

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ARVO PÄRT VE “FRATRES” ADLI ESER ÜZERİNDEN
TİNTİNNABULİ STİLİNİN İNCELENMESİ

BARIŞ KARABULUT
07715005

TEZ DANIŞMANI: Doç. EYLEM ARICA

İSTANBUL
2010

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI




YÜKSEK LİSANS TEZİ

ARVO PÄRT VE “FRATRES” ADLI ESER
ÜZERİNDEN TİNTİNNABULİ STİLİNİN
İNCELENMESİ

BARIŞ KARABULUT
07715005

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 12.11.2010
Tezin Savunulduğu Tarih: 26.12.2010

Tez Oy birliği / Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

	Unvan	Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı:	Doç.	Eylem Arıca	
Jüri Üyeleri:	Doç. Dr.	Koray SAZLI	
	Doç.	Mehmet Nemutlu	

İSTANBUL
2010

ÖZ

ARVO PÄRT VE “FRATRES” ADLI ESER ÜZERİNDEN TİNTINNABULİ STİLİNİN İNCELENMESİ

Barış Karabulut

08, 2010

Bu çalışmada, Estonya’lı besteci Arvo Pärt’in, 1977 yılında “eski ya da yeni çalgı topluluğu” için bestelediği *Fratres* adlı eserinin ışığında, yarattığı bestecilik stili olan “tintinnabuli” incelenmektedir. İlk olarak Pärt’in yaşamına, bestecilik dönemlerine ve eserlerine değinilirken daha sonra Pärt’in müziğiyle ilişkilendirilen akımlar ve kavramlar sorgulanmaktadır. Tintinnabuli stili incelenirken, Pärt’in yaratım sürecindeki esin kaynakları olan çan sesleri, dini müzikler ve çoksesliliğin ilk dönemleri üzerinde de durulmaktadır. *Fratres* adlı eser, çalışmanın ana konusu olarak ele alınırken, Pärt tarafından 1980 yılında yapılan keman-piyano düzenlemesi kapsamlı olarak analiz edilmektedir.

Anahtar kelimeler: Postmodern müzik, minimalizm, tinsel minimalizm, tintinnabuli

ABSTRACT

A THESIS ABOUT ARVO PÄRT AND TINTINNABULI STYLE UPON “FRATRES”

Barış Karabulut

08, 2010

In this thesis, Estonian composer Arvo Pärt’s composing style called “tintinnabuli” which was created by the composer himself, is examined in the light of *Fratres* which was composed for “early or modern instruments” in 1977. Initially, Pärt’s life, composing periods and compositions, and then, trends and concepts which is associated with Pärt’s music are mentioned. While tintinnabuli style is examined, sound of bells, religious music and the early periods of poliphony that have become the sources of inspiration for the composer’s creation process is also mentioned. As the main subject of the thesis, *Fratres* (violin-piano version arranged by Pärt in 1980) is analyzed.

Keywords: Postmodern music, minimalism, holy minimalism, tintinnabuli

ÖNSÖZ

Bu çalışmayı, aynı zamanda keman repertuarımda da bulunan Arvo Pärt'in *Fratres* adlı eserini, eser hakkında kapsamlı bilgi edinilmesi ve daha iyi bir yoruma ulaşabilme amacıyla hazırladım. Türkiye'de Arvo Pärt hakkında yazılan ve araştırmalarımın göre Dünya'da *Fratres* hakkında yazılmış ilk tez olması anlamında, çalışmamın büyük bir önem arz ettiğini düşündüm ve bu sorumluluğun bilinciyle hareket etmeye çalıştım.

Katkılarından dolayı öncelikle tez danışmanım Doç. Eylem Arıca olmak üzere, Doç. Mehmet Nemutlu, Doç. Dr. Koray Sazlı, Öğr. Grv. Muzaffer Çorlu ve çevirilerinden dolayı Hanife Uğur'a teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul; 08, 2010

Barış Karabulut

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
1. GİRİŞ.....	7
2. ARVO PÄRT'İN YAŞAMI VE ESERLERİ.....	9
2.1 Arvo Pärt'in Yaşamı.....	9
2.2 Arvo Pärt'in Eserleri.....	11
2.2.1 Tintinnabuli Öncesi Eserleri.....	11
2.2.2 Tintinnabuli Dönemi.....	13
3. ARVO PÄRT'LE İLİŞKİLENDİRİLEN KAVRAMLAR.....	15
3.1 Postmodernizm.....	16
3.2 Postmodern Müzik.....	17
3.3 Ramaut-Chevassus'un Postmodern Müzik Kategorileri ve Pärt.....	19
3.3.1 Ezginin Öncüllüğü.....	20
3.3.2 Yalınlık, Yeni-yalınlık, Neoromantizm.....	20
3.3.3 Alıntı, Eğretilmeli Dönüş, Kolaj.....	21
3.3.4 Yerele Dönüş.....	22
3.3.5 Minimalizm.....	22
3.4 Postmodern Besteci Olarak Pärt.....	25
4. TİNTİNNABULİ.....	27
4.1 Giriş.....	27
4.2 Etki Alanları.....	28
4.2.1 Çan Sesleri.....	28
4.2.2 Dini Müzik ve Rönesans Çoksesliliği.....	29
4.3 Tintinnabuli Stilinin Genel Özellikleri.....	31
4.3.1 M Partisi ve Melodik-Ritmik Yapı.....	32
4.3.2 T Partisi ve Pedal Sesleri.....	33
4.3.3 Tonalite Anlayışı.....	34
4.3.4 Sessizlik.....	35
5. <i>FRATRES</i>	37
5.1 Giriş.....	37
5.2 Keman-piyano düzenlemesi.....	38
5.3 Tonal Yapı.....	40
5.4 Analiz.....	42
6. SONUÇ.....	64
KAYNAKÇA.....	67

EKLER	70
Ek 1. Arvo Pärt ‘in Aldığı Ödüller ve Onursal Doktoralar.....	70
Ek 2. Arvo Pärt’in Tüm Eserleri.....	72
Ek 3. Fratres: Diskografya.....	75
Ek 4. Fratres: Keman-Piyano Düzenlemesinin Notası.....	78
ÖZGEÇMİŞ	89

1. GİRİŞ

Bir çok yazar tarafından postmodernizm ve postmodernist düşünce içindeki akımlardan biri olarak kabul edilen minimalizm çerçevesinde değerlendirilen müziği ile Arvo Pärt (d. 1935), günümüzün müzik dünyasında önemli bir yere sahiptir. Ortaçağ ve Rönesans'ın müzikal estetiğini postmodern çağda yeniden yorumlayan, bununla birlikte “tintinnabuli” adını verdiği özgün bir çokseslilik stili yaratan Pärt, bu stili 1976 yılından bu yana müziğinde kullanmaktadır.

Pärt'in tintinnabuli stili bir çok çalışmaya konu olsa da, yapılan araştırmalar sonucunda *Fratres* adlı eser üzerinden teknik, form ve müzikal analizin konu edildiği kapsamlı bir makale veya tezin yapılmadığı tespit edilmiştir. Bu nedenle; tintinnabuli stili kullanılarak yazılan *Fratres*'in detaylı bir analizini yapmanın öncü bir akademik çalışma olacağı ve ileriye yönelik yeni çalışma konularını teşvik edeceği düşünülmüş ve tez konusu olarak *Fratres* adlı eserin incelenmesi ana hedef olarak belirlenmiştir.

“Arvo Pärt'in Yaşamı ve Eserleri” adlı bölümde; Pärt'in müziğini anlamak amacıyla, bestecinin yaşadığı dönemin sosyal koşulları ve müzik anlayışları üzerinde durulmuş ve bestecilik dönemleri hakkında kapsamlı bir bilgiye ulaşılması amaçlanmıştır. Tintinnabuli stilini oluşturduğu 1976 yılı dönüm noktası olarak ele alınmış ve eserleri, “Tintinnabuli Öncesi Eserleri” ve “Tintinnabuli Dönemi” olarak 2 başlık altında düşünülmüştür.

“Pärt ile İlişkilendirilen Kavramlar” adlı bölümde; postmodernizm, minimalizm ve kutsal minimalizm kavramları hakkında genel bir tanım yapılmış, bu akımların müzikal ifadelerinde Pärt'in hangi boyutlarda yer aldığı sorgulanmıştır. Pärt, her ne kadar müziğinin belirli kavramlar ya da kalıplara oturtulması ile ilgilenmediğini söylese de, pek çok müzikolog ve araştırmacı tarafından Pärt'in müziği postmodern müzik çerçevesinde ve özellikle minimalist olarak değerlendirilmektedir. Postmodern müziğin özelliklerini maddeler halinde sıralayan Jonathan D. Kramer¹ ve postmodern müzik anlayışlarını kategorize eden Beatrice Ramaut-Chevassus² adlı müzik yazarlarının oluşturduğu kriterler ve bu kriterlerin Pärt'in müziğiyle

¹ Jonathan D. Kramer (1942-2004) Özellikle postmodern müzik hakkındaki değerlendirmeleriyle tanınan ABD'li besteci ve müzik teorisyeni.

² Beatrice Ramaut-Chevassus, Fransız müzikoloji profesörü.

ilişkisi de bu bölümde araştırılmıştır. Pärt'in, tintinnabuli stilini yaratmadan önce başvurduğu diziselcilik ve kolaj gibi tekniklerin de postmodern çizgide değerlendirilmesinin yanında, müziğiyle ilişkilendirilen kavramların tintinnabuli bağlamında incelenmesi gerektiği vurgulanmıştır.

“Tintinnabuli” adlı bölümde, tintinnabuli stilinin ortaya çıkışı ve genel özellikleri incelenmiş ve örnek olarak bu stilin ilk kez ortaya çıktığı *Für Alina* adlı piyano parçası analiz edilmiştir. Pärt'in tintinnabuli eserlerinden önce kullandığı kompozisyon tekniklerini bırakması ve onu tamamen yeni bir stil üzerinden eser yazmaya yönlendiren etkiler üzerinde durulmuş ve bu etkilerin tintinnabuli stilinde hangi boyutlarda ortaya çıktığı hakkında tespitlerde bulunulmuştur.

Pärt'in tintinnabuli yapıtları arasında koral eserlerin çalgısal eserlere oranla daha fazla olmasına rağmen, bazı çalgısal eserleri çok ses getirmiştir. Pärt'in çalgısal eserleri arasında önemli bir yere sahip olan *Fratres*, çalışmanın ana konusu olduğu gibi 5. bölüme de adını vermiştir. 1977 yılında “eski ya da yeni çalgı topluluğu” için bestelenen *Fratres*, bestecinin eserleri arasında en çok düzenlemesi olan yapıt özelliği taşımaktadır. Bu çalışmada eserin orijinal haline ilişkin bilgilere yer verilmiş ve Pärt'in 1980 yılında düzenlediği keman-piyano versiyonunun ayrıntılı bir analizi yapılmıştır.

Çalışmanın sonuç bölümünde ise Pärt'in müzikal anlayışı hakkında yapılan yorumlar değerlendirilerek, tintinnabuli stili ve *Fratres* ile ilgili çıkarımlara yer verilmiştir.

2. ARVO PÄRT'İN YAŞAMI VE ESERLERİ

2. 1. Arvo Pärt'in Yaşamı

11 Eylül 1935 tarihinde Estonya'nın Paide adlı kasabasında doğan Arvo Pärt, müzik eğitimine 7-8 yaşlarında, yarı zamanlı olarak devam ettiği Rakvere Müzik Okulu'nda piyano eğitimi alarak başladı. Bu okuldaki eğitimi boyunca, özellikle eşlik yaptığı konserlerde sıkça yer aldı. Piyanodaki yaratıcı doğaçlamalarını takiben, 14-15 yaşlarında müzikal anlamda belli bir form bilinci taşıyan besteler yapmaya başlayan Pärt, 17 yaşında ilk halka açık performansını katıldığı bir yarışmada *Meloodia* isimli bestesiyle gerçekleştirdi. 1954 yılında öğretmenleri arasında besteci Harri Otsa'nın da bulunduğu Tallinn Müzik Koleji'ne (Şimdiki Tallinn Konservatuvarı) girdi. Ancak, yalnızca birkaç ay sonra, iki yıllık zorunlu askerlik görevi yüzünden öğrenimine ara vermek durumunda kaldı. Askerlik süresince Ordu Orkestrası'nda obua ve davul çaldı. Bu süreçte ciddi bir böbrek rahatsızlığı geçiren Pärt'in sağlığı 10 yılı aşkın bir süre için bozuldu. 1956-57 akademik yılında Tallinn Müzik Koleji'ne tekrar girdi ve bu kez Veljo Tormis ile teori ve kompozisyon çalışmaya başladı.³

Pärt, 1957 yılının sonbaharında Tallinn Müzik Akademisi'nde doğrudan eğitime başlamak için yeterli seviyede görüldü. Komünizm sistemi çerçevesinde aldığı eğitim “ateizm bilimi” ve “komünist parti tarihi” gibi dersleri de içermekteydi. Bu okulda aldığı eğitim boyunca Heino Eller ile kompozisyon çalıştı. Bu dönemde sıkıcı bulduğu erken müzik ve kontrpuan konusunda Eller onunla özel olarak ilgilenmişti. Aynı zamanda, Eller'in konservatif bir stili olmasına karşın öğrencilerini batıdaki yenilikleri uygulama konusunda yalnız bırakmıyordu.⁴ Pärt, 1960'ların başlarında Eimert ve Krenek'in 12-ton tekniğiyle bestelenmiş müzikleri ve Sovyetler Birliği'nde illegal olan kasetleri üzerinde çalışmalar yaptı. 1962 yılında Moskova'da düzenlenen “Genç Besteciler” yarışmasında *Meie Aed* (Bahçemiz) ve *Maailma Samm* (Dünya'nın uzun adımları) adlı kantatlarıyla birincilik ödülünün sahibi oldu.

Pärt, Tallinn Müzik Akademisi'nden 1963 yılında mezun olduğunda bir besteci olarak kendini ispatlamıştı. Eller'le çalışmaya başlamasından kısa bir süre sonra (1957 yılında) Estonya

³ Paul Hillier, *Arvo Pärt*, (Oxford, 1997) s. 26

⁴ age, s. 28

Radyosu'nda ses mühendisi olarak çalışmaya başlayan Pärt, bu süreçte tiyatro ve film müzikleri bestelemiştir. 1967 yılında radyoda çalışmayı bırakan besteci film müzikleri üzerine çalışmaya devam etti. Bu dönemde bestelediği 50 civarında film müziği bulunmaktadır.⁵

1968 yılı Pärt için önemli bir dönüm noktası olma özelliği taşımaktadır. Zira dini içerikli eseri *Credo* bu tarihte dinleyici ile buluşmuş ve bu eser komünist sistemdeki Estonya kültür ortamı için bir skandal yaratmıştır. Bu kötü deneyimin ardından Pärt'in sağlığı uzunca bir süre için yeniden bozulmuştur. *Credo* ve bu eserin yarattığı kriz, bir sonraki bölümde detaylı olarak incelenecektir.

Pärt, 1972 yılında Rus Ortodoks Kilisesine katıldı.⁶ “Rus Ortodoks Kilise müziği, Ortaçağ müziği, Ockeghem ve Machaut gibi Rönesans bestecilerinin matematiksel polifonileri üzerine araştırmalar yaptıktan sonra gerçek kimliğini “tintinnabuli” adını verdiği bestecilik tekniğinde buldu.”⁷

Rusya'da Stalin etkisindeki yönetiminde ilk kez dizisel teknik kullanan besteci olma özelliği taşıyan Andre Volkonsky⁸ 1965 yılında “Madrigal” adında bir erken müzik topluluğu kurdu, bu grupla bağlantılı sayılabilecek bir şekilde 1972 yılında Andres Mustonen tarafından Estonya'da “Hortus Musicus” adında bir erken müzik topluluğu kuruldu. “Hortus Musicus” Pärt'in erken tintinnabuli eserlerinin ilk seslendirilişini gerçekleştirecekti.⁹ Kendisiyle yapılan bir röportajda Pärt, bu toplulukla olan ilişkisinden şu cümlelerle bahsetmektedir:

“Hortus Musicus, zamanında birlikte çalıştığım müzisyenlerden oluşuyor. Birlikte çalıştık ve aynı müzikal malzemelere sahiptik. Benim yeni müziğimin ve Hortus Musicus'un birlikte ortaya çıktığını söyleyebilirler, ama benim müziğimin ortaya çıkışı bir süre sonra oldu. Topluluk, onlara yeni müziğimin notalarını ilk kez verdiğimde zaten ünlüydü, eserlerimi çaldılar ve müziğimi yorumlayacakları için bana cesaret vermiş oldular.”¹⁰

Pärt 1977 yılında yazdığı *Tabula Rasa* ile “Estonian Music Prize” adlı ödülün sahibi oldu. 1979 yılında Sovyetler Birliği'nden ayrıldı. 1980 yılında Avusturya vatandaşlığına geçti ve Viyana'da yaşamaya başladı. 1981 yılında ise Alman Akademik Değişim Servisi'nden (DAAD) aldığı burs ile Berlin'e taşındı. 1984 yılında ECM adlı plak şirketinden ilk albümü *Tabula Rasa* piyasaya çıktı. Bu albümle Pärt, uluslararası alanda ismini duyuran bir besteci oldu.

⁵ Paul Hillier, *Arvo Pärt*, (Oxford, 1997) s. 29

⁶ age s. 32

⁷ Rich Heffern, *Spirit in sound: New Sacred Music*, (National Catholic Reporter, 2002) s. 64

⁸ Andre Volkonsky (1933-2008) Rusya'da eski müzik alanındaki çalışmalarıyla ve film müzikleriyle tanınan besteci.

⁹ Paul Hillier, *Arvo Pärt*, (Oxford, 1997) s. 67

¹⁰ Jamie McCarthy, *An Interview with Arvo Pärt*, (The Musical Times, Vol. 130, 1989) s. 130-133

2010 yılında “İstanbul Avrupa Kültür Başkenti” kapsamında Aya İrini Müzesi’nde *Adem’in Yakarışı* (Adam’s Lament) adlı eserinin ilk seslendirilişi gerçekleştirildi. Bu konser, 2011 yılı “Avrupa Kültür Başkenti” seçilen Tallinn ile İstanbul’un ortak projesi olarak gerçekleştirilmiş ve konserin ardından Pärt’e yaşam boyu başarı ödülü verilmiştir.

Pärt, eserlerinin kayıt ve performansları üzerinde çalışmalar yapmak amacıyla Almanya, İngiltere ve diğer bir çok ülkede bölünmüş bir yaşam sürmektedir.

Pärt’in bestecilik yaşamı boyunca aldığı ödüller ve unvanlar “ekler” kısmında sunulmuştur.

2.2 Arvo Pärt’in Eserleri

Pärt’in bestecilik yaşamı genellikle 3 döneme ayrılarak incelense de bu çalışmada Tintinnabuli stilini oluşturmada önceki bestecilik yaşamı bir bütün olarak incelenecektir. Pärt’in bestecilik yaşamında esas dönüm noktası tintinnabuli stili olmuştur ve bu anlamda 1976 yılından öncesi ve sonrası olarak belirgin bir ayırım yapmak mümkündür. Bunun yanında Pärt’i bu denli tanınır hale getiren, kayıtlarının sıkça gerçekleştirildiği ve özel bir konumda değerlendirilen müziği, tintinnabuli stilini kullandığı 1976 sonrası dönemdir.

2.2.1 Tintinnabuli Öncesi Eserleri

1953 yılında Stalin’in ölümüyle başlayan süreç Sovyetler Birliği’nde Çözülme (*Thaw* ya da *Ottepel*) dönemi olarak adlandırılır. Kruşçev yönetimi ile özdeşleşen bu dönem genel olarak sanatta olduğu gibi müzik için de bir özgürleşme hareketini beraberinde getirir.¹¹ O zamanlarda Sovyetler Birliği’ne bağlı bir devlet olan Estonya’da yaşayan ve eğitim alan Pärt’in kariyerinin ilk basamakları da bu döneme denk gelmektedir.

1956-57 yıllarında bir çocuk tiyatrosu için yazdığı *Piyano için 4 Kolay Dans* bestecinin ilk eseri olma özelliği taşımaktadır. Ancak yayımlanmış ilk eserleri 1958 yılında piyano için yazdığı *Sonatin* ve *Partitadır*. Daha sonra bir yaylı kuartet, iki kantat ve *Nekrolog* adlı eserleri bestelemiştir. İlk besteleri Şostakoviç ve Prokofiev stilinde yazılmış, neoklasik¹² tarzda eserlerdir. Hillier, *Nekrolog* dışında bu dönemde yazdığı eserlerin *Gebrauchsmusik*¹³ kategorisi içinde düşünülebileceğini belirtmektedir.¹⁴

¹¹ Peter John Schmelz, **Listening, memory, and the Thaw: Unofficial music and society in the Soviet Union, 1956–1974** (Ph.D., University of California, Berkeley, 2002) s. 74

¹² Klasik armoni ve müzik anlayışını 20. yüzyılda yeniden kurgulayan akım.

¹³ İşlevsel müzik, müziğin bir amaca yönelik olması tutumunu benimseyen ve Hindemith’le özdeşleşen müzik akımı.

¹⁴ Paul Hillier, **Arvo Pärt**, (Oxford, 1997) s. 29

Nekrolog ise ilk orkestral yapıtıdır ve 1960-61 yıllarında yazdığı bu eserde Pärt ilk kez 12-ton tekniği kullanmıştır. Aynı zamanda bu eser ile Estonya’da dizisel teknik¹⁵ kullanan ilk besteci olmuştur, bu yüzden ağır eleştirilerle karşılaşmıştır. Çünkü 12-ton müziği Batı kökenli bir müzik tarzı olarak kabul edilmektedir. Sovyetler Birliği’nin Batıdaki yeniliklere karşı olan yasakçı tutumu, çözülme döneminin henüz yeterli derecede bir özgürleşme anlayışının olmadığını göstermektedir. 1963 yılında ise öğretmeni Heino Eller’e ithaf ettiği “Polifonik” adlı *1. Senfoni*’sini bestelemiştir. Bu eserde Pärt, yine 12-ton tekniği kullanmıştır.

Collage sur B-A-C-H adlı yapıt, bestecinin 1964 yılında yazdığı ve hem Bach’ın müziğini hem de B (Si bemol), A (La), C (Do) ve H (Si) notalarını eserin motifi olarak kullandığı bir kolajdır. Bach örneklerini kullandığı pasajlarla dissonans ses salkımlarının art arda duyulduğu müzik, aynı zamanda o dönemlerde ortaya çıkan postmodernist akımlar için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Pärt daha sonra *Credo* ve *Wenn Bach Bienen Gezüchtet Hätte (Eğer Bach Bir Arıcı Olsaydı)* adlı eserlerinde Bach müziğinin örneklerini yeniden referans alacaktır.

1968 yılında ilk performansı gerçekleştirilen piyano, koro ve orkestra için bestelediği *Credo*, kolaj çalışmalarının sonucusudur.¹⁶ Pärt bu eserinde hem tonal hem de atonal öğeleri buluşturmuş ve dizisel bir dil kullanmıştır. Eserin piyano partisi Bach’ın BWV 846 Do majör prelüdünün teması üzerine kurulmuştur ve bu prelüdün yalın teması orkestranın salkım akorlarıyla bütünleşerek bir kolaj oluşturur. Eserin ilk seslendirilişi dinleyici tarafından çok beğenilmiş, ancak resmi çevrelerin tepkisi yüzünden bir skandal yaratmıştır. “Sovyet kurallarına göre, her yapıt performanstan önce Besteciler Birliği’ne gösterilmek zorundadır ve dini eserler yasaklıdır.”¹⁷ 1968 yılında Sovyetler Birliği’nde 12-ton tekniği kullanmak artık olağan bir durumdur, ancak dini metinlerin kullanıldığı eserlere karşı yasakçı tutum sürmektedir. Bu krizin bir sonucu olarak 10 yıldan fazla bir süre için bu eserin seslendirilmesi yasaklanır.¹⁸ Resmi çevreler tarafından memnuniyetsizlikle karşılanan performansın ardından Pärt’in sağlığı uzunca bir süre için yeniden bozulur. Daha sonradan bir röportajda eserinin yasaklanması üzerine politik görüşleri sorulduğunda Pärt, politik bir amacı olmadığını belirtmiştir.¹⁹

¹⁵ Baştan saptanmış bir 12-ton dizisinin kullanıldığı bestecilik tekniği. (“Dodekafonik müzik” ya da “12-ton tekniği” diye de bilinir.)

¹⁶ Credo, Latince “inaniyorum” anlamına gelir, aynı zamanda bir dua ve missa bölümüdür.

¹⁷ Alisa Rata, **Arvo Pärt: The credo of eternal truth** (www.arvopart.org)

¹⁸ Paul Hillier, **Arvo Pärt**, (Oxford 1997) s. 58

¹⁹ K. Robert Schwarz, **Minimalists**, (Phaidon 1996) s.34

Pärt'in 1968-1976 yılları arasındaki yaşamı sessizlik dönemi olarak nitelendirilir. Bu sessizlik döneminde, Gregoryen şanları ve planşanlar²⁰ üzerine araştırmalar yapan Pärt, 1968-1976 yılları arasında yalnızca iki eser bestelemiştir. Bu eserler 3. *Senfoni* ve senfonik bir kantat olan *Laul Armastatule*'dir. 3 bölümden oluşan 3. *Senfoni*'sinde Pärt, önceden kullandığı tekniklerin dışında bir bestecilik anlayışı izlemiştir. Pärt, bu senfonisinde tonal öğeler barındıran tematik malzemeler kullanmış, iki sesli polifonilerin olduğu pasajlara sıkça yer vermiştir. Bu yaklaşımı, bestecinin kendi müzik tarzını yaratmaya yönelik bir tutumu olarak değerlendirilebilir.

2.3 Tintinnabuli Dönemi

Daha önce de belirtildiği gibi tintinnabuli, Pärt'in 12-ton müziği ve kolaj gibi denemelerinden sonra yarattığı ve müziğinde kullandığı bir çokseslilik stili olmuştur.

1976 yılında yazdığı eserler *Modus* ve *Calix*, tintinnabuli stiline doğuşuna işaret eder ama Hillier, Pärt'in bu eserlerinde tam olarak tintinnabuli tekniği kullanıldığını söylemenin güç olduğunu altını çizmektedir.²¹ Pärt, *Modus* adlı yapıtını 1983 yılında *Sarah Was Ninety Years Old* adıyla yeniden düzenleyecektir.

Pärt, 1976 yılında *Calix* adlı eserini yazarken küçük bir piyano parçası olan *Für Alina*'yı bestelemiştir. Bu piyano eseri Pärt'in yazdığı ilk tintinnabuli yapıtı olarak kabul edilir ve "tintinnabuli" bölümünde detaylı olarak incelenecektir.

1977 yılı bestecinin en üretken olduğu ve en çok bilinen eserlerini yazdığı yıllardan biridir. Besteci, bu tarihten sonraki yapıtlarının tümünde tintinnabuli stiline başvurmuştur. *Arbos*, *Cantate Domino*, bu çalışmanın ana konusu olan *Fratres*, *Missa Sillabica*, *Variations*, iki solo keman, yaylı orkestra ve hazırlanmış piyano için yazdığı *Tabula Rasa*, yaylı orkestra ve çan için yazdığı *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* ve *Summa*, 1977 tarihli eserleridir.

Pärt, 1978 yılında, Estonya'dan ayrılmadan önceki son eseri olan *Spiegel im Spiegel* (Ayna İçinde Ayna) adlı eserini bestelemiştir. Tintinnabuli stilini kullanarak yazdığı, keman ve piyano için bestelenmiş olan eser, keman yerine 1 oktav aşağıdan viyolonsel ile de yorumlanmaktadır.

Eserlerinde genellikle Latince metinler kullanmasının yanında, 1984 yılında bestelediği *Two Slavonic Psalms* adlı eser, Rusça metinler kullandığı bir koro eseridir. 1984-85 yıllarında bestelenen *Te Deum* ise, 3 koro, yaylı orkestra, hazırlanmış piyano ve arp için bestelediği

²⁰ *Plain-chant*, düz şarkı anlamına gelen ve genellikle Gregoryen şanları ile özdeşleşen müziklere verilen ad.

²¹ Paul Hillier, **Arvo Pärt**, (Oxford, 1997) s. 70

büyük ölçekli bir yapıttır. Pärt bu eseri, 1986 yılında yeniden düzenlemiş, 1993'te gerçekleştirilen kayıt için değişiklikler yapmıştır.

1994 yılında yazdığı *Litany* adlı eserinde Pärt, 3. senfonisinden sonra ilk kez tam orkestra kullanmıştır. *Prayers of St John Chryssostom for Each Hour of Day and Night* eserin altbaşlığı olarak sunulur.

3. PÄRT İLE İLİŞKİLENDİRİLEN KAVRAMLAR

3.1 Postmodernizm

Arvo Pärt, her ne kadar kendisi belirli bir kavram ya da akıma dahil olmak amacı ile beste yapmadığını belirtmişse de, müziğinde kullandığı teknikler ve müziğini oluşturan düşünsel yaklaşımı nedeni ile “postmodern” başlığı altında bir çok akıma dahil edilen bir besteci olarak tanımlanmaktadır. Pärt’in postmodern müzik ile olan ilişkilerini irdelemeden önce postmodernizme göz atmak gerekmektedir. Ancak kendi içinde çelişkiler içeren ve çok kapsamlı bir içeriği ve geniş bir perspektifi olan postmodernizmi ele alırken, bahsedilen nedenlerden dolayı sadece genel hatları ile tarihsel sürecine değinmek ve çeşitli görüşlere yer vermek suretiyle, postmodern müzik ile Pärt ilişkisinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacak bir ön çalışma hedeflenmiştir.

Tarihsel periyotta postmodernizm, 1450-1950 döneminin bir sonraki süreci olarak belirtilebilir.²² Arnold Toynbee *A Study of History* (Bir Tarih İncelemesi) (1939) adlı eserinde modern dönemin I. Dünya Savaşı'yla sona erdiğini, bundan sonraki dönemin postmodern dönem olduğunu ileri sürerek ilk kez postmodern terimini kullanmıştır.²³ Daha sonra postmodernizm Jean-François Lyotard tarafından yazılan 1979 tarihli *La Condition Postmoderne* (Postmodern Durum) adlı kitapta ilk kez üzerinde durulan bir kavrama dönüşmüştür.²⁴

İlişkili olduğu ya da ilişkilendirildiği pek çok alanda tartışmaya açık bir kavram olduğu gibi modernizm ile ilişkisi anlamında da çok tartışılmış olan postmodernizm, aydınlanmayla başlayan modern duruma bir tepki ve sosyoekonomik reaksiyon olarak düşünülebilir. (Habermas, 1981)²⁵ “Lyotard ise “postmodernlik modernliğin sona erdiği an değil onun doğuş anıdır” demiştir. Habermas’ın savunduğu ve Ferry’nin de katıldığı bir tanım ise

²² Grove music online, **Postmodernizm** maddesi, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40721?q=postmodernism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

²³ <http://80.251.40.59/education.ankara.edu.tr/sozer/pmoder.htm>

²⁴ Beatrice Ramaut-Chevassus, **Müzikte Postmodernlik**, Çev. İlhan Usmanbaş, (Pan Yayıncılık, 2004) s.11

²⁵ Grove music online, **Postmodernizm** maddesi

postmodernliği, modernliğin aşılması, aydınlanma felsefesinin yeniden gündeme gelmesi, aklın kendi sınırlarını aşması olarak ele almıştır.”²⁶

Postmodernist söylemlerin ortaya çıkışı modernist felsefenin eleştirileriyle de haklı bir boyuta uzanmış görünmektedir. David Harvey “Postmodernliğin Durumu” adlı kitabında Berman’ın modernizm tasvirine yer vermiştir: “Modern ortamlar ve deneyimler, her tür coğrafi ve etnik sınırları, sınıf ve ulus sınırlarını, din ve ideoloji sınırlarını boylamasına keser. Ama bu paradoksal bir birliktir, uyumsuzluğun bir birliği... Modern olmak Marx’ın deyimiyle “katı olan her şeyin buharlaştığı” bir evrenin parçası olmaktır.”²⁷ Habermas’ın modernite projesi olarak andığı şeyden bahseden Harvey, bunun 18. yüzyılda belirmiş olduğunu ve aydınlanma düşünceyle başlayan nesnellik söylemlerinin, bilimi arkasına alarak rasyonel bir düşünce tarzının ortaya çıkışını işaret ettiğini vurgulamıştır. Ancak Aydınlanma projesinin kendi amaçladığının tersine yol açarak, insanlığın özgürleşmesi hedefini, insanlığın kurtuluğu adına evrensel bir baskı sistemine dönüştürmeye daha baştan mahkum olduğu yolunda bir kuşku doğmuştur. (Horkheimer, Adorno: Aydınlanmanın diyalektiği)²⁸ Zira 20. yüzyıl savaşların ve ölümün baskın çıktığı bir yüzyıl olmuştur.

Postmodernizm, 2. Dünya Savaşı’ndan sonra değişen dünya dinamiklerinin sorgulandığı bir düşünce sistemi olduğu gibi toplumsal ve ekonomik bir süreci de dile getirmektedir. David Harvey, postmodernizmin birbiriyle çatışan kavramlardan oluşan bir mayın tarlası olduğunu ifade etmiştir.²⁹ Kuşkusuz bu değişim sanatsal akımları da içine çeken olgu olmuştur. Postmodernizm anlayışı, çoğunlukla felsefe ve sanatta doğruluğa sahip çoklu perspektiflerin üretimi olarak dünyayı gören düşünme ya da işleme yöntemi olarak sıklıkla kullanılır. (Eco, 1984)³⁰ Bu düşünce, postmodernizmin Batı merkezli bir Dünya görüşünden uzaklaşarak diğer kültürleri de kapsayan bir kavram olarak ele alındığını göstermektedir.

“Postmodern anlayış, eskiyi koparıp öteye geçmek yerine giderek anımsanmaya yer veren bir davranış olarak karşımıza çıkmakta; geçmişle daha özgürce, zorlayıcı olmayan, bir değerler sıralaması gözetmeyen, kaçınılmaz bir “yeni” kavramını kenara iten bir ilişki gözetmektedir. Mimarlıkta ve müzikte daha belirgin olan bu tutum “geriye dönüş”, hatta “tutuculuk” olarak da yorumlanmıştır.”³¹

²⁶ Beatrice Ramaut-Chevassus, **Müzikte Postmodernlik**, Çev. İlhan Usmanbaş, (Pan Yayıncılık, 2004) s.12-13

²⁷ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 5. Basım, Çev. Sungur Savran (Metis Yayıncılık, 2010) s.24-25

²⁸ age, s. 25

²⁹ age, önsöz

³⁰ Grove music online, **Postmodernizm** maddesi

³¹ Beatrice Ramaut-Chevassus, **Müzikte Postmodernlik**, Çev. İlhan Usmanbaş (Pan Yayıncılık, 2004) s.15

3.2 Postmodern Müzik

Müzikte kullanılan diziselcilik ya da 12-ton müziği modernist anlayışla örtüşen bir tarz olarak kabul görmüştür. “Bunun yanında modernist yapıtların pek çoğu, hatta en önemlileri bile belli bir zaman geçmesine karşın büyük bir dinleyici kitlesine ulaşmış değildir. Avangard hareketler, kendi koydukları sürekli yenilik arama ve bilinmedik anlatımları bulma eğilimi sonunda içi boş olan bir yeniliğe ulaşmıştır. Kapalılığı ve sonunda sadece akılsal bir sanata dönüşmüş olmasıyla kendini dinleyici kitlesinden yavaş yavaş koparmış, çok sınırlı bir tanıdık çevresinde sıkışıp kalmışlardır.”³² Bu etkenler doğrultusunda postmodern müzik, 20. yüzyılın ilk yarısında Batının 12-ton müziğini merkeze yerleştirdiği modernist anlayışa bir tepki veya reddetme düşüncesi olarak gelişmiştir. Ancak Jonathan D. Kramer, ilk kez *Current Musicology* adlı derginin 1999 yılında yayınlanan 66 numaralı sayısındaki *Nature and Origins of Musical Postmodernism* (Müzikal Postmodernizmin Doğası ve Özellikleri) adlı makalesinde Postmodernizmin müzikte antimodernizm ile karıştırılmaması gerektiğini belirtir ve avangard tutumlara sahip modernizmin karşıtı olan antimodernist müziklerin klasik ve romantik çağın elitizmini idame ettirdiğini söyler. Kramer’e göre postmodernist müziği anlamak için onu nostaljik sanat çalışmalarından ayırmamız gerekmektedir.³³

“Müzikte Postmodernlik” adlı kitabın yazarı Ramaut-Chevassus, postmodernizmin müzikte karşılığını diğer sanat dallarından daha geç bulduğunu ve müziğin ‘izm’lere plastik sanatlardan daha fazla karşı durduğunu belirterek Berio’nun *Sinfonia*’sını da postmodernliğin bir bayrağı olarak düşünölebileceğini yazmıştır. Diğer taraftan Cage’in indeterminizm veya şans müziği olarak belirtilen müzik tarzı ise müzikte postmodernist çizginin ortaya çıkışını işaret eden olgulardan biri olmuştur.³⁴

Müzikolog, araştırmacı ve yazarlar tarafından postmodern müziğin özellikleri hakkında pek çok görüş dile getirilmiş olsa da temel olarak birleştikleri bazı noktalar bulunmaktadır. Tonaliteye geri dönüş, çeşitli müzik türlerinin kolaj ya da alıntı gibi tekniklerle aynı eser içerisinde yer alması, Ortaçağdan Romantizme; yani geçmiş çağlara ait müzik stillerinin tonal, melodik ve ritmik öğelerinin yeniden kullanılması postmodern müziği belirleyen ortak teknik özellikler olarak sıralanabilir. Bazı araştırmacılar sanatın diğer alanlarında olduğu gibi müzikte de postmodernizmin kriterlerini belirlemek üzerine çalışmalar yapmıştır.

³² Beatrice Ramaut-Chevassus, *Müzikte Postmodernlik*, Çev. İlhan Usmanbaş (Pan Yayıncılık, 2004). s. 13-19

³³ Jonathan D. Kramer, *Nature and Origins of Musical Postmodernism*, (Judith Irene Lochhead, Joseph Henry Auner, Postmodern Music/Postmodern Thought, Bölüm 2) s. 13-26

³⁴ Grove Music Online, postmodernizm maddesi

Postmodernist müziği tarihsel bir dönem olarak değil de bir ‘davranış biçimi’ olarak gören Kramer, her ne kadar karmaşık bir yapıda olsa da postmodern davranışı kriterlere belirleyerek maddeler halinde ifade eden araştırmacılar arasındadır. Kramer’e göre postmodern müzik:

1. Modernizmi ya da modernizmin sürmesini basit bir şekilde reddetmez, modernizmi hem bir kırılma hem de genişleme anlamında ele alır.
2. Bir ölçüde ve bir şekilde ironiktir.
3. Sonoriteler arasındaki sınırlara ve geçmiş ile bugün arasındaki prosedürlere karşı çıkar.
4. Yüksek ve alçak stiller arasındaki engellere meydan okur.
5. Yapısal birliğin çok da sık sorgulanmayan değerini küçük görür.
6. Elitist ve popülist değerlerin ortak özelliklerini sorgular.
7. Bütüncül formlardan kaçınır. (Örneğin tüm parçanın formal biçiminde tonal veya dizisel olmasını istemez)
8. Müziği otonom olarak görmez; kültürel, sosyal ve politik içerikler bağlamında görelilik olarak görür.
9. Çok sayıda geleneğin ve kültürün müziğini aktaran veya referans alan şeyler içerir.
10. Teknolojiyi, müziğin yalnızca korunması veya iletilmesi amacıyla kullanmaz, aynı zamanda müziğin esasına ve üretimine derin bir şekilde dahil eder.
11. Aykırılıkları benimser.
12. İkili karşıtlıklara güvenmez.
13. Parçalanma ve süreksizlikler içerir.
14. Çoğulculuk ve eklektisizm içerir.
15. Çoğulcu anlamlar ve geçicilikler sunar.
16. Nota, performans ya da besteciden çok dinleyiciler için anlam, hatta yapısal bir bütünlük sağlar.³⁵

Kramer’in belirttiği maddeler bir yandan postmodern müziğin temel özelliklerini yansıtırken, öte yandan kendi içinde de çelişiyor gibi görünmektedir. Zira postmodernizm, doğası gereği bir özgürlük ifadesi sunar. “Aykırılıkları benimseme”, “çoğulculuk ve eklektisizm”, “elitist ve popüler değerlerin ortak özelliklerinin sorgulanması” gibi özgürlük ifadelerinin yanında Kramer, postmodernizm için “ikili karşıtlıkların sona ermesi”, “parçalanma ve süreksizlik”, ve “bütüncül formlardan kaçınma” gibi kesin şartlar da öne sürmektedir; ki bu kuralcı anlayışın postmodernizmin doğasına aykırı bir tutum olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Aykırılıkların kucaklayan, yüksek ve alçak stiller arasındaki engellere karşı çıkan özellikleri bağlamında Kramer’in postmodern müziğini tintinnabuli ile bir derece bağdaştırmak mümkündür. Ancak tintinnabuli müziğinin kendi içindeki aykırılığı, ikili bir karşıtlığı ifade eder. Bu karşıtlık Pärt’e göre iki sesli tintinnabuli müziğinin Tanrı ve insanı ifade eden temel

³⁵ Jonathan D. Kramer, **Nature and Origins of Musical Postmodernism**, (Judith Irene Lochhead, Joseph Henry Auner, Postmodern Music/Postmodern Thought, Bölüm 2) s. 13-26

bir özelliğidir. Bu bağlamda Tanrı sözcüğünün postmodern çağdaki son tabu olduğunu belirtmek yerinde olur.³⁶ Kramer'in yazısında eser örnekleriyle sunduğu, tarihi hem reddeden hem de kucaklayan anlayış postmodernist müziğin bir göstergesidir. Arvo Pärt'in müziği de geçmiş ve bugün arasında kurduğu köprüyle bu tanımlamaya uymaktadır. Pärt, eski müziğin özelliklerinden esinlenmiştir ancak bununla birlikte özgün bir tarz ortaya çıkarmıştır.

Ramaut-Chevassus da postmodern müzik üzerine yaptığı çalışmalar sonucunda Kramer gibi çeşitli kriterler belirlemiş ve "Müzikte Postmodernlik" adlı kitabında yaptığı çalışmada, postmodernist teknikleri, işlevleri ve kazançları kategorize ederek bölümlere ayırmış ve postmodern müziğin tekniklerini 6 madde halinde sıralamıştır:

1. Ezginin öncüllüğü,
2. Yalnlık, yeni-yalnlık, neoromantizm
3. Alıntı, eğretilmeli dönüş
4. Kolaj
5. Yerele dönüş
6. Minimalizm

Ramaut-Chevassus, postmodern müziğin işlevlerini de 4 başlık altında toplamıştır:

1. Çeşitli öğeleri ilişkilendirmek
2. Yeni bir geçmiş ya da yeni bir çerçeve yaratmak
3. Tepkiler dizisini işleve sokmak
4. Müziğin oluşum sürecini belirgin kılmak

Ramaut-Chevassus kitabında yukarıdaki kriterleri açıklarken yer yer Pärt'in müziğini de postmodern müzik ile ilişkilendirerek, Pärt'i postmodernlik içinde bir çerçeveye oturtmuştur. Çalışmanın devamında da görülebileceği gibi gerçekten de Ramaut-Chevassus'un kategorize ettiği postmodern müzik kriterleri Pärt'in müziğinde bir çok şekilde ortaya çıkmaktadır..

3.3 Ramaut-Chevassus'un Postmodern Müzik Kategorileri ve Pärt

Bu kısımda Ramaut-Chevassus'un postmodern müzik kategorilerinin teknik özelliklerini belirlediği 6 madde üzerinden, besteci ile bağdaştırılan postmodern müzik kavramının Pärt'in müziği ile ilişkilerinin sorgulanması amaçlanmıştır. Söz konusu kriterlerin pek çok müzikolog, araştırmacı ve yazar tarafından ortak özellikleri içermesi ve somut veriler ile desteklenebilecek olması nedeni ile Pärt'in müziğinin postmodernizm içindeki yerini

³⁶ Paul Hillier, **Arvo Pärt**, (Oxford, 1997) s.6

incelerken bu kriterlerin temel olarak alınması uygun görülmüştür. Bazı kriterlerin aralarında önemli ölçüde ortak özelliklerin ve bağlantıların olması nedeniyle , inceleme sırasında aynı başlık altında ele alınmıştır.

3.3.1 Ezginin Öncüllüğü

Bazı araştırmacılar gibi Ramaut-Chevassus da ezginin öncül bir pozisyona geçmesine postmodern müzikte yer verilmesinin nedenini dinleyici için nirengi noktaları oluşturmak ve eserin oluşum biçimini izlemesini sağlamak olarak açıklar ve Pärt'in *Fratres* adlı eseri üzerinde durur. Gerçekten de *Fratres* adlı eser dinlendiğinde, ezginin sürekli olarak duyulduğu ve öncül bir pozisyonda yer aldığı bir gerçektir. Aslında tintinnabuli stiline baktığımız zaman, bu stilin yapı taşlarından biri ezgi partisidir. Ezgi partisinin tintinnabuli stilinde vazgeçilmez bir öge olduğu düşünüldüğünde, Pärt'in tüm tintinnabuli yapıtlarında ezgi kullanımının öncül denebilecek bir pozisyonda olduğu ortaya çıkmaktadır; ancak bu ezgiler tintinnabuliye özgü çoksesselilik stili ile bulunduğu noktada kendine özgü bir anlam kazanmaktadır. Tintinnabuli öncesi eserlerinde ise; Part'in kolaj tekniği kullanırken Bach'dan Çaykovski'ye kadar uzanan tema alıntıları, bestecinin eserleri içerisinde ezgi kullanımına verdiği önemi gösteren bir bulgu olarak algılanabilir.

3.3.2 Yalınlık, Yeni-yalınlık, Neoromantizm

Arvo Pärt, bir çok röportajında müziğini, özellikle de tintinnabuli stilini anlatırken, bu tekniği oluşturan temel öğelerin basit ve yalın olmaları üzerinde durmuştur. Ramaut-Chevassus bu konu başlığı altında tintinnabuli stiline değinmemiş olsa da , tintinnabuli stili çoğu müzik yazarları tarafından “yalınlık” ya da “yeni-yalınlık” olgularının içinde değerlendirilmiştir. Ramaut-Chevassus yeni-yalınlık kavramının temsilcisi sayılan bestecinin Rihm olduğunu belirtmiş ve “Yalınlık, Yeni-yalınlık ve Neoromantizm” bölümünde bu besteciye ele almıştır. Yazar yalınlık ve yeni-yalınlık başlığı altında neoromantizm akımına yer vermiştir, ancak yanyana getirildiğinde çok sınırlı bir kapsamda değerlendirilebilecek bu kavramları bir başlık altında kullanmaktan kaçınmaması da ilginçtir.

Arvo Pärt'in özellikle tintinnabuli stilinde kullandığı melodik ve ritmik yapıların basit ve sade oluşları yalınlık kavramı ile oldukça örtüşmektedir. Bestecinin yalınlık tercihini, kendisi üzerinde oldukça etkisi olan Ortaçağ ve Rönesans müziklerinde görülen melodik ve ritmik yapıların da yalınlığı ile de bağdaştırmak mümkündür. Gregoryen şanlarındaki melodik çizginin basit ve sade yapısının yanı sıra Ortaçağ ve Rönesans müziğinde sadece bir kaç değişik zamandan oluşan ritmik öğelerin de yalınlığı düşünüldüğünde bütün bu unsurların

özellikle tintinnabuli stilinde de yer aldığı görülmektedir. 12-ton müziğinden Pärt'in kendine has ve gregoryen dizilerini de andıran bir anlayışla kurguladığı yeniden tonaliteye dönüşünü de bir nevi yalınlığa dönüş olarak düşünmek yerinde olacaktır. Bütün bu özellikler pek çok araştırmacının Arvo Pärt'in müziğini tanımlarken yeni-yalınlık kavramını kullanmasına neden olmuştur.

3.3.3 Alıntı, Eğretilmeli Dönüş, Kolaj

Alıntılar kullanmanın postmodern müzikte en belirgin özellik olduğunu ileri süren Ramaut-Chevassus, bu tekniği Huber ve Nono'nun eserleri üzerinden anlatırken, Huber'in *Senfkorn* adlı yapıtında kullandığı alıntıların yalnızca eklektik olmadığını aynı zamanda eğretilme (mecaz) yoluyla kavramsal anlamlar taşıdığını belirtir. Kolaj kavramını ise alıntılamanın daha geniş boyutta kullanımı olarak açıklayan Ramaut-Chevassus, bu kavramı anlatırken Berio'nun *Sinfonia* adlı yapıtı (Aynı zamanda postmodern müziğin bayrağı olarak belirtmiştir) üzerinde durur. Berio'nun *Sinfonia* adlı eseri 5 bölümden oluşmaktadır; 8 vokal ve orkestra için bestelenmiştir. Eserin üçüncü bölümü Mahler'in 2. *Senfoni*'sinin Scherzo bölümü üzerine kurgulanmış bir kolajdır.

Tintinnabuli öncesi yapıtlarında Bach ve Çaykovski'den yararlanarak alıntı ve kolaj tekniğini kullanan Pärt'in *Collage sur Bach* ve *Credo* gibi alıntı kullandığı yapıtlar için "kolaj" tanımını kullanmak daha uygun olur, çünkü Bach müziğinin örnekleri Pärt'in bu eserlerinin formal yapılarında öncelikli bir yer taşımaktadır. 1964'de kolaj tekniğini ilk kez kullandığı *Collage sur Bach* adlı eser, "Toccata", "Sarabande" ve "Ricercare" adındaki 3 bölümden oluşmaktadır. "Sarabande" adlı bölüm, Bach'ın 6. *İngiliz Süiti*'nin "Sarabande" bölümü üzerine yapılandırılmıştır. 1968 yılında piyano, orkestra ve koro için bestelenen *Credo* adlı yapıtta ise, Bach'ın 24 *Prelüd ve Füg* kitabındaki (*Das Wohltemperierte Klavier*) Do Majör Prelüd'den alıntı kullanılmıştır. Ayrıca *Credo* Pärt'in kolaj tekniğini kullandığı son eserdir.

Kolaj ve alıntı tekniklerini temalarla kısıtlamamak gerekir. David E. Pinkerton; *Pro et Contra* adlı viyolonsel konçertosunda Pärt'in direkt olarak bir temadan alıntı yapmak yerine eserin yapısını, barok stili kendine özgü bir biçimde kullanarak oluşturduğunu, yani aslında stilin kendisini alıntı yaptığını vurgulamış ve bestecinin Ortaçağdan Romantizme kadar pek çok müzikal öğeyi de kolaj ve alıntı olarak kurguladığını belirtmiştir.³⁷ Bu tespit doğrultusunda Pärt'in tintinnabuli stilini oluştururken etkilendiği ve kullandığı Ortaçağ ve Rönesans

³⁷ http://www.musicolog.com/part_collage.asp

müziklerinin yapıtaşlarını, kolaj tekniği ile yaptığı eserlerde kullanmaya başladığını söyleyebiliriz.

3.3.4 Yerele Dönüş

19. yüzyılda ulusal ekollerin Avrupa'nın merkezine karşı bir tepki oluşturduğunu ileri süren Ramaut-Chevassus, bunun postmodernizmdeki yansımalarının da modernizmin aynılaştırmayı öngören tutumuna bir tepki olduğunu açıklar. Pärt'in müziğini ilginç bir şekilde bu bölüm çerçevesinde de değerlendiren Ramaut-Chevassus, Pärt'in bu konuda ön planda olmadığını da belirtir ve ekler: “Ama geniş anlamda Estonya müziği onda yardımcı görevini görür” Bu görüşe destek olarak Pärt'in 1984 yılında yazdığı *Es Sang vor Langen Jahren* adlı lied'ini örnek gösterir.

Ramaut-Chevassus, “Yeni bir geçmiş ya da yeni bir çerçeve yaratmak” adlı bölümde ise Arvo Pärt'in tintinnabuli öncesinde yazdığı *Collage sur Bach, Credo ve Wenn Bach Bienen Gezüchtet Hatte* adlı eserlerini tanıtır.³⁸ Bu bölümde Ramaut-Chevassus “yeni bir geçmiş yaratmak” sözüyle sıkı bir şekilde bağdaştırılabilecek olan tintinnabuli stiline yer vermezken, sınırlı bir şekilde Pärt'in Bach müziklerini kullandığı kolajları ele almaktadır.

3.3.5 Minimalizm

Postmodernizm içinde değerlendirilen akımlardan biri minimalizmdir. 1960'larda Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan minimalist akım özellikle mimarlık, resim ve heykel gibi görsel alanlarda kendini göstermiştir. Minimalizm terimi aynen izlenimcilik için olduğu gibi görsel sanatlardan müziğe adapte edilmiştir ve öncelikle dalga geçme amaçlı olarak kullanılmıştır. Minimalist müzik diziselciliği ve indeterminizmi reddeder ve kendi manifestosunu oluşturur.³⁹

Müzikte minimalizmin buluşçusu olarak La Monte Young gösterilir. La Monte Young ile birlikte Terry Riley, Philip Glass ve Steve Reich Amerikan minimalizminin en ünlü bestecileri olarak bilinir. Minimum malzemeyle maksimum etkiyi yaratma fikri, genel anlamda minimalist sanatın olduğu gibi minimalist müziğin de amacıdır. Sabit bir tempo, uyumlu ve durağan armonik yapı, tekrarlar ve kademeli değişiklikler minimalist müziğin temel özellikleridir. Tekrarlanan ses modülleri minimalist müziğin yapıtaşını oluşturur. Minimalizm Avrupa kıtasında da büyük yankı bulur. Avrupa'da minimalizm Louis

³⁸ Beatrice Ramaut-Chevassus, **Müzikte Postmodernlik**, Çev. İlhan Usmanbaş (Pan Yayıncılık, 2004) s. 58-62

³⁹ K. Robert Schwarz, **Minimalists** (Phaidon, 1996) s.6

Andriessen ve Michael Nyman gibi besteciler tarafından temsil edilir. John Adams ve Meredith Monk gibi bazı besteciler ise postminimalist olarak değerlendirilir.

Pärt'in müziğinin minimalist olup olmadığı sorusu müzik yazarları tarafından tartışılmaktadır. Pärt de bu soruya "Bilmiyorum ve bu beni ilgilendiren bir şey değil, bir müziği dinlediğimde onun minimal ya da *repetitive* olduğu hakkında düşünmem" şeklinde yanıt vermiştir.⁴⁰ Hillier ise, bu sorunun ve verilecek olası yanıtın görece olacağı kanaatindedir.⁴¹ Graeme Langager "*The Tintinnabuli Compositional Style of Arvo Pärt*" adlı tezinde bu tartışmaları çalışmasına yansıtır. Tintinnabuli tekniğinin diyatonik ve tekrarlı yapısı açısından bakıldığında Paul Hillier, Susan Bradshaw, Allen Simon ve David Clarke'ın Pärt'i minimalist olarak değerlendirdiklerini öne sürer. Ramaut-Chevassus da Pärt'in müziğinin Baltık okulunun minimal anlayışına bağlı olduğunu belirtmiştir. Langager karşıt görüşleri sunarken ise K. Robert Schwarz, Andrew Porter ve Wilfrid Mellers'in düşüncelerini paylaşır. Porter Pärt'i minimalizmin ötesinde olarak değerlendirirken Mellers de benzer bir düşünceyi açıklar: "Pärt tek bir notadaki ifade gücüyle minimalistlerden ayrılır."⁴² Schwarz ise, Reich ve Glass'taki *rapid-fire*, kinetik ve pop etkisindeki tekrarlamaların Pärt'in müziğinden çok uzak olduğunu iddia eder ve kitabının sonraki bölümlerinde ekler: "Tek bir nota ile maksimum etkiyi gösteren ifadesi ile Pärt, minimalizmi geride bırakır."⁴³ Bütün bu düşünceler üzerine "Pärt ve tintinnabuli müziği minimalist değildir" gibi bir sonuca ulaşmak aldatıcı olabilir.

Pärt'in tintinnabuli müziğinde minimal öğeler yer almaktadır. Her ne kadar minimalist müziğin temsilcilerinden uzak bir bestecilik stiline sahip olsa da, minimum malzemeyle maksimum etkiyi yaratma düşüncesi açısından bakıldığında Pärt'in tintinnabuli müziği minimalist bakış açısı ile örtüşmektedir. Ayrıca, Pärt'in fonksiyonel tonalite anlayışından uzak ve durağan bir çokseslilik anlayışına sahip olması da minimalist müziğin özelliklerini taşıdığı bir göstergesidir.

Kutsal Minimalizm

Ramaut-Chevassus'un kriterleri arasında yer almasa da Pärt ile çok bağdaştırılan bir kavram olması nedeni minimalizmin alt başlığı olarak konuya dahil ettiğimiz ve "kutsal minimalizm" olarak çevirisini yaptığımız bu müzikal akım için *holy minimalism*, *sacred minimalism*, *spiritual minimalism* veya *mystic minimalism* gibi bir çok tanım kullanılmakta, ancak

⁴⁰ Jamie McCarthy, **An Interview with Arvo Pärt**, (The Musical Times, Vol. 130, 1989) s. 130-133

⁴¹ Paul Hillier, **Arvo Pärt**, (Oxford, 1997) s.16

⁴² Graeme Langager, **The Tintinnabuli Compositional Style of Arvo Pärt**, M.Mus., (California State University, Long Beach, 1997) s.73

⁴³ K. Robert Schwarz, **Minimalists**, (Phaidon, 1996) s.24

aralarında en çok tercih edilen ifade, kutsal anlamına gelen “holy” olarak kendini göstermektedir. Zira yapılan bir çok araştırmada kutsal anlamına gelen “holy” sözcüğü bu akımı ifade etmek için sıklıkla kullanılan bir terim olmuştur. Aynı zamanda birebir olarak Türkçe’ye çevrildiğinde “holy” ve “sacred” sözcükleri “kutsal” anlamına geldiği için, bu çalışmada kutsal minimalizm tanımı kullanılmaktadır.

Kutsal minimalizm, 20. yüzyılın son çeyreğinde Hıristiyanlık dinini bestecilik stilleriyle buluşturmuş besteciler için kullanılan bir terim olmuştur. En önemli temsilcileri John Tavener, Arvo Pärt ve Henryk Górecki olarak kabul edilir. Bu üç besteciyle birlikte Peteris Vasks, Alan Hovhaness, Hans Otte, Sofia Gubaidulina, Vladimir Godar ve Giya Kancheli “kutsal minimalizm” çerçevesinde düşünülmektedir. Bu müzikal akımın en büyük özelliği olarak, Hıristiyan mistisizmini referans alan temaların, dini ritüellere güçlü bir uyum gösteren minimalist felsefe ile biraraya gelmiş olması gösterilebilir. Ancak bu tarz, müzikal altyapısı bakımından bilinen anlamda minimalist müzikten ayrılmaktadır. Yeni-yalınlık (*the new simplicity*) kavramı da bu akımı tanımlayan bir terim olarak sıklıkla kullanılmaktadır.

Paul Hillier “Çözülme” döneminde, 1956’da Macaristan’da yaşanan olayları örnek göstererek “Toplumcu Gerçekçilik”⁴⁴ anlayışının değişmediğini öne sürmekteyken⁴⁵, Maria Cizmic de bu dönemde tüm dinlere karşı alınan önlemlerin daha radikal bir boyut aldığını belirtmektedir. Cizmic, Kruşçev’in politikalarının iyi eğitilmiş insanların ateizme yöneleceği fikriyle eğitim sistemine odaklandığını ve “bilimsel ateizm” dersinin zorunlu hale getirildiğini yazmış ve John Anderson’ın bu doğrultuda ikilem sayılabilecek bir düşüncesini yazısına aksettirmiştir: “1960 ve 70’lerde dini daha cazip bulan genç aydınların çoğunun, en azından kısmen Kruşçev eğitimi almış olduklarını belirtmekte fayda var.”⁴⁶ Gerçekten de, dini müziğin yasaklandığı Sovyet sisteminin, Górecki, Pärt ve Gubaidulina gibi komünist sistemde yetişen bestecilerin temsil ettiği “kutsal minimalizm” akımını oluşmasında önemli bir rol oynadığı düşünülebilir. Pärt ve Górecki komünist ülkelerde doğmuş bestecilerdir, Pärt Estonya’lı bir Ortodoks ve Górecki Polonya’lı bir katoliktir. Tavener ise Rus Ortodoks Kilisesi’ne dönen bir İngiliz’dir. Başlangıçta benzer stilleri benimserken birbirlerinden haberleri yokmuş gibi görünmeleri ise ilginç bir durumdur.⁴⁷

⁴⁴ Social Realism kavramı sanatın toplum için üretilmesi gerektiğini savunan ve Sovyetler Birliği ile özdeşleşen bir anlayış, daha geniş anlamda bir hayat felsefesidir.

⁴⁵ Paul Hillier, *Arvo Pärt*, (Oxford, 1997) s. 92

⁴⁶ Maria Cizmic, *Transcending the Icon: Spirituality and Postmodernism in Arvo Pärt’s Tabula Rasa and Spiegel im Spiegel*, (Twentieth-century music 5/1, Cambridge University Press, 2008) s. 45-78

⁴⁷ Peter Phillips, *Holy Minimalism*, (The New Republic, 1997) s. 50-51

Kutsal minimalist müziğin en iyi bilinen örneği, 1976'da bestelenen, diğer adı "Symphony of Sorrowful Songs" olan, Górecki'nin 3 bölümden oluşan Op. 36 3. *Senfoni*'sidir. Kutsal minimalist eserlerin ticari başarısının en büyüğü Górecki'nin 3. *Senfoni*'sinin CD'sinin bir milyondan fazla satması olarak gösterilmektedir⁴⁸. Aynı zamanda Pärt'in ECM ve Harmonia Mundi adlı plak şirketleriyle uzun süreli anlaşmaları ve bu etiketlerle çıkmış onlarca albümü vardır.

Kutsal minimalist çerçevede değerlendirilen besteciler klasik müziğin ulaşmakta zorlandığı ticari başarılar elde etmiştir. Bu ticari başarı, bazı müzik yazarları tarafından Batı kapitalizminin bir pazarlama stratejisi olarak düşünülmüştür. Bu yazarlar, kutsal minimalist bestecilerin, kutsallığı arkasına alarak çok da güçlü olmayan müzikal ifadelerini yücelttiğini belirtmişlerdir. Bunun yanında bu müzik tarzının, açıkça tonaliteyi hatta ortaçağa kadar uzanan müzikal malzemeleri kullanarak bir "geriye dönüş" söylemi oluşturmasının ilerlemeyi engellediği düşünülmüş ve bu tarz, bu anlamda eleştirilere maruz kalmıştır.⁴⁹ Ancak "geriye dönüş" söylemi açıkça postmodernizmin bir söylemidir. Modernizmin rasyonel felsefesine karşı Tanrı kavramının yeniden ele alındığı bir çağda ortaya çıkan kutsal minimalizm, müzik sanatı içinde önemli bir yer kazanmıştır.

Pärt'in tintinnabuli stili, kutsal minimalizm akımıyla güçlü bir uyum göstermekte, hatta bu akımın bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Pärt'in 1968 yılında bestelediği Credo, aynı zamanda ilk dini içerikli eseri olma niteliği taşımaktadır. Dini metine dayalı, aynı zamanda 12-ton ve kolaj tekniği de kullandığı eserden sonra besteci, tintinnabuli stilini oluşturana kadar dini içerikli eser yazmamıştır. Tintinnabuli stilini kullanmaya başlamasıyla birlikte, bu stili dini metinlerle bütünleştirdiği koral eserler yazmıştır. Çalgısal eserlerini dini bir çerçevede ele almak mümkün görünmese de, yazdığı çok sayıda koral eserin metinleri İncil'den alınmış olması (*Passio* adlı eserde olduğu gibi) bestecinin tintinnabuli stilini dini temalarla bütünleştirdiği sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Pärt doğrudan dini müzik kategorisine giren missa formunda eserler de yazmıştır. Bestecinin 1977 yılında yazdığı *Missa Syllabica*, 1990 tarihli *Berliner Messe* ve 2009 yılında yazdığı *Missa Brevis* olmak üzere 3 tane missası bulunmaktadır.

Yukarıdaki paragraf doğrultusunda Pärt'in tintinnabuli stili ve müziğininin kutsal minimalizm akımı ile oldukça ilişkili olduğu hatta birebir bu akım içerisinde değerlendirilebileceği

⁴⁸ Terry Teachout, **Holy minimalism**, (Commentary, 1995) s. 50-53

⁴⁹ age. s. 50-53

görülmektedir. Ancak Pärt'in tintinnabuli stilinden önce kullandığı bestecilik teknikleri ve düşünsel yaklaşımı bu görüş geçerli veya uygun değildir.

3.4 Postmodern Besteci Olarak Pärt

Yapılan çalışma sonucunda görüldüğü üzere Pärt'in müziği Ramaut-Chevassus'un kriterlerini karşılamaktadır. Sadece bu kriterlerde değil, postmodern müzik özellikleri üzerine yapılmış farklı araştırmacıların ortak tanımlarında da, Pärt'in kompozisyon teknikleri ve kavramsal yaklaşımını içeren pek çok ögenin karşılığı bulunmaktadır. Pärt, Postmodern çağın Doğu bloğunda yetişmiş bir bestecisi olarak yasaklamalara karşın 12-ton müziği üzerinde çalışmış, daha sonra bu tekniği kolaj ile buluşturmuştur. 1960'larda diziselcilik ve kolaj gibi tekniklerle özgün bir bestecilik tarzı oluşturmaya çalışan Pärt için, bu teknikleri buluşturduğu eserler postmodern bir çizgide yer almaktadır. Diziselciliğin katı anlayışı modernist olarak belirlenmiş olmakla birlikte, Pärt'in müziğinde bu diziselcilik *Credo* gibi eserlerinde kolaj ile bütünleşmiştir. Ancak, Pärt'in müziği için postmodernizm bağlamında, bestecinin kararlılıkla sürdürdüğü ve ortaya çıktığı tarihten günümüze kadar canlılığını sürdüren bir stil olması anlamında tintinnabuli müziğinin ele alınması daha uygun görünmektedir. Bu felsefe postmodern müziğin kapsamı içinde özgün bir ifadeye sahiptir, aynı zamanda kutsal minimalizm ve yeni-yalınlık adı verilen akımların da bir parçası olarak kabul edilmektedir. Çalışmanın devamında tintinnabuli stilini incelerken; postmodern müzik kriterlerini temsil eden yalınlık, minimalizm ya da tonaliteye dönüş gibi pek çok öge, somut bir şekilde ortaya çıkarılacak ve incelenecektir.

4. TİNTİNNABULİ

4. 1 Giriş

“*Tintinnābuli*” latince “tintin” köküyle başlayan ve benzer anlamlara sahip sözcüklerden türeyen bir kelimedir. *Tintinnō* “çınlamak” , *tintinnābūlum* “çan” anlamına gelmektedir.⁵⁰ *Tintinnābūlum* sözcüğünden çekim ekiyle türetilmiş *tintinnābuli* ise küçük çanlar demektir.⁵¹ *Tintinnābūlum* aynı zamanda Roma Katolik Kilisesi’nde kullanılan küçük ve tiz sesli bir çan olarak bilinir.⁵² Arvo Pärt, tintinnabuli stiline ilk tanımlamasını yaparken “*tintinnabulation*” sözcüğünü kullanmayı tercih etmiştir. *Tintinnabulation* ise “çanların çalınması” anlamına gelmektedir.⁵³ Bu yeni stile adını veren çanlar, çan sesleri ve Pärt ile ilişkisi çalışmanın devamında incelenecektir. (bkz. Etki Alanları, Çan Sesleri)

Pärt kendine özgü bir teknik kullanarak ortaya çıkardığı tintinnabuliden bahsederken stil kelimesini kullanmıştır.⁵⁴ Bu çalışmada; oldukça ayrıntılı bir inceleme konusuna giren ve pek çok tanımlaması bulunan stil üzerine inceleme yapmak ya da tintinnabulinin bir stil olup olmadığı konusunda bir tartışmaya girmek hedeflenmemiştir ve bu konuların başlı başına ayrı bir çalışma konusu olması gerektiği düşünülmüştür. Ancak, makalelerde ve yüksek lisans-doktora tezlerinde yapılan incelemerde tintinnabulinin araştırmacılar, müzikologlar ve akademisyenler tarafından stil olarak adlandırılması ve stil kavramı üzerinde yapılan çalışmalarda gözlemlenen bazı ortak özelliklerin tintinnabulide teknik ve kavramsal olarak tespit edilmesi sonucunda; bu çalışmada tintinnabulinin stil olarak adlandırılması uygun görülmüştür.

Tintinnabuli, önceden belirlenen müzikal kurallarla oluşturulmuş bir çokseslilik tekniği olduğu gibi, aynı zamanda kavramsal anlamda da kendi manifestosunu oluşturan bir stildir. Bu kavramsal yaklaşım, bestecinin bu stili oluşturan iki partiden birini insan, diğerini ise tanrı ile bağdaştırmasından ileri gelmektedir. (Bkz. Tintinnabuli Stiline Genel Özellikleri.) Aynı

⁵⁰ <http://artfl.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/navigate.pl?lewshort.12>

⁵¹ <http://en.wiktionary.org/wiki/tintinnabulum>

⁵² <http://www.basilicaofsaintpaul.com/tintinnabulum.htm>

⁵³ Carol L. Matthews Whiteman, *Passio: The Iconography of Arvo Pärt*, (The City University of New York, 1997) s.42

⁵⁴ Brauneiss, Leopold. *Arvo Pärt’s Tintinnabuli style: Contemporary Music Toward a New Middle Ages*. (Studies in Medievalism, vol. 13 Postmodern Medievalisms, 2003) s. 27-34.

zamanda Pärt, tintinnabuliyi bir bestecilik stili olmaktan öte kendisi için düşünsel ve yaşamsal bir alan olarak betimlemiştir; besteci bu stilin kendisi için ifade ettiği anlamı şu cümlelerle açıklar:

Tintinnabülasyon, yaşamımda müziğimde ve işimde yanıtları araken bazen yolumu kaybettiğimde bulduğum bir alandır. Karanlık saatlerimde, bu tek şeyin dışındaki herşeyin anlamsız olduğuna dair kesin bir his duyarım. Karmaşa ve çokyüzlülük yalnızca kafamı karıştırır, ben birliği (tekliği) araştırmalıyım. Bu tek şey nedir? Ve ben ona giden yolu nasıl bulurum? Bu mükemmel şeyin izleri bir çok kisve altında görünür ve önemsiz olan herşey yok olur. Tintinnabülasyon böyle birşeydir. Burada sessizlikle başbaşayım. Tek bir notanın güzel çalınabildiğinde yeterli olduğunu keşfettim. Bu tek bir nota, sessiz bir vuruş ya da sessizlik anı beni dinginleştirmeye yeter. Yalnızca birkaç tane elemanla çalışırım; bir ses, iki ses ile. En ilkel malzeme ile müziğimi oluştururum; bir triad, spesifik bir tonalite ile. Triad'ın üç notası çanlar gibidir. Bu müziğe tintinnabülasyon dememin nedeni budur.⁵⁵

4.2 Etki Alanları

1968-1976 yılları Pärt'in sessizlik dönemi olarak adlandırılırken, aslında Pärt bu yıllarda üzerinde yoğunlaştığı Ortaçağ ve Rönesans müziğinden beslenerek ulaşmaya çalıştığı özgün stilin izini sürmüştür. Bu çalışmanın devamında besteci üzerinde tintinnabuli stiline doğuşuna neden olan etkilerin irdelenmesi amacıyla; Ortaçağ ve Rönesans müziğinin Pärt'in yeni stiline olan etkisi ile, stile adını vermiş olan çan sesleri hakkında genel bir bakışın ortaya konulmasını amaçlamaktayız.

4.2.1 Çan Sesleri

1972 yılında Rus Ortodoks Kilisesi'ne katılan Pärt'in hıristiyan liturjisinin vazgeçilmez olgularından olan çan seslerinden esinlendiği bir stil ortaya çıkarması, yalnızca dini veya sembolik bir amaçla hareket ettiğini düşündürebilir, ancak çan seslerinin doğuşkanları ve birden çok çanın oluşturduğu sonorite Pärt için güçlü bir ilham kaynağı olmuştur. Yıllarca Estonya'da ses mühendisi ve radyo teknisyeni olarak çalışan Pärt, çan seslerinin akustiğinin bilgisine ulaşmıştır ve dolayısıyla bu konuda bilimsel bir birikime sahiptir.⁵⁶

Erken ortaçağda Avrupa'da kullanılan çanların Rus Ortodoks Kilisesiyle tanışması ise antik Bizans döneminde kullanılan *semantron* adlı bir çeşit çan ile gerçekleşir. Rus Ortodoks Kilisesi'nde *semantra* adıyla kullanılmaya başlanan bu çanlar daha sonra *zvon* adı verilen dörtlü bir çan grubuna dönüşmüştür. Avrupa'da kullanılan çanlardan daha büyük ve akortsuz olarak çalınan bu çan grupları bu anlamda Avrupa'daki çan seslerine göre farklılıklar gösterir. Çan, aynı zamanda Ortodoks kilisesinde insan sesi dışında kabul görmüş tek çalgıdır.

⁵⁵ Paul Hillier, **Arvo Pärt** (Oxford, 1997) s.87 (*Tabula Rasa* adlı albümün içindeki notlardan alıntı)

⁵⁶ Marguerite Bostonia, **Musical, Cultural, and Performance Structures in the Organ Works of Arvo Pärt** Dma, (West Virginia University, 2009) s.14

Hillier 1996 yılında çıkan *De Profundis* adlı albümün notlarında Pärt'in müziğindeki tek bir triad akorunun sürekliliğini, bir çanın çınlamaya başlamasından itibaren oluşturduğu seslerle benzeştirir.⁵⁷ Aynı zamanda Hillier, Pärt'in müziğini İngiliz çan değiştirme sanatının (change ringing) tipik bir örneğiyle açıklamaktadır. 17. yüzyılda İngiltere'de geliştirilen bir teknik olan çan değiştirme sanatında çanlar birbiriyle uyumlu olarak akortlanır ve çalınır.⁵⁸

Aynı zamanda Pärt dahil bir çok besteci, çan seslerini eserlerinde kullanmışlardır. Berlioz'un *Fantastik Senfoni*'sinin yanısıra genellikle Rus besteciler çan seslerine eserlerinde yer vermişlerdir. Rahmaninof ve Korsakof gibi bestecilerin yanında Arvo Pärt de, *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* adlı eserinde çan seslerini kullanmıştır.

4.2.2 Dini Müzik ve Rönesans Çoksesliliği

Leopold Brauneiss; Pärt'in 1968-1976 yılları arasında, daha önce kullandığı kompozisyon tekniklerini bırakarak yeni bir arayış içine girdiğinden ve bu süreç içerisinde özellikle Ortaçağ ve Rönesans dönemini incelediğinden bahsederek, özellikle de Ortaçağ kontrpuan yazısının Pärt'in triad üzerine kurulu, kendine özgü tonal anlayışının temeli olduğunu vurgular.⁵⁹ Gerçekten de Pärt, kendisinin de belirttiği gibi, sessizlik dönemi olarak adlandırılan 1968-76 yılları arasında; çoksesliliğin ilk dönemleri üzerine yoğunlaşmış, Notre Dame Okulu bestecilerinin yanı sıra Machaut, Franco-Flemish müziği, Obrecht, Ockeghem, Josquin, Palestrina ve Victoria'nın müzikleri üzerinde çalışmalar yapmıştır.⁶⁰ Bir röportajında "Gregoryen şanları bana iki ya da üç notayı birleştirme sanatında saklı olan kozmik sırrı öğretti"⁶¹ diyen Pärt'in bu monodik ilahiler üzerinde çalışmalar yapması ve çoksesliliğin ilk dönemlerini araştırması, ulaşmaya çalıştığı "birkaç sesle müzik yaratma" düşüncesi üzerindeki önemli adımlar olmuştur.

Kontrpuan tekniğinin iki sestem oluşan yapısı, Pärt'in tintinnabuli stilinde kullandığı iki ana sestem oluşan çokseslilik ile karşılaştırılabilecek boyuttadır. Tintinnabuli müziğinde melodi, kontrpuanda *cantus firmus* adı verilen melodi ile yapılan çalışmalarda olduğu gibi kimi zaman iki partiden oluşur ve bu melodi oluşumu paralel üçlülerin kullanımıyla iki parti olarak kurgulanabilir. Ayrıca füg yazısında karşılaşılan melodiyi tersine çevirme anlayışına da

⁵⁷ Graeme Langager, *The Tintinnabuli Compositional Style of Arvo Pärt*, M.Mus., (California State University, Long Beach, 1997) s. 23

⁵⁸ Marguerite Bostonia, *Musical, Cultural, and Performance Structures in the Organ Works of Arvo Pärt*, (West Virginia University, 2009) s.16

⁵⁹ Brauneiss, Leopold. *Arvo Pärt's Tintinnabuli style: Contemporary Music Toward a New Middle Ages*. (Studies in Medievalism, vol. 13 Postmodern Medievalisms, 2003) s. 27-34.

⁶⁰ Jamie McCarthy, *An Interview with Arvo Pärt*, (The Musical Times, Vol. 130, 1989) s. 130-133.

⁶¹ Grace Kingsbury Muzzo, *Systems, Symbols & Silence*, (Choral Journal, 2008) s. 23-35.

tintinnabuli müziğinde rastlanmaktadır. Bu özellikler *Fratres* adlı eserde de gözlemlenebilir ve eserin analizinin yapıldığı bölümde üzerinde durulacaktır.

Brauneiss, Pärt'in tintinnabuli müziğini yalnızca Ortaçağ müziğini idame ettiren bir çerçeveye oturtmakla sınırlı kalmamak gerektiğini, bu müzikal anlayışın Ortaçağ ve modern elementlerin bir kombinasyonu olarak görülmesi gerektiğini belirtir. Bu anlamda Brauneiss, eski ve yeni müziğin harmanlanmasıyla oluşan tintinnabuli anlayışının postmodern bir çizgide yer alabileceğinden bahseder.⁶²

Pärt'in Ortaçağ ve Rönesans ile bağlantısını bestecilik açısından olduğu kadar kavramsal açılardan da inceleyen araştırmacılar bulunmaktadır. Paul Hillier, *Arvo Pärt* adlı kitabının "Tınlayan İkonlar" adlı ilk bölümünde Pärt'in müziğini, müzikte Ortaçağ şanı olarak tanımladığı ikonların modern dünyada yeniden ele alınış şekli olarak betimler.⁶³ Aynı zamanda Hillier, Pärt'i Doğu ve Batı arasındaki Estonya'da her iki kültürün ve dini etkinin izlerini taşıyan bir düzleme oturtur.⁶⁴ Benzer bir şekilde Carol Matthews, *Passio* adlı eser üzerine sunduğu "*Passio: The Iconography of Arvo Pärt*" adlı çalışmasında, Arvo Pärt'in müziğini Doğu'nun yoğun dini etkisi ve Batı modlarının daha münzevi olan ifadesinin birleşmesi olarak ele almıştır.⁶⁵ Ancak Pärt'in müziğini ikonlara benzeten teorilerin yanında Fonseca-Wollheim, bestecinin *Tabula Rasa* adlı eserinin görsel olarak karşılığını Mark Rothko'nun resimleriyle açıklamıştır.⁶⁶

Eski müziğin materyallerini kullanan Pärt'in tintinnabuli stili, geçmişin öğelerini günümüzün müziği ile buluşturan bir anlayışa sahiptir. Hatta besteci, tintinnabuli müziğiyle bazı yazarlar tarafından yeni Bach olarak da değerlendirilmektedir. Bu değerlendirmenin arkasında dini özellikteki müziğinin yanı sıra müziğinde matematiksel bir çokseslilik anlayışının var olması da yatmaktadır. Gerçekten de Pärt, eski müziğin materyallerini kullanmıştır, ancak bu tarihi kökenler Pärt'in kendi müziğini yaratmasında bir yardımcı işlevi görmüştür.

Pärt, tintinnabuli ile geçmişin müziğini yeniden canladığı ve müziğin gelişimine katkı sağlamadığı konusunda eleştirilere maruz kalmaktadır. Ancak, Pärt için sanatın gelişimi diğer alanlardan farklı bir boyutta gerçekleşmektedir. Pärt ve postmodernizm hakkında bir makale

⁶² Brauneiss, Leopold. **Arvo Pärt's Tintinnabuli style: Contemporary Music Toward a New Middle Ages.** (Studies in Medievalism, vol. 13 Postmodern Medievalisms, 2003) s. 27-34.

⁶³ Paul Hillier, **Arvo Pärt** (Oxford, 1997) s. 5

⁶⁴ age, s. 24.

⁶⁵ Carol L. Matthews Whiteman, **Passio: The Iconography of Arvo Pärt**, (The City University of New York, 1997) s. 31

⁶⁶ Corinna Fonseca-Wollheim, **Masterpiece: Arvo Pärt's Sound of Silence**, (Wall Street Journal, 2009)

yazan Cizmic, Pärt'in gelişimsel söylemleri (*progress narratives*) reddettiğini yazar ve Hillier'den Pärt'in söylediği şu cümleleri alıntılar:

“Sanatta ilerleme olduğundan emin değilim. İlerleme bilim gibi şeylerde olmaktadır. Herkes askeri savaş tekniklerinde ilerlemenin ne anlama geldiğini anlar. Sanat ise daha karmaşık bir durumdur. (...) Geçmişteki pek çok sanat objesi, bugünkü sanattan daha çağdaş (güncel) görünmektedir. Bunu nasıl açıklarız? Sanat sadece bugünün sorunlarını çözmekle uğraşmamalı, aynı zamanda cevabı olmayan (ebedi) sorularla da mücadele etmelidir.”⁶⁷

4.3 Tintinnabuli Stilinin Genel Özellikleri

Bu bölümde bütün tintinnabuli eserlerinde var olan ortak özelliklere değinilmekte ve stilin ilk kez ortaya çıktığı *Für Alina*⁶⁸ adlı eserin genel bir değerlendirmesi yapılmaktadır. Bu sayede *Fratres*'in ayrıntılı analizine geçmeden önce stilin temel teknik özelliklerinin anlaşılması amaçlanmıştır. Pärt de tintinnabuli anlayışını *Arvo Pärt: 24 Preludes for a Fugue* adlı belgeselde *Für Alina* adlı eseri çalarak anlatmıştır.⁶⁹

Tintinnabuli stilinin teknik anlamda en önemli özelliği iki temel partiden kurulmuş olması ve sözü edilen iki partiden herhangi birinin tek başına müziğin içinde yer almamasıdır. Bu iki parti daima birlikte tınlarlar. Bu birliktelik, genellikle dikey olarak ifade edilebilecek bir çokseslilik için gerçekleşir. Böylece, içiçe geçen ve birbirinden ayrılmayan yatay iki parti dikey olarak da belirlenmiş kriterlere göre şekillenirler.

Hillier bu iki partiye tanım getirmiştir; triad akorundan oluşan partiye “tintinnabuli voice” ya da “T voice” adını verirken -Pärt'in sözünü ettiği- spesifik tonalitenin kullanıldığı partiye ise “melody voice” ya da “M voice” adını vermiştir. Bu çalışmada ise “T partisi” ve “M partisi” tanımları kullanılacaktır.

Pärt'in de belirttiği gibi tintinnabuli, birkaç sesin bir araya gelmesiyle oluşmuş bir stildir. Ancak bu seslerin ne şekilde bir araya geldiği önem kazanmaktadır. Dahası iki karakteristik partinin bir araya gelişi ve yarattığı tını bu stilin özgün ifadesini oluşturur. Bu bağlamda M ve T partilerinin temel özelliklerini teknik olarak analiz etmek gerekmektedir. Pärt ise bu partilere kavramsal bir tanımlama getirmiştir. Analize geçmeden önce Pärt'in bu partilerle ilişkilendirdiği kavramsal yaklaşımı anlamak için aşağıdaki cümlesini aktarmak faydalı olacaktır:

⁶⁷ Maria Cizmic, *Transcending the Icon: Spirituality and Postmodernism in Arvo Pärt's Tabula Rasa and Spiegel im Spiegel*, (Twentieth-century music 5/1, Cambridge University Press, 2008) s.45-78

⁶⁸ *Für Alina*, Pärt'in tintinnabuli stiliyle oluşturduğu ilk eserdir ve Pärt bu eseri 1976 yılında bestelemiştir. Bu eser, 12 yaşındaki Alina adlı Estonya'lı bir kız çocuğu için bestelediği bir piyano parçasıdır

⁶⁹ Dorian Supin, *Arvo Pärt: 24 Preludes for a Fugue* (Ideale Audience, DVD, 2002)

Benim için M partisi daima subjektif dünyayı temsil eder, günahların ve acının gündelik bencil yaşamını; T partisi ise objektif dünyayı -bağışlayıcılığın nesnel dünyasını- betimlemektedir.⁷⁰

Tintinnabuli stilinde tını estetiği önemli bir yer tutar. Besteci kendisi için çekilen *Arvo Pärt: 24 Preludes for a Fugue* adlı belgesel filmde tintinnabuli stilini anlatırken, eserlerindeki her notanın önemli olduğunu belirtmek için şu benzetmeyi kullanmıştır: “Her ses için konsantre olmalıyım. Böylelikle her bir ot, bir çiçek kadar önemli olmaktadır.” Bu çerçevede Pärt, tintinnabuli eserlerini çoğu kez yeniden düzenlemiştir. Bu düzenlemeler, Pärt’in daha güzel bir tınıya ulaşmayı amaçlamasının sonucu olarak düşünülebilir. Pärt’in tintinnabuli eserlerinde özellikle güzel bir tını yakalamaya önem verdiğini, bu nedenle bu stilde yazılan eserlerinin çoğunu daha güzel bir tını yakalamak amacıyla yeniden düzenlediği sonucuna varabiliriz.

4.3.1 M Partisi ve Melodik-Ritmik Yapı

M Partisi melodinin yer aldığı partidir. Pärt’in yalınlık ve minimal yapıyla olan ilgisini incelerken (bkz. Arvo Pärt ve Postmodernizm) elde ettiğimiz bilgiler burada somut bir biçimde ortaya çıkmaktadır. *Für Alina*’nın M partisi incelendiğinde Pärt’in müziğindeki yalınlık ve minimal yapı gözler önüne serilmektedir. Çok yalın bir anlatıma sahip olan bu eser tintinnabuli stilinin temel bir örneği olarak düşünülebilir. Ancak M partisi bu eserde özgür bir şekilde akıp gitmektedir. Bu, diğer tintinnabuli eserlerindeki kurallı M partisi diziliminin dışında bir yaklaşımdır.

Für Alina’da tüm eser boyunca ritmik anlamda yalnızca iki süre değeri kullanılmıştır. Pärt, minimal bir anlatımla nota değerlerini çok yalın bir şekilde kullanır. Bu yalın ritmik yapı tüm tintinnabuli eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan tintinnabuli stilinin ritmik yapısı genellikle melodik yapı tarafından şekillenir. Örneğin, cümle içindeki sesler dörtlük notalardan oluşurken cümle sonlarında ikilik notalar kullanılmaktadır.

Für Alina’daki M partisi önce iki notayla başlayan basit bir motiften oluşur. Kademeli bir şekilde çoğalarak 8 notalı bir motife ulaşıncaya kadar genişler. Ardından, yine kademeli bir şekilde iki notalı motiflere kadar küçülür, eserin son ölçüsünde ise 3 notalı bir motif duyulur. Aşağıdaki nota örneğinde eserin M partisi yer almakta ve sözü edilen genişleme, daralma ve yeniden genişleme ortaya çıkmaktadır:



⁷⁰ Paul Hillier, *Arvo Pärt*, (Oxford, 1997) s. 96



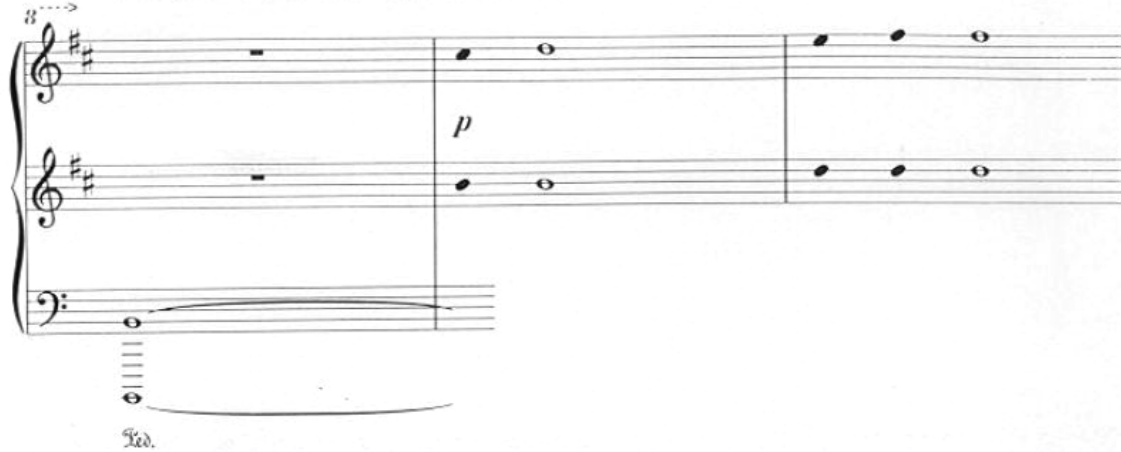
Yukarıda verilen örnekte ilk ölçü boş görünmektedir. Aşağıda ise eserin ilk satırının tamamı yer almaktadır. İlk ölçüde piyanonun pes seslerinde iki oktav genişliğinde bir pedal sesi tutulur. “Drone”⁷² olarak da adlandırılan bu ses, aynı zamanda Pärt’in Ortodoks ilahilerinden esinlenerek kendi müziğine taşıdığı bir özelliktir. Genellikle bas partisinde sürekli tutulan ve Ortodoks müziğinde “ison” adı verilen ses bu kullanıma esin kaynağı olmuştur.⁷³ Pärt, tintinnabuli stilinde yazdığı eserlerin bir kısmında bu pedal sesini kullanır. Bu çalışmanın ana konusu olan *Fratres* de bu eserlerden biridir.

für alina

für klavier

arvo pärt
(* 1935)

Ruhig, erhaben, in sich hineinhorchend



4.3.3 Tonalite Anlayışı

Triad akoru müziğin doğasında yer alan ve çok uzun zamandan bu yana bestecilerin kullandığı, müzikteki en temel sayılabilecek akordur. Klasik ve romantik dönemin tüm

⁷² “Drone,” genellikle halk müziklerinde ve Ortaçağ müziğinde, bir parça boyunca devam eden bas sesler için kullanılan bir terimdir. (<http://www.music.vt.edu/musicdictionary>)

⁷³ Grace Kingsbury Muzzo, *Systems, Symbols & Silence*, (Choral Journal, 2008): s. 23-35.

bestecileri bu ana akorun yazdıkları eserin temeline yerleşmesini uygun görmüş ve bunu müziklerine uygulamışlardır. Bu kullanım fonksiyonel tonalite anlayışına işaret eder. Triad akoru, temel akor olarak kullanılırken, diğer akorlar onunla ilişkisi bağlamında duyulur. Ancak Pärt, müziğinde triad akorunu bu özelliğiyle ele almaz. Bu, fonksiyonel olmayan bir tonalite kullandığının göstergesidir.

David Clarke Pärt'in tonalite anlayışını "saf diyatonik tonalite" (*pure diatonic tonality*) olarak açıklamaktadır.⁷⁴ Hillier ise Pärt'in triad sesini doğanın bir olgusu olarak ele aldığından bahseder ve yine Hillier'e göre bildik bir tonalite anlayışı Pärt'in müziğinde yer almaz. Triad sesinin doğanın olgusu olması konusu doğrudan akustik bilimi ile ilgilidir. Bir sesin duyulduğunda, aynı zamanda doğuşkan adı verilen farklı sesleri de üretmesi ve bu doğuşkanlar doğrultusunda triad seslerinin ortaya çıkması Hillier'in sözünü ettiği tanımları karşılamaktadır. *Overtone* adı verilen "üst doğuşkanlar" Majör triad akorunu, *undortone* adı verilen "alt doğuşkanlar" ise Minör triad akorunu ortaya çıkarır.

Irish Times dergisinde yayınlanan makalesinde Martin Adams, "Arvo Pärt'in notalar arasındaki steril demokrasi'nin yaşamsal hisleri öldürdüğünü keşfettiğini" ve tintinnabuli müziğinin Pärt için atonalite'ye karşı bir manifesto olduğunu öne sürmüştür.⁷⁵

Pärt, tintinnabuli stili çerçevesinde fonksiyonel bir tonalite kullanmamaktadır ve tintinnabuli müziğinde akorlarla oluşmuş bir yapıdan söz etmek mümkün değildir. Bunun yanında tintinnabuli müziğinde kontrpuan tekniğine benzer bir yaklaşım vardır. Daha önce de üzerinde durulduğu gibi, Pärt bazı kontrpuan tekniği özelliklerine müziğinde yer vermiştir.

Pärt, müziğini bir triad ve spesifik bir tonaliteden oluşturduğunu belirtmiştir.⁷⁶ Bu anlamda, tintinnabuli müziğinde bir triad ve belirlenmiş tonalitenin baskın olduğu bir tonal yapı vardır ve notalar arasında bir hiyerarşi olduğundan bahsedilebilir. Çoğu tintinnabuli eserinde tonalitenin 1. derecesinin bir ton merkezi olarak duyulabildiği gibi, bazen de tonalitenin 3. ya da 5. derecesi merkez ses olarak duyulur. Bazı eserlerde ise triadın 3 sesi eşit oranda baskın bir rol oynar ve tonalite merkezini belirler. Örneğin, *Spiegel im Spiegel* adlı yapıtta M partisinin merkezi triadın 3. derecesi, T partisinde yer alan arpejlerin başlangıç notası ise triadın 5. derecesidir. Bu anlamda triadın 3 sesi ayrı ayrı değerlendirilmelidir. Zira; daha önce de belirtildiği üzere triad akoru tintinnabuli müziğinde klasik armoni anlayışından uzak bir bağlamda kullanılmaktadır.

⁷⁴ David Clarke, **Parting Glances**, (The Musical Times, 1993) s.680-683

⁷⁵ Martin Adams, **Pieces of Pärt**, (The Irish Times, 2008) s. 34

⁷⁶ Paul Hillier, **Arvo Pärt**, (Oxford, 1997) s.87 (*Tabula Rasa* adlı albümün içindeki notlardan alıntı)

4.3.4 Sessizlik

Tintinnabuli stilinin diğer bir önemli özelliği ise sessizliğin müzikteki rolüdür. Çoğu tintinnabuli eserinde sessizlik müzikal bir ifade gibi kendini göstermekte ve müziğin içinde yer alan bir elemana dönüşmektedir. Bu özelliğin en belirgin örneği *Tabula Rasa* adlı eserde duyulan ilk sesin ardından gelen uzun süreli sessizliktir. Hillier ise sessizliği ölüme benzetir ve bu anlamda Pärt'in müziğinde varoluğu dair bir felsefenin yattığını belirtir.⁷⁷

⁷⁷ Paul Hillier, **Arvo Pärt**, (Oxford, 1997) s. 1

5. FRATRES

5.1 Giriş

“Fratres”, Latince kardeş anlamına gelen “frat” kökünden türetilmiş bir sözcüktür. Hillier bu sözcüğün, “kardeş” sözcüğünün arkaik çoğul hali (Almanca’da *Brethren*) olarak çevrilebileceğini belirtmektedir.⁷⁸

Fratres, ilk olarak 1977 yılında “eski ya da yeni çalgılardan oluşan oda topluluğu” için bestelenmiştir. İlk seslendirilişi Estonya’lı bir eski müzik topluluğu olan “Hortus Musicus” tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu ilk versiyonda özellikle istenen bir çalgı bulunmamaktadır. Bu düşünce, Pärt’in belirli bir çalgıdan ziyade sesi temel aldığını göstermektedir ve Pärt, bu düşünceyi şu cümlelerle açıklamıştır:

Müziğin en önemli gücü, bana göre, saf haldeki sestir. Bir çalgının özel tınısı müziğin bir parçasıdır, ama en önemli elemanı değildir... Çalgılardan bağımsız olarak, müzik kendi içinde bir varoluşa sahiptir.⁷⁹

Arvo Pärt, *Fratres*’i 1980 yılında düzenlenen Salzburg Festivali için Elena ve Gidon Kremer’e ithaf ederek keman ve piyano için yeniden düzenlemiştir. Bu düzenleme eserin orijinal halinin aksine keman için virtüözik pasajların yer aldığı bir düzenleme olma niteliği taşımaktadır. Daha sonra Pärt Berlin’de yaşamaya başladığında, bu eseri Berlin Filarmoni Orkestra’sının 12 viyolonselcisi için yeniden düzenler. Bu düzenleme eserin orijinal haline daha yakındır. Keman-piyano düzenlemesinde kullanılan virtüözite teknikleri ise daha sonradan yazılan viyolonsel-piyano düzenlemesinde de kullanılmıştır. Daha sonraları ise başta Pärt olmak üzere diğer besteciler tarafından da başka düzenlemeler yapılmış olan *Fratres* Pärt’in eserleri arasında en çok düzenlemesi bulunan yapıt özelliğini taşımaktadır. Aynı zamanda bir çok filmde eserin değişik düzenlemeleri kullanılmıştır.

Bu çalışmada, *Fratres*’in keman-piyano düzenlemesi incelenecektir.

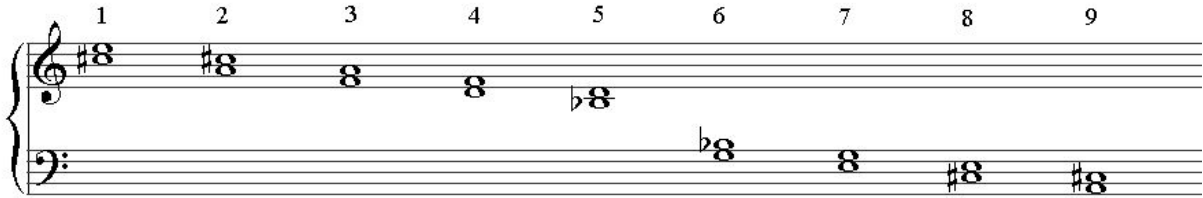
⁷⁸ Paul Hillier, *Arvo Pärt* (Oxford, 1997) s. 106

⁷⁹ Arvo Pärt, *Fratres für Kammerensemble*. (Universal Edition UE 34174, 2007, arka kapak yazısı)

5.2 Keman-Piyano Düzenlemesi

Eser, baştan sona aynı seslerden oluşan dizi üzerine kurulmuş her biri 6 ölçüden oluşan 9 kesitin ikişer ölçüden oluşan ara müziklerle arka arkaya gelmesi üzerine oluşturulmuş bir form yapısına sahiptir. Kesitleri oluşturan 6 ölçü, sırasıyla 7/4'lük, 9/4'lük ve 11/4'lük 3 ölçünün art arda sıralanmasıyla oluşmuştur.

Aşağıdaki nota örneğinde kesit numaralarıyla belirtilen notalar, M partisindeki başlangıç notalarını temsil etmektedir. Her yeni gelen kesitteki M partisince üçlü aralık aşağıdan başlamaktadır. Görüldüğü gibi 1. kesitte Do diyez ve Mi, 2. kesitte ise La ve Do diyez notaları ile başlayan M partisince üçlü aralıklarla aşağı doğru bir sekvens (üçlüler çevrimi) oluşturur ve son iki kesitte 1. ve 2. kesitlerdeki başlangıç notalarına geri döner.



Orijinal hali ve diğer düzenlemelerle karşılaştırıldığında ise keman-piyano düzenlemesinde form anlamında değişkenlik gösteren unsur şudur: Bazı düzenlemelerde doğrudan ara müziği ile başlayan eser, bazılarında da tema ile başlamaktadır.

Aşağıdaki düzenleme eserin orijinal halinin 2007 yılında basılmış şeklidir ve bu düzenlemede eser ara müziği ile başlamaktadır:

♩ = 58-63

1

Flauto

Oboe

Clarinetto

Fagotto

Corno

Claves
Gran Cassa
coperta

p

♩ = 58-63

1 con sord.
pp

Violino 1° con sord.
p

Violino 2° con sord.
pp

Viola con sord.
pp

Violoncello con sord.
senza vibr.
pp sempre

Contrabbasso con sord.
senza vibr.
pp sempre

*) oppure Claves e Tomtom (uno esecutore)

© Copyright 1980 by Universal Edition A.G., Wien
This version: © Copyright 2008 by Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 34174
Korr. III/2008

Aşağıdaki keman-piyano düzenlemesinde ise eser, tema ile başlamaktadır.

♩ = 52-63

1

legato

ppp poco a poco cresc. sin' al fff

The image shows a musical score for violin and piano. It consists of three staves of music. The first staff is the violin part, starting with a tempo marking of ♩ = 52-63 and a first ending bracket. The music is marked *legato* and *ppp poco a poco cresc. sin' al fff*. The second and third staves are the piano accompaniment, featuring a steady stream of triplets. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Eserin yapısal olarak en önemli özelliklerinden biri de, her kesitte müziğin farklı bir tonalitede duyulduğu hissini vermesi, ancak her kesitten sonra ara müziklerinin değişmeyen tonal merkezi ve ritmik yapıyı tekrarlamasıdır. Bu minimalist anlayışın bir işareti olarak da düşünülebilir. Kesitlerin her defasında aynı seslerle tınlayan ara müziği ile birleşmesi ve nitekim eserin bu şekilde sonlanması, eserin ulaşacağı noktanın besteci tarafından devamlı bir şekilde hatıratılmasını sağlamaktadır.

Eser, ikilik ve dörtlük süre değerleri üzerine yapılandırılmıştır. Metronom göstergesi bir dörtlük için 52-63 bpm⁸⁰ arasında değişmektedir. Eserde kullanılan süre değerleri çok yalın olmakla birlikte keman partisindeki ritmik çeşitlemelerin mevcut olduğu kesitlerde sekizlik, onaltılık ve otuzikilik notalar ve üçlemeler kullanılmakta, ama yine düzenli bir şekilde dörtlük notaların içini doldurmaktadır.

5.3 Tonal Yapı

Eserde kullanılan tonal yapı tintinnabuli stiline özgü bir anlayışa, M partisi ve T partisi üzerine kurulu bir çokseslilik oluşumuna sahiptir ve genel olarak tintinnabuli stilinin tonal yapısıyla açıklanabilir.

Ancak, tintinnabuli stiline tonal yapının *Fratres* için de geçerli olduğu belirtilmesine rağmen kullanılan tonal yapı diğer tintinnabuli yapıtlarına göre farklılıklar da göstermektedir. Bu anlamda da tartışmalı bir içeriğe sahiptir. Bu farklılık Pärt'in M partisi ve T partisinde aynı anda kullanılmaktan kaçındığı Do diyez ve Do bekar notalarından kaynaklanmaktadır. M partisinde yer alan Do diyez ve T partisinde yer alan Do bekar sesleri birlikte duyulduğunda küçük ikili aralığının dissonans etkisini verir ve görülen o ki besteci bu dissonans etkiyi vermek istememektedir. M partisinde Do diyez notası olduğunda T partisinde La ya da Mi notaları kullanılmaktadır.

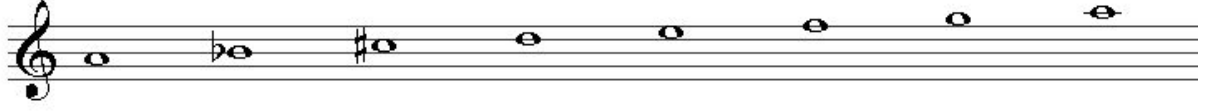
M Partisi

Eserde bütün kesitlerin melodik yapısı ve M partisi aynı sistem üzerine kurulmuştur ve La notası eserin merkezinde yer alıyor gibi durur. Bu anlamda Mehmet Nemutlu⁸¹ ilginç bir noktaya işaret eder: M partisi bu eserde La üzerinden, hicaz makamı olarak da düşünülebilecek, ortodoks müziğinde de sıkça rastlanan bir ses dizisinden oluşmaktadır.

⁸⁰ Bpm (beat per minute), dakika başına vuruş sayısı anlamına gelmektedir.

⁸¹ Doç. Mehmet Nemutlu genç kuşak Türk bestecilerindendir ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü'nde öğretim üyesidir.

M partisi için eser boyunca aşağıdaki dizinin sesleri kullanılmıştır.



Bu dizideki notalardan oluşan 2 paralel sesli M partisi her kesitteki düzenli motifleri meydana getirmektedir. Bu genişleyen motifler en küçük halinden başlayarak basamak basamak büyürler. Bu genişleme bir bitkinin filizlenmesine benzer.

M partisinde Do diyez ve Mi notalarıyla başlayan ezgi, bir sarkaç devinimiyle hareket eder ve melodik hattın merkezine geri dönerek 7/4'lük ilk hattı oluşturur.



Motifin ana sestem aşağı inen ve yukarıdan ana sese doğru inen yapısına birer ses daha eklenerek melodi genişler ve 9/4'lük bir ölçü oluşturur.



İki yöne doğru eşit oranda hareket eden M partisi, tüm diyatonik seslerin kullanıldığı 11/4'lük ölçülerle motifin son ölçüsünü oluşturur:



İlk 3 ölçüdeki melodik genişlemede önce ana notanın aşağısına inen notalar kesitin ikinci yarısında, önce yukarı daha sonra aşağı hareket eder. M partisi bu kez aynı hareketleri tersten yaparak ilk 3 ölçüde olduğu gibi 7/4'lük 9/4'lük ve 11/4'lük ölçülerle 3 ölçüden oluşan genişlemeyi yapar ve kesiti tamamlar:



T Partisi ve Pedal Sesleri

T partisi, Pärt'in bütün tintinnabuli eserlerinde olduğu gibi triad akoru olarak bütün kesitlerde yer almaktadır. Bu eserde kullanılan ise T partisi La, Do ve Mi seslerinden oluşan bir triad akordur. Aynı zamanda T partisinin 1. ve 5. perdesinde yer alan La ve Mi notaları eserin çoğu kısmında pedal sesleri olarak duyulmaktadır.

T partisi her zaman geri planda gibi görünmektedir ve M partisine eşlik ediyormuş izlenimini oluşturur. Bunun yanında T partisi, motiflerdeki yatay hareket izlendiğinde M partisindeki olduğu gibi kurallı bir dizilme gerçekleştirilmemektedir.

5.4 Analiz

Bu bölümde eseri oluşturan kesitlerin ve ara müziklerinin detaylı analizlerine yer verilmektedir. Kesitlerin ortak özelliklerinin yanısıra her kesit kendine özgü yaklaşımlar barındırır. Bu farklılıklar genellikle keman partisinde yer alan ritmik oyunlardan ve bu oyunların getirdiği M ve T partilerinin ilişkisindeki değişikliklerden kaynaklanmaktadır.

1. Kesit

İlk kesit solo keman tarafından duyurulur. Bu anlamda, eserde solo kemanın olduğu tek kesittir. 24 notaya bölünmüş her bir dörtlük, kemandaki 4 teli birden kapsayarak arpejler oluşturur. Bu bölünme, önce üçlemeler ve ardından altmışdörtlük notalarla oluşmuştur. Diğer kesitlerde de istisnasız olarak görüleceği üzere bu kesit de artarda 2 kez gelen 7/4'lük 9/4'lük 11/4'lük ölçü yapısı üzerine kurulmuştur. Bu kesitte M partisinin başlangıç notaları Do diyez ve Mi'dir.

Kemandaki arpejlerin verdiği teknik zorluğun yanında, kesitin başlangıcındaki *piano-pianissimo* nüansından kesit sonundaki *forte-fortissimo* nüansına uzanan değişim de kemancı için ekstra zorluk taşımaktadır.

“Tintinnabuli Stilinin Genel Özellikleri” bölümünde belirtilen M ve T partilerinin birbirinden kopmadan müziği oluşturması olgusu bu kesitte ilginç bir şekilde var olmaktadır. 1. kesitin tümünde solo keman tarafından duyulan arpejler ile sözü edilen dikey birlikteliğin yatay olarak da varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Her dörtlüğün 24 eşit parçaya bölündüğu 1. kesitte altmışdörtlük notalar birbirini takip eden sırayla bir M ve bir T partisinden notalar oluşturacak şekilde sıralanır. Böylelikle zamansal anlamda defalarca küçülen yapı, aynı niteliği korumaya devam eder. Görsel alanda varlığını gösteren fraktal⁸² kavramının bu şekilde müzikte de ortaya çıktığı söylenebilir.

⁸² Fraktal kavramı, görsel sanatlarda, bir şeklin, aynı özellikleri barındırarak farklı boyutlarda ortaya çıkması olarak kullanılır.

♩ = 52-63

1

legato

ppp poco a poco cresc. sin' al fff

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of ten staves. The notation is highly technical, featuring a continuous stream of sixteenth notes. Several measures contain triplets, indicated by a '3' above the notes. The piece concludes with a forte (fff) dynamic marking at the bottom right.

LIF 17274

Bu çalışmada, eserdeki çökseslilik stiline gözlemlenmesini kolaylaştırmak amacıyla altmışdörtlülük nota değerleri, dörtlülüklerle belirterek ve dikey bir şekilde birleştirilerek yeniden

yazılmıştır. Bu şekilde M ve T partileri belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu dört partili düzlemde Soprano ve Tenor sesleri T partisini, Alto ve Bas sesleri ise M partisini oluşturur:



1. Ara Müziği

Orijinal halinde ara müziği ile başlayan eser, orijinal hali de dahil olmak üzere bütün düzenlemelerde ara müziği ile son bulmaktadır. Aynı zamanda eserin orijinal hali ve diğer bir çok düzenlemede ara müzikleri vurmali çalgılar tarafından seslendirilmektedir. Bu ara müzikleri her defasında aynı şekilde ortaya çıkmakta ve bu anlamda bir “ritornello”⁸³ özelliği taşımaktadır.

Eserde toplam 9 ara müziği bulunmaktadır. Her kesit birbirine 6/4'lük iki ölçüden oluşan bir ara müziği ile bağlanır ve eser 9. ara müziği ile son bulur. Ara müzikleri her kesitin sonunda bir ‘koda’ gibi kendini gösterir. Ancak, ara müziklerinin bir başlangıcı mı, bitişi mi, yoksa gerçekten bir ara verışı mi hissettirdiği sorusu tartışmaya açıktır.

Ara müzikleri eser boyunca piyano partisinde aynı ritmik yapı ile tekrarlanmaktadır ve birinci ara müziğinde piyanonun ilk duyuluşu gerçekleşir. Sessizliğin yoğun olarak hissedildiği bu müzikte keman, piyanonun ilk akoruna bütün boş telleriyle (Sol-Re-La-Mi) *pizzicato*

⁸³ Ritornello, barok dönemde gelişmiştir ve bir eserde tekrarlanan pasajlar için kullanılır.

teknîğiyle yanıt verir. Keman partisinde ilk ölçüdeki boş teller aynı anda duyulurken ikinci ölçüde *arpeggiato* tekniğiyle duyulması istenir. Bu özellik bütün ara müziklerinde aynı şekilde kendini gösterir.

Keman ve piyanonun karşılıklı diyalogu ilk ölçüde çalgılar tarafından *forte* nüansıyla duyurulurken ikinci ölçüde *piano* nüansıyla duyurulur. Keman tellerinin sade bir biçimde duyulması ve piyanonun La ve Mi sesleri, ara müziklerinin değişmeyen görevini hatırlatır niteliktedir:



2. Kesit

1. kesitte Do diyez ve Mi notalarıyla başlayan M partisi, bu kesitte üçlü aşağıdan, La ve Do diyez sesleriyle başlamaktadır. Bu kez M partisini piyano seslendirmektedir. 1. kesitte hırçın bir şekilde sona eren solo keman, bu kez piyano ile birlikte oluşturulan düşsel atmosferde uzayan sesler tınlatır. Bu sesler La ve Mi notalarından oluşan pedal sesleridir. Kesitin ikinci yarısında ise keman, piyano ile birlikte eserin olağan ritmik yapısı içinde T partisinden notalar seslendirmeye başlar. 1. kesitte anlaşılması zor olan M ve T partisi arasındaki ilişki, bu kesitte net bir şekilde kendini göstermektedir.

Eserin genel özelliğini yansıtan ritmik yapı bu kesitte ilk kez piyano ile ortaya çıkmaktadır ve piyano, tüm eser boyunca bu ritmik özelliği korumaya devam eder. Pedal sesleri kesitin birinci yarısındaki her ölçünün başlangıcında piyano ve kemanda aynı anda yeniden duyulmaya başlar. Piyanoda duyulan 3 partili armoninin orta partisi de T partisinin sesleriyle arpej oluşturur.

2

The musical score for the second system is presented in two systems. The first system consists of a violin part (top staff) and a piano part (bottom two staves). The violin part is marked 'arco' and 'ppp' and features a melodic line with a fermata. The piano part is marked 'pp' and features a bass line with a fermata. The second system also consists of a violin part (top staff) and a piano part (bottom two staves). The violin part is marked 'pp' and features a melodic line with a fermata. The piano part is marked 'pp' and features a bass line with a fermata. The score is in 7/4 time and consists of two systems of music.

UE 17274

2. Ara Müziği

1. ara müziğinde ilk ölçü *forte* ve ikinci ölçü *piano* nüansı ile belirtilirken 2. ara müziğinde iki ölçü de *piano* nüansı ile belirtilmiştir. 1. ara müziğinde keman, bütün telleri kapsayacak şekilde Sol-Re-La ve Mi olarak duyulur ve *pizzicato* tekniğiyle çalınır. 2. ara müziğinde ise Sol-Re-La olarak duyulmaktadır. Kemanın birinci ve ikinci ara müziklerinde oluşturduğu bu sıra eser sonuna kadar devam eder.

3. Kesit

Bu kesitte M partisi Fa ve La notalarından başlamaktadır. Keman bu kesitin ilk dörtlüğünde piyanoyu yalnız bırakır ve ikinci dörtlükte onaltılık notalarla arpej oluşturacak şekilde kesite giriş yapar. Keman partisinde yer alan her 4 adet onaltılık notanın ilki T partisine ait seslerden oluşur ve bu arpejler bir T partisi ve M partisinden notalar art arda gelecek şekilde sıralanır.

Motiflerin bitişindeki 3 adet dörtlükte 3 farklı oktavda arpejler duyulur. Belirgin bir Fa Majör tonalitesi hissi oluşturan kesitte Fa Majör tonalitesi fonksiyonel anlamda kullanılmaz, ancak Fa-La ve Do notaları kesitin merkezinde yer alan notalar olarak kendini gösterir.

System 1: Treble clef with a complex melodic line. Piano accompaniment in treble and bass clefs with chords and a bass line.

System 2: Treble clef with a complex melodic line. Piano accompaniment in treble and bass clefs with chords and a bass line.

System 3: Treble clef with a complex melodic line. Piano accompaniment in treble and bass clefs with chords and a bass line.

System 4: Treble clef with a complex melodic line. Piano accompaniment in treble and bass clefs with chords and a bass line.

Aşağıdaki nota örneğinde ise onaltılık nota değerleri, dörtlük notalar oluşturacak şekilde birleştirilmiştir. Bu şekilde M ve T partileri arasındaki ilişki ve oluşan armoni daha net bir şekilde görülebilir:

3. Ara Müziği

3. ara müziğindeki en önemli özellik, piyanodaki ilk akor tınladıktan sonra ikinci dörtlükte kemanın kesitteki ilk arpeji yeniden duyurmasıdır. Keman partisi 3. Kesitteki baskın Fa Majör triadını yine 3. kesitin başlangıcındaki notalarla duyurur ve arkasından ara müziğinin tipik *pizzicato* notalarını çalar. Bu arpejle birlikte istenen nüans *piano* olarak düşünülmüş ancak sonrasında gelen boş teller *mezzoforte* nüansı ile belirtilmiştir, ikinci ölçüde ise piyano için istenen nüans *mezzopiano*, keman için ise *pianodur*.

4. Kesit

4. kesitte M partisinin merkezi Re ve Fa notalarıdır. Keman, otuzikilik notalardan oluşan pasajlarla ilk ölçünün son akoru duyulduktan sonra kesite giriş yapar. Bu kesitte M partisinin merkezinde yer alan Re ve Fa notaları kemanda belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu dramatik keman partisinde dört sestem oluşan her grubun birinci, ikinci ve dördüncü notaları M partisindeki seslerden oluşurken, üçüncü nota ise çoğunlukla La olmak üzere T partisindeki notalardan oluşmuştur. Kesitin sonunda ise keman erken kesilir ve son ölçüde piyanonun yalnızca ilk akoruna eşlik eder. Böylelikle kesitteki ilk beş ve son beş ölçüde keman duyulmaz ve piyano solo olarak duyulur. Bu simetrik yaklaşım 4. kesite özgüdür. 1.kesitin keman partisinde ortaya çıktığı vurgulanan fraktal yapının bu kesitin keman partisinde de var olduğunu söylemek mümkündür.

Piyanoda beş partili bir çokseslilik vardır. Bas partisinde yer alan pedal sesleri bu kesitte devam eden seslerle duyulmaz, eserin genel ritmik yapısını izler ve La notasıyla her akora ayrı ayrı eşlik eder. M partisi ise Soprano ve Bas çizgisine yerleşmiştir. Bas partisindeki her dörtlük, kemanın ilk notalarıyla *unison* olarak tınlamaktadır. Piyanodaki T partisi ise orta partilerde duyulmaktadır.

The image displays a musical score for the 4th section. It consists of three systems of staves. The first system shows a violin part starting with a box containing the number '4', followed by a series of sixteenth-note passages. The piano part is shown in two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The second system continues the violin part with more sixteenth-note passages, while the piano part remains. The third system shows the violin part ending with a final note, and the piano part continuing with chords and a bass line. The score includes dynamic markings such as 'arco non legato', 'f', and 'mf'. The time signature is 2/4.

System 1: Treble clef with a continuous eighth-note accompaniment. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays chords in a sequence: C major, D minor, E major, F major, G major, A major, B major, and C major. The left hand plays chords: C major, D minor, E major, F major, G major, A major, B major, and C major. A flat (b) is placed above the second measure of the right hand.

System 2: Treble clef with a continuous eighth-note accompaniment. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays chords: C major, D minor, E major, F major, G major, A major, and B major. The left hand plays chords: C major, D minor, E major, F major, G major, A major, and B major. The system ends with a double bar line and a 9/4 time signature.

System 3: Treble clef with a continuous eighth-note accompaniment. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays chords: C major, D minor, E major, F major, G major, A major, and B major. The left hand plays chords: C major, D minor, E major, F major, G major, A major, and B major. The system ends with a double bar line and a 11/4 time signature.

System 4: Treble clef with a continuous eighth-note accompaniment. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays chords: C major, D minor, E major, F major, G major, A major, and B major. The left hand plays chords: C major, D minor, E major, F major, G major, A major, and B major. A flat (b) is placed above the second measure of the right hand. The system ends with a double bar line.

4. Ara Müziği

Bu ara müziğindeki ritmik yapı da tüm ara müziklerindeki olağan ritmik yapıyla oluşmuştur. Piyanonun nüansı ilk ölçüde *piano*, ikinci ölçüde ise *mezzopiano* olarak belirtilir, kemanda ise ilk akor *forte* ikinci akor ise *piyano* olarak belirtilmiştir.



5. Kesit

5. kesitin M partisi Si bemol ve Re notalarından başlamaktadır. İlk dörtlükte piyano yine yalnızdır, keman bu kez üçlemelerle piyanoya eşlik eder, her üçlemenin ilk notası üst M partisinin başlangıç notalarından oluşur. Böylelikle, keman partisinde yalnızca Re ile başlayan melodik hat izlenir. Diğer kesitlerden farklı olarak bu kesitin keman partisinde Pärt, tintinnabuli stiline temel kurallarının dışında sesler kullanmıştır. Çünkü keman partisindeki üçlemelerin 2. ve 3. notalarını oluşturan sesler Re Minör triad akorunun sesleridir. Bu kesitte Re Minör tonalitesinin triad akoru olan Re-Fa ve La notaları en azından keman partisinden T seslerine dönüşmüş gibidir. Bu özellikle birlikte bu kesit, diğer kesitlerdeki olağan yapıdan ayrılır. Böylelikle Si bemol ve Re notalarıyla başlayan kesit belirgin bir Re Minör tonalitesi hissine bürünür. Bu kesitte Re Minör tonalitesinin baskın bir şekilde hissedilmesi bununla açıklanabilir. Aynı zamanda Re Minör tonalitesinin baskın bir şekilde hissedilmesinin nedeni kemandaki M partisinde Re notasının merkez ses olarak yer alması ve Si bemol notasının yalnızca piyano ile M partisinde merkez ses olarak yer alması şeklinde de açıklanabilir.

Bu kesitte diğer kesitlerdeki temponun içinde olma gerekliliği tamamen ortadan kalkar. *Rubato* olarak belirtilen kesit böylelikle daha ifadeli ve duygusal bir yapıya bürünür. Keman yorumcusu için *espressivo* ile belirtilmiş kesitte *vibrato* yapmak kaçınılmazdır. Ancak bütün notalara uygulanan *vibrato* anlamını yitirebilir.

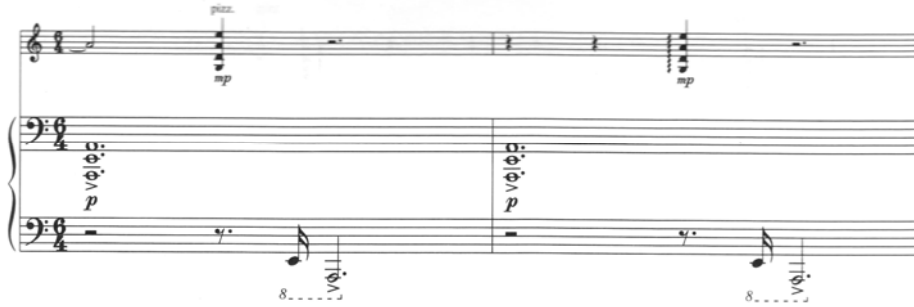
5

arco
rubato

mp (legato)

5. Ara Müziği

5. kesitin son notası ara müziğinin ilk ikilik notasını kapsayacak şekilde uzamakta ve böylelikle kemanın, seslendirdiği *pizzicato* akora ara vermeden başlaması gerekmektedir. Bu ara müziğinde nüans tamamen *piano* olarak düşünülmüştür.



6. Kesit

M partisi bu kesitte Sol ve Si bemol merkezine uzanır. Keman yine ilk dörtlükte piyanoyu yalnız bırakarak ikinci dörtlükte kesite giriş yapar. Bu kesit, keman partisinin 3. oktavdaki yoğun ifadeye sahip çift sesleriyle bir yakarışa benzer. Tamamen *fortissimo* nüansı kullanılması istenen keman partisinde dörtlükler ikiye bölünmüştür. Dörtlükleri oluşturan sekizliklerden ilki M partisinin sırasını izler ancak ikinci sekizliklerde kemandaki boş teller olan La ve Mi notaları pedal sesi gibi sürekli her M partisindeki notadan sonra duyulur. Bu şekilde M partisi sürekliliğini kaybetmiş görünmektedir. Bu özellik Pärt'in M ve T partileri üzerine söylediklerini akla getirmektedir: İnsani duygular her defasında tanrısal notalarla kesintiye uğramaktadır. Piyano ise her zamanki durağan ve sakin yapısıyla *Fratresin* zaman oyununun içinde akıp gitmektedir.

Bütün kesitlerde motifleri oluşturan ilk akor ile motif sonundaki akor aynıdır ancak bu kesitte bir farklılık söz konusudur. Piyano partisinde motifin ilk akorundaki Mi notası motifin son akorunda Do bekar notasına dönüşür. Piyanoda La Minör ve Sol Minör tonalitelerinin bir arada yer almasıyla merkezde "üçlüsü atılmış minör dokuzlu" akoru oluşmuştur. Ancak sarkaç bu kesitte aynı akora dönmez, her motifin son akorunda bu kez akorun beşlisi atılmıştır.

The image displays a musical score for a piece, likely a sonata, consisting of three systems. Each system includes a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The violin part is marked 'arco' and 'ff'. The piano accompaniment is marked 'ff sub.'. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system is numbered 6 and 7. The second system is numbered 8 and 9. The third system is numbered 10 and 11.

6. Ara Müziği

Kesit boyunca *fortissimo* nüansını sürdüren iki çalgı ara müziğinin ilk ölçüsüne de *forte* nüansı ile giriş yapar, ancak ikinci ölçüde nüans *mezzoforteye* dönüşür. Bu kez kemandaki *pizzicato* akorlarda sıra Sol, Re ve La notalarına gelmiştir.

7. Kesit

7. kesitte M partisi Mi ve Sol merkezinden başlamaktadır. Eserdeki en sakin kesitlerden biri olan bu kesitte keman da piyano gibi sürekli bir akıcılık halindedir. Ancak bu kesitte de keman değişik bir yapıya sahiptir. Önce tek sesle duyulurken daha sonra iki ses ve ardından 3 sesli akorlarla duyulur ve daha sonra yeniden 2 ses ve sonunda tek sesli yapısına döner. Tek ses ile duyulurken T partisini, iki ses ile duyulurken ise üst partide T alt partide ise M partisini, 3 sesli akorlarla duyulurken ise yine üst partide T partisini, alt iki partide ise M partisini seslendirir. Ancak kesitin ilk yarısının sonunda yer alan 11/4'lük ölçünün 6. ve 7. dörtlüklerinde yeniden iki sesli olarak duyulur ve M partisinin yalnızca üstteki notaları yer alır.

Bu kesitin keman partisindeki nüans anlayışı simetrik bir yapıya sahiptir. *Mezzoforte* nüansı ile başlayan keman partisi kademeli bir şekilde *fortissimo* nüansına uzanır ve yeniden kademeli bir şekilde *mezzoforte* nüansına döner.

7

arco

mf

f

mf

ff

f

mf

UE 17 274

7. Ara Müziği

Bütün ara müziklerinde varolan özellikler burada da mevcuttur ve keman için belirtilen bir 4 sesli bir de 3 sesli *pizzicato* akorlarda sıra 4 sesli akordadır. İlk ölçüde piyanoda istenen nüans *mezzoforte*, kemanda istenen nüans *forte* iken, ikinci ölçüde piyanoda *mezzopiano* kemanda ise *mezzoforte* nüansı istenmiştir.



8. Kesit

8. kesitte M partisi üçlüler halinde aşağı inerek yeniden en baştaki halinden, yani Do diyez ve Mi seslerinden başlamaktadır. Ancak 1. kesitin aksine bu kez üstünlük piyanodadır. Piyanoda yer alan motiflerin son akorundan sonra sekizlik notalarla La Majör triadın arpejleri keman ile duyulur. M ve T partileri piyanoda duyulurken keman, La Majör arpejlerle piyanonun La Majör akoruna eşlik etmektedir. Eserin tümünde T partisi La Minör triad akorundan oluşurken, bu kesitin keman partisinde La Majör arpejlerin yer alması ilginçtir ve keman M partisinden Do diyez sesini ödünç almış gibidir.

Bu kesitte her motifin sonunda ve bir sonraki motifin başında yer alan akorlar keman partisi ile birbirine bağlanmaktadır. Kemandaki arpejler, piyanoda yer alan motiflerin son akorunu ve bir sonraki motifin ilk akorunu birbirine bağlar. Aynı zamanda bu arpejlerde ritmik bir oyun da mevcuttur. Kesitin başlangıcında daha yavaş akan ritimler kesitin ortasına gelindiğinde sıkışmıştır. Kesitin sonunda ise başlangıçtaki ritimlere dönüşür.

Piyano için *mezzopiano*, keman için ise *piano* nüansları ile belirtilen kesit boyunca; keman 1. motifin sonunda Mi, 2. motifin sonunda Do diyez ve 3. motifin sonunda ise La notalarından başlayan arpejler tınlatır.

8

arco
mp

mp

8. Ara Müziği

Keman bu ara müziğinde motifleri birbirine bağlar gibi son motifi ara müziğine bağlamaktadır ve Mi notasını devam ettirirken bu kez sol el ile *pizzicato* yapılması gerekmekte ve istenmektedir. İlk ölçü iki çalgıda da *mezzopiano* iken ikinci ölçüde *pianissimo* nüansı istenir. Bu yaklaşım, *pianissimo* çalınması istenen son kesite bir hazırlık gibi düşünülebilir.

9. Kesit

Son kesitte La ve Do diyez notalarıyla başlayan M partisi, 2. kesitteki piyano partisinin aşağı oktavdan duyulan halidir. Ancak 2. kesitte kullanılan pedal sesleri La ve Mi iken bu kesitte yalnızca La notası pedal sesi olarak kullanılmaktadır. Keman ise armonik sesler tınlatarak M partisinin üstte yer alan notalarını seslendirir. Bu kesitte keman, merkez akorların ilkinde piyanoya eşlik etmez, ancak sonraki akorda piyanoya eşlik etmeye başlar. Bu üst oktavdan duyulan armonik seslerin yapısı, eserin finalinin iki çalgıda da *pianissimo* nüansı ile aktığı kesit boyunca aynı şekilde sürer. 8. kesitteki benzer bir şekilde bu kesitte de motifler, kemanın uzayan notalarıyla birbirine bağlanmaktadır. Motiflerin sonunda Do diyez notası çalan keman dörtlük notalarla arpejler oluşturur ve bu arpejler her motifin sonunda bir aşağı bir yukarı hareket eden bir sıra izler.

9. Ara Müziği

9. ve son ara müziği ile eser sona ermektedir. Bu müziğin ilk ölçüsü *pianissimo* iken son ölçüde nüans *pianissimoya* dönüşür ve çok sessiz bir şekilde eser sona erer. Son ara müziğindeki en büyük farklılık ise kemandaki *pizzicato* akorların bu kez *col legno* tekniğiyle duyulmasıdır. Bu müzik aynı zamanda eserin sonudur ve ulaşılan nokta yine La merkezlidir.

SONUÇ

Arvo Pärt, Estonya'daki yaşamı boyunca içinde bulunduğu politik ortamın tepkisini çeken çalışmalar ortaya koymuştur. Batı merkezli olarak düşünülen 12-ton tekniğini kullandığı eserler ve ardından dini içerikli müziği *Credo* ile Sovyet Birliği'nin müzik kültürünün dışına çıkmıştır. Rus Ortodoks kilisesi'ne katılması ve Sovyetler Birliği'nden ayrılması, gerçekleştirmeyi düşündüğü müzikal tarz için önemli adımlar olmuştur.

Pärt, kullandığı kompozisyon tekniklerini bir kenara bırakmış ve tintinnabuli adını verdiği yeni stili kullanarak eserlerini yazmaya başlamıştır. Bu stil, çalışmada sözü edilen etkilerin, özellikle Ortaçağ müziğinin etkisinde ortaya çıkmıştır. Gregoryen şanlarının melodik yapısı Pärt için en önemli ilham kaynaklarından biri olmuştur.

Bu çalışmada ele alınan, Ramaut-Chevassus'un kategorize ettiği postmodern müzik özellikleri, Pärt'in müziği ile bir dereceye kadar bağdaştırılabilir. Zira Ramaut-Chevassus da yazdığı kitabın bir çok yerinde Pärt'in müziğine değinmiştir. Ancak Ramaut-Chevassus, Pärt'le ilgili özellikleri açıklarken genellikle Pärt'in tintinnabuli stilini oluşturmadan önceki müziğini ele almakta ve tintinnabuli stiline yer vermemektedir. Bununla birlikte; Ramaut-Chevassus'un sözünü ettiği yalınlık ve minimalizm kavramları, tintinnabuli stili ile örtüşmektedir. Öte yandan postmodern anlayış, sınıflandırmaların yetersiz olduğu düşüncesini gösteren bir felsefeye sahiptir. Bu, yazarların kategoriler arasındaki yumuşak sınırları gösterecek şekilde bir tanımlama anlayışına sahip olmaları gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Zira David Harvey'inde belirttiği gibi postmodernizm, birbiriyle çatışan kavramlardan oluşan bir mayın tarlasıdır.

Arvo Pärt'in özgün stili "tintinnabuli" kendi içinde dizisel bir yaklaşıma sahip olmakla birlikte 12-ton müziğiyle özdeşleşen bir diziselcilik tanımı Pärt'in müziği için geçerli değildir. Bunun yanında Pärt'in minimal olarak da düşünülebilecek bir müzikal anlayışa sahip olduğu bu çalışmada da vurgulanmıştır. Tintinnabuli stili hakkında görüşlerini bildiren yazarların çoğu Pärt'in müziğinin minimalizmle örtüşen yanları olduğunu kabul etmektedir. Ancak salt "minimalist" terimi tintinnabuli stilini tanımlamak için yetersiz kalmaktadır. Bununla birlikte "kutsal minimalizm" adı verilen akımın içinde Pärt'in müziği kendine bir tanım bulur gibi

görülmektedir. Ancak tanımlar ne olursa olsun, tintinnabuli müziğinin kendine özgü çokseslilik yapısı onu diğer müziklerden ayıran bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Pärt'in müziği biraz minimalizmin “minimum malzemeyle maksimum etkiyi yaratma” düşüncesi, biraz da tinselliğin etkisiyle kendine yepyeni bir alan yaratmıştır. Pärt'in 2 temel parti üzerine kurguladığı çokseslilik anlayışı, müziğinin dizisel tarzı ile kurallı bir yapıya dönüşmüştür.

Bu bağlamda tintinnabuli stiline genel özelliklerini başlıklar halinde toplamak mümkündür.

Tintinnabuli stili:

- 1: İki temel partiden oluşur ve bu iki parti daima birlikte tınlar. Bazı eserlerde ise bu iki partiye bir pedal sesi eşlik eder.
- 2: T partisi, triad akorunun seslerinden oluşur.
- 3: Tintinnabuli stiline özgü bir tonalite anlayışını barındırır.
- 4: Ritmik yapı M ve T partilerinin özelliklerine göre şekillenir.

Fratres, kendine özgü farklılıklarla birlikte bu özellikleri ortaya koymaktadır. “Fratres” sözcüğü, daha önce de belirtildiği gibi “kardeşlik” anlamına gelmektedir. Açıkça bu kardeşlik M ve T partilerinin kardeşliğidir. Bu anlamda Pärt'e göre Tanrı ve insanın kardeşliğidir. M partisinin etkisiyle tonalite başka yerlere doğru akarken, T partisinin belirleyici yapısı kesitlerin arasına yerleşen ara müzikleriyle bize eserin değişmeyen yönünü hatırlatmaktadır.

Pärt'in müziği ve popüler oluşu tüm çevreler tarafından olumlu şekilde değerlendirilmemektedir. Bazı yazarlar Pärt'in müziğini düz ve derinlikten yoksun olarak düşünürler. Ancak, bu çalışmada analiz edilen *Fratres* adlı yapının da gösterdiği gibi, Pärt'in müziğinde; yalın öğelerin oluşturduğu derin ifade, teknik anlamda incelendiğinde de ortaya çıkmaktadır. Pärt, yarattığı stiline içindeki birkaç sesin kurgulamalarıyla müziğini bir bulmacaya dönüştürmekte ve hissettirmeyi amaçladığı duyguyu aynı eser içinde farklı şekillerde karşımıza çıkarmaktadır. Bu tanım, özellikle *Fratres* için çok uygundur. Dinleyici, genellikle aynı notalarla ve aynı şekilde gelen ara müziklerini her defasında farklı bir duyguyla karşılar.

Tintinnabuli stili, özellikle Pärt'in koral eserlerinde kullandığı metinlerle dini bir anlayışa sahip gibi görünür. Bununla birlikte bu müziği yalnızca dini boyutta ele almak da yetersiz bir tanım olur. Pärt, müziğin doğasında yer alan sesleri müziğinin yapıtaşları olarak kullanmıştır ve Hillier'in de bahsettiği gibi triad akorunu doğanın bir olgusu olarak ele almıştır. Bu noktada

tintinnabuli stilinin, Tanrı ve bilimi aynı düzlemde buluşturan bir anlayışa sahip olduğu belirtilebilir. Pärt'in de tintinnabulinin iki partisinin birini tanrı diğerini ise insanla bağdaştırması bu yönde kuvvetli bir teze dönüşmektedir.

Fratres, Pärt'in eserleri arasında önemli bir yere sahip olduğu gibi daha önceden bir tez konusu olarak incelenmediği görülmüştür. Bu anlamda, bu çalışmanın *Fratres* hakkında yazılmış bir başvuru kaynağı olarak değerlendirilmesi mümkündür. Aynı zamanda, Pärt'in *Fratres* için de uyguladığı tintinnabuli stilinin postmodernizm ve minimalizm gibi kavramlar bağlamında değerlendirilmesinin Pärt'in müziğinin sorgulanmasına katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Bu çalışmada üzerinde durulan tintinnabuli stilinin kavramsal boyutu başlı başına yeni bir çalışma konusu olarak sunulabilir. *Fratres* adlı eserde yer aldığı iddia edilen fraktal yapının görsel alandaki fraktal yapılarla ilişkisinin sorgulanması bağlamında geniş çaplı bir araştırma yapılabilir, tintinnabuli stili ve fraktal kavramları arasında Pärt'in diğer eserlerinde de gözlemlenebilecek bir bağlantı olup olmadığı sorgulanabilir. Ayrıca, bu çalışma ekseninde; *Fratres*'in keman-piyano düzenlemesinin diğer düzenlemelerle arasındaki benzerlik ve farklılıklarını kapsayan bir çalışma, yeni bir araştırma konusu olarak düşünülebilir.

KAYNAKÇA

- Adams, Martin. **Pieces of Pärt.** (The Irish Times, 2008)
- Akesson, Linus. **Fratres.** (<http://www.linusakesson.net/music/fratres/index.php>)
- Andreopoulos, Andreas. **The Return Of Religion In Contemporary Music.** (Literature & Theology Vol.14 No.1 2000)
- Allikas, Kristel. **an Interview with Arvo Pärt.** (Eesti Päevaleht, 2000)
- “Arvo Pärt”** Encyclopedia of World Biography 2004 (<http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-404708271.html>)
- Bostonia, Marguerite. **Musical, Cultural, and Performance Structures in the Organ Works of Arvo Pärt Dma,** (West Virginia University, 2009)
- Brauneiss, Leopold. **Arvo Pärt’s Tintinnabuli style: Contemporary Music Toward a New Middle Ages.** (Studies in Medievalism, vol. 13 Postmodern Medievalisms, 2003)
- Clarke, David, **Parting Glances.** (The Musical Times, 1993)
- Cizmic, Maria. **“Transcending the icon: Sprituality and Postmodernism in Arvo Part’s Tabula Rasa and Spiegel im Spiegel”.** (Twentieth-century Music 5/1, Cambridge University Press, 2008)
- Fonseca-Wollheim, Corinna da. **Masterpiece: Arvo Part's Sound of Silence --- If the music of 'Tabula Rasa' has a visual equivalent, it is in Mark Rothko's paintings.** (Wall Street Journal, 2009)
- Freedland, Jonathan **Is less more?** (The Guardian, 2001)
- Gant, Andrew. **“Too Much Happening”.** (Choir&Organ, 1997)
- Gough, Rupert **The Land that sings.** (Choir&Organ, 2005)
- Harvey, David. **Postmodernliğin Durumu.** 5. Basım Çev. Sungur Savran (Metis Yayıncılık, 2010)
- Heffern, Rich **The Puppet and the Cricket.** (National Catholic Reporter, 2002)
- Heffern, Rich. **Spirit in sound: New Sacred Music.** (National Catholic Reporter, 2002)
- Henderson, Lyn. **“A solitary genius: the establishment of Part’s technique (1958-68)”.** (Musical Times 2008)
- Hillier, Paul. **Arvo Pärt.** (Oxford Press, 1997)
- Hillier, Paul. **Arvo Pärt - Magister Ludi.** (Musical Times, 1989)
- Hodgkinson, Will. **The Reich stuff.** (The Guardian, 2001)
- Fallas, John. **Hard Complexities.** (University of Rochester Press, Rochester, NY & Woodbridge, 2004)
- Keller, Johanna. **MUSIC; An Imagination Bordered in Allegory.** (The New York Times, 2001)
- Koppel, Margit-Mariann. **My Heart's in the Highlands.** (http://kultuur.elu.ee/ke470_supin.htm)

- Kramer, Jonathan D. **The Nature and Origins of Musical Postmodernism.** (Judith Irene Lochhead, Joseph Henry Auner, Postmodern Music/Postmodern Thought, Bölüm 2)
- Langager, Graeme. **The Tintinnabuli Compositional Style of Arvo Pärt.** M.Mus., (California State University, Long Beach, 1997)
- Matthews Whiteman, Carol L. **Passio: The Iconography of Arvo Pärt.** (The City University of New York, 1997)
- McCarthy, Jamie. **An Interview with Arvo Pärt.** (The Musical Times, Vol. 130, No. 1753. 1989)
- Moody, Ivan. **Reflections on Life and Death in Contemporary Orthodox Music**
(http://jacwell.org/Spring_2001/reflections_on_life_and_death.htm)
- Muzzo, Grace Kingsbury. **"Systems, Symbols & Silence"**. (Choral Journal 2008): 23-35.
- Pinkerton, David E. **Minimalism, the Gothic Style, and Tintinnabulation in Selected Works of Arvo Pärt**
(<http://www.arvopart.org/>)
- Ramaut -Chevassus, Beatrice. **Müzikte Postmodernlik.** Çev. İlhan Usmanbaş. (Pan Yayıncılık, 2004)
- Smith, Geoff. **An interview with Arvo Part: Sources of invention.** (Musical Times, 1999)
- Teachout, Terry. **"Holy minimalism."** (Commentary, American Jewish Committee, 1995)
- McGlaughlin, Bill. **Arvo Pärt and the New Simplicity.**
(http://saintpaulsunday.publicradio.org/features/9810_part/index.htm)
- Mihkelson, Immo. **an Interview with Tõnu Kaljuste.** (Postimees, 2002)
- Nixon, Brian. **Why Arvo Pärt Matters.** (<http://www.assistnews.net/STORIES/2009/s09070077.htm>)
- Pärt, Arvo. **Fratres für Kammerensemble.** (Universal Edition UE 34174, 2007)
- Pärt, Arvo. **Fratres für Violine and Klavier.** (Universal Edition, UE17274, 1980)
- Phillips, Peter. **Holy Minimalism.** (The New Republic, 1997)
- Põldmäe, Alo. **An archivist's journey.** (Estonian Weekly Cultural Newspaper "Sirp" 1999)
- Rata, Alisa. **The Credo of Eternal Truth.** (www.arvopart.org)
- Schwarz, K. Robert. **Minimalists.** (Phaidon, 1996)
- Supin, Dorian. **Arvo Pärt: 24 Preludes for a Fugue.** (Ideale Audience, DVD, 2002)
- Teachout, Terry. **Holy minimalism.** (Commentary, 1995)
- Turner, Geoffrey. **Sounds of Transcendence.** (Cross Currents, 1995, Vol. 45)
- Walker, Bruce. **Arvo Pärt.** (Contemporary Musicians, 2003) <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3495800062.html>
- Westphal, Matthew. **Arvo Pärt's Passio.** (<http://www.andante.com/article/article.cfm?id=20605>)
- Wright, Stephen. **"Arvo Pärt (1935—)", in Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook.** (Westport, CT: Greenwood Press, 2002)
- <http://www.arvopart.info>

<http://www.arvopart.org>

<http://www.answers.com/topic/arvo-p-rt>

http://www.knowledgerush.com/kr/encyclopedia/Arvo_Part/

<http://www.musicolog.com>

<http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>

<http://www.oxfordmusiconline.com/>

Ek. 1 Arvo Pärt'in Aldığı Ödüller ve Onursal Doktoralar

1962 - *Meie Aed* ve *Maailma Samm* ile 1.lik ödülü, Genç Besteciler Yarışması (Sovyetler Birliği)

1989 - *Passio* ile “Edison Ödülü” (Hollanda)

1997 - “Triumph” adlı Bağımsız Rus Sanatları Ödülü

1998 - Estonya Cumhuriyeti Kültür Ödülü

2000 - Herder Ödülü (Almanya)

2003 - *Orient & Occident* ile “Çağdaş Müzik dalında” “Classical Brit Ödülü” (Britanya)

2003 - Koral çalışmalarıyla “Composition Trophy C.A” Ödülü (İtalya)

2003 - Borderland Ödülü (Polonya)

2005 - “Yılın Bestecisi” dalında “Musical America” Ödülü (ABD)

2005 - Avrupa Kilise Müzik Ödülü (Almanya)

2007 - *Da Pacem* ile “En İyi Koral Kayıt” dalında Grammy Ödülü (ABD)

2008 - Léonie Sonning Ödülü (Denmark)

2009 - Yaşam Boyu Başarı Ödülü (Estonya)

2010 - Uluslararası İstanbul Müzik Festivali, Yaşam Boyu Başarı Ödülü

Onursal Doktoralar ve Üyelikler:

1990 - Tallinn Müzik Akademisi (Estonya)

1991 - İsveç Kraliyet Müzik Akademisi

1998 - Tartu Üniversitesi (Estonya)

2001 – Kraliyet Sanat Akademisi (Belçika)

2002 - Durham Üniversitesi (Britanya)

2003 - Universidad Nacional de General San Martin Escuela de Humanidades (Arjantin)

2004 - Accademia Nazionale di Santa Cecilia (İtalya)

2007 - Freiburg Üniversitesi Teoloji Fakültesi (Almanya)

2009 - Liège Üniversitesi (Belçika) ve St Andrews Üniversitesi (İskoçya)

Grammy Adaylıkları:

1989 - *Passio* ile “en iyi çağdaş eser”

1991 - *Miserere* ile “en iyi çağdaş eser”

1997 - *Kanon Pokajanen* ile “en iyi çağdaş eser”

2003 - *Orient&Occident* ile “en iyi çağdaş beste” ve “en iyi klasik müzik albümü (ECM)

2010 - *In Principio* ile “en iyi klasik-çağdaş eser” (ECM)

Ek 2. Arvo Pärt 'in Tüm Eserleri

1957 — Four Easy Dance Pieces

1959 — 2 Sonatinen op. 1

Partita op. 2

Meie Aed op. 3

1960 — Nekrolog op. 5

1963 — Symphony no. 1 op. 9

Perpetuum mobile op. 10

Solfeggio

1964 — Collage über B-A-C-H

Quintettino op. 13

1966 — Pro et Contra

Symphony no. 2

1968 — Credo

1971 — Symphony no. 3

1976 — An den Wassern zu Babel Sassen Wir und Weinten

Für Alina

Pari Intervallo

Trivium

Wenn Bach Bienen Gezüchtet Hätte

1977 — Arbos

Cantate Domino Canticum Novum

Cantus in memory of Benjamin Britten

Fratres

Missa Syllabica

Sarah was Ninety Years Old

Summa

Tabula Rasa

1977 — Variationen zur Gesundung von Arinuschka
1978 — Spiegel im Spiegel
1980 — Annum per Annum
 De profundis
1982 — Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Johannem
1984 — Es sang vor Langen Jahren
 Hymn to a Great City
 Te Deum
 Wallfahrtslied
 Zwei slawische Psalmen
1985 — Psalom
 Stabat Mater
1988 — Festina Lente
 Sieben Magnificat-Antiphonen
1989 — Magnificat
 Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler
 Miserere
1990 — And one of the Pharisees ...
 Beatus Petronius
 Berliner Messe
 Bogoroditse Djévo
 Statuit ei Dominus
 The Beatitudes
1991 — Silouans Song
1992 — Mozart-Adagio
 Trisagion
1994 — Litany
1995 — Darf ich ...
 Kanon Pokajanen
1996 — I am the True Vine
1997 — Doppo la Vittoria
 The woman with the Alabaster Box
 Tribute to Caesar
1998 — Como Cierva Sedienta

Triodion
Zwei Beter
1999 — Cantique des Degrés
Orient & Occident
2000 — Cecilia, Vergine Romana
Littlemore Tractus
My heart's in the Highlands
Which was the son of ...
2001 — Nunc dimittis
2002 — Lamentate
Peace upon you, Jerusalem
Salve Regina
Zwei Wiegenlieder
2003 — In Principio
Most holy Mother of God
Passacaglia
2004 — Anthem of St John the Baptist
Da pacem Domine
L'abbé Agathon
2005 — La Sindone
Vater Unser
2006 — Für Lennart in Memoriam
Veni Creator
2007 — Morning Star
The Deer's Cry
2008 — These words ...
Alleluia-Tropus
Symphony no. 4 "Los Angeles"
2009 — Missa Brevis
Silhouette
2010 — Adam's Lament

Ek 3. Fratres: Diskografya

Eski ya da modern algı topluluğu için "Fratres" (1977)

Keman ve piyano için "Fratres" (1980)

- CD Arts United MM 1003: Glenn Basham (keman), Jodie De Salvo (piyano)
CD BIS CD 1392: Vadim Gluzman (keman), Angela Yoffe (piyano)
CD BIS CD 1434: Vadim Gluzman (keman), Angela Yoffe (piyano)
CD Black Box BBM 1025: Roman Mints (keman), Evgenia Chudinovich (piyano)
CD Catalyst 661 824 2: Maria Bachmann (keman), Jon Klibonoff (piyano)
CD Catalyst 661 878 2: Maria Bachmann (keman), Jon Klibonoff (piyano)
CD CDM 00194: Diego Conti (keman), Monica de Matteis (piyano)
CD Chamber Sound CSCD 99028: Wieska Szymczynska (keman), B n dicte Haid (piyano)
CD ECM New Series 1275 (817 764 2): Gidon Kremer (keman), Keith Jarrett (piyano)
CD ECM New Series 1405 (841 089 2): Gidon Kremer (keman), Keith Jarrett (piyano)
CD EMI Eminence 565 031 2: Tasmin Little (keman), Martin Roscoe (piyano)
CD HMV Classics 572 315 2: Tasmin Little (keman), Martin Roscoe (piyano)
CD Varese Sarabande VSD 5780 : Tasmin Little (keman), Martin Roscoe (piyano)
CD Fibonacci FIBO-002: Damien Pardo n (keman), St phane De May (piyano)
CD Proud Sound PROU CD 139: Rusne Mataityte (keman), Margrit Julia Zimmermann (piyano)

4 viyolonsel için "Fratres" (1983)

- CD Arsis 98060: Cello Quartet Amsterdam
CD Cellissimo: Ensemble Cellissimo
CD Sony Classical SK 61753: Alastair Blayden, Michael Stirling & Moray Walsh
CD Supraphon SU 3425-2 131: Jir  B rta, Jitka Vlaşankov , Petr Hejny ve Jaroslav Kulhan

8 viyolonsel için "Fratres" (1983)

- CD Etcetera KTC 1252: Conjunto Ib rico Cello Octet, Elias Arizcuren (şef)
CD Naxos 8.553750: Hungarian State Opera Orchestra, Tamas Benedek (şef)
CD TMD 099411: Conjunto Ib rico, Elias Arizcuren (şef)
CD Transes Europeennes TE013: L'Octuor De Violincelles

12 viyolonsel için "Fratres" (1983)

CD ECM New Series 1275 (817 764 2): Berlin Philharmonic Orchestra

Yaylı orkestra ve perküsyon için "Fratres" (1983)

CD Arvo Pärđi Sünnipäevorkestri Kontsert: Arvo Pärđi Sünnipäevorkester, Everett Lee (şef)

CD BIS CD 834: Tapiola Sinfonietta, Jean-Jacques-Kantorow (şef)

CD Capriccio 67 079: Moscow Virtuosi, Vladimir Spivakov (şef)

CD Chandos CHAN 9134: Philharmonia Orchestra, Neeme Järvi (şef)

CD EMI Angel 56402: London Philharmonic, Franz Welser-Möst (şef)

CD EMI Classics 471 689 2: London Philharmonic, Franz Welser-Möst (şef)

CD EMI Angel CDC 5 55619 2: London Philharmonic, Franz Welser-Möst (şef)

CD Koch International Classics KICCD 7597: Galicia Symphony Orchestra, Victor Pablo Pérez (şef)

CD Virgin Classics 545 338 2: London Philharmonic, Franz Welser-Möst (şef)

CD Naxos 8.553750: Hungarian State Opera Orchestra, Tamas Benedek (şef), Antal Eisrich & Miklós Kovács (perküsyon)

CD Naxos 8.558182/3 : Hungarian State Opera Orchestra, Tamas Benedek (şef), Antal Eisrich & Miklós Kovács (perküsyon)

CD Telarc CD 80387: I Flaminghi, Rudolf Werthen (şef)

CD Telarc CD 89111: I Flaminghi, Rudolf Werthen (şef)

CD VSO Records VSO102: Vancouver Symphony Orchestra, Clyde Mitchell (şef)

CD Virgin Classics 7243 5 45501 2: Estonian National Symphony Orchestra, Paavo Järvi (şef)

CD Wellspring WSPRINGCD 16 CD: The Wellspring Ensemble

Yaylı kuartet için "Fratres" (1985)

Arvo Pärt düzenlemesi

CD ATMA ACD 22310: Franz Joseph String Quartet

CD BIS CD 574: Tallinn Quartet

CD BIS Cd 1434: Tallinn Quartet

CD Collins Classics 14752: Duke Quartet

CD FG Classics FGCD 1071: Tallinn Quartet

CD Naxos 8.553750: Béla Nagy, Katalin Schneider, Rezso Hajna, Judit Kis Domonkos

CD Virgin Classics VC 5 45023 2: Chilingirian Quartet

Thomas Höfer düzenlemesi

CD Nonesuch 979 181 2: Kronos Quartet

CD Nonesuch 979 221 2: Kronos Quartet

CD Nonesuch 979 504 2: Kronos Quartet

Dietmar Schwalke tarafından düzenlenmiş, 1989 yılında viyolonsel ve piyano için

"Fratres"

CD Carlton/IMP Classics 30367 02362: Ulrich Boeckheler (viyolonsel), Susan Starr (piyano)

CD Ethic CD197525: Friedrich Kleinhapl (viyolonsel), Jeanne Mikitka (piyano)

CD Naxos 8.553750: Tibor Parkanyi (viyolonsel), Sandor Falvai (piyano)

CD Quartz QTZ 2032: Matthew Barley (viyolonsel), Stephen De Pledge (piyano)

CD Supraphon 112 156 2: Jiri Barta (viyolonsel), Marian Lapsansky (piyano)

CD Telarc CD 80387: France Springuel (viyolonsel), Mireille Gleizes (piyano)

Beat Briner tarafından düzenlenmiş, ahşap oktet ve perküsyon için "Fratres" (1990)

CD Naxos 8.553750: Hungarian State Opera Orchestra, Tamas Benedek (şef)

CD Telarc CD 80387: I Flaminghi, Rudolf Werthen (conductor)

Keman, yaylı orkestra ve perküsyon için "Fratres" (1992)

CD Deutsche Grammophon 457 647 2: Gothenburg Symphony Orchestra, Neeme Järvi (şef), Gil Shaham (keman)

CD Naxos 8.553750: Hungarian State Opera Orchestra, Tamas Benedek (şef), Béla Nagy (keman) CD Telarc

CD 80387: I Flaminghi, Peter Manning (şef)

CD Teldec 0630 14654 2: Deutsche Kammerphilharmonie, Gidon Kremer (keman/şef)

Trombon, yaylı orkestra ve perküsyon için "Fratres" (1994)

Viyolonsel, yaylı orkestra ve perküsyon için "Fratres" (1995)

Gitar, yaylı orkestra ve perküsyon için "Fratres" (2002)

Viyola ve piyano için "Fratres" (2003)

"Fratres": diğer düzenlemeler

CD Black Box BBM 1068: Matthew Barley (viyolonsel)

CD Czardas Duo: (Matthew Forbes & Ian Watson tarafından viyolonsel ve akordiyon için yapılmış düzenleme)

The Czardas Duo: Matthew Forbes (viyolonsel), Ian Watson (akordiyon)

CD Discipline Global Music DGM 9501 2: (Hideyo Moriya, Bert Lams ve Paul Richards tarafından gitar üçlüsü için düzenleme) California Guitar Trio

CD N-Gram 0630 10722 2: (William Orbit tarafından elektronik seslerle yapılmış düzenleme) William Orbit (elektronik sesler)

Ek 4. Fratres: Keman-Piyano Düzenlemesinin Notası

2

für Elena und Gidon Kremer

Fratres

für Violine und Klavier

(1977, 1980)



Arvo Pärt
(* 1935)

$\text{♩} = 52-63$

1 *legato*

ppp poco a poco cresc. sin' al fff

© Copyright 1980 by Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 17 274
Korr. XII / 2004

The image displays ten staves of musical notation, likely for a piano. Each staff contains a complex rhythmic pattern, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. The notation includes various time signatures, such as 4/4, 3/4, and 2/4. A prominent feature is the use of triplets, indicated by a '3' above groups of notes. The music is written in a single melodic line on a grand staff. The piece concludes with a dynamic marking of *fff* (fortissimo) at the end of the final staff.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a *pizz.* marking above a chord and a *p* dynamic marking below. The middle and bottom staves are grand piano staves. The middle staff has a *f* dynamic marking and a *v* marking. The bottom staff has an *8* marking and a *v* marking. The system concludes with a double bar line.

The second system begins with a boxed number '2' and an *arco* marking. It features three staves. The top staff has a *ppp* dynamic marking. The middle and bottom staves are grand piano staves with a *pp* dynamic marking. The system concludes with a double bar line.

The third system consists of three staves. The top staff has a *pp* dynamic marking. The middle and bottom staves are grand piano staves. The system concludes with a double bar line.

The fourth system consists of three staves. The top staff has a *pp* dynamic marking. The middle and bottom staves are grand piano staves. The system concludes with a double bar line.

pizz.
p

3 arco
mp

legato

8

8

mp

UE 17 274

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The grand staff contains harmonic accompaniment with chords and moving lines. A fermata is placed over the final notes of the system.

Second system of a musical score, similar in structure to the first. It features a single treble clef staff and a grand staff. The melodic line continues with similar rhythmic and intervallic patterns. The accompaniment provides harmonic support. A fermata is present at the end of the system.

Third system of a musical score, featuring a more complex arrangement. The top staff has a section marked "pizz." (pizzicato) with dynamics *p* and *mf*, followed by a section marked "arco non legato" with dynamics *p* and *f*. A circled number "4" is placed above the staff. The grand staff below includes a section with "vivo" markings and dynamics *p* and *mp*, and another section with *mf*. There are also markings for "8..." in the bass line.

Fourth system of a musical score. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The top staff contains a highly rhythmic, repetitive melodic pattern. The grand staff contains harmonic accompaniment with chords and moving lines. A fermata is placed over the final notes of the system.

System 1: Treble clef with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Piano accompaniment in 4/4 time with chords and a bass line. A flat (b) is placed above the second measure of the piano part.

System 2: Treble clef with a complex rhythmic pattern. Piano accompaniment in 4/4 time with chords and a bass line.

System 3: Treble clef with a complex rhythmic pattern. Piano accompaniment in 4/4 time with chords and a bass line.

System 4: Treble clef with a complex rhythmic pattern. Piano accompaniment in 4/4 time with chords and a bass line. Includes dynamic markings: *pizz.*, *f*, *p*, *p*, and *mp*. There are also markings for eighth notes with a dotted line and a vertical line below them.

UE 17 274

5 *arco*
rubato
mp (legato)

mp

The first system of music consists of three staves. The top staff is for the violin, starting with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The middle and bottom staves are for the piano, with a *p* (piano) dynamic and a *viv.* (vivace) tempo marking. The piano part includes a dotted quarter note followed by an eighth note, with an *8...* (octave) marking below it.

The second system begins with a measure number '6' in a box. The top staff is for the violin, marked *arco* and *ff* (fortissimo). The middle and bottom staves are for the piano, marked *ff sub.* (fortissimo, *subito*). The piano part features a sustained bass line with chords.

The third system continues the musical material from the second system. The violin part maintains its *ff* dynamic and *arco* playing style. The piano accompaniment continues with a steady bass line and harmonic support.

The fourth system concludes the musical content on this page. It features the same instrumental parts as the previous systems, with the violin playing *arco* and *ff*, and the piano playing *ff sub.*

Musical score for the first system, measures 1-2. The top staff is a single treble clef line with a *pizz.* marking above measure 1. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with *f* and *mf* markings. Measure 1 has a *f* dynamic, and measure 2 has an *mf* dynamic. Both measures feature a dotted quarter note in the bass line and a half note in the treble line. The bass line includes an 8-measure repeat sign.

Musical score for the second system, measures 3-4. The top staff is a single treble clef line with an *arco* marking above measure 3. The bottom staff is a grand staff with *mf* and *f* markings. Measure 3 has an *mf* dynamic, and measure 4 has an *f* dynamic. Both measures feature a dotted quarter note in the bass line and a half note in the treble line. The bass line includes an 8-measure repeat sign.

Musical score for the third system, measures 5-6. The top staff is a single treble clef line with a *ff* marking above measure 5. The bottom staff is a grand staff with *ff* markings. Both measures feature a dotted quarter note in the bass line and a half note in the treble line. The bass line includes an 8-measure repeat sign.

Musical score for the fourth system, measures 7-8. The top staff is a single treble clef line with *f* and *mf* markings. The bottom staff is a grand staff with *f* and *mf* markings. Measure 7 has an *f* dynamic, and measure 8 has an *mf* dynamic. Both measures feature a dotted quarter note in the bass line and a half note in the treble line. The bass line includes an 8-measure repeat sign.

Musical score for the first system, measures 1-2. The top staff is a single treble clef line with a 'pizz' marking above measure 1 and dynamic markings 'f' and 'mf' below. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a 'v' marking above measure 1 and dynamic markings 'mf' and 'mp' below. Measure 1 contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. Measure 2 contains a whole note chord in the treble and a half note in the bass. A circled number '8' is placed above the first measure.

Musical score for the second system, measures 3-4. The top staff is a single treble clef line with an 'arco' marking above measure 3 and a dynamic marking 'mp' below. The bottom two staves are a grand staff with a dynamic marking 'mp' below. Measure 3 contains a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 4 contains a half note in the treble and a half note in the bass. A circled number '8' is placed above the first measure.

Musical score for the third system, measures 5-6. The top staff is a single treble clef line with a '3' marking above measure 5. The bottom two staves are a grand staff. Measure 5 contains a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 6 contains a half note in the treble and a half note in the bass.

Musical score for the fourth system, measures 7-8. The top staff is a single treble clef line with a '3' marking above measure 7. The bottom two staves are a grand staff. Measure 7 contains a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 8 contains a half note in the treble and a half note in the bass.

ÖZGEÇMİŞ

1981 yılında Van'da doğan Barış Karabulut, 1991 yılında Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Prof. Nuri İyicil ile keman, Prof. Metin Ülkü ile piyano çalışmalarına başladı. Daha sonraki yıllarda Arif Manafı ile çalışmalarına devam etti. İlk solo keman performansını 1992 yılında Trakya Üniversitesi Türkan Sabancı Kültür Merkezi'nde gerçekleştirdi. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda çalışmalarını sürdürdü ve lise öğrenimini 1997 yılında takdir derecesiyle bitirdi, aynı yıl Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde İngilizce hazırlık eğitimi aldı. 1999 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nı Prof. Nuri İyicil'in keman öğrencisi olarak kazandı, aynı zamanda Prof. Çiğdem İyicil, Doç. Pelin Halkacı, Elif Tarakçı ve Nilay Karaduman ile de çalışma fırsatı buldu. 2002 yılında Lukas David'in İstanbul'da düzenlenen Masterclass'larına katıldı. 2005 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan mezun oldu ve aynı yıl Almanya'nın Leipzig kentinde düzenlenen Bach Masterclass'larında Dmitri Sitkovetsky ile çalışma fırsatı buldu. 2007 yılında Hollanda'nın Groningen şehrinde Sarah Kapustin'in yaz kursuna katıldı.

Barış Karabulut, kemancı olarak İstanbul'da bir çok konser salonunda solo ve oda müziği konserleri gerçekleştirmiş, 2009 yılında YTÜ oditoryumunda, 2010 yılında All Saints Moda Kilisesi'nde ve Semiha Berksoy Opera Vakfı'nda resital vermiştir. Her yıl düzenlenen "Sesin Yolculuğu, Genç Besteciler Şenliği" kapsamında İTÜ Mustafa Kemal Amfisi'nde düzenlenen konserlerde bir çok kez yer almıştır. 2002-2009 yılları arasında Bakırköy Oda Orkestrası'nın 1. keman grubunda görev almış, aynı zamanda Cemal Reşit Rey İstanbul Senfoni Orkestrası, Kamerata İstanbul Oda Orkestrası gibi topluluklarla konserler vermiştir. 2010 yılında ise İtalya'da Toscana Gençlik Senfoni Orkestrası bünyesinde bir konser vermiştir.

2007 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım yüksek lisans programına kabul edilen Karabulut, tez çalışmalarını keman sanatçısı Doç. Eylem Arıca ile sürdürmektedir. Barış Karabulut, 2010 yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Öğretim Görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır.