

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
KOMPOZİSYON VE ORKESTRA
ŞEFLİĞİ PROGRAMI

SYMPHONY OF DIALOGUE

(Solistler ve Orkestra için)

ile

PIERRE BOULEZ'İN *SUR INCISES* İSİMLİ ESERİNİN
HETEROFONİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

1. Cilt

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

20076044 Evrim DEMİREL

Danışman:

Prof. Dr. Hasan UÇARSU

İstanbul – 2013

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
KOMPOZİSYON VE ORKESTRA
ŞEFLİĞİ PROGRAMI

SYMPHONY OF DIALOGUE

(Solistler ve Orkestra için)

ile

PIERRE BOULEZ'İN *SUR INCISES* İSİMLİ ESERİNİN
HETEROFONİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

1. Cilt

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

20076044 Evrim DEMİREL

Danışman:

Prof. Dr. Hasan UÇARSU

İstanbul – 2013

Evrin DEMİREL tarafından hazırlanan **Symphony of Dialogue (Solistler ve Orkestra İçin) ile Pierre Boulez'in Sur Incises İsimli Eserinin Heterofoni Bağlamında İncelenmesi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 21 / 06 / 2013

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Dr.Hasan UÇARSU (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof.Dr.Özkan MANAV



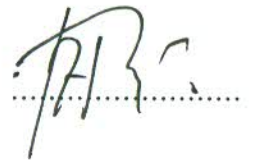
Jüri Üyesi : Prof.Ruhi AYANGİL (Fatih Ün.v.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Doç.Mehmet NEMUTLU



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Turgut F. PÖĞÜN (Bilgi Ün.v.Öğr.Üy.)



ÖNSÖZ

Yeniye aramak, besteciler için tarih boyunca vazgeçilmez bir tutum olmuştur. Sadece besteciler için değil, tüm disiplinlerde sanatçılar, özgün bir estetik oluşturmak adına yeni söylemlere ihtiyaç duymuşlardır. Besteciler yeni üretim alanlarına kimi zaman soyutlama yoluyla, kimi zaman da var olanı daha karmaşık hale getirerek ulaşmışlardır.

Günümüzde, Avrupa Müziği'nde yaşanan tüm heyecan verici gelişmelerin ardından, bestecilere yeni bir söylem yaratabilmek için geniş alanlar kalmamış gibi görülebilir. Fakat, yine Avrupa Müziği'nden biliyoruz ki, yeni bir söylem yaratmak için, yeni bir sistem yaratmak tek şart değildir. Besteciler var olan üslupları başka bir bakış açısıyla, başka bir söylem içerisine alarak da yeni söylemler elde etmişlerdir. Mahler ve Stravinski'nin bir çok eseri bu tartışılan anlam içinde değerlendirilebilir.

Symphony of Dialogue bu bağlamda yeni bir söyleme ulaşmak için, Türk Müziği'nde var olan doğaçtan icra edilen hafızlık geleneği ile Avrupa Müziği'ni yan yana getiriyor. Yeni bir söylem yaratma kaygısından öte, makam müziğini tanıyan bir besteci olarak, birinci önceliğim, tanıdığım bildiğim malzemeler ile bir müzik tasarımı oluşturmaktı.

Symphony of Dialogue, Boulez'in Messiaen için yaptığı "bestelemez üst üste getirir" betimlemesine paralellikler gösterir; örneğine nadiren rastlanabilecek bir sentez olarak bu eser, farklı üslupları aynı anlam içinde bir araya getirerek yeni bir söylem yaratmaya öykünmektedir.

Eserin içeriğine baktığımız zaman sadece hafızlık geleneğiyle değil orkestra yazısıyla da Türk Müziği'nden çok etkilendiği gözlemlenebilir. Türk Müziği'nde sıklıkla karşılaşılan heterofoni tekniği eserde önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda bu eserle ilintili olarak heterofoni tekniğinden oldukça fazla yararlanan bir başka besteci Pierre Boulez'in *Sur Incises* isimli eseri incelenmiştir.

Çeşitli müzik kültürlerinde ve Avrupa Müziği'nde çok rastlanan bir kompozisyon tekniği olarak heterofoni hem eserin, hem de eser metninin önemli ve vazgeçilmez bir unsurudur. Eserde heterofoni tekniği uygulamaya konulmuş, eser metninde Boulez tarafından uygulamaya konulmuş heterofoni tekniği çeşitli yönleriyle ele alınmış ve konu kapsamlı şekilde irdelenmiştir.

1. Ciltte **Pierre Boulez'in *Sur Incises* İsimli Eserinin Heterofoni Bağlamında İncelenmesi** yer almaktadır. 2. Ciltte **Solistler ve Orkestra İçin *Symphony of Dialogue***

2007 yılının güz döneminde başladığım sanatta yeterlik programı boyunca aşağıda listesini sunduğum 11 yapıt bestelediğimi jürinin bilgilerine sunmak isterim. Toplam süresi 3 saati aşan bu yapıtlardan biri olan *Symphony of Dialogue* metinsel içeriği ve formasyonu gereği tezin merkezine alınmıştır. Hollandalı orkestra şefi Daan Admiraal tarafından sipariş edilen bu eser Hollanda'da yeni müzik vakfı olarak işlev gören "The Nederlands Fonds voor Podium Kunsten" tarafından desteklenmek suretiyle bestelenmiştir. Amsterdam merkezli amatör bir orkestra olan Symphonieorkest De Philharmonie için bestelenmiş ve 22 Kasım 2009 tarihinde Amsterdam Muziekgebouw aan't IJ konser salonunda seslendirilmiştir.

Evrin Demirel

İstanbul 2013

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
SUMMARY.....	vi
ÖRNEKLER ÇİZELGESİ.....	vii
1. GİRİŞ	9
1.1. Heterofoni Kavramının Kökeni.....	9
2. ÇEŞİTLİ MÜZİK KÜLTÜRLERİNDE HETEROFONİ	12
2.1. Gamelan müziği.....	12
2.2. Bulgar Müziği.....	16
2.2.1 Kesik Dem Sesi.....	17
2.2.2 Demli Heterofoni.....	17
2.2.3 Heterofoni.....	18
3. AVRUPA MÜZİĞİNDE HETEROFONİ	19
3.1. Tarihsel Gelişimi.....	19
3.2. Organum.....	20
3.3. Klasik Dönem	22
3.3.1. 3. <i>Senfoni</i> – Ludwig van Beethoven.....	23
3.3.2. <i>Die Ruinen von Athen</i> – Chor der Derwische – Ludwig van Beethoven.....	24
3.4. Romantik Dönem	28
3.4.1. <i>Harold en Italie</i> – Hector Berlioz.....	28
3.5. Geç Romantik Dönem	31
3.5.1. <i>Das Lied von der Erde</i> – Gustav Mahler.....	31

3.6. 20. Yüzyıl.....	37
3.6.1. <i>Petruška</i> – Igor Stravinski.....	37
4. PIERRE BOULEZ VE <i>SUR INCISES</i>.....	43
4.1 Pierre Boulez.....	43
4.1.1. Pierre Boulez ve Heterofoni.....	45
4.1.2. <i>Le Marteau Sans Maitre</i>	47
4.2. <i>Sur Incises</i>'e Genel Bir Bakış.....	49
5. <i>SUR INCISES</i>.....	52
5.1 1.Bölüm “Moment I”.....	52
5.1.1 - 1. Bölme.....	53
5.5.1.1. - 1. Kesit.....	53
5.5.1.2. - 2. Kesit.....	58
5.5.1.3. - 3. Kesit.....	58
5.5.1.4. - 4. Kesit.....	61
5.5.1.5. - 5. Kesit.....	63
5.1.2. - 2. Bölme “Çıldırılmış Gamelan”.....	64
5.1.2.1. Asimetri.....	66
5.1.2.2. Askı Perdeleri.....	68
5.1.2.3. Heterofoni.....	71
5.1.3. - 3. Bölme.....	75
5.1.3.1. A kesiti.....	75
5.1.3.2. B kesiti.....	77
5.1.3.3. C kesiti.....	78
5.1.3.4. D kesiti.....	78
5.1.3.5. E kesiti.....	79
5.2 2. Bölüm “Moment II”.....	80
5.2.1. - 1. Bölme.....	80
5.2.1.1. - 1. Kesit.....	81
5.2.1.2. - 2. Kesit.....	83
5.2.1.3. - 3. Kesit.....	84

5.2.1.4. - 4. Kesit.....	85
5.2.1.5. - 5. Kesit.....	86
5.2.1.6. - 6. Kesit.....	86
5.2.1.7. - 7. Kesit.....	87
5.2.2. - 2. Bölme.....	87
5.2.2.1. - 1. Kesit.....	87
5.2.2.2. - 2. Kesit “Girdap”	90
5.2.2.3. - 3. Kesit.....	91
5.2.3. - 3. Bölme “Koda”	91
5.2.3.1. - 1. Kesit “Climax”	91
5.2.3.2. - 2. Kesit “Koda’nın Kodası”	95
6. SONUÇ.....	98
7. EKLER.....	99
8. KAVRAM DİZİNİ.....	100
9. KAYNAKLAR.....	103
9. ÖZGEÇMİŞ.....	107

TEŞEKKÜR

Geniş vizonu, bilgi birikimi, olumlu motivasyonu, g¼çlü enerjisi ve çözüme odaklı bakış açısıyla bu tezin oluőmasına çok değerli katkılarda bulunan Prof. Dr. Hasan Uçarsu'ya teőekkürlerimi sunarım. Kendisi yol gösterici olmaktan öte, öngör¼leri ve tavsiyeleriyle sanatta yeterlik eğitimimin başından bu yana benim için ufuk açıcı bir fig¼r olmuştur.

Ayrıca Prof. Dr. Özkan Manav'a ve Doç. Mehmet Nemutlu'ya tüm çalıőmalarım süresince verdikleri desteklerden ve olumlu yaklaőımlarından dolayı teşekkür ve saygılarımı sunarım.

ÖZET

PIERRE BOULEZ'İN *SUR INCISES* İSİMLİ ESERİNİN HETEROFONİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Bu çalışmada, 20. yüzyılın önemli bestecilerinden biri olan Pierre Boulez'in, 1996-1998 yılları arasında bestelediği son dönem yapıtlarından biri olan *Sur Incises* isimli eseri incelenmiştir.

3 piyano, 3 arp, ve 3 vürmalı çalgı grubu için bestelenen iki bölümlü bu yapıt, ezgisel kurgu açısından heterofoni tekniği içermektedir. Heterofoni bu bağlamda 20. ve 21. yüzyıl bestecilerinin sıklıkla yararlandığı bir kompozisyon tekniği olarak, konunun merkezine alınmış, kavram çeşitli müzik kültürlerinde ve Avrupa müziğindeki örnekleriyle irdelenmiştir.

Bu çalışmada çeşitli müzik kültürlerinde sıklıkla karşılaşılan heterofoni tekniğinin, Avrupa müziğindeki örnekleri sergilenmiş; günümüzde çağdaş besteciler için de önemli bir esin kaynağı olan heterofoni kavramının Boulez tarafından nasıl kullanıldığı ve yorumlandığı analiz edilmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Symphony of Dialogue, Heterofoni, Pierre Boulez, Sur Incises

SUMMARY

ANALYSIS OF *SUR INCISES* BY PIERRE BOULEZ IN THE CONTEXT OF HETEROPHONY

In this study, *Sur Incises* is studied. Pierre Boulez, who is one of the major composers of the 20th Century, composed the piece.

The piece, which is composed for 3 pianos 3 harps and 3 percussions, comprised of 2 main sections. *Sur Incises* incorporates heterophony techniques in the melodic organization. In this context heterophony is examined with its European and non European examples, as a fundamental concept, which is a composition technique utilized frequently by the contemporary composers.

In this study, heterophony examples are exhibited and analyzed how Boulez used and interpreted the heterophony technique, which is an essential inspirational source for the composers today.

KEYWORDS: Symphony of Dialogue, Heterophony, Pierre Boulez, Sur Incises

ÖRNEKLER ÇİZELGESİ

Örnek	Sayfa No.
1. Gamelan Notasyonu.....	14
2. Gamelan Müziği, (Batı Notasyonu).....	15
3. Bulgar Halk Şarkısı.....	17
4. Bulgar Halk Şarkısı.....	18
5. Bulgar Halk Şarkısı.....	19
6. Organum.....	21
7. Organum (Notre Dame Okulu).....	22
8. Okeghem, <i>Missa Prolatorum</i>	23
9. Beethoven, <i>3. Senfoni</i> (1. Bölüm).....	24
10. Beethoven, <i>Die Ruinen von Athen – Chor der Derwische</i>	26
11. Beethoven, <i>Die Ruinen von Athen – Chor der Derwische</i>	27
12. Beethoven, <i>Die Ruinen von Athen – Chor der Derwische</i>	28
13. Berlioz, <i>Harold en Italie</i> , (4. Bölüm).....	30
14. Berlioz, <i>Harold en Italie</i> , (4. Bölüm).....	31
15. Berlioz, <i>Harold en Italie</i> , (4. Bölüm).....	31
16. Mahler, <i>Das Lied von der Erde – “Das Trinklied Jammer der Erde”</i>	35
17. Mahler, <i>Das Lied von der Erde – “Das Trinklied Jammer der Erde”</i>	36
18. Mahler, <i>Das Lied von der Erde – “Das Trinklied Jammer der Erde”</i>	36
19. Stravinski, <i>Petruşka</i>	40
20. Stravinski, <i>Petruşka</i>	41
21. Stravinski, <i>Petruşka</i>	42
22. P. Boulez, <i>Le Marteau sans Maître</i> Bölüm VI	48
23. P. Boulez, <i>Sur Incises</i> , Form Şeması.....	52

24. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 1).....	53
25. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 1).....	54
26. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 1).....	54
27. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 1).....	55
28. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 1).....	55
29. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 1).....	56
30. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 2).....	56
31. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 2).....	57
32. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 16).....	60
33. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 23).....	61
34. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 24).....	62
35. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 43).....	64
36. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 44).....	67
37. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 316).....	70
38. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 44).....	72
39. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 377).....	73
40. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 377).....	74
41. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment I ölçü no. 418).....	76
42. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment II ölçü no. 1).....	82
43. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment II ölçü no. 78).....	84
4. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment II ölçü no. 89).....	85
45. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment II ölçü no. 108).....	86
46. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment II ölçü no. 123).....	88
47. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment II ölçü no. 126).....	89
48. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment II ölçü no. 129).....	89
49. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment II ölçü no. 130).....	90
50. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment II ölçü no. 238).....	92
51. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment II ölçü no. 275).....	94
52. Boulez, <i>Sur Incises</i> , (Moment II ölçü no. 276).....	96

1. GİRİŞ

1.1. Heterofoni Kavramının Kökeni

Tek bir ezginin farklı çalgılar ya da sesler tarafından, eşzamanlı olarak, farklı ritim ya da tempo, farklı süslemeler ve figürler, ya da farklı üsluplarla çalınmasına ya da söylenmesine dayanan müzikal dokudur.¹

Heterofoni, ilk defa milattan önce 680 – 645 yılları arasında yaşamış Yunan şair Arkilokhus tarafından kullanılmış bir terimdir. Daha sonra sistematik müzikolojiye polifonik müziğe bir alt kategori olarak eklenmiştir. Karmaşık bir “monofoni” (eşliksiz tek sesli müzik yapısı) olarak da tanımlanabilecek olan heterofoni, bir ana ezginin, birçok çalgı ve/veya insan sesi tarafından değişik ritim ve tempo ile ayrıntılarda farklı renklendirilerek icra edilmesidir.² Burada konu edilen renklendirme kavramı, üslupla ve dolayısıyla farklı kültürlerde zamanla oluşmuş süsleme gelenekleriyle bağlantılı olarak çok çeşitlilik göstermektedir. Bu bağlamda heterofoni, müziğin armoniden çok, ezgiye dayalı öğeler içinde geliştiği müzikal kültürlerde daha çok rastlanan bir doku olarak karşımıza çıkmaktadır. Heterofonik müzik dokularına batı müziğinden çok Japonya, Endonezya, Filipinler, Çin, Ortadoğu ve Türk makam müziği geleneklerinde rastlamamızın nedeni bu müziklerin düşey değil yatay bir gelişme göstermesinden kaynaklanmaktadır. Doğu müziklerine özgü bir icra biçimi olan heterofoni, ezgiyi zenginleştirme ihtiyacının yanı sıra, birlikte çalma geleneğinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve ortaya çıktığı her kültürde o kültürün özelliklerine bağlı olarak özgün bir hal almıştır. Örneğin Endonezya’ya ait Gamelan müziğindeki heterofoni Türk makam müziğindeki heterofoniyle temel mantık olarak büyük benzerlikler gösterse de, müziğin

¹ Kamien Roger
Music An Appreciation

² The New Grove Dictionary of Music and Musicians

söylemi ve üslubuyla ilintili olarak bu iki müzik birbirinden çok farklı estetik sonuçlara varmaktadır. Bu noktada etkili olan temel unsur, birbirlerinden farklı ses sistemleri, süsleme ve icra üslupları kullanıyor olmalarıdır. Örneğin Türk makam müziği sistemi içinde kullanılan çarpmalar ve süsleme notaları Gamelan müziğinde kullanılan süslemelerle farklılıklar gösterir. Bu farklılıklar kullanılan ses sisteminden, çalgıların yapısal farklılıklarından ve en önemlisi üslup özelliklerinden kaynaklanır.

Bir teknik olarak heterofoni genellikle temel bir ezgiyi renklendirme ihtiyacından meydana gelmiş olsa da, kimi zaman çalgıların teknik kapasitelerine bağlı olarak ezginin farklı oktavlarda icra edilme zorunluluklarıyla da oluşmaktadır. Tiz ya da pest bölgeye doğru yönelmiş bir ezginin topluluk tarafından icrası sırasında bazı çalgıların ses bölgelerinin sınırlarını aşmasından dolayı, bir oktav pest veya tiz icra edilme zorunluluğu da bir çeşit heterofoni oluşturmaktadır. Çalgı ve ses genişliği bile, bazen farklı ses bölgelerinde icrayı zorunlu kılması nedeniyle belirleyici olmaktadır. Avrupa müziğinde 20. yüzyıla kadar, doğu müziklerinden farklı olarak, özellikle orkestra yazısında heterofoni tekniğinin kullanılmasının nedeni bir üslup kaygısından ziyade, çalgıların teknik kapasitelerinin birbirlerinden farklı olmasından kaynaklanır. Avrupa müziğinde karşılaşılan örnekler ses bölgelerinin ve çalgı kapasitelerinin farklılığından kaynaklanırken, doğu müziğindeki örnekler daha çok bir üslup olarak bu tekniğin kullanıldığını göstermektedir. Burada Avrupa tipi orkestranın Avrupa dışı çeşitli kültürlerde var olmadığını da altını çizmek gerekmektedir. Örneğin Türk makam müziğinde karşılaşılan bir topluluğu ele alırsak icra geleneğinin Avrupa müziğinden ne denli farklı olduğunu görebiliriz. Avrupa müziğinde orkestranın kullandığı partiyon Türk makam müziğinde topluluğun kullandığı partiyondan oldukça farklıdır. Avrupa müziğinde besteci orkestradaki tüm çalgı ve çalgı grupları için özel bir parti oluştururken Türk makam müziğinde tüm topluluk aynı notasyonu kullanmaktadır. Bu notasyon sadece temel ezgi çizgisini gösterir. Müzisyenler ezgiyi bestecinin ayrıntıladığı biçimde değil kendi müzikal becerilerine göre renklendirir ve süslerler. Bu süsleme ve renklendirme biçimi artık gelenek haline gelmiş çeşitli tavırlarla belirlenir. Türk makam müziğinde heterofoni bu durumun doğal bir sonucu olarak karşımıza çıkar.

Milattan önce 424/423 – 348/347 yılları arasında yaşamış Yunan filozofu Platon Yasalar kitabının 7. cildinde heterofoni terimini kullanmıştır. Yunanca değişik anlamına gelen “hetero” kökeninden türeyen bu kelime “değişik sesler” anlamını taşımaktadır. Müzikologlar tarafından günümüz terminolojisine adapte edilen bu terim, doğaçlanan polifonik müziği ifade eden, bir ezginin iki veya daha çok çalgı ve ses ile eşzamanlı bir biçimde farklı eklentilerle icra edilmesidir. Şarkıcının söylediği ezgiye çalgıcuların fazladan eklediği farklı notalar ve süslemeler heterofoni terimiyle açıklanmaktadır.³

Platon’un tartıştığı anlam Lir çalgısının, şarkıcının söylediği şarkıya eşlik olarak icra ettiği, çeşitlilik gösteren ezgisel eşlikten ibaretti. Bu eşlik, şarkıyı yani ezgiyi, sıkı veya gevşek takip edebilir, seslendirdiği perdeler ezgiden farklılık gösterebilir, tempoda yavaşlama veya hızlanma olabilir ve ezgisel yapıyla uyumlu ya da ona karşıt bir durum sergileyebilir, ezginin ritmik özelliklerinden farklı olarak ritmik yapıda çeşitlilik ortaya koyabilir.⁴

Bu tanımda açıkça görülebileceği gibi Antik Yunan’da heterofoni, Lir çalgısının seslendirdiği ezgi ile şarkıcının icra ettiği ezgi arasındaki farklılıkları kapsamaktadır. Fakat burada konu edilen perde, tempo ve ritmik çeşitlilik ayrıntılı bir şekilde ortaya konulmamıştır. Bu ayrıntı bu güne kadar, Avrupa müziği dışındaki diğer müzik geleneklerinde sıkı bir biçimde belirtilmiş değildir. Bunun nedeni Avrupa müziği dışındaki müzik kültürlerinde notasyon geleneğinin Avrupa müziğindeki kadar ayrıntılı olmayışı olabilir. Daha çok icra uygulamalarına dayalı olarak ve genellikle doğaçlama seslendirme geleneğine bağlı olarak uygulanmış ve halen uygulanmaya devam etmektedir.

³ Napier, John - A 'Failed' Unison or Conscious Differentiation: The Notion of 'Heterophony' In North Indian Vocal Performance - Croatian Musicological Society

⁴ Harvard Dictionary of Music, (çevrimiçi)
harvard dictionary of music *heterophony* 383

2. ÇEŞİTLİ MÜZİK KÜLTÜRLERİNDE HETEROFONİ

2.1. Gamelan Müziği

Endonezya ve Güneydoğu Asya'nın yerel dillerinde müzik topluluğu anlamına gelen "Gamelan" sözcüğü aynı zamanda bu coğrafi bölgede icra edilen müzik türlerinden birini de temsil eden bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Bugün Endonezya'nın başkenti olan Cakarta kentinin de üzerinde bulunduğu Java Adası'na ait, Java müziği adıyla da bilinen Gamelan müziği, etnomüzikologlar arasında en çok ilgi gören geleneksel müzik türlerindedir.⁵

Cava Gamelan müziğinde ezgi kavramı, "gending" adı verilen belirlenmiş Gamelan kompozisyonlarındaki ezgi hareketleriyle, o müziği icra eden müzisyenlerin ele alınan ezgiyi algılayış biçimi arasındaki ilişkiyi kapsamaktadır. İcracıların gendingi algılamalarında hissettikleri şeyi saptamak çok zor olsa da, çalgıların yapılarıyla sınırlanan teknik olanaklar dahilinde icra edebilecekleri çeşitlemeler ile sınırlanmaktadır.

Endonezya kültürüne ait geleneksel bir Gamelan topluluğu, çok çeşitli çalgı ve çalgı gruplarını kapsayabilir. Ağırlık olarak vurmali çalgıların yer aldığı bu orkestralar, metalofon, silofon, "kendang" adı verilen derili davullar, gonglar, bambu flütleri, yaylı ve mızraplı çalgılar içermektedir. Aynı zamanda topluluklara şarkıcılar da katılabilmektedir.

⁵ Hughes, W. David - Music of Indonesia, vols. 1 to 12

British Journal of Ethnomusicology

Gamelan müziğinde uzmanlaşmış Hollandalı etnomüzikolog Jaap Kunst ve Amerikalı etnomüzikolog Mantle Hood, kompozisyonlarda temel ezgiyi çalan “saron” çalgısının seslendirdiği temel ezgiyi, “cantus firmus”, “nuclear theme”, “principal melody” veya “fixed melody” olarak nitelendirmişlerdir.⁶

Cava adasına ait Gamelan müziklerinde genel olarak “slendro” ve “pelog” adı verilen iki çeşit akort sistemi kullanılmaktadır. Bunların dışında Avrupa müziğindeki doğal minör dizisini andıran “degung” ve “madenda” sistemleri de sıkça karşılaşılan akort düzenlerindedir. Bir sekizli aralığı içersinde, tampere sisteme uygun olmayan, genelde 5 ile 7 ses arasında bölünmeden oluşan bu akort sistemlerinde, temel ezgiyi notaya almak için 19. yüzyıldan itibaren sayı sistemi kullanılmıştır.⁷

Örnek 1’de bu yöntemle notaya alınan “Lancaran tropong-bang laras patet nem” isimli kompozisyonda “saron”, “rebab” “gender barung” “bonang barung” çalgılarının yer aldığı partiyon görülmektedir. Bu partiyonda rakamlar dizinin derecelerini ifade etmektedir. Temeldeki yalın ezgi “saron” ile seslendirilir ve saronun bir notasına karşılık rebab 2, gender barung 4 ve 5, bonang barung 4 nota seslendirir. Noktalar susları, rakamlar üzerine eklenmiş çizgiler de ritimleri ifade eder, rakamların altına gelen noktalar notaların bir oktav pestinden üstüne gelen noktalar ise bir oktav tizinden icra edileceğini belirtir.⁸

⁶ Sorrell, Neil - Gamelan Occident or Accident?
The Musical Times Vol. 133

⁷ Hughes, W. David - Music of Indonesia, vols. 1 to 12
British Journal of Ethnomusicology

⁸ Sumarsam - Inner Melody in Javanese Gamelan Music
Asian Music, Vol. 7, No. 1

Örnek 1 Gamelan Notasyonu, Lancaran Tropong-Bang laras patet nem

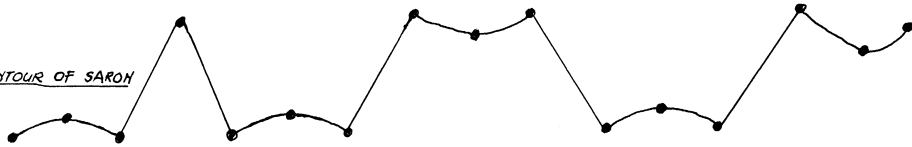
SARON 1 2 1 6 1 2 1 6 5 6 1 2 1 6 4 5

REBAB $\overline{.1}$ $\overline{2-3}$ $\overline{12/16}$ $\overline{12}$ $\overline{2-3}$ $\overline{12/16}$ $\overline{.5}$ $\overline{6/1}$ $\overline{1/2}$ $\overline{2/6}$ $\overline{6/23}$ 1 $\overline{2/16}$ 5

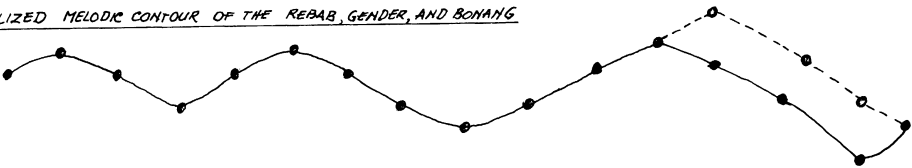
GENDER BARUNG
 $\overline{1.6/15}$ $\overline{12/16}$ $\overline{5.3/5}$ $\overline{5/6/16}$ $\overline{12.7}$ $\overline{12/16}$ $\overline{5.3/5}$ $\overline{5/6/16}$ $\overline{1.6/15}$ $\overline{12/15}$ $\overline{16/1.6}$ $\overline{12/16}$ $\overline{5.3/5/6}$ $\overline{5.3/6/5}$ $\overline{3.2/8/6}$ $\overline{3/5/6/5}$
 $\overline{.6/1}$ $\overline{1/3/2/1/2}$ $\overline{1/6/1}$ $\overline{5/1/6/5/6}$ $\overline{.5/6}$ $\overline{1/3/2/1/2}$ $\overline{1/6/1}$ $\overline{5/1/6/5/6}$ $\overline{.6/1}$ $\overline{1/2/3}$ $\overline{.5/3}$ $\overline{2/3/2/1/2}$ $\overline{1/6/5/2}$ $\overline{1/2/3/1}$ $\overline{6/5/6/3}$ $\overline{5/2/3/5}$

BONANG BARUNG
 $1/2/1$ $.2/1$ $.1/4/1$ $.6/1$ $.1/2/1$ $.2/1$ $.1/6/1$ $.6/1$ $.5/6/5$ $.6/5$ $.1/2/1$ $.2/1$ $.1/6/1$ $.6/1$ $.4/5/4$ $.5/4$

MELODIC CONTOUR OF SARON



GENERALIZED MELODIC CONTOUR OF THE REBAB, GENDER, AND BONANG



Örnek 2: “Baris” Geleneksel Gamelan müziği, Michael Tenzer tarafından batı notasyonuna alınmıştır.⁹

The image displays a musical score for the piece "Baris" in Western notation. The score is organized into two systems of staves. The first system includes:

- High gangsas**: Treble clef, high-frequency melodic line.
- Tuned gongs-polos**: Treble clef, rhythmic accompaniment.
- Tuned gongs-sangsih**: Treble clef, rhythmic accompaniment.
- Ugal (ornamented melody)**: Bass clef, melodic line with ornaments.
- Calung (core melody)**: Bass clef, core melodic line.
- Jegogan (bass)**: Bass clef, low-frequency accompaniment.

The second system includes:

- Two drums**: Percussion notation with 'x' marks.
- Cymbals**: Percussion notation with 'x' marks.
- Kempli (marks pulse)**: Percussion notation with vertical lines.
- Low, medium and high gongs**: Percussion notation with circles.

The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Örnek 2’de Michael Tenzer tarafından batı notasyonuna alınmış geleneksel Gamelan müziği görülmektedir. “Baris” isimli geleneksel ezgi döngülerinden biri olan bu eseri, Tenzer Gamelan topluluğu tarafından icra edilen şekliyle yaklaşık olarak notaya almıştır. Ezginin ne derece belirleyici bir rol oynadığını görmek açısından son derece yararlı olan bu çalışmada; icracıların çeşitlemeleriyle, müziği nasıl daha karmaşık bir hale getirdiği ortaya koyulmuş olmaktadır.

Bambudan yapılmış borulardan oluşan bir çeşit silofon olan “Calung” çalgısının seslendirdiği temel ezgi dokuz notadan oluşur. ikilik değerlerle notaya alınmış bu ezgi Mi ekseninde

⁹ Bauer, Amy - The Other of the Exotic: Balinese Music as Grammatical Paradigm in Ligeti’s ‘Galamb borong’

“Doryen” dizisini anımsatır. Ezgi basta “Jegogan” çalgısıyla iki kat genişlemiş olarak, yani birlik notalarla takip edilmektedir. “Ugal” çalgısı bu ezgiyi süslemeli bir biçimde icra eder. Calung’un çaldığı 8. nota dışındaki tüm notalarda temel ezgiyle birleşir. “Gongsas”, “gongs-polos” ve “gongs-sangsih” çalgıları ise onaltılık değerde seslendirdikleri notalarla temel ezgiyi izlemektedirler. Böylece pes bölgeden tiz bölgeye doğru hızlanan heterofonik bir doku oluşur.

2.2. Bulgar Müziği

Uzakdoğu ve Ortadoğu müziklerinden farklı özellikler gösteren Bulgar müziği, özellikle iki partili şarkı söyleme geleneğiyle heterofoni dokusunun ilginç bir örneğini sergilemektedir. Türk makam müziğinde de çok karşılaşılan “dem” sesi (*drone note*) durağan Bulgar müziğinde halinden hareketli bir hale geçerek asıl ezgiyle yapısal olarak yakınlaşmakta ve heterofoni dokusu oluşturmaktadır. Bulgaristan’da iki partili şarkı söyleme geleneği, baskın olarak dem sesli polifoni anlayışına dayanmaktadır ve bu durum Bulgaristan’ın güneybatısında yer alan Razlog Bölgesinde hala genel bir müzik olgusu olarak varlığını sürdürmektedir. Bu bölgede, eski üslupta şarkı söyleme geleneği olarak adlandırılan 2 partili şarkı söyleme geleneği kutsal şarkılar, dans şarkıları, hasat şarkıları gibi sadece çok özel toplumsal durumlarda söylenegelmiş olmaları sayesinde korunmuştur. Bu şarkı geleneği genelde yaşlı kadınlar tarafından devam ettirilmektedir. Bu tekniğin en önemli özelliği, ezginin birbirine yakın, küçük 2’li, büyük 2’li gibi aralıklarla, paralel olarak icra edilmesidir. Bulgar polifonik halk şarkılarına geniş oranda yayılmış olan ikili aralıklarla şarkı icra etme geleneği, yabancı bir kulağa uyumsuz duyulsa da, Bulgar icracılar bunu “çanın içindeki tınlamanın güzelliğini ifade eden bir tını” olarak kabul etmektedirler.¹⁰ Bu nedenle Bulgar şarkıcılarda bu değişik titreşimli aralığı uzun uzadıya tutma eğilimi vardır. Bu paralellik süreçlerinde böylece gerilim yukarı çıkar ve partiler finalde eksen perdesinde buluştuğunda

¹⁰ Markoff, Irene - Two-Part Singing from the Razlog District of Southwestern Bulgaria
International Council for Traditional Music

gerilim çözüme kavuşur. Razlog bölgesindeki bu gelenek biraz daha derinine inildiğinde, temel olarak üç şarkılama yöntemiyle analiz edilebilir.

2.2.1. Kesik Dem Sesi

Bulgar müziğinde dem sesi ezgi çizgisine uygun biçimde kesik kesik yinelenerek icra edilir. Bunun bir nedeni şarkı söylerken nefes alma zorunluluğu olsa da, ritmik olarak kesintiye uğrayan dem sesi Türk makam müziğinde olduğundan farklı olarak şarkı sözlerini takip etmektedir.¹¹ Örnek 3'te de gösterilen bu ve buna benzer şarkılarda ezgi, durağan ve kararlı bir ton merkezi olan dem sesinin üzerinde hareket etmektedir.

Örnek 3: Bulgar halk şarkısı



2.2.2. Demli Heterofoni

Bulgar müziğine ait aşağıdaki örnekte ezgi çizgisi hareket halindeyken dem sesinin karar perdeleri ani biçimde değiştirmektedir. Böylece karar perdelerinin değişmesi sayesinde ezgi çizgisi daha özgür hareket edebilmektedir. Eşlik partisi hem karar perdesini duyurmakta hem de temel ezgiyle ünisonlar oluşturmaktadır.

¹¹ Türk makam müziğinde dem sesi hiç kesintiye uğramadan uzatılır.

Örnek 4: Bulgar Halk şarkısı

14.

Ve - lich - ka
na bal - kon sto - ye bel - la
tan - - - te - la ple - te -
she Lyu - bov -
na pe - sen pe - ye - - she

2.2.3. Heterofoni

Örnek 5'te tek bir temel ezgi bulunmaktadır ve bu temel ezgi 2. ses tarafından da neredeyse bire bir aynı seslendirilir. Bu anlamda heterofoni tanımına daha yakın duran bu örnekte 2. ses fazladan eklediği süsleme notalarıyla ezgiyi zenginleştirir. Bu örnekte gördüğümüz süslemeler heterofoni dokusunun oluşmasındaki en önemli bir unsurdur.

Örnek 5: Bulgar Halk şarkısı

17.

Raz - bo - le se, ke da ju - mre,
oy, mo - ri ni - koy Sta - na

3. AVRUPA MÜZİĞİNDE HETEROFONİ

3.1. Tarihsel Süreç

Heterofoniye, antik ve özellikle batılı olmayan geleneksel kültürlerde, halk ve sanat müziklerinde, seremoni müziklerinde rastlanmaktadır. Bu teknik erken dönem batı polifonisinin gelişmesinde de önemli rol oynamıştır. Birçok kültürün halk müziklerinde ve popüler müziklerde bir icra yöntemi olarak var olmuş heterofoninin, Avrupa müziğinde polifoninin gelişmesi ve teknik olarak egemen olmasının ardından büyük oranda azaldığı gözlemlense de 20. Yüzyıl müziğinde tekrar gündeme geldiği görülmektedir.

Terim olarak heterofoni bugün henüz çok net ve kesin bir tanımlamayla açıklanmış olmasa da, kelime etimolojik olarak “seslerin çeşitliliği” şeklinde algılanabilir. “Yalın bir ezginin eşzamanlı çeşitlemeleri” ifadesi, terimin genel hatlarını ortaya koymaktadır. Antik çağlardan bu yana Avrupa müziği de dahil olmak üzere, çok çeşitli müzik kültürlerinde heterofoni olgusuna rastlanmaktadır. Polifoninin öncüsü olarak da algılanan heterofoni, Batı müziğinde, orta çağ sonlarından neredeyse 20. yüzyıla kadar olan birkaç yüzyıllık dönemde, diğer kompozisyon tekniklerinin etkin olması nedeniyle olsa gerek ki, geri planda kalmıştır.¹²

Bu noktada heterofoni tanımını sağlıklı bir zemine oturtmak için heterofoninin tek seslilik ile olan organik bağının altını çizmek gerekmektedir. Tek sesli yani ezgiye dayalı bir müzik dokusunun yine tek sesli bir halde korunarak çoğullanmasıdır heterofoni.

¹² Steven, Donald Anstey - Ancient And Traditional Roots of Twentieth-Century Heterophony

3.2. Organum

Batı müziğinde heterofoni diğer kültürlerde olduğundan daha farklı olarak, müziğin süreçlerinden biri olarak görülmüştür. Polifoninin gelişmesinde önemli bir yer tutan “organum” tekniği bir heterofoni biçimidir. Ortaçağ’da gelişen bu kompozisyon tekniği, armoni duyusunu güçlendirmek için bilinen şarkı ezgilerine eklenen ikinci ses partisi olarak tanımlanabilir. Eşlik partisi şarkının mod ve biçimine bağlı olarak aynı metni icra eden destekleyici bir bas çizgisi ya da ezgiyi tamamen paralel hareketlerle takip eden ikinci bir ses olabilir. Bu eşlik hattı polifonide olduğu gibi asıl ezgiden tümüyle bağımsız bir hat olmadığı için polifoniden ziyade heterofoni tanımına daha çok uymaktadır. Çünkü hala tek sesli bir müzikal doku oluşmaktadır. Erken dönemlerinde “organum” Gregoryen şarkısı ve ona uyumlu aralıklarla (genelde tam 4’lü ve tam 5’li) paralel hareket eden eşlik partisini kapsamaktadır. Organum, aslında bir doğaçlama tekniğidir; Şarkıcı yazılı olan şarkıyı icra ederken, ikinci ses doğaçlama yöntemiyle bu sese eşlik etmektedir. Zamanla besteciler, sadece paralel hareketlerle devinen bir parti yerine daha karmaşık eşlikler yazmaya başlamışlar ve böylece gerçek polifoni oluşmaya başlamıştır.¹³

Örnek 6: Organum – *Te Deum Laudamus*



Örnek 6’da M.S. 30 ile 325 yılları arasına tarihlenen erken Hristiyanlık dönemine ait *Te Deum Laudamus* ilahisi görülmektedir. Ezgi tam 5’li aralıklarla paralel bir şekilde seslendirilmektedir.

¹³ The New Grove Dictionary of Music and Musicians

Örnek 7: Organum, Notre Dame Okulu



Örnek 7’de, ana ezgiyi seslendiren Tenor partisiyle, melizmatik bir şekilde eşlik eden “duplum” partisi arasında ritmik farklılıklar gözlemlenebilir. Aralarında ters hareketler olsa da, yapısal olarak partiler birbirlerine heterofonik bir şekilde bağlı oldukları varsayılabilir çünkü temelde ezgi takip edilmektedir.

Örnek 8’de Fransız - Felemenk Okulu’nun¹⁴ en etkileyici temsilcilerinden biri olan Johannes Ockeghem’e (1410/1425-1497) ait *Missa Prolationum* isimli eser görülmektedir. Söz konusu eserde “Prolation kanon” tekniği kullanılmaktadır. Ortaçağ ve Rönesans dönemlerine tarihlenen, “Mensuration kanon” olarak da bilinen bu kompozisyon tekniğinde, ezgiye eşlik eden hat veya hatlar sadece ezgiyi taklit etmekten farklı olarak; ezgiyi farklı hız ve değişik ritmik örgütlenmeleriyle tekrar icra ederler. Temel olarak iki hattan oluşan bu örnekte iki temel hat kendi içinde heterofoni tekniğiyle devinirken birbirleri arasında basit bir polifoni ilişkisi de oluşturmaktadırlar. Bu durum “polifonik heterofoni” olarak da adlandırılabilir.

¹⁴ Fransız Felemenk Okulu: 15. ve 16. yüzyıllarda polifonik vokal müziği bestecilerinin oluşturduğu okuldur. Hollanda Okulu olarak da bilinir.

Örnek 8: Okeghem, *Missa Prolatiorum*



3.3. Klasik Dönem

Klasik dönemde özellikle orkestra müziğinde heterofoni uygulamalarına rastlamak mümkündür. Bu heterofoni uygulamaları genellikle, hızlı unison pasajların orkestra çalgıları arasında paylaşılması söz konusu olduğunda karşımıza çıkmaktadır. Ezginin zorluğuna ve onu seslendirecek çalgıların teknik kapasitelerine bağlı olarak parçalı bir unison yapı oluşturulur. Belirli çalgılar takip edilen ezginin sadece bazı önemli köşelerini seslendirirler ve sonuçta tüm orkestra aynı ezgiyi birebir çalmadığı halde sanki aynı ezgiyi çalıyormuş gibi bir izlenim bırakır. Klasik dönemde karşılaşılan heterofoni uygulamalarının çoğu çalgısal uygulamaya dönük nedenlerden kaynaklanmaktadır.

3.3.1. 3. Senfoni – Ludwig van Beethoven

Beethoven'in 1804 yılında bestelediği *Eroica Senfonisi* olarak da bilinen 3. *Senfoni*'nin ilk bölümünde güçlü ezgiler unison ve sekizli tartımlarla duyulmaktadır. İtalyanca kahramanlık anlamına gelen "eroica" sözcüğünü karşılayan bu senfoninin ilk bölümü sonat allegrosu biçiminde bestelenmiştir.¹⁵

Örnek 9: Beethoven, 3. *Senfoni*

The image displays a page of a musical score for the first movement of Beethoven's 3rd Symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tp.). The score features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, with the second system starting with a *Vel.* (Vivace) marking and a *Basso. pizz.* (Bassoon, pizzicato) instruction.

¹⁵ WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia (çevrimiçi)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._3_\(Beethoven\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._3_(Beethoven))

Örnek 9’da ilk 9 ölçü boyunca orkestra tarafından seslendirilen ezgi görülmektedir. Yaylı çalgılarda ve tahta nefeslilerde başlayan bu ezgi, kemanların tremoloları dışında, farklı oktavlarda, bire bir aynı çalınır. 3. ölçüden itibaren 3. korno ezgiye katılır; Aynı ölçüde 1., 2. korno, trombon ve timpani sadece Sib notasını seslendirir. 2. kemanlar ve Obua da 3. ölçüden itibaren ezgiden ayrılıp bakır nefesli çalgılarla birlikte Sib notasını çalarlar. 3. ölçüde ezgiye katılan 3. korno 5. ölçüde ezgiden ayrılıp Sib notasını seslendirir. Ezgi 2. keman ve obua dışında kalan tahta nefesli ve yaylı çalgılarda devam etmektedir. 9. ölçüye kadar, armoni dokusu dolaylı olarak algılansa da, sadece ezgisel yapı müziği egemenliği altına alır ve götürür. Bestecinin asıl vurgulamak istediği birincil unsur güçlü ezgi çizgisidir. Her ne kadar obua, bakır nefesliler ve II. Kemanlar müziğe armonik katkılar yapıyor olsalar da, pasajın ezgisel ağırlığı armonik ağırlığından daha fazla olduğu için bu örnekte heterofonik dokuların oluştuğu gözlemlenebilir.

3.3.2. *Die Ruinen von Athen* – Chor der Derwische – Ludwig van Beethoven

Heterofoni kullanımları pragmatik nedenlerin dışında, özellikle sahne eserlerinde, doğuya ait, “oryantal” atmosferler yaratmak için de kullanılmıştır. Beethoven’in 1811 yılında bestelediği *Die Ruinen von Athen* eserinin “Chor der Derwische” (*Dervişlerin Korosu*) bölümü buna çok iyi bir örnek teşkil eder. Bölümleri arasında çok iyi bilinen “Türk Marşı”nın da bulunduğu bu eser, August von Kotzebue’nin aynı isimli oyununa sahne müziği olarak, Macaristan’ın başkenti Budapeşte’nin bir kısmı olan Peşt şehrindeki kraliyet tiyatrosunun açılışı için yazılmıştır. Yunan mitolojisinde akıl, sanat ve barış tanrıçası olan Minerva 2000 yıllık uykusundan uyanır ve Parthenon’un Türkler tarafından işgal edildiğini görür. *Chor der Derwische* bölümü de Peşt şehrinde Yunanlıların Dervişler tarafından esirleştirilmesini tasvir eder.¹⁶

¹⁶ WIKIPEDIA, The Free Encyclopedea (çevrimiçi)
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Ruins_of_Athens

Örnek 10: Beethoven, *Die Ruinen von Athen* – Chor der Derwische (ölçü no.1)

Allegro ma non troppo.

Corni in C.

Trombe in C.

Trombone Alto.

Trombone Basso.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Chor der Derwische.

Tenore.

Basso.

Violoncello e Basso.

Du hast in dei - nes Aer - mels

Du hast in dei - nes Aer - mels

* Alle mögliche hierbei lärmende Instrumente wie Castagnetten, Schellen etc.
Bemerkung Beethovens in der Originalhandschrift.

Eser karma koro ve orkestra için bestelenmiştir. (Örnek 10) “Chor der Derwische” bölümünde koronun sadece erkek sesleri yer alır ve orkestrada da tahta nefesli çalgılar kullanılmamıştır. Beethoven’in çalgılama olarak bu düzeni seçmiş olması koyu, güçlü bir renk elde etmek istemesinin yanı sıra; Dervişlerin (neredeyse tamamının) erkek olması ve Beethoven’in Mevlevî ayinlerinde sadece erkeklerin şarkı söylüyor olduğunu biliyor olabileceğini gösteriyor.

Bu bölümün tamamı tek sesli bir yapıdadır. Belli noktalarda, fonksiyonel armoniden geldiği belli olan, bakır nefeslilerin eklediği sesler dışında, hiç bir armoni duyulmaz. Erkek korusu baştan sona sekizli aralıkla aynı ezgiyi söylerler. Keman ve Viyolalarda başlayan eşlik

gibi duyulan ikili aralıklarla yazılmış üçlemeler sürekli koroyu takip eder ve üçlemelerin ilk notaları ezgiyle unison hareket eder.

Örnek 11: Beethoven, *Die Ruinen von Athen* – Chor der Derwische (ölçü no: 89)

phet! gro - sser Pro - phet! Ka - - - a - ba, Ka - a - ba, Ka - a -

phet! gro - sser Pro - phet! Ka - - - a - ba, Ka - a - ba, Ka - a -

Doğu müziklerindeki heterofoni örneğine çok benzeyen bu bölümde (ör. 11) tüm orkestra aynı ezgi çizgisini izler. Viyolonsel ve kontrabaslardan oluşan bas hattı dörtlük notaları vurgulasa da örneğin son ölçüsünde de görüldüğü gibi bazen ritim olarak da ezgi çizgisiyle birleşir. Eşlik halinde kaldığı zamanlarda da ezgiyle koşut hareket eder.

Örnek 12: Beethoven, *Die Ruinen von Athen* – Chor der Derwische (ölçü no: 94)

ba, Ka.a-ba, Ka.a-ba, Ka - a-ba, Ka - - - a - ba, Ka - - - a -
 ba, Ka.a-ba, Ka.a-ba, Ka - a-ba, Ka - - - a - ba, Ka - - - a -
 dim. poco a poco
 B. 207.

Keman ve viyolalarda sürekli devinen üçleme notaları ezgi yapısı sekizlik nota değerleriyle hareket ettiği zaman değişir ve ezgiyle unison şeklinde ilerler, daha sonra gelen ilk uzun notada tekrar üçleme biçimine dönerler. (Örnek 12) Örnekte ilk ölçüde ve ikinci ölçünün başında koroda sekizlik değerler olmasına rağmen keman ve viyolaların üçlemelerle devam ettiği görülür. Koroda ikinci ve dördüncü ölçünün sonunda gelen sekizlik notalar hareket halindeyken daha önce duyulan sekizlik notalar aynı notanın tekrarıdır. Aynı notayı tekrar ettiklerinden olsa gerek ki, besteci ilk ölçüde ve ikinci ölçünün başında koro sekizlik nota icra ederken keman ve viyolalara üçlemelerle eşlik ettirmeyi tercih etmiştir.

3.4. Romantik Dönem

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle Alman müziğinin egemenliğinde ortaya çıkan Romantizm akımı, biçem ve söylem olarak klasik dönemden bir adım öteye geçerek; bestecilere daha özgür bir ifade alanı doğurmuştur. Büyük zıtlıklar içeren, dramatik, yoğun müzikal dokular, daha büyük bir ses bölgesini ve dinamik alanı kapsamaya başlamış ve bu sayede orkestralar da genişlemiştir. Klasik dönemle karşılaştırıldığında daha karmaşık hale gelen zengin armoni dokuları gibi, ezgi yapıları da daha karmaşık, lirik ve güçlü bir hal almıştır. Bu bağlamda, özellikle orkestra müziğinde, ezginin altını çizmek için, heterofoni, birçok romantik eserde rastladığımız bir kompozisyon tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.4.1. *Harold en Italie* – Hector Berlioz

Fransız besteci Hector Berlioz'un (1803-1869) 1834 yılında Niccolò Paganini'nin cesaretlendirmesiyle viyola solo ve orkestra için bestelemiş olduğu 2. senfonisi *Harold en Italie*, (*Harold İtalya'da*) heterofoni uygulamaları bağlamında, Beethoven'in 3. *Senfoni*'sinde karşılaştığımız gibi, heterofoninin pragmatik kullanımlarını barındırır. Berlioz'un Lord Byron'ın şiirlerinden yola çıkarak bestelediği bu eser, programlı müziğin öncülerinden biri olarak kabul edilir.¹⁷ Haydutların çılgın eğlenceleri anlamına gelen "Brigands' Orgies" isimli 4. bölüm sürükleyici, agresif bir yapıda tasarlanmıştır. Önceki bölümlerden pasajlarla nostaljiler yaratan viyola partisi ile orkestranın ilişkisi, Berlioz'un hayal ile gerçek arasında gezinen müzikal betimlemelerine örnek teşkil eder.

¹⁷ WIKIPEDIA, The Free Encyclopedea (çevrimiçi)
<http://www.classicalnotes.net/classics2/harold.html>

4. bölümden alınan örnek 13'te orkestranın güçlü bir ezgi seslendirdiği görülmektedir. Örnek 14'te gösterilen ezgi, örnek 13'ün 2. ölçüsünde tuba hariç tüm nefesli çalgılarda başlar.

Örnek 14: Berlioz, *Harold en Italie* (ölçü no: 340)



Mib kornolar diğer çalgılarda olduğunun aksine ezgiye inici değil çıkıcı olarak başlarlar ve son sekizlik notaya kadar ezgiyi unison bir şekilde takip ederler. 3. ölçünün 2. dörtlüğünde bakır nefeslilerin çaldığından farklı olarak, tahta nefeslilerde ezgiye çarpma Re notası eklenmiştir. Yine aynı ölçünün son dörtlüğünde flüt, obua ve klarnetlerde bu sefer Mi notası çarpma halinde eklenmiştir, Bu vuruşun son onaltılık değerinde ise diğer çalgılarda olmayan Do# notası flüt, obua ve klarnetlerde baskın bir şekilde duyulur. Bu da heterofonin tanımında yer alan “ezgiyi eşzamanlı bir biçimde farklı süslemelerle seslendirmek” tanımına son derece uygun düşmektedir.

Örnek 15: Berlioz, *Harold en Italie* (ölçü no: 340)



15. örneğin 3. ölçüsünde Sib trompet ve flütlerin seslendirdiği ezgide de heterofoni net bir şekilde görülebilir. Söz konusu ölçüde trompet temel ezgiyi icra ederken flüt, obua ve klarnetler fazladan notalarla ezgiyi eş zamanlı bir biçimde süslemektedirler.

Örnek 13'te 5. ölçünün son dörtlüğünde başlayan ve bakır üflemeli çalgılarda çok baskın duyulan ezgi ise kontrabas dışındaki yaylı çalgılar gurubuyla, sekizlik üçleme gruplamalarıyla seslendirilir. Gruplamaların ilk notaları bakırlarda duyulan perdelerle aynı iken, ikinci notalar küçük ikili pestir. Grubun üçüncü notaları yeniden bakırlarla birleşir. Burada kontrabasin bakırlarla birebir aynı olmasının nedeni, hem çalgının ses bölgesinin çok pet olmasından, hem de kontrabasin, diğer yaylı çalgılar kadar atik olmamasından kaynaklanıyor olabilir. Ezginin temel yapı taşı olduğu müzikal dokularda ezgiyle iletişim halinde olan süsleme notaları heterofoni dokusunu oluşturan önemli bir unsur olarak algılanabilir. Müzikte taşıyıcı unsurun ezgi olduğu durumlarda besteciler ezgiyi zenginleştirmek için kimi zaman süslemeler kullanmışlardır. Bu süslemeler sonuçta bir heterofoni dokusu meydana getirmektedir.

3.5. Geçromantik Dönem

19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın başlarına dek süren geçromantizm akımı da, romantik akım gibi, Alman müziğinin egemenliğinde ortaya çıkmıştır. Söylem ve ifade biçimi olarak romantik dönemin devamı niteliğinde olan bu akım, bestecilerin hengameli iç dünyalarını daha özgür bir biçimde ifade ettikleri bir alan olmuştur. Daha geniş bir yaratı alanı sunan geçromantik dönem sayesinde, Mahler örneğinde olduğu gibi, besteciler, başka müzik kültürlerinin ifade biçim ve tekniklerinden yararlanabilmişlerdir. Heterofoni de bestecilerin bu anlamda kullandığı bir teknik olarak görülebilir.

3.5.1. *Das Lied von der Erde* – Gustav Mahler

Avusturya'lı geçromantik Gustav Mahler, (1860-1911) birçok 20. yüzyıl bestecisinin etkilendiği önemli bir sanatçı olarak, 19. yüzyıl müziğiyle 20. yüzyıl müziği arasında bir

geçiş noktası olmuş ve modernizmin öncü bestecilerinden biri olarak nitelendirilmiştir. Müziğindeki çok boyutlu, hatta çok kültürlü yapıyla bugün postmodern müziğin öncülerinden biri olarak görülmektedir. Gerek tonaliteyi getirdiği nokta, gerekse orkestra yazımında kullandığı küçük çalgı grupları sayesinde elde ettiği yeni tınlarla, özellikle başta Schönberg olmak üzere 2. Viyana Okulu bestecilerine yol gösterici olmuştur. Müziğindeki mekansal kurgular, teatral söylem, alıntılar ve alıntılar sayesinde zamanla kurduğu ilişki bakımından, Kurt Weill, Luciano Berio, Benjamin Britten gibi kendisinden sonra gelen bestecileri etkilemiştir. Zamanın ötesinde bir bakış açısıyla vermek istediği mesajı açığa çıkartabilmek için o dönemde başka müzik kültürlerinden dahi alıntılama yapabilme cesaretini göstermiş, bu anlamda Avusturya-Alman geleneğinden farklı bir söylem geliştirdiği için ciddi eleştiriler almıştır. Fakat yine de hem zamanının, hem de müzik tarihinin önemli bestecilerinden biri olmayı başarmıştır.

Orkestra şefi Bruno Walter, *Das Lied von der Erde* ile ilgili olarak “Mahler’in yaratıcılığındaki en özgün söylemli yapıt, belki de tüm müzikteki...” demiştir. Mahler’in kendisinin de o güne kadar bestelediği eserlerin içinde en özgünü olarak nitelediği bu yapıtı, Alman şair Hans Betghe’nin antik Çin şiirlerinden yorumlayarak 1907 yılında yayınladığı “Çin flütü” isimli kitabından yola çıkarak tasarlamıştır. Mahler şiirlerdeki dünyevi güzellik, fanilik ve ötesini anlatan şiirlerden çok etkilenmiş ve bunların içinden yedi şiir seçerek eseri Tenor, Alto (Bariton da olabilir) ve orkestra için yazmıştır. Altı bölüm olarak tasarladığı eserde, son bölümde iki adet olmak üzere, her bölümde birer şiir kullanmıştır. Tenor, alto ve orkestra için senfoni olarak tanımladığı bu yapıta 1908 yılında başlamış ve 1909 yılında tamamlamıştır. Hayatının en dramatik döneminde bestelediği bu yapıtla bir arınma ve vedalaşma iletmiştir aslında. 8. *Senfonisi*’nden sonra yazmasına rağmen dokuzuncu senfonisi olarak nitelendirmemiştir. Çin motiflerini ve uzak doğu tınlarını kendi müzikal söylemi içinde sunduğu bu yapıt, müzik tarihinde doğu müziğiyle çok özel bir iletişim kuran eşsiz yapıtlardan biridir.¹⁸ Mahler’in, zamanla, sonsuzlukla, hayatla ve ölümle olan ilişkisini çok iyi dışa vuran bu şiirler Tenor ve Alto tarafından söylenen şarkılara dönüşmüşlerdir.

¹⁸ Gottschalk, Jason L. - The Sense of Ending in Mahler’s *Das Lied Von Der Erde*

1. bölüm , “Das Trinklied vom Jammer der Erde”, altın bir bardakta sunulan şarap üzerinden hayatı ve neşeyi simgelerken, bunun son bulacağını ve karanlığın geleceğini anlatır. Oldukça renkli, çalgıların sınırlarını zorlayan bir orkestrasyon hemen eserin başında dinleyiciyi içine alır. Bir çeşit heterofoni tekniği öne çıksa da bütün olup biteni heterofoniyle açıklamak mümkün değildir. Armoni, kontrpuan, hatta oluşan hatların birbirleriyle polifoni ilişkisi son tahlilde Mahlervari bir heterofoni oluşturur. Birbiri içinde evrilen tüm armoni öğeleri, kontrpuan hatları bir ezgiyi takip etmektedirler. Bu ezgi, kimi zaman bir Çin operasındaki solisti andıran tenorda, bazen yaylılarda bazen de nefesli çalgılarda duyulur. Resmin bütününe uzaktan bakıldığında tüm bileşenlerin temel ezgi ile flörtleştiğini ve müziğin devinmesini ve devamlığını sağlayan unsurun ezgi olduğu görülebilir.

tenorun söylediği ezgiyi yerleştirmiştir. Çok basit ve akılda kalıcı bu ezgi birçok katman tarafından bir sarmalın içine alınmış gibidir.

Örnek 17: Mahler, *Das Lied von der Erde* - Das Trinklied vom Jammer der Erde (ölçü no: 158)

Ten.-St. Weins zur rechten Zeit ist mehr wert, ist mehr wert, ist mehr wert als al - - le

Solo viyolonsel örnek 17'de görülen ve tenor tarafından seslendirilen temel ezgiyi bire bir katlamaktadır. Keman ve viyolalar ilk iki ölçüde tenorun seslendirdiği Dob sesini vurgularlar. Obualar Lab ve Dob seslerini seslendirir Korangle Mib sesi üzerinde tril yapmaktadır. Üç flüt de Dob sesine doğru Mib'den kromatik olarak aşağıya Dob merkezine yönelirler. Bu sırada trompetler ve arplar ayrı katmanlar oluştururlar. 3. ölçüde ezginin ilk sesi olan Mib solo kemanlarda duyulur. Trompetlerin oluşturduğu hat ve korangle burada Mib sesiyle kesişir. Flütler inişlerini sürdürürler ve 4. ölçüde Mib'e varırlar. 4. ölçüde kornolar da Mib çalarlar. 6. ölçüde ezginin durağı olan Dob sesi 3. flüt tarafından ölçünün başından itibaren duyurulur. 8. ölçüde yine aynı Dob sesi 3. flüt ve 1. obua tarafından seslendirilir. Flütler bu noktadan itibaren iyiden iyiye tenoru takip ederler. Bu takip heterofoni tanımına son derece uygun bir takiptir.

Örnek 18: Mahler, *Das Lied von der Erde* - Das Trinklied vom Jammer der Erde (ölçü no:158)

Kl. Fl. *dim.*
1. Fl. *dim.*
2.3. Fl. *sempre p*
Ten.-St. Weins zur rechten Zeit ist mehr wert, ist mehr wert, ist mehr wert als al - - le

9. ölçünün son dörtlüğünden itibaren flütler ezgiyi kuşatan ve vurgulayan bir katman oluştururlar (Örnek 18). Flütler ezgiyi bire bir seslendirmek yerine, ezgisel hattı bazen önceden bazen de sonradan taklit ederek takip ederler. Örnek 18’de 11. ölçünün ikinci dörtlüğünde tenorun vardığı Mib notasına flütler bir vuruş sonra varırlar ve 12. ölçüde Fab notasında buluşurlar. Aynı noktada solo keman ve viyolalarda Fab notasına varmışlardır. Bir yandan kendi hatlarını takip eden çalgılar ezginin bazı noktalarında birleşirler. Burada göze çarpan, müziğin geleneksel ezgi-eşlik ilişkisinden uzak, doğu müziğini andıran bir heterofonik dokuya meylediyor olmasıdır.

3.6. Yirminci Yüzyıl

20. yüzyılın başından itibaren Avrupa müziğinde köklü değişiklikler olmaya başladı. Mahler ve R. Strauss gibi besteciler geçromantik müzik söyleminin sınırlarını zorlarken, Fransız besteci Claude Debussy, duru bir anlatımla, özellikle resim sanatıyla ilişkilendirilen izlenimcilik (*impressionism*) akımının müzikteki öncüsü oldu. Aynı dönemde Avusturyalı besteci Arnold Schönberg'in öncülüğünde ortaya çıkan dışavurumculuk (*expressionism*) akımı, geçromantik söylemin dramatik ifade biçimini daha endişeli ve agresif bir müzikal söyleme dönüştürdü. Schönberg'in önderliğinde 2. Viyana Okulu bestecileri olarak adlandırılan Arnold Shönberg, Alban Berg ve Anton Webern, armoni hiyerarşisini ortadan kaldırmak için ilk önce atonal, daha sonra da 12-ton sistemi içerisinde yapıtlar bestelediler. Yüzyılın başında Rus besteci Igor Stravinski, bestelediği bale müzikleriyle ilk defa politonalite ve poliritm kavramlarını Avrupa müziği ile tanıştırdı. Heterofoni 20. yüzyılın başından itibaren çokça kullanılan bir besteleme tekniği haline geldi. Besteciler hem ezgi çizgisini güçlendirmek için, hem de başka müzik kültürlerine atıfta bulunmak için bu teknikten yararlandılar.

3.6.1. *Petruşka* – İgor Stravinski

Rus besteci İgor Stravinski, (1882-1971) 20. yüzyılın önde gelen bestecilerinden biri olarak, modern müziğin öncü bestecilerinden biri olmuştur. 20. yüzyıl müziğini Stravinski'yi dışarıda bırakarak anlamak mümkün değildir. “Rus dönemi” olarak adlandırılan yaratıcılığının ilk döneminde yazdığı eserlerle müzik tarihinde çığır açmış ve buluşlarıyla birçok akımın oluşmasında öncü rol oynamıştır. Bu ilk yaratıcılık döneminde (1908-1919) yazdığı *Bahar Ayini*, *Petruşka* ve *Ateş Kuşu* bale müzikleri, sadece Rus müziği ile ilişkisi açısından değil, kullandığı malzeme ve o malzemeye getirdiği söylem bağlamında da yeni bir durum ve yeni bir müzikal bir dil ortaya koymuştur. 1913 yılında orkestra için bestelediği *Bahar Ayini* bir başyapıt nitelendirilmesiyle tarihe geçmiş bir eser olarak, orkestrasyon

konusunda tüm zamanların en başarılı örneklerinden biri, belki de birincisidir. Çağdaşlarından çok farklı bir noktada duran müziği Claude Debussy kolundan gelen izlenimcilik akımına daha yakın olarak nitelendirilse de; politonalite, poliritim, disonans kullanımı ve yerel müziklerle ilişkisi açısından, ilk yaratıcılık döneminde dahi izlenimcilik akımının çok ötesine geçmiş ve o güne kadar hiç duyulmamış son derece güçlü, agresif bir müzik ortaya koymuştur. Nevi şahsına münhasır kişiliği ve müziğiyle, 20. yüzyılın başında Avrupa’da çok etkili olan izlenimcilik ve dışavurumculuk akımlarının dışında kalmış; müziğindeki agresif, huysuz ve değişken yapılarla, dışavurumculuğa; samimi, sıcak ve kolay iletişim kuran diliyle de izlenimciliğe öykünmüştür. Politonal, polimodal ve poliritmik özellikleri ile, Picasso’nun kübik yapıtlarında bulunan, objenin dördüncü boyutuna dair, gerçek üstü biçimsel algıyı, müziğinde yansıtmıştır. Üslup, tür ve akımların ötesine geçerek, bildiği tüm müzikal üslup ve malzemeleri anlatımına yapı harcı olarak korkusuzca kullanması dolayısıyla, Stravinski, belki de müzik tarihinin ilk postmodern bestecisi olarak tanımlanabilir. 1910-11 yıllarında bestelediği *Petruşka* isimli bale müziğinin bazı noktaları 50 yıl sonra oluşacak “minimalizm” akımının parmak izlerini barındırır. Yine aynı eser, orkestrasyon ve ritmik kurgu bağlamında, 1970’lerde Hollanda çağdaş müzik ekolünün kurucularından biri olan Louis Andriessen’in müzik dilini önceleyen bazı ipuçları taşımaktadır.

Stravinski’nin, Sergei Diaghilev’in gezici bir bale topluluğu olan “Ballet Russe” için bestelemiş olduğu yapıtlarından biri olan *Petruşka*, saman ve talaştan yapılmış bir kuklanın canlanmasını anlatan geleneksel Rus kuklasından alınan hikaye üzerine kurgulanmıştır. Andrew Wachtel bu yapıtı, müzik, bale, koreografi ve tarihi mükemmel bir dengeyle kaynaştıran, Wagner’in “bütüncül sanat” (*gesamtkunstwerk*) anlayışını hatırlatan bir Rus yaklaşımı olarak nitelemiştir.¹⁹

Örnek 19’da, 5. ölçüden itibaren *Petruşka*’nın başlangıcında, sadece 1. flüt tarafından seslendirilen giriş temasının tüm orkestraya yayılmış hali görülmektedir.

¹⁹ WIKIPEDIA, The Free Encyclopedipia (çevrimiçi)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Petrushka_\(ballet\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Petrushka_(ballet))

Örnek 19: Stravinski, *Petruška* (ölçü no: 249)

This musical score page covers measures 27 to 37 of the piece. It features a full orchestral and chamber ensemble. The instruments listed on the left are: Fl. picc. I., Fl. I., Fl. II., Ob. I. II., III. IV., Cl. I., Cl. II., Cl. III., Fag. I. II., Fag. III., Cor. I. II., Cor. III. IV., Pist. I. II., Trp. I. II., 3 Trb., Timp., Piatti, Trgl., Tamb. de Basque, Camp., Arpa. I. II. a 2., Piano, Celesta., V. I., V. II., Viole, and Celli. The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *f*, *mf*, *sf*), articulation (e.g., *tr*, *arco*, *pizz.*), and performance instructions like *sempre simile* and *(Come prima)*. A tempo marking of $\text{♩} = 138$ is present at the top. Measure numbers 27 and 37 are clearly marked at the beginning and end of the page, respectively.

Örnek 20’de 5. ölçüden itibaren tema 1 oktav tiz bir şekilde pikolo tarafından icra edilir. 1. flüt, orjinalinde çıkıcı 4’lü aralıkla seslendirilen ezgiyi, notaları değişmeden inici 5’li aralıkla seslendirmektedir. 1. sahnenin ilk iki bölümünde defalarca duyulan bu tema, her defasında daha yoğun bir orkestrasyonla gelir ve ikinci bölümün finalinde tüm orkestra tarafından seslendirilir. Burada da ezgi hattını büyötmekle kalmamış, o hattı, nefesli ve vurmali çalgıları kullanarak bir heterofoni dokusu haline getirmiştir. Bu tema durağan bir şekilde aynı kalmaktadır. Stravinski, olağanüstü orkestrasyon becerisiyle temayı, her defasında dinleyiciye yeni bir renk ve atmosferin içinde sunar. Bu pasajda taşıyıcı kolon ezgi çizgisidir. Stravinski orkestrada olan biten her şeyi ezgi çizgisini güçlendirmek için kullanmıştır. Buradaki ezgiyi karakalemle çizilen bir desene benzetirsek, besteci deseni tek bir çizgiyle oluşturmak yerine onu destekleyen bir çok çizgiyle yoğunlaştırmıştır. Temel ezgi çizgisinin dışında olup biteni bu anlamda ele almak yerinde olacaktır. Bu bağlamda pasajda duyulan armoniler dahi ezgi çizgisini besleyen ve destekleyen bir unsur olarak algılanabilir.

Örnek 20: Stravinski, *Petruška* (ölçü no: 249)

The image shows a musical score for two flute parts: Fl. picc. I. and Fl. I. The score is in 2/4 time and starts at measure 27. The tempo is marked as quarter note = 138 (Cresc. prima). The music features a melodic line with various ornaments and dynamics, including accents and slurs. The score ends at measure 31.

Örnek 21’de Stravinski, “lay back”²⁰ etkisine benzer bir etki yaratarak, ezgiyi 2. flütte bir dörtlük sonra seslendirmektedir. “Lay back” fikrini oluşturan bu hat, piyano ve *glockenspiel*²¹ tarafından güçlendirilir.

1. ve 2. obua ezginin orjinalini eksiltilmiş halde seslendirirken, 3. ve 4. obualar La ve Re notası arasında inici diyatonik hareketlerle ezgiyi zenginleştirirler. Klarnet ve fagotlar da 3. ve 4. obualara benzer süslemeli hatlarla ezgi etrafında gezinirler. Tema duyulurken kornolar ve arplar ezgiyi oluşturan dizinin önemli notalarıyla (La, Re, Mi, Sol) diyatonik bir eşlik dokusu oluştururlar. Kemanlar yine aynı diziyi kullanarak La ve Re notalarını duyururlar.

²⁰ Lay Back: Caz müziğinde ritmin geriden takip edilmesiyle yaratılan etki.

²¹ Partisyonda *campanelli*’nin kısaltması olarak Camp. şeklinde geçmektedir

Devamında hem tema, hem de “Lay Back” hattı trompet ve trombonların da katılımıyla yoğunlaşır ve heterofoni dokusu iyice belirginleşmiş olur. Stravinski, hem bale müziklerinde, hem de birçok yapıtında, heterofoni tekniğinden yararlanmışır.

Stravinski'nin müziğinde son derece önemli bir rol oynayan ezgi çizgileri, bestecinin bu tekniğe yönelmesinin bir nedeni olarak görülebilir. Diğer yandan, politonal uygulamalarla armoniye, poliritim uygulamalarıyla ritimlere yaptığı deformasyonları, heterofoni uygulamalarıyla ezgisel öğelere getirmektedir. Öte yandan Stravinski'nin heterofoniyi, tükenmiş armonik-ritmik tekniklerin tazelenmesi ve bir çıkış yoluna yöneltmesi anlamında önemseddiği düşünülebilir.

4. PIERRE BOULEZ ve *SUR INCISES*

4.1 Pierre Boulez

“Alman müziğinde, Fransız müziğinde nadiren bulunan devamlılık ve gelişme vardır... Ben bu geleneği daha iyi tanımaya çalıştım, çünkü bir şeyler kazanacağımı biliyordum. Armoni için ise çok mücadele etmek zorunda kalmadım, o, Fransızlığımdan kaynaklanan bir içgüdü olarak zaten bende var.”²²

Pierre Boulez

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra olgunluğa ulaşmış, önde gelen bir grup Avrupalı besteciden biridir Pierre Boulez. (1925) Luciano Berio, (1925-2003) Karlheinz Stockhausen (1928-2007) ile birlikte çağdaş müziğin mihenk taşlarından biri olarak anılmaktadır. Bugün artık evrensel bir değer olarak kabul görmüş 2. Viyana Okulu üslubunun devamı niteliğinde algılanabilecek türden bir müzik dili oluşturan bu besteciler, aynı zamanda miraslarını reddederek geleneğin baskısından kaçmak için çaba göstermişlerdir. Bu üç besteci yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuran yapıtlarıyla yeni bir estetik oluşturmayı başarmışlardır. Boulez'in kuşağı, çağdaş müzikte her ne kadar radikal bir yenilenme hareketini başarıyla uygulamış olsalar da, geleneği aşmak konusunda onu dönüştürmek kadar başarılı olamamışlardır. Dizisel yöntemlerle yazdıkları eserler geleneği aslında nasıl sıkı sıkıya takip ettiklerinin bir kanıtıdır. 20. yüzyılın hemen başında birbirinden farklı, son derece özgün buluşlarla müzik sahnesinde yer alan Schönberg ve Stravinski Boulez için önemli iki figür olmuş, Avusturya-Alman ve Fransız-Rus geleneklerine olan eğilimleri, onun karakteristik üslubunu oluşturmasında yol gösterici olmuştur. 2. Viyana Okulu'ndan aldığı bilimsel ve teknik tasarım yöntemlerini Debussy/Stravinski çizgisindeki değişken, kaprisli, huysuz

²² Boulez's Two Cultures: The Post-War European Synthesis and Tradition
David Gable – Journal Of American Musicological Society Vol. 43. No 3 pp. 426-456

estetikle birleştirmeyi başarmıştır. Stravinski ve Schönberg'in müzikal kazanımları, Boulez'in, zamanla ve tonal alanlarla olan ilişkisinde aydınlatıcı bir bağlam olmuşlardır.

Boulez savaş sonrası başarılı bir sentez olarak, iki ayrık geleneği birleştirmeyi başarmış, Schönberg'in yolunu takip eden, Stravinski'nin Fransız varisi olarak, hem Webern hem de Messiaen'in devamı olmuştur. Webern'in dizisel yaklaşımları ve Messiaen'in ritimle ilgili sıradışı fikirleri Boulez için yeni bir alana varabilmek için gerekli teknikleri kendisine sunmuştu bile. Messiaen'in Boulez için olan önemi sadece sıradışı ritmik fikirleriyle sınırlı kalmaz, onun rönesans, orta çağ ve hatta doğu müzikleriyle olan ilişkisi Boulez için oldukça ufuk açıcı olmuştur. Boulez, Messiaen için "besteemez, üst üste getirir" demiştir. Boulez'in de iddia ettiği gibi, Messiaen'in formları genelde değişmez durağan blokların üst üste getirilmesinden oluşmuştur. Sırlanmış, cam haline getirilmiş, dondurulmuş bir doğaçlama hayalinin peşinden koşan bir besteci olarak Boulez için, Webernvari fragmanların daha geniş kapsamlı, esnek ve devamlılığı olan müzikal söyleme dönüşmesinde, Debussy önemli bir kaynak olmuştur. Boulez ve onun kuşağındaki besteciler geleneksel tematik söylemi tamamen terk ettikleri için, tüm müzikal parametreler arasındaki ilişkileri yeniden gözden geçirmek durumundalardı. Tonal müzikte tematik söyleme ve armoniye bağlı olarak değişkenlik gösteren dinamikler, Boulez ve Stockhausen'in müziğinde tamamen bağımsız ve farklı bir sistem içerisinde yeni bir anlama kavuştular. Sadece dinamikleri değil aynı zamanda ritmi, hatta tınıları da yeni bir söyleme ulaştıran bu besteciler dizisel yöntemlerle bu bileşenleri mekanik bir organizasyon içerisinde yeniden değerlendirdiler.

Dışavurumculuğun kaygılı agresif anlatım dilini, ne yapacağı hiç belli olmayan huysuz bir sinir sisteminin içinde, tahmin edilemez bir şekilde devinen yeni bir müzik söylemine taşımış oldular. Stockhausen'in *Zeitmasse* (1956), ve *Gruppen*'i (1955-57), Boulez'in *Poliphonie X* (1950-51) *Structures Book I*'i (1952) ve Berio'nun *Epifanie* (1959-61) ve *Differenses* (1959) gibi eserleri bu söylemi örnekleyen eserlerden sayılabilir.²³

²³ Boulez's Two Cultures: The Post-War European Synthesis and Tradition
David Gable – Journal Of American Musicological Society Vol. 43. No 3 pp. 426-456

4.1.1. Pierre Boulez ve Heterofoni

Pierre Boulez kendi müziğini anlattığı *Boulez On Music Today* isimli kitabında heterofoni kavramı ve kendi uygulamaları üzerine detaylı bilgiler vermektedir. 1971 yılında yayınlanan bu kitapta açıkladığı heterofoni uygulamaları *Le Marteau sans Maître* yapıtındaki uygulamalarla son derece örtüşmektedir. Ayrıca burada kullandığı tekniklerin bazılarını daha sonra besteleyeceği *Sur Incises*'te de kullanacaktır. Boulez monofoni, polifoni ve heterofoniyi müzikal sözdizimlerini oluşturan basit formlar olarak belirtmektedir. Bu formlar çeşitli bileşimlerle daha karmaşık yapılara kavuşabilirler. Polifoninin polifonisi, heterofoninin heterofonisi, polifoninin heterofonisi gibi. Bu bileşimlerde tanımlama biraz daha zor olacaktır. Geçmişteki kullanımlarıyla kıyaslandığında tanımlar hala geçerli de olsa alan genişlemiş olmaktadır. Geçmişteki bağlamlarından çok şu anda oluşan bileşimler yatay ve düşey organizasyonlardaki konumlanmalarına göre akılcı bir sınıflandırma içine alınmalıdır. Monofoni yatay-tekil, homofoni düşey-kolektif olarak değerlendirilebilir. Homofoni her ne kadar özellikle düşeyde armoninin fonksiyonlarını yerine getiren ve polifoninin eşzamanlı ifadesini güçlendiren bir öge olsa da; monofoninin yoğunluğunu arttıran bir işlev de yüklenebilir. Monofoni yapısıyla bütünleşen düşey-kollektif sesler armonik bir fonksiyon değil, monofonik çizgiyi yoğunlaştıran tını görevi üstlenmektedir. Bu tür monofonik-homofoni doku örneklerine *Sur Incises*'te de rastlanmaktadır. Boulez böylece homofoninin fonksiyonunu oldukça geniş tutmaktadır ve onu yatay-kolektif tanımlamasıyla başka bir yere konumlamaktadır ve yatay düşey ve diyagonal olmak üzere müzik algısına yeni bir boyut kazandırmaktadır. Armoni kendi doğası ne olursa olsun yoğunluk oluşturan bir fonksiyonla bağlantılı hale gelir. Polifoni de yapının diyagonal dağılımı olarak tanımlanabilir. Boulez heterofoniyi homofoni ve polifoni arasında aracı bir aşama olarak değerlendirir.

Boulez'e göre Yatay/diyagonal/dikey-kolektif/tekil sıralaması heterofoniyi tanımlamaktadır. Boulez heterofoniyi ana yapının üzerine aynı yapının değiştirilmiş hallerinin üst üste konulması olarak tanımlamaktadır.²⁴

Farklı yoğunluk ve tınılara sahip özdeş seslerin yapısal olarak dağılmasıdır heterofoni. Sonuç olarak heterofoni kavramı Boulez için monofonik evreden ayrılarak polifoni düzeyine

²⁴ Boulez, Pierre – Boulez on music today (Faber and Faber London 1971) Sf. 115-117

gelmektedir. Boulez özellikleri bakımından heterofoniyi genelden özele doğru 4 temel maddede açıklar.

- 1 - Doğa
- 2 - Varoluş
- 3 - Adet
- 4 - Bağımlılık (heterofoninin başlangıcı ya da bitişi)

1- Doğa: Heterofoni önemsiz detaylar eklendiği zaman süslemeli, yapının gerçek bir çeşitlemesine riayet ettiği zaman yapısaldır..

2 - Varoluş: Bir yapı her seferinde tekrar çalınması gerekiyorsa heterofoni bir zorunluluk, yapının alternatifi veya çeşitlemesi varsa bir seçenektir.

3 - Adet: Heterofoni, üst üste getirilmiş paralel yapıların adetine göre tekli, ikili üçlü vs. olabilir

4 - Bağımlılık: Heterofoni temel yapıya kararlı ve değişmez bir şekilde iliştilmiş olabilir ya da, temel yapıdan ayrılması ve tekrar birleşmesi belirlenmiş zaman aralıklarında seyreltilmiş, dalgalanan bir şekilde olabilir.

Kısaca bu saptamalar şöyle özetlenebilir:

- 1 - Doğa: süslemeli / yapısal
- 2 - Varoluş: zorunluluk / seçenek
- 3 - Adet: tekli / ikili / üçlü, vs.
- 4 - Bağımlılık: iliştilmiş / dalgalanan

Pierre Boulez'in heterofoni tanımlamaları bu tekniği ne denli bilinçli kullandığını kanıtlar niteliktedir.

“Bir ana yapının üzerine aynı yapının değiştirilmiş hallerinin üst üste konulması...”

“Heterofonide temel bir formülsayonun çeşitli görünümleri uyum içindedir ...”

“Heterofonideki yoğunluk onu oluşturan katmanların çeşitliliğinden meydana gelir, her biri aynı desenin farklı varyasyonunu taşıyan çeşitli cam tabakların üst üste getirilmiş hali gibidir.”²⁵

Pierre Boulez

²⁵ Goldman Jonathan
The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions
Cambridge University Press New York – 2011

4.1.2. *Le Marteau Sans Maitre*

20. yüzyılın en etkileyici eserlerinden biri olarak gösterilen *Le Marteau Sans Maitre* (1954-57) Boulez'in Avrupa dışı müzik türlerine ilgisinin ilk önemli kanıtlarındandır. Sürrealist şair René Char'a ait şiirlerden yola çıkarak bestelediği "Ustasız Çekiç" anlamına gelen bu yapıt 9 bölümden oluşur. Alto, alto flüt, viyola, gitar, vibrafon ve xylorimba ve vurmali çalgılar için bestelenmiş olan yapıtta 4 bölümde metin bulunmaktadır, diğer bölümleri ise çalgısal olarak kurgulanmıştır. Birçok şarkı söyleme tekniğini de içeren eser her bölümde farklı çalgı grupların seçilmesi bağlamında Schönberg'in *Pierrot Lunaire*'iyle benzerlikler göstermektedir. Sıradışı çalgılamasıyla, Gamelan ve Afrika müziği tını dünyalarıyla da ilişki kuran bu yapıt Boulez'in, heterofoni tekniğinden de yararlandığı ilk eserlerinden birisidir. Bu yapıttan başlayarak birçok yapıtında kendine özgü karakteristik bir rubato kullanmıştır. Buradaki rubato Platonun tartıştığı anlamda heterofoni kavramının soyutlanmış bir haline benzetilebilir. Boulez'in yapıtlarında çeşitli heterofoni kullanımları gözlemlenebilir. Batı müziğinde nadir olarak karşılaştığımız heterofoni tekniği üzerinde ısrarcı davranan besteci, Debussy'nin hatta Beethoven'ın zaman zaman akustik ya da çalgısal gerekliliklerden dolayı başvurduğu bu tekniği yeni bir söylem oluşturmak için kullanmıştır; bu söylem, doğu müziğinde karşılaştığımız "önceden belirlenmemiş doğaçlama" kavramını batı müziği organizasyonu içinde hayata geçirmeyi hedeflemektedir.

22. örnekte *Le Marteau sans Maitre*'nin altıncı bölümünden bir kesit görünmektedir. Altonun geniş aralıklarla seslendirdiği hat, topluluğun diğer çalgıları tarafından kuşatılmaktadır. Boulez bu yapıtta devinimi genelde tek sesli bir organizasyon üzerinden sağlamıştır. İlk ölçüde altonun seslendirdiği Sol sesi sekizlik üçleme susun ardından viyola tarafından tekrarlanır. İkinci ölçünün birinci vuruşunda silofonda Fa# gitarda Si sesleri duyulur. Onaltılık susun ardından alto büyük yedili bir atlamayla Fa# notasını seslendirir. Aynı ses ikinci vuruşun ikinci onaltılığında vibrafon tarafından duyurulur. Sol flüt vibrafonla

birlikte Fa3#'in altındaki Sib sesini duyurur. Bu kesitte hatla ilişkisiz görülen tek ses duyduğumuz bu sestir. İkinci ölçünün son onaltılığında alto tam dörtlü atlayarak Si sesine ulaşır. Bu Si sesi ölçünün birinci vuruşunda gitar tarafından seslendirilen Si sesidir. Dördüncü ölçünün ilk vuruşunda gitar ve viyola Do flüt Mib notalarını duyururlar, alto ikinci vuruşun ikinci onaltılığında Mib üçüncü vuruşun son sekizliğinde ise Do notalarını seslendirir. İkinci ölçüde flütte duyulan Sib sesi hariç tüm sesler tek sesli bir hattın parçaları gibidirler. Tek sesli bu hattın alto tarafından seslendirildiğini varsayarsak, ki bu kesitte alto seslendirir, altoyu sarmalayan çalgılar altonun seslendirdiği notaları bazen önceden bazen sonradan bazen de aynı anda seslendirirler.

Örnek 22: P. Boulez, *Le Marteau sans Maître* Bölüm VI (ölçü no: 21)

Hattın perdelerini kimi zaman önceden, kimi zaman da sonradan duyarız, böylece zaman içinde donmuş kalmış bir ezgi çizgisi ortaya çıkmaktadır. Tek sesli bir organizasyon olması, tüm topluluğun bu tek ses üzerinden ilişki kurması, bu tek sesin zamanla olan iletişimi, bir çeşit heterofoni dokusu oluşturmaktadır. Hatla ilişkisiz görünen Sib notası da olduğu an itibarıyla hattın bir parçası olduğunu düşündürmektedir. Farklı bir nota da olsa bu ses, Boulezvari heterofoni dokusuna hizmet etmektedir.

4.2. *Sur Incises*'e Genel Bir Bakış

Sur Incises, 1996-1998 yılları arasında bestelenmiştir. Besteci bu yapıtı yine kendisinin 1994 yılında, İtalyan besteci Luciano Berio ve İtalyan piyanist Maurizio Pollini'nin düzenlediği "Uluslar arası Umberto Micheli Piyano Yarışması" için bestelediği *Incises* isimli solo piyano eserinden yola çıkarak bestelemiştir. Yarışma için bestelenmesi nedeniyle, yarışmaya katılan piyanistlerin teknik kapasitelerini ortaya koyması gerektiği için, çok zor pasajlarla doludur. Yapıt, yoğun akorsal dokular ve ritmik hareketliliğin kontrastlarından meydana gelmiştir. Tekrarlanan keskin, düzenli sesler ve akorlar, seyrek dokulu, ritmik netliği olmayan hızlı ezgi hareketleriyle döşenmiş dokular tarafından durdurulmakta ve sonsuzluğa öykünen uzun akorlara dönüşürler. Duyulan bir ses ve ona bir kuyruk gibi eklenmiş hızlı ezgi hareketi, bu eserin motifsel çekirdeğini oluşturmaktadır. Besteci duyulan bu sesi, akorsal tınlar ekleyerek renklendirmiş ve o tınıyı bir "obje" haline getirmiştir. Yapıt içerisinde bu obje birçok eklentiyle zenginleştirilerek çeşitlendirilmiştir.

Boulez'in 1955-1957/1963 yıllarında yazdığı *3. Piyano Sonatı*'ndan sonra solo piyano için bestelediği ilk eser olan *Incises* son olarak 2001 yılında besteci tarafından yenilenmiştir. *Sur Incises* birkaç yıl sonra yaklaşık 37 dakika uzunluğunda 2 bölümlü bir eser olarak, *Incises*'in müzikal malzemesinden yola çıkılarak yazılmıştır. Bu yapıt 2001 yılında Louisville Üniversitesi tarafından 1985 yılından bu yana verilen Grawemeyer Award for Music Composition ödülüne layık bulunmuştur.

Eser, 3 Piyano, 3 Arp ve 3 Vurmali çalgı için bestelenmiştir. Vurmali çalgılar partileri, timpaniler dışında belirgin perdeler üretebilen çeşitli vurmali çalgılar içermektedir. Bu çalgılar, 2 vibrafon, marimba, vibrafon, *glockenspiel*, *cloches-tubes*, *steel drums* ve *crotales*'tir. 3 grubun birbirinden ayrı ayrı konuşlandığı performans alanında bu gruplar yayıldıkları uzamda sanki bir piyanonun tamamlayıcı öğeleri gibi rol almaktadırlar; arplar ve vurmali çalgılar kübist bir Picasso tablosundaki 4. boyut öğeleri gibi piyanonun parçalanmış

bileşenlerini canlandırmaktadırlar. Piyanonun bu bileşenleri, telleri, vurmali çalgı olma özellikleri, tını olanakları gibi örneklenebilir.

Sur Incises kendi söylemini ortaya koyan bir eser olduğu kadar, önceli ve çıkış noktası olan *Incises*'in söylemini de alt bir metin olarak kullanmaktadır. Saf bir çalgısal eser olarak *Sur Incises*, *Incises*'i ve dolayısıyla geleneksel piyano tınısını analiz etmektedir. Boulez'in elektronik müzik stüdyolarında edindiği tecrübenin, onun duyumundaki farkındalığa derinlik kattığı varsayılabilir ve bu farkındalıktan öte, bestecinin çok karmaşık yapıları sunumunda izlediği yöntem, yine bu stüdyolardan edindiği tecrübe ile, bir akustik çalgı tınısının elektronik bir ortamda, atomlarına ayrılması gibi algılanabilir. Öte yandan, bestecinin *Eclat* ve *Eclat/Multiples* (1965-1970) gibi 30 yıl öncesine tarihlenen eserleriyle kıyaslandığı zaman *Sur Incises* ve *Incises* yapısal olarak daha esnek bir algıda bestelenmişlerdir.

Sur Incises'te piyanonun tınısı değişik bileşenlerine ayrılmış ve sonra tekrar bir araya getirilmiştir. Ve bu parçalama işlemi yapılırken bu görkemli çalgının geniş yelpazesinin sunduğu tüm tını olanakları seyirciye sadece işitsel olarak iletilmez, ama aynı zamanda çalgı seyircinin önünde adeta iç organları bir röntgen cihazında görüntülenir gibi görsel olarak da sergilenir. Arplar piyanonun tellerini, zillerin rezonatörleri, vibrafon ve marimbalar da onun ses tahtasını sahnede temsil etmektedirler. Aslında sahnedeki 9 çalgıcı, piyanonun elektronik ortamda güçlendirilmiş ve hatta abartılmış bir halini simgelemektedirler. Aynı zamanda bu akustik çalgılar elektronik müzik ortamında ayıklanmış bazı ses parçacıklarını vurgulayarak, elektronik ses filtreleri görevini de üstlenmektedirler. Bestecinin yer yer kullandığı *steel drums*'ın garip tınları John Cage'in hazırlanmış piyanosunu anımsatmaktadır. Bu yolla piyano kendi öz tınısının bile ötesine geçmektedir.

Eserde dikkat çeken bir diğer unsur ise çalgıların icra teknikleridir. Vurmali çalgılarda metal ve tahta bagetlerin darbeleri atakları, arplarda mızraplı ve susturmali çalma teknikleri

sadece ses üretimindeki mekaniği sunmanın ötesinde, sonsuz esnekliği ve bestecinin tüm bunları kişiselleştirme becerisini de ortaya koymaktadır.

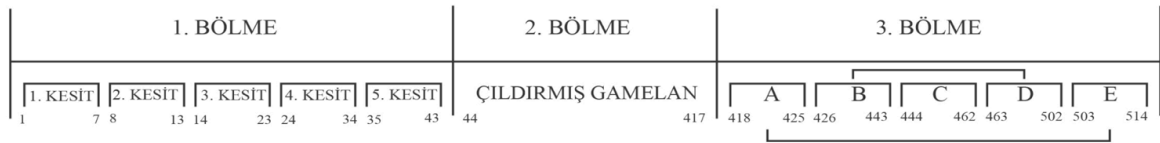
Sonuç olarak son tahlilde şahit olduğumuz şey, sadece 3 piyanistin bir konçerto algısı içindeki rekabetinden çok, tanıdığımızı düşündüğümüz piyano çalgısının parçalarını ortaya koyan ve onun iç dünyasını açığa çıkaran, müzikal bir yolculuktur. *Sur Incises*, Pierre Boulez'in, orijinali Trinidad ve Tobago Cumhuriyetine dayanan bir Karayib çalgısı olan *steel drums*'a olan ilgisinin gözlemlendiği son dönem uzun yapıtlarından birisidir.

İki büyük bölümden oluşan bu eserde birinci bölüm, *Incises* isimli kısa solo piyano eserinin genişlemesi, yayılması ve büyümesi; ikinci bölüm ise yepyeni bir gelişme alanı olarak değerlendirilebilir. Bu gelişme bölümünde, birinci bölümün temelini oluşturan müzikal fikirlerin geliştirildiği görülmektedir. 1. bölüm *Incise*'in harfi harfine, tam olarak bir gelişmesi olarak kurgulanmış, 2. bölüm ise birinci bölümün genişlemesinde kullanılan fikirlere dayanılarak oluşturulmuştur. Sonuç olarak 1. Bölüm *Incises* in gelişimi 2. bölüm ise gelişmenin gelişimi olarak algılanabilir.

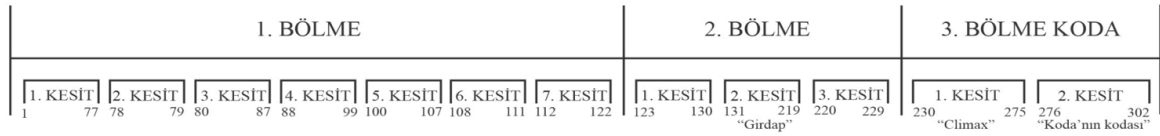
5. SUR INCISES

Örnek 23: P. Boulez, *Sur Incises* - Form Şeması

MOMENT I



MOMENT II



5.1. - 1. Bölüm "Moment I"

Moment I, birinci bölüm, 3 ana bölmeden meydana gelmektedir. 1. Bölme sonat allegrosundaki serim bölümü (*exposition*) gibi eserin müzikal malzemelerini ortaya koymaktadır. Bu bölmelerin içindeki küçük bölünmeleri ise yapıtın kesitleri olarak tanımlamak eserin büyük formunu algılamak açısından yerinde olacaktır. Birinci bölme 5 kesitten oluşmaktadır. İkinci bölme "çıldırılmış Gamelan" olarak nitelediğim yekpare bir parçadan oluşmakta, 3. Bölme ise üç bölmeli şarkı formunu anımsatan "a", "b", "c", "d", "e" kesitlerinden meydana gelmektedir. 1. bölmedeki kesitlerin sayılarla, 3. Bölmedeki kesitlerin ise harflerle tanımlanmasının nedeni; 1. Bölmedeki kesitlerin sonat allegrosundaki temalara benzetilmesi, 3. bölmedeki kesitlerin birbirleriyle sıkı ilişki içinde geleneksel 3 bölmeli şarkı

formunu anımsatmalarıdır. Heterofoni tekniğinin çok önemli bir yer tuttuğu bu bölüm 14 dakika civarı süren 514 ölçüden meydana gelmiştir.

5.1.1. - 1. Bölme

Eserin “serim” bölümü olarak nitelendirilebilecek bu bölüm, bestecinin daha sonra geliştireceği müzikal malzemeleri ortaya koyduğu bölümdür.

5.1.1.1. - 1. Kesit

Bölüm 1. Piyanoda Fa anahtarında 1. çizgisinin altındaki Fa notasıyla açılır. 1. ve 2. Piyano tarafından seslendirilen, Fa perdesine eklenmiş, La, Sib, Re, Reb akoru duyulduğu anda yok olur ve sadece Fa notası tınlamaya devam eder.

Örnek 24: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no: 1)

The image shows a musical score for two pianos, Piano 1 and Piano 2. The score is written in a complex, multi-measure format. A vertical dashed line indicates the start of the section. Above this line, a box contains the number '1'. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'pp' and 're.lev.'. Pedal markings 'Ped. sost.' are also present.

Duyulan keskin ve parlak tınının hemen ardından, 1. Arpta daha silik bir eko gibi aynı Fa notası duyulur. Bu Fa notasına bu defa pest bölgede Mi, Do# notaları eklenmiş ve ilk akorda olduğu gibi duyulduğu anda yok olmuştur.

Örnek 25: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no: 1)

Harpe 1

Mi Fa Sol La
Ré Do# Sib

pp

Fa notası, arpın hemen ardından 2. Piyanoda duyulur, bu kez sese ön ek olarak eklenmiş çarpma notalarıyla birlikte. Besteci bu ön eki sesin bükülmesi olarak nitelirmektedir.²⁶

Örnek 26: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no: 1)

mp

Kuyruklu sesin yankısını 2. Arp seslendirir. Fa sesinin altında Re ve Do notaları tınlamaktadır.

²⁶ Pierre Boulez – Eclat Directed by Frank Scheffer – Sur Incises – Directed by Andy Sommer
Juxtapositions – Idale Audience International – DVD Rom

Örnek 27: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no: 1)

Harpe 2

Mi Fa Sol La
Ré Do Si

mp *f.v. sempre*

Piyano arp ilişkisi, gerçek nesne ve onun gölgesi gibidir adeta, ya da piyanoda duyduğumuz somut tınının soyutlanmış tekrarı gibi algılanabilir. Nasıl algılanırsa algılsın basit bir soru cevap prensibine dayanır bu diyalog.

Piyanoda yine duyulan somut Fa sesine üçüncü duyuluşunda yine bir ön ek eklemiştir besteci. Bu defa ön ek iki akordan oluşmaktadır.

Örnek 28: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no: 1)

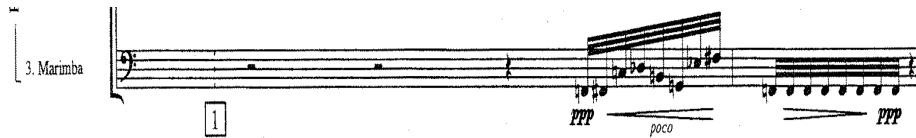
ppp

*

Bu somut Fa'nın yankısı ilk ölçünün son dörtlüğünde 3. Marimba'dan gelir bu kez, 32'lik notalarla; bu yankı Fa notasının etrafında dolaşan ve yine aynı Fa'ya bağlanan bir ön ektir aslında. Marimba'da duyulan bu ön ek hareketi, piyano ve arplardan bağımsız olarak yeni bir hat oluşturacaktır. Bu hat somut ve soyut yankı ilişkisinden bağımsız 32'lik notalarla

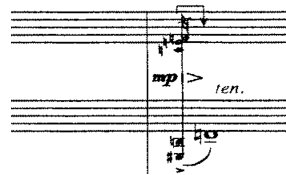
devinen ve eser için son derece önemli bir hal alacak “ritmik obje” yi²⁷ oluşturmaya başlamıştır.

Örnek 29: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no: 1)



2. ölçü başında marimba’da Fa duyulduğu anda 1. piyano’da kesik akorlu Fa notası tekrarlanır.

Örnek 30: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no: 2)



Yankısı 1. arpta duyulur 2. ölçüde 3. arp ve 3. piyano da devreye girmiştir artık, ilk 6 ölçü boyunca 3 piyano ve 3 arp soyut somut yankı ilişkisi devam ederken “Fa” notası hiç ara vermeden duyulan tek sestir. Bu “Fa” notası bir eksen olmaktan öte kendisine iliştilmiş onca notayla yapıyı ayakta tutan bir sütun gibidir. Müziğin açılış söylemine baktığımız zaman tek sesli bir yapıda tasarlandığı görülür. Bu tek sesli tasarım mantığı eserin tümüne egemen olmaktadır.

²⁷ Pierre Boulez – Eclat Directed by Frank Scheffer – *Sur Incises* – Directed by Andy Sommer
Juxtapositions – Idale Audience International – DVD Rom

Bulutsu dokunun içinde tınlayan “Fa” sesi birinci dokuyu oluştururken ikinci dokuyu 32’lik notalardan meydana gelmiş marimba’da duyulan “motor figürü” oluşturur.

Örnek 31: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no: 2)

The musical score for P. Boulez's *Sur Incises* (Moment I, measure 2) is presented in a multi-staff format. The instruments are Piano 1, Piano 2, Piano 3, Harpe 1, Harpe 2, Harpe 3, and Marimba. The piano parts are characterized by complex rhythmic patterns and dynamics such as *p*, *pp*, *mp*, and *sim.* (sustained). The harp parts are marked with *p* and *pp*. The marimba part at the bottom is marked with *p*, *fpp*, and *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Marimbadaki devinim örnek 31’de görülen ilk ölçüde piyano ve arplarda duyduğumuz “ön ek ve tınısı” ilişkisinden meydana gelmiştir. Fa ekseninin etrafında asimetrik ve tahmin edilemeyen uzunluklardaki ön ek her zaman Fa notasına bağlanmaktadır. 7. ölçüde 3 piyano, rekabet halinde, son derece güçlü ve dinamik bir şekilde Fa notasına takıntılı bir şekilde bağlanmış müziği, ritmik ve agresif bir hareketle bir oktav yukarıdaki Fa# notasına taşırlar.

5.1.1.2. - 2. Kesit

Duyulan Fa# notası yeni eksenini oluştururken etrafında parçalı bulutlu tını ve yankıları, buğulu bir ritmik devinimle eksenini sarmalamaktadırlar. İlk 16 ölçüde duyduğumuz her şey aslında “çekirdek” bir fikirden oluşmuştur; ve buraya kadar işitilen müzik tüm eserin mottosu olarak dinleyiciye sunulmuştur.

8. ölçüden 14. ölçüye kadar dingin tınılardan oluşan akorlar yavaş yavaş bir gerilim hissi yaratarak müziğin tansiyonunu yükseltir ve 14. ölçüde yine piyanolar bir ölçü sonra marimba ve 2 vibrafona da sıçrayacak olan ritmik hareketi başlatırlar.

5.1.1.3. - 3. Kesit

Bu ritmik hareket hiç kesilmeden tiz bölgeye doğru devinen 64’lük notalardan meydana gelmektedir. 16. ölçüde ise müziğin yeni bir konusu olarak nitelendirebileceğimiz “tokat” fikri ilk defa duyulur.²⁸ Müzikal tokat fikrine eklenen ve pest bölgeden tiz bölgeye doğru hızlı notalarla agresif bir şekilde ilerleyen figürler, rezonansı tamamlamaktadırlar.

²⁸ Pierre Boulez – Eclat Directed by Frank Scheffer – Sur Incises – Directed by Andy Sommer
Juxtapositions – Idale Audience International – DVD Rom

16,17,18 ve 19. ölçülerin başında duyulan bu fikir, kısa ve uzun iki ses kümesinden meydana gelmektedir. “Marcato” artikülasyonu ile vurgulanmış kısa notalar sert bir vurguyla *fff* dinamiğinde darbeli (*percussive*) bir şekilde icra edilmekte; hemen ardından gelen uzun notalar ise, aksansız bir halde, vurgunun tokat etkisini perçinlemektedirler. 16. ve 23. ölçü arasında devam eden bu tokatlı bölümde tepe noktasını yine Fa notası oluşturmakta ve aynı zamanda bu nota yeni eksen olarak karşımıza çıkmaktadır.

Örnek 32: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no:16)

The musical score for Example 32, P. Boulez's *Sur Incises* (Moment I, measure 16), is presented in a multi-staff format. The score includes parts for Piano 2, Piano 3, Harpe 1, Harpe 2, Harpe 3, and Percussion (1. Vibr., 2. Vibr.). The piano parts are marked with dynamics such as *fff* and *ff*, and include tempo markings like *ral.* and *a tempo*. The harp parts are marked with *fff* and *ff* dynamics. The percussion parts are marked with *fff* dynamics. The score includes instructions such as "Enchaîner sans trainer" and "Enchaîner d'une mesure à l'autre irrégulièrement et sans attendre" with a circled '6' indicating a six-measure phrase. The score is written in 6/8 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Bu kesitte “tokat” fikri 6 defa duyulur; tokat her duyulduğunda arkasından gelen rezonans bölgesi daha da pest bölgeye gider ve zaman olarak genişler. Aynı zamanda besteci burada genişleyen boşluklar yaratarak organik bir gelişme fikri uygulanmıştır. 22. ölçüde tokat 7. defa duyulduğunda ise arkasında bir boşluk olmadan, tiz bölgeden pest bölgeye

doğru 7 defa art arda duyulur ve 4. kesite bir köprü olarak kurgulanan heterofoni dokulu köprüye bağlanır. 3-onaltılık ölçü sayısı yazılmış 23. ölçüde (Örnek 33) 3 piyanonun da aynı müzikal hareketi çağdaş bir heterofoni algısı içerisinde kurgulanmıştır. 3 adet 32'lik guruptan oluşan bu yapıya son dört notasında marimba 2. Piyano ile ünison olacak şekilde katılır. İlk dört notası ünison olan bu müzikal hareket, 5. notadan itibaren farklı seslerle devam eder fakat ritmik kurgu hepsinde aynıdır.

Örnek 33: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no:23)

3
16

Eserde buraya kadar heterofoni algısını yaratan durum, yapıtın ses organizasyonunun armonik devinim üzerine değil fakat tek sesli bir yapının üzerine kurgulanmış olmasındandır. Her ne kadar akorsal dokular olsa da, eserdeki temel kurgu tek sesli bir kurgudur. Üç piyanodaki bu atağın ardından eser “Mi” ekseninde bir kalış yapar ve 4. kesit başlamış olur.

5.1.1.4. - 4. Kesit

Piyano ve arplarda tepe noktasında duyulan Mi sesine Piyanolarda, Sol, Lab, Re#, arplarda Fa, Sol#, La, Si, Do, Do# Re# eklenmiştir. Yapıtın genel karakteristiğine uygun bu

eklentiler, daha önce de olduğu gibi armonik bir dil oluşturma kaygısından öte, ana perdeye yapıştırılmış bulutsu bir dokudur. Arplarda duyulan Mi sesine cevap marimbadan gelir.

Örnek 34: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no:24)

De plus en plus espacé

4

Piano 1

Piano 2

Piano 3

De plus en plus espacé

4

(pas trop long)

Harpe 1

Harpe 2

Harpe 3

De plus en plus espacé

4

(pas trop long)

Perc. 3. Mar.

İlk önce Mi notasının üzerine çıkan Fa# sonra Sol daha sonra da Lab notaları kuruklarıyla beraber duyulur. Bu diyatonik-kromatik karakterli ön ekler her seferinde biraz daha uzamaktadır. Birinci bölmenin dingin alanı olarak nitelendirebileceğimiz 4. Kesit ani hareketleri içinde barındıran akorsal dokulardan oluşmuştur.

5.1.1.5. - 5. Kesit

35 ve 44. ölçüler arasında devam eden bu kesit piyanonun etkin olduğu akorların üzerinde yüzen, süzülen, tını kümeleriyle bir “kaleydoskop”²⁹ etkisi oluşturmaktadır. Benzer objelerin her duyulduğunda farklılaşarak birbirini andıran renk cümbüşleri oluşturması, aynı bir kaleydoskopun her hareket ettiğinde görsel çeşitlemeler oluşturmaya benzer. Burada duyulan ritmik yapı daha önce duyduğumuz ritmik yapılara bir tezat olarak belirsiz ve kararsızdır. Müzik tamamen hareketsiz bir şekilde havada asılı durmaktadır.

Aynı zamanda 43. ölçüde duyulan akora dek bu 5 ölçüde, “Gamelan Orkestrası” na çok benzer bir tını açığa çıkmaktadır. 43. ölçüde duyduğumuz üçüncü ve son akor yapıtta şu ana kadar en geniş ses alanını kapsayan akor olarak karşımıza çıkmaktadır. (Örnek 35) Kesit başından bu yana yavaş yavaş yoğunlaşan çalgılama; ve git gide daha geniş bir alana yayılan tını kümeleri kesit sonunda bu akora ulaşmışlardır. Fa anahtarındaki üç ek çizgili La notasından piyanonun en tiz La notasına kadar büyük bir bölgeyi kapsayan diyatonik-kromatik karakterli bu akor birinci bölmeyle sonlandırılır.

²⁹ Pierre Boulez – Eclat Directed by Frank Scheffer – Sur Incises – Directed by Andy Sommer
Juxtapositions – Idale Audience International – DVD Rom

Örnek 35: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no:43)

5.1.2. - 2. Bölme “Çıldırılmış Gamelan”

Ritmik, motor figürleri ve ses tekrarlarından oluşan bu bölme gelişim algısı uyandıran tek bir müzik fikrinden meydana gelmiştir. Besteci, bu alanı, “Toccatà”³⁰ olarak nitelendirmiştir. Geç Rönesans ve Barok dönemlerinde sıklıkla rastlanan İtalyan kökenli bir müzik formu olan toccata, çalgıcının ustalığını sergileyen, hızlı tempolu bir müzik biçimidir. Burada da hızlı tempoda tüm topluluğun ustalığını sergileyeceği bir bölüm olarak karşımıza çıkmaktadır. 44. ölçüden 418. ölçüye kadar devam eder.

Bestecinin kullandığı çalgılama geleneksel Gamelan orkestrasının bugüne uyarlanmış bir Batı versiyonu olarak görülebilir. Bunu düşündüren neden ise tüm çalgıların vurmali çalgılar olmasının yanı sıra, “Steel Drums”, “Crotales”, “Cloches-Tubes” gibi Gamelan

³⁰ Pierre Boulez – *Eclat* Directed by Frank Scheffer – *Sur Incises* – Directed by Andy Sommer
Juxtapositions – Idale Audience International – DVD Rom

tınlarını anımsatan bazı batılı çalgıların da topluluk içinde yer almasıdır. Bestecinin kullandığı piyano ve vürmalı çalgıların ağırlıkta olduğu bu sıradışı topluluğu andıran bir diğer örnek ise Igor Stravinski'nin *Le Noces* (Düğün) isimli bale eseri olarak gösterilebilir.

Stravinski bu eseri ilk olarak 1913 yılında *Le Sacre du Printemps* orkestrasyonunu andıran çok geniş bir orkestra için tasarladı. Besteci birçok eserinde olduğu gibi bu eserin de zaman içinde çok çeşitli versiyonlarını oluşturdu. Bu versiyonlarda en dramatik değişim ise çalgılamada gerçekleşti. 1919 yılında ilk seslendirilişi gerçekleştirilen versiyonu ise 1981 yılında Pierre Boulez yönetiminde icra edildi. Bu versiyonda besteci “harmonium”, “cimbalom” ve piyanoya uygulanan bir mekanizma sayesinde kendi kendine çalabilen “Piyanola” çalgısını kullandı. Bir Rus düğününü anlatan bu eser 1923 yılında son halini aldı. Soprano, mezzo soprano, tenor, bas, koro ve iki gurup vürmalı çalgılar için bestelenen bu son versiyonun vürmalı çalgılar gurubunda 4 piyano ve perdesiz üretemeyen vürmalı çalgılar topluluğu bulunmaktadır. Büyük orkestranın yerini alan 4 piyano ve vürmalı çalgılar o güne kadar Batı müziğinde eşine pek rastlanmamış özgün bir tını oluşturmaktalar. Bu bağlamda Stravinski'nin *Le Noces*'i ile Boulez'in *Sur Incises*'i arasında çalgıları kullanma pratiği ve dolayısıyla oluşturduğu tını atmosferleri açısından bir bağ olduğu öngörülebilir.

Boulez'in *Sur Incises*'te kullandığı bu “Boulezvari” Gamelan orkestrası, bu bölmede teknik olarak oldukça zor ve karmaşık, bir müzik icra etmektedir. Hızlı notalarla kimi zaman bir füzenin fırlatılmasını andıran pasajlarla dolu bu bölme aynı perdenin çeşitli çalgılara sıçramasıyla oluşan zikzaklarla³¹ doludur. Bestecinin yarattığı “hayali Gamelan”, perde seçimleri, ritim ve tartımlar göze alındığında, gelenekte hiç zaman karşılaşamayacağımız karmaşık bir müzik seslendirmektedir. Bu bölmede duyduğumuz şey, çağdaş müzik estetiğinde üretilmiş bir Gamelan tınısıdır. Çağdaş müzik perspektifinden değil de, geleneksel müzik perspektifinden baktığımız zaman göreceğimiz şey aslında çıldırmış bir Gamelan orkestrasıdır.

³¹ Pierre Boulez – Eclat Directed by Frank Scheffer – Sur Incises – Directed by Andy Sommer
Juxtapositions – Idale Audience International – DVD Rom

5.1.2.1. Asimetri

Bu bölmede müziğin devamlılığını taşıyan temel unsur ezgi çizgisidir. Tüm orkestra Gamelan müziğinde olduğu gibi bir ezgiyi takip eder. Ezgi kimi zaman tekrar eden notalarla yok olur kimi zaman tüm çalgıların birlikte seslendirmesiyle bariz şekilde ortaya çıkar. Ezgi çizgisinin en göze çarpan özelliği ise asimetrik bir yapıda oluşudur. Aksak ritimlerle örülü bu yapı, sürekli değişen tartımlarla son derece karmaşıktır. Tartım $5/16$, $5/8$, $3/16$, $5/16$, $4/8$, $6/16$, $4/8$, $6/16$, $4/8$ gibi sürekli değişen ölçü değerleriyle bölmenin sonuna dek devam eder. Ne var ki bu asimetrinin içinde Boulez'in erken dönem yapıtlarında rastladığımız dizisel bir sistem göze çarpmamaktadır. Bestecinin böyle matematiksel düzeni olmayan bir yöntem kullanmasından çıkan sonuç, bu uygulamanın dizisel bir sistemden ziyade sezgisel bir yaklaşım olduğunu düşündürmektedir. Nitekim ezgi çizgisini etkili, akıcı ve öngörülemeyen bir hale getirmek için böyle bir yöntem uygulamış olabilir.

Örnek 36: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no:44)

19

Prestissimo possibile

5/16 □ △ 5/8 3/16 △ 5/16 △ □

14

Piano 1

Piano 2

Piano 3

Prestissimo possibile

5/16 □ △ 5/8 3/16 △ 5/16 △ □

14

Harpe 1
Mi \flat Fa \sharp Sol \flat La \flat
Re \sharp Do \sharp Si \flat

Harpe 2
Mi \flat Fa \sharp Sol \flat La \flat
Re \sharp Do \sharp Si \flat

Harpe 3
Mi \flat Fa \sharp Sol \flat La \flat
Re \sharp Do \sharp Si \flat

Prestissimo possibile

5/16 □ △ 5/8 3/16 △ 5/16 △ □

14

1. Vibr.

2. Vibr.

3. Mar.

14

5.1.2.2. Askı Perdeleri

Örnek 34'te üç piyanonun oluşturduğu ezgi hattını incelediğimizde bestecinin vurgulamak istediği perdenin Mib olduğu hemen görülür. Bu Mib sesi, bir önceki bölmenin sonunda 43. ölçüde 2 vibrafon ve marimbanın kalış yaptığı sestir. Yine aynı Mib'den başlayarak Marimba 44. ölçüde başlayan bölmeye bir önceki ölçünün son vuruşundan bir önel (*aufakt*) ile iki bölmeyi birbirine bağlar. Ezgiye tonal bir düzlem kazandıran bu “askı perdesi” bölme boyunca karşımıza çıkmaktadır; fakat bu askı perdeleri karşımıza her çıktığında başka bir perdeye taşınmış olur. Bu yolla besteci ezgi çizgisini devamlı bir devinim halinde tutabilmektedir. Makamsal örgütlenmede karşımıza çıkan kalış perdeleri gibi bir işlev yüklenen “askı perdeleri”, genel planda baktığımızda söz konusu bölmenin, tek sesli bir ezgisel yapı olduğunu bize net bir şekilde gösterir.

Burada geleneksel Gamelan notasyonunda karşılaştığımız duruma benzer bir durum vardır aslında. Besteci bölmenin içinde kalış yapılacak yerleri belirtir ve müzisyenler bu kalışlara doğru ilerliyor gibi bir izlenim oluşturur.

Çok parçalı, diyatonik-kromatik³² ve onun da ötesine geçen bu çılgın ezgisel yapı 44. ölçüden 418 ölçüye kadar aşağıda belirtilen perdelerde kalışlar yapmaktadır. Bu kalışların uzunlukları da, aynı ezgide olduğu gibi asimetriktir. Kalış süreleri genelde birkaç ölçüyü aşmaktadır.

Bu askı perdeleri duyuldukları ölçülerle birlikte aşağıda listelenmişlerdir.

44 – Mib

47 – Reb

63 – Mib

68 – Reb

³² Diyatonik ya da kromatik olmayan bir şekilde organize edilmiş diziler.

77 – Sib
182 – Reb
208 – Lab
218 – Lab
239 – Mib
249 – Sib
279 – Sib
308 – Lab
317 – La
411 – Fa

Ölçü ve kalışlarının belirtildiği listede açıkça görülmektedir ki 317. ölçüde sürprizli La notası gelinceye kadar Mib, Reb, Lab, ve Sib perdeleri önemli bir yer tutmaktadır. 411. ölçüde bölmenin sonunda duyulan Fa perdesi eserin açılışında duyduğumuz perdedir. Bu Fa perdesiyle birlikte “Pentatonik” çekirdek tamamlanmış olur.

Örnek 37: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no:316)

69

3/16 4/8 5/16△ □ 4/8

3/16 4/8 5/16△ □ 4/8

3/16 4/8 5/16△ □ 4/8

Örnek 37’te 317. ölçüdeki La kalışı görülebilir. Burada La notası bazı eklentilerle müziği egemenliği altına almaktadır. Kalış yapılan seslerin çokça tekrarlanması en önemli nedeni toplulukta hiç bir çalgının kesintisiz ses üretmiyor olması olabilir.

5.1.2.3. Heterofoni

Geniş bir açıdan baktığımızda geleneksel heterofoni tanımının hemen her özelliğini bulabileceğimiz bu bölmede Boulez heterofoni tekniğini hiç bir yerel müzikte görülmesi olası olmayan bir düzleme çıkartmıştır. Çeşitli müzik kültürlerinde gözlemlediğimiz bu teknik Boulez'in müziğinde yeni bir anlam kazanmaktadır. Buradaki heterofoni, yerel müziklerle kıyaslandığı zaman; sadece kullanılan perdelerin, ritmik örgünün, tartımların aşırı çetrefilli olması değil, aynı zamanda bir organizasyon biçimi olarak çok daha kesin ve belirlenmiş olması nedeniyle de, daha karmaşıktır.

Yine de ezgi örgütlenmesi heterofoninin temel prensiplerine uyumluluk gösterir. 44-53. ölçüler arasında üç piyanoyu incelediğimizde (Örnek 38) hepsinin aynı anda neredeyse tamamen ünison şekilde ezgiyi seslendirdiği görülmektedir. Bu cümle 44. ölçüde sol elde çalınan akorlar dışında tamamen ünison yapıda kurgulanmıştır. 45. ölçüde heterofoniyi oluşturan ayrışmalar başlamaktadır. onaltılık ikinci Mib notasını sadece 1. Piyano seslendirmekte 3. ve 4. onaltılıklarda gelen Si ve Do notaları 3. Piyano tarafından çalınmamakta ve 2. Piyano bu notaların üzerine Mib notasını eklemektedir. 5 ve 6. onaltılıklarda bu sefer 2. piyano susar Sib ve La notalarının üzerine bu kez 3. Piyano Mi bemol notasını eklemektedir. 7. ve 8. onaltılıklarda gelen Fa ve Sol notaları 2. Piyano tarafından yine üzerlerinde Mib duyurularak seslendirilmekte, 9 ve 10. onaltılıklarda duyulan Mi ve Lab notaları tekrar 3. Piyano tarafından üzerlerinde Mib notaları eklenerek seslendirilirler.

Örnek 38: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no:44)

Prestissimo possibile

5 5 3 5
16 8 16 16

14

Piano 1

Piano 2

Piano 3

Temel ezgiyi 1. Piyano icra eder, aynı ezgi diğer piyanolarda eklenmiş notalar ve suslarla, eşzamanlı olarak küçük farklılıklarla seslendirilir. Bu durum heterofoni açıklamasında karşılaştığımız, bir ezgiyi eşzamanlı bir biçimde farklı süslemelerle seslendirmek tanımlamasına son derece uygun düşmektedir.

377. ile 411. ölçüler arasında karşılaştığımız heterofoni yazısı ise Boulez'in, heterofoni tekniğini bir adım öteye götürdüğünü göstermektedir. Örnek 39'da bestecinin kullandığı yöntem, var olan bir ezgiyi aynı ritimde hareket eden başka sesler ekleyerek ezgi çizgisinin konturunu genişletip, kalınlaştırmaktır.

Örnek 39: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no:377)

Burada her ne kadar kalınlaştırılmış çizgisel hat, dikey olarak akorlar oluştursa da, hatla aynı hızda ilerleyen eklentiler, armonik değil, birlikte hareket eden ezgisel bir duyuş oluşturmaktadır. Müzik yatay organizasyonda ilerlemektedir ve dolayısıyla monofonik-homofonik bir doku oluşmaktadır.

Hatlar teker teker incelendiğinde birbirleriyle sürekli koşut hareketler sergilediği görülmektedir. Aralık ilişkileri göz önüne alındığında tüm hatların, başka noktalardan başlamalarına rağmen, aynı aralıklarla devindiği görülür. Birinci akordan 2. akora geçtiğimizde tüm partiler B3'lü aşağı inmekte, 2'den 3'e K7'li aşağı, 3'ten 4'e T4'lü yukarı hareket eden partiler, 4'ten 5'e K7 yukarı ya da B2'li aşağı yönlenecekler. Besteci sıçramalar sırasında, K3- B6, T4-T5, K7-B2 gibi, birbiriyle aslında aynı olan aralıkları kullanmakta ve oktav farklarını gözetmemektedir. Partiler arasında devamlı süregelen bu paralellik, Boulez'in, armoni değil ezgi fikrinden yola çıktığını kanıtlamaktadır. 3 piyano, 2 vibrafon ve marimba tarafından çalınan bu 6 partili ezgi çizgisinde oluşan dikey armoniler, 3 arp tarafından, ezginin belli köşelerinde, sanki piyanonun pedalyımışçasına uzatarak vurgulanmaktadır. (Örnek 40)

Örnek 40: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no:377)

accelerando poco a poco *Très vif* *revenir au*

The image displays a page of a musical score for P. Boulez's *Sur Incises*. It is divided into three systems, each corresponding to a different instrument group. The first system is for three pianos (Piano 1, 2, and 3). The second system is for three harps (Harpe 1, 2, and 3). The third system is for three vibraphones (1. Vibr., 2. Vibr., and 3. Mar.). Each system contains two staves (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *fff* (fortissimo). Performance instructions include *accelerando poco a poco*, *Très vif*, and *revenir au*. Measure numbers 53 and 54 are indicated in boxes at the beginning and end of each system. The text *cresc. sempre* and *sim.* is also present.

Piano 1
Piano 2
Piano 3

Harpe 1
Harpe 2
Harpe 3

1. Vibr.
2. Vibr.
3. Mar.

mf *cresc. sempre* *sim.* *ff* *fff*

53 54

5.1.3. - 3. Bölme

2. bölme, 377. ölçüde başlayan kalın konturlu hattın 396. ölçüden itibaren kalırlar yapması ve 411. ölçüde Fa perdesinde asılı kalmasının ardından 417. ölçüde sona erer. Eserin başında duyduğumuz Fa perdesi geri gelmiştir. Besteci bu perdeyi vurgulayarak tekrar tekrar duyurur, ve bu perdeyle eserin bir fazının bittiğini ilan eder. Besteci bu yinelenen perde etkisini “Pavlov Refleksi”³³ olarak nitelemektedir. Dinleyici tam olarak bilmeseyse bile, önceden bildiği, bir şey ile tekrar karşılaşmaktadır ve aslında içgüdüsel olarak onu tanımaktadır. 418. ölçüden 515. ölçüye dek süren 3. bölme, 5 kesitten oluşmaktadır. a, b, c, d, e, kesitleri olarak tanımlanabilecek bu kesitler yavaş ve hızlı olmak üzere genel olarak iki karakter taşımaktadırlar. a, c ve e, kesitleri yavaş, aralarda kalan b ve d kesitleri hızlı karakterdedir. 1. bölümle 2. bölüm arasında bir geçiş bölgesi işlevini yüklenen 3. bölme, genel olarak yavaş karakterli yapısıyla da, müziği 2. bölüme taşımaktadır.

5.1.3.1. A Kesiti

2. bölmenin dinamik atmosferine bir tezat oluşturan bu kesit durağan bir yapıdadır ve tempo 3/2 oranında yavaşlamıştır. Bu sakin yapı içinde hareket eden öğeler durağan yapıya bir devinim hissi katmaktadırlar. 418. ölçüden 426. ölçüye kadar devam eden bu kesitte arp tremolosu temel dokuyu meydana getirir. Bu kesitin ton merkezini fa anahtarının ikinci boşluğunda yer alan Do# notası oluşturmaktadır. 421. ölçüye dek bu Do# sesinden daha tiz her hangi bir perde duyulmaz. Do# notası müziğin hem ton merkezini hem de çatısını oluşturmaktadır. Bu kesitte ilk defa 421, 422 ve 423. ölçülerde 1. piyano ve marimba Do# notasından daha tiz perdeleri de seslendirmeye başlarlar.

³³ Pierre Boulez – Eclat Directed by Frank Scheffer – Sur Incises – Directed by Andy Sommer
Juxtapositions – Idale Audience International – DVD Rom

Örnek 41: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment I, ölçü no:418)

88

♩ = 120
Très lent (♩ = 40, ♩ = 80)

4
4

Piano 1
Piano 2
Piano 3
(cluster chromatique)

Harp 1
Harp 2
Harp 3
Inabrupto

1. Steel Drums
2. Timb.
3. Mar.

60

Boulez eseri bu noktada pest bölgeye taşıyarak, sadece karakteriyle değil, ses bölgesiyle de bir karşıtlık oluşturmaktadır. Ayrıca burada müziğe ilk defa katılan ‘Steel Drums’ ve Timpani sayesinde farklı tınlar meydana gelmekte ve bu alandaki tezat renkleri güçlendirmektedir. Özellikle “steel drums” müziğe Gamelan orkestrasını andıran metalsi bir tını eklemektedir. Bu tını piyanonun genişletilmiş ses evreniyle başarılı bir şekilde kaynaşmıştır.

Müzik üst üste getirilmiş birkaç katmandan oluşmaktadır. Timpani ve “Steel Drums”la desteklenen Arptaki Do# tremolosunun üzerinde, sakince devinen ve diğer arplarla güçlendirilmiş piyano akorları yeni bir katman oluşturur. 3. Piyano, eserin girişinden tanıdığımız daha önce ön-ek olarak nitelenen hızlı hareketlerle müziğe katılmaktadır. Marimba ise tüm bu katmanların üstüne yeni bir tempo gibi algılanan üçleme ve beşlemelerle yukarı doğru tırmanan perdeler duyurmaktadır.

5.1.3.2. B Kesiti

426 – 444. ölçüler arasında yer alan bu kesit “A” kesitine bir tezat olarak keskin ve motor figür hareketlerinden meydana gelmiştir. Bu bölgede müzik tamamen piyanoların etkinliği altındadır ve belli bölgelerde piyanonun çaldığı ezgilere eşlik eden arplar dışında hiç bir çalgı müziğe katılmaz. Böylece “a” kesitinden tamamen farklı bir tını dünyası oluşmaktadır. Besteci söz konusu karşıtlıkları, hem müzikal söylemle, hem de çalgılamada ustalıklı elde ettiği değişik tınılarla, güçlendirir. Ayrıca bu bölgede müzik yeniden tiz bir ses bölgesine taşınmıştır. Burada ikinci bölgede karşılaştığımız benzer ezgisel bir hat 3 piyano tarafından değişimli bir şekilde icra edilmektedir. 1. piyanoda başlayan ezgi ilk önce 2. sonra 3. piyanoda devam eder ve kesit sonunda tekrar 1. piyanoya geçer. Sadece onaltılık notalardan oluşan ezginin vurgulanan köşeleri, diğer iki piyano tarafından akorsal ve güçlü bir halde belirtilir. 3 piyano arasındaki ilişkide yine genişletilmiş bir heterofoni uygulaması görülmektedir. Müzik yeniden yatay organizasyon anlayışıyla devinmekte, karmaşık ezgisel yapı bu defa, 2. bölmeyle karşılaştırıldığında, çok daha simetrik bir şekilde düzenli tartımlarla ilerlemektedir. 443. ölçüde 1. piyanonun neredeyse piyano “glissando”su gibi duyulan, 64’lük 19’lamalar ile notaya alınan kromatik-diyatonik inişle tekrar Do# notasına bağlanır ve kesit sonlanır.

5.1.3.3. C Kesiti

444 ve 463. ölçüler arasında yer alan bu kesit sakin ve dingin yapısı “A” kesiti ile aynı karakteri taşımaktadır. Yine Do# hakimiyeti geri gelmiştir. 447. ölçüye kadar Do# notasının üst ses bölgesinde hiç bir nota duyulmaz. Besteci müziği tekrar pest bölgeye taşımıştır. Çok katmanlı bu kesitte “A” kesitine nazaran daha çok devinim gözlemlenir. Marimbada, 3’lemelerle gelen ve yine farklı bir tempo gibi algılanan ezgiler bu defa daha uzun ve net bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. 449. ölçüden itibaren diğer notalaradan sıyrılarak daha belirgin bir şekilde duyulan Fa notası, Do#’in etkinliğini azaltır ve yavaş yavaş ton merkezi olarak konumlanır. Böylece kesitin sonunda Do# merkezi yerini yavaş yavaş Fa merkezine bırakmış olur.

Boulez, *Sur Incises*’i biçimsel olarak belirgin bloklarla ayırır. Bu bloklar her yinelendiklerinde bir değişim ve gelişim algılanmaktadır. Besteci bu yolla müziği statik olmaktan kurtararak onu sürekli devingen kılmaktadır. Benzer atmosferdeki bölümler arasında oluşturduğu diyalektik ilişki sayesinde, oluşturduğu atmosferleri sürekli geliştirmektedir.

5.1.3.4. D Kesiti

463’ten 503. ölçüye kadar devam eden ve “B” kesitiyle kardeş tasarım olarak kurgulanan bu kesit, yine piyanoların egemenliği altında ilerlemektedir. Motor figürleri bu defa aksak tartımlarla asimetrik bir hal almış, ikinci bölmenin sonunda olduğu gibi, ses ekleme yöntemiyle ezgi çizgisinin konturları kalınlaştırılmıştır. Çeperi kalınlaşmış bu hatta

arplar daha etkin bir şekilde katılmaktalar; ve marimba vurgularıyla hat daha da güçlenmektedir.

5.1.3.5. E Kesiti

503. ölçüden 515. ölçüye kadar devam eden “E” kesiti aynı zamanda bölümün de finalidir. “A” ve “C” gibi bu kesit de Do# notasının etkinliği ile başlar ve 504. ölçünün son 8’liğine kadar bu notadan daha tiz hiç bir ses duyulmaz. Başlangıçta arp tremolosunun yerini timpani alır ve 507. ölçüden itibaren o da yok olur. Bu kesit “A” ve “C” kesitine çok yakın bir müzikal dille başlamış olsa da, 509. ölçüden itibaren duyulan durağan akorlarla daha hareketsiz bir hal alır. Sol anahtarındaki 3. çizgi Sib notasının tepe noktasını oluşturduğu bu akorlar 1. Piyanoda ve daha sonra piyanonun yansımaları olarak, arplarda duyulur. Bu akorlar 1. bölümün final noktası gibidir. Nitekim besteci, bu akorların genişlemiş ve gelişmiş hallerini eserin en sonunda tekrar kullanacaktır. Boulez, 14 dakika civarı süren 1. bölüm finalini oldukça kısa kurgulamıştır. Eseri büyük bir bütün olarak tasarladığından olsa gerek ki, burada tam bir kalış hissi oluşturmamış, 4 ölçülük akorsal durağanlığın hemen ardından gelen hareketli notalarla ikinci bölüme bağlamıştır. “Attaca” bir biçimde başlayan 2. Bölüm 1. Bölümün devamı niteliğindedir.

5.2. - 2. Bölüm “Moment II”

1. Bölüm, kısa bir eser olan *Incises*’ in yayılması, genişlemesi olarak tasarlanmıştır. 2. Bölüm ise 1. Bölümün müzikal fikirlerini temel alan ve o fikirlerle birleşen, tamamıyla yeni ve büyük bir gelişme alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Besteci, ikinci bölümü “büyük karışım”³⁴ olarak nitelendirmektedir. Bu bölüm sonat allegrosu biçiminin kesitli yapıdaki gelişme bölümüne benzetilebilir. Gelişme karakteri taşıdığından olsa gerek ki, Moment II, Moment I kadar net bir forma sahip değildir. Her ne kadar açık bir biçim olmasa da bölümü 3 ana bölmeye ayırarak incelemek mümkündür. 3. Bölme tüm eserin Koda’sı olarak bitiş işlevi yüklenmektedir. Birçok kesitten oluşan bu bölmeler birbirlerinin içine giren karmaşık bir yapı sergilemektedirler. Moment I’de karşılaştığımız hemen tüm fikirler Moment II’de genişleyerek tekrar duyulurlar. Örneğin “müzikal tokat” fikri, yayılarak, genişleyerek etkisini bazen azaltıp bazen çoğaltarak defalarca karşımıza çıkmaktadır. Moment I’de “Çıldırılmış Gamelan” olarak nitelediğim yoğun müzikal yapı, burada değişime uğramış ve çalgılarda farklı zamanlarda vurgulanan hızlı tekrarlarla güçlü bir müzik söylemi geliştirmiştir. Bu söylem 2. Bölümün temel hareket ve devamlılık ilkesini oluşturmaktadır.

5.2.1. - 1. Bölme

Birbirine tezat, hızlı ve durağan karakterli 7 kesitten oluşan 1. Bölme 123. ölçüye dek sürmektedir. Bu bölmede besteci tezatların altını çizmek adına birbirinin ardından gelen kesitlerde ritm farklılıkları yaratmıştır. Besteci düzenli onaltılık notalarla ilerleyen hızlı kesitlerden sonra, kendi içinde belirli bir devinim barındırsa da, durağan bir etki oluşturan, nabız hissinin tamamen yok olduğu alanlar yaratarak, tezatlıkları belirginleştirir. Topluluğun tamamen vurmali çalgılardan oluşmuş olmasından kaynaklanan sesleri uzatamama sorunsalını bu yöntemle aşmış olmaktadır.

³⁴ Pierre Boulez – Eclat Directed by Frank Scheffer – Sur Incises – Directed by Andy Sommer
Juxtapositions – Idale Audience International – DVD Rom

5.2.1.1. - 1. Kesit

3. Piyanonun pest bölgeye doğru devinen onaltılık notalarıyla 2. bölümün 1. kesiti başlamaktadır. (Örnek 42) 1. Bölümle (*Moment I*) 2. Bölüm (*Moment II*) arasında çok açık bir bitiş ve başlangıç hissi yoktur. Fakat besteci oluşturduğu yeni müzik yapısıyla dinleyiciye yeni bir bölümün başladığını hemen ilan eder. Buradaki yeni yapı, tekrarlardan oluşan ve farklı zamanlarda vurgulanarak ilerleyen onaltılık notalardan oluşmaktadır. Piyanoların liderliğinde sürüklenen müzik, piyanolar, arplar ve vurmali çalgılardan oluşan 3 grubun da etkin şekilde rol aldığı bir “toccata” gibidir. Burada da ritmik benzerlik nedeniyle heterofoni dokusu meydana gelmektedir. Bu alanda heterofoni dokusunu oluşturan tek bileşen ritim değil, aynı zamanda duyulan perdelerdir de. Değişken de olsa, tüm çalgılarda tepe noktası aynıdır. Örnek 42’de ilk 2 ölçüyü incelediğimizde tepe noktasının Sol anahtarında 3. boşlukta yer alan Do notası olduğunu görebiliriz. 4. ölçüde bu tepe noktası büyük ikili daha tiz olan Re perdesine taşınmıştır. Birinci bölmedeki askı perdelerini anımsatan bir şekilde vurgulanan bu perdeler, bu yoğunluğun içinde birincil olarak algılanan sesler olduğundan dolayı, ezgi çizgileri oluşturmaktadırlar. Ve bu ezgi çizgileri tüm çalgılar tarafından farklı zamanlarda takip edilmektedir. Bu uygulamadan dolayı da heterofoni dokusu meydana gelir. Son derece karmaşık ilerleyen asimetrik, aksak tartımlar, çıldırmiş Gamelan bölmesine benzer bir kurguyla oluşturulmuştur. Her ne kadar tekrar eden onaltılık notaların bir tekdüzelik oluşturacağı düşünülse de besteci, karmaşık ve asimetrik tartımlar sayesinde, sürükleyici ve merak uyandırıcı bir devinim elde eder. Örnek 42’de ilk 5 ölçü incelediğinde, aksanların nasıl farklı zamanlarda konumlandığı açıkça görülür. Burada tepe noktası olarak duyulan Do ve daha sonra Re perdeleri çeşitli çalgılarda farklı zamanlarda icra edilir. 1/4'lük 2. ölçüde ilk nota olarak duyduğumuz 1 ve 2. Piyanoda seslendirilen Do perdesi 1. Vibrafon ve 2. Arpta, 3. onaltılıkta; 1. Arpta da 4. onaltılık zamanda duyulur.

Örnek 42: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment II, ölçü no:1)

111

Prestissimo

2/4 1/4 5/8 2/4 3/4

1

Piano 1

Piano 2

Piano 3

Prestissimo

2/4 1/4 5/8 2/4 3/4

1

Harpe 1

Mib Fak Solh Lab
Reh Dok Sib

Harpe 2

Mib Fak Solh Lab
Reh Dok Sib

Harpe 3

Mib Fak Solh Lab
Reh Dok Sib

Prestissimo

2/4 1/4 5/8 2/4 3/4

1

1. Vibr.

2. Vibr.

3. Mar.

2/4'lük 4. ölçüden itibaren duyulan Re notası ise, yine onaltılık cinsinden ele alındığında, 1. zamanda 1. ve 3. Piyanoda, 3. ve 5. zamanda 1. Vibrafonda, 8. zamanda 1. Arpta duyulur. Hızlı tempoda ilerleyen onaltılık notalarda farklı zamanlarda duyulan tepe noktası ve vurgulanan diğer notalarla çok karmaşık fakat kolay algılanan bir müzikal doku oluşur. Bu hızlı ve ani hareketler sonuçta bir stroskop³⁵ etkisi oluşturmaktadır.³⁶

Burada, Afrika ritimlerini ve dolayısıyla Ligeti'nin piyano etüdlerini hatırlatan döngüsel yapılar, ritmik kurgunun içinde devinmektedirler. Ligeti'nin kurgusundan farklı olarak, Boulez, burada da yukarıda açıklanan yöntem ve teknikle hayali bir Gamelan tınısı oluşturmaktadır.

5.2.1.2. - 2. Kesit

78. ölçüye kadar kararlı bir şekilde süren 1. Kesitin ardından 2. kesit, Moment I'den alınan müzikal tokat fikriyle başlar. Sadece 2 ölçü devam eden bu kesit yaklaşık 25 saniyelik bir durağanlık dönemidir aslında. 2. Piyanoda duyulan tokat fikri değişime uğramıştır. Burada birinci bölümdeki kadar sert bir etki oluşturmaz.

³⁵ Stroskop: İnsan gözünün algılayamadığı, dairesel hareketleri, gönderdiği ışıkla görüntüleyebilen alet.

³⁶ Pierre Boulez – Eclat Directed by Frank Scheffer – Sur Incises – Directed by Andy Sommer
Juxtapositions – Idale Audience International – DVD Rom

Örnek 43: P. Boulez, Sur Incises (Moment II, ölçü no:78)

131

Libre

12

attende que la résonance des harpes et des vibraphones est suffisamment déca

Pas trop lent

presser assez peu

plus serré

très rapide

revenir peu à peu

très rapide

très rapide

Piano 2

Harpe 1

Harpe 2

Harpe 3

Libre

12

1. Vib.

2. Vib.

3. Mar.

Libre

12

arrêter le trémolo lorsque la résonance des vibraphones est devenue très faible

p

ppp

Kısa - uzun notalar ve onlara eklenmiş ön eklerle yavaş hareket eden bir doku oluşturur; ve motor figürlerle devinen iki kesit arasında bir denge unsuru olarak karşımıza çıkar.

5.2.1.3. - 3. Kesit

80 ve 88. ölçüler arasında yer alan 3. kesit 1. kesitteki uygulama ve teknikleri sürdüren motor figürlerle devinen Gamelan orkestrası fikrinden oluşmaktadır.

5.2.1.4. - 4. Kesit

88. ölçüden 100. ölçüye kadar süren 4. kesitte tokat etkisi 2. piyanoda yeniden duyulur. 89. ölçüde (Örnek 44) durağan bir his oluşturan kırık akorlar 2 ve 3. piyanoda bir yankı etkisiyle birbirlerine çok benzeyen akorları tekrar ederler. Burada bestecinin oluşturduğu müzikal fikir, güçlü bir hareketin durmasının ardından devam etmekte olan etkisidir aslında. Bu etkiyi, denizde seyretmekte olan bir geminin motorları durduktan sonra, var olan potansiyel enerjisi ile harekete devam etmesine benzetebiliriz.

Örnek 44: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment II, ölçü no: 89)

The image displays a musical score for two pianos, Piano 2 and Piano 3, covering measures 1 through 5. The score is written in a complex, atonal style characteristic of Pierre Boulez's work. Piano 2's part begins with a fortissimo (ff) dynamic and features a series of chords that transition through various dynamic levels (p, mp, mf, f, ff) and back to p. Piano 3's part starts with a piano (p) dynamic and mirrors the chordal structure of Piano 2, also showing dynamic fluctuations. The notation includes numerous accidentals, dynamic markings, and articulation symbols, creating a dense and intricate texture. The overall effect is one of a powerful, yet controlled, musical gesture.

Eserin temel felsefesini oluşturan, güçlü hareket ve onun dağılması fikri, burada yankı olarak karşımıza çıkmaktadır.

5.2.1.5. - 5. Kesit

Düzenli ritim akışının bir ke daha yok olduğu 4. kesitin ardından 100. ölçüde başlayan 5. kesitte, Gamelan tınısı yeniden geri gelir. Sadece 4 ölçü süren bu kesit 104. ölçüde duyulan büyük akorla sonlanır.

5.2.1.6. - 6. Kesit

1. Piyanonun 105. ölçüden başlayarak onaltılık notalarla *fff* dinamiğinde seslendirdiği bağlantı bölümünün ardından 6. kesit 108. ölçüde başlar. (Örnek 45) Yine durağan bir alan olarak tasarlanan bu kesit 1. Piyanoda arpejler biçiminde seslendirilen akorların iki vibrafon tarafından yine yankı olarak güçlendirilmesi fikrine dayanır.

Örnek 45: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment II, ölçü no:108)

Pas trop rapide, mais sans trainer, puis ralentir et espacer les accords plus la dynamique sera forte

4 4 4

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

au fur et à mesure élargir assez peu les arpeges

Piano I

p *cres* cen - do po - ca a po - ca *fff*

sim. sempre

Pas trop rapide, mais sans trainer, puis ralentir et espacer les accords plus la dynamique sera forte

4 4 4

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

ne jamais arpegier *sim. sempre* cen - do po - ca a po - ca *ff*

ppp *cres* *sim. sempre*

ne jamais arpegier *sim. sempre* cen - do po - ca a po - ca *ff*

ppp *cres* *sim. sempre*

1 2 3 4 1 2 3 4

Cloches-Tübes

1 2 3 4

3. Cl. T.

pp *mf*

*Les 2 vibraphones en écho immédiat de Piano I. Plus les arpeges seront fournis et forts, plus on attendra de façon à ce que les accords soient audibles.

5.2.1.6. - 7. Kesit

112. ölçüde Gamelan fikriyle başlayan 7. kesit 120. ölçüde 2. bölümün başlangıcındakine benzer aşağı doğru yönelen bir piyano figürüyle son bulur ve 3 ölçülük küçük bir bağlantının ardından 123. ölçüde 2. bölme başlamış olur.

5.2.2. - 2. Bölme

123. ölçüden 230. ölçüye dek süren 2. bölmede tezatlar 1. bölmedeki kadar açık bir şekilde ortaya çıkmaz. 3 kesitten oluşan bölmede, özellikle ikinci kesit son derece karmaşık bir yapıda tasarlanmıştır.

5.2.2.1. - 1. Kesit

2. Arpın Sol anahtarında 4. çizgideki Do# tremolosu (Örnek 46) Moment II’de ilk kez karşılaştığımız bir tını dokusu oluşturarak 2. Bölmeyi başlatır. Do# ve sesdeşi olan Reb notalarıyla 2 telde “bisbigliando” tekniğiyle hızlı ve kesintisiz seslendirilen bu tremolo, müzikte taban katmanını oluşturur. Bu katmanın üzerine piyano ve arplardan dökülen, saçılan akorlar duyulmaktadır. Bu atmosfer parlak ve net bir zeminin üzerine aniden saçılan cam bilyeler gibidir. Boulez bu uzun eserde, kullandığı malzemeleri her seferinde yeni bir söyleme taşıyarak yepyeni renkler elde etmiş; hareket ve süregelen potansiyel etkisi fikrinden yola çıkarak, görsel imgeler çağrıştıran müzik fikirlerini ustalıklı açığa çıkarmıştır. Burada saçılan cam bilyeler yerçekimsiz bir ortamda savrulurken, yeniden organize olarak Gamelan fikrine ulaşırlar. Besteci bir illüzyon ustası gibi sesleri boşlukta biçimlendirir ve onlara her defasında yeni bir biçim verir.

Örnek 46: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment II, ölçü no:123)

145

Espacé (laisser le temps à la résonance)
3

1 *mf pochissimo* *l. v.* *(renforcer silencieusement)* 2 *p* *arpéger aussi rapidement que possible* 3

Piano 1 *p* *attendre que la harpe 2. soit perceptible* *l. v.* *PPP* *

1 2 3 *arpéger aussi rapidement que possible* *l. v.* *PPP* *p*

Piano 3 *(renforcer silencieusement)* *l. v.*

Espacé (laisser le temps à la résonance)
3

1 2 3 *(non arpégé)* *p* *l. v.*

Harpe 1 *commencer peu après le Piano 1.* *bisbigliando très rapide* *mp* *p*

1 2 3 *(non arpégé)* *p* *l. v.*

Harpe 2

Harpe 3

126. ölçüde tabanda devam eden arp tremolosuna 1. Arp La#, Si, Do notalarıyla hemen bir vuruş sonra 3. Arp La#, Si, Do# Re notalarıyla katılırlar. Böylece tremolonun çerçevesini kalınlaşmış olur. (Örnek 47)

Örnek 47: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment II, ölçü no:126)

Bu durağan sayılabilecek alan, 129. ölçünün son vuruşunda 3. piyanonun seslendirdiği, tokat etkisinden yola çıkarak bestelenmiş ve her seferinde birer birer çoğalarak tizleşen hareket ile 131. ölçüde büyük bir girdabı başlatmış olur.

Örnek 48: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment II, ölçü no:129)

Tokat, ilk önce 2 vuruş duyulur, (Örnek 48) sonra 3 vuruş duyulur ve aynı zamanda tizleşmiş olur.

Örnek 49: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment II, ölçü no:130)

The musical score for P. Boulez's *Sur Incises* (Moment II, measure 130) is presented in two systems. The first system includes three piano staves (Piano 1, Piano 2, Piano 3) and three vibraphone/maracas staves (1. Vibr., 2. Vibr., 3. Mar.). The piano staves show a complex rhythmic pattern with dynamic markings ranging from *P* to *ff*. The vibraphone/maracas staves also feature complex rhythmic patterns with dynamic markings from *ff* to *p*. Performance instructions include "de plus en plus rythmiquement exact" and "strictement, prestissimo". Time signatures 2/8, 2/4, and 3/4 are indicated above the staves.

P dinamiğinden başlayan ve 8. kez duyulduğunda 9 vuruşa dek genişlemiş olan bu tokat hareketi *ff* dinamiğine ulaşmıştır. (Örnek 49) Son vuruşla tetiklenen piyano ve vibrafonlar müziği eserin en karmaşık alanına taşımışlardır.

5.2.2.2. - 2. Kesit “Girdap”

131. ölçüden 220. ölçüye dek devam eden bu alan adeta bir girdap etkisi oluşturmaktadır. Bu alanda şu ana kadar duyduğumuz tüm müzik fikirleri bir zaman tüneline eğilip bükülerek çılgınca evrilmektedirler. Heterofoni dokulu Gamelan, tokatlar, yankılanan akorlar, daha önce ön ek şeklinde duyduğumuz küçük ve hızlı hareketler, bu

bölmenin zeminini oluşturan tremololar, boşluğa fırlatılmış cam bilyeler, ısrarla tekrarlanan perdeler, birbirlerinin içine geçmiş karmaşık bir yapı oluştururlar. 192. ölçüden itibaren duyduğumuz, sert mızraplarla icra edilen arp glisandoları bu girdaba katılmış yeni ses malzemeleridir.

5.2.2.3. - 3. Kesit

220. ölçüde müzik sol anahtarında en üst çizginin üstünde yer alan Sol notasında askıda kalır. Moment I’de ki askı notalarını andıran bu Sol notası tüm olup bitene baskın çıkarak müziği egemenliği altına alır. Tam bir final oluşturmasa da, 220. ölçüden 230. ölçüye kadar inatçı bir tavırla tekrarlanan Sol notası, bir kalış hissi uyandırır.

5.2.3. - 3. Bölme “Koda”

230. ölçüde başlayan ve 69 ölçü devam eden 3. Bölme, 2 kesitten oluşmaktadır. 2. Bölmeyle karşılaştırıldığında çok daha belirgin hatlarla birbirinden ayrılan bu iki kesit eseri sonlandıran bir koda işlevini üstlenmektedir.

5.2.3.1. - 1. Kesit “Climax”

Eserin zirvesini oluşturan bu kesiti istikrarlı ve ısrarlı bir şekilde onaltılık notalarla devinen Gamelan tınısı oluşturur. 230. ölçüde vurmali çalgılar ve arplarla başlayan devinimi, 238. ölçüde farklı zamanlarda vurgulanarak strotoskop etkisi yaratan, Gamelan müziği takip eder; Bu etki “Koda” yı gerçek anlamda başlatmış olur. Burada tepe noktası sol anahtarındaki üstteki ilk ek çizgi üzerindeki Sib notasıdır. (Örnek 50)

Örnek 50: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment II, ölçü no: 238)

200

4 Prestissimo
4

64

Piano 1
ff
staccatissimo, les accents très marqués

Piano 2
ff
staccatissimo, les accents très marqués

Piano 3
ff
staccatissimo, les accents très marqués

4 Prestissimo
4

64

Harpe 1
ff Sol#
Do#

Harpe 2
ff Sol#
Do#

Harpe 3
ff La#
Réb

4 Prestissimo
4

64

1. Vibr.
ff
staccatissimo, les accents très marqués

2. Vibr.
ff

3. Mar.
ff
les accents très marqués

Hızlı motor figürlerle çalışmaya başlayan mekanizma, 3. bölmede, 1. Bölmenin başına nazaran çok daha düzenlidir. 7 kere akışın arasına giren akorlarla kesintiye uğrayan ve glissando'ların ardından tekrar başlayan bu hareket, her defasında biraz daha güçlenir ve tüm eserin zirvesini oluşturur.

Onaltılık değerler hareketin ilk defa durduğu 244. ölçüye kadar, 5,5,5,1,5,3,5,3, - 5,5,5,5,5,5,5,5, - 5,5,5,1,5,3,5,5,5,5,5 şeklinde gruplanmışlardır. Piyanolar, vurmali çalgılar ve diyatonik doğasından dolayı bazen 1, bazen 2, bazen de 3 arp, grupların başındaki notayı vurgulayarak aksanları ön plana çıkartmaktadırlar. Motor ikinci çalıştığından itibaren, aksanlar bölümün başındaki gibi daha düzensiz bir hale gelir.

Hareketlerin uzunlukları onaltılık nota değerleri cinsinden aşağıdaki gibidir:

111, 35, 19, 27, 27, 39, 15

Görüldüğü üzere genelde hareket her aşamada giderek kısalmaktadır. Fakat besteci bunu öngörülebilir bir düzende yapmaktan kaçınmıştır. En uzun olan birinci hareketin ardından araya giren akorlarla kesintiye uğrayan ve uzayıp kısalarak devam eden devinim, 276. ölçüde en tepede *Crotales* çalgısının Mi Bemol tınlattığı, çan sesini anımsatan bir sinyal ile son bulur ve böylece kodanın kodası başlamış olur. (Örnek 51)

Örnek 51: P. Boulez, *Sur Incises* (Moment II, ölçü no: 275)

210

Libre 1

78

immédiatement après le Piano 2.

Rapide

ralentir

Lent

échos, en ralentissant (sans trainer)

3

1 2 3

jouer ces accords très doux mais fermement (ne pas arpéger)

Piano 1

Piano 2

très rapide cinglant

1 2 3

Piano 3

la petite note très rapide

1 2 3

Libre 1

78

échos, en ralentissant (sans trainer)

3

1 2 3

(ne pas arpéger)

Harpe 1

Harpe 2

Harpe 3

1 2 3

1 2 3

1 2 3

Libre 1

78

échos, en ralentissant (sans trainer)

3

1 2 3

1. Croi.

2. Gick.

3. Mar.

78

5.2.3.2. - 2. Kesit “Koda’nın Kodası”

276. ölçüdeki çan benzeri akorun hemen ardından 3. sonra da 2. piyanoda akorun yankıları duyulur. Bu akorlar Stravinski’nin *Les Noces* eserini sonlandıran akorlara benzetilebilir. 277. ölçüde 1. piyanonun çaldığı 5 adet tokat hareketinden sonra 278. ölçüde tekrar gelen akor, bu defa 2. ve 3. piyanolarda bir eko gibi zayıflayarak 6 kez yankılanır. Böylece burada da yankılarıyla birlikte toplam 7 akor duyulmuş olur. Düşme, yığılma ve dağılma etkisi yaratan bu akorlar eserin başından bu yana devam eden devinimi durdurma ve sona erdirme görevi üstlenmiş ses blokları gibidir. Tüm topluluk tarafından seslendirilen bu akorlar örnek 52’de özetlenmiş bir biçimde görülebilir.

279. ölçüden itibaren çan benzeri akorların arasında devinim yeniden başlar. Bu hareketler, suyun içine sızan mürekkep gibi, akor bloklarıyla durağan hale gelen atmosferin içine yayılırlar. 279. ölçüden itibaren yapıtın sonuna dek piyano dışında kalan tüm çalgılar sadece ses bloklarını oluşturan çan benzeri akorları seslendirirler. Buradan itibaren tüm hareketlilik piyanolarla yaratılır. Böylece besteci, piyanonun merkezdeki rolünü, sanki klasik bir konçertonun kadansıymış gibi, vurgulamış olur.

Örnek 52: P. Boulez, *Sur Incises*³⁷(Moment II, ölçü no: 276, 278,280, 282, 286, 294, 302)

The musical score for Example 52 consists of seven chords (Akor) arranged in two systems. The first system contains chords 1 through 4, and the second system contains chords 5 through 7. Each chord is marked with a dynamic level: 1. Akor (pp), 2. Akor (ppp), 3. Akor (p), 4. Akor (mp), 5. Akor (mf), 6. Akor (f), and 7. Akor (fff). The score is written for piano and includes measure numbers 276, 278, 280, 282, 286, 294, and 302.

276. ölçüden eserin sonuna dek örnek 52’de görülen yedi adet blok akor duyulur. Örnek 52’de görülen 3., 4., 5., ve 6. akorların ardından piyanolarda yukarıda belirtilen devinimler ortaya çıkar 1., 2., ve 7. akordan sonra ise, örnekte daha küçük puntolarla notaya alınmış piyano yankıları duyulur. Piyano yankıları her defasında azalarak tükeniş hissi oluştururlar. Dizisel müziğin öncü bestecilerinden biri olan Pierre Boulez *Sur Incises*’te her ne kadar dizisel bir tasarım anlayışı uygulamamış olsa da, dinamiklerden, tartımlara, ritmik örgüye kadar dizisel yazıdaki tecrübeleri ve birikimlerinden yararlanmış görünüyor. Koda bölümünde kullandığı bu 7 akorun dinamikleri bu savı destekler niteliktedir. Blok akorlar sırasıyla gürlüğü artan bir şekilde, pp-p-mp-mf-f-ff dinamiklerinde tasarlanmıştır. Yapıtın

³⁷ Büyük puntolarla yazılan akorlar tüm topluluk tarafından, küçük puntolarla yazılan akorlar sadece piyanolar tarafından icra edilmektedir.

birçok yerinde benzer tasarımlarla karşılaşılmaktadır. Bu bağlamda ele alındığında yedi sayısı da eserde önemli bir yer tutmaktadır. Bu süreçteki blok akorlar tüm topluluk tarafından yedi defa icra edilir, 7. akorun ardından gelen altı yankı akoruyla birlikte, son akor da, yedi kez duyulmuş olur.

Stravinski'nin *Les Noces* yapıtının finalindeki çok benzer bir etki yaratan bu akorlar, aynı Stravinski örneğindeki gibi, antik zil olarak da bilinen krotales tınısının baskın olduğu bir şekilde kurgulanmışlardır. Antik ziller ve "Glockenspiel" akorların zirvesindeki Mib perdesini ısrarcı bir biçimde vurgulayarak, müziğin Mib ekseni üzerinde sonlanmasını sağlarlar.

6. SONUÇ

Antik Yunan'dan bu yana müzikal bir doku olarak kullanılan heterofoni, günümüz bestecileri için de önemli bir kompozisyon tekniğidir. Avrupa müziğinde polifoninin doğuşunda önemli katkıları olan bu teknik, sadece 20. yüzyılda değil, klasik ve romantik dönemde de karşılaşılan bir kompozisyon tekniğidir. Heterofoni, Türk makam müziği, Japon müziği, Gamelan müziği, Bulgar müziği gibi çeşitli müzik kültürlerinde müziğin en temel kurucu unsurlarından biri olarak karşımıza çıkar. Müziğin yatay olarak geliştiği bu kültürlerde heterofoni, bu müziklerin özgün tınılarını oluşturan müzikal dokuların en önemli yapı taşlarından biridir.

Beethoven, Berlioz, Mahler ve Stravinski gibi Avrupa müziğinin kalburüstü bestecilerinin birçok eserinde karşılaşılan bu teknik, sadece çalgılama pratiği açısından değil, bir ifade aracı olarak da önemli bir işlev yüklenmiştir. Sözü geçen bestecilerin dışında Debussy, Messiaen, Britten, Berio gibi 20. yüzyıl müziğine yön vermiş birçok bestecinin yapıtlarında, sadece bir ezgi çizgisini renklendirmek ve güçlendirmek için değil, aynı zamanda başka kültürlerle dair bir alıntı şeklinde, müziksel anlatım ögesi olarak kullanılmıştır. Besteciler sadece ezgi çizgilerini vurgulamak için değil, yarattıkları müzik evreninin içine sızan farklı öğeleri betimlemek için de heterofoni tekniğini kullanmışlardır.

20. yüzyılın önde gelen bestecilerinden biri olarak kabul edilen Pierre Boulez'in birçok eserinde karşılaştığımız heterofoni tekniği, 1996 -1998 yılları arasında bestelediği son dönem yapıtlarından biri olan *Sur Incises*'in de önemli kurucu unsurlarından birisidir. Bestecinin *Le Marteau Sans Maitre*, *Rituel* ve *Rèpons* alı eserlerinde daha önce de karşılaştığımız bu teknik *Sur Incises*'te eserin temel taşıyıcı kolonlarından biridir. Bu eserde heterofoni her yönüyle ele alınmış ve nitelikli bir şekilde uygulanmıştır. Boulez, bu tekniği hem başka kültürlerden müziğine sızan bir anlatım ögesi olarak ele alır, hem de kullandığı ezgi yapılarını güçlendirmek ve renklendirmek için. Daha da önemlisi heterofoni tekniği

Boulez'in müziğinde içselleşmiş; bestecinin başvurduğu ve ustalıkla uyguladığı bir besteleme yöntemi olmuştur. *Sur Incises*'te Gamelan müziği çeşitli yönleriyle ele alınmış ve eserin merkezine oturtulmuştur. Sadece çalgı seçimleriyle oluşturulan Gamelan renkleri değil, Gamelan müziğindeki heterofoni dokuları da Pierre Boulez'in Avrupa merkezli çağdaş müzik dili içinde yeni bir anlam kazanmıştır.

7. EKLER

- 1- Symphony of Dialogue ve *Sur Incises* ses kaydı. (Audio CD)
- 2- Symphony of Dialogue görüntü kaydı (DVD)
- 3- *Sur Incises*, partiyon.

8. KAVRAM DİZİNİ

Akor: İki veya daha çok sesin aynı anda çalınması. Uygu.

Armoni: Seslerin en eski kullanımı ahenk, uyum anlamındadır. Seslerin eşzamanlı birleşimini inceleyen bilim dalı. Harmonie (Fr.).

Arpej: Akor seslerini ardışık olarak seslendirme.

Bisbigliando: Arpta ardışık iki telin pedallar yardımıyla sesdeş hale getirilmesiyle yapılan tril. Cantus firmus: Polifonik kompozisyonların temelini oluşturan temel ezgi.

Calung: Bambu boruların dizilmesiyle oluşan vurmali çalgı.

Crotales: Antik zil. Bronz ya da bakırdan yapılan küçükten büyüğe doğru dizilmiş akortlu disklerden oluşan vurmali çalgı.

Dem sesi: Müzik eserinin altında sürekli ve değişmeden tınlatılan ses. Drone (Eng.).

Dizisellik: Perde, süre ve tını gibi bileşenlerin önceden belirlenerek uygulamaya konulduğu kompozisyon tekniği.

Dinamik: Sesin gürlük derecelerini gösteren işaretler.

Doryen: Majör dizinin ikinci derecesinden başlayan Yunan modu.

Duplum: Ortaçağda gelişmiş organum tekniğinde temel ezgiye eklenen ikinci ses.

Gesamtkunstwerk: İlk defa 1827 tarihinde Alman filozof K.F. E. Trafnrdorff tarafından kullanılan daha sonra Alman besteci R. Wagne'in kendi operalarını açıklamak için kullanıldığı, müzik, edebiyat ve görsel sanatların birleşimini vurgulayan ve bütüncül sanat anlamına gelen terim.

Gending: Gamelan müziğinde ezgi çizgisi.

Glissando: Kaydırarak sürterek çalma.

Gong: Düz bir disk şeklinde, metalden yapılan Uzak Doğu Asya kökenli vurmali çalgı.

Gongsas: Vurmali Endonezya çalgısı.

Gongs- polos: Vurmali Endonezya çalgısı.

Gongs-sangsih: Vurmali Endonezya çalgısı.

Heterofoni: Bir ana ezginin, birçok çalgı ve/veya insan sesi tarafından değişik ritim ve tempo ile ayrıntılarda farklı renklendirilerek icra edilmesi.

Kadans: Orkestra beklerken, solistin virtüözite seviyesini sergilemesi için yaratılan fırsattır. Önceleri kadans, solistin o bölümün ana temasından yola çıkarak yaptığı doğaçlamalarla

kurulurken, Beethoven'dan bu yana besteciler genellikle kadansları kendileri yazar.

Kanon: Her yeni giren sesin önceki sesi taklit etmesiyle oluşan polifonik müzik türü. Conon (Yun.).

Koda: Müziğin bitiş hissi vermesi için sonuna eklenen bölüm. Coda (İt.).

Konçerto: Solist ve ona eşlik eden orchestra için yazılmış üç veya dört bölümlü konser parçası. Concerto (İt.).

Lay back: Caz müziğinde ritmin geriden takip edilmesiyle yaratılan etki.

Lir: Arp ailesine ait Antik Yunan çalgısı.

Melizmatik: Missaları seslendirirken tek hece üzerinde çok nota okuma yöntemi. Melisma (Al.).

Metalofon: Akortlanmış metal çubukların sırayla dizilmesiyle oluşan tüm vurmali çalgıların genel adı.

Jegogan: Endonezya vurmali çalgısı.

Ugal: Endonezya vurmali çalgısı.

Silofon: Akortlanmış tahta çubukların sırayla dizildiği vurmali çalgı.

Kendang: Gamelan müziğinde çeşitli davullara verilen isim.

Kromatik Dizi: Dizideki sesleri diatonik akışın yalınlığı içinde değil de, yarım ses aralıklarla gelişen 12 Ses'in akışı içinde kullanmak. Alaca dizi. Chromatic (İng.)

Monofoni: Eşliksiz tek sesli müzik yapısı.

Organum: Ortaçağda, kilise ezgilerine armoniyi zenginleştirmek için eklenen ikinci ses ile oluşan kompozisyon tekniği.

Ölçü: Müzik parçasının eşit süreli bölünüşü. Measure (Fr.).

Rebab: Özellikle İslam kültürlerinde yaygınca kullanılan uzakdoğu kökenli yaylı çalgı.

Gender barung: Gamelan müziğinde metal bloklardan oluşan bir çeşit vurmali çalgı.

Bonang barung: Gamelan müziğinde gonglardan oluşan bir çeşit vurmali çalgı.

Tampere Sistem: Eşit ya da iyi düzenlenmiş notasyon sistemi. Bir oktavda 12 eşit bölümlenmiş ses içerir.

Tema: Müzik yapıtını oluşturan temel fikir. İzlek. Ana Fikir. Theme (Eng.).

Tempo: Müzik hızını vurgulayan terimdir.

Tril: Bir sesin, kendisine bir yarım ya da tam ses uzaklığındaki, diğer ses ile arda arda çalındığı bir süsleme elemanı.

Tremolo: Aynı sesin üst üste çok hızlı bir biçimde tekrar edilmesi.

Perde: Seslerin frekans skalası üzerindeki yükseklikleri.

Polifoni: İki ya da daha çok ezgi çizgisinin oluşturduğu doku. Zengin bir ses dokusu tasarlamak üzere, her sesin kendi ezgisel hattının olduğu çok ses içeren bir kompozisyon biçimi.

Pizzicato: Yaylı çalgıların yayla değil, parmakla çekileceğini ifade eder. Ermeni kanun çalma stiline, tele mızrapla vuruş yapılmayıp, telin parmakla çekileceği anlamını taşır.

Politirim: Birbirleriyle çelişen 2 ya da daha çok ritmik yapının eşzamanlı kullanımı.

Ritim: Güçlü ve güçsüz vuruşların düzenli olarak yinelenmesi. Tartım.

Rubato: Yorumcunun belirlenmiş ritmik yapıdan ayrılarak müziği kendi içgüdüsüne göre serbest olarak icra etmesi.

Saron: Gamelan müziğinde kullanılan Endonezya kökenli metal bloklardan oluşan bir vurmali çalgı.

Serim: Sonat allegrosu formunda temaların sergilendiği bölüm.

Sonat: Çalgı müziğinde üç ya da dört bölümden oluşan biçim.

Steel drums: Trinidad Tobago kökenli metal leğen şeklinde vurmali çalgı. Steelpan olarak da bilinir.

Timpani / Timbal: Doğu askeri müziğinde kullanılan XV. Yüzyılda Avrupa'ya getirilen membranofon ailesinden vurmali bir çalgı.

Toccata: İtalyanca dokunuş anlamına gelen tuşlu çalgılar için yazılmış çalgısal eser.

Tonalite: Perde ilişkilerinin hiyerarşik bir merkezde odaklandığı müzik sistemi.

Unison: Ezginin tüm çalgı ve seslerde tek seli bir biçimde aynı anda seslendirilmesi.

9. KAYNAKLAR

Aretz, Isabel (1967)

The Polyphonic Chant in South America

Reviewed work(s): Source: Journal of the International Folk Music Council, Vol. 19, pp. 49-53 Published by: International Council for Traditional Music

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/942185>

Bauer, Amy. (2008)

The Other of the Exotic: Balinese Music as Grammatical

Paradigm in Ligeti's 'Galamb borong'musa_2

© 2009 The Author. *Music Analysis*, 27/ii-iii Journal compilation © 2009 Blackwell Publishing Ltd.

Brown, Steven (2007)

Contagious Heterophony: A New Theory About The Origins of Music

© 2007 ESCOM European Society for the Cognitive Science of Music Vol. XI, no 1, 3-26

Brindle, R. Smith (1987)

The New Music: The Avant-Garde Since 1945

2nd Ed. W.W. Norton & Company, New York

Chevassus, Beatrice Ramaut (2002)

Müzikte Postmodernlik

Çev. İlhan Usmanbaş

Presses Universitaires de France, 1998

Pan Yayıncılık, 2002

Gable, David (1990)

Boulez's Two Cultures: The Post-War European Synthesis and Tradition

Journal Of American Musicological Society Vol. 43. No 3 pp. 426-456

Gilman, Benjamin Ives (1909)

The Science of Exotic Music

Reviewed work(s): Source: Science, New Series, Vol. 30, No. 772 pp. 532-535 Published by: American Association for the Advancement of Science

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1635211>

Goldman, Jonathan (2011)

The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions

Cambridge University Press New York

Gottschalk, Jason L. (2006)

The Sense of Ending in Mahler's Das Lied Von Der Erde

UMI Microform 1432804 – Copyright 2006 by ProQuest Information and Learning Company. All rights reserved. This microform edition is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.

Hughes, David W. (1996)

Music of Indonesia, vols. 1 to 12

Review by: David W. British Journal of Ethnomusicology, Vol. 5, pp. 182-184 Published by: British Forum for Ethnomusicology

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3060883>

Irene, Markoff (1975)

Two-Part Singing from the Razlog District of Southwestern Bulgaria

Reviewed work Source: Yearbook of the International Folk Music Council, Vol. 7, pp. 134-144 Published by: International Council for Traditional Music

Kouwenhoven, Frank (2001)

Meaning and Structure: The Case of Chinese qin (zither) Music

Reviewed work(s): Source: British Journal of Ethnomusicology, Vol. 10, No. 1, Music and Meaning (2001), pp. 39- 62 Published by: British Forum for Ethnomusicology

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3060771>

Mazo, Margarita (1990)

Stravinsky's "Les Noces" and Russian Village Wedding Ritual

Reviewed work(s): Source: Journal of the American Musicological Society, Vol. 43, No. 1, pp. 99- 142 Published by: University of California Press on behalf of the American Musicological Society

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/831407>

Mok, Robert T. (1966)

Heterophony in Chinese Folk Music

Reviewed work(s): Source: Journal of the International Folk Music Council, Vol. 18 (1966), pp. 14-23 Published by: International Council for Traditional Music

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/834636>

Napier, John (2006)

A 'Failed' Unison or Conscious Differentiation: The Notion of 'Heterophony' in North Indian Vocal Performance

Reviewed work(s): Source: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 37, No. 1, pp. 85-108 Published by: Croatian Musicological Society

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/30032186>

Ringer, A. L. (1965)

On the Question of "Exoticism" in 19th Century Music

Reviewed work(s): Source: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 7, Fasc. 1/4, The Present Volume Contains the Papers Read at the International Folk Music Council (IFMC) Conference Held in Budapest in August 1964 (1965), pp. 115-123 Published by: Akadémiai Kiadó

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/901419>

Salzman, Eric (1988)

Twentieth-Century Music An Introduction

Prentice Hall A Division of Simon & Schuster Englewood Cliffs, New Jersey 07632

Savaş, Mesruh (2007) Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Eser Metni – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Rastlantısal Müzik Uygulamalarında Düşünsel – Estetik Altyapı

Sommer, Andy (2006) DVD - Rom

Pierre Boulez – Eclat Directed by Frank Scheffer – Sur Incises – Directed by Andy Sommer, Juxtapositions – Idale Audience International

Sommer, Juxtapositions – Idale Audience International

Sorrell, Neil (1992)

Gamelan: Occident or Accident?

Reviewed work(s): Source: *The Musical Times*, Vol. 133, No. 1788 pp. 66-68 Published by: Musical Times Publications Ltd.

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/965846>

Steven, Donald Anstey (1999) Yayınlanmış Doktora Tezi

Ancient And Traditional Roots of Twentieth-Century Heterophony

UMI Microform 9928420

Sumarsam. (1975)

Inner Melody in Javanese Gamelan Music

Author(s) Reviewed work(s): Source: *Asian Music*, Vol. 7, No. 1, Southeast Asia Issue, pp. 3-13 Published by: University of Texas Press Stable URL:

<http://www.jstor.org/stable/833922>.

Turhani, Andan (1997)

Dünya Sanat Tarihi

Remzi Kitabevi İstanbul

Uscher, Nancy (1986)

A 20th-Century Approach to Heterophony: Mark Kopytman's 'Cantus II'

Reviewed work(s): Source: Tempo, New Series, No. 156 (Mar., 1986), pp. 19-22 Published by: Cambridge University Press

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/945846>

Wheeler, Scott (2009)

Beyond the flat surface: Form and rhetoric in Machover, Hyla and Lindroth

Contemporary Music Review, 10:1, 75-100

<http://dx.doi.org/10.1080/07494469400640181>

Whithall, Arnold (2004)

'Unbounded Visions': Boulez, Mallarmé and Modern Classicism

Twentieth-century music 1/1, 65–80 © 2004 Cambridge University Press DOI:

10.1017/S1478572204000064 Printed in the United Kingdom

Whithall, Arnold (2009)

1909 and after: high modernism and 'New Music'

The Musical Times Vol. 50 No: 1906

Williamson, John (1988)

Songs and Symphonies of Life and Death Gustav Mahler, Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations by Donald Mitchell

Journal of the Royal Musical Association, Vol. 113, No. 2 (1988), pp. 350-359 Published by: Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/766369>

William, H. Tallmadge (1984)

Folk Organum: A Study of Origins

Reviewed work(s): Source: American Music, Vol. 2, No. 3 (Autumn, 1984), pp. 47-65

Published by: University of Illinois Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3052005>

WIKIPEDIA, The Free Encyclopedipia (çevrimiçi)

www.wikipedia.org/organum

WIKIPEDIA, The Free Encyclopedipia (çevrimiçi)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._3_\(Beethoven\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._3_(Beethoven))

WIKIPEDIA, The Free Encyclopedipia (çevrimiçi)

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Ruins_of_Athens

Partitürler:

L. V. Beethoven, 3. *Senfoni*: Breitkopf und Hartel, Leipzig

L. V. Beethoven, *Die Ruinen von Athen*: Breitkopf und Hartel, Leipzig

H. Berlioz, *Harold en Italie*: Breitkopf und Hartel, Leipzig

G. Mahler, *Das Lied Von Der Erde*: Universal Edition, Vienna

I. Stravinsky, Petruška: Dover Publications, Inc., New York
 P. Boulez, *Sur Incises*: Universal Edition, Vienna, London, New York
 P. Boulez, *Le Marteau sans Maître*: Philharmonia Partituren in der Universal Edition, Wien, London

10. ÖZGEÇMİŞ

EVİRİM DEMİREL - 1977 İZMİR TÜRKİYE

İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümünü'de eğitim görmüş ve Nergis Sakirzade'den piyano dersleri almıştır. Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, teori-kompozisyon bölümünde Elhan Bakihanov ile kompozisyon çalışmış, bu kurumun ön lisans diplomasını aldıktan sonra Hollanda'ya giderek Rotterdam Konservatuari'nda Klaas de Vries ile kompozisyon, Rene Uijlenhoet ile elektronik müzik ve Rob van Kreeveld ve Johan Clement ile caz piyano çalışmış, bu okulun kompozisyon ve caz piyano bölümlerinden mezun olmuştur. Daha sonra Amsterdam Konservatuari'nda Theo Loevendie ile kompozisyon dalında yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Evrim Demirel, şu an halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Programında Sanatta Yeterlik Eğitimi almakta ve Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

Osmanlı Minyatürleri adlı yapıtı 17. Hollanda genç besteciler yarışması kapsamında 24 Nisan 2004'te Amsterdam, Beurs van Berlage konser salonunda Holland Symfonia tarafından Hans Leenders yönetiminde seslendirilmiştir. *Telvin* adlı yapıtı 15 Şubat 2003'te Nieuw Ensemble tarafından Amsterdam, Felix Meritis Konser Salonunda, Ernst van Tiel yönetiminde çalınmıştır. *Anadolu'dan Dört Halk Şarkısı*, Atlas Ensemble tarafından sipariş edilmiş ve Holland Festival kapsamında, 27 Haziran 2004'te Amsterdam, Consertgebouw Grotezaal konser salonunda Atlas Ensemble ve soprano Oya Ergün tarafından Ed Spanjaard yönetiminde seslendirilmiştir. Bestecinin hemen tüm yapıtları belli bir sipariş üstüne yazılmış ve seslendirilmiştir. Demirel'in yapıtları Hollanda yayınevi "Donemus" tarafından yayınlanmış; Avrupa'daki birçok yeni müzik festivalinde yer almış, Hollanda, Almanya, İsviçre, Kanada, Amerika Birleşik Devletleri, Kolombiya, İtalya, Ukrayna, Estonya ve Türkiye'de seslendirilmiştir.

Evrime Demirel'in, müziği caz, Türk folkloru ve Osmanlı müziği etkisini taşır, zengin bir ezgisel yapı ve ritmik çeşitliliğin yanı sıra, durağan bir armoni anlayışı ile çok katmanlı çağdaş bir tını elde etmiştir. Birçok yapıtında Türk, Doğu ve Batı çalgılarını birlikte kullanmaktadır. Hollanda'nın önde gelen çağdaş müzik topluluklarının canlı kayıtlarından oluşmuş " Makamsız " adlı albümü 2006 yılında Kalan Müzik tarafından yayınlanmıştır. Eserleri, Asko Ensemble, Aare Ensemble, Schönberg Ensemble, Atlas Ensemble, Doelen Ensemble, Nieuw Ensemble, Ziggurat Ensemble, Estonian National Symphonic Orchestra, Holland Symfonia tarafından seslendirilmiştir.

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
KOMPOZİSYON VE ORKESTRA
ŞEFLİĞİ PROGRAMI

SYMPHONY OF DIALOGUE
(Solistler ve Orkestra için)
ile
PIERRE BOULEZ'İN *SUR INCISES* İSİMLİ ESERİNİN
HETEROFONİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

2. Cilt

(solistler ve orkestra için beste)

Hazırlayan:
20076044 Evrim DEMİREL

Danışman:
Prof. Dr. Hasan UÇARSU

İstanbul – 2013

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
KOMPOZİSYON VE ORKESTRA
ŞEFLİĞİ PROGRAMI

SYMPHONY OF DIALOGUE
(Solistler ve Orkestra için)
ile
PIERRE BOULEZ'İN *SUR INCISES* İSİMLİ ESERİNİN
HETEROFONİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

2. Cilt

(solistler ve orkestra için beste)

Hazırlayan:
20076044 Evrim DEMİREL

Danışman:
Prof. Dr. Hasan UÇARSU

İstanbul – 2013

Evrin DEMİREL tarafından hazırlanan **Symphony of Dialogue (Solistler ve Orkestra İçin) ile Pierre Boulez'in Sur Incises İsimli Eserinin Heterofoni Bağlamında İncelenmesi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 21 / 06 / 2013

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Dr.Hasan UÇARSU (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof.Dr.Özkan MANAV



Jüri Üyesi : Prof.Ruhi AYANGİL (Fatih Ün.v.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Doç.Mehmet NEMUTLU



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Turgut F. PÖĞÜN (Bilgi Ün.v.Öğr.Üy.)



ÖNSÖZ

Yeniye aramak, besteciler için tarih boyunca vazgeçilmez bir tutum olmuştur. Sadece besteciler için değil, tüm disiplinlerde sanatçılar, özgün bir estetik oluşturmak adına yeni söylemlere ihtiyaç duymuşlardır. Besteciler yeni üretim alanlarına kimi zaman soyutlama yoluyla, kimi zaman da var olanı daha karmaşık hale getirerek ulaşmışlardır.

Günümüzde, Avrupa Müziği'nde yaşanan tüm heyecan verici gelişmelerin ardından, bestecilere yeni bir söylem yaratabilmek için geniş alanlar kalmamış gibi görülebilir. Fakat, yine Avrupa Müziği'nden biliyoruz ki, yeni bir söylem yaratmak için, yeni bir sistem yaratmak tek şart değildir. Besteciler var olan üslupları başka bir bakış açısıyla, başka bir söylem içerisine alarak da yeni söylemler elde etmişlerdir. Mahler ve Stravinski'nin bir çok eseri bu tartışılan anlam içinde değerlendirilebilir.

Symphony of Dialogue bu bağlamda yeni bir söyleme ulaşmak için, Türk Müziği'nde var olan doğaçtan icra edilen hafızlık geleneği ile Avrupa Müziği'ni yan yana getiriyor. Yeni bir söylem yaratma kaygısından öte, makam müziğini tanıyan bir besteci olarak, birinci önceliğim, tanıdığım bildiğim malzemeler ile bir müzik tasarımı oluşturmaktı.

Symphony of Dialogue, Boulez'in Messiaen için yaptığı "besteemez üst üste getirir" betimlemesine paralellikler gösterir; örneğine nadiren rastlanabilecek bir sentez olarak bu eser, farklı üslupları aynı anlam içinde bir araya getirerek yeni bir söylem yaratmaya öykünmektedir.

Eserin içeriğine baktığımız zaman sadece hafızlık geleneğiyle değil orkestra yazısıyla da Türk Müziği'nden çok etkilendiği gözlemlenebilir. Türk Müziği'nde sıklıkla karşılaşılan heterofoni tekniği eserde önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda bu eserle ilintili olarak heterofoni tekniğinden oldukça fazla yararlanan bir başka besteci Pierre Boulez'in *Sur Incises* isimli eseri incelenmiştir.

Symphony of Dialogue ve *Sur Incises* müziksel dil anlamında birbirlerinden çok uzak dursalar da heterofoni kullanımını adına ortak öğeler barındırmaktadırlar.

Çeşitli müzik kültürlerinde ve Avrupa Müziği'nde çok rastlanan bir kompozisyon tekniği olarak heterofoni hem eserin, hem de eser metninin önemli ve vazgeçilmez bir unsurudur. Eserde heterofoni tekniği uygulamaya konulmuş, eser metninde Boulez tarafından uygulamaya konulmuş heterofoni tekniği çeşitli yönleriyle ele alınmış ve konu kapsamlı şekilde irdelenmiştir.

1. Ciltde **Solistler ve Orkestra İçin Symphony of Dialogue** 2. Ciltde **Pierre Boulez'in *Sur Incises* İsimli Eserinin Heterofoni Bağlamında İncelenmesi** yer almaktadır.

Evrin Demirel

İstanbul 2013

Symphony of Dialogue

for soprano, tenor, baritone and orchestra

EVİRİM DEMİREL

dedicated to **Daan Admiraal**

Special Thanks to:

Prof. Ruhi Ayangil

Marlies Ter Borg

Halil Necipoğlu

Ken Gould

Prof. Dr. Talat Sait Halman

About texts:

Texts taken from New Testament, Old Testament, Koran as well as The Means of Salvation, (Vesiletü'n-Necât) or known as Mevlid by Süleyman Çelebi.

Also used "Tekbir" from traditional Islamic culture as it is composed by Buhurizade Mustafa Itri (tenor part bar)432-468

Poem called "Hak cihana doludur" by Yunus Emre together with English version translated by Prof. Dr. Talat Sait Halman

Texts from New Testament used in Latin, from Old Testament used in Hebrew, from Koran used in Arabic, from Mevlid in Turkish. During the piece fives languages take part including: Turkish, Latin, Hebrew, Arabic and English.

Mevlid /Süleyman Çelebi

Yâradılmış cümle oldu şâdümân Gam gidûp âlem yenîden buldu cân Cümle zerrat-ı cihân idûb nidâ Çağrışûben dediler kim merhabâ Merhabâ ey âli sultân merhabâ Merhabâ ey kân-ı irfan merhabâ Merhabâ ey sırr-ı fûrkân merhabâ Merhabâ ey derde dermân merhabâ

New Testament / 1Corinthians 13:1

si linguis hominum loquar et angelorum caritatem autem non habeam factus sum velut aes sonans aut cymbalum tinniens

If I speak with the tongues of men and of angels, but do not have love, I have become a noisy gong or a clanging cymbal.

Old Testament /Psalm 23:1

1 לְדוֹדַמְזוֹר יְהוָה רֹעִי לֹא אֶחְסָר:

2 דִּשְׂאֵאוֹת יְרֵבִיצְנִי עַל־מֵי מְנַחֹת יְנַהֲלֵנִי:בֶּן

3 יִשׁוּבַבְנִפְשִׁי נִינְיַח בְּמַעְגְלֵי־צֶדֶק לְמַעַן שְׁמוֹ:

4 יִנְחַמְנִי: כִּי־אֶלְדַּגַּם בְּגִיא צַלְמוֹת לֹא־אִירָא רַע כִּי־אֲתָה עִמָּדִי שִׁבְטְךָ וּמַשְׁעֲנֶתְךָ הֵמָּה

5 וְכִפְנֵי שְׁלֹחַן נֹגֵד צַרְרֵי דְשִׁנַּת בְּשִׁמּוֹן רֹאשֵׁי פֹסֵי הַנְּיָה:תִּעְרָד ל

6 אַךְ טוֹב וְחֶסֶד יִדְפּוּנֵי כָל־יְמֵי חַיִּי וְשִׁבְתִּי בֵּית־יְהוָה לְאָרְךָ יָמִים:

A psalm of David.

1 The LORD is my shepherd, I shall not be in want.

2 He makes me lie down in green pastures, he leads me beside quiet waters,

3 he restores my soul. He guides me in paths of righteousness for his name's sake.

4 Even though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil, for you are with me; your rod and your staff, they comfort me.

6 Surely goodness and love will follow me all the days of my life, and I will dwell in the house of the LORD forever.

New Testament \Luke 6:27

Diligite inimicos vëstros, benefácite his qui odérunt vos.

Love your enemies, and be good to everyone who hates you.

Tekbir /Traditional Islam

Allahu ekber, Allahu ekber, La ilahe illallahu vallahu ekber, Allahu ekber ve lillahil hamd.

Old Testament \Daniel 9:9

בו:לאדְּנִירְדְּנוּ אֶל־הֵינוּ הַרְחֵמֵם וְהַסְלִחוֹת כִּי מָ

The Lord our God is merciful and forgiving, even though we have rebelled against him;

New Testament \Luke 6:35

Verúmtamen dilígite inimícos véstros: benefácite. Love your enemies and be good to them.

Old Testament \Isaiah 14:7

שְׂקֵטָה נִחָה כָּל־הָאָרֶץ פָּצְחוּ רִנָּה:

Now all the world is at peace; its people are celebrating with joyful songs.

Koran /Baqara 208

عُولِمٌ مِّنْهُنَّ أَنَّنَا إِنَّا إِنَّمَا عٰطُوا لَهٗوَا فِي سَلٰمٍ كُلٌّ لَّا تَعٰوَا

O you who believe! Enter into peace at all and do not follow the footsteps of Shaitan (evil); surely he is your open enemy.

Hak cihana doludur / Yunus Emre translated by Prof. Dr. Talat Sait Halman

God permeates the whole wide world, Yet his truth is revealed to none.

You better seek him in yourself,

You and He aren't apart –you're one

Come, let us all be friends for once, Let us make life easy on us,

Let us be lovers and loved ones, The earth shall be left to no one.

Hak cihana doludur Kimseler Hakk'ı bilmez Onu sen senden iste

O senden ayrı olmaz

Gelin tansık edelim İşin kolayın turalım

Sevelim sevilelim Dünyaya kimse kalmaz

Commissioned by **Nederlands Fonds voor Podiumkunsten+**

Scoring:

3 Flutes (Flute 1 doubling Alto Flute, Flute 3 doubling Piccolo)

2 Oboes

English Horn

2 Clarinets in B flat (Clarinet 1 doubling Clarinet in E flat)

Bass Clarinet

2 Bassoons

Double Bassoon

4 Horns in F

3 Trumpets in B flat

2 Trombones

Bass Trombone

Tuba

Timpani

Percussion (3 players)

Vibraphone, Cymbals, Tom-toms

Vibraphone, Bass Drum, Cymbals, Glockenspiel Xylophone, Bass Drum,
Cymbals, Glockenspiel, Congas

2 Harps

Piano

Solo Soprano

Solo Tenor

Solo Baritone

Violin I Violin II Viola Violoncello Double Bass

Performance Notes:

Three strings of the 1st Harp should be tuned 35 cents lower. (B string on the third line of the G key, B string one octave above and B string one octave above it.)

In the score the microtonal pitches have been shown with a reversed flat sign as follows: The harp player should play B natural when she / he sees the reversed flat sign.

Tenor should preferably be a traditional Koran singer who is expert on singing Turkish maqam music.

Duration: c. 33'

Symphony of Dialogue

4/4 $\text{♩} = 100$ 5/4 4/4 7/8 4/4

Piccolo

Flute 1-2

Oboe 1-2

Cor Anglais

Clarinet 1 in E \flat

Clarinet 2 in B \flat

Bass Clarinet in B \flat

Bassoon 1-2

Contrabassoon

Horn 1-4 in F

Trumpet 1-3 in B \flat

Trombone 1-2

Bass Trombone

Tuba

Timpani

Vibraphone 1

Vibraphone 2

Harp 1

Harp 2

Piano

Soprano solo

Tenor solo

Baritone solo

$\text{♩} = 100$

4/4 ord. vib 5/4 4/4 7/8 4/4

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

C. A.

Cl. 1-2 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1-2

Cbsn.

Hn. 1-4

Tpt. 1-3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Xyl.

Vib. 1

Vib. 2

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp \rightrightarrows *pp*

Picc. Fl. 1-2 Ob. 1-2 C. A. Cl. 1-2 in B \flat B. Cl. in B \flat Bsn. 1-2 Cbsn. Hn. 1-4 Tpt. 1-3 Tbn. 1-2 B. Tbn. Tba. Xyl. Vib. 1 Vib. 2 Hp. 1 Hp. 2 Pno. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

pp *mp*

This page of a musical score includes the following parts and their dynamics:

- Hn. 1:** *ppp* (pianissimo)
- Hn. 2:** *f* (forte)
- Hn. 3:** *ppp* (pianissimo)
- Hn. 4:** *f* (forte)
- Tpt. 1-2:** *ppp* (pianissimo)
- Tpt. 3:** *f* (forte)
- Xyl.** (Xylophone)
- Vib. 1 & 2:** *ped.* (pedal)
- Hp. 1 & 2:** (Harp)
- Pno.** (Piano)
- Vln. I & II:** *ppp* (pianissimo)
- Vla.** (Viola): *ppp* (pianissimo) and *div.* (divisi)
- Vc.** (Violoncello): *ppp* (pianissimo)
- Cb.** (Contrabasso): *ppp* (pianissimo)

38

Hn. 1 *ff pp* *ff pp* *pp*

Hn. 2 *ppp* *ff pp*

Hn. 3 *ff pp* *ff pp* *pp*

Hn. 4 *ppp* *ff pp*

Tpt. 1-2 *ff pp* *ff pp* *pp*

Tpt. 3 *ppp*

Tbn. 1-2 *ppp* *ff pp*

B. Tbn. *ppp* *ff pp*

Tba. *ppp* *ff pp*

Timp. *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

div. sul pont.

49

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. 1 in E \flat

Cl. 2 in B \flat

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f *p* *f*

ff *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

gliss.

Detailed description of the musical score: The score is for page 49 and includes parts for Piccolo, Flutes 1-2, Oboes 1-2, Clarinets 1 (E-flat) and 2 (B-flat), Horns 1-4, Trumpets 1-3, Trombones 1-2, Baritone Trombone, Tuba, Timpani, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds (Cl. 1 and Cl. 2) have melodic lines with dynamics *f* and *p*. The brass section (Horns, Trumpets, Trombones) features sustained notes with dynamics *ff* and *pp*. The strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) play sustained notes, with the Contrabass part including glissando markings. The percussion part (Timp.) has a rhythmic pattern with a triplet.

The image displays a page of an orchestral score, labeled '57' in the top left corner. The score is organized into several systems of staves, each representing a different instrument or section of the orchestra. The instruments listed on the left side of the page include: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet 1 in E-flat (Cl. 1 in Eb), Clarinet 2 in B-flat (Cl. 2 in Bb), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Horn 3 (Hn. 3), Horn 4 (Hn. 4), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), Trumpet 3 (Tpt. 3), Trombone 1-2 (Tbn. 1-2), Bass Trombone (B. Tbn.), Tuba (Tbn.), Timpani (Timp.), Vibraphone (Vib. 1), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and articulation marks. Dynamics are indicated by 'f' (forte) in several places. There are also performance instructions like 'gliss' (glissando) for the Contrabass. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of two flats and a common time signature.

69

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

C. A.

Cl. 1 in E \flat

Cl. 2 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1-2

Cbsn.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Xyl.

Vib. 1

Vib. 2

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

75

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

C. A.

Cl. 1 in E \flat

Cl. 2 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1

Bsn. 2

Cbsn.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

79

Picc. *a 2*

Fl. 1-2 *muta in Fl. 3*
Fl. 1 muta in A. Fl.

Ob. 1

Ob. 2

C. A.

Cl. 1 in E \flat *muta in Cl. in B \flat*

Cl. 2 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1

Bsn. 2

Cbsn.

Hn. 1-2 *fff*

Hn. 3 *fff*

Hn. 4 *fff*

Tpt. 1 *ff* *fff*

Tpt. 2 *ff* *fff*

Tpt. 3 *ff* *fff*

Tbn. 1-2 *ff* *fff*

B. Tbn. *ff* *fff*

Tba. *ff* *fff*

Timp. *ff* *fff*

B. D. *f*

Vln. I *fff*

Vln. II *fff*

Vla. *fff*

Vc. *fff*

Cb. *fff*

86

Timp. *mf* *fff pp* *f*

B. D. *mf* *f*

Lg. Cym. *pp*

Vib. 1 *pp*

Vib. 2 *mf* *pp*

Hp. 1 *mf*

Hp. 2 *mf*

Pno. *mf*

Vln. I *ppp* *div.*

Vln. II *ppp* *div.*

Vla. *ppp*

Vc. *ppp*

Two Large different sized cymbals should be played by thin wooden sticks
All the notes should be performed in between the edge and
the center of the cymbals in order to have a clear sound

9 8 4 4

95

Timp. *pp*

Lg. Cym. *pp*

Vib. 2

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

Cb. *pizz.*

15 8 4 4

102 $\text{♩} = 70$

Lg. Cym.

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

T. solo

mp

Ya ra til mişcüm le ol du şa dü ma n Gam gi dip a lem ye niden bul du ca n

Vla. con sord. arco $\text{♩} = 70$ *ppp*

Vc. con sord. arco *ppp*

Cb. con sord. arco *ppp* pizz. *pp*



111

T. solo

cüm le zer rat ı i dup ni da Çağ ır ı şu ben

Vla. *p*

Vc. *p*



116

T. solo

de di ler kim mer ha ba

Vla.

Vc.

121

Hn. 1 *ppp*

Hn. 2 *ppp*

Hn. 3 *ppp*

Vib. 1 *mp*

Vib. 2 *mp*

Hp. 1 *mp*

Hp. 2 *mp*

Pno. *mp*

T. solo
Mer ha ba ey A li sul tan mer ha ba

Vla.

Vc.

Cb. *pp* con sord.



127

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3-4 *ppp*

Tbn. 1-2 *ppp*

T. solo
mer ha ba ey kã ni ir fan mer ha ba mer ha ba

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. 2
Fl. 3
A. Fl.
Ob. 1-2
C. A.
Cl. 1-2 in B \flat
B. Cl. in B \flat
Bsn. 1-2
Cbsn.

Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3-4
Tpt. 1-3
Tbn. 1-2

ppp

Vib. 2
Hp. 1

pp

Hp. 2

pp play it as a broken chord from high to low

Pno.

pp play it as a broken chord from low to high

T. solo

ey sr ri fur kan mer ha ba mer ha ba ey

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ppp con sord. *p*

ppp con sord. *p*

ppp con sord. *p*

ppp *p*

ppp *p*

ppp *p*

Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1-3
Tbn. 1-2
B. Tbn.
Tba.

Lg. Cym.
ppp

Vib. 1
pp

Vib. 2
pp

Hp. 1
mp

Hp. 2
mp

Pno.
pp

T. solo
der de der man mer ha ba

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p

150

Hn. 1 *pp*

Hn. 2 *pp*

Hn. 3 *pp*

Hn. 4 *pp*

Tpt. 1-3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Lg. Cym.

Vib. 1 *p*

Vib. 2 *p*

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

S. solo *p (without vibrato)*
Si lin-gu - is ho-mi-num

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

A. Fl. *pp* *mp*

Cl. 2 in Bb *pp*

Bsn. 1 *pp* *mp*

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3-4

Tpt. 1 *pp*

Vib. 1

Vib. 2 *Ped.*

Hp. 1

Hp. 2

Pno. *Ped.* *8va*

S. solo
Lo-quar et an-ge-lo-rum ca-ri-ta-tem. *mp* *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *mp*

Cb. *tutti* *mp*

169

A. Fl. *mp* *p*

C. A. *mp*

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1

Hn. 1 *mp* *mf* *pp*

Hn. 2 *mp* *mf* *pp*

Hn. 3-4 *mp* *mf* *pp*

Tpt. 1 *pp* *mf* *pp*

Glock. *p*

Vib. 1

Vib. 2

Hp. 1

Hp. 2

Pno. *ped.*

S. solo *f*
 a - u - tem non ha - be - a

Vln. I *tutti* *mp* *cresc.* *f* *decresc.* *mp*

Vln. II *mp* *cresc.* *f* *decresc.* *mp*

Vla. *mp* *cresc.* *f* *decresc.* *mp*

Vc. *mp* *cresc.* *f* *decresc.* *mp*

Cb. *cresc.* *f* *decresc.* *mp*

A. Fl. *mf* *f* *mp*

C. A. *f* *mp*

B. Cl. in B \flat *mf* *f* *f* *mp*

Bsn. 1 *f* *mp*

Hn. 1 *mf* *f* *mp*

Hn. 2 *mf* *f* *mp*

Hn. 3-4 *mf* *f* *mf* *mp*

Glock. *mp*

Vib. 2 *mp*

Hp. 1 *f*

Hp. 2 *f*

Pno. *f* *mp*

S. solo *f* *ff* *mf*
a 3 fac-tus 3

Vln. I *f* *mp* *decresc.*

Vln. II *f* *mp* *decresc.*

Vla. *f* *mp* *decresc.*

Vc. *f* *mp* *decresc.*

Cb. *f* *mp* *decresc.*

A. Fl.

C. A.

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3-4

Glock.

Vib. 1

Vib. 2

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

S. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

p

p

p

p

p

p

p

p

p

div.

div.

8^{va}

3

Ped.

Ped.

Ped.

sum ve-lut a - es so - nans

A. Fl. *p*

C. A.

B. Cl. in B \flat

Hn. 1 *pp*

Hn. 2 *p*

Hn. 3-4

Vib. 1 *5*

Vib. 2 *mp*

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

S. solo

a-ut cym-ba - lu - m tin - ni - ens

Vln. I *ppp*

Vln. II *ppp*

Vla. *ppp*

Vc. *ppp*

Cb. *ppp*

205

A. Fl.

C. A.

B. Cl. in B \flat

Hn. 2

Hn. 3-4

Tpt. 1-3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Vib. 1

Vib. 2

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

S. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

2/4

5/8

2/4

3/4

6/4

2/4

5/8

2/4

3/4

6/4

senza sord. tutti pizz. *mp*

senza sord. tutti pizz. *mp*

senza sord. tutti pizz. *mp*

senza sord. tutti pizz. *mp*

senza sord. tutti pizz. *mp*

senza sord. tutti pizz. *mp*

mf

f

f

f

f

f

212 $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

Vib. 1 *ped.* 3

Vib. 2 *ped.*

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

$\frac{6}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

Vln. I *div.* *mp*

Vln. II *div.* *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

218 $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

Tbn. 1-2 *p*

B. Tbn. *p*

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

Bar. solo *mf* (without vibrato)

A - do - nay - - - - - ro - i - lo - - - - - eh - saar

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

228 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{4}{4}$

A. Fl. *mp*

Cl. 1 in Bb *mp*

Bsn. 1 *p*

Bsn. 2 *p*

Hn. 1-2

Hn. 3-4

Tpt. 1-3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Hp. 1

Hp. 2

Bar. solo

Bin - ovt - de - shae - - yar - bit - sey - ni - - - - - al - mey - me - nu - hot - ye - na - ha - ley - ni

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. 2

A. Fl.

C. A.

Cl. 1 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Hn. 1

Hn. 2

Timp.

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

Bar. solo

al - mey - - - me - nu - hot - - - ye - na - ha - ley - ni - - - naf - si - - ye - so - vef - -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

248 $\frac{3}{4}$

Fl. 2 *mf* *dim.* *pp*

A. Fl.

C. A. *dim.* *pp*

Cl. 1-2 in B \flat *dim.*

B. Cl. in B \flat *dim.*

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3 *mf*

Timp.

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

Bar. solo
 - yan - he - y - ni ve - ma - ge - le - se - deq lö - ma - an - sö - mo *p*

Vln. I *arco* *mp*

Vln. II *arco* *mp*

Vla. *arco* *mp*

Vc. *arco* *mp*

Cb.

Fl. 2

A. Fl.

Ob. 1-2

Cl. 1-2 in B \flat
pp

B. Cl. in B \flat
pp

Bsn. 1
mp

Hn. 1
p

Hn. 2
p

Hp. 1

Hp. 2

Pno.
p

Bar. solo
mp
ah - to - f - vas⁹ - hes - hed____ yar - de - fuu - ni - kol - l - ye - mey - - -

Vln. I
cresc.

Vln. II
cresc.

Vla.
cresc.

Vc.
cresc.

Cb.
arco
mp
cresc.

270 4/4

Fl. 2 *mp* *f*

A. Fl. *f* muta in Flute

Ob. 1-2 *f*

Cl. 1-2 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1 *f*

Hn. 1 *f*

Hn. 2 *f*

Tpt. 1 *f*

Tpt. 2 *f*

Bar. solo *ff*

- ha - yay vö - shaf - ti - bö - veyt a - do - naay lö - o - reh - ya - - mim

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

4/4

281

Ob. 1-2

Bsn. 1

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3-4

Tpt. 2

Timp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

mf

mf

mf

mf

mf

mf

290

Cl. 1 in Bb

Timp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

297

Fl. 1-2

Fl. 3

Ob. 1

Ob. 2

C. A.

Cl. 1 in B \flat

Cl. 2 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1-2

Cbsn.

Hn. 1-2

Hn. 3-4

Tpt. 1-3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

303

Fl. 1-2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
C. A.
Cl. 1 in B \flat
Cl. 2 in B \flat
B. Cl. in B \flat
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1-3
Tbn. 1-2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Ob. 1
Ob. 2
C. A.
Cl. 1 in Bb
Cl. 2 in Bb
B. Cl. in Bb
Bsn. 1-2
Cbsn.
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Tbn. 1-2
B. Tbn.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

♩ = 120

4/4

312

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ob. 1

Ob. 2

C. A.

Cl. 1 in B \flat

Cl. 2 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1-2

Cbsn.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

B. D.

Congas

Tom-t.

f

ff

f

f

f

with soft sticks

f

f

f

muta in Picc.

muta in Cl. in E \flat

B. Cl. in B \flat
 Bsn. 1-2
 Cbsn.
 Hn. 1
 Hn. 2
 Hn. 3
 Hn. 4
 Tpt. 1
 Tpt. 2
 Tpt. 3
 Tbn. 1-2
 B. Tbn.
 Tba.
 Timp.
 B. D.
 Congas
 Tom-t.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 316 through 320. It includes parts for Bass Clarinet in B-flat, Bassoon 1-2, Contrabassoon, Horns 1-4, Trumpets 1-3, Trombones 1-2, Baritone Trombone, Tuba, Timpani, Bells, Congas, and Tom-toms. The woodwinds and brass play sustained notes with some melodic movement. The percussion section features complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets.



321
 Picc.
 Cl. 1 in E \flat
 Timp.
 Congas
 Tom-t.
 Pno.
 Vln. I
 Vln. II

Detailed description: This block contains the musical score for measures 321 through 325. It includes parts for Piccolo, Clarinet 1 in E-flat, Timpani, Congas, Tom-toms, Piano, Violin I, and Violin II. The woodwinds play staccato notes with a forte (ff) dynamic. The percussion continues with rhythmic patterns, with a ppp (pianissimo) marking on the timpani. The piano part features chords with a forte (ff) dynamic. The strings play a sustained, tremulous texture marked 'sul pont.' (sul ponticello) and 'p' (piano).

329

Picc. *ff*

Cl. 1 in E \flat *ff*

Hn. 1-2 *ppp* *fff ppp* *ff*

Hn. 3-4 *ppp* *fff ppp* *ff*

Tpt. 1-2 *ppp* *fff ppp* *ff* a 2

Tpt. 3 *ppp* *fff ppp* *ff*

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 *ff*

B. Tbn.

Tba.

Timp. *p*

B. D. *p*

Congas *ff*

Tom-t. *p* *p³*

Pno. *ff* *ff*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

336

Picc.

Cl. 1 in Eb

Hn. 1-2

Hn. 3-4

Tpt. 1-2

Tpt. 3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

B. D.

Congas

Tom-t.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

344 **7** **3** **2** **4** **5**
16 4 4 16

Picc. *ff*

Ob. 1 *ff*

C. A. *ff*

Cl. 1 in E \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1 *f*

Bsn. 2 *f*

Cbsn. *f*

Hn. 1-2 *f* *fff*

Hn. 3-4 *f* *fff*

Tpt. 1-2 *f* *fff*

Tpt. 3 *f* *fff*

Tbn. 1-2 *f* *fff*

B. Tbn. *f* *fff*

Tba. *f* *fff*

Timp. *p*

B. D. with two sticks *ppp*

Congas

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

351 $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{4}{4}$

Picc. $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{4}{4}$

Fl. 1

Ob. 1

Cl. 1 in E \flat

Cl. 2 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1

Bsn. 2

Cbsn.

Hn. 1-2 *f*

Hn. 3-4 *f*

Tpt. 1-2 *f*

Tpt. 3 *f*

Tbn. 1-2 *f*

B. Tbn. *f*

Tba. *f*

Timp.

B. D. *ppp*

Pno.

Vln. I $\frac{5}{16}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{4}{4}$

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

356

Picc.
Fl. 1-2
Ob. 1
Cl. 1 in E \flat
B. Cl. in B \flat
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1-2
Tpt. 3
Tbn. 1-2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

The image shows a page of a musical score, numbered 356 at the top left. It contains 17 staves of music, each labeled with an instrument. The instruments are: Piccolo (Picc.), Flutes 1-2 (Fl. 1-2), Oboe 1 (Ob. 1), Clarinet 1 in E-flat (Cl. 1 in E \flat), Bass Clarinet in B-flat (B. Cl. in B \flat), Bassoon 1 (Bsn. 1), Bassoon 2 (Bsn. 2), Contrabassoon (Cbsn.), Horns 1-2 (Hn. 1-2), Horns 3-4 (Hn. 3-4), Trumpets 1-2 (Tpt. 1-2), Trumpet 3 (Tpt. 3), Trombones 1-2 (Tbn. 1-2), Bass Trombone (B. Tbn.), Tuba (Tba.), Timpani (Timp.), Piano (Pno.), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is written in a common time signature. The woodwinds and brass instruments have complex rhythmic patterns, often with slurs and accents. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) have long, sustained notes with slurs. The Piano part is mostly silent, with some initial chords. The overall texture is dense and orchestral.

361 7/16 4/4

Picc.
Fl. 1-2
Ob. 1
Ob. 2
C. A.
Cl. 1 in E \flat
Cl. 2 in B \flat
B. Cl. in B \flat
Bsn. 1-2
Cbsn.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tpt. 1-2
Tpt. 3
Tbn. 1-2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
B. D.
Congas
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ppp *f* *f* *ppp* *f* *ppp* *f*

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.*

7/16 4/4

366 $\frac{4}{4}$

Picc.

Fl. 1-2 ^{8va}

Ob. 1

Ob. 2

C. A.

Cl. 1 in E \flat

Cl. 2 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1-2 *ff*

Cbsn. *ff*

Hn. 1-2 *ff*

Hn. 3-4 *ff*

Tpt. 1-2 *ff*

Tpt. 3 *ff*

Tbn. 1-2 *ff*

B. Tbn. *ff*

Tba. *ff*

Timp.

B. D.

Pno. ^{8va}

Vln. I

Vln. II

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

376

Picc. *fff*

Fl. 1-2 *fff*

Ob. 1 *fff*

Ob. 2 *fff*

C. A. *fff*

Cl. 1 in E \flat *fff*

Cl. 2 in B \flat *fff*

B. Cl. in B \flat *fff*

Bsn. 1-2 *fff*

Cbsn. *fff*

Hn. 1-2 *fff*

Hn. 3-4 *fff*

Tpt. 1-2 *fff*

Tpt. 3 *fff*

Tbn. 1-2 *fff*

B. Tbn. *fff*

Tba. *fff*

Timp. *ff*

B. D. *ppp* *f* *p*

Congas *ppp* *f* *p*

Vln. I *fff*

Vln. II *fff*

Vla. *fff*

Vc. *fff*

Cb. *fff*

381

Picc. *pp*

Fl. 1 *pp*

Fl. 2 *pp*

Ob. 1-2 *pp*

C. A. *pp*

Cl. 1 in E \flat *pp*

Cl. 2 in B \flat *pp*

B. Cl. in B \flat *pp*

Bsn. 1-2 *pp*

Cbsn. *pp*

Hn. 1-2 *pp* *pp*

Hn. 3-4 *pp*

Tpt. 1 *pp*

Tpt. 2 *pp*

Tpt. 3 *pp*

Tbn. 1-2 *pp*

B. Tbn. *pp*

Tba. *pp*

Timp. *pp* *f* *pp* *f* *mf* *pp*

B. D. = *ff*

Congas = *ff*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1-2

Cbsn.

Tba.

Timp.

Lg. Cym.

Tom-t.

Hit the sound board of the instrument with your both hands' fingers. Create a percussive rhythmic sound by inspiring the graphic notation. The dynamic range of the sound should be in between *pppp* - *mf*. While performing the notes let the strings sound.

Hp. 1

Use a brush stick with your left hand and play the highest notes of the Harp to produce a brush gliss. As the gliss line goes up brush the higher notes

Hp. 2

Use a thin wooden stick with your right hand and hit the lowest string of the harp. After a while keep the stick close to the string and produce a sizzling sound.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

♩ = 96

400

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1-2

Cbsn.

Tba.

Timp.

Lg. Cym.

Tom-t.

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

col legno sul D
mf

pp

col legno sul E
mf

pp

x notated notes should be breath sounding without pitch

B. Cl. in Bb

Bsn. 1-2

Hn. 1

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Lg. Cym.

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

S. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *mf*

Si fi-é - ri - quod ex vó - bis est

col legno drop the wood side of the bow on the string and let it bounce during the duration of the note

mf

col legno drop the wood side of the bow on the string and let it bounce during the duration of the note

mf

col legno drop the wood side of the bow on the string and let it bounce during the duration of the note

f *mf*

pizz. *f* pizz. *f* pizz. *f* pizz. *f*

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

B. Cl. in Bb

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Vib. 1

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

S. solo

Bar. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

ppp

f

f

f

f

f

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

lo tis nã et a-chī - chã bil - -

B. Cl. in Bb

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Tbn. 1

Tbn. 2

Timp.

Vib. 1

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

S. solo

Bar. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mp

p

Ped

Ped

arco

p

-vā - - ve - - chā bil... vā... ve... ha - bé-te.

Ob. 1-2

C. A.

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1

Hn. 1-2

Hn. 3-4

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

S. solo

T. solo

Bar. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

pizz.

pp

arco

Al la hu ek ber Al la hu ek ber La i la he il lal la hu val la hu ek ber

chā

Ob. 1-2

C. A.

B. Cl. in B♭

Bsn. 1

Hn. 1-2

Hn. 3-4

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

S. solo

T. solo

Bar. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Di - li-gi - te i - ni -

Al la hu ek ber ve li' la hil hamd Al la hu ek ber Al la hu ek

la - do-nāy

pizz.

arco

pp

tutti pizz.

B. Cl. in Bb

Bsn. 1

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

S. solo
-mi - cos ves - tros be - ne - fa - ci - te his qui o - de -

T. solo
ber La i la he il lal la hu val la hu ek ber Al la hu ek ber ve li' la hil hamd

Bar. solo
e - lo - hē nu hā - ra cha mīm we - ha -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

cresc.

S. solo
- ru - nt vos Di - li - gi - te

T. solo
Al la hu ek ber

Bar. solo
- se - li - chot

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

f

457

S. solo *cresc.*
i - ni - mi - cos ves - tros be - - ne - - fa - ci - - -

T. solo *cresc.*
Al la hu ek ber La i la he il lal la hu val la hu ek ber

Bar. solo *f*
la - do-năy e - lo - hē - - nu hă - ra

Vln. I *cresc.* *mf*

Vln. II *cresc.* *mf*

Vla. *cresc.* *mf*

Vc. *cresc.* *mf*

Cb. *mp* *cresc.* *mf*

462

S. solo *f*
-te his qui o - de - - - ru - nt vos

T. solo *f*
Al la hu ek ber ve li' la hil hamd

Bar. solo *f*
cha mīm we - ha - se - - - lī - - - chot

Vln. I *cresc.* *f*

Vln. II *cresc.* *f*

Vla. *cresc.* *f*

Vc. *cresc.* *f*

Cb. *cresc.* *f*

467

Hn. 1-2 *f*

Hn. 3-4 *f*

Tbn. 1-2 *f*

B. Tbn. *f*

Timp. *f*

S. solo

T. solo

Bar. solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

475

Hn. 1-2

Hn. 3-4

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



483 ♩ = 120

Hn. 1-2

Hn. 3-4

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

♩ = 120

492

Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tbn. 1-2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

502

B. Cl. in Bb
Bsn. 1
Bsn. 2
Cbsn.
Hn. 1-2
Hn. 3-4
Tbn. 1-2
B. Tbn.
Tba.
Timp.
B. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

507

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1

Bsn. 2

Cbsn.

Hn. 1-2 (a 2)

Hn. 3-4 (a 2)

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

B. D.



511

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1

Bsn. 2

Cbsn.

Hn. 1-2

Hn. 3-4

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

B. D.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

521

Picc. *ff*

Fl. 1-2 *ff*

Ob. 1 *ff*

Ob. 2 *ff*

C. A. *ff*

Cl. 1-2 in B \flat *ff*

B. Cl. in B \flat *ff*

Bsn. 1 *ff*

Bsn. 2 *ff*

Cbsn. *ff*

Hn. 1-2 (a 2)

Hn. 3-4 (a 2)

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp. *f*

B. D. *ppp* *f*

Vln. I *fff*

Vln. II *fff*

Vla. *fff mf*

Vc. *fff mf*

Cb. *fff mf*

526

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1

Ob. 2

C. A.

Cl. 1 in B \flat

Cl. 2 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1

Bsn. 2

Cbsn.

Hn. 1-2

Hn. 3-4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

B. D.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

fff

mf

(a 2)

529

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1

Ob. 2

C. A.

Cl. 1 in B \flat

Cl. 2 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1

Bsn. 2

Cbsn.

Hn. 1-2 (a 2)

Hn. 3-4 (a 2)

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1-2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

B. D.

ppp ————— *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

533 $\frac{9}{8}$ $\frac{4}{4}$

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1

Ob. 2

C. A.

Cl. 1 in B \flat

Cl. 2 in B \flat

Hn. 1-2

Hn. 3-4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1-2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

B. D.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

fff

ff

p

(1.) 5

536

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1

Ob. 2

C. A.

Cl. 1 in Bb

Cl. 2 in Bb

B. Cl. in Bb

Bsn. 1

Bsn. 2

Cbsn.

Hn. 1-2

Hn. 3-4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

B. D.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

fff *mf*

fff *mf*

fff *mf*

fff *mf*

ff

ff

This page of a musical score, numbered 539 at the top left, contains the staves for the following instruments: Piccolo (Picc.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1-2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Cor Anglais (C. A.), Clarinet 1 in B-flat (Cl. 1 in B \flat), Clarinet 2 in B-flat (Cl. 2 in B \flat), Bass Clarinet in B-flat (B. Cl. in B \flat), Bassoon 1 (Bsn. 1), Bassoon 2 (Bsn. 2), Contrabassoon (Cbsn.), Horns 1 and 2 (Hn. 1-2), Horns 3 and 4 (Hn. 3-4), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), Trumpet 3 (Tpt. 3), Trombone 1 and 2 (Tbn. 1-2), Baritone Trombone (B. Tbn.), Tuba (Tba.), Timpani (Timp.), Bass Drum (B. D.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a common time signature and features a variety of musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings such as *pp*, *ff*, *fff*, and *mf*. The music is divided into three measures, with the final measure showing a change in dynamics and a more active melodic line in the strings.

Picc.
 Fl. 1-2
 Ob. 1
 Ob. 2
 C. A.
 Cl. 1 in B \flat
 Cl. 2 in B \flat
 B. Cl. in B \flat
 Bsn. 1
 Bsn. 2
 Cbsn.
 Hn. 1-2
 Hn. 3-4
 Tpt. 1
 Tpt. 2
 Tpt. 3
 Tbn. 1-2
 B. Tbn.
 Tba.
 Timp.
 B. D.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

545 $\frac{4}{4}$

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

C. A.

Cl. 1 in B \flat

Cl. 2 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1

Bsn. 2

Cbsn.

Hn. 1-2

Hn. 3-4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

B. D.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

fff *mf*

fff *mf*

fff *mf*

pp

548

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

C. A.

Cl. 1 in B \flat

Cl. 2 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1

Bsn. 2

Cbsn.

Hn. 1-2 (a 2)

Hn. 3-4 (a 2)

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

B. D.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

p

fff

mf

551

Picc.
 Fl. 1
 Fl. 2
 Ob. 1
 Ob. 2
 C. A.
 Cl. 1 in Bb
 Cl. 2 in Bb
 B. Cl. in Bb
 Bsn. 1
 Bsn. 2
 Cbsn.
 Hn. 1-2
 Hn. 3-4
 Tpt. 1
 Tpt. 2
 Tpt. 3
 Tbn. 1-2
 B. Tbn.
 Tba.
 Timp.
 B. D.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

fff *mf*

554

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

C. A.

Cl. 1 in B \flat

Cl. 2 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1

Bsn. 2

Cbsn.

Hn. 1-2

Hn. 3-4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

B. D.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

557

Picc. *cresc.*

Fl. 1-2 *cresc.*

Ob. 1 *cresc.*

Ob. 2 *cresc.*

C. A. *cresc.*

Cl. 1 in B \flat *cresc.*

Cl. 2 in B \flat *cresc.*

B. Cl. in B \flat *cresc.*

Bsn. 1 *cresc.*

Bsn. 2 *cresc.*

Cbsn. *cresc.*

Hn. 1-2 *cresc.*

Hn. 3-4 *cresc.*

Tpt. 1 *cresc.*

Tpt. 2 *cresc.*

Tpt. 3 *cresc.*

Tbn. 1-2 *cresc.*

B. Tbn. *cresc.*

Tba. *cresc.*

Timp. *ff*

B. D. *ff*

Pno. *mp*

Vln. I *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

560 $\frac{5}{4}$ muta in Flute $\frac{4}{4}$

Picc. *fff*

Fl. 1-2 *fff* *p*

Ob. 1 *fff*

Ob. 2 *fff*

C. A. *fff*

Cl. 1 in B \flat *fff* *mp*

Cl. 2 in B \flat *fff* *mp*

B. Cl. in B \flat *fff* *mp*

Bsn. 1 *fff* *mp*

Bsn. 2 *fff* *mp*

Cbsn. *fff* *mp*

Hn. 1-2 *fff* *p*

Hn. 3-4 *fff*

Tpt. 1 *fff*

Tpt. 2 *fff*

Tpt. 3 *fff*

Tbn. 1-2 *fff* *p*

B. Tbn. *fff*

Tba. *fff*

Timp. *fff* *f*

B. D. *fff*

Lg. Cym. *p* *mf*

Hp. 1 *mp*

Pno. *mp*

Vln. I *fff* *pp*

Vln. II *fff* *pp*

Vla. *fff* *pp*

Vc. *fff* *pp*

Cb. *fff* *pp*

563 Fl. 1 muta in A. Fl. $\text{♩} = 100$

Fl. 1-2

Fl. 3

Cl. 1 in B \flat *pp* muta in Cl. in E \flat

Cl. 2 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1

Bsn. 2

Cbsn.

Hn. 1-2

Hn. 3-4

Tbn. 1-2

Tba.

Lg. Cym. *p*

Hp. 1 *mp*

Hp. 2 *mp*

Pno.

T. solo

Sing Ezan in Saba in any key
dynamic range should be in between *p-f*

Vln. I $\text{♩} = 100$

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A. Fl. *pp*

Hn. 1-2

Hn. 3-4 *p*

Tpt. 1-3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Lg. Cym.

Hit the sound board of the instrument with your both hands' fingers
 Create a percussive rhythmic sound by inspiring the graphic notation
 The dynamic range of the sound should be in between *pppp* - *mf*
 While performing the notes let the strings sound

Hp. 1

Use a brush stick with your left hand and play the highest notes of the Harp to produce a brush gliss.
 As the gliss line goes up brush higher notes

Hp. 2 *p*

Use a thin wooden stick with your right hand and hit the lowest string of the harp.
 After a while keep the stick close to the string and produce a sizzling sound.

Pno. *fff* *p*

S. solo *f*
 Ve - rum ta - men di - li - gi - te i - ni - mi - cos

Bar. solo *f*
 nã - chã shã - - - ke tã kol hã ä

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This page of a musical score, numbered 583, features a variety of instruments and vocal soloists. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1-2, Clarinets 1 and 2, and Horns 1, 2, and 3-4. The brass section consists of Trumpets 1, 2, and 3, Trombones 1-2, Baritone, and Tuba. Percussion includes Large Cymbal, Hi-hat 1, and Hi-hat 2. The string section has Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Vocal soloists for Soprano, Tenor, and Baritone are also present. The score is marked with a forte (*fff*) dynamic and includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The vocal soloists have lyrics: "- fa", "End of Ezan", and "ci - te". A glissando is indicated for the Soprano soloist. The string section plays sustained notes with a *fff* dynamic.

588

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1-2

C. A.

Cl. 1 in E \flat

Cl. 2 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1-2

Cbsn.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3-4

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

muta in A. Fl.

fff

pp

620 $\frac{3}{4}$

Vib. 2

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

S. solo *p*
 God per - me - ates the whole wide world

T. solo
 improvise the lyrics in A ussak
 Hak cihana doludur Kimseler Hakk'ı bilmez

Bar. solo *p*
 God per - me - ates the whole wide world

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

624

S. solo
 yet his truth is re - vealed to none You bet - ter seek him in your - self you and He a - ren't a - part

T. solo
 Onu sen senden iste O senden ayrı olmaz

Bar. solo
 yet his truth is re - vealed to none You bet - ter seek him in your - self you and He a - ren't a - part

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A. Fl. *pp*

Bsn. 1 *pp*

Cbsn. *pp*

Hn. 1 *pp*

Hn. 2

Tba.

Vib. 1 *p*

Vib. 2 *p*

Hp. 1 *p*

Hp. 2 *p*

Pno. *p*

S. solo
you are one _____ Come let us all be friends for once _____ Let us make life ea -

T. solo
Gelin tansık edelim İşin kolayın tutalım

Bar. solo
you are one _____ Come let us all be friends for once _____ Let us make life ea -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A. Fl. *p* *pp*

Bsn. 1

Cbsn.

Hn. 1 *pp* *mp* *pp*

Hn. 2 *pp*

Tba. *pp*

Hp. 1

Hp. 2

Pno.

S. solo
- sy on us Let us be lov - ers and loved ones The earth shall be left to no

T. solo
Sevelim sevillelim Dünyaya kimse kalmaz

Bar. solo
- sy on us Let us be lov - ers and loved ones The earth shall be left to

Vln. I

Vln. II *ppp*

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. 2

A. Fl. *pp*

Ob. 1-2 *pp* *pp*

C. A.

Cl. 1 in E \flat

Cl. 2 in B \flat

B. Cl. in B \flat

Bsn. 1-2

Cbsn.

Hn. 1

Hn. 2

Tpt. 1-2 *pp*

Tpt. 3

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

S. solo
 one The earth shall be left to no one
 end of improvisation

T. solo
 Sevelim sevelelim Dünyaya kimse kalmaz

Bar. solo
 no one The earth shall be left to no one

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

