong” (*Ölüm Gongu*) olarak işaretlediği bu ölçüler iki farklı açıdan büyük önem taşımaktadır:

1. Gong vuruşlarının Hayriye Hala'nın ölümünü simgelemesi,
2. Yapıt içerisinde gelen en son gong pasajı olması.

Beşinci bölümün ve tüm yapıtın en son gong pasajı olan bu kesitte Hayriye Hala'nın ölümünün simgelenmesi, Betin Güneş'in gongları ne derecede önemseydiğinin açık bir göstergesidir.



**Tablo 27. Hayriye Hala'nın Ölümünü Simgeleyen "Ölüm Gongları"**

Besteci, 6. Senfoni'sine adını veren Hayriye Hala'sının ölümünü, çalgılamada kullanılan gongların "ölümü" ile bağdaştırmış ve "ölüm gongu" tabiriyle de bu yaklaşımını net bir biçimde dışa vurmuştur. 76. – 77. ölçülerde duyulan ve "Hayriye Hala'nın 80 yıllık yaşamının 10'ar yıllık kesitlerini betimleyen duvar saati vuruşları" ile koşutluk gösteren pasaj da göz önüne alınırsa, bölümde kullanılan gonglar ile "Hayriye Hala" arasında bir ilinti olduğu sonucuna varılabilir. Beşinci bölüm içerisinde yer alan ve yukarıda çözümlenmeleri yapılan tüm gong pasajları "yırtıcı" olmaktan daha çok vakur ve mistik bir karakter sergilerler; bu yüzden, 'ölüm' ve 'öteki dünya' kavramlarını çağrıştırmak için yapıtın dramatik oluşumuna katkıda bulunurlar.

"Hayriye Hala" Senfonisi'nin bu son bölümünde, kullanılan tek vurmali çalgı gong değildir. Ksilofon, glockenspiel, bas davul, zil, üçgen zil gibi vurmali çalgılar standart katlamalar ve tartımsal vurguları gerçekleştirmek amacıyla bölümün belirli noktalarında kullanılır. Ne var ki, senfonik bir yapıtın içerisinde 20 adet gongun alışlagelmedik biçimlerde işitilmesi ve gong içeren pasajların bölüm içerisindeki kilit noktalarda kullanılması, işlevsel önem açısından bu pasajları çok daha önemli kılmaktadır.

Yapılan tüm inceleme ve çözümlenmelerden anlaşıldığı gibi, yapıtın son bölümünde çalgılama açısından gözlemlenen bu farklılık oldukça sıra dışı bir tablo çizmektedir. Endonezya'nın Bali ve Java yörelerinde kullanılan geleneksel "Gamelan" orkestrasındaki gonglardan esinlenen Güneş, bu çalgıların kullanılış prensiplerini senfonik yazının prensipleri ile harmanlayarak yeni bir yapılanmaya varmıştır. Bu yenilikçi tavır, orkestra yazısında vurmali çalgıların kullanımı açısından oldukça önemli bir adım olarak kendini göstermektedir.

## IV. BÖLÜM: YAPITIN MERKEZ NOKTASI: DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Betin Güneş'in "Hayriye Hala" başlıklı senfonisinin 4. bölümü, içerdiği birçok yapısal özellikten dolayı, yapıtın merkez noktası olarak ön plana çıkar. Vurmalı çalgılar ekseninde, tınısal yaklaşımlar sergileyen bir çalgılama çerçevesinde uygulanan rastlamsal ilkeler ve rastlamsallığın bir alt açılımı olarak kullanılan grafik notalama ve serbest doğaçlama teknikleri, bu yapısal yaklaşımı farklı kılan en belirgin özelliklerdir.

### 4.1 BÖLÜMÜN VURMALI ÇALGILAR AÇISINDAN ÖNEMİ

Oldukça kalabalık bir vurmalı çalgı grubu kullanılmasının yanı sıra, yaylı ve nefesli çalgı gruplarında yer alan diğer müzisyenlerin de çeşitli objeler kullanarak "perküsif" tınılar oluşturması, 4. bölümde kullanılan orkestrayı devasa bir vurmalı çalgılar topluluğuna dönüştürür. Diğer bir anlatımla, tüm bölüm boyunca vurmalı çalgılar dışında hiçbir ses kaynağı kullanılmaz. Vurmalı çalgılar grubu üyeleri, bölüm boyunca standart vurmalı çalgıların yanı sıra Uzak Doğu, Afrika ve Güney Amerika kökenli çalgılar kullanırken, yaylı ve nefesli grup üyeleri ise, anahtarlık, çakmak gazı kutusu, ruj kutusu gibi kolaylıkla bulunabilen herhangi bir objeyi kullanmakta serbesttirler.

Çalgılamada gözlemlenen tınısal amaçlı bu kökten farklılığın yanı sıra, rastlamsallık unsuru, bölümü yapısal anlamda biçimlendiren diğer bir önemli etkidir. Rastlamsal yaklaşımların ön plana çıktığı 4. bölümde, rastlamsallığın bir uzantısı olan doğaçlama öğesinin de kullanılması, müziğe göreceli olarak "serbest" bir karakter kazandırır. Bölüm içerisinde yer alan bazı pasajların grafik notalama ile yazılmasının bir sonucu olarak, geleneksel Batı müziğinde görülen sıkı dokusal kontroller ortadan kalkar ve daha fazla özgürlüğe sahip olan vurmalı çalgıcılar, yaptıkları doğaçlamalarda şans ve rastlamsallık unsurlarını serbestçe işlerler.

"Aleatory" ya da "indeterminacy" olarak bilinen rastlamsallık kavramının "Hayriye Hala" senfonisinin 4. bölümü içerisindeki çok yönlü işlevinin doğru bir



açından irdelenmesi bakımından, bu kavramın 20. yüzyıl müziği içerisindeki oluşum ve gelişim sürecinin daha yakın planda incelenmesi gereklidir.

#### **4.2 RASTLAMSALLIK, GRAFİK NOTALAMA VE SERBEST DOĞAÇLAMA**

Savaş sonrası gelişen en önemli akımlardan biri müzikte rastlamsallık olmuştur. Şans ya da “aleatory” isimleriyle de kullanılan bu akım 1950’li yıllarda ortaya çıkmış; önce Amerika’da daha sonra Avrupa’da yaygınlaşmış ve besteciler arasında belirginleşen bir akım olmuştur. En yalın tanımıyla, rastlamsallık, bestecinin kendi yapıtı üzerinde olan kontrolünden bilinçli olarak vazgeçmesi demektir. Bu teknik, üç farklı şekliyle kullanılır:

1. Sabit/belirli bestelerin oluşumunda şans/rastlamsal yöntemlerin kullanımı.
2. Besteci tarafından belirlenen biçimsel olasılıklar arasında yorumcu veya yorumcuların yeğlemede bulunması.
3. Bir yapıtı oluşturan sesler üzerinde bestecinin kontrolünün azaldığı notalama yöntemleri.

Rastlamsal yaklaşımlarla bestelenen herhangi bir müzik yapıtında, yukarıda sözü geçen üç yöntemden herhangi biri tek başına kullanılabilir ya da bu üç yöntem birbirleri ile birleşim ve etkileşim içerisinde ele alınabilir. Örneğin, bir yapıtın bestelenme sürecinde şans faktörüne başvurulur ama yapıtın icrası sırasında müzisyenlere hiçbir serbestlik tanınmaz ya da yapıtın bestelenme sürecinde şans/rastlamsallık faktörü kullanılır. Aynı zamanda, yapıtın icrası sırasında, doğaçlama ve sunulan seçenekler arasında yeğleme yapma fırsatı vermek kaydıyla, müzisyenler de şans ve belirsizlik eylemlerinin aktif katılımcıları haline gelirler. Çeşitli yöntemler aracılığıyla sunulan bu özgürlük, iki dinamik işaretlemesi arasında yapılan bir yeğlemeden, neredeyse güdümsüz bir biçimde gerçekleştirilen ve tamamıyla yorumcunun kontrolünde olan serbest doğaçlamaya kadar genişleyebilmektedir.

Birçok besteci geleneksel notalama işaretlerinden vazgeçerek, sesleri “belirlenmemiş” kılan yeni notalamaları tanıtmıştır. Buna karşın, belirlenmemiş bir biçem içerisinde geleneksel notalamayı kullanmak da mümkündür. Alman besteci Stockhausen'ın (1928-2007) tempoları beş nefesli çalgıcının fiziksel kapasitesine bağlı olan *Zeitmasse* (1955-6) adlı yapıtı buna bir örnek olarak gösterilebilir: tek bir nefesin süresi veya mümkün olan en hızlı çalış kapasitesi. (Griffiths, Paul; *Aleatory, The New Grove Dictionary of Music & Musicians - CD Version, Der.: Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, Londra*)

Aleatorik bir yapıtın merkez noktasını, besteci tarafından daha önceden belirlenen ve aynı zamanda çalgıcının isteğine bırakılan unsurlar oluşturur. Yapıtın herhangi bir özelliği sabit ya da özgür olabilir. Örneğin, sesler tartım öğelerine başvurmadan, tartım değerlerini tamamen yorumcunun belirlediği tek düze semboller ile notalanabilirler ya da tartım değerleri herhangi bir ses belirtmeksizin notalanarak seslerin seçimi yorumcunun yeğlemesine bırakılabilir. Aynı şekilde, tempolar, dinamikler, artikülasyonlar, formlar ve hatta yapıtın icrasını gerçekleştirecek olan temel unsur (solo çalgı, çalgı grubu, orkestra, elektronik ortam) önceden belirlenebilir ya da bu noktalar da yorumcuya bırakılarak her defasında farklı bir sonuç elde edilebilir. Amerikalı besteci John Cage'in (1911-92) Piyano ve Orkestra için Konçerto'su bunun en karakteristik örneklerinden biridir. (Örnek, Cage)

Çok-seçmeli tempolar, dinamik değerler ve bu gibi rastlamsal öğeler Fransız besteci Pierre Boulez (d. 1925) tarafından sıkça kullanılmıştır. “Yaklaşık notalama” (İng.: relative notation) olarak tanımlanan bu notalama tekniği, özellikle vokal müzikte, kesin bir perde yüksekliğinden daha çok, yaklaşık olarak belirlenen bir ses/frekans yüksekliğini göstermek için sıkça kullanılmıştır. Boulez'in *Structures II* adlı yapıtı, benzer bir şekilde, kesin olmayan tartım değerleri içerir; bu yapıtta Boulez, belirlenmiş kesin tartımlar yerine, belirli bir dizi tempo çeşidini kullanmıştır. Böylelikle beste, dalgalanan bir “rubato” ile sınırlanmıştır.

Genel olarak, Avrupalı besteciler kontrollü-şans düşüncesine daha yakın bir tavır sergilerlerken, Amerikalı bestecilerin salt şans veya belirsizlik kavramlarına daha yakın durduğu görülür. Aslında, bu iki kategori arasında net bir ayrım yapmak pek mümkün değildir. İkisi arasındaki farklılıklar teknik olmaktan daha çok felsefi ve anlambilimsel (semantik) olma eğilimindedir.

Amerikalı besteciler arasında, en önemli rastlamsal müzik temsilcisi John Cage'dir. Cage, Edgard Varèse'in (1883-1965) tınılara karşı olan yaklaşımını kendisine örnek almıştı ve 1930'lar sonrası geliştirdiği kuramlar açıkça Varèse etkisi taşıyordu: var olan ve duyulan her türlü ses müzik için bir malzemeydi. Buna göre, müzik bir "sesler örgütü" idi ve "ses" olabilecek en geniş kapsamıyla ele alınmalıydı.

Bestede veya sergilenen performansta şans faktörünün bilinçli kullanımı olan "belirsizlik" kavramı, İkinci Dünya Savaşı sonrası müzikte meydana gelen en önemli gelişmelerin arasında bulunmaktadır. Cage, Varèse'e ait iki temel prensip ile yola çıkarak, takip eden on yıl içerisinde müzikte "belirsizlik" anlayışına varmıştır. Bu anlayışa göre müzik, olağan müziksel olaylar dâhil olmak üzere, yaşamda var olan her türlü sesi kapsadığı için, en geniş anlamıyla tanımlanan tınların örgütlenmesidir. John Cage'e göre, müziğinde kullandığı her tınısal öge bir diğerinden bağımsızdı ve bu sesler birbirlerini etkilemiyordu. Önemli olan "ses" in bir şekilde ve herhangi bir zamanda duyurularak var olmasıydı. Bu noktada rastlamsallık düşüncesi ön plana çıkmaktaydı.

Avrupalı besteciler ise, rastlamsallığı Amerikalı bestecilerden farklı bir şekilde uygulamışlardır. Stockhausen ve Boulez, 1950'li dönemlerde rastlamsal öğeler içeren birçok yapıt bestelemişlerdir. Amerikalılardan farklı olarak Avrupalı besteciler, çoğunlukla "zamansal rastlamsallık" yaklaşımına yönelmişlerdir. Zamansal rastlamsallık, frekansları net olarak belirlenmiş olan seslerin, yine belirli bir zaman dilimi içerisinde serbestçe seslendirilmesi anlamına gelmektedir.

1960'lı yıllarda sözü geçen diğer bir konu da, sadece müziksel zamanın ve notaların rastlamsal olarak ele alınması değil, aynı zamanda müzik formunun da rastlamsal ilkeler doğrultusunda şekillenmesi olmuştur. “Açık Form” (İng.: Open Form) olarak tanımlanan bu serbest biçimde, besteci, belirli müzik bölmeleri besteler ve bu bölmelerin sıralamasını tamamıyla çalıcının yeğlemesine bırakır. Sonuç olarak, yapıtın biçimi çalıcısına göre her defasında değişir.

### ***SERBEST DOĞAÇLAMA***

Doğaçlama hem sözcük anlamı hem de uygulanışı açısından uzun ve aktif bir geçmişe sahiptir. Bir müzik yapıtının icra edildiği anda yaratılması ya da son biçimini alması, doğaçlamanın en temel tanımlamasıdır. Tarihsel sürece bakıldığı zaman, yapıtın, icracısı tarafından oluşturulan yorumu ile hareket noktası olarak kullanılan referans çerçevesinin (örneğin, bir uygu kalıbı) kişisel birikim ve yeğlemeler sonucunda işlenmesi, doğaçlamanın uygulanma sınırlarını belirler.

Solo olarak gerçekleştirilen doğaçlama ve nota simgeleri üzerine oluşturulan oluşan doğaçlama yüzyıllar boyu gelişerek zenginlik kazanmıştır. Ne var ki, 1950'li yıllarda, müzikte belirsizlik / rastlamsallık kavramı ve bunun bir uzantısı olarak grafik notalamanın ortaya çıkışıyla, doğaçlama kavramına eskisinden farklı bir anlam yüklenmiştir: bir çalgı topluluğunun yaptığı doğaçlama geleneklerden kopuk yeni bir anlayıştır ve bu sebepten dolayı, “serbest doğaçlama” olarak adlandırılır. Serbest doğaçlamada, herhangi bir çalgı topluluğunun (düo, trio, kuartet, oda müziği toplulukları ve senfoni orkestrası) üyeleri, performanstan önce belirlenen ve hareket noktası olarak kullanılan ezgi, uygu ve tartım gibi unsurlar olmaksızın, tamamıyla anlık bir etkileşim içerisinde hareket ederler. Bundan dolayı, ortaya çıkan birleşik sesler, sadece tek bir kişinin ya da belirlenmiş bir uygu kalıbının kontrolünde değil, aksine, şans unsurunun oluşturduğu bir sonuçtur. Doğaçlamayı yapan müzisyenler dikkatlerini dinlemeye verebilirler ya da diğer müzisyenlerin çaldıklarına uygun karşılık verme girişiminde bulunabilirler; ne var ki, hareket noktası olarak kullanılacak ortak bir paydanın yokluğu ve gruptaki diğer müzisyenlerin bir sonraki adımda doğaçlayacakları figürleri bilmenin imkânsızlığı bu girişimi başarısız kılar.

Serbest doğaçlama yapan topluluklar, bu sorunun üstesinden gelmek amacıyla, bazı yöntemler geliştirmişlerdir. Örneğin, 1957 yılında Alman asıllı Amerikalı besteci Lukas Foss (1922-2009) tarafından kurulan Doğaçlama Oda Orkestrası (Improvisation Chamber Ensemble)'nin yaptığı doğaçlamalar tamamıyla özgür değildi. Orkestra üyeleri tarafından ortaklaşa hazırlanan ön plan, biçimsel ve dokusal bir tasarım haline dönüştürülerek, tasarımın grafik çizgesi oluşturulmuş ve bu çizgeden müzisyenler için partiler ya da doğaçlama sırasında yol gösterecek rehber notlar hazırlanmıştır. Bahsedilen bu partilerde ve açıklayıcı notlarda, önceden belirlenen her müzik unsuru notaya alınmış, müzisyenler liderlik, yanıtlama ve destekleme işlevleri dışında ezgi, armoni ya da karşı ezgi oluşturma görevlerini aralarında paylaşmışlardır. (Dallin, Leon; *Techniques of Twentieth Century Composition*, Üçüncü Basım, WM. C. Brown Company Publishers, Dubuque-Iowa, 1974, sf. 237-241)

### **GRAFİK NOTALAMA**

20. yüzyılın ikinci yarısında, müziğin en karakteristik özelliklerinden biri, notalama ile ilgili yeni yaklaşımların çoğalmasındır; bu yaklaşımların önemli bir kısmı “müzikte belirsizlik” -indeterminacy- anlayışı tarafından tetiklenmiştir. Belirsizlik kavramının kullanıma girmesi, geleneksel notalama kullanımının yeniden gözden geçirilmesine neden olmuş ve birçok besteciye geleneksel olmayan yöntemleri keşfetmeleri konusunda cesaretlendirmiştir. Özellikle nota ve tartım ile şekillenen geleneksel uygulamalardan müziğin ne ölçüde ayrıldığı, standart bir notalamanın değiştirilme derecesini belirlemektedir.

Grafik notalama, geleneksel notalama simgelerinin geleneksel olmayan bir şekilde kullanımı ya da geleneksel notalama simgelerinin yerine tamamıyla yeni simgelerin ve grafik şekillerin kullanımınıdır. Kimi durumlarda, besteciler, geleneksel notalama simgelerinin gelenek dışı kullanımı ile çeşitli grafik şekilleri aynı yapıt içerisinde birleştirerek bu iki temel yöntemi bir araya getirmişlerdir. Geleneksel notalama sembollerinin biçimlerini bozarak değiştiren yazı teknikleri özellikle J. Cage, K. Stockhausen ve L. Berio (1925-2003) tarafından kullanılmıştır.

CAGE, *Concert for Piano and Orchestra*, excerpt from piano part

Y

AU

AW

AX

**Tablo 28. CAGE, Piyano ve Orkestra için Konçerto**

Grafik notalamada, her bir notalama yöntemi, bestecilerin kişisel olarak geliştirdikleri müzik anlayışı temel alınarak oluşturulduğu için, bu notalamalar aynı zamanda bestecilerin özgümlüklerini de yansıtmaktadır. İtalyan besteci Sylvano Bussotti'nin (d. 1931) 12 erkek sesini birleştiren *Siciliano* (1962) adlı yapıtının partitüründe (Tablo 29), müzikteki söz ve grafik öğeleri birleştirilerek alışılmışın ötesinde, karmaşık bir görsel tasarım ortaya konmuştur.

BUSSOTTI, *Siciliano*

Tablo 29. BUSSOTTI, “Siciliano”

Kimi besteciler, bazı yapıtlarında geleneksel öğeleri tamamen grafik öğeler ile birleştirerek yapıtı icra eden çalıcıya yorumsal ve doğaçsal anlamda geniş bir seçim alanı bırakırken, diğerlerinin yapıtları, ritmik değerlerin belirtilmediği fakat seslerin tüm detaylarıyla belirlendiği geleneksel notalama unsurları içerir. Amerikalı besteci Earle Brown (1926-2002) bu yeni notalama sistemi aracılığıyla, diğer birçok 20. yüzyıl bestecisi gibi, geleneksel notalama ile ancak çok büyük zorluklarla gerçekleştirilebilecek olan, karmaşık ve esnek özellikler sergileyen doku ve biçim ilişkilerini gerçekleştirebiliyordu. *Available Forms I ve II* adlı yapıtlarının (Tablo 30) serbest akışa sahip, özünde metrik olmayan tartımlarını geleneksel notalama aracılığıyla yazmak için, mantığı zorlayan derecede karmaşık metrik bölünmeler içeren ve icrası ya çok zor ya da imkânsız olan bir tartımsal notalama gerekirdi.

BROWN, *Available Forms II*

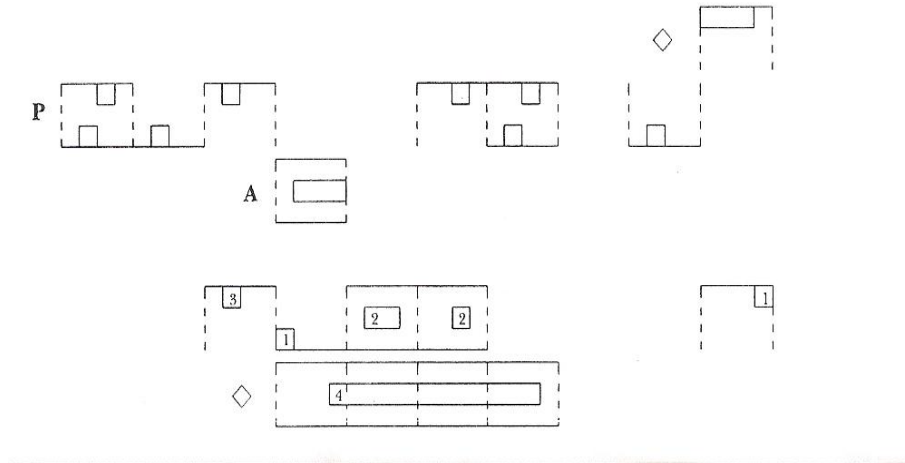
The image displays a complex musical score for 'Available Forms II' by Morton Feldman. The score is presented in a multi-staff format, with various instruments and parts. The notation is a mix of standard musical notation and graphic notation. The instruments listed include Flute (FLT), Oboe (OBOE), Bassoon (BASSON), Clarinet (CLAR), Bass Clarinet (BASS CLAR), Trumpet (TRPT), Trombone (TRBN), Tuba (TUBA), Horns (HORN), Percussion (PERC), Violin (VLA), Viola (VLA), Violoncello (VCL), and Double Bass (DBASS). The score is divided into several sections, with some parts enclosed in large, hand-drawn graphic shapes like circles and rectangles. The notation is dense and intricate, reflecting the experimental nature of the piece.

Tablo 30. BROWN, “Available Forms II”

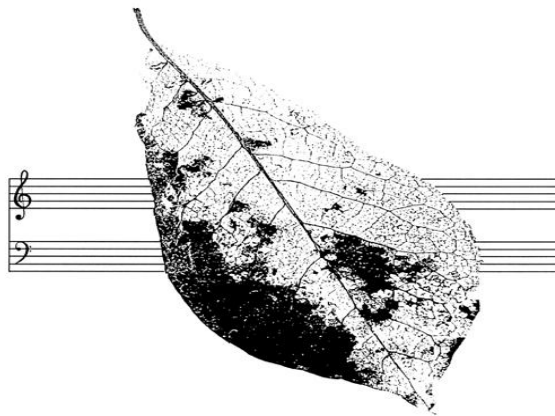
Bir yapıtın notalamasının sadece grafik şekillerden oluşması, kimi besteciler tarafından standart notalama simgelerinin geleneksel olmayan yöntemlerle kullanılmasına bir alternatif olarak ele alınmıştır. Bu yolda yürüyen diğer besteciler, grafik notalamayı müziğin simgelenmesinin ötesine taşıyarak görsel sanat derecesine kadar yükseltmişlerdir. Bu tarz bir notalama sistemindeki veriler, icracıya genellikle çok az ya da hiçbir açıklama sağlamazken, işaretlerin çalıcılar tarafından yorumlanması sırasında ortaya çıkan ihtimaller son derece çeşitlilik gösterir. Bu da, grafik notalama ile rastlamsallık arasındaki yakın ilişkinin bir göstergesidir. Morton Feldman (1926-1987) tarafından bestelenen *Projection 4* ve Randy Raine-Reusch tarafından yazılan *Leaves* (Tablo 31) adlı yapıtların notaları, grafik notalamada varılan bu uç noktayı en iyi şekilde örnelemektedir. (Morgan, Robert P.; *Twentieth-Century Music*, Birinci Basım, W. W. Norton & Company, New York, 1991, sf. 359 - 378)



FELDMAN, *Projection 4*, opening



Leaves<sup>201</sup>



Tablo 31. FELDMAN, “Projection” ve RAINE-REUSCH, “Leaves”

### 4.3 BÖLÜMÜN RASTLAMSALLIK VE TINISALLIK ÇERÇEVESİNDE ÇÖZÜMLEMESİ

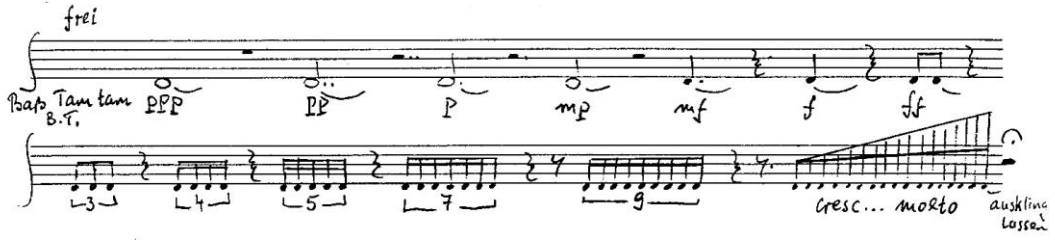
Betin Güneş'in "Hayriye Hala" başlıklı 6. senfonisinin dördüncü bölümü, uzunca bir tam-tam solo ile başlar. İcracının yorumuna bırakılmış olan ve bas tam-tam ile çalınan bu kesitte, çok hafif gürlükte titreşmeye başlayan vuruşlar, nota değerlerinin kısalmasıyla birlikte *crescendo* ile desteklenerek *ff* gürlüğe ulaşır. Salt tınısal özelliğiyle ön plana çıkan bu bölümde, tam-tam'ın duysal olarak tartım değerlerinden bağımsız bir şekilde uzayan sabit sesi ve gürlük yükseldikçe çalgıdan elde edilen farklı doğuşkanlar, verilmek istenen etkinin özünde elektronik müzik esinli olduğunun bir belirtkenidir.

20. yüzyıl müziğine "tını" kavramını yerleştiren elektronik müziğin birincil kaygısı, sesleri, armoni ve kontrpuan gibi "yapay" birleştiricilerin boyunduruğundan kurtararak bağımsız kılmak ve sadece kendi içlerindeki tınısal özellikleriyle var etmektir. Bu yüzden, özgün bir tınıyı oluşturacak ve manipüle edecek her türlü yöntem ve gereç elektronik müziğin alanı içerisindedir.

*"Elektronik müziğin bestecilerin kullanımına sunduğu çeşitli tınlar, bestesel uygulamayı önemli bir ölçüde etkilemiştir. Bu bağlamda en önemli sonuç, ses ile "gürültü" kavramları arasındaki ayrımın bulanıklaşması ve gürültünün giderek daha fazla önem kazanan bir beste ögesi haline gelmesidir. Elektronik seslerin belirli özelliklerinin uzantılarını çalgısal yazımda görmek mümkündür: "Ring-modülasyonlu" elektronik ses ile üfleme çalgıların "multifonik" tınları arasındaki belirgin ilişki ve tekrarlanan kalıplardaki her notanın salınım hacmindeki azalma ile taklit edilen gecikme (delay) etkisi artık rutin bir şekilde kullanılmaktadır."*

**(Zuckerandi, Victor; *Sound and Symbol: Music and the External World*, Princeton University Pres, Princeton, N.J., 1969, sf. 97)**

Besteci, bölümün açılışında, elektronik müziğin düşünsel temelini oluşturan bu tavrı benimseyerek, içerdiği zengin doğuşkanlar nedeniyle sadece tam-tam'ın değişkenlik gösteren tınısı üzerinde yoğunlaşmayı yeğlemiştir. Çalıcının tam-tam üzerindeki vuruşlarından daha çok çalgının aralıksız bir şekilde uzayan sesinin duyulması, dinleyicide 'elektronik müzik' etkisi yaratmaktadır.



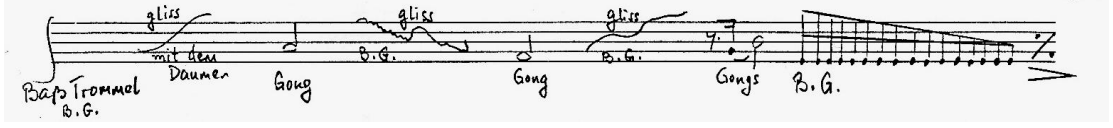
**Tablo 32. Tam-tam Solo**

Bas tam-tam'da solo olarak çalınan bu ilk kesiti takip eden ikinci kesit, bestecinin tınısallığı birinci plandan kullanma kaygısı ile eş orantılı olarak aynı özelliği sergiler. Aralarındaki tek fark, ikinci kesitte, tını kaynağının tek bir çalgıdan beş çalgıya çıkmasıdır: farklı boyutlarda dört ayrı gong ve bir bas davul. Tam-tam ile aynı aileden olan gong, 20. yüzyıl müziğinde, bestecilerin yeni bir anlayış içerisinde kullandıkları bir çalgı haline gelmiştir. Geleneksel Batı müziğinde, 20. yüzyılın ikinci yarısına değin, yapıtlardaki doruk noktalarını desteklemek amacıyla yoğun dokular içerisinde “vahşi” bir tavırla kullanılan bu çalgı, K. Stockhausen gibi deneysel bestecilerin öncülükleriyle, artık bir tını kaynağı olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Bu yaklaşımla hareket eden besteci, üç farklı boyuttaki gong'u hafif bir gürlük içerisinde kullanmış ve bu şekilde çalgının (gong) “vahşi” karakterini yadsıyarak, sadece tınısal özelliğine odaklanmıştır. Gong'ların hafif titreşimleri arasında duyulan bas davul glissando'ları, bestecinin bu çalgıyı da geleneksel işlevleri dışında kullanma kaygısının bir örneğidir. Batı müziği geleneğinde, çoğu zaman, müzikteki doruk noktalarını ya da belirli tartım kalıplarını destekleme görevini üstlenen bas davul, bu bölümde belirli bir tınısal etki yaratma işlevini üstlenmiştir. Başparmak ile çalgının derisine sürtülerek elde edilen glissando'lar şu sıralamayı takip eder:

- İlk glissando üst frekanslara doğru tizleşir.
- İkincisi glissando üst frekanslardan alt frekanslara doğru hareketlenirken kısa bir süre için tekrar tizleşmekte ve ardından alt frekanslara doğru devinimine devam eder.
- Üçüncü glissando ise, ilk glissando'da olduğu gibi, üst frekanslara doğru hareket eder.

İkinci kesit, giderek yavaşlayan ve genişleyen bir tartımsal hareket ile sona erer. Bu da, yine başparmaklarla deriye bastırarak ve sürterek elde edilir. İlk kesitteki tam-tam solo'nun tersine, tartım değerleri uzadıkça gürlük azalmaktadır.



### Tablo 33. İkinci Kesit

Üçüncü kesit, 4. bölümün ve tüm senfoninin merkez noktasını oluşturur: Yapıtı adını veren “HAYRİYE” isminin harfleri grafik bir tasarım olarak kendini gösterir. Bu kesit, dört farklı açıdan önem taşır:

- Simgecilik
- Grafik notalama
- Serbest doğaçlama
- Rastlamsallık

Yapıtın bestelenmesinde temel çıkış noktası olan, Betin Güneş'in halası Hayriye hanımın adının bu kesitteki grafik varlığı sadece notalama amaçlı değil, aynı zamanda simgesel bir yaklaşımdır. Besteci, grafik şekilleri, istediği tınıları elde edebileceği bir araç olarak ele almanın ötesinde, bu şekillerin simgeledikleri anlam (H-A-Y-R-İ-Y-E) bakımından da bir hareket noktası olarak değerlendirir. Diğer bir anlatımla, grafik şekiller sadece belirli tınısal etkiler elde etmek için kullanılan bir araç değil, aynı zamanda, simgesel anlamlar içeren bir amaç olarak kullanılır. Bu bakımdan, grafik notalamanın uygulanmasında yenilikçi, düalist (ikicil) bir tavır söz konusudur.

B. Güneş'in benimsediği rastlamsal yaklaşım tam olarak bu noktada devreye girer: çalıcılar, onların grafik şekilleri yorumlamadaki rastlamsal yeğlemeleri ve bu yeğlemelerin sebep olduğu belirsizlik. Besteci, yapıtın partitüründe grafik işaretlerin yorumlanması ve doğaçlamasına yönelik herhangi bir açıklamada bulunmamıştır. Dizik üstüne yazılan “*frei in rhythmus and Tonhöhe*” (tartım ve ses yüksekliği

*bakımından serbest*) notu, çalıcılara yönelik yapılan tek yönlendirmediir. Bu açıklama uygulamada şu anlama gelir: çalıcılar, “H-A-Y-R-İ-Y-E” figürü ile yapılandırılan grafik notalamayı temel alarak serbest doğaçlama yaparlar; tartımlar, sesler ve kullanılacak olan çalgılar bütünüyle onların yeğlemesine bırakılmıştır. Müzisyenler, grafik işaretleri teknik becerileri, müzik birikimleri ve kavrayışları doğrultusunda yorumlarlar. Diğer bir deyişle, “H-A-Y-R-İ-Y-E”yi oluşturan her bir harf, her bir çalıcı tarafından farklı bir şekilde seslendirilir. Bütünüyle serbest ve rastlamsal olan bu yaklaşım, her defasında farklı bir sonucu hazırlayarak müziği tamamıyla belirsiz kılar. 20. yüzyıl müziğinde besteci tarafından hazırlanmış tekstler üzerine doğaçlama yapılması alışılmadık bir uygulama değildir; K. Stockhausen, *Intensity (Yoğunluk)* adlı müziğinde, çalıcıdan, yazılı tekstin içerdiği anlamların uyandırdığı duygulara göre serbestçe doğaçlama yapılmasını istemiştir:

#### INTENSITY

“Play the individual tones  
with such dedication until  
you sense the warmth  
which radiates from you.  
Play on and sustain them  
As long as you can.”

#### YOĞUNLUK

“Tüm sesleri birer birer  
içinden yansıyan sıcaklığı hissedene kadar  
öyle büyük bir sadakat ile çal.  
Tınıları seslendir ve uzat  
Mümkün olduğu kadar çok.”  
(Çev. Onur Nurcan)

(Morgan, Robert P.; a.g.e. sf. 373-374)

Yazılı tekstin içerdiği anlamın çalıcıda uyandırdığı izlenimler doğrultusunda yapılan bu tür bir doğaçlama tek boyutludur. Ne var ki, dizek üstüne yazılan tekstin aynı zamanda grafik özellikleri yorumlanarak doğaçlamada kullanılması farklı bir

yaklaşımıdır ve bu açıdan yenilikçi bir özelliğe sahiptir. Kullanılan tekstin hem anlamsal hem de grafiksel özelliklerinin kullanımı, içerdiği düalist yaklaşımın bir sonucudur.



**Tablo 34. Üçüncü Kesit**

Simgesel ve uygulamasal amaçlarla kullanılan “H-A-Y-R-İ-Y-E” grafiği, karmaşık bir görsel tasarım olmasının yanı sıra, rastlamsal yapısından dolayı esnek özellikler sergileyen doku ve biçim ilişkilerinin gerçekleştiği, müzik ve grafik öğelerinin birleştirilmiş bir örneğidir. Güneş, geliştirmiş olduğu, düalist bir tavır sergileyen bu notalama ile besteci olarak kendine özgülüğünü yansıtmaktadır.

“H-A-Y-R-İ-Y-E” grafiğinin, rastlamsallık ve serbest doğaçlama bağlamında çalınışı için farklı modeller önermek mümkündür. Aşağıdaki model, harflerin birbirlerinden bağımsız olarak algılanması ve doğaçlamanın bu harflerin grafik özelliklerine göre yapılması üzerine kuruludur:

- H: “H” harfini oluşturan iki dikey çizgiyi oluşturan noktalar sert ve delici tınılarla, bu iki dikey çizgiyi birbirine bağlayan yatay kısa çizgi ise belirgin olmayan, daha karmaşık motifler ile çalınabilir.
- A: “a” harfinin dairesel formunu betimleyebilecek yumuşaklıkta bir tınıya sahip bir vurmali çalgı ile çalınması mümkün olabilir: Arşe ile çalınan vibrafon ya da keçeli bagetle çalınan zil gibi.
- Y: Yağmur damlalarının zemine düştüğü an çıkan ses gibi yorumlanabilir. Bu tını, kabasa, çan, maracas ve teplerle elde edilebilir.
- R: “R”nin uzun dik çizgisi titreşimlerle desteklenebilir; “R”nin kıvrımları, “a”da olduğu gibi, arşe ile çalınan vibrafon ya da keçeli bagetle çalınan zil ile yorumlanabilir.

- İ: grafik olarak “sus” işaretini anımsattığı için sessizlik olarak düşünülebilir.
- YE: Son iki harfi tek bir hece olarak algılamak mümkündür. “HAYRİYE” sözcüğünün telaffuzu sırasında son sesin (E) uzadığı ve açıldığı göz önünde bulundurulursa, bu doğrultuda, çalgının sesini uzatarak ve gürlüğünü arttırarak ilgili bir etki elde edilebilir: örneğin *tremolo* ile.

“H-A-Y-R-İ-Y-E” grafiğini oluşturan harfleri birbirlerinden bağımsız bir biçimde algılayarak çalmak dışında bir diğer yorum ise, “H-A-Y-R-İ-Y-E”yi bütünleşik bir simge olarak algılayıp doğaçlamak olabilir. Her iki durumda da, ortaya çıkacak olan sonuç, rastlamsal ilkeler doğrultusunda, her defasında farklı olacaktır.

İzmir Devlet Senfoni Orkestrası vurma çalgılar grup şefi Murat Polge’nin önerdiği model, rastlamsallığın doğasına uygun düşen bir şekilde, bir önceki model ile farklılıklar göstermektedir:

Betin Güneş’in “Hayriye Hala” başlıklı senfonisinin 4.bölümündeki ve yapıtın bestelenmesinde ilham kaynağı olan, Betin Güneş’in halası Hayriye Hanım’ın adının bu kesitteki grafik kullanımını Timpani üzerinden yorumlamak istiyorum: Hayriye Hanım’ın besteci ile olan duygusal bağı, ilişkileri ve besteciye hissettirdiklerini tam olarak bilmediğim için “Hayriye” grafiğini sadece görsel açıdan değerlendiriyorum.

“Hayriye” grafiğini bir bütün olarak ele alıp, üç heceye ayırarak doğaçlamayı düşünüyorum. Birinci hecedeki H, A ve Y figürlerini 4 Timpani ile ‘forte’ gürlükte çift seslerle bir başlangıç, küçük glisando’larla, tremolo’suz ve decrescendo ile sonlandırma; ikinci hecedeki R ve İ figürlerini ‘piano’ gürlük içerisinde, en büyük ve en küçük timpanilerin bütün ses genişlikleri kullanılarak yapılan glissando’larla yorumluyorum. Üçüncü hecedeki Y harfinde, birinci hecedeki Y harfinin doğallığını bulamadığım için yaşadığım bir anlık karamsarlık, E harfini küçük glissando’larla, tremolo olarak yapılan büyük bir crescendo ile yorumlamam sonucunda yerini iyimserliğe bırakmıştır.

(Özgecan Çetir, Murat Polge ile Söyleşi, 2009)

İzmir Devlet Opera ve Balesi Orkestrası vurmali çalgılar grubu üyesi Kaya Reha Demircan'ın tüm detaylarıyla önerdiği doğaçlama modeli ise, timpaninin yanı sıra birçok vurmali çalgıyı kapsamakta ve Murat Polge'nin önerdiği modelden farklılıklar göstermektedir:

Betin Güneş'in Hayriye Hala senfonisinin vurma çalgılar üzerine kurulu olduğunu göz önünde bulundurursak, serbest doğaçlama bölümlerinde iki farklı yol izlenebilir: çalıcıların bireysel doğaçlama (solo) yapmaları veya birbirlerini taklit ederek çalmaları. Bu iki yöntemi birbirleri ile etkileşim içerisinde kullanmak ta mümkündür. "Hayriye" grafiği grup olarak yorumlanabilir veya bir çalgıcı kendine özel bir set hazırlayıp çalabilir. Hayriye kelimesi bütün olarak düşünülürse, konuşma ritmi olarak [bir sekizlik iki onaltılık] kalıbına yakın bir ritim hissedilir. Ben, bunun üzerine yapılandırılan bir doğaçlama hakkında yorum yapacağım.

H harfinde yukarıda belirttiğim ritim arka fon olarak büyük davul'un piano nüansı üzerinde duyulur. Timpanici, değişik bir efekt olarak bir bagetini derinin merkezi ile kenarı arasındaki mesafenin tam ortasına bastırır. Diğer bageti ile tek vuruş yapar. Tını uzarken, bastırdığı bageti deriden kaldırmadan daireler çizer gibi deri üzerinde dolaştırır. "Flange" adı verilen bu etkiden sonra zil üzerinde süpürge ile tremolo yapılır. Bu doğaçlamaya ayrı bir zenginlik katacaktır.

A harfinde büyük davulun fonuna ek olarak ünison timpani eklenir. Nüans piano kalır. Ön planda ksilofonda hızlı çıkıcı ve inici glissando'lar duyulurken, glockenspiel, ksilofonun glissando'larının iki katı yavaşlıkta glissando'lar yapar. "Morendo" ile fon tek başına bırakılır. Bu "Y" harfine hazırlıktır.

Y fon devam ederken aynı ritimde forte templeblock duyulur. Bu kalıbı kullanarak, çevirerek ve karıştırarak [bir sekizlik iki onaltılık - iki onaltılık bir sekizlik - onaltılık sekizlik onaltılık] doğaçlama yapar. Doğaçlama sonunda "subito piano" fona yerleşir.

R: Fon biraz yükselir (*mp*). Trampet ve def atışlılar. Tremolo'lar yapılırken *crescendo* sonunda sert vuruşlar yapılır. Tremolo uzunlukları her defasında farklı olmalıdır. Trampet ve def birleşerek fona yerleşir.



İ harfi grafiğinde, nokta yerine kullanılan makamsal müzik işaretlerinden dolayı oryantal bir etki kullanılabileceği fikri oluştu. Fon devam ederken bongo, def, bulunabilirse darbuka ve köçek zili ile küçük oryantal kalıplar sergilenebilir. Fakat fona sadık kalınmalıdır.

Y harfine gelindiğinde fon daha da yükselir. Timpanist, fon ritmini glissando'lar ve farklı seslerle geliştirir. Bu ikinci “y” harfidir ve “templeblocks” ile fonu iki katına katlayarak (bir sekizlik iki onaltılığı katlıyor: onaltılık iki otuz-ikilik onaltılık iki otuz-ikilik ) çıkışlar yapar.

E harfine geçiş, timpaninin aynı anda iki ses üzerinde “ff” olarak artık ana ritim olan fonu altı kez tekrarlaması ile yapılır. E, “subito piano” ile geçilir ve bütün fon (timpani, büyük davul, trampet, def ve templeblocks) “pp” nüansta başlarlar ve ardından uzun bir *crescendo* yapılır (2/4'lük 6 ölü *crescendo* ile bir sekizlik iki onaltılık). Nüans “mf” olduğunda, zil ve çelik üçgen tremolo ile coşku ve zenginlik verir. Doruk noktasında tamtam'ın “ff” vuruşu noktayı koyar ve sonlandırır. Tını kesilmez, uzamaya devam eder. Tını kendi kendine kaybolurken “chimes” ile ‘ışıldayan yıldızlar’ efekti yaratılır.

Bu yorum genel olarak “Hayriye” isminin kelime anlamı gibi “hayırlı, kalbinde kötülük olmayan” bir düşünce ile yapılmalı sakın ve huzurlu bitmelidir.

Not: Bu yorum ön çalışma gerektirir.

(Özgecan Çetir, Kaya Reha Demircan ile Söyleşi, 2009)

Geleneksel senfonik yazı anlayışı içerisinde vurmali çalgılar, diğer çalgı gruplarının “notalı” vurgularını desteklemek ve tartımsal altyapılar oluşturmak için kullanılırken, “Hayriye Hala” senfonisinin 4. bölümünde bu grubun tamamıyla bağımsızlaştığı görülmektedir. Vurmali çalgılar boyut ve çeşitlilik kazanmış, diğer orkestra üyelerinin çeşitli objeleri vurmali çalgı olarak kullanmasıyla genişleyerek dokusal bir iletişim sağlanarak farklı tınlar elde edilmiş, tüm bu etkenlerden dolayı, vurmali bölümün yegâne unsuru olmuştur. Tezin üçüncü bölümünde de bahsedildiği gibi, Betin Güneş'in senfonik yazı içerisindeki bu yaklaşımı, müzikte tınısallığın öncülerinden olan Edgard Varèse etkileri taşır. Varèse, orkestra yazısında, vurmali çalgılar grubunu senfonik doku içerisinde diğer çalgı gruplarından bağımsız kılan ilk bestecidir.

*Varèse'in tarzının en önemli özelliklerinden biri olan vurmali yazımına yüklenen bu önem sadece yeni tınsal imkânlarla duyulan ilgiyi yansıtmamaktadır. Onun müziğinde ses artık birinci dereceden önemi olan bir öge değildir. Yapıtın odak noktası ses perdelerinden ezgisel olmayan unsurlara kaymıştır- sadece tını değil aynı zamanda ritim, ses alanı, dinamikler ve müziğin dokusu da aynı derecede önemlidir.”*  
**(Morgan, Robert P.; a.g.e. sf. 307)**

Üçüncü kesiti takip eden dördüncü kesitte (Tablo 35), doğaçlama unsuru bir süreliğine terk edilerek vurmali çalgıların tınsal özellikleri belirli tartımsal ilkeler doğrultusunda bir arada kullanılır. Örnek 4’de görülen tutti’de, tiz frekanslı vurmali çalgıların farklı ses özelliklerini birleştirilerek yeni bir tınsal tasarım elde edilmiş ve bu tasarım ölçünün sadece üç birimli vuruşlarında kullanılmıştır. İki birimli vuruşlarda ise “sus”lar ya da bas frekanslı vurmali çalgılar kullanılmaktadır. İlk aşamada tiz ve bas frekanslı vurmali çalgılar doku içerisinde birbirlerinden bağımsız bir şekilde duyulurken, ikinci aşamada, ölçü içerisinde eş zamanlı olarak kullanılırlar. Üç birimli vuruşlarda her defasında tiz frekanslı çalgılar duyuluyor olmasına rağmen, tartımsal açıdan dinleyicide uyandırdığı etki önceden tahmin edilemeyen düzensiz vuruşlardır. Ölçü yapısındaki değişiklikler, bu tahmin edilemezliğin başlıca nedenlerinden biridir.

Ölçüler içerisinde, aynı zaman birimlerinde benzer hareketlerin tekrarlanması, tiz ve bas frekanslı vurmali çalgılar arasında bir ‘çekişme’ etkisi meydana getirmektedir. Bütün çalgıların üst üste geldiği noktada ise, bas frekanslı vurmali çalgıların yarattığı gerilim, giderek hızlanan ritimler ve tremolo’lar ile yoğunlaşarak [1’33’]lük doğaçlama bölümüne bağlanır. Diğer bir anlatımla, sakin bir karakter içerisinde başlayan bu tutti, [1’33’]lük kesite ulaşırken büyük bir patlamayı andırmaktadır. Besteci, yine, büyükten küçüğe doğru giden tartım değerlerini tercih ederek tempo’da hızlanma etkisi yaratmak istemiştir. Bunun sebebi ise, müzikteki dramatik gerilimi arttırarak bir sonraki kesitteki serbest doğaçlama bölümünü hazırlamaktır.

**Tablo 35. Dördüncü Kesit**

Besteci, beşinci kesitte (Tablo 36), tartımsal hareketlerin birbirleriyle uyumlu olmayan çoklu tabakalarını içeren dokusal etkiler elde etmek için, grafik notalama aracılığıyla rastlamsal tekniklerin kullanımına yönelmiştir. Düşüncelerine en yakın notalama şekillerini uygulayarak tümüyle grafik öğeler kullanmış, böylelikle müziği ‘belirsiz’ bir hale getirmiştir. Tartım değerleri herhangi bir ses yüksekliği belirtilmeksizin yazılmış, ses yüksekliklerinin seçimleri çalıcıya bırakılmıştır. Ayrıca, tempolar, nüanslar ve artikülasyonlar da ‘belirsiz’ bırakılarak, kesitin her çalınışında farklı bir sonuç elde edilmesi sağlanılmış ve müzikte rastlamsallık yaklaşımının tüm unsurları çok yönlü bir şekilde kullanılmıştır.

Grafik öğeler, pasajı seslendiren çalıcıya yorumsal anlamda geniş bir seçim alanı bırakmaktadır. Dört vurmali çalgıcı ve bir timpanist olmak üzere beş kişiden oluşan çalgı grubu, tartımlarda tamamen özgür bırakılarak grafik işaretleri

yorumlamaktadırlar. Timpanist, istediği ses aralığında glissando'lar yapmaktadır ve hiçbir ses gürlüğü belirtilmemiştir. Diğer üç vurmali çalgı için de durum aynıdır: ses yükseklikleri ve hangi çalgıların kullanılacağı belirtilmemiş, çalgıların seçimi çalıcıların yeğlemesine bırakılmıştır. Ne var ki, diğer üç vurmali çalgıcının aksine, sadece dördüncü vurmali çalgıcı için davul ve bas tam-tam kullanılacağı belirtilmiştir.

**Tablo 36. Beşinci Kesit**

Aynı zamanda ‘serbest doğaçlama’ öğeleri de içeren bu kesitte, her çalıcı için bir dizek ve her dizekte farklı grafikler bulunur. Bu grafikler yorumlanması, kullanılan vurmali çalgılar ve çalıcıların yeğlemeleri ile eş orantılıdır. Bu kesitte dikkat çeken diğer bir nokta ise, “H-A-Y-R-İ-Y-E” grafiğini oluşturan bazı harflerin grafik notalama ögesi olarak daha karmaşık bir doku içerisinde kullanılmasıdır. İkinci vurmali çalgıcının partisinde “a” harfini, üçüncü vurmali çalgıcının partisinde ise “y” harfini net bir şekilde görmek mümkündür. Bölümün bu kısmında, müziğin temel odak noktasını belirli motifsel ve armonik detaylardan çok, tını ve doku tabanlı etkiler oluşturur. Notalar, genellikle, tınısal bir yapı üretmek için bir arada devinen sesler düzenidir. Hedef, müziksel seslerin salt tınısal özelliklerini tüm olanaklarıyla kullanmak ve onları birbirlerinden bağımsız kılmaktır.

Bölümün ikinci ve son “tutti” kesitinde, tiz frekanslı birleşik tını ile bas frekanslı vurmaların meydana getirdiği müzik dokusu tekrarlanmaktadır. İlk tutti’de olduğu gibi üç birimli vuruşlarda tiz, iki birimlilerde ise bas frekanslı vurmalar kullanılmıştır. Farklı gruplamalardan oluşan bu kesitin her ölçüsünde metrik yapı değişmektedir. Ayrıca, gruplamalarda kullanılan vurmali çalgıların her birinin kendilerine has tınısal özellikleri vardır.

The image shows a musical score for 'Tutti (Orchestra)'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves, with measures 12-16. The second system has five staves, also with measures 12-16. The score includes dynamic markings such as 'Perc', 'Sub p', and 'Cresc... poco a poco'. There are also performance instructions like 'Tutti' and 'Allegro'. The score is signed '11.3.1917' and 'W. Köker'.

Tablo 37. Altıncı Kesit

Besteci, müziği oluşturan katmanlar farklılaştıkça, birbirleri ile birleştirildikleri zaman daha kolay algılanabilir olmalarını sağlamıştır. Bu nedenden ötürü, kesitte kullanılan vurmali çalgıları bas ve tiz frekanslı olmak üzere iki uç ses alanından seçmiştir. Bu şekilde, farklı katmanlar tek başına seslendirildiği zaman diğerleriyle zıtlıklar sergilemekte, üst üste bindirilip birlikte seslendirildiği zaman ise her bir katmanın tınısal kimliği karmaşık dokusal yapıya rağmen net bir şekilde duyulmaktadır. Kesitin son sekiz ölçüsünde, 12/8’lik ve 3/4’lük metrik yapı içindeki tartımlar düzenli bir kalıp oluşturacak şekilde kullanılmaktadır. Ne var ki, son iki ölçüde bu kalıp terk edilerek daha hızlı tartımlar kullanılmış, bölüm ‘coşku dolu’ bir etkiyle son bulmuştur.

## SONUÇ

Betin Güneş'in "Hayriye Hala" başlıklı 6. Senfonisinin bu tez çalışması kapsamında yapılan çözümlemesi sonucunda ortaya çıkan tablo, yapıtın vurmali çalgıların kullanımını açısından ayrıcalıklı bir yere sahip olduğunun göstergesidir. "Hayriye Hala" Senfonisi, senfonik yazı içerisinde vurmali çalgılar grubunun bu denli geniş tutulduğu, temel tını kaynağı olarak kullanıldığı ve aynı zamanda 20. yüzyıl müziğinin belli başlı akımlarının da vurmali çalgılar ekseninde işlendiği bir yapıt olarak büyük bir önem taşımaktadır. 20. yüzyılda sadece vurmali çalgılar topluluğu için bestelenen ve senfonik özellikler içermeyen kimi yapıtlarda bu özelliklerden bazılarını gözlemlemek mümkün olabilir; ne var ki, senfoni orkestrası için yazılan ve çalgılanan bir yapıtın böylesi özellikler sergilemesi pek karşılaşılan bir uygulama değildir. Tüm bu etkenler göz önüne alındığında, yapıtın çalgılamasının ne denli sıra dışı olduğu net bir şekilde anlaşılabilir.

"Hayriye Hala" Senfonisi'nin merkezi olan 4. bölümü, vurmali çalgıların ve "perküsif" sesler üretebilen objelerin tek tını kaynağı olması açısından da oldukça sıra dışı bir tablo çizer. Bu 'tek' tını kaynağının kimi zaman simgesel anlamlar da barındıran bir çerçeve içinde ilerici bir anlayış ile yoğrulması, bu bölümün taşıdığı önemi daha da arttırmaktadır. Rastlamsallık ve doğaçlama öğelerinin vurmali çalgılar ekseninde salt tınısal kaygılarla işlenmesi ve tüm bu işlemlerin yapıtın çıkış noktası olan "Hayriye" Hala ile ilintilendirilmesi, müzikal ve müzik-dışı yönleriyle çok boyutlu bir besteleme dili ortaya koyar.

Yapıtın 5. bölümünde her biri farklı perdelere akort edilmiş 20 adet gongun kullanılması, senfonik çalgılamada bir "devrim" niteliğindedir. Endonezya'nın Bali ve Java yörelerine özgü olan "Gamelan" orkestrasında kullanılan farklı boylardaki gonglardan ve bu çalgıların topluluk içerisindeki işlevsel özelliklerinden esinlenen Betin Güneş, farklı boylarda üretilmiş gongları orkestral dokuya oldukça etkili bir şekilde entegre etmiş ve bu çalgıları bölüm içerisindeki kilit noktalarda kullanmıştır.

4. bölümde olduğu gibi, bu bölümde de gongların “Hayriye Hala” ile ilintilendirilmesi, bestecinin simgeci yaklaşımının bir sonucudur.

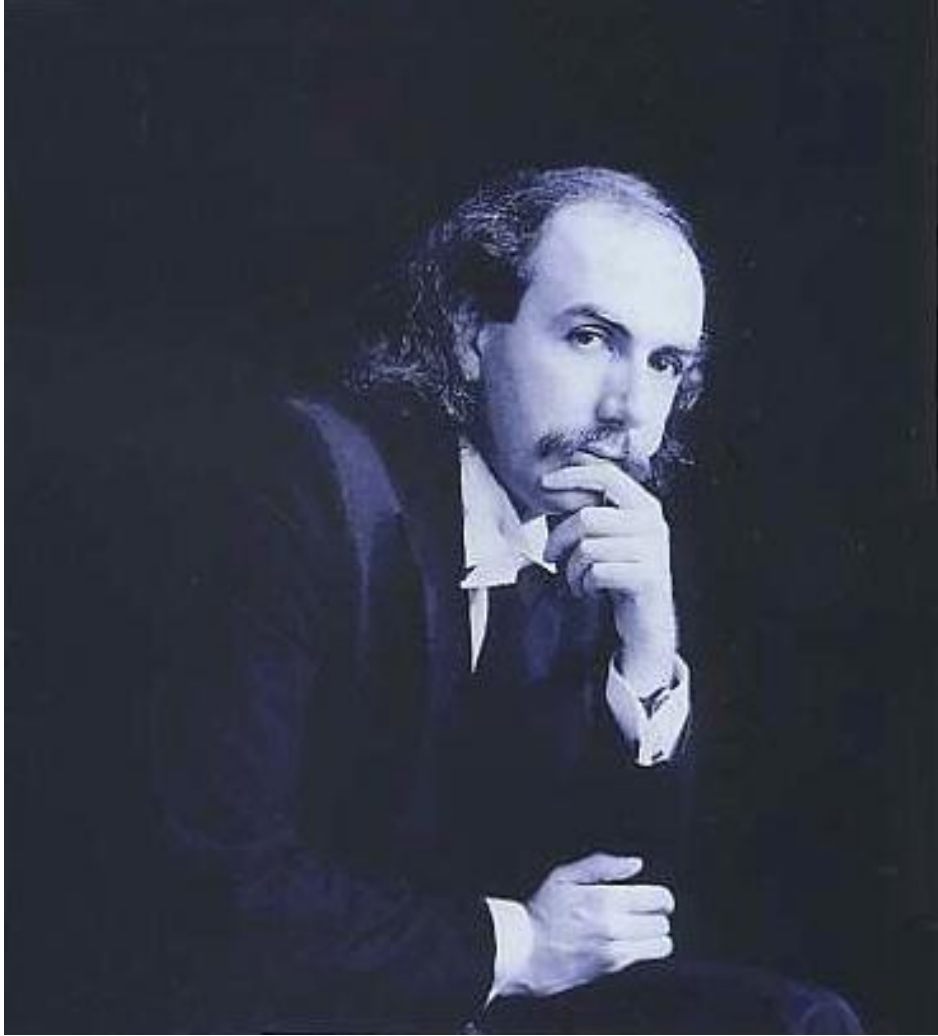
Tüm bu açılardan değerlendirildiğinde, “Hayriye Hala” Senfonisi yenilikçi ve her bakımdan buluşlarla dolu içeriğiyle 20. yüzyılın son yıllarında yazılan senfonik yapıtlar arasında ayrıcalıklı bir yer edinmeye adaydır. Bestelenmesinin üzerinden henüz on yıl geçen bu ‘genç’ yapıt, tüm yönleriyle, ileriki yıllarda müzik tarihinin süzgecinden geçerek gelecek kuşaklara ulaşabilecek bir potansiyele sahiptir. Avrupa ve dünyada Türkiye’yi başarıyla temsil eden bir Türk bestecisi tarafından yazılan bu senfoni, vurmali çalgıcılar tarafından tüm ayrıntılarıyla incelenmeli ve ülkemizde daha sık seslendirilmelidir.

# **EKLER**



**EK 1**

**BETİN GÜNEŞ**



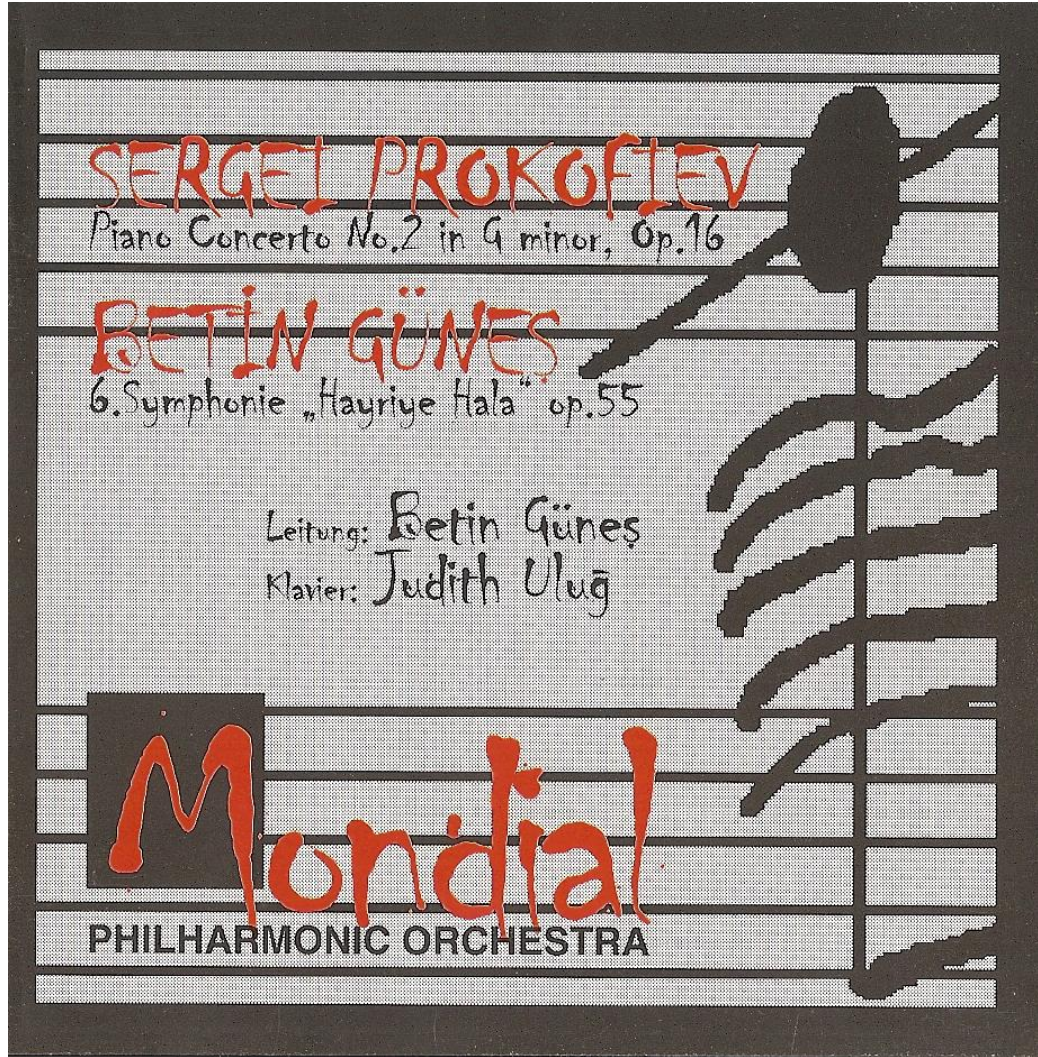
**EK 2**

**HAYRİYE HALA**



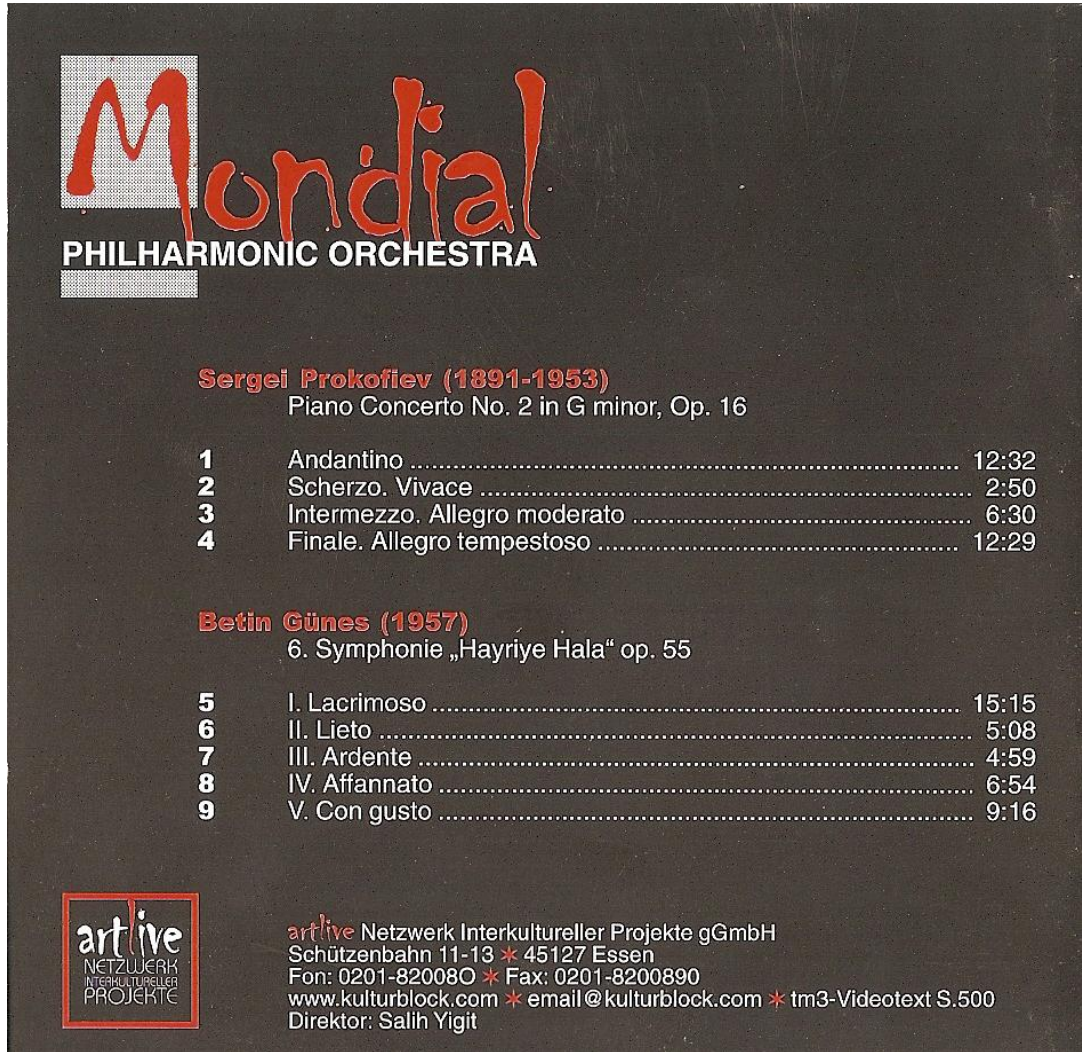
EK 3

CD KAPAĞI



EK 4

CD KAPAĞI – ARKA SAYFA




**Mondial**  
PHILHARMONIC ORCHESTRA

**Sergei Prokofiev (1891-1953)**  
Piano Concerto No. 2 in G minor, Op. 16

1	Andantino .....	12:32
2	Scherzo. Vivace .....	2:50
3	Intermezzo. Allegro moderato .....	6:30
4	Finale. Allegro tempestoso .....	12:29

**Betin Günes (1957)**  
6. Symphonie „Hayriye Hala“ op. 55

5	I. Lacrimoso .....	15:15
6	II. Lieto .....	5:08
7	III. Ardente .....	4:59
8	IV. Affannato .....	6:54
9	V. Con gusto .....	9:16

 **artlive** Netzwerk Interkultureller Projekte gGmbH  
Schützenbahn 11-13 \* 45127 Essen  
Fon: 0201-820080 \* Fax: 0201-8200890  
www.kulturblock.com \* email@kulturblock.com \* tm3-Videotext S.500  
Direktor: Salih Yigit

## **EK 5**

### **BETİN GÜNEŞ – YAPIT LİSTESİ**

#### **San ve Orkestra**

Op.82 **Rindler'in Ölümü** "Koro,Klarnet ,Timpani, Vurmalı Çalgılar, Arp , Piyano ve Yaylı Çalgılar için", 2003

#### **Orkestra**

Op.10 **Orkestra Parçası**, 1985

Op.13 **Senfoni No.2**, 1986

Op.14 **Veda**, 1985

Op.15 **Orkestra Parçası 2, 5**, 1986

Op.18 **BBOMarch**, 1991

Op.26 **Senfoni No.4**, 1992

Op.29 **Made in Turkey**, 1992

Op.32 **Dört Mevsimler**, 1992

Op.44 **Festival Uvertürü**,

Op.46 **Frieden I "Baş I"**, 1997

Op.48 **Frieden H "Baş W"**, 1997

Op.52 **BaBeReSi**, 1998

Op.55 **Senfoni No.6 "Hayriye Hala"**, 1998-1999

Op.60 **Senfoni No.5**, 1996-1997

Op.61 **Haydar Haydar**, 2000

Op.69 **Senfoni No.8 "19 Mayıs"**

Op.79 **Senfoni No.7**, 2002

Op.80 **Cupa**, 2002

Op.85 **Senfoni No.8 "19 Mayıs 1919"**

Op.99 **Senfoni No.10**, 2004

### **Solo Çalgı ve Orkestra**

- Op.24 **Trombon ve Orkestra İçin Promenad**, 1990  
Op.31 **Sessizliğin İçinden "Alto ve Tenor Trombon İçin Konçerto"**, 1993  
Op.33 **İzmir (Alto Trombon Konçertosu)**, 1993  
Op.45 **Klarnet Konçertosu**, 1996  
Op.51 **Arp Konçertosu**, 1998

### **Oda Müziği**

- Op.6 **Nefesli Çalgılar Sekizlisi**, 1981  
Op.7 **Keman ve Piyano Sonatı**, 1981  
Op.9 **Trombon Kuarteti**, 1984  
Op.17 **Karadeniz Sahillerinde (Yaylı Çalgılar)**, 1987  
Op.21 **Türk Fantezisi (Klarnet ve Piyano)**, 1989  
Op.22 **"In Memoriam" (Klarnet ve Piyano Sonatı)**, 1989  
Op.25 **Camogli (Viyola ve Piyano)**, 1990  
Op.27 **Yunus (Flüt ve Piyano)**, 1991  
Op.28 **Ayayva (Arp, Flüt, Viyola)**, 1992  
Op.30 **Mondial Oda Senfonisi (Yaylı Çalgılar)**, 1992  
Op.34 **Antakya Çarşdarı (Keman, Piyano, Klarnet)**, 1993  
Op.36 **Zubis (Yaylı Çalgılar)**, 1994  
Op.37 **Yaz (Trombon ve Yaylı Çalgılar)**, 1994  
Op.38 **Piyano Konçertosu (Piyano ve Yaylı Çalgılar)**, 1994  
Op.39 **Güzel-Güzellikler (Bas ve Piyano)**, 1992  
Op.40 **The Trombonite (Trombon ve Piyano)**, 1993  
Op.41 **Türk Dansı (Trombon Kuarteti)**  
Op.42 **Mitobemi (Trombon Kuarteti)**  
Op.43 **MuSe-Be Piyano (Keman, Klarnet, Piyano)**  
Op.47 **Saygı (Yaylı Çalgılar)**, 1997  
Op.49 **Bahçe (Flüt ve Piyano)**, 1997  
Op.53 **Tona (Flüt ve Piyano)**, 1998

- Op.62 **Arena** (Klarnet ve Piyano), 2000  
Op.63 **Babadapiya** (Yaylı Çalgılar), 2000  
Op.64 **Abacus**, 2001 Op.83 **Kefalonia** (Yaylı Çalgılar), 2003  
Op.84 **Poesie** (Yaylı Çalgılar), 2004  
Op.88 **Körfez** (org ve oda orkestrası), 2004  
Op.90 **Azeri** (Yaylı Çalgılar), 2005  
Op.96 **Bukalia** (Yaylı Çalgılar), 2005  
Op.98 **Yok Ya** (Yaylı Çalgılar), 2005

### Solo Çalgı

- Op.5 **Piyano Parçaları**, 1979  
Op.8 **Piyano Parçaları**, 1980  
Op.11 **Kurşunkalem ve Piyano İçin Parça**, 1983  
Op.12 **Trombon İçin Süit**, 1985  
Op.23 **Flüt için Parameter**  
Op.35 **Mono-ton** (Piyano), 1998  
Op.56 **Piyano Parçası**, 1998  
Op.57 **Hasidocerede** (Piyano), 1998  
Op. 100 **Adi Faun** (Flüt), 1991-2005  
Op.101 **Bildnis einer Stimme**, 2005  
Op.102 **Menschlichkeit gewinnt** (Piyano), 2005

### Elektronik Müzik

- Op.16 **Bilimde Her Şey Vardır**, 1987  
Op.20 **Adatontrum** (Dört Trombon, 4 Vurmalı Çalgı), 1988  
Op.50 **Spinnen**, 1997  
Op.54 **Yunus Emre** (Tonband, Piyano, Schauspieler), 1989  
Op.70 **Elektron** (E 1), 2002  
Op.71 **Djungal** (E 2), 2002  
Op.72 **Divid** (E 3), 2002

- Op.73 **Rps** (E 4), 2002  
Op.74 **Harap** (E 5), 2002  
Op.75 **Drops** (E 6), 2002  
Op.76 **Kaos I** (E 7), 2002  
Op.77 **Kaos H** (E 8), 2002  
Op.78 **Mysterium** (E 9), 2002  
Op.81 **Uzay** (E 12), 2002



## KAYNAKLAR

1. Morgan, Robert P.; **Twentieth-Century Music**, Birinci Basım, W. W. Norton & Company, New York, 1991
2. Morgan, Robert P.; **Anthology of Twentieth-Century Music**, W. W. Norton & Company, New York, 1992
3. Grout, Donald J., Palisca, Claude V.; **A History of Western Music**, Altıncı Basım, W. W. Norton & Company, New York, 2001
4. Dallin, Leon; **Techniques of Twentieth Century Composition**, Üçüncü Basım, WM. C. Brown Company Publishers, Dubuque-Iowa, 1974
5. Ewen, David; **The World of Twentieth-Century Music**, Prentice – Hall. INC, New Jersey, 1968
6. Zuckerkandi, Victor; **Sound and Symbol: Music and the External World**, Princeton University Pres, Princeton, N.J., 1969
7. Thomson, Virgil; **Twentieth Century Composers: American Music since 1910**, New York: Holt, Rinehart, Winston, 1970
8. Mimaroğlu, İlhan; **Müzik Tarihi**, Beşinci Basım, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995
9. Blatter, Alfred; **Instrumentation / Orchestration**, Schirmer Books, New York, 1980
10. Adler, Samuel; **The Study of Orchestration**, İkinci Basım, W. W. Norton & Company, New York, 1989
11. Webern, Anton; **Yeni Müziğe Doğru**, Çev: Ali Bucak, İkinci Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998
12. Der. Stanley Sadie, **The New Grove Dictionary of Music & Musicians - CD version**, Macmillan Publishers Limited, Londra, 1980
13. Griffiths, Paul; **Dictionary of 20<sup>th</sup>-Century Music**, Thames and Hudson, Singapore, 1986
14. İlyasoğlu, Evin; **Çağdaş Türk Bestecileri**, Birinci Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998
15. Der.: May, Elizabeth; **Musics of Many Cultures: An Introduction**, University of California Press, Los Angeles, 1980

## ÖZGEÇMİŞ

**Ad, Soyadı:** Özgecan ÇETİR

**Doğum yeri ve yılı:** İzmir, 1984

**Yabancı Dil:** İngilizce

### **Eğitim:**

Lisans, 2001 – 2005, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar, Vurmalı Çalgılar Anasanat Dalı.

Lise, 1998 – 2001, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar, Vurmalı Çalgılar Anasanat Dalı.

**İş tecrübesi:** 2008, stajyer sanatçı, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası.

Kursiyer Öğretim Elemanı, D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı.

Dokuz Eylül Senfoni Orkestrası, Antalya Devlet Senfoni Orkestrası, Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası, Borusan Filarmoni Orkestrası, Bilkent Senfoni Orkestrası, Akbank Oda Orkestrası.

2006 yılının Mart ayında T. MAYUZUMI'nin "Marimba Konçertosu"nu şef T. STRUGALA yönetiminde İzmir Devlet Senfoni Orkestrası ile ve aynı yılın Nisan ayında Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası ile şef Burak TÜZÜN yönetiminde solist olarak seslendirdi.

