

T.C.
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLJİ ANABİLİM DALI
GENEL MÜZİKOLJİ PROGRAMI



İLHAN USMANBAŞ VE CENGİZ TANÇ'IN ORKESTRA
YAPITLARINDA TINI ÖZELLİKLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan:
96600053 İLKE BORAN

Danışman:
Prof. FİLİZ ALİ

İSTANBUL - 1999

Özet

Bu Tezde, Cumhuriyet dönemi Türk bestecilerinden İlhan Usmanbaş (1921) ve Cengiz Tanç'ın (1933-1997) orkestra yapıtlarının tınısal ve dokusal özellikleri incelenecektir. Bu inceleme kapsamında, Usmanbaş'ın *Perpetuum Immobile - Perpetuum Mobile*'si ve Tanç'ın *Lyric Concerto*'sunun detaylı analizinin yanısıra, her iki bestecinin seçili diğer orkestra eserlerinin de tınısal özelliklerine değinilecektir.

20. yüzyılın içinde, Avrupa ve Amerika'da, değişik kollarda gelişen çağdaş müzik akımları ve kavramları yeni yüzyılın tını kavramını da büyük ölçüde etkilerken, 20. yüzyılın belirli dönemlerinde, çağdaş müziğin diğer sanatlarla koşut biçimde değişim gösterdiği görülür.

Usmanbaş'ın *Perpetuum Immobile - Perpetuum Mobile*'sindeki sistematik yapı eserin tınısal özelliklerini de büyük ölçüde etkilerken, durağanlık ile devingenlik düşünceleri birarada kullanılıyor. Tanç'ın *Lyric Concerto*'sunda, ses gruplarının kütleli biçimde kullanılması ve kütleliliğin değişik parametreler içinde işlenmesiyle, 'kütleli glissando', 'hareketli kütle', 'dalgalı vibrato' gibi kavramların ortaya çıktığı gözlemlenir.

Bu kavramlar doğrultusunda, Usmanbaş ve Tanç'ın orkestra yapıtları incelendiğinde, her iki bestecinin özerk stilleri içinde birçok ortak tınısal özelliğin kullanıldığı görülür. Bu tınısal öğelerin işleniş

biçimlerdeki farklılıklar ise Usmanbaş ve Tanç'ın stillerindeki özgünlüğün göstergesini oluşturur.

İlhan Usmanbaş ve Cengiz Tanç'ın orkestra yapıtlarındaki tınısal öğeler, Türkiye'deki çağdaş çoksesli müziğin yeni kavramlar kazanmasını ve çağdaş Batı müziği paralelinde ilerlemesini sağlayarak yeni nesillerin dayanak noktası rolünü üstlenmektedir.

Summary

This Thesis is a study of the timbral and textural aspects of İlhan Usmanbaş (1921) and Cengiz Tanç's (1933-1997) orchestral works. In this study – beside the detailed analyses of İlhan Usmanbaş's *Perpetuum Immobile-Perpetuum Mobile* and *Lyric Concerto* of Cengiz Tanç – other chosen orchestral works of both composer will be analysed.

The 20th century gave birth to different concepts in the field of contemporary music as well as in other artistic areas. It may be clearly observed that in specific periods of the century, contemporary music showed a parallel development with other arts namely painting and architecture.

The systematic structure in *Perpetuum Immobile-Perpetuum Mobile* of Usmanbaş is directly affecting the timbral and textural aspects of the work, and the concepts of total immobility and continuous movement are elaborated in one body. The clusteral use of pitch groups in Tanç's *Lyric Concerto* and the elaboration of these clusters in different parameters give birth to concepts as 'clusteral glissando', 'mobile clusters' and 'wave vibrato'.

The analyses of Usmanbaş and Tanç's orchestral works shows that both composers use common timbral materials in their

own specific styles. The difference between these uses shows the stylistic identity of each composer.

The orchestral works of İlhan Usmanbaş and Cengiz Tanç allows the Turkish cotemporary music to gain new concepts paralel with occidental contemporary music, and becomes an important reference point for the composers of the new generation.

Teşekkür

Bu tezin tasarım ve oluşumuna yön veren, çalışmalarımın her adımında bana yardımcı olan ve desteğini esirgemeyen, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca bilgi dağarcığımın zenginleşmesini sağlayan değerli hocam, tez danışmanım, Müzikoloji Bölümü Başkanı Prof. Filiz Ali'ye teşekkürü borç bilirim.

Lisans ve yüksek lisans çalışmalarım sırasındaki katkılarından dolayı Sayın Prof. Ahmet Yürür'e, çağdaş müziğe olan tutkumun derinleşmesini sağlayan ve tezin tasarımı sırasında yardımlarını esirgemeyen hocam Sayın Prof. İlhan Usmanbaş'a, armoni ve kontrpuan bilgilerimin gelişmesini sağlayan Sayın Volkan Barut'a ve diğer öğretim üyelerine teşekkürlerimi sunarım.

Arşiv çalışmalarım sırasında bana yardımcı olan Şükran Tanç'a, Mehmet Nemutlu'ya ve Ahmet Altınel'e, renkli baskılarda yardımını eksik etmeyen Burak Yıkılmaz'a, maddi ve manevi desteğini tüm eğitim hayatım boyunca eksik etmeyen Nebahat Boran'a, müziğe başlamamı sağlayan ve destekleyen kültürel dayanağım Yener Boran'a ve bana her zaman yardımcı olan, akademik başarılarını gıpta ile örnek aldığım İdil Boran'a teşekkür ederim.

İçindekiler

	Sayfa
Özet	<i>i</i>
Summary	<i>iii</i>
Teşekkür	<i>v</i>
İçindekiler	<i>vi</i>
Giriş	1
Bölüm 1	
20. Yüzyıl Müziğinde Tını kullanımları	6
Bölüm 2	
İlhan Usmanbaş, <i>Perpetuum Immobile-Perpetuum Mobile</i>	33
<i>Perpetuum Immobile</i>	33
<i>Perpetuum Mobile</i>	45
Cengiz Tanç, <i>Lyric Concerto</i>	54
<u>Kütlesel ses gruplarının kullanım biçimleri</u>	54
<u>Çeyrek ses kullanımı ve glissandolar</u>	57
<u>Hareketli partilerde kütlesel tınının kullanımı</u>	59
<u>Hareketli kütleler ve kütlesel glissandolar</u>	64

Bölüm 3

İlhan Usmanbaş ve Cengiz Tanç'ın orkestra eserlerinde tınısal kullanımlar	76
Sonuç	93
İlhan Usmanbaş'ın Eser Listesi	95
Cengiz Tanç'ın Eser Listesi	100
Dizin	103
Kaynakça	105

Giriş

Barok dönemden bu yana yaratılan müzik eserlerine bakıldığında, “Doku” ve “tını” kavramlarının birbirini tamamlayan iki önemli öge olduğu görülüyor. Joel Lester, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* adlı kitabında tını konusunda “tını dokuyu etkileyen önemli bir müzikal öğedir” diyor ve bu iki kavramın birbirini tamamlayan özelliğini vurguluyor.¹ Çoğu kaynakta “ses rengi” (tone color) olarak da kullanılan “tını” çalgılama – orkestrasyon – biçimleri ile de doğrudan bağlantılıdır. Bu nedenle, özellikle klasik ve romantik dönemler boyunca, besteciler yeni çalgılama biçimleriyle, farklı tını arayışında bulundu. Bu konudaki en belirgin atılımları, 19. yüzyılın ilk yarısında ve ortalarında Hector Berlioz gerçekleştirdi. Örneğin, *Requem*’in “Tuba mirum” bölümündeki timpanilerin akor tınlatarak eksen fonksiyonundan çeken fonksiyonuna geçmeleri, ya da *La Damnation de Faust* adlı eserindeki, daha önce denenmemiş olan solo viyola ve solo obua birlikteliği, ya da *Symphonie Fantastique* adlı eserinin son bölümündeki yaylıların kendi aralarında bölünerek kullanılması bestecinin getirdiği tınısal zenginliklere örnek olarak gösterilebilir. Hasan Uçarsu, *Orkestranın Tarihsel Gelişimi İçinde Stillere Bağlı Orkestralama Teknikleri* adlı Yüksek Lisans çalışmasında, Berlioz’un *Symphonie Fantastique*

¹ Lester, Joel, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, s. 44, W.W. Norton & Company, New York, 1989.

adlı eserinin son bölümündeki yaylıların kullanımını hakkında şu satırlara yer veriyor:

“Berlioz yaylı çalgılar orkestrasında biryapılı ses renginden oluşan büyük bir grup kullanmak yerine, herbiri kendi içinde biryapılı fakat birbirlerinden ayrı ses renklerinden oluşan çok sayıda küçük gruplar kullanmıştır. Kemanların, viyolaların, viyolonsellerin ve hatta kontrabaların kendi aralarında bölünüp bağımsız gruplar oluşturmalarıyla elde edilen birbirinden ayrı ses rengi grupları birleşerek daha başka ve daha karmaşık yeni bir yaylı çalgılar orkestrası tınısı oluşturur. Bu tınıyı belirleyen iki öge parlaklık ve yumuşaklıktır.”²

Berlioz’un ardından Richard Wagner, Gustav Mahler, Richard Strauss, Igor Stravinsky yeni tını arayışlarını yeniliklerle sürdürdü.

Tonal düşüncenin terkedilmeye başlandığı ve atonaliteye doğru yönelindiği 20. yüzyılda ise boyutlar değişmeye başladı. Özellikle, 1920’li yılların ardından ve büyük ölçüde II. Dünya Savaşından sonra, müzikteki düşüncelerin tümüyle farklı boyutlara ulaşması tını anlayışını da birincil ölçüde etkiledi. 19. yüzyılın sonuna kadar, bir tek düşünce temeline bağlı olan müzik, 20 yüzyılda tonalite düşüncesinin terkedilmesiyle, kendi içinde birçok tarza bölündü ve çeşitlendi: On iki ton, *Chance*, *Aleatoric*, *Concrete*, *Electronic* müzik gibi. Tüm bu akımların kendine özgü tınısal karakterlerle, tını paleti de büyük ölçüde genişledi. Dolayısıyla, tını ve ona bağlı olan doku kavramları terkedilmedi fakat 19 yüzyıla kadar süre gelen anlayışın dışına çıkarak biçim değiştirdi. On iki ton

² Uçarsu, Hasan, *Orkestranın Tarihsel Gelişimi İçinde Stillere Bağlı Orkestralama Teknikleri*, Yüksek Lisans İnceleme Metni, İstanbul, 1992.

veya rastlamsal müzik akımları bu değişikliği özlerinde taşıyan akımlardı. Çalgılama teknikleri, çalgı seçimleri, çalgı kullanımları ve ses üretim biçimleri değişime uğrayarak yeni tını arayışlarına temel oldu. Bu konuda Joel Lester'in kitabında şu satırlara rastlıyoruz: "Önceki dönemlerdeki öncüleri gibi, 20 yüzyıl bestecileri de, bütün çalgılar için, yeni rejistr olanakları, yeni tınlar ve yeni çalgı tekniği arayışında bulundular."³ 19. yüzyıl sonuna kadar müziğin temelini oluşturan tonalite terkedildiğinde, 20. yüzyıl eserlerinde, tını, eski dönemlere göre daha çok önem kazandı. Yeni çalgı tekniklerinin yanı sıra, yeni çalgı birliktelikleri de 20 yüzyıl tınısını etkileyen önemli faktörlerden biridir. Hasan Uçarsu, Yüksek Lisans Tezinin Giriş kısmında bu konuyu şöyle açıklıyor: "Müziğin diğer öğeleri gibi, ses renkleri, tınlar da biçimin belirleyiciliğinde büyük ayrılıklar gösterir. Her dönem kendi ses rengini oluşturur, kendi ses rengini, kendi tınısını yaratabilmek için yeni çalgılara gereksinim duyar, çalgıların yapısını değiştirir, çalgıları ayrı biçimlerde, ayrı bileşimlerle kullanır."⁴ Diğer dönemlerde olduğu gibi, 20 yüzyılda da, tınların çalgılama ve çalgı teknikleriyle doğrudan bağlantılı olduğu açıktır.

Bu tezin birinci bölümünde, 20. yüzyılda Avrupa ve Amerika'da müzik alanında gerçekleşen yenililikler ve değişimler güzel sanatlar ve edebiyat ile paralel biçimde incelenerek yeni yüzyılın sanatsal çerçevesi gözlemlenecek.

İkinci bölümde, İlhan Usmanbaş'ın üflemeli çalgılar orkestrası için *Perpétuum Mobile-Perpetuum Immobile*, Cengiz Tanç'ın flüt, obua ve yaylı çalgılar orkestrası için *Lyric Concerto* adlı eserlerinin

³ Lester, s. 47.

⁴ Uçarsu, s. 1.

detaylı analizleri yapılarak bu eserlerdeki tınısal ve dokusal özellikler tartışılacak.

Tezin son bölümünü oluşturan üçüncü bölümde ise Usmanbaş ve Tanç'ın diğer orkestra eserlerindeki dokusal ve tınısal özellikler, tezin birinci ve ikinci bölümleriyle paralel olarak tartışılacak. Böylece, Usmanbaş ve Tanç'ın orkestra eserlerindeki tınısal ve dokusal özellikler, bu özellikler arasındaki benzer ve farklı noktalar, Türk çağdaş çoksesli müziğine ve müziğin tını yelpazesine kattıkları yenilikler incelenecek.

BÖLÜM I

20. yüzyıl müziğinde tını ve doku kullanımları.

1900'lü yılların başlarında, önceki bütün yüzyıllardan farklı olacak yeni bir yüzyıla girilmesine karşın, post-romantizmin geliştirdiği kromatik tonalite anlayışında çok büyük değişiklik gerçekleşmedi. Yüzyıl başı bestecilerinin çoğu, bu dönemde, post-romantik tınıyı miras aldılar. Yeni yüzyıla damgasını vuran keskin değişim ise "modern akım" (*modern movement*) kavramıyla I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde gerçekleşti. Güzel sanatlar alanında Pablo Picasso (1881-1973) ve Vassily Kandinsky (1866-1944), edebiyat alanında James Joyce (1882-1941) ve Marcel Proust'un (1871-1922) eserleri modern akımın öncüleri arasında yer alıyordu. Picasso'nun daha 1908 yılında resmettiği "Üç Kadın" başlıklı tablosunda şekillerin parçalanma düşüncesi gözlemleniyor. 1913 tarihli "Gitarlı Adam" adlı tablosunda bu düşünce daha net biçimde kullanılıyor. "Kübizm" olarak adlandırılan bu stilde şekiller çizgiler yoluyla değil, renklerin etkileşimiyle belirleniyor. Böylece resimsel yüzeyin dokusal özelliği değiştirilmiş oluyor. Picasso'nun bu tablosu Figür 1'in a) şikkında gösteriliyor.

Aynı düşünce Kandinsky'nin 1913 tarihli "Yeşil Merkez" adlı tablosunda da görülüyor. Bu tabloda, şekiller, Picasso'da olduğu gibi, değişik renklerde tual yüzeyine serpiştirilmiş. Renkler arasındaki uyum ve kontrastlar şekillerin algılanmasını sağlıyor (Figür 1,b)).

Figür 1:

a) Picasso "Gitarlı adam"



b) Kandinsky "Yeşil Merkez"



Edebiyat alanında özellikle Marcel Proust'un *A la Recherche du Temps Perdu* (Kayıp Zamanların arayışında) adlı romanı 20. yüzyıl modern akımının en önemli örneklerinden birini oluşturuyor. 1905-1912 yılları arasında yazdığı 7 bölümlük eserindeki uzun cümleler ve tasvirler yeni bir yazı biçimini ortaya çıkartırken, yazının dokusal yüzeyi de değişime uğruyor. Proust'un modern yazı dünyasındaki önemini yazar Pietro Citati "Magazine Litteraire" dergisi için yaptığı söyleşide açık biçimde anlatıyor:

"Soru: Proust'un, Joyce ve Musil gibi, dünya görüşünüzün değişmesinde rol oynadığını söyleyebilirmisiniz?"

Cevap: Elbette. Proust dünya görüşümü herkesden çok değiştirdi ve bugün Proustiyen bir dünyada yaşıyoruz. O, tek başına, geleceğin sanatıdır – Kafka'dan bile fazla. "Bütün"ü arayışıyla, metafizik yönüyle, düşünce ve yazısının tek bir karışımında kaynaşması ile, duyumculuğu ile, her olgunun ve her duygunun sonsuz çokluk düşüncesi ile, mitolojik yeteneği

ile, bizim dünyamızda yaşayan maskeli tanrılar ve evrensel metamorfoz düşüncesiyle Proust gerçekten bizim geleceğimizdir.”¹

Müzikte modern akım Stravinski, Bartók ve Schönberg ile kendini göstermeye başladı. Stravinski'nin 1913 yılında, Paris'teki ilk icrasıyla müzik dünyasında büyük tepkilere yol açan *Bahar Ayini* (*Le Sacre du Printemps*) modern müzik tarihinin en önemli kilometre taşlarından birini oluşturuyor. Bu eser ritmik yapısıyla olduğu kadar, armonik yapısı ve çalgı kullanımıyla da yenilikler içeren özelliklere sahip. *Bahar Ayini*'nde contralto flüt, piccolo klarinet, piccolo trompet, piccolo timpani gibi özellikle o dönem ve öncesinde sıkça kullanılmayan çalgıların yer alması eserin tınısal özelliklerini büyük ölçüde etkiliyor. Bunun yanı sıra, Stravinski çalgıları ses yüksekliklerinin uç sınırlarında kullanarak değişik tınılar elde ediyor. Örneğin eserin “Le Sage” (Bilge) bölümünde kontrafagotlar orta Do'nun üzerindeki Fa sesini duyuruyorlar. Bu kesit aşağıdaki örnekte gösteriliyor.

Örnek 1:

The musical score for three bassoon parts (fag, cfag, cfag) in 4/4 time. The top staff (fag) has a melodic line starting with a first finger fingering (1) and a dynamic marking of *sf*. The middle staff (cfag) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff (cfag) has a melodic line with dynamics *sf*, *p*, *sf*, *p*, and *sf*. The tempo marking is *non f ma marcato*.

¹ “Magazine Litteraire”, Ocak 1997, no. 350, s. 25.

Armonik açıdan bakıldığında, yapıtın genelinde politonalite özellikleri gözlenirken, kütleli ses grubu düşüncesinin de belirdiği görülüyor. Politonal kullanıma örnek olarak, eserin “Les Dances des Jeunes Filles” (Genç Kızların Dansı) başlıklı bölümünün başlangıç akorları gösterilebilir. Bu kesitte viyolonsel ve kontrabaslar Fa \flat majör akoru duyururken, birinci-ikinci kemanlar ve viyolalar Mi \flat majör dominant 7’li akonunu duyuruyor. Yayıllar bu akorları sekizlik değerlerle tekrarlarırken, 3. ölçüde 1-4. kornlar Si \flat majör 7’li akonunu tınlatırken 5-8. kornlar Do \flat majör akonunu duyuruyorlar. Böylece bu kesitte birbirinden farklı 4 tonalite aynı anda tınıyor (örnek 2).

Örnek 2:

The musical score for 'Les Dances des Jeunes Filles' is presented in a polytonal style. It features five staves: Cor (Corns), Vlni II (Violins II), Vle (Violas), Vlc (Violoncelles), and Cb (Contrabasses). The Cor part is divided into two groups: I, II, III, IV and V, VI, VII, VIII. The Vlni II, Vle, and Vlc parts are marked 'sempre stacc.' and 'sempre simile'. The Cb part is marked 'sempre stacc.' and 'sempre simile'. The Vlc part is marked 'sfz sempre'. The Vlni II part is marked '(I, II senza sord.)'. The score shows a complex harmonic structure with multiple tonalities simultaneously.

*Bahar Ayin'i*nde politonalitenin, tonalite düşüncesinden arınarak, ses kütleli düşüncesine dönüştüğü kesitlerden birine “Le Cercle Mystic des Jeunes Filles” (Genç Kızların mistik çemberi) başlıklı bölümünün 59. Ölçüsünde rastlanıyor. 11/4'lük bu ölçü boyunca yaylı çalgılar Fa \sharp -Do-Mi \flat -Fa \sharp -Fa-Sol-La \flat -La-Re ses-

lerinden oluşan kalabalık bir ses kütlesi duyururken 4 timpani Sol \flat -La-Mi-Fa seslerini tınlattıyorlar (örnek 3).

Örnek 3:

The musical score for Example 3 is a dense orchestral texture. It features a 4/4 time signature and a dynamic marking of *ff* *sempre*. The score includes parts for timpani (I, II, III, IV), grand cymbal (gr.c.), violin I and II (vlni I, II), viola (vle), violoncello (vlc), and contrabass (cb). The music is characterized by a strong rhythmic pattern. A callout box highlights a specific chord in the bass clef, showing the notes Sol \flat , La, Mi, and Fa.

Bu kesitte tonal içerikten söz etmek olası değil zira yaylı çalgılardaki ses grubunun tonal akordan çok kütleli ses grubu karakteri taşıdığı görülüyor.

Eserin yoğun ritmik dokusu ve vurma çalgıların ön plana çıkarılmış olması *Bahar Ayini*'nin en önemli özelliklerinden birini oluşturuyor. Piccolo timpani, büyük timpani, üçgen, tamburin, guiro, antik zil (La \flat , Si \flat), zil, davul ve tam-tam gibi kalabalık vurma çalgılar grubu eserin yazıldığı dönem için alışılmadık bir orkestrasyon düşüncesini yansıtıyor. 7/4'lük, 11/4'lük, 3/16'lık gibi ölçü değerlerinin sıkça değişmesiyle eserin ritmik dokusu yoğun ve karmaşık özelliğini kazanıyor. Vurma çalgıların yoğun biçimde

kullanıldığı kesitlerden biri “Dance du Sacrifice” (Adak Dansı) bölümünün 150 ölçüsünde yer alıyor (örnek 4).

Örnek 4:

The musical score for 'Dance du Sacrifice' (Adak Dansı) is presented in four staves. The top staff is for the piccolo (timp. picc.), the second for the timpani (timp.), the third for the gong (gr.c.), and the fourth for the tam-tam. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and changing time signatures (3/4, 5/4, 3/4, 5/4). The score is marked with a '1' at the beginning and '3' at the end of the first and third measures.

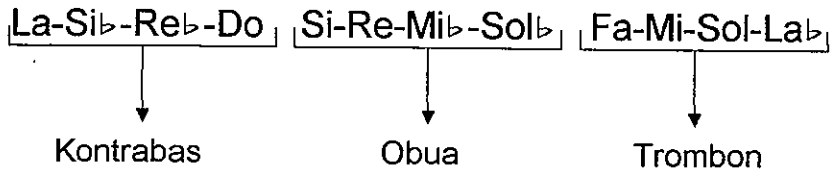
Bu kesitteki ritmik doku karmaşık olmamakla birlikte, kullanılan vurma çalgıların çeşitliliği ve birbiri ardına duyulmaları kesitin tınısal özelliğini büyük ölçüde etkiliyor.

Bartok ve Stravinski gibi bestecilerin yeni tınısal arayışlarının yanı sıra, müziğe yeni bir sistem getiren Arnold Schönberg'in 20. yüzyıldaki radikal değişimin öncüleri arasında yer aldığı görülüyor. Yarım yüzyıl gibi uzun bir dönemi etkisi altına alacak bu yeni sistemle birlikte Schönberg yeni bir tını kavramını da ortaya çıkarttı: “ses rengi ezgisi” anlamına gelen *Klangfarbenmelodie*. Bu kavram 12 ton müziğinin en önemli müziksel ögesi olarak kabul ediliyordu ve 20 yüzyıl müziğinin değişen tını anlayışının ilk adımıydı. Schönberg'in yaklaşımı, tıpkı resim alanındaki Kübizm akımında olduğu gibi, müziksel öğeleri çizgisel ezgilerle olduğu kadar, ses renklerinin karşıtlıklarıyla belirlemektir. *Klangfarben-melodie* kavramı da bu düşünceyi yansıtıyordu. “Ses rengi ezgisi” kavramının müzik literatürüne girmesi, yüzyıllardır alışıla gelmiş çizgisel ezginin ses rengine dönüşmesi anlamına geliyordu. Bu bağlamda, kullanılan

ezgiler üç-dört notalık modüllere ayrılıyor ve her modül farklı tınılara sahip çalgılara dağıtılıyordu. Böylece, eserin dokusal ve tınısal özellikleri ön plana çıkıyordu. Schönberg'in ardından, post-serializm akımını geliştiren Webern ile ses rengi kullanımı ve modüler düşünce doruk noktasına ulaştı. Webern yalnız müzikteki ezgileri değil, ezgilerin temelini oluşturan dizileri de modüler düşünce ile düzenliyordu. Aşağıdaki örnekte gösterilen partiyon Webern'in *Op. 30 Orkestra Varyasyonları*'nın başlangıç ölçüleri gösteriliyor.

Örnek 5:

Bu ölçülerde Webern'in puantilist yaklaşımı açıkça görülüyor. La-Sib-Reb-Do-Si-Re-Mib-Solb-Fa-Mi-Sol-Lab dizisi eserin ilk ölçülerinde 4'er notalık üç gruba ayrılmış olarak sunuluyor ve her grup farklı tınılara sahip çalgılar tarafından duyuruluyor.



Viyola partisi ise, üçüncü ölçüde bu dizinin ters aynasının ilk 4 notası olan Si \flat -Si-Re-Do \sharp seslerini duyuruyor.

Bu kesitte puantilist tınıyı ön plana çıkartan başka bir özellik de partilerdeki rejistr atlamalarıdır. Her partideki 4 notalık grupların kendi içinde büyük rejistr atlamaları yapması çizgisel ve yatay ezgi hareketinden kaçınma düşüncesini irdeliyor. Aşağıdaki örnek bu dizinin dört ölçü içindeki rejistr al dağılımını göstermek amacıyla partiyonun iki porteye indirgenmiş biçimini içeriyor.

Örnek 6:



1950'li yıllarda tüm Avrupa ve Amerikayı etkisi altına alan seriyalizmin ardından farklı dallarda gelişen 20. yüzyıl müzik akımlarıyla tınısal kullanım tümüyle farklı bir boyuta ulaştı. Bu bağlamda, 20. yüzyıl tını anlayışının büyük ölçüde, 1945'den, yani II. Dünya Savaşından sonra değiştiği söylenebilir. Bununla birlikte, 1920'li yılların başında, yani II. Dünya Savaşının öncesinde Edgard Varèse ve John Cage gibi bestecilerin fütürist düşünceleri 1945 sonrası tını anlayışını büyük ölçüde etkiledi ve bu değişimin öncülüğünü yaptı. Varèse'in 1920'li yıllarda ses kütlelerini kullanmaya başlamasıyla ve vurma çalgıları eserlerinde diğer enstrümanlar kadar önemli bir konuma getirmesiyle, yüzyılın ikinci yarısında gelişecek olan tını anlayışının tümüyle değişmesini sağladı. Varèse kendi müziğini "organize sesler" olarak tanımlarken

kendisini de ritimler, frekanslar ve gürlükler arasında çalışan bir kişi olarak tanımlıyordu.²

Varèse'in 1918 yılında başlayıp 1921 yılında tamamladığı ilk büyük orkestra eseri olan *Ameriques* orkestrasyon ve tını kullanımları açısından bestecinin yenilikçi düşüncelerini barındırıyor. Örneğin eserin ikinci ölçüsünde iki arpa'nın sağ el partilerindeki Re notalarının üzerine "timpanic sound" (timpani sesini taklit edercesine) anlamına gelen T harfi eklenmiş. Bu notaların nasıl çalınmaları gerektiği konusunda ayıntılı bir açıklama yer alıyor: "timpanik sesler - Sağ el üçüncü parmağın uç kısmıyla ses gövdesinin en tınılı bölgesine vurur. Diğer el normal biçimde çalar". Burada, Varèse'in tınısal arayışları açık biçimde göze çarpıyor. Partiyonun bu kesiti aşağıdaki örnekte gösteriliyor.

Örnek 7:

The image shows a musical score for two harps, labeled 'Harp 1' and 'Harp 2'. The score is written in 5/4 time. Each harp part consists of two staves (treble and bass clef). The music features a rhythmic pattern of eighth notes. Above the notes in the first and third measures of each system, there is a 'T' marking, indicating a timpanic sound. The score is divided into two systems, each with two measures.

Bunun yanı sıra, eserdeki kütleli ses gruplarının yoğunluğu dikkat çekici yoğunlukta. Eserin 88-89. ölçülerinde, tahta ve bakır olmak üzere, bütün nefesli çalgılara dağılmış olan 19 seslik kütleli ses grubu yoğun ve geniş bir tınısal kütle oluşturuyor. hiçbir yaylı çalgının kullanılmadığı bu kesit nefesli çalgıların harmanlanmış tınısal karakterini ortaya çıkartıyor (örnek 8).

² The Musical Quarterly, "Varèse: A Sketch of the Man and his Music" by Chou Wen Choung, april 1966, s. 157.

Picc. 1-2-3
Fls 1-2
Obs 1-2-3
E.H.
Heck.
E, Clar
B♭ Clar. 1-2-3
B♭ Clar.Bs.
Bsn 1-2-3
C.Bsns 1-2
1-2
3-4
F Hrns. 5-6
7-8
1-2
C. Trpts 3-4
5-6
1-2-3
Trbs. 4
5
Tuba
C.Tuba

8va

Detailed description: This is a page of a musical score, page 15, for a large ensemble. The score is written in 4/4 time and features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo (1-2-3), Flutes (1-2), Oboes (1-2-3), English Horn (E.H.), Heckelphone (Heck.), E-flat Clarinet (E, Clar), B-flat Clarinet (1-2-3), Bass Clarinet (B♭ Clar.Bs.), Bassoon (Bsn 1-2-3), and Contrabassoon (C.Bsns 1-2). The brass section includes French Horns (1-2, 3-4, 5-6, 7-8), Trumpets (C. Trpts 3-4, 5-6), Trombones (Trbs. 4, 5), Tuba, and Contrabass Tuba (C.Tuba). The string section is represented by a callout box on the right side of the page, labeled '8va', indicating an octave shift. The score shows a complex texture with many instruments playing sustained notes and moving lines. The callout box shows a specific chordal texture for the strings, with notes in the treble and bass clefs.

Eserin 142. ölçüsünde ise 12 sestem oluşan bir ses kümesi yaylı çalgılar grubu tarafından uzun sesler halinde duyurulurken aynı karaktere sahip 9 seslik bir ses kümesi de celesta ve 2 arp tarafından dörtlük değerlerde tekrarlanıyor (örnek 9).

Örnek 9:

The musical score for Example 9 is presented in a system of eight staves. The top two staves are for Harp 1 and Harp 2, both in treble clef. The third staff is for Celesta (Cel.), also in treble clef. The bottom four staves are for the string quartet: Violin 1 (treble clef), Violin 2 (treble clef), Viola (alto clef), and Bass (bass clef). The music is in 4/4 time and consists of two measures. The harps and celesta play a sequence of chords: b2, b3, b4, b5, b6, b7. The string quartet plays a sequence of chords: b2, b3, b4, b5, b6, b7. The score is written in a system with eight staves.

Yaylılardaki ses kütesinin Si-Mi-Si \flat -Fa seslerinin üç oktava yayılmasıyla oluştuğu görülüyor. Celesta ve iki arptaki kütle de aynı sesleri değişik dizilişle duyuruyor. Bu kesitte yaylılar celesta ve arp

tınlarının harmanlaştırılarak kullanılması değişik bir tınısal gövde ortaya çıkartıyor.

Kütlesel hareket düşüncesine eserin 35. ölçüsünde rastlanıyor. Bu kesitte ilk önce viyolonsel ve kontrabas partileri Si \flat -La-Re# seslerinden başlayarak 32'lik değerlerle kromatik çıkış ve iniş yaptıktan sonra, ölçünün ikinci yarısında kromatik çıkış ve inişi daha yoğun bir kütle olan Si \flat -Mi-La-Re#-Fa-Sol# sesleriyle gerçekleştiriyorlar (Örnek 10).

Örnek 10:

The musical score for Example 10 consists of four staves, each representing a different instrument: Violin (div.), Viola (div.), Violoncello (div.), and Contrabasso (div.). The music is written in 4/4 time and features chromatic passages. The first staff (Violin) starts with a dynamic marking of *mf* and transitions to *sfz*. The second staff (Viola) also starts with *mf* and transitions to *sfz*. The third staff (Violoncello) starts with *mf* and transitions to *sfz*. The fourth staff (Contrabasso) starts with *mf* and transitions to *sfz*. The score is marked with a '1' at the beginning, indicating the start of the example.

Kütlesel hareketin farklı biçimde ele alınması eserin 173. ölçüsünde kütleli glisando biçiminde gerçekleşiyor. Bu kesitte, birinci ve ikinci kemanlar birbirinden farklı notalardan yola çıkarak, değişik yönlerde değişik hızlarda glissando yaparken viyolaların Sol-Do#-Fa seslerini üst oktavdaki Fa-Do#-Sol seslerine glissando ile ulaştırdıkları ve tekrar başlangıç noktasına döndükleri görülüyor (örnek 11).

Örnek 11:

Musical score for Örnek 11, featuring Violins 1 and 2 (divisi) and Viola (divisi). The score is in 4/4 time and shows a dense, rhythmic texture with triplets and a forte (fff) dynamic marking.

Varèse'in *Ameriques* adlı eserindeki ritmik doku ve vurmali çalgılar tınısının yoğunluğu kullanılan vurmali çalgıların çeşitliliğine olduğu kadar, bu çalgıların ne denli ön planda kullanılmalarına bağlı. Aşağıdaki örnekte gösterilen kesit eserin bu özelliğini yansıtıyor.

Örnek 12:

Musical score for Örnek 12, featuring S.B., S.D., Cym., BD 1-2, Tri. Cast., and Tamb. W. The score is in 5/4 time and shows a complex, rhythmic texture with various dynamics and articulations.

20. yüzyılda tını ve doku anlayışının değişmesi müziksel kavramların değişmesiyle doğrudan bağlantılıdır. Zira 20. yüzyılın

başlarına kadar süre gelmiş tonal sistem post-romantik besteciler tarafından en uç sınırlarına kadar işlendi ve 1900'lü yılların ilk 20 yılından sonra müziğin bu temel öğeleri terk edildi. Bunun doğal sonucu olarak müziğin diğer temel öğeleri arasında yer alan tını ve doku ön plana çıktı. Reginald Smith Brindle'in aşağıdaki cümleleri 20. yüzyıl müziğindeki malzeme kullanımını açık biçimde ifade ediyor:

"Tınıdaki kontrastlar, özellikle Romantik dönemde, müziğin güzelliğine uzun süre katkıda bulundu. Fakat modern besteciler müziğin ezgi, armoni, ölçü gibi geleneksel yönlerini zaman içinde bırakmaya başlayınca "tını" bestecilerin cephanesindeki en önemli silah halini aldı"³

Modern müzik bestecileri yeni tını arayışlarını birçok yöntemle gerçekleştiriyor. En belirkin iki yöntemden biri çalgılardan değişik yollarla ses elde etmek, diğeri ise çalgı veya çalgı gruplarını değişik yollarla ve değişik biçimlerde birarada duyurmaktır. Çalgılardan veya çalgı gruplarından değişik yöntemlerle ses elde etme konusunun çok yeni bir düşünce olmadığı açıktır. Zira, özellikle 19. yüzyılda, çalgıların çoğu ses olanakları araştırıldı ve kullanıldı.

En belirgin örnekler arasında, örneğin yaylılarda yayın tahta kısmıyla çalma, "*sul ponticello*" olarak adlandırılan eşiğin yakınında çalma, flütte "*flutterzunge*" adını alan dil ile tremolo yapma tekniği yer alıyor. Bunlara ek olarak, 20 yüzyılda sesin tını yelpazesini zenginleştiren birçok yeni teknik daha ortaya çıktı. Reginald Smith

³ Brindle, Reginald Smith, *The New Music, Avant-Garde since 1945*, s. 153, Second Edition, Oxford University Press, 1987.

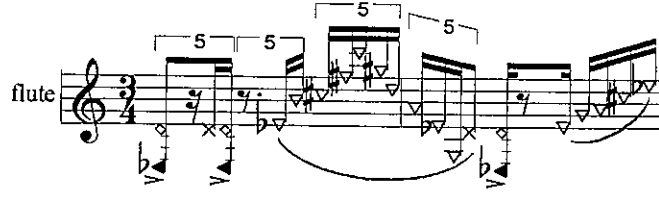
Brindle, 1945 sonrasında yaylı algılar alanında iki yeni tekniğın kullanımından söz ediyor:

“Kullanımlardan biri, eşik ile tellerin bağlandığı son kısım arasında yay çekmektir. Sesler doğal olarak akortsuz hatta tonsuz olduğundan bu teknik tek çalgı ile zayıf bir etki yaratır. Fakat birçok yaylı çalgı ile birlikte kullanıldığında elektronik müzikteki beyaz gürültüye benzeyen solgun ve hafif bir ses elde edilir. Diğer kullanım ise çalgıya yayla veya parmaklarla vurarak, tel fırça ile tellere vurmak gibi tekniklerle mekanik seslerin elde edilmesidir”⁴

Yayın eşik ile son kısım arasında çekilmesiyle elde edilen ses tekniğine örnek olarak, Brindle, Penderecki'nin *Threnody to the Victims of Hiroshima* adlı eserini gösteriyor. algının gövdesine vurularak elde edilen mekanik ses tekniğine örnek olarak ise Arvo Prt'in, 1977 yılında, 12 viyolonsel için bestelediği *Fratres* adlı yapıtı gösterilebilir. Gerard Grisey'nin 1986 yılında flüt, klarinet, keman, viyolonsel ve piyano için bestelediği *Talea* adlı eserinde, mziğın tınısal özelliğini büyük lde etkileyen çalgı kullanımlarına rastlanıyor. Bunlara rnek olarak flüt ve klarinetlerde ses elde etmeden yalnızca üfleme sesi çıkartma tekniği gösterilebilir. Bunun notasyonu da ↓ işaretiyle belirtiliyor. Aşağıdaki rnekte Talea'dan bu tekniğin kullanıldığı bir kesit gösteriliyor.

⁴ Ibid., s. 155.

Örnek 13:



Yine *Talea*'da rastlanan ve seslerin tınısal özelliğini doğrudan etkileyen kullanım flüt ve klarinet partisinde, belirli bir sesin, ard arda, farklı duatelerle çalınmasıdır. Bu teknik de •••• sembolü ile gösteriliyor. Gerard Grisey'nin *Vortex Temporum* adlı başka bir eserinde de yaylı çalgılarda ilgi çekici tınısal bir kullanım yer alıyor: yaylı çalgıların telleri avuç içiyle kapatılarak yay çekiliyor. Böylece, Brindle'in söz ettiği solgun sese benzer, nefes sesini andıran bir tını elde ediliyor.

Çalgılardan farklı yollarla ses elde etme konusundan söz ederken, 20 yüzyılda bu düşüncüyü daha ileri götürerek çalgıların biçimini ve akord sistemini değiştirerek öznel bir tını elde etmek düşüncesiyle çalışan bestecilere rastlanıyor. Bu besteciler arasında Harry Parch en belirgin isim olarak beliriyor. Eski zamanların akord sistemleri üzerinde araştırma yapan Parch kendi çalgılarını ve akord sistemini icat etme yolunda çalışmalar yaptı. 1930'lu yılların sonunda ilk olarak çalgıların sap kısımlarını uzatarak "uyarlanmış viyola" (adapted viola) ve "uyarlanmış gitar" (adapted guitar) düşüncesini geliştirdi. Bunun yanı sıra, "*Chromelodeon*" adını verdiği 43 notalık gam sistemini geliştirdi. Harry Parch'ın bu yaklaşımı o döneme dek bilinen, kullanılan ve araştırılan tınılardan çok farklı boyutlarda tınısal özelliklerin ortaya çıkmasına neden oldu.

Çalgıların fiziksel yapılarına müdahale ederek tınısal kimliğini değiştirme arayışları Harry Parch ile kısıtlı değildi. Henry Cowell 1920'li yıllarda, "String Piano" adını verdiği ve daha sonraki yıllarda öğrencisi John Cage tarafından da kullanılacak bir çalgı düşüncesini geliştirdi. Bu piyanonun özelliği tellerin parmaklarla çekilmesi, ya da tellerin parmaklarla susturularak tuşlara basılması ile ses elde edilmesiydi. Böylece piyanonun tınısal karakteri kısmen değişirken, çalgının tınısal yelpazesi de genişliyordu. Cowell'ın "String Piano" kavramını geliştirerek "Prepared Piano" (hazırlanmış piyano) kavramının müzik dünyasına yayılmasını sağlayan John Cage oldu. Yoğun olarak vurma çalgılar için besteler yaptığı 1938-40 döneminde Cage, ilk olarak 1940 yılında yazdığı *Bacchanal* adlı eserinde "Prepared Piano" terimini kullandı. Piyanonun telleri üzerine çeşitli malzemelerin yerleştirilmesiyle – bu malzemeler arasında kaşık, çivi, silgi gibi nesnelere yer alabiliyor – piyanonun tınısal karakteri değiştiriliyordu. Bir tel üzerine hangi nesnenin yerleştirildiği kadar nesnenin tel üzerindeki konumu da tınının değişmesinde rol oynuyordu. Böylece her nota diğerinden farklı bir tınıya sahip olabiliyordu.

Tını kavramının müziğin en önemli malzemeleri arasında yer aldığını düşünen başka bir besteci de George Crumb'dır. Bu konuda Geoff Smith ve Nicola Walker Smith'in birlikte yazdıkları *New Voices* adlı kitapta şu sözler yer alıyor:

"Crumb, doğuşkan sistemlerini, tınısal etkileri, müziksel alıntıları ve normal çalgılarla çocuk oyuncaklarını birleştirerek

ve üst üste kullanarak, elinin altındaki her malzemeyi ve tekniği değerlendiriyor.”⁵

Aynı kitabın George Crumb’a ayrılan söyleşi bölümünde Crumb’ın eserlerinde tınısal malzemenin önemi tartışılıyor:

“Müziğin her ögesini ayrı ayrı düşünür müsünüz, eğer öyleyse tını sizin için en önemli öge midir?”

Her öge önemlidir, ama ses veya tını benim müziğimde her zaman yüceltilmiştir. Günümüzde değişime uğramış olan tınısal algılayışımız nedeniyle bugün Mozart’ı eski dönemlerdeki insanlardan daha farklı biçimde duyuyoruz. Bununla birlikte, kulaklarımız elektronik deneyimler yoluyla değişime uğradı.”⁶

1951 yılında Herbert Eimert yönetiminde Almanya’nın Köln kentinde kurulan ilk elektronik ses araştırma merkeziyle birlikte 20. yüzyıl müziğinde çok değişik bir tını anlayışı yaygınlaşmaya başladı. Elektronik müziğin tarihçesi kuşkusuz 1951’de başlamadı. Zira osilatörler (titreşim üreticiler) ve elektronik Hammond orgları 1930’lu yılların ürünleriydi. John Cage’in iki gramofonda kaydedilmiş osilatör dalgaları içeren ilk elektronik bestesi *Imaginary Landscape No: 1* de 1939 tarihini taşıyor.⁷ 1940’lı yıllarda Pierre Schaffer’in ortaya çıkarttığı “Musique Concrète” (somut müzik) kavramıyla kaydedilmiş doğal seslerin elektronik yollarla değiştirme

⁵ Smith, Geoff & Nicola Walker, *New Voices, American Composers Talk about Their Music*, s. 93, Amadeus Press, Oregon, 1995.

⁶ Ibid., s. 100.

düşüncesiyle müzikteki tını kavramı da yeni bir boyut kazanıyordu. Eimert'in Köln'de kurduğu merkezle birlikte salt elektronik müzik araştırmaları yaygınlaştı. Elektronik müzik ile somut müzik arasındaki temel farklardan biri besteleme sürecine dayanıyor: somut müzik varolan sesleri değişime uğrattırken elektronik müzik doğal ortamda varolmayan salt elektronik seslerin üretimi üzerine yoğunlaşıyor. Böylece, elektronik müzik alanında somut müzikten farklı tınısal kavramlar üretildi. Bu kavramlardan en belirginini örneğin *white noise* (beyaz gürültü) adı verilen ses karakteridir. Beyaz gürültü terimi, insan kulağının algılayabildiği tüm ses frekanslarının bir arada duyulduğu kütleli ses olarak da tanımlanabilir. 1953 yılında Amerika'da Columbia Princeton Elektronik Müzik Merkezi Otto Luenning ve Vladimir Ussachevsky tarafından kurulduktan sonra, elektronik müzik Amerika kıtasına da yayıldı. 1958'de Bülent Arel de Luenning ve Ussachevski'ye katılarak bu kuruluşun gelişimine katkıda bulundu. Varèse, Berio, Nono, Maderna, Stockhausen, Xenakis gibi çok sayıda bestecinin ilgi alanı olan elektronik müzik akustik çalgılar için eserler yazan bestecileri de büyük ölçüde etkiledi. Zira elektronik müziğin müzik alanına kattığı yeni kavramlar ve tınlar 1950'lerde eser veren bestecilerin bakış açılarının değişmesine neden oldu.

Diğer yandan, 1950'li ve 60'lı yıllarda resim alanında da yeni arayışlar ve değişimlere rastlanıyor. 1954 yılında, resim alanında "*Tachisme*" (lekecilik) adı verilen bir akım ortaya çıktı. 1960'lı yıllara kadar etkisini sürdüren bu akımı E. H. Gombrich Sanatın Öyküsü adlı kitabında şöyle anlatıyor:

⁷ Brindle, Reginald Smith, The New Music, Avant-Garde since 1945, s. 99, Second Edition, Oxford University Press, 1987.

“Dikkatini fırçanın bıraktığı değinti veya leke üzerine yoğunlaştıran akıma, Fransızca’da tache (leke) sözcüğünden türetilme Lekecilik adı verildi.”⁸

1948 yılında Amerikalı ressam Jackson Pollock’un öncülüğünü yaptığı Lekecilik akımının 1950’li ve 60’lı yıllardaki temsilcisi Fransız ressam Pierre Soulages idi. Soulages’ın ‘lekeci’ resimlerinde birkaç rengin brileşimiyle sınırlanmış lekelerin tual üzerine serbest biçimde yayıldığı görülüyor. Ressamın bu akımı en açık biçimde yansıtan resimlerinden biri aşağıdaki figürde gösteriliyor.

Figür 2:

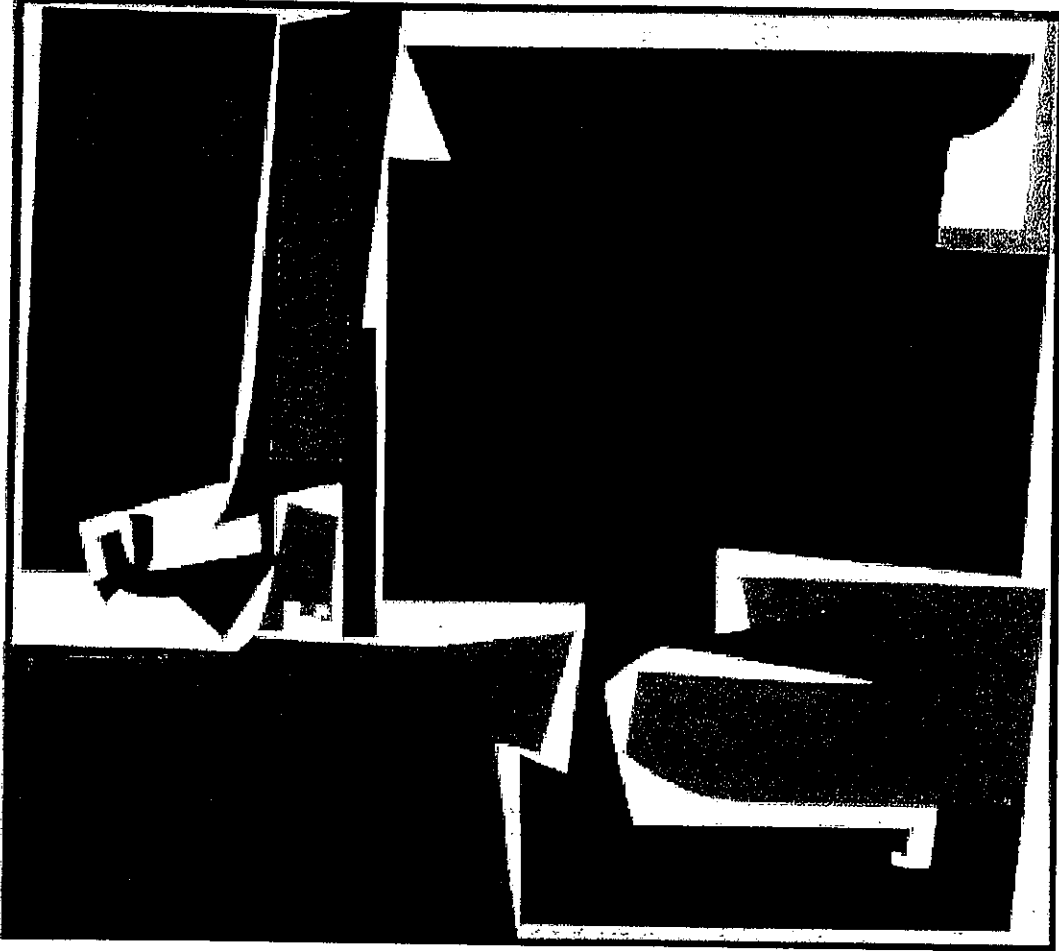


⁸ Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, s. 478, 4. Basım, Remzi Kitabevi, 1992.

1962 tarihli bu resimdeki lekesele şekilleri renk kütleleri olarak adlandırmak yerinde olur.

Aynı döneme rastlayan başka bir ressam olan Amerikalı Will Barnett'in "Big Black" (Büyük Siyah) adlı tablosunda lekecilik anlayışını yansıtıyor. Barnett'in bu eseri figür 3'de gösteriliyor.

Figür 3:



Will Barnett'in bu tablosunda, Soulages'ın figür 2'de gösterilen tablosundan farklı olarak, renk kütleleri birbirinden ayrışık geometrik şekiller olarak tual yüzeyine dağıtılmış. Kullanılan renk çeşidi 2'ye indirgenmiş ve bu renklerin küteselliği keskin sınırlarla ön plana çıkartılmış. Soulages ve Barnett'in resimlerinde lekecilik ve renk kütlelerinin iki farklı kullanım biçimi görülüyor.

Aynı dönemde, müzik alanında, kütleli ses grupları özellikle 1960'lı yılların başından itibaren György Ligeti ile birlikte yoğun biçimde kullanılmaya başlandı. Ligeti 1961 yılında bestelediği *Atmosphère* adlı büyük orkestra yapıtında ilk kez salt kütleli malzemeler üzerinde yoğunlaştı. *Atmosphère*'in tamamı ağır devinen çeşitli yoğunluklardaki ses kütlereinden oluşuyor. Bu eserle birlikte, her türlü ezgi ve motiften arındırılarak yalnızca tınısal malzeme kullanılma fikri ortaya çıkıyor. Tıpkı resim alanında Lekecilik akımının "renkleri yalnızca kendilerine amaç olarak yanyana getirmek ve başka herhangi motif ve amacı bir yana bırakmak"⁹ düşüncesinde olduğu gibi. Joel Lester, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* adlı kitabında Ligeti'nin *Atmosphère*'inde kullandığı geniş ve yoğun kütlelerin iki partiye indirgenmiş örneklerini gösteriyor. Bu örneklerden bir aşağıda gösteriliyor.

Örnek 14:¹⁰

ölçü 1-8

Yaylılar:

Tahta ve bakir nefesli:

(Flüt, Klarinet)

(fagot, Korno)

(kontrafagot)

Notaları birleştiren dikey barlar bu notalar arasındaki bütün yarım seslerin kullanıldığını belirtmektedir.

Ligeti'nin 1967 yılında yine büyük orkestra için bestelediği *Lontano*'da da aynı düşünceye rastlanıyor. Ezgisel malzemenin

⁹ Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, s. 478, 4. Basım, Remzi Kitabevi, 1992.

¹⁰ Lester, Joel, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, W. W. Norton & Company, New York, 1989.

kullanılmadığı bu eserlerde ses kütlelerinin organizasyonu ve değişik çalgıların veya çalgı gruplarının birleşmesiyle elde edilen tınısal çeşitlilik eserin en önemli malzemesi haline alıyor. *Lontano*'nun ilk 4 ölçüsünde, La \flat sesinin flüt, klarinet ve fagot partilerinde ard arda girişi aşağıdaki örnekte gösteriliyor.

Örnek 15:

4 SOSTENUTO ESPRESSIVO
4/4

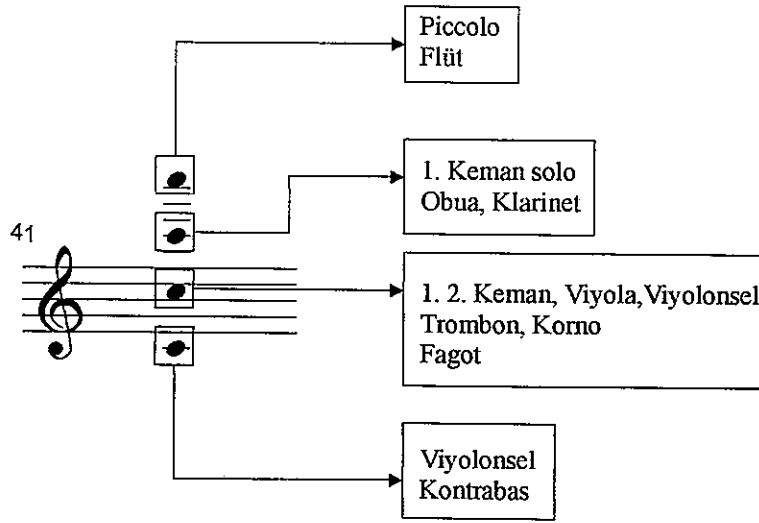
The musical score for Example 15 is written for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). It consists of four measures. The tempo is marked as 4 SOSTENUTO ESPRESSIVO. The key signature is one flat (La \flat). The score shows the first four measures of a piece, with dynamics ranging from pppp to p. The Flute part starts with a pppp crescendo, followed by a piano (p) section, a diminuendo (dim.) section, and a morendo section. The Clarinet and Bassoon parts also follow a similar dynamic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Yukardaki örnekte görüldüğü gibi, bütün partiler La \flat sesini ard arda birer birer giriyor. Böylece, ölçüler ilerledikçe, flüt tınısında başlayan La \flat sesi yavaş yavaş katmanlaşarak yoğunlaşıyor ve tınısı zaman içinde değişiyor. Bu yolla, besteci, belli bir sesi durağan sürekliliği içinde tınısal değişime uğratma düşüncesini irdeliyor. 6. ölçünün sonuna kadar La \flat tınısı yoğunlaşarak devam ediyor ve ancak 6. ölçünün son vuruşunda 1. flüt ve viyolonsel

partilerinin sol sesini duyurmalarıyla, kütleli tınıya doğru bir yöneliş başlıyor. La \flat -sol tınısı sürerken, 8. ölçüde Si \flat , 9. ölçüde La ve 10. ölçüde Fa \sharp seslerinin girmesiyle kütleli tınının yoğunlaştığı ve kromatik ses külesinin oluştuğu görülüyor.

Lontano'da – *Atmosphère*'den farklı olarak – Ligeti kütleli ses gruplarının yanı sıra, tekil seslerin tınısal çeşitlilikleri üzerine de yoğunlaşıyor. Yukardaki 14 numaralı örnekte gösterilen kesit de bu düşüncüyü yansıtıyor. Bununla birlikte, örneğin eserin 41. ölçüsünde, 4 oktava yayılmış Do sesi, piccolo, flüt, obua, klarinet, fagot, korno, trompet, trombon, tuba, keman, viyola, viyolonsel ve kontrabas olmak üzere toplam 45 parti tarafından tutti olarak duyuruluyor. Böylece, bu tekil Do notasından 4 oktava yayılmış yoğun bir tını elde ediliyor (örnek 15).

Örnek 15:



Tını konusu üzerinde yoğunlaşan diğer önemli bestecilerden biri de Yannis Xenakis'tir. *Metastaseis* adlı eserinde glissando ve kütleli glissando düşüncesini en uç noktalarına kadar kullanıyor.

Metastaseis'deki temel düşünce kendi içinde gruplara bölünmüş yaylılar grubunun değişik uzunlukta ve yükseklikte ve hızdaki glissandoları birarada duyurmalarına dayanıyor. Böylece tümüyle devingen bir tını ortaya çıkıyor. Xenakis, 1955 yılında gerçekleştirilen icranın program kitapçığında şu açıklamayı yapıyor:

“*Metastaseis*'in sessel malzemesi, kütleleri ve karşıtlıklarıyla, herşeyden önce, dinleyicilerin dikkatini kendine çekmelidir. Eserin diğer ilkelerinden biri de 6 ve 12 tampere aralığın matematiksel teoriler yoluyla birleştirilmesidir. Eser yeni bir ezgisel çizgi kavrmı öne sürmektedir. Bu çizgi teğetsel glissandolar alanı olarak açıklanabilir. Glissandoları kendi aralarında bölünmüş yaylı gruplarına yayarak ses yelpazesinin sürekliliği işleniyor. Böylece, değişken yoğunlukta ses alanları oluşturuluyor.”

Avrupa ve Amerika'daki bu yenilikler ve değişimler paralelinde Türkiye'de müzik alanında gerçekleşen yenilikler büyük önem taşıyor. Türkiye'de, 1923'ten sonra yaşanan müzik reformuyla çağdaş Türk bestecileri özgün ve çağdaş eserler verdi. Cumhuriyetin ilk kuşak bestecileri – Rey, Saygun, Erkin, Alnar ve Akses – malzemelerini geleneksel Türk ezgilerinden türeterek eserler verdiler. Böylece geleneksel ezgilerin temelini oluşturan modalite, bu dönemde yazılan eserlerin tınısal çerçevesini oluşturuyordu. Birinci kuşağın ardından yetişen diğer kuşaklarla birlikte bu düşünceler farklı yönlerde gelişim göstermeye başladı. Özellikle ikinci ve üçüncü kuşak bestecileri, birinci kuşak bestecilerinin ardından, farklı biçimlere yönelerek yeni tını

arayışlarında bulundu. 1950'li yıllarda elektronik müziğe yönelen ve 1958'de Amerika'ya giden Bülent Arel çağdaş müzik alanındaki değişimlerin en belirgin örneğini oluşturuyor. İkinci kuşaktan İlhan Usmanbaş (1921), üçüncü kuşaktan Cengiz Tanç (1933-1997) yeni yöntemlerle eserler vererek ve yeni tını özelliklerini araştırdılar. Avrupa ve Amerika'daki çağdaş akımların paralelinde özgün çizgilerini koruyarak eserler veren İlhan Usmanbaş ve Cengiz Tanç Türkiye'deki çağdaş müzik tınısının değişmesine önyak oldular. İkinci ve üçüncü bölümlerde analiz edilen eserler doğrultusunda Usmanbaş ve Tanç'ın getirdikleri tınısal ve dokusal yeniliklerin boyutu detaylı biçimde gözlemleniyor.

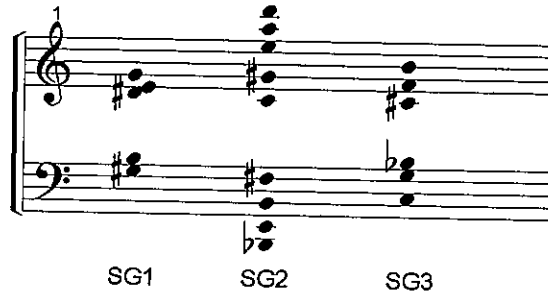
BÖLÜM II

İlhan Usmanbaş, *Perpetuum İmmobile-Perpetuum Mobile*

Perpetuum İmmobile:

İlk bölüm Perpetuum İmmobile'nin yapısal temeli birbirinden farklı üç ses grubuna¹ dayanıyor. Birinci ses grubu (SG1) Sol#-Si-Re#-Mi-Sol, ikinci ses grubu (SG2) Si \flat -Mi-Si-Fa#-Do-Sol#-Mi-La-Re, ve üçüncü ses grubu (SG3) Do-Sol-Si \flat -Do#-Fa-Si notalarından oluşuyor. Bu üç ses grubu Örnek 1'de gösteriliyor.

Örnek 1:



Yukardaki örnekte görüldüğü gibi, bu üç ses grubu, nota yapısı, rejistr ve nota sayısı bağlamında birbirinden farklı yapılara sahip. SG1 büyük 7'li aralığı içinde yer alan 5 notadan oluşurken, SG2 52 yarım seslik rejistre, yani 4 oktav artı bir büyük 3'lü aralığa yayılmış 9 sestten oluşuyor. SG3 ise 23 yarım seslik rejistr içinde yer alan 6 ses içeriyor.

Bu ses gruplarında bulunan her nota, tüm bölüm boyunca aynı rejistrde (yükseklik) kullanılıyor. Örneğin SG1'deki Sol# sesi tüm bölüm boyunca Fa anahtarındaki rejistrinde duyuluyor: Bu

¹ Burada "akor" terimi yerine "ses grubu" teriminin kullanılması daha uygundur, çünkü "akor" terimi özellikle tonal bağlamda kullanılırken, "ses grubu" terimi, bu bağlamdan bağımsız bir anlam taşımaktadır.

özellik *Perpetuum Immobile* bölümünün en önemli noktalarından birini oluşturuyor. Böylelikle notaların tınsal yapıları sabitleşmiş oluyor.

Perpetuum Immobile bölümünün rejistral sınırları bu üç ses grubu tarafından belirleniyor. Bölümde bu üç temel ses grubunun dışında başka bir malzeme kullanılmadığından ve yukarda da söylendiği gibi bu ses gruplarındaki notalar sabit rejistrlerde kullanıldığından bölümdeki rejistral kullanım da sabitleşmiş oluyor. Bu durumda, bölümün en geniş rejistri SG2 tarafından, en dar rejistri ise SG1 tarafından belirlenmiş oluyor. Başka bir deyişle, bölümün en geniş rejistri 52 yarım ses , en dar rejistri ise 11 yarım sestten oluşuyor.

Şimdiye kadar incelenen özellikler her ne kadar sınırlandırıcı ve kısıtlayıcı gibi görünse de, bu malzemelerin gerek kullanım gerek sunum biçimleri bu sınırlayıcı özelliklerin önüne geçerek zengin yapısal temeller oluşturuyor.

Bölümün ana malzemesini oluşturan bu üç ses grubunun her biri iki değişik biçimde kullanılıyor: dikey ve yatay biçimde. Ses grubunun dikey biçimde kullanılması ses grubunun içindeki notaların akor halinde duyulmasını sağlıyor (Örnek 2).

Örnek 2:



Yatay biçimde kullanım ise ses grubu içindeki notaların, ezgisel çizgi oluştururcasına birbiri ardına duyulmasıyla gerçekleşiyor

(Örnek 3). Bu kullanım nota yapısı açısından hiçbir değişikliğe yol açmazken dokusal ve tınısal özellikleri değiştiriyor.

Örnek 3:



Bu iki değişik kullanım biçimini yakından incelemekte yarar var. Örneğin bölümün dördüncü ölçüsünde yatay biçimde kullanılan SG1'i ele alalım. Dördüncü ölçüde, SG1 korangle, 2. klarinet, 1. trombon, 2. trombon ve 2. korno partilerinde yatay olarak duyuruluyor (Örnek 4).

Örnek 4:

Bu çlagısal partilerin herbirine teker teker bakıldığında SG1'in tüm seslerinin yatay biçimde kullanıldığı görülüyor. Ne var ki bu beş parti dikey olarak okunduğu zaman SG1 kordal dokuda da duyuluyor. Bu bağlamda, SG1 dördüncü ölçüde 6 kez tekrarlanmış

oluyor ve bu 6 tekrarın her birinde, SG1 6 değişik tınıyla duyuruluyor (bakınız örnek 4).

Bu bölümün analizi boyunca dikey biçimde kullanılan ses grupları SG^{\wedge} olarak, yatay biçimde kullanılan ses grupları ise SG^{\rightarrow} olarak gösterilecek. Ses gruplarının bu iki kullanımı altı değişik kullanım biçimini ortaya çıkartıyor: $SG1^{\wedge}$, $SG1^{\rightarrow}$, $SG2^{\wedge}$, $SG2^{\rightarrow}$, $SG3^{\wedge}$, $SG3^{\rightarrow}$.

Bölümün temelini oluşturan müziksel malzemelerin ikinci önemli kullanım biçimi bu üç ses grubunun birbirleriyle birleştirilerek kullanılmasıdır. Üç ses grubu dört değişik kombinasyonla kullanılıyor. Bu kombinasyon olanakları aşağıda gösteriliyor:

SG1-SG2 / SG1-SG3 / SG2-SG3 / SG1-SG2-SG3

Bu dört kombinasyonun notasal örnekleri 6 numaralı örnekte gösteriliyor.

Örnek 6:

SG1-SG2 SG1-SG3 SG2-SG3 SG1-SG2-SG3

Yukardaki örnekte görüldüğü gibi, her ses grubu kombinasyonu birbirinden farklı tınısal özellikler doğuruyor. Birleştirilen ses gruplarının orta rejistrleri daha yoğun bir tınısal kütle ortaya çıkartıyor. Bu kombinasyonlardaki yoğun bölgeler yukardaki örnekte köşeli parantezlerle gösteriliyor. SG2'nin bulunduğu

kombinasyonlarda rejistrin genişliği dikkat çekici. Bu dört kombinasyonun içinde yalnız SG1-SG3 kombinasyonu dar bir rejistre sahip. En yoğun tınıya sahip olan kombinasyon da doğal olarak üç ses grubunun bir arada kullanıldığı SG1-SG2-SG3'tür. Bu ses gruplarının kombinasyonlarında hiçbir notanın ünison biçimde duyulmaması bölümdeki malzemenin kuruluşundaki önemli noktalardan birini göz önüne seriyor. Örneğin SG1-SG2 kombinasyonunda iki Sol# yer alıyor – biri SG1'e diğeri SG2'ye ait – fakat bu iki Sol# notası birbirinden bir oktav uzaklıkta bulunuyor (Bakınız örnek 6). Bu özellik, her üç ses grubunun birbirinden farklı notalardan oluşacak biçimde, ortak notaların da birbirinden farklı oktavlarda yer alacak biçimde hazırlanmış olduğunu gösteriyor. Böylece her ses grubu herhangi başka bir ses grubuyla birleştirildiği zaman bile kendi tınısal özelliklerini kaybetmiyor.

Figür 1, ses gruplarının bölümdeki dağılımlarını ve kombinasyonlarını gösteren grafik bir tablo içeriyor. Bu grafik tabloda görüldüğü gibi, bölümün ilk 81 ölçüsü (1-81. ölçüler arası) ve son 70 ölçüsü (82-151. ölçüler arası) birbirinden farklı grafikler oluşturuyor. Bu da dokusal yapıdaki farklılığı gösteriyor. Bu bağlamda bölümü dokusal olarak iki kesite ayırmak mümkün olabilir.

Bölümün ilk 81 ölçüsünde ses grupları çiftler halinde kullanılıyor. Yani bu 81 ölçü boyunca yalnızca SG1-SG2, SG1-SG3 ve SG2-SG3 kombinasyonları yer alıyor. Yalnızca 30, 32 ve 53. ölçülerde çok kısa biçimde üç ses grubu birlikte duyuluyor. Esas dokusal değişim bölümün ikinci yarısında, 82. ölçüden 151. ölçüye kadar, yani son 69 ölçüde, üç ses grubunun birlikte kullanımıyla göze çarpıyor.

Eserin tınısal ve dokusal açıdan en yoğun olduğu bu kesitte dikkat çeken noktalardan biri üç ses grubunun da dikey biçimde kullanılmış olduğudur. Böylece, daha homojen bir doku ortaya çıkıyor.

Üç temel ses grubunun kullanıldığı bu bölümde, malzemelerin nasıl ele alındığının yanı sıra, orkestrasyonun da büyük önem taşıdığına dikkat çekmek gerekir. Zira tınısal öğelerin oluşmasında, hangi seslerin kullanıldığı ve bu seslerin hangi çalgılarla veya çalgı birleşimleriyle duyurulduğu büyük önem taşımaktadır.

Figür 2'deki a) b) ve c) tabloları bölümdeki üç ses grubunun çalgılara dağılımının listesini gösteriyor.

a) tablosunda gösterilen SG1'in 16-21. ölçüler arasındaki çalgı dağılımı incelemeye değer niteliktedir. SG1'in dört kez duyurulduğu bu altı ölçülük kesitte, dört değişik çalgılamanın kullanıldığı göze çarpıyor. Partisyonun bu kesiti örnek 7'de gösteriliyor.

Partisyonunda görüldüğü gibi, 16. ölçüde SG1'in çalgılanması iki çalgı grubuna bölünmüş: birinci grup SG1'in beş sesini dikey olarak duyuran beş bakır üflemeli çalgıdan – bir trompet ve dört korno, ikinci grup ise, SG1'in Re#-Mi-Sol seslerini yatay olarak duyuran iki tahta üflemeli çalgıdan oluşuyor – obua ve klarinet. Bu durumda, aynı ses grubunun, yatay ve dikey olmak üzere, iki değişik dokuda kullanıldığı gözlemleniyor. Ayrıca, bakır ve tahta üflemelerin tınısal ayrılığı da bu iki dokunun ayrışmasında önem kazanıyor.

SG1'in çalgılaması 17. Ve 19. ölçülerde değişik biçimlerde kullanılıyor fakat yapısal olarak 16. ölçü ile koşut olduğu göze çarpıyor. Yani tahta ve bakır bölünmesi değişmezken, iki gruptaki

Figür2: Tablo a) SG1

ölçü 1-4	ölçü 12	ölçü 16	ölçü 17-18	ölçü 19-20	ölçü 21	ölçü 22	ölçü 29	ölçü 36-39
korangle 2. klarinet 1. trompet 2. trompet 2. korno	1. flüt 2. flüt bas klarinet 1. fagot 2. fagot	1. obua 1. klarinet 3. trompet 1. korno 2. korno 3. korno 4. korno	1. flüt 2. flüt 1. trompet 2. trompet 1. trombon 2. trombon 3. trombon	1. klarinet 2. klarinet korangle 3. trompet 1. korno 2. korno tuba	1. flüt 2. obua 1. fagot 2. fagot 1. trompet 2. trompet 1. trombon 2. trombon 3. trombon	1. klarinet 2. klarinet bas klarinet 1. trompet 2. trompet	1. flüt 2. flüt 1. obua 2. obua korangle	1. flüt 2. flüt 1. obua 2. obua korangle bas klarinet 1. fagot 2. fagot 1. trombon 2. trombon

ölçü 40	ölçü 41	ölçü 42	ölçü 43	ölçü 44	ölçü 52	ölçü 55 ve 72	ölçü 75'den 151'e
1.vuruş bas klarinet 1. fagot 2. fagot 3. trombon tuba	1.vuruş bas klarinet 1. fagot 2. fagot 1. trombon 2. trombon	1.vuruş 1. Fagot 2. Fagot 1. korno 2. korno 3. korno	1. vuruş 1. obua 2. obua korangle 1. fagot 2. fagot 1. korno 2. korno	1. klarinet 2. klarinet bas klarinet 1. fagot 2. fagot 1. trompet 2. trompet 3. trompet 1. trombon 2. trombon 3. trombon	1. klarinet 2. klarinet 1. fagot 1. trompet 1. trombon	1. klarinet 2. klarinet 1. fagot 3. trompet 1. trombon	korangle bas klarinet 2. trompet 2. korno 3. trombon
2. vuruş 1. flüt 2. flüt 1. obua 1. trompet 2. trompet	2. Vuruş 1. klarinet 2. klarinet 1. trompet 2. trompet 3. trompet	2. vuruş 1. klarinet 2. klarinet 1. trombon 2&3.trombon tuba					

Tablo b) SG2

ölçü 1 ve 6	ölçü 15	ölçü 22	ölçü 29 ve 32-34	ölçü 46	ölçü 59	ölçü 82'den 151'e
1.flüt 1.obua 1.klarinet bas klarinet 1.fagot kontrfagot 1.korno 3.korno 1.trombon	2.obua 2.klarinet kontrfagot 1.trompet 2.trompet 2.korno 3.korno 3.trombon tuba	1.flüt 2.flüt 1.obua 2.obua 1.fagot 2.fagot kontrfagot 1.trombon 2.trombon 3.trombon	1.klarinet 2.klarinet kontrfagot 1.trompet 2.trompet 3.trompet 1.korno 2.korno 3.korno 4.korno tuba	1.flüt 2.flüt 1.obua 2.obua korangle kontrfagot 1.korno 2.korno 3.korno 4.korno tuba	1.flüt 2.flüt 1.obua 2.obua korangle kontrfagot 1.korno 2.korno 4.korno tuba	1.flüt 1.obua 1.klarinet 1.fagot kontrfagot 1.trompet 1.korno 1.trombon 2.trombon tuba

Tablo c) SG3

ölçü 8	ölçü 12	ölçü 26	ölçü 30 ve 32	ölçü 53	ölçü 55 ve 65	ölçü 79'dan 151'e
2.flüt 2.obua 2.fagot 3.trompet 2.trombon tuba	1.obua 1.klarinet 1.korno 4.korno 1.trombon 2.trombon	1.fagot 2.fagot 3.trompet 1.korno 2.korno 3.korno 4.korno	bas klarinet 1.fagot 2.fagot 1.trombon 2.trombon 3.trombon	bas klarinet 2.trompet 3.trompet 3.korno 2.trombon 3.trombon	bas klarinet 1.trompet 2.trompet 3.korno 2.trombon 3.trombon	2.flüt 2.obua 2.klarinet 2.fagot 3.trompet 4.korno

çalgılar kendi içlerinde değişiyor. Bu üç ölçünün çalgılama listesi üç numaralı figürde gösteriliyor.

Örnek 7:

The musical score for Example 7, measures 16-21, is presented in a multi-staff format. The instruments included are Flute (fl), Oboe (ob), Clarinet in C (ci), Clarinet in B-flat (cl), Bassoon (fg), Trombone (tb), Trumpet (tr), Trombone (tn), and Tuba (tu). The score is in G major and 2/2 time. The tempo is marked with 2, 2 1/2, and 2 1/2. The dynamics are primarily pp and ppp. The score is written in a multi-staff format, with each instrument part on its own staff. The measures are numbered 16 through 21. The score is in G major and 2/2 time. The dynamics are primarily pp and ppp. The score is written in a multi-staff format, with each instrument part on its own staff. The measures are numbered 16 through 21.

19-20. ölçülerdeki kesitte görüldüğü gibi, bakır üflemeli grubun içinde yer alan korangle önceki iki ölçüdeki homojen bakır tınısından daha farklı bir renk elde edilmesini sağlamaktadır.

Figür 3:

ölçü 16	ölçü 17 -18	ölçü 19-20	çalınan sesler
1. obua 1. klarinet	1. flüt 2. flüt	1. klarinet 2. klarinet	re #-mi-sol re #-mi-sol
3. trompet 1. korno 2. korno 3. korno 4. korno	1. trompet 2. trompet 1. trombon 2. trombon 3. trombon	3. trompet 1. korno 2. korno korangle tuba	sol mi re # si sol #

Tınısal çeşitlerin aynı biçimde kullanıldığı başka bir kesit 36 ile 43. ölçüler arasında yer alıyor. Bu kesitte, SG1'in tüm sesleri dikey olarak, ölçülerin birinci ve ikinci vuruşlarında değişik çalgı dağılımlarıyla duyuruluyor. 36-39. ölçüleri arasında iki değişik çalgılama yer alırken, 40-43. ölçüler arasında her vuruşta farklı çalgı birleşimleri kullanılıyor. 36-39 ölçüler arasında yer alan kesitte kullanılan çalgılama figür 4'ün a) şikkında, 40-43 ölçüleri arasındaki çalgılama da b) şikkında gösterilmektedir.

Figür 4:

a)

36, 37, 38, 39. Ölçüler; SG1	
birinci vuruş	ikinci vuruş
1. flüt 2. flüt 1. obua 2. obua korangle	bas klarinet 1. fagot 2. fagot 1. trombon 2. trombon

b)

ölçü 40		ölçü 41		ölçü 42		ölçü 43
I. vuruş	II. vuruş	I. vuruş	II. vuruş	I. vuruş	II. vuruş	I. vuruş
bas klar.	1. flüt	bas klar.	1.klarinet	1.fagot	1.klarinet	1.obua
1. fagot	2. flüt	1.fagot	2.klarinet	2.fagot	2.klarinet	2.obua
2. fagot	1. obua	2.fagot	1.trompet	1.korno	1.trombon	korangle
3. trmbn	1.trompet	1.trmbn	2.trompet	2.korno	2.trombon	1.fagot
tuba	2.trompet	2.trmbn	3.trompet	3.korno	3.trombon	2.fagot
					tuba	1.korno
						2.korno
						3.korno
						4.korno

Perpetuum Mobile:

İkinci bölüm *Perpetuum Mobile*, bir önceki bölüm *Perpetuum Immobile*'den çok farklı bir yapıya sahip. Bununla birlikte, nota yapılarının organizasyonlarında, iki bölüm arasındaki benzerlikler gözlemlenebilir.

Bölümün malzemesi belirli nota gruplarını temel alıyor. Birinci bölümle bu bölüm arasındaki en önemli özellik budur. *Perpetuum Mobile*'nin 41. ölçüsünde, bakır üflemeli çalgılarda duyulan dört ses grubu yer alıyor. Eserin bu kesiti örnek 8'de gösteriliyor.

Örnek 8:

The musical score for Example 8 is a brass section excerpt. It consists of ten staves, each representing a different instrument: Trombe 1, Trombe 2, Trombe 3, Horn 1, Horn 2, Horn 3, Horn 4, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, and Tuba. The music is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern. The dynamic markings are *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The score shows a sequence of notes and rests, with some notes marked with accents. The instruments are arranged in a way that allows for a rich, textured sound.

Yukardaki örnekte de görüldüğü gibi, bu dört ses grubu çok geniş bir rejistre yayılmış biçimde kullanılıyor. Birinci ses grubu 2 oktav ve 8 yarım seslik bir rejistre yayılmış 10 notadan, ikinci ve üçüncü ses grupları 3 oktav ve 4 yarım seslik rejistre yayılmış 9 notadan, dördüncü de 2 oktav ve 11 yarım seslik (üç oktavdan yarım ses eksik) rejistre yayılmış 10 notadan oluşuyor (örnek 9). Bu bölümün analizi sırasında da bu ses grupları SG1, SG2, SG3 ve SG4 olarak adlandırılacaktır.

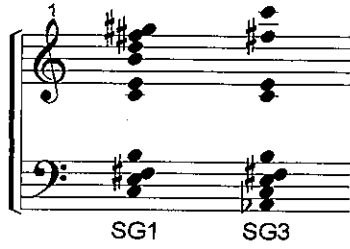
Örnek 9:

The image shows a musical score for Example 9. It consists of two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four groups of notes, labeled SG1, SG2, SG3, and SG4 from left to right. Each group consists of a set of notes in the treble clef and a set of notes in the bass clef. The notes are grouped into four distinct sets, each labeled with a group number (SG1, SG2, SG3, SG4) below the staff.

Birinci ile üçüncü ses grupları ve ikinci ile dördüncü ses grupları arasındaki benzerlik açıkça farkediliyor (bakınız örnek 9). SG1-SG3 çiftinde, grubun Fa anahtarındaki Do notası ile sol anahtarındaki Mi notası arasındaki alt kesiti ve sol anahtarındaki tiz Fa# notası her iki grupta da aynı biçimde kullanılıyor. Örnek 10'un a) şikkında bu kısımlar çerçeve içinde gösteriliyor. SG3'ün alt ve üst sınırlarında La^b ve Do notaları yer alıyor ve SG1'de bulunan re, Si ve Sol# notaları kullanılmıyor (bakınız örnek 10 a)).

Örnek 10:

a)



b)



SG2-SG4 çiftinde de, Fa anahtarındaki pes Fa notasıyla Sol anahtarındaki Si \flat notası arasındaki kısım aynı biçimde kullanılıyor. 10 numaralı örneğin b) şikkında bu kesitler çerçeve içinde gösteriliyor. SG2'den farklı olarak, SG4'de bas Fa notasının altında Re notası, Sol anahtarında da orta Re \flat ve bir oktav üstündeki Do \sharp notaları yer alıyor. Bununla birlikte, SG2'de yer alan Sol ve La notaları SG4'de kullanılmıyor. Bu ses grupları arasında bu denli benzerlikler yer alsa da her grubunun kendine özgü tınısal özellikleri bulunuyor.

Perpetuum Mobile bölümünün malzemesi bu dört ses grubunu oluşturan notaları temel alıyor. Bu dört ses grubunun birleşmesiyle 3 oktav ve 10 yarım seslik rejistre yayılmış 24 notadan oluşan çok geniş ve yoğun bir nota kütesi elde ediliyor (örnek 11). Bu birleştirme bölümün analizi açısından çok yararlı olacaktır.

Örnek 11:



Bu dört ses grubu, dikey olarak yalnızca bakır üflemeli çalgılarda duyuluyor. Tahta üflemeli çalgıların partilerinde ise bu ses gruplarının içinde bulunan notaları temel alan ezgisel çizgiler yer alıyor. Bunlara örnek olarak, bölümün 63. ölçüsünde yer alan ve flüt, obua, korangle, klarinet ve bas klarinet'in ünisonda çaldığı uzun ezgisel çizgiyi ele alalım. Bölümün bu kesiti örnek 12'de gösteriliyor.

Örnek 12:

The musical score for Example 12 consists of five staves. The top staff is for the flutist (fl), the second for the oboist (ob), the third for the cor Anglais (ca), the fourth for the clarinet (cl), and the fifth for the bass clarinet (cb). The score is in 4/4 time and features a long, continuous melodic line in the upper register, marked 'a2#' and 'canto sopra'. The bass clarinet part is marked 'ff'.

Bu uzun ezgisel çizgideki notaların tamamının yukarda söz edilen dört ses grubunun içerdiği notalarla aynı oluşu önemli bir özellik. Başka bir deyişle, bu ezgisel çizgide bulunan notalar dikey biçimde düzenlendiği zaman, dört ses grubunun birleşmesiyle oluşan nota kütesinin üst kesitindeki notalar elde edilmiş oluyor (örnek 13).

Örnek 13:

The musical score for Example 13 consists of a single staff with a long, continuous melodic line in the upper register, marked 'a2#' and 'canto sopra'.

Bu kullanıma başka bir örnek 69. ölçüde yer alıyor. Korangle, iki klarinet, bas klarinet, iki fagot ve kontrafagot tarafından çalınan ezgisel çizgi, dört ses grubunun birleşmesiyle elde edilen nota

kütlesinin orta kesitinde yer alan notalardan oluşuyor. Eserin içindeki tahta üflemeli çalgıların duyurduğu ezgisel çizgiler ve dikey dizilişleri figür 5'deki tabloda gösteriliyor.

Figür 5:

The figure displays musical notation for several measures, organized as follows:

- ölçü 29-30:** A single staff in treble clef.
- ölçü 33-34:** A single staff in bass clef.
- ölçü 31-32:** A single staff in bass clef.
- ölçü 35:** A single staff in treble clef.
- ölçü 36:** A single staff in treble clef.
- ölçü 69-70:** A single staff in treble clef.
- ölçü 73:** A single staff in treble clef.
- ölçü 78:** A double staff (treble and bass clefs).

Bölümün tahta üflemeli çalgılarında yer alan ezgisel çizgilerin yanı sıra, eserin başka kesitlerinde de bu dört ses grubunun içerdiği notaların temel alındığı görülüyor. Buna örnek olarak, bölümün başlangıcında, bakır üflemeli çalgıların duyurduğu sekiz ölçülük

kesitin birinci ölçüsündeki nota yapısı gösterilebilir. Partisyonun bu kesiti örnek 14'de gösteriliyor.

Örnek 14:

Her partideki notaların, yukarda söz edilen dört ses grubunun notalarını içerdiği açıkça görülüyor. Yukardaki örnekte her partide kullanılan notaların dikey biçimde düzenlenmiş biçimi ait oldukları partilerde gösterilirken örneğin en alt partisinde bu notaların toplamının oluşturduğu kütleli ses grubu yer alıyor.

Bölümün 103. ölçüsünden itibaren, bakır üfleme çalgılarda kısa arpejler ve ezgisel kesitler yer alıyor. Bu öğeler de yine dört ses grubunun notalarını içeriyor. Örneğin 103. ölçüdeki üç trompetin duyurduğu arpej çok ilginç bir yapı sergiliyor: dört notadan oluşan arpejlerin ilk üç notası triole ritmiyle gruplanmış. 3. trompet Si-Do-Mi notalarını çalarken, 2. trompet Do-Mi-Si, birinci trompet ise Mi-Si-Re notalarını çalıyor. Yani üç trompet aynı notaları, aynı anda,

farklı sıralarla duyuruyor. Örnek 15'de partisyondaki bu kesit gösteriliyor.

Örnek 15:

The image shows a musical score for three trumpets, labeled 'trompet 1', 'trompet 2', and 'trompet 3'. Each part is written on a five-line staff in treble clef. The music consists of a triplet of notes: G4, A4, and B4. The first note is marked with a '1' above it, and the triplet is marked with a '3' above it. The dynamic marking 'f' is present below the first note.

Yukardaki örnekte gösterildiği gibi, bu üç nota SG1'in içerdiği notalardır. Bu trompet partilerindeki arpejlerin triole kesitleri dikey olarak okunduğu zaman da aynı nota yapısı ortaya çıkıyor (örnek 16). Bu özellik, Perpetuum Mobile bölümünün birinci bölümle ortak noktalarından bir tanesini daha ortaya çıkartıyor. Arpejlerin dördüncü notaları dikey olarak okunduğu zaman SG4'ün notalarını içeriyor.

Örnek 16:

The image shows a musical score for three trumpets, labeled 'trompet 1', 'trompet 2', and 'trompet 3'. Each part is written on a five-line staff in treble clef. The music consists of a vertical alignment of notes: G4, A4, and B4. The first note is marked with a '1' above it. The notes are connected by lines to show their vertical alignment across the three staves.

Bununla birlikte, bölümün 118. ölçüsünde, trompetlerde aynı kullanım biçimine rastlanıyor. İki adet 16'lık triyole grubundan oluşan arpejin ilk triyole grubunda Si-Do-Mi sesleri, ikinci triyole grubunda ise Si \flat -Sol-La sesleri yer alıyor. Bu seslerden Si-Do-Mi grubu SG1'in orta rejistrine, Si \flat -Sol-La grubu ise SG2'nin üst rejistrine ait. Bölümün bu kesiti aşağıdaki örnekte gösteriliyor.

Örnek 17:

118

tb

SG1 orta kesit

SG2 üst kesit

Aynı ölçüde, trompetlerin arpejinin hemen ardından, 1. 2. ve 3. kornalarda Mi-Si-Do ve Do-Fa-Si sesleri iki grup biçiminde 16'lık değerlerle duyuluyor. Bu iki gruptaki 5 sesin toplamı olan Do-Mi-Fa-Si-Do ise SG1'in alt kesitindeki sesleri oluşturuyor. 119. ölçüde, 4.korno ve trombonlar SG4 ve SG3'ün alt kesitlerindeki sesleri kullanan ses gruplarını 16'lık değerlerle duyuruyorlar. Bu kesit örnek 18'de gösteriliyor.

Örnek 18:

118

cr.

tn.

Yukarda da görüldüğü gibi, bu iki ölçülük kesitte SG1, SG3 ve SG4'e ait sesler kullanılıyor. Bir önceki ölçüde yer alan trompet arpejiyle de (bkz. örnek 17) 4 ses grubu da tamamlanıyor. Bu motifler ce ses grupları eserin sonuna kadar çeşitli ritimlerde tekrarlanarak bütünlük düşüncesini ön plana çıkartıyor.

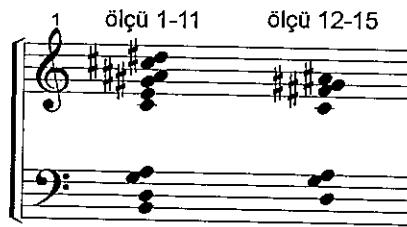
Cengiz Tanç *Lyric Concerto*

Cengiz Tanç'ın *Lyric Concerto* adlı eserinin obua, flüt ve yaylı çalgılar orkestrası için yazılmış olması tınısal malzemeyi sınırlayıcı bir özellik gibi görünse de Tanç bu sınırları, çalgısal kullanımlarla, dokusal özelliklerle ve tınısal zenginliklerle genişletiyor.

Kütlesel ses gruplarının kullanım biçimleri

Eserin ilk 15 ölçüsünde, yaylılar homofonik dokuda iki kütlesel ses grubu duyuruyor. Birbiriyle benzer yapıda olan bu iki ses grubu örnek 1'de gösteriliyor.

Örnek 1:



Yukardaki örnekte görüldüğü gibi, 1-11. ölçüler arasında yer alan a) ses grubu 12. ölçüde duyulan b) ses grubundan daha geniş bir rejistre sahip. b) ses grubunun daha dar bir rejistre sahip olmasının nedeni a) ses grubunun en alt sesi olan Si ve en üst iki sesi olan Do#-Re# seslerinin kullanılmamasından kaynaklanıyor.

Bunun dışında, iki ses grubu arasındaki tek fark a) ses grubundaki Mi sesinin b) ses grubunda Fa#'e dönüşmüş olmasıdır. Böylece, aynı tınsal alt yapının üzerinde gerçekleştirilen küçük farklılıklarla ses gruplarının tınsal karakterleri değiştiriliyor.

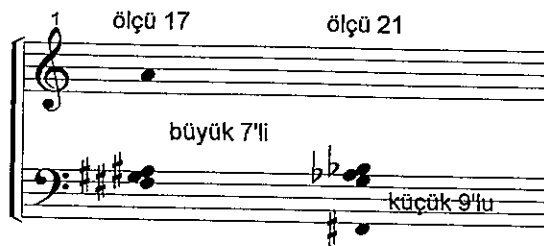
16 ve 17. ölçülerde yer alan iki ses grubunun rejistrlerinin 13 yarım sese kadar daraldığı gözlemleniyor (örnek 2).

Örnek 2:



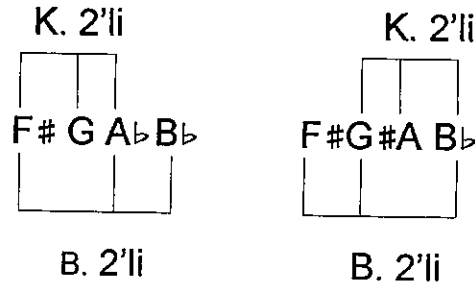
17. ölçüde duyulan 2. ses grubu ile 21. ölçüde yer alan ses grubu arasında simetrik bir ilişki göze çarpıyor: her iki grupta 3 notalık bir kütle ile bu kütlede uzakta dördüncü bir nota yer alıyor. 1. ses grubunda 3 sesli kütle büyük 2'li'den oluşurken (Fa#-Sol#-La#), 2. ses grubundaki 3 sesli kütle bir küçük 2'li ve iki büyük 2'li aralıklardan oluşuyor (Sol-La^b-Si^b). 1. ses grubunda 3 notalık kütlede en üst notası olan La#'in büyük 7'li üstünde grubun 4. sesi olan La notası yer alıyor. 2. ses grubunda ise 3 notalık kütlede en alt sesi olan Sol notasının küçük 9'lu altındaki Fa# yer alıyor (Örnek 3).

Örnek 3:



Bu iki ses grubu arasındaki rejistral simetrisinin yanı sıra, ses gruplarını oluşturan notaların kuruluşları arasındaki yapısal simetri, kullanılan nota sınıfları arasındaki aralık ilişkisinde göze çarpıyor. Her iki ses grubunun notalarını en sıkışık dizilişle çıkıcı biçimde yazıldığında, 1. ses grubu için Fa#-Sol-La \flat -Si \flat , 2. ses grubu için ise Fa#-Sol#-La-Si \flat sesleri elde ediliyor. 1. grupta ilk 3 nota olan Fa#-Sol-La küçük 2'li aralıklardan oluşurken, 2. grupta son 3 nota olan Sol#-La-Si \flat küçük 2'lilerden oluşuyor. Bu bağlamda, iki ses grubu arasında simetrik bir aralık ilişkisi olduğu görülüyor (örnek 4).

Örnek 4:



Yukardaki örnekte gösterilen bu iki ses grubuna başka bir yönden bakıldığında, büyük 2'li aralıkları oluşturan 3 notanın her iki grupta aynı olduğu görülüyor: anarmonik biçimde yazıldığında her iki grupta da Fa#-Sol#-La# sesleri elde ediliyor. Bu üç sese 1. grupta Sol sesi eklenirken 2. grupta La sesi ekleniyor (örnek 5).

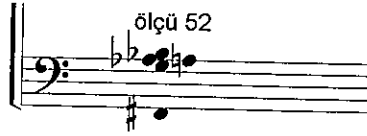
Örnek 5:

Fa# Sol# La#	Fa# Sol# La#
Sol	La

Örnek 4'ün başka şekilde gösterilmiş biçimi olan örnek 5'den yola çıkılarak, aynı tınısal temel çerçevesinde – bu bağlamda

Fa#-Sol#-La# temeli – küçük farklılıklarla yapılarak ses grubunun tınısal karakterinin değiştirildiği bir kez daha vurgulanabilir. Eserin 52. ölçüsünde yaylılarda duyurulan ses grubunun, yukarda söz edilen iki ses grubuyla benzer yapıda olduğu göze çarpıyor. Bu ses grubunun rejistral konumu aşağıdaki örnekte gösteriliyor.

Örnek 6:



Bu ses grubunu oluşturan notalar çıkıcı sıralamayla yazıldığında Fa#-Sol-Sol#-La-La# sesleri elde ediliyor. Bu ses grubunda Fa#-Sol#-La# tabanında Sol ve La seslerinin aynı anda duyuruluyor olması 17. ve 21. ölçülerdeki Fa#-Sol#-La-La# ve Fa#-Sol-Sol#-La# ses gruplarının birleştirilerek kullanıldığını gösteriyor.

Çeyrek ses kullanımı ve glissando'lar

Cengiz Tanç'ın *Lyric Concerto*'sunda rastlanan sessel özelliklerden biri çeyrek ses kullanımı. Çeyrek sesleri, Tanç, uzun sesleri micro-glissandolarla kaydırarak elde ediyor. Bu bağlamda, tutulan ses çeyrek ses pese ve çeyrek ses tize kaydırılarak dalgasal ve ağır devinen bir vibrato elde ediliyor. Bu kullanıma yaylı çalgılarda olduğu kadar, flüt partisinde de rastlanıyor. Dalgasal vibratonun kullanılması, düz sestem farklı olarak, dokusal özelliği değiştirdiği gibi, dalgasal vibrato yapan partiyi veya partileri duysal olarak ön plana çıkartıyor. Aynı anda birden çok partide kullanılan

dalgasal vibrato daha yoğun bir devingen doku ve daha değişik bir tınısal karakter elde edilmesini saęlıyor¹.

Glissando'lar da Tanç'ın kullandığı dokusal özellikler arasında önemli bir yer tutuyor. Eserin 30. ölçüsünde yer alan glissandolar değişik bir dokusal ve tınısal özellik sergiliyor. Bu ölçüde, 1. keman, 2. keman ve viyola partilerinde sırasıyla Sol, Fa# ve Mi_b notaları duyuluyor. 2. keman Fa# sesini sabit tutarken 1. keman Sol'den aşığı doğru, viyola da Mi_b'den yukarı doğru birlikte glissando'ya başlıyor. Bu iki parti glissando'ya başladıktan sonra 2. keman Sol'den aşığı doğru kaymaya başlıyor. Böylece üç parti de aynı anda glissando duyuruyor. Viyola partisi Mi_b'den Sol sesine ulaştığı anda 1. keman da Sol'den Mi_b sesine ulaşıyor. Bu noktada, 2. keman partisi de diğerlerinden daha geç başladığı glissando'sunda Fa# sesine ulaşıyor. Böylece, ortadaki bu buluşma noktasında yine Mi_b-Fa#-sol ses grubu duyuluyor (örnek 7). Bu noktadan sonra, partiler yaptıkları hareketi tersine doğru tekrarlayarak başladıkları noktaya dönüyor.

Örnek 7:

The musical score for Example 7 consists of four staves. The top three staves (Violin I, Violin II, and Viola) show a glissando effect with notes marked with 'x' and a 'y' symbol. The bottom staff shows a series of chords in a specific key signature.

¹ Tanç'ın *Doğaçlama* ve *Çağrışımlar* adlı orkestra eserlerinde bu tür dalgasal vibrato kullanımları yer alıyor. Bu eserlerdeki kullanımların açıklamaları için bakınız sayfa 89.

Bu kesitte, glissando'ların başladıkları, ortada buluştukları ve bitirdikleri noktaların herbirinde aynı ses grubu duyuluyor. Ne var ki, ortadaki buluşma noktasında Mi \flat ve Sol sesleri viyola ve 1. keman partilerinde yer değiştirdiğinden, aynı ses grubu tınısal olarak farklılık kazanıyor. Bununla birlikte, glissando'nun kesintisiz devinimi durağan ses grubunun değişken biçimde algılanmasını sağlıyor. Bu kullanım biçimi, İlhan Usmanbaş'ın Perpetuum Immobile'sindeki düşünce biçimi ile paralel gibidir.

Hareketli partilerde kütleli tınının kullanımı

Aynı tür tınısal özellikler flüt ve obua partilerinde iki yanaşık sesin – küçük 2'li aralıklar – iki partide yer değiştirerek duyurulması biçiminde kullanılıyor. Örneğin eserin 89-90. ölçülerinde Si-Do ikilisi obua ve flüt partilerinde duyuluyor (örnek 8).

Örnek 8:

Bu örnekte de görüldüğü gibi, başlangıçta obua partisinde Si sesi, ardından Flüt partisinde Do sesi bir arada duyuluyor. Obua partisindeki Si sesi 90. ölçüde flütle ünisona çıkıyor. Burada Do sesi

flüt ve obuanın harmanlaşmış tınısıyla duyulurken ölçünün 4. vuruşunda bu kez flüt partisi Si sesine inerek Si-Do tınısını baştakinden farklı bir karakterde duyuruyor. Aynı kullanım eserin 93. ölçüsünde Do-Re \flat sesleriyle tekrarlanıyor.

Tanç'ın kullandığı kütleli ses gruplarının bir kısmından bölümün başlangıcında söz edildi. Kütleli ses gruplarının farklı biçimlerde kullanılışı bestecinin "senza sincronita" (senkron olmaksızın) olarak adlandırdığı bölmelerde gözleniyor. Eserdeki bu kesitlerden bir tanesi aşağıdaki örnekte gösteriliyor.

Örnek 9:

119 *senza sincronita*

The musical score for Example 9 consists of four staves labeled I, VI, Vla, and Vc/Cb. The music is in 4/4 time and features a sequence of notes: Fa#-Sol-Sol#-La-La#-Si-Do. Each staff has an 'etc...' marking at the end. The marking 'senza sincronita' is written above the first staff.

Bu kesitte, her çalgısal parti, dikey olarak dizildiği takdirde kütleli bir ses grubu oluşturacak 7 adet yanaşık sesi hızlı biçimde, ard arda ve karışık sıra ile duyuruyor. Bu kesitte 1. ve 2. kemanlar Fa#-Sol-Sol#-La-La#-Si-Do seslerini, viyola, viyolonsel ve kontra-baslar aynı sesleri bir oktav alttan duyuruyor (örnek 10).

Örnek 10:

The musical score for Example 10 consists of two staves, treble and bass clef. The music is in 4/4 time and features a sequence of notes: Fa#-Sol-Sol#-La-La#-Si-Do. The notes are written in a way that suggests they are played by different instruments.

Bu kullanım çalınan seslerin çizgisel biçimde duyurulmasını sağlarken, aynı zamanda, kütleli bir tını elde edilmesine olanak sağlıyor. Bu kütleli tını ise, partilerdeki yatay hareket nedeniyle, heterojen bir doku içerisinde beliriyor. Böylece duyulan ses kütleli hem yatay hem dikey özelliğe sahip oluyor. Sürekli devinen ve değişen tınıya sahip bir ses kütleli elde edilmiş oluyor.

Eserin 186. ölçüsünde yukarıda söz edilen kütleli kullanıma benzer bir kesit yer alıyor. Bu kesitte 1. ve 2. kemanlar Sol-Sol#-La-Si \flat seslerini, viyola ise Fa#-Sol-Sol#-La-Si \flat seslerini hızlı biçimde ve karışık sırayla duyuruyorlar. Bu kesiti ilginç kılan özellik her partinin birbiri ardına, farklı zamanlarda susmalarıdır. Eserin bu bölgesi örnek 11'de gösteriliyor.

Örnek 11:

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi, ilk olarak 1. keman, ardından 2. keman ve son olarak viyola susuyor. Çalgıların veya çalgı gruplarının (bu bağlamda 1. keman 2. keman ve viyola grupları) birbiri arasındaki konum ve uzaklık gözönünde bulundurulduğu takdirde, bu kesitin akustik açıdan önemli bir özelliğe sahip olduğu söylenebilir. Ayrıca, tınısal yönden bakıldığında ise, bu kesitteki kütleli tınının partiler birbiri ardına sustukça çizgisel tınıya dönüştüğü gözlemleniyor, böylece, doku

yalınlaştıkça, tını da farklı bir karaktere bürünüyor. Bunun yanı sıra, her üç partide de aynı seslerin aynı rejistrde duyuruldukları dikkate alınır, farklı zamanlarda susan partilerin yankı etkisi uyandırdıkları da gözlemlenebilir.

Yukarda söz edilen hareketli kütleler çoğunlukla yaylı çalgı partilerinde yer alıyor olmalarına karşın, flüt ve obua partilerinde de rastlamak olası. 140 numaralı ölçü bu kullanıma verilecek örneklerden bir tanesi. Eserin bu kesitinde flüt partisi Re-Mi \flat -Fa \sharp -Sol seslerini karışık biçimde duyururken obua partisi bir oktav alttaki Re \sharp -Mi-Fa-Sol \flat seslerini duyuruyor (örnek12).

Örnek 12:

140 *stringendo possibile*
flüt *ete...*
f stringendo possibile
obua *ete...*

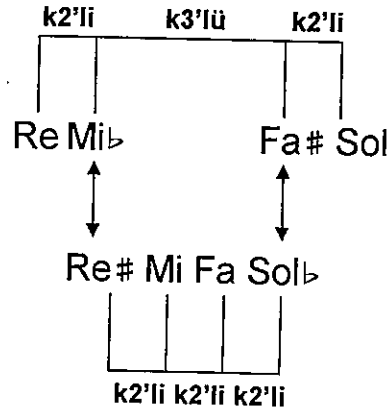
Bu iki partideki notalar dikey olarak gruplandığı zaman birbirinden bir oktav uzaklıkta iki kütleli ses grubu elde ediliyor. Her iki ses grubu da dörder sestem oluşurken bu iki grubun sesleri arasındaki aralık ilişkisi birbirinden farklı yapılara sahip. Örnek 13'de her iki partide kullanılan seslerin kütleli izdüşümleri gösteriliyor.

Örnek 13:

flüt
obua

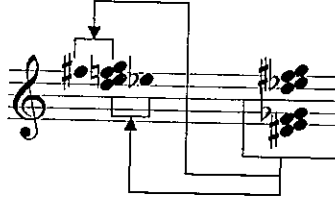
Yukardaki örnekte de görüldüğü gibi, flüt partisi tarafından duyurulan Re-Mi \flat -Fa \sharp -Sol sesleri 2 küçük ikili (Re-Mi \flat ve Fa \sharp -Sol) ve 1 küçük üçlü (Mi \flat -Fa \sharp) aralıklardan oluşurken, obua partisinin duyurduğu sesler ise yalnız küçük ikili aralıklardan oluşuyor (Re \sharp -Mi-Fa-Sol \flat). Bu iki ses kütleleri arasındaki oktav farkı dikkate alınmaksızın yalnız nota sınıfları arasındaki aralık ilişkisi incelendiğinde, obua partisindeki Re \sharp -Mi-Fa-Sol \flat seslerinin flüt partisindeki Mi \flat -Fa \sharp sesleri arasındaki notaları oluşturduğu görülüyor. Bu iki ses grubu arasındaki ilişki aşağıdaki örnekte gösteriliyor.

Örnek 14:



Burada anarmonik biçimde yazılmış olan Re \sharp Mi \flat ve Fa \sharp Sol \flat bu iki ses grubunun ortak seslerini oluşturuyor. İki ses grubu birleştirildiği zaman ise Re'den Sol'e kadar uzanan kromatik bir kütle elde ediliyor (örnek 15). Besteci bu kütlelerin ortasındaki küçük üçlü aralığı oluşturan dört notayı (Re \sharp Mi Fa Sol \flat) kütleli gövdesinden ayırıp bir oktav alttan tınlatarak ses kütlelerinin tınısal özelliğini değiştiriyor.

Örnek 15:



önplana çıkıyor. Oysa 131. ölçüde ikinci keman ve viyola partileri hareketlenerek birinci kemanın dokusuna katıldığında ise hareketli kütle tınısı ön plana çıkıyor. Aşağıdaki 16 numaralı örnekte bu kesitin ilk üç ölçüsü gösteriliyor.

Örnek 16:

The musical score for Example 16 consists of five staves: Violin I (I), Violin II (II), Viola (VI), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). Measure 129 is marked 'sul pont. legato' and 'p'. Violin I plays a tremolo pattern. Violin II and Viola have glissando markings 'gliss lento'. Violoncello and Contrabasso have a glissando marking 'gliss lento' and 'mp'. Measures 130 and 131 continue the patterns with various fingerings and articulations.

130. ölçünün ikinci vuruşunda viyolonsel ve kontrabas partilerinin de glissando duyurmasıyla glissando yapan nota sayısı 4'e yükseliyor ve kütleli glissando düşüncesi daha yoğun bir glissando tınısının oluşmasına neden oluyor.

132 ve 133. ölçüler arasında ise viyolonsel ve kontrabasslar Do# ve Sol notalarından başlayarak yukarı doğru Fa ve Si notalarına kadar glissando duyuruyorlar. Fakat bu kez glissando tremolo biçiminde icra ediliyor. Böylece sade glissandonun akıcı ve kesintisiz tınısı yerini üst partilerdeki hareketli çizgileri taklit eden bir tınıya bırakıyor ve kesitin dokusal gövdesi daha homojen bir biçim alıyor (örnek 17).

Örnek 17:

Kütlesel glissandoya verilecek başka bir örnek 175 ölçüde yer alıyor. Bu kesitte birinci ve ikinci kemanlar ve viyola partileri çift ses glissando yaparken viyolonsel ve kontrabas partileri çeşitli seslere serbest glissando yapıyor. Böylece sürekli devinen ve değişen kütlesel bir tını ortaya çıkıyor. Buradaki glissandoların orta rejistredeki seslerde sıkışık biçimde duyurulmaları kütlesel yoğunluğun ön plana çıkmasına neden oluyor (örnek 18).

Örnek 18:

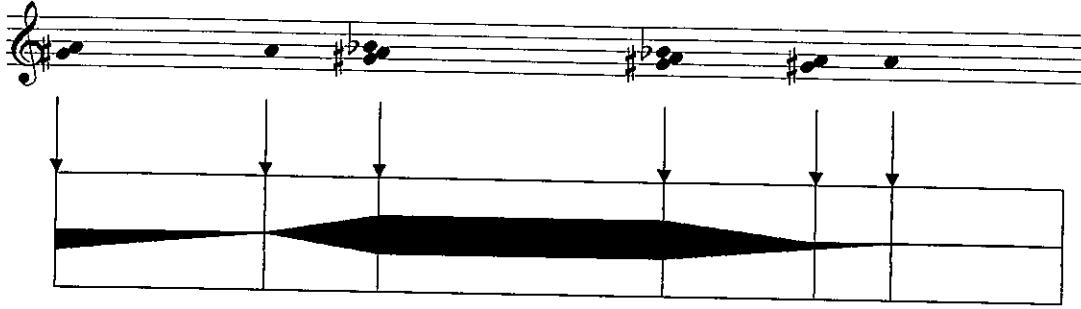
Lyric Concerto'da kütlesel tınıdan çizgisel tınıya geçiş düşüncesine yukarıda kısmen değinildi. Bu kullanıma başka bir

örnek olarak 161. ölçüdeki genişleyen ve daralan kütleli tını düşüncesi gösterilebilir. Eserin bu kesitinde, birinci keman partisi 161. ölçüde Sol#-La seslerini yanaşık olarak duyuruyor. Burada La sesi sabit biçimde uzarken Sol# sesi bir sonraki ölçüde Si \flat sesine ulaşacak biçimde ağır ve dalgalı glissando ile deviniyor. 162. ölçüde ise Sol# sesi Si \flat 'e ulaştığında ikinci keman partisi Sol#-La seslerini duyuruyor. Bu noktada La seslerinin ünison olduğu göz önünde bulundurulursa ses grubunun Sol#-La-Si \flat seslerinden oluştuğu söylenebilir (bakınız örnek 18). 163 ölçüden itibaren ikinci kemanlardaki Sol# yukarı doğru, birinci kemanlardaki Si \flat aşağı doğru glissando yaparak 164. ölçüde La sesine ulaşıyorlar ve bu son ölçüde bütün sesler ünisonda tınıyor (örnek 19).

Örnek 19:

Yukardaki örneğin ek portesinde seslerin değişme noktaları gösteriliyor. Burada, bir kez daha, tınının çizgisellikten kütleliliğe ve kütleliikten çizgiselliğe dönüşme düşüncesinden söz etmek mümkün. Aşağıdaki 20 numaralı örnekte bu kesitin grafik göstergesi yer alıyor. Bu göstergede kütleli tını ile çizgisel tını arasındaki geçişler açıkça gözlemlenebiliyor.

Örnek 20:



Bu kesitteki rejistral genişleme büyük boyutta olmamakla birlikte, eserin birçok yerinde rejistrin uç sınırlara kadar genişlediği gözlemleniyor. Buna örnek olarak, eserin 165. ölçüsünde, yukarda söz edilen kesitin hemen ardında yer alan bölme gösterilebilir. Bu ölçüde rejistr 4 oktav ve 6 yarım seslik genişliğe ulaşıyor (toplam 55 yarım ses). 9 notadan oluşan yoğun ses grubu ise bu geniş rejistre yayıldığından, yoğun fakat ayrışık bir tınısal karakter sergiliyor. Bu kesitte flüt, obua ve birinci kemanlar birbirinden uzak sesler tınlatırken ikinci keman ve viyolalar göreceli daha sıkışık bir kütle duyuruyorlar. Viyolonsel ve kontrabas partisi ise pes rejistrde ezgisel bir çizgi içinde deviniyor (örnek 21).

Örnek 21:

Bu bağlamda, 165. Ölçüdeki kesiti dokusal olarak iki gruba ayırmak olası: flüt, obua, birinci kemanlar, ikinci kemanlar ve viyola partileri uzayan kütleli tınıları ile birinci grubu oluştururken, viyolonsel ve kontrabas partileri duyurdukları ezgisel çizgi ile ikinci grubu oluşturuyor. Tınısal olarak ise bu kesitteki sesleri üç gruba ayırmak olası: tiz ve ayrışık tınıyı duyuran flüt, obua ve birinci kemanlar birinci grubu oluştururken, orta rejistredeki sıkışık kütleli tınıyı duyuran ikinci kemanlar ve viololar ikinci grubu, ilk iki gruptan bağımsız ezgisel çizgiyi duyuran viyolonsel ve kontrabas ise üçüncü grubu oluşturuyor. Aşağıdaki örneğin a) şıkında kesitteki dokusal gruplar, b) şıkında ise tınısal gruplar gösteriliyor.

Örnek 22:

a)

b)

Eserin içindeki rejistral kullanımlar arasında "boş rejistr" olarak adlandırılabilir rejistral özellik eserin birçok yerinde göze çarpıyor. İki veya daha fazla sesin birbirinden uzak rejistrlerde tınlanması ve bu iki ses arasında başka ses bulunmaması boş rejistr

düşüncesini oluşturuyor. Bu kullanıma örnek olarak, *Lyric Concerto*'nun 26. ölçüsündeki kesit gösterilebilir. Bu ölçüde viyolonsel ve kontrabas patrisindeki Do# sesi ile obua partisindeki Fa sesi yalın biçimde tınlayarak boş rejistr özelliğini ortaya çıkartıyorlar. Bu kesit aşağıdaki örnekte gösteriliyor (örnek 23).

Örnek 23:

The musical score for Example 23 consists of seven staves. The top two staves are for Flute (fl) and Oboe (ob). The Oboe part has a melodic line starting with a half note D# (Do#) and a half note F (Fa), marked with *mp* and *mf* dynamics. The bottom five staves are for Violin I (I), Violin VI (VI), Violin II (II), Viola (Vla), and Violoncello (Vc) and Contrabass (Cb). The Violoncello and Contrabass parts feature a half note D# (Do#) and a half note F (Fa), marked with *sfz* dynamics.

Yukardaki örnekte görüldüğü gibi, Do# ile Fa sesleri arasında başka hiçbir ses bulunmuyor. Bu özellik iki sesin yalın ve keskin biçimde tınlamalarını sağlıyor. Ölçünün sonunda viyolonsel ve kontrabasin duyurduğu Do sesi hareketlenirken, obua partisindeki Fa sesi de yarım ses pesleşerek Mi sesine iniyor. Boş rejistr kullanımının en önemli özelliği kullanılan rejistr al sınırların yalın ve keskin biçimde ortaya çıkmaları ve bu iki sınır arasındaki boşluğun bu seslerin oluşturduğu tınsal karakterin ön plana çıkmasına olanak sağlamasıdır.

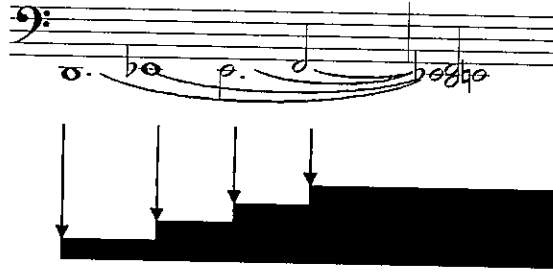
Boş rejistr düşüncesinin ikiden fazla sesle kullanımına örnek olarak eserin 107. ölçüsü gösterilebilir. Bu kesitte birinci ve ikinci

kemanlar tiz Fa# sesini duyururken viyolonsel ve kontrabas partisi ölçü başında Re sesini duyuruyor. Ölçü içerisinde Re sesine sırasıyla Mi \flat , Mi ve Fa sesleri eklenerek kütleli bir ses grubu oluşuyor (örnek 24).

Örnek 24:

Bu kesitte ikiden fazla sesin kullanılması boş rejistr özelliğini bozmamaktadır, zira ölçünün başında duyurulan Re ve Fa# seslerine daha sonradan katılan Mi \flat , Mi ve Fa sesleri bas partideki Re sesine yanaşık konumda duyuluyor. Dolayısıyla bas partisindeki Re-Mi \flat -Mi-Fa kütleli ile tiz Fa# arasında 4 oktav ve 4 yarım seslik boşluk bulunuyor. Bu özellik de kütleli tını ile boş rejistr tınısının harmanlanmış örneğini oluşturuyor. Bu örneğin viyolonsel ve kontrabas partilerinde tınının çizgisellikten kütleliliğe dönüşüm düşüncesi bir kez daha ortaya çıkıyor. Burada bas partisi tek sesli çizgisel tınıdan 4 sesli kütleli tınıya dönüşüyor. Aşağıdaki örnekte bu dönüşümün grafik göstergesi yer alıyor (örnek 25).

Örnek 25:



Eserin 230. ölçüsünde yer alan ses grubu tam olarak boş rejistr özelliğinde olmasa da bu düşünceye koşut bir tınısal yapı içerisinde deviniyor. Bu ölçü 26 numaralı örnekte gösteriliyor.

Örnek 26:

The image shows four staves of musical notation. The top staff is labeled 'I' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'VI' and contains a melodic line. The third staff is labeled 'Vla' and contains a melodic line. The bottom staff is labeled 'Vc' and 'Cb' and contains a melodic line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamics.

Birinci ve ikinci kemanlardaki Mi_b -La-Re sesleri ses grubunun üst bölümünü oluştururken, viyola viyolonsel ve kontrabaslardaki Re_b -Do sesleri de alt bölümü oluşturuyor. Böylece rejistral olarak ikiye ayrılan ses grubunun Do ve Mi_b arasındaki 2 oktav ve 3 yarım seslik orta bölümü boş kalıyor. Bu özellikten dolayı, birbirinden rejistral açıdan uzak olan iki ses grubu bölümü iki ayrı kutup oluşturuyor ve ses grubu gövdesinin tınısal karakterini etkiliyor.

Eserin sonlarına doğru, yukarıda söz edilen birçok tınısal ve dokusal özelliğin bir arada kullanıldığı kesitler yer alıyor. 240 numaralı ölçüde, rejistral genişleme, kütleli glissando, boş rejistr ve hareketli kütle düşünceleri düşünceleri birlikte kullanılıyor. Bu kesit aşağıdaki örnekte gösteriliyor.

Örnek 27:

The musical score for Example 27 is presented in a multi-staff format. The top two staves are for Flute (fl) and Oboe (ob), both playing rapid sixteenth-note passages. The next two staves are for Violin I (I) and Violin VI (VI), which play a melodic line with a glissando effect. The fifth staff is for Viola (Vla) and the sixth for Violoncello (Vc) and Contrabasso (Cb), both playing a rhythmic pattern. The bottom two staves show a final section with a 'boş rejistr' (empty register) effect, characterized by sparse, isolated notes.

yukardaki örnekteki birinci ölçüde, birinci ve ikinci kemanlar Do#-Sol# seslerinden yukarı doğru, viyola viyolonsel ve kontrabaslar ise hemen ardından Re-La seslerinden aşağı doğru kütleli glissando duyuruyorlar. Bu glissandolar rejistral genişlemeyi sağlarken, bir sonraki ölçünün ikinci vuruşunda boş rejistr tınısına ulaşıyorlar. Buradaki boş rejistri bir kez daha ses

gruplarının kutuplaşmış tınısı oluşturuyor: viyola viyolonsel ve kontrabaslar Si \flat -Do seslerini yanaşık biçimde duyururken birinci ve ikinci kemanlar Fa-Si-Mi seslerini duyuruyorlar. Bu ses grubu yukardaki örneğin altındaki ek portelerde gösteriliyor. Diğer yandan, yaylılar glissando ve boş rejistr tınlarını duyururken flüt ve obua partileri hızlı ve yatay devinimleriyle hareketli kütle tınısını oluşturuyorlar. Flüt ve obua partilerinin duyurdukları sesler ve bu seslerin oluşturduğu ses kütlesi aşağıdaki örnekte ayrıca gösteriliyor (örnek 28).

Örnek 28:

Flüt partisi Si \flat -Do-Do \sharp -Re-Mi-Fa seslerini karışık sırayla duyururken Obua partisi de aynı rejistrdeki Mi-Fa-Sol \flat -La-Si seslerini karışık sırayla duyuruyor.

27 numaralı örnekte gösterilen kesit, aynı biçimde, 242. ölçüde de yer alıyor. Böylece, Cengiz Tanç'ın *Lyric Concerto*'da kullandığı temel tınısal ve dokusal öğeleri eserin son ölçülerinde kısmen bir arada kullanarak bu öğelerin sentezini oluşturma düşüncesini görmek mümkün.

BÖLÜM III

İlhan Usmanbaş ve Cengiz Tanç'ın orkestra eserlerinde tınısal kullanımlar.

Bir önceki bölümde İlhan Usmanbaş'ın *Perpetuum Immobile-Perpetuum Mobile* ve Çengiz Tanç'ın *Lyric Concerto* adlı eserlerinin tınısal ve dokusal incelemeleri yapıldı. Bu bölümde Usmanbaş ve Tanç'ın orkestra eserlerindeki tınısal ve dokusal kullanımlara daha geniş bir bakış açısıyla değinilecek.

Bir önceki bölümde, Cengiz Tanç'ın *Lyric Concerto* adlı eserindeki kütleli genişleme ve bu bağlamda çizgisel tınıdan kütleli tınıya dönüşüm düşüncesi incelendi. Tanç'ın diğer orkestra yapıtlarında da bu düşünceye rastlanıyor. Örneğin *Sentez I* adlı eserinin 64. ölçüsünde bakır ve tahta üflemeli sazlar grubunda 10 vuruş içerisinde bakır tınısı tek sestem 8 sesli kütleyle ulaşıyor. Bu kesit aşağıdaki örnekte gösteriliyor.

Örnek 1:

The musical score for Example 1 shows a brass section with the following parts: B.c.l., 2 fag., C.fag., 3 tr., 4 cor., 1,2 trb., and 3, tub. The score is in 4/4 time and features a dynamic progression from *mf* to *ff* with a *cresc.* (crescendo). The brass instruments play a rhythmic pattern of eighth notes. The 3rd trumpet part has a 5. finger marking. The 2nd and 3rd flutes, 3rd trumpet, and 3rd tuba parts have a 6. finger marking. The 4th horn part has a 5. finger marking. The 1st and 2nd trombones and 3rd tuba parts have a 6. finger marking. The score is marked with *mf*, *cresc.*, and *ff*.

İlk dörtlük içerisinde 1. ve 2. korno Si sesini duyurduktan sonra, 3. vuruşta bas tuba, trompet, kontrafagot ve klarinetin diğer sesleri duyurmasıyla ses kütlelerinin tınısal karakteri de bakır ve tahta üflemeli tınlarının harmanlanmış biçimine dönüşüyor. Bu kütlelerin genişleme sürecinde eklenen sesler örnek 2'de gösteriliyor.

Örnek 2:

Bu düşüncenin daha küçük boyutlarda kullanıldığı bir kesit ise *Sentez I*'in 116. ölçüsünde yer alıyor. Ölçünün ilk vuruşunda 3. trompet Mi# sesini altılama biçiminde tekrarladıktan sonra, ikinci vuruşta Mi# sesinin üzerine 2. trompet tarafından Fa#, üçüncü vuruşta ise 1. trompet tarafından Sol# sesleri eklenerek bu ölçü içerisinde tek sesli çizgisel tınıdan üç sesli kütleli tınıya ulaşıyor (örnek 3).

Örnek 3:

Kütleli genişleme düşüncesine Tanç'ın *Çağrışımlar* adlı yapıtında da rastlamak olası. *Sentez*'deki çalgısal kullanım, benzer biçimde, *Çağrışımlar*'ın 179. ölçüsünde yine bakır çalgılar grubunda yer alıyor. Bu kesitte kütleli genişleme, iki vuruş içinde tekil Fa

sesinden Sol#-Si \flat -Si-Do-Fa-Re seslerinden oluşan 6 sesli kütle tınısına ulaşıyor. Bir sonraki ölçüde aynı kullanım bir tek ses değişikliğiyle tekrarlanırken, 182. ölçüde iki ses değiştirilerek üçüncü kez tekrarlanıyor. Bu üç ölçüdeki kütle genişleme ve kütleler arasındaki benzerlik ve farklılıklar aşağıdaki örnekte gösteriliyor.

Örnek 4:

The musical score for Example 4 consists of three measures, labeled 'ölçü 179', 'ölçü 180', and 'ölçü 182'. The score is written for a large ensemble, including three trumpets (3 tr.), two horns (1, 2 cor.), four trombones (3, 4), two tubas (1, 2), four euphoniums (3, 4), and a bass tuba (B.tb.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score shows a chromatic sequence of notes in the upper staves, with dynamics ranging from sfz to ff. The lower staves show the corresponding bass line and chordal accompaniment. The score is divided into three measures, each with a different dynamic marking (sfz, ff, ff) and a different number of notes (3, 3, 3). The score is written in a staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score shows a chromatic sequence of notes in the upper staves, with dynamics ranging from sfz to ff. The lower staves show the corresponding bass line and chordal accompaniment.

Aynı düşüncenin uzun seslerle kullanımına İlhan Usmanbaş'ın *Uğur Mumcu Anısına Büyük Orkestra için Müzik* adlı yapıtında rastlanıyor. Eserin 5-6. ölçülerinde keman ve flüt partilerinde 5 sesli kromatik kütle genişlemesi yer alıyor. Si \flat -Si-Do-Do# seslerinden oluşan kütle 6. ölçünün sonuna kadar tutuluyor (örnek5).

Örnek 5:

Bu kesitte keman ve flütlerin çok tiz rejistrlerde kullanılmış olması bu iki çalgı grubunun tınlarının homogen bir karakter kazanmasını sağlıyor. Oysa, yapıtın 7. ölçüsündeki üç sesli Mi-Fa-Fa# kütlesi, yaylı tınısı kullanılmaksızın, flüt, obua, klarinet ve 1.trompet partilerince duyuruluyor. Böylece, bir önceki ölçüde yer alan kütleden ses içeriği açısından farklılık taşımakla birlikte, çalgısal tını açısından da tümüyle farklı bir karaktere bürünmüş oluyor. Ayrıca, Mi-Fa-Fa# kütlesinin iki oktavda duble edilmiş olması da kütlenin tınısal karakterini etkiliyor (örnek 6).

Örnek 6:

Kütlesel genişleme ile doğru orantıda olan tınısal genişleme düşüncesinin daha geniş bir ölçek içinde ele alınışına yine Cengiz Tanç'ın *Çağrışımlar* adlı yapıtının başlangıcında rastlanıyor. Yapıtın ilk ölçüsünde piccolo, 1. ve 2. kemanlar La-Si seslerini duyurarak ince bir doku oluşturuyor. 4. ölçüde 1. flütün, 5. ölçüde de viyolaların girmesiyle doku yoğunlaşırken tını da Sol#-Si \flat -Si-Do-Do# seslerine genişliyor. Eserin 12. ölçüsünde obuanın müziğe katılmasıyla yaylılar susuyor ve yalnızca tiz tahta üflemleri tınısı beliriyor. Bu tahta üflemleri çalgılar tınısına 18. ölçüde 1. klarinet, 19. ölçüde ise yeniden 1. ve 2. kemanlar ekleniyor. Böylece, 20. ölçüde kullanılan sesler Fa-Fa#-Sol-Sol#-La-Si \flat -Si-Do-Do#'e genişliyor. 28. ölçüde viyolonseller, 29. ölçüde fagotlar, 31. ölçüde de 1. ve 2. kornlar müziğe katılıyor. 40. ölçüde ise bakır çalgılar, tahta üfleme ve yaylıların tamamı ve vurma çalgıların eklenmesiyle dokusal ve tınısal yoğunluk doruk noktasına ulaşıyor. Böylece, tınısal genişleme düşüncesinin eserin ilk 43 ölçüsüne yayılmış olduğu görülüyor. Bu yayılma, tutulan uzun seslerle değil, kütlesel grupları oluşturan seslerin partiler arasında değiştirilerek gerçekleştiriliyor. Bu etki ilk dört ölçüde en sade biçiminde görülüyor (örnek 7).

Örnek 7:

The musical score for Example 7 is written in 4/4 time and consists of four staves. The Piccolo part (top staff) begins with a piano (p) dynamic and plays a series of notes: La, Si, La, Si, La, Si, La, Si. The Flute part (second staff) is silent until the 4th measure, where it enters with a mezzo-piano (mp) dynamic, playing a series of notes: La, Si, La, Si, La, Si, La, Si. The Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2) parts are marked 'con sord.' and play a series of notes: La, Si, La, Si, La, Si, La, Si. The dynamics are p for Piccolo and Vln. 1, and mp for Fl. and Vln. 2.

Seslerin partiler arasında dolaşımı her bireysel partiye hareket kazandırırken, kullanılan ses grupları aynı olmasına rağmen tınısal karakterin sürekli değişime uğramasına da neden oluyor. Böylece, tınısal genişleme, bu 43 ölçü süresinde, sürekli devinim içerisinde gerçekleşiyor.

Notaların çalgı partileri arasında dolaşımı düşüncesi İlhan Usmanbaş'ın *Uğur Mumcu Anısına Büyük Orkestra için Müzik* adlı yapıtının 23. ölçüsünde de yer alıyor. İki sesli tınısal çerçeve içinde devinen sesler 1. ve 2. kemanlar tarafından duyuruluyor. Eserin bu kesitinin 25. ve 26. ölçüleri aşağıdaki örnekte gösteriliyor.

Örnek 8:

Bu iki ölçü boyunca kullanılan Si \flat -Si-Do-Do \sharp -Re-Re \sharp -Mi sesleri 1. ve 2. keman partileri arasında değişerek, farklı zamanlarda duyuluyor. Sesler arasında küçük ikili ilişkiler çoğunluğu oluşturuyor. Bununla birlikte, kullanılan partilerin ikisinin de keman partisi olması çalgısal tınının sabit kalmasına neden oluyor fakat seslerin her vuruş içinde değişmesi sessel tınının sürekli devinimini ve değişimini sağlıyor.

Belirli motiflerin partiler arasında yankı etkisi yaratacak biçimde kullanıldığı kesitlere Cengiz Tanç'ın *Doğaçlama*'sında rastlamak olası. Buna örnek olarak eserin 34-36.ölçüleri arasındaki tahta üflemeli çalgı grubu gösterilebilir (örnek 9).

Örnek 9:

The musical score for Example 9 consists of seven staves. The top four staves are labeled: Picc., 2 Fl., 2 Ob., and C.A. (Cor Anglais). The bottom three staves are labeled: 2 Cl., B.Cl., and 2 Fag. The score shows four distinct motifs, each introduced by a different instrument in a sequence. The motifs are then repeated by other instruments in the ensemble.

Bu kesitte 4 seslik motifler, birbiri ardına, farklı partiler tarafından duyuruluyor. Motiflerin farklı partiler tarafından duyurulması tınının sürekli değişmesini sağlıyor. Burada dikkat çeken noktalardan biri, motiflerin birbirinden farklı olmasıdır. Bundan dolayı tam anlamıyla bir yankıdan söz etmek olası olmayabilir. Fakat tüm motiflerin aynı ezgisel çizgi içinde kurulmuş olması bu etkiyi güçlendiriyor. Bununla birlikte, motifleri oluşturan sesler arasında kromatik ilişki bulunuyor ve bu ilişki, korangle partisinde hariç, bütün tekrarlarında korunuyor. Aşağıdaki örnekte bu motifleri oluşturan ses grupları gösteriliyor.

Örnek 10:

The musical score for Example 10 shows four sequential motifs in different parts: Klarinet (measure 34), Korangle (measure 35), Obua (measure 36), and Piccolo (measure 36). The motifs are then repeated in the Bas klar., Fagot, and other parts. The score is divided into three measures: ölçü 34, ölçü 35, and ölçü 36. The instruments are labeled: klarinet, korangle, obua, picc., bas klar., and fagot.

Yankısal etki düşüncesine Usmanbaş'ın *Uğur Mumcu Anısına Büyük Orkestra için Müzik* adlı yapıtının 108-111. ölçüleri arasında da rastlanıyor. Bu kesitte 3 flüt ve 2 obua, 10 seslik bir motifi birbiri ardına duyuruyorlar. Bu taklitsel girişler bir yandan yankı etkisini güçlendirirken, diğer yandan tınısal genişleme düşüncesini de ön plana çıkartıyor. Aşağıdaki örnekte bu kesitin 108. ve 109. ölçüleri gösteriliyor.

Örnek 11:

The musical score for Example 11 consists of five staves. The first three staves are for flutes (fl. 1, 2, 3) and the last two are for oboes (ob. 1, 2). The music is written in 2/4 time and begins with a dynamic marking of 'p' (piano). The first 7 measures show all instruments playing the same melodic line in unison. From measure 8 onwards, the instruments split into two parts: the first part continues the melodic line, while the second part plays a lower, more rhythmic accompaniment. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Çizgisel tınının kütlelel tınıya dönüşümü düşüncesine bir önceki bölümde Cengiz Tanç'ın *Lyric Concerto*'sunda değinilmişti. Bu düşünce Usmanbaş'ın *Uğur Mumcu* eserinin 106. Ölçüsündeki hızlı kesitte kullanılıyor. Flüt, obua, klarinet ve trompetler tarafından duyurulan 13-14 seslik ezgisel çizginin ilk 7 sesi tüm partilerde ünison olarak çalınıyor. Ezgisel çizginin son yarısında ise her parti farklı bir ses duyurarak kütlelel hareket oluşturuyorlar. Bununla birlikte, flüt ve obualardaki ezgisel çizgilerin 13, klarinet ve trompetlerdeki ezgisel çizgilerin 14 sestem oluşması partiler

arasındaki senkron farklılığını güçlendiriyor. Bu nedenle, kütlelerin kesinliğinden söz etmek olası değildir (örnek 12).

Örnek 12:

The image displays a musical score for a woodwind section, labeled 'Örnek 12:'. The score is written in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It consists of several staves, each representing a different instrument. The instruments are: 1. Flute (fl.), 2. Flute (fl.), 3. Flute (fl.), 1. Oboe (ob.), 2. Oboe (ob.), 1. Clarinet (cl.), 2. Clarinet (cl.), 1. Trombone (tb.), 2. Trombone (tb.), and 3. Trombone (tb.). Each instrument part is written with a single melodic line, featuring a series of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamics markings. The notation is dense and complex, with many notes and accidentals, indicating a highly technical and expressive piece of music.

Usmanbaş'ın aynı eserinin 113-130 ölçüleri arasında ilgi çekici bir tınısal kullanım yer alıyor. Bu 17 ölçülük kesit boyunca, 3 fagot, bas klarinet, 3 trombon viyolonsel ve kontrabaslar uzun soluklu ağır devinen bir ezgisel çizgi duyuruyorlar. Uzun seslerden oluşan bu ezgisel çizginin her notası yukarıda belirtilen çalgılar tarafından çalınıyor. Bununla birlikte, fagotlar, bas klarinet, viyolonseller ve kontrabaslar sesleri uzatırken trombonlar notaları

kısa değerlerle duyurup susuyorlar. Böylece, trombonların ardından uzayan fagot, bas klarinet, viyolonsel ve kontrabasların harmanlanmış tınısı, trombonların bakır tınısının yankısal uzantısı¹ (*reverberation*) etkisini yaratıyor. Aşağıdaki örnekte, bu kesitin 113-116. ölçüleri arasındaki ezgisel çizgi gösteriliyor.

Örnek 13:

The image shows two systems of musical notation for Example 13. The first system covers measures 1, 2, and 3, and the second system covers measure 9. Each system consists of three staves: the top staff is for fagot and bas klarinet (fg. clbas), the middle staff is for three trombones (tn 1,2,3), and the bottom staff is for viyolonsel and kontrabas (vc cb). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. A double bar line is present between the two systems.

Cengiz Tanç'ın *Lyric Concerto*'daki hareketli kütle kullanımlarından bir önceki bölümde söz edildi. Bu kullanıma bestecinin diğer eserlerinde de rastlamak olası. Özellikle "Senza Synchronita" olarak adlandırdığı bu kesitlerden biri *Doğaçlama* adlı eserinde yer alıyor. Piccolo, flüt, ve obua partisi Sol \flat -La \flat -Si \flat -Do seslerini klarinet partisi ise Sol \sharp -La \sharp -Si \sharp seslerini 32'lik değerlerle serbest biçimde çalıyorlar. Böylece büyük 2'li aralıklardan oluşan 4

¹ Türkçe karşılığı "yankı" ya da "yansıma" olan *reverberation* terimini burada yankısal uzantı biçiminde kullanmak tercih edilebilir. Zira, *reverberation* terimi seslerin sustuktan sonra mekan içinde bıraktıkları "yankılanma" için kullanılmaktadır. Bu "yankılanma" seslerin yankısal uzantıları olarak kabul edilebilir.

sesli bir hareketli kütle elde ediliyor. Bu ölçüler boyunca aynı şablon yaylı çalgılar partisinde de duyuluyor, böylece, kesitin tınısı katmanlaşarak yoğunluk kazanıyor. Bu kesitteki tahta üflemeli çalgılar grubu aşağıdaki örnekte gösteriliyor.

Örnek 14:

Aynı kullanımın daha değişik biçimine eserin başka bir kesiminde rastlanıyor. Bu kesitte piccolo, flüt, obua ve klarinel partileriyle birlikte, piyano ve keman partileri de "Senza Sincronita" biçiminde çalınıyor. Bu kesiti ilginç kılan nokta ise, hızlı ve serbest biçimde çalınan notalar arasında kromatik ilişki olmasına karşın değişik oktavlarda duyurulmalarıdır. Örneğin keman partisindeki Mi-Fa-Sol^b sesleri 3 ayrı oktava yayılmış biçimde yer alıyor. Piyanodaki La-Si^b-Do^b-Mi sesleri de 4 oktavda çalınıyor. Böylece, kesitin tınısal karakteri kütleli özelliğini korurken, geniş alana yayılarak tınısal yelpazesini genişletiyor. Aşağıdaki örnekte bu kesitin "Senza Sincronita" bölümü gösteriliyor.

Örnek 15:

Musical score for Example 15, showing six staves: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), and Violin (Vln.). Each staff contains a melodic line with a '1' above the first measure and 'ect...' at the end, indicating a repeating pattern.

Bu kesit süresince, hareketli kütle tınısı devam ederken, trompet ve timpani partilerinde değişik motifler duyuruluyor. Bu motiflerde kullanılan seslerin yukarıda söz edilen hareketli kütleleri oluşturan seslerle aynı olmaları dikkat çekicidir. Örneğin kemanların 3 oktava yayarak duyurduğu Mi-Fa-Sol \flat seslerini trompetler yanaşık olarak duyuruyor (bkz. örnek 16). Timpaninin Sol \flat -Fa glissandosunu da kemanlardaki Mi-Fa-Sol \flat ses grubuna ait.

Örnek 16:

Musical score for Example 16, showing two staves: Trumpet (Trpt.) and Timpani (Timp.). The Trumpet staff has a melodic line with a '1' above the first measure and 'ff' below it. The Timpani staff has a glissando marked 'gliss.' and 'v'.

Hareketli kütlelerle diğer motiflerin aynı ses gruplarını paylaşması kesitin tınısal bütünlüğünü sağlarken, motiflerin hareketli kütlelerle bütünleştiği gözlemleniyor.

Hareketli kütle düşüncesinin daha farklı biçimde kullanımına Usmanbaş'ın *Uğur Mumcu Anısına Büyük Orkestra için Müzik* adlı eserinde rastlanıyor. Eserin birçok kesitinde olduğu gibi, 97. ölçüde flüt, obua, klarinet ve trompetler belirli aralıklarla nota sayısı 10 ile 15 arasında değişen yatay motifler duyuruyorlar. Dikey olarak bakıldığında ise parti eşleşmelerinin sürekli değiştiği görülüyor. Bu kesitteki çok katmanlı doku ve parti eşleşmelerinin sürekli değişimi tınısal karakterin de sürekli devinim içinde olmasına neden oluyor. Bu kesit örnek 17'de gösteriliyor.

Örnek 17:

The image displays a musical score for Example 17, featuring a complex texture with multiple staves. The score is divided into two systems by a vertical dashed line. The staves are labeled as follows: 1 (Flute), fl. 2 (Flute), 3 (Flute), 1 (Oboe), 2 (Oboe), 1 (Clarinet), 2 (Clarinet), 1 (Trumpet), 2 (Trumpet), and 3 (Trumpet). Each staff contains a series of notes, often grouped into horizontal lines, representing the 'horizontal motifs' mentioned in the text. The notation includes various accidentals and stems, indicating a complex rhythmic and melodic structure.

Bu motiflerin eş zamanlarda duyulması kuşkusuz kütleli bir etki yaratmaktadır. Ne var ki duyurulan her motif yapısal ve zamansal olarak birbirinden bağımsız olduğundan harmanlanmış bir kütleli tınıdan söz etmek olası değildir. Bu noktada, bu kesit, Tanç'ın örnek 15'de gösterilen hareketli tını kullanımıyla farklılık gösteriyor.

Bir önceki bölümde, Cengiz Tanç'ın *Lyric Concerto*'sundaki dalgalı vibrato kullanımlarına değinilmişti. Bu kullanıma bestecinin diğer eserlerinde de rastlanıyor. Özellikle *Sentez I* adlı eserinin 239-254. ölçüleri arasında dalgalı vibrato düşüncesi diğer kullanımlardan daha değişik bir etki yaratıyor. Bu kesitin 239-244. ölçülerini kapsayan ilk 5 ölçü boyunca yaylı çalgılar grubunda Re-Mi-La-Si-Fa# sesleri uzun düz sesler biçiminde duyuruluyor. Bu seslerin oluşturduğu ses kütleli aşağıda gösteriliyor.

Örnek 18:



244. ölçüye kadar düz biçimde duyurulan sesler bu ölçüden itibaren birer birer hareketlenerek dalgalı vibratoya dönüşüyorlar. Seslerin birbiri ardına hareketlenmesi tınısal değişimin de adım adım gerçekleşmesine neden oluyor. Bu hareketlenme, aynı zamanda, ses kütleli tınısal olarak birinci plana itiyor ve dikkati bu hareketli kütle üzerine topluyor. Aşağıdaki örnekte, hareketlenmenin başladığı 243-246. ölçüler arasındaki kesit gösteriliyor.

Örnek 19:

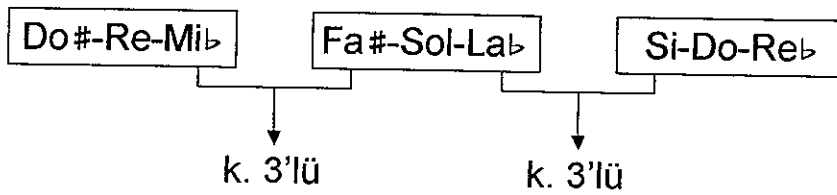
The musical score for Example 19 consists of five staves. The top staff is Violin 1 (Vln. 1), the second is Violin 2 (Vln. 2), the third is Viola (Vla), the fourth is Violoncello (Vlc), and the fifth is Contrabasso (Cb.). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score shows a melodic line with notes labeled 'do', 'fa', and 'si' with arrows indicating pitch movement. The Viola part has a sharp sign on the key signature.

Kütlesel hareketin başka bir kullanımına da İlhan Usmanbaş'ın *Senfonik Bölüm* adlı eserinde rastlanıyor. Eserin 106-109. ölçüleri arasında kontrabas grubu 6 partiye bölünerek 8'lik ve 16'lık değerlerde ezgisel çizgiler duyuruyor. Her partideki ezgisel çizgi birbirinden farklı olduğundan her 8'lik veya 16'lık değerde farklı bir kütle duyuluyor. Böylece kütle hareketi elde ediliyor. 109. ölçünün sonunda ise aynı düşünce yine altı partiye bölünmüş viyolonseller tarafından gerçekleştirildikten sonra, 113. ölçünün sonunda yeniden kontrabaslar duyuluyor. Böylece 106-117. ölçüler arasında kontrabas ve viyolonseller arasındaki diyalog kütlesel hareket düşüncesini ön plana çıkartıyor. Ayrıca, her iki çalgı grubunda da *pianissimo* ve *sul ponticello* etkilerinin kullanılması kesitin tınısal karakterini etkilerken, viyolonsel ve kontrabas grupları arasındaki bağların daha homojen biçimde gerçekleşmesini sağlıyor. Aşağıdaki örnekte, bu kesitin 107 ve 108. ölçüleri ve bu ölçüler arasında duyulan seslerin oluşturdukları ses kütleleri gösteriliyor.

Örnek 20:

Aynı eserin 92. ölçüsünden 105. ölçüsüne kadar ikinci keman ve viyolalarda kütleli glissando kullanımına rastlanıyor. 6 partiye bölünmüş ikinci kemanların ilk üç partisi Fa#-Sol-La \flat kromatik seslerden, diğer üç parti ise Do#-Re-Mi \flat seslerinden aşağı doğru ağır ve uzun glissandolar duyuruyor. Dolayısıyla, Fa#-Sol-La \flat -Do#-Re-Mi \flat seslerinden oluşan 6 sesli bir kütle oluşuyor. 93. ölçüde viyolaların Si-Do-Re \flat seslerini duyurmasıyla kütle de 8 sese ulaşıyor. Kütlenin gövdesini oluşturan 9 ses, birbiri içinde üç gruba ayrılıyor, her grup da 3 kromatik sestten oluşuyor. Her kromatik grup da birbirinden küçük 3'lü aralıklarla ayrılıyor (örnek 21).

Örnek 21:



Glissandolar en alt noktaya ulaştıktan hemen sonra aynı işlem tekrarlanıyor. Böylece, sürekli devinim içinde bulunan bir kütleli glissando tınısı oluşuyor. Aşağıdaki örnekte 92, 93, 94. ölçüleri gösteriliyor.

Örnek 22:

The musical score for Example 22 consists of two staves: Vln. 2 (Violin 2) and Vla. (Viola). The Vln. 2 staff is marked 'div. a 6' and 'pp'. The Vla. staff is marked 'pp'. Both staves show a glissando passage starting with a quarter note and a sharp sign, followed by a glissando line. The glissando line is marked 'gliss. molto lento'. The passage ends with a quarter note and a flat sign. The score is divided into two measures by a vertical line.

Yukarda görüldüğü gibi, Fa \sharp -Sol-La \flat , Do \sharp -Re-Mi \flat ve Si-Do-Re \flat ses gruplarından başlayan inici glissandolar göreceli hızlarla devinirken, kütle tınısının da göreceli belirsizlik içinde değişime uğramasına neden oluyor.

Sonuç

Bu tezde, İlhan Usmanbaş ve Cengiz Tanç'ın orkestra yapıtlarındaki tınısal özellikler incelendi ve bu incelemeler doğrultusunda birçok veri sunuldu.

Usmanbaş'ın *Perpetuum Immobile - Perpetuum Mobile* adlı eserinin detaylı incelemesinin sonucunda, birinci bölüm *Perpetuum Immobile*'nin temel düşüncenin üç değişik ses grubunun sistematik biçimde örgütlenmesine dayalı olduğu görüldü. Bu bağlamda, tınısal öğeler tümüyle çalgısal birleşimlere bağlı kalırken, ses gruplarını oluşturan seslerin yatay ve dikey kullanımları tınısal hareketi sağlıyor. Aynı düşüncenin eserin ikinci bölümünde de kullanıldığı görülüyor.

Cengiz Tanç'ın *Lyrıc Concerto*'sunun detaylı incelemesinde , tınısal malzemenin çalgıların tınısal olanaklarının işlenmesiyle oluşturulduğu saptandı. Bu malzemeler doğrultusunda, *kütlesel glissando*, *hareketli kütle*, *dalgasal vibrato* kavramlarının eserin temel tını öğeleri arasında yer aldığı gözlemleniyor. Bu tınısal öğelerin, Usmanbaş ve Tanç'ın diğer orkestra eserlerinde de kullanıldığı, bestecilerin diğer orkestra eserlerinin incelenmesiyle belirginlik kazanıyor. Bunların yanı sıra, kütlesel ses gruplarının ve bu kütlelerin düzenleniş biçimleri tınısal malzeme arasında çok önemli bir yer tutuyor. Zira ses kütlelerinde kullanılan seslerde gerçekleştirilen değişikliklerin tınısal karakteri büyük ölçüde etkilediği yapılan analizlerde detaylı biçimde gözlemlendi.

Bu verilerin sonucunda, Usmanbaş ve Tanç'ın orkestra eserlerinde kendi içlerinde alt sınıflara bölünen iki çeşit temel tını ögesinin kullanıldığı görülüyor:

- 1) sessel tını: özellikle kütleli ses gruplarının düzenlenişinde, kullanılacak seslerin seçilmesi ve bu seçim doğrultusunda ses kütlelerinin birbirinden farklı tınısal karakterlere sahip olması. Bu bağlamda, tekil sesler ve kütleli ses grupları a) çizgisel tını ve b) kütleli tını olmak üzere "sessel tını" başlığı altında iki ayrı tınısal sınıfa ayrılıyor.
- 2) çalgısal tını: yani belli bir ses ya da ses grubunu duyuran çalgı veya çalgıların seçimi ve seçilen çalgıların birleşiminin oluşturduğu tınısal karakter. Bu tını ögesi, özellikle Usmanbaş'ın Perpetuum Immobile'sinde çok önemli rol üstleniyor. "Çalgısal tını" sınıfı içinde, çalgıların tını olanaklarının işlenmesiyle elde edilen tınısal özellikler de yer alıyor. Dalgasal vibrato ve çeyrek ses kavramı, hareketli kütle, kütleli glissando kavramları ve dalgasal vibratonun kütleli biçimde kullanımı "çalgısal tını" başlığı altında yer alan tınısal ögeler arasında bulunuyor.

İlhan Usmanbaş'ın Eser Listesi

- 1945 Altı Prelüd – Ankara, Piyano için.
- 1946 Küçük Gece Müziği – Ankara, Yaylı orkestrası için.
Keman-Piyano Sonatı – Ankara.
- 1947 Yaylı Çalgılar Dördülü '47 – Ankara.
Keman Konçertosu – Ankara, İlhan Özsoy için.
- 1948 I. Senfoni – Ankara (revizyon 1978).
- 1949 Klarinetli Beşli – Ankara, klarinet ve yaylı çalgılar dördlüsü
Trompet ile Piyano için Sonat – Ankara, (Haendel stilinse)
Obua ile Piyano için Sonat – Ankara, Ali Kemal Kaya'ya.
- 1950 Sözcü, Yaylı Orkestrası, Yaylı Dördülü, Piyano ve Timpani için Müzik – Ankara, (tamamlanmamış),
Şiir: Suat Taşer.
Yaylılar için Senfoni (II. Senfoni) – Ankara.
- 1951 Viyolonsel ile Piyano için Müzik no.1 – Ankara.
Viyolonsel ile Piyano için Müzik no. 2 – Ankara.
- 1952 Morg Şiiri – Ankara, koro ve büyük orkestra için,
şiir: Ertuğrul Oğuz Fırat.
Üç Müzikli Şiir – Ankara-Tanglewood, soprano ve piyano için.

- (1952) Salvador Dali'den Üç Resim (1952-55) – Ankara, 22 yaylı çalgı için.
Keman ile Piyano için Beş Etüd (1952-56) – Ankara.
- 1953 Yaylı Orkestrası için Deneme – Ankara.
- 1955 Oğuzata (sahne müziği) – Ankara, Salahattin Batu'nun yapıtı.
- 1956 Dört Japon Estampı – Ankara, kadın korusu ve orkestra için.
Siyah Kalem – Ankara, üflemeler ve vurmalar için, Mazhar Şevket İpşiroğlu / Sabahattin Eyüboğlu 'SiyahKalem' belgeseli için film müziği.
Klarinet ile Viyolonsel için Üç Parça – Ankara.
Klarinet ile Piyano için Üç Sonatin – Ankara.
'Mavi Kuş' Müziği – Ankara, M. Maeterlinck'in 'Mavi Kuş' adlı oyununa yazılmış müzik. Bu müziklerden derlenmiş iki keman ve iki keman ile viyola için düzenlenmiş 13 parçalık demet.
- 1957 İki Piyano için Üç Bölüm – Ankara.
- 1958 Şiirli Müzik – New York, mezzo soprano ile beş çalgı için (flüt, klarinet, fagot ve iki keman için).
- 1959 İki Madrigal – Ankara, karışık koro için.
"Un Coup de Dés" – Ankara, Stephan Malarmé'nin aynı isimli şiiri üzerine, büyük koro ve orkestra için.
- 1960 "Repos d'été" – Ankara, Paul Eluard'ın aynı adlı şiiri üzerine, yaylı dördül ve soprano için.
Sekizil (1960-67) – Ankara, 2 klarinet, bas klarinet, 2 korno, celesta, arp ve piyano için.
Keman ile Viyolonsel için İki Parça – Ayvalık.

- 1961 Viyola ile Piyano için – Ankara,
- 1962 Gölgeler – Ankara, büyük orkestra için iki bölüm.
- 1965 “Ölümsüz Deniz Taşlarıydı...” – Ankara, piyano için tek bölüm, Kamuran Gündemir’e.
“Soruşturma” – Ankara, piyano için tek bölüm.
Mavi Üçgen – Ankara, obua için tek bölüm.
“...ki yalnızdılar...” (1965-68) – Ankara, solo keman için tek bölüm, Suna Kan’a.
Boşluğa Atlayış (1965-66) – Ankara, keman solo, flüt, korangle, kotrabas ve piyano için tek bölüm.
Senfonik Bölüm (1965-66) – Ankara, Büyük orkestra için, “Kurtuluş Savaşı Adına”.
- 1967 12 Küçük Parça – Ankara, Çocuk tiyatro oyunlarından derlemeler, 3 flüt, 2 obua, keman ve vurmaları için.
Parçalanmış Sinfonietta (1967-68) – Ankara, Ertuğrul Oğuz Fırat’a, 3 flüt, 2 klarinet, bas klarinet, piyano, arp, celesta, xilofon, perküsyon ve yaylı çalgılar için.
Rastlamsallar I-II-III – Ankara, trompet, piyano, keman ve kontrabas için.
- 1968 Rastlamsallar IV-V-VI – Ankara, vibrafon, alto saxafon, kontrabas ve vurma çalgılar için.
Rastlamsallar Viyolonsel-Piyano I-II – Ankara.
Biçim/Siz (I-II-III) – Ankara, piyano için.
Kaynak – Ankara, piyano solo, 8 viyolonsel ve 4 kontrabas için açık biçim.
Bale için Müzik – Ankara, 2 flüt, 2 klarinet, 2 korno, arp ve 2 yaylı dördül için.

- 1970 Özgürlükler – Ankara, koro vurmaları ve yönetmen için.
 “Şenlikname” – Ankara, İlhan Berk’in aynı isimli şiiri üzerine bas solo, kadın korosu, arp, ve 2 grup vurmaları (zil ve davul) için.
 “Bakışsız bir Kedi Kara” – Ankara, Ece Ayhan’ın aynı isimli şiir demeti üzerine ses ve piyano için.
 “Kareler” – Ankara, Behçet Necatigil’in aynı addaki şiir demeti üzerine sesler, konuşmacılar, koro ve çalgı topluluğu için.
Yaylı Dördül ’70 – Ankara, Faruk Güvenç’e.
4 kolay 12 ton parçası – Ankara, Piyano için Ulvi Cemal Erkin’e.
- 1973 “Gençliğe Hitabe” – Ankara, orkestra ve iki konuşmacı için, Atatürk’ün “Gençliğe Hitabe”si üzerine.
- 1974 “Devr-i Kebir” – Ankara, Vurmaları altılısı için.
- 1975 Fl-75 – İstanbul.
- 1976 Bas Klarinet x Bas Klarinet – İstanbul, bas klarinet ve banda alınmış bas klarinet için, Harry Sparnaay’a.
- 1977 “...bulutlar nereye gider?” – Ayvalık-Ankara, bale müziği, 4 vurma çalgı ve 2 obua için.
Saksofon Dördülü (1977-78) – İstanbul, “Het Rijnmond Saxofoon Kwartet” için.
- 1979 3. Senfoni – İstanbul, büyük orkestra için.
- 1980 “Monoritmica” – İstanbul, klarinet dördlüsü için, “Het Nederland Klarinetkwartet” için.
- 1981 “Yurtta Barış Dünyada Barış” – İstanbul, televizyon (sahne) için bale, büyük orkestra için.

- 1982 Saxmarim (1982-85) – İstanbul, Saksofon ve marimbofon için.
- 1983 Partita "alcoarci" (1983-85) – İstanbul, klavsen için.
Gilgamiş – İstanbul, Orhan Asena'nın oyunu üzerine sahne müziği, koro ve vurmali çalgılar için.
Arp ve Yaylılar Orkestrası için Konser Aryası – İstanbul, "İsmet İnönü anısına", Sevin Berk'e.
- 1984 Partita per Violino Solo (1984-85) – İstanbul.
- 1985 Partita per Violoncello Solo – İstanbul.
- 1986 "Viva la Musica" – Ayvalık-İstanbul, 3 trompet, vurmalar ile yaylı orkestra için iki bölüm.
Çizgiler – İstanbul, klarinet, piyano, gitar ve vurmali için grafik müzik.
- 1988 Perpetuum Immobile-Perpetuum Mobile – İstanbul, senfonik üflemeliler ve vurmali için iki bölüm, Betin Güneş'e.
- 1989 Partita Solo Viyola için – İstanbul, solo viyolonsel için partita'dan düzenleme.
- 1990 Solo Piyano ile 12 Çalgı (1990-92) – İstanbul, flüt, klarinet, bas klarinet, vibrafon, marimba, arp, vurmali keman, viyola, viyolonsel, kontrabas için tek bölüm.
Üçül Solo – Ayvalık, keman, viyola, viyolonsel için tek bölüm.
- 1991 Görsel Üçül – Ayvalık, keman, viyola, viyolonsel için tek bölüm.

- 1992 Çizgi ve Noktalar – İstanbul, arp için, İpek Mine Tongur için.
- 1994 Üflemeliler ile Yaylılar için Müzik – İstanbul, flüt, piccolo, obua, clarinet, bas klarinet, fagot, korno, trompet, trombon ve yaylılar için.
Piyano için Müzik – İstanbul, Cengiz Tanç'a.
Yaylı Dördül '94 – İstanbul.
Viyolonsel için Müzik – İstanbul, Lutoslawski'nin anısına.
Klarinet ile Piyano için Müzik – İstanbul.
Keman ile Piyano için Müzik – İstanbul, Çiğdem İyicil'e.
- 1995 Alto Sax ile Marimba için Müzik – İstanbul, "İstanbul'dan selamlar", Henri Bok'a ve Duo Contemporaine topluluğuna.
Piyanolu Üçlül – İstanbul, keman, viyolonsel, Piyano için, "Boğaziçi Üçlüsü"ne.
- 1996 Büyük Orkestra için Müzik "Uğur Mumcu Anısına" – Ayvalık, büyük orkestra için.
Yaylı Dördül için Müzik – İstanbul, Ankara Üniversitesi 50. kuruluş yıldönümü için.
- 1997 Viyolonsel için Müzik – İstanbul, Reşit Erzin'e.

Cengiz Tanç'ın Eser Listesi

- 1959 Piyano için 10 Küçük Parça – Ankara.
- 1960 Soyutlama (Abstraction) – Orkestra için.
- 1963 Divertimento Op. 7 – Ankara, orkestra için, 2.revizyon
10 Şubat 1971, Ankara.
İmge I-II – Piyano için.
- 1974 Çağrışımlar Op. 10 – Ankara, orkestra için 2. Senfonik
Bölüm.
- 1975 Sentez I – Ankara, Orkestra için, 3. Senfonik Bölüm.
Deli Dumrul – Opera 3 perde.
- 1978 Yankılar – İstanbul, Orkestra için 4. Senfonik bölüm,
TRT'ye.
Yaylı Çalgılar için Halk şarkıları Süiti no. 2, Op. 3.
Doğaçlama – İstanbul, oda orkestrası için.
- 1980 Yaradılış Efsanesi – Orkestra için bale müziği.
- 1981 Yaradılış – Orkestra için prelüd.
- 1984 Lyric Concerto – flüt obua ve yaylı çalgılar orkestrası
için, İsmet İnönü anısına.
- 1987 İnsanın Yükselişi Olimpiyat – Orkestra için bale müziği.

1988 Viyola Konçertosu

1991 Metamorphosis – Orkestra ve sentetizör için.

1992 İmge III – Piyano için.

1996 Viyolonsel Konçertosu – İstanbul.

Yükseliş Op 17 – Yaylı çalgılar orkestrası için tek bölümlü Synfonia.

Keman ve Piyano için sonat – İlhan usmanbaş'a.

Piyano için Üç Parça

Dizin

Arel, Bülent 24, 31.

Barnett, Will 26.
Big Black 26.

Berio, Luciano 24.

Cage, John 13, 22, 23.

Crumb, George 22, 23.

Eimert, Herbert 24.

Grisey, Gerard 21, 22.
Talea 21, 22.
Vortex Temporum 21.

Kandinsky, Vassily 6, 7.
Yeşil Merkez 6, 7.

Ligeti, György 27, 29.
Atmosphère 27, 29.
Lontano 27, 28, 29.

Luenning, Otto 24.

Maderna, Bruno 24.

Nono, Luigi 24.

Parch, Harry 21, 22.

Penderecki, Krzysztof 20
Trenody to the Victims of Hiroshima 20

Picasso, Pablo 6, 7.
Gitarlı Adam 6, 7.

Soulages, Pierre 25, 26, 27.

Stockhausen, Karlheinz 24.

Stravinski, Igor 8, 11.

Bahar Ayini 8, 9, 10.

Tanç, Cengiz 3, 31, **54-74**, 76, 80,
81, 83, 86, 89.

Çağrışimler 75, 80.

Doğaçlama 81, 85.

Lyric Concerto 3, **54-74**.

Ussachevski, Vladimir 24

Usmanbaş, İlhan 3, 31, **33-53**, 76, 78, 81, 83, 84, 90.

Perpetuum Immobile **33-44**, 76.

Perpetuum Mobile **45-53**, 76.

Senfonik Bölüm 90.

Uğur Mumcu Anısına Müzik 78, 81, 83, 88.

Varèse, Edgard 14, 15, 18, 25.

Ameriques 14, 18.

Xenakis, Yannis 24, 29, 30.

Metastaseis 30.

Kaynakça:

Brindle, Reginald Smith, *The New Music, Avant-Garde since 1945*, s. 153, Second Edition, Oxford University Press, 1987.

Lester, Joel, *Analytic Approaches to Twentieth - Century Music*, W.W. Norton & Company, New York, 1989.

Uçarsu, Hasan, *Orkestranın Tarihsel Gelişimi İçinde Stillere Bağlı Orkestralama Teknikleri*, Yüksek Lisans İnceleme Metni, İstanbul, 1992.

İlyasoğlu, Evin, *İlhan Usmanbaş'a Armağan*, Onur Ödülü Altın Madalyası Sahipleri Dizisi no. 5, Sevda Cenap And Vakfı yayınları, Ankara, 1994.

Smith, Geoff & Nicola Walker, *New Voices, American Composers Talk About Their Music*, general editor: Reinhard G. Pauli, Amadeus Press, Portland Oregon, USA, 1995.

Boulez, Pierre, *Penser la Musique Aujoud'hui*, Editions Gonthier, C B. Schott's Söhne Mayence, 1963.

Mitchell, Donald, *The Language of Modern Music*, Faber & Faber Ltd., London 1993.

Kostellanetz, Richard, *John Cage Explained*, Schirmer Books, New York, 1996.

The Musical Quarterly, Ed: Paul Henry Lang, Varèse: a Sketch of the Man and his Music, by Chou Wen Chung, G. Schirmer, inc., New York, Vol. LII, No. 2, April 1966.

Gombrich, E. H., *Sanatın Öyküsü*, Çeviren Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

Richard, Lionel, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çevirenler: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul, 1991.