



**T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KOMPOZİSYON YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

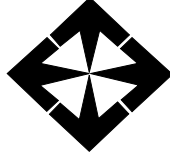
**BEŞİNCİ KUŞAK VE SONRASI TÜRK BESTECİLERİNİN
ÇOKSESLİ KORO ESERLERİNİN RİTMİK VE MELODİK YÖNDEN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**HAZIRLAYAN
Arda Özmen**

**TEZ DANIŞMANI
Dr. İ. Lütfü Erol**

ANKARA - 2013



**T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KOMPOZİSYON YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**BEŞİNCİ KUŞAK VE SONRASI TÜRK BESTECİLERİNİN
ÇOKSESLİ KORO ESERLERİNİN RİTMİK VE MELODİK YÖNDEN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**HAZIRLAYAN
Arda Özmen**

**TEZ DANIŞMANI
Dr. İ. Lütfü Erol**

ANKARA - 2013

KABUL VE ONAY

Arda ÖZMEN tarafından hazırlanan “Beşinci Kuşak ve Sonrası Türk Bestecilerinin Çoksesli Koro Eserlerinin Ritmik ve Melodik Yönden İncelenmesi” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (sınav) Tarihi:/...../.....

Jüri Üyesi: Prof. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Fazlı Orhun ORHON

Jüri Üyesi: Dr. İ. Lütfü EROL

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

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

Prof. Dr. Doğan TUNCER

Enstitü Müdürü

TEŐEKKÜR

Eserleriyle beni aydınlattıkları ve buldukları büyük yardımlar için öncelikle çok değerli hocam H. Ertuğ Korkmaz'a, Hasan Uçarsu'ya, Mehmet Nemutlu'ya, Yiğit Aydın'a, Sıdıka Özdil'e ve Kamran İnce'ye,

Yüksek lisans eğitimim süresince üzerimde emeği geçen bütün hocalarıma, çalışmalarımnda ulaşmam gereken bazı bestecilere ulaşmamı sağladığı için Ersin Antep'e,

Bana müziği anlatan, öğreten çok kıymetli hocam İsmail Sezen'e,

Hiç kuşkusuz benim bu noktaya gelmemi sağladığı ve bana iki notayı nasıl bir araya getireceğimi öğrettiği için çok kıymetli hocam Bujor Hoinic'e,

Yüksek lisans eğitimim sürüsence çok değerli bilgilerini bizden esirgemeyen, beni her derste bir adım daha ileri götüren ve besteci olmaya bir adım daha yaklaştıran çok değerli hocam H. Ertuğ Korkmaz'a,

Son olarak, bana göstermiş olduğu sabır ve verdiği çok kıymetli bilgilerle hayata farklı bakmamı sağladığı için çok değerli hocam, danışmanım İ. Lütfü Erol'a,

En içten teşekkürlerimle...

Arda Özmen

ÖZET

Özmen, Arda. Beşinci Kuşak ve Sonrası Türk Bestecilerinin Çoksesli Koro Eserlerinin Ritmik ve Melodik Yönden İncelenmesi.

Bu çalışma, çağdaş Türk bestecilerinin ürettikleri özgün eserlerin ritmik ve melodik açıdan dilini anlamayı hedeflemektedir. Araştırmanın amaçları arasında eserin metnin, melodi ve ritim ile besteci tarafından nasıl ilişkilendirildiği konusu da yer almaktadır. Bu bağlamda, bu çalışmada, çağdaş Türk bestecilerinin çoksesli koro eserlerinde melodik ve ritmik yönden kullandıkları teknikler ve sistemler üzerine incelemeler yapılmıştır.

Araştırmanın örnekleminde, çalışma evreninden seçilmiş 6 çoksesli koro eseri bulunmaktadır.

Eserlerin melodik ve ritmik açıdan incelenmesinde kullanılan yöntem, John D. White'ın Mikro analiz yöntemidir. Söz konusu mikro analiz yöntemi, yukarıda sözü geçen eserlerde araştırmanın amacına uyarlanarak kullanılmıştır.

Yapılan analizlerin sonucunda elde edilen verilerin, bestecilere, yorumculara ve araştırmacılara yararlar sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Bestecileri, Çağdaş Türk Koro Müziği, John D. White'ın Mikro analiz yöntemi, Melodi ve Ritim.

ABSTRACT

Özmen Arda. The research of the Polyphonic Choral Works of the Fifth Generation and Later Turkish Composers in Terms of Rhythm and Melody.

This study aims to understand the language of original works that contemporary Turkish composers have produced in terms of rhythm and melody. Among the aims of the study, there is also the issue that how the work, text, melody and rhythm are connected by the composer. Within this context, in this study, there have been researches on techniques and systems that contemporary Turkish composers have used in their polyphonic choral works in terms of rhythm and melody.

In the sample of the research, there are six polyphonic choral works chosen from the target population of the study.

The method that is used in the research of works in terms of melody and rhythm, is John D. White's micro- analysis method. The micro- analysis method in question, has been used by being adapted for the aim of the research in the works that have been mentioned above.

It is thought that the data obtained at the end of the analyses made will provide help for composers, performers and researchers.

Key Words: Contemporary Turkish Composers, Contemporary Turkish Choir Music, John D. White's micro- analysis method, Melody and Rhythm.

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----|
| ÖNSÖZ..... | i |
| ÖZET..... | ii |
| ABSTRACT..... | iii |
| İÇİNDEKİLER..... | iv |
| KISALTMALAR CETVELİ..... | vi |
| ŞEKİLLER VE TABLOLAR CETVELİ..... | vii |
| BÖLÜM 1..... | 1 |
| 1. GİRİŞ..... | 1 |
| 1.1. Problem..... | 5 |
| 1.2. Araştırmanın Amacı..... | 5 |
| 1.3. Araştırmanın Önemi..... | 6 |
| 1.4. Varsayımlar..... | 7 |
| 1.5. Sınırlılıkları..... | 7 |
| 1.6. Tanımlar..... | 8 |
| 1.7. İlgili Yayın ve Araştırmalar..... | 11 |
| BÖLÜM 2..... | 12 |
| 2. YÖNTEM..... | 12 |
| 2.1. Araştırmanın Modeli..... | 15 |
| 2.2. Evren..... | 15 |
| 2.3. Örneklem..... | 15 |
| 2.4. Verilerin Toplanması..... | 16 |
| 2.5. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması..... | 16 |
| BÖLÜM 3..... | 19 |
| 3.1. H. Eruğ Korkmaz (Dawn of Tides)..... | 19 |
| 3.1.1 Ritim..... | 20 |
| 3.1.2 Melodi..... | 23 |
| 3.2. Hasan Uçarsu (Yeniden)..... | 30 |
| 3.2.1 Ritim..... | 31 |

| | |
|--|-----|
| 3.2.2 Melodi..... | 35 |
| 3.3. Mehmet Nemutlu (Bakış)..... | 40 |
| 3.3.1 Ritim..... | 41 |
| 3.3.2 Melodi..... | 47 |
| 3.4. Yiğit Aydın (“Doğadan...Sevgiye...Barışa”)..... | 57 |
| 3.4.1 Ritim..... | 58 |
| 3.4.2 Melodi..... | 68 |
| 3.5. Sıdıka Özdil (Gözlerimin Bahçesinde)..... | 84 |
| 3.5.1 Ritim..... | 85 |
| 3.5.2 Melodi..... | 93 |
| 3.6. Kamran İnce (Gloria / Everywhere)..... | 105 |
| 3.6.1 Ritim..... | 106 |
| 3.6.2 Melodi..... | 111 |
| BÖLÜM 4..... | 122 |
| 5.1. Sonuçlar..... | 122 |
| 5.2. Öneriler..... | 127 |
| KAYNAKÇA..... | 128 |
| KAYNAK..... | 130 |
| EKLER..... | 132 |

KISALTMALAR CETVELİ

| | |
|----------|---------|
| S | SOPRANO |
| A | ALTO |
| T | TENOR |
| B | BAS |

ŞEKİLLER VE TABLO CETVELİ

- Şekil 1.** Dawn of Tides (Ertuğ Korkmaz). Metin - ritim ilişkisi ile ilgili bir veri
- Şekil 2.** Dawn of Tides. Motif düzeyinde ritim detaylarıyla ilgili bir veri
- Şekil 3. A, B.** Dawn of Tides. Motif düzeyinde ritim detaylarıyla ilgili veriler
- Şekil 4. A, B.** Dawn of Tides. Ritmik ve melodik yoğunlukla ilgili veriler
- Şekil 5. A, B.** Dawn of Tides. Melodik aralıklarla ilgili veriler
- Şekil 6. A, B, C, D, F.** Dawn of Tides. Atlamalı - yanaşık hareketlerle ilgili veriler
- Şekil 6. D.** Dawn of Tides. Tessitür ile ilgili bir veri
- Şekil 7.** Yeniden (Hasan Uçarsu). Metin - ritim ilişkisi ile ilgili bir veri
- Şekil 8 A, B.** Yeniden. Melodik aralıklarla ilgili veriler
- Şekil 8 A, B, C.** Yeniden. Motif düzeyinde ritim detaylarıyla ilgili veriler
- Şekil 8 A, B, C.** Yeniden. Ritmik yoğunlukla ilgili veriler
- Şekil 9.** Yeniden. Ritmik yoğunlukla ilgili bir veri
- Şekil 10.** Yeniden. Melodik aralıklarla ilgili bir veri
- Şekil 11 A, B.** Yeniden. Melodik aralıklarla ilgili veriler
- Şekil 12 A, B.** Yeniden. Metin - melodi ilişkisi ile ilgili veriler
- Şekil 13.** Bakış (Mehmet Nemutlu). Metin - ritim ilişkisi ile ilgili bir veri
- Şekil 14. A, B.** Bakış. Metin - ritim ilişkisi ile ilgili veriler
- Şekil 15. A, B, C, D.** Bakış. Motif düzeyinde ritim detaylarıyla ilgili veriler
- Şekil 16.** Bakış. Ritmik ve melodik yoğunlukla ilgili bir veri
- Şekil 17.** Bakış. Melodik aralıklarla ilgili bir veri
- Şekil 18. A, B, C, D.** Bakış. Melodik aralıklarla ilgili veriler
- Şekil 19.** Bakış. Atlamalı - yanaşık hareketlerle ilgili bir veri
- Şekil 19.** Bakış. Metin - melodi ilişkisi ile ilgili bir veri
- Şekil 20.** Bakış. Tessitür ile ilgili bir veri
- Şekil 21.** Bakış. Melodik yoğunlukla ilgili bir veri
- Şekil 22. A, B.** Bakış. Metin - melodi ilişkisi ile ilgili veriler
- Şekil 23. A, B, C, D.** “Doğadan...sevgiye...barışa” (Yiğit Aydın) Metin - ritim ilişkisi ile ilgili veriler

Şekil 24. A, B, C. “Doğadan...sevgiye...barışa” Motif düzeyinde ritim detaylarıyla ilgili veriler

Şekil 25. A, B, C, D. “Doğadan...sevgiye...barışa” Motif düzeyinde ritim detaylarıyla ilgili veriler

Şekil 25. A, B, C, D. “Doğadan...sevgiye...barışa” Ritmik yoğunlukla ilgili veriler

Şekil 26. “Doğadan...sevgiye...barışa” Ritmik yoğunlukla ilgili bir veri

Şekil 27. “Doğadan...sevgiye...barışa” Melodik aralıklarla ilgili bir veri

Şekil 28. “Doğadan...sevgiye...barışa” Melodik aralıklarla ilgili bir veri

Şekil 29. “Doğadan...sevgiye...barışa” Melodik aralıklarla ilgili bir veri

Şekil 30. A, B, C. “Doğadan...sevgiye...barışa” Melodik aralıklarla ilgili veriler

Şekil 31. A, B. “Doğadan...sevgiye...barışa” Melodik aralıklarla ilgili veriler

Şekil 32. A, B. “Doğadan...sevgiye...barışa” Melodik aralıklarla ilgili veriler

Şekil 33. “Doğadan...sevgiye...barışa” Melodik aralıklarla ilgili bir veri

Şekil 34. A, B. “Doğadan...sevgiye...barışa” Melodik aralıklarla ilgili veriler

Şekil 35. A, B, C, D. “Doğadan...sevgiye...barışa” Atlamalı - yanaşık hareketlerle ilgili veriler

Şekil 36. “Doğadan...sevgiye...barışa” Tessitür ile ilgili bir veri

Şekil 37. “Doğadan...sevgiye...barışa” Metin - melodi ilişkisi ile ilgili bir veri

Şekil 38. A, B. “Doğadan...sevgiye...barışa” Metin - melodi ilişkisi ile ilgili veriler

Şekil 39. “Doğadan...sevgiye...barışa” Metin - melodi ilişkisi ile ilgili bir veri

Şekil 40. “Doğadan...sevgiye...barışa” Metin - melodi ilişkisi ile ilgili bir veri

Şekil 41. A, B, C, D. “Doğadan...sevgiye...barışa” Metin - melodi ilişkisi ile ilgili veriler

Şekil 42. A, B, C, D, E, F, G. Gözlerimin Bahçesinde (Sıdıka Özdil). Metin - ritim ilişkisi ile ilgili veriler

Şekil 43. Gözlerimin Bahçesinde. Metin - ritim ilişkisi ile ilgili bir veri

Şekil 44. A, B, C, D. Gözlerimin Bahçesinde. Motif düzeyinde ritim detaylarıyla ilgili veriler

Şekil 45. A, B. Gözlerimin Bahçesinde. Motif düzeyinde ritim detaylarıyla ilgili veriler

Şekil 46. A, B, C. Gözlerimin Bahçesinde. Motif düzeyinde ritim detaylarıyla ilgili veriler

Şekil 46. A, B. Gözlerimin Bahçesinde. Ritmik yoğunlukla ilgili veriler

- Şekil 47. A, B.** Gözlerimin Bahçesinde. Ritmik yoğunlukla ilgili veriler
- Şekil 48. A, B, C, D.** Gözlerimin Bahçesinde. Melodik aralıklarla ilgili veriler
- Şekil 48. B.** Gözlerimin Bahçesinde. Atlamalı - yanaşık hareketlerle ilgili bir veri
- Şekil 49. A, B, C.** Gözlerimin Bahçesinde. Melodik aralıklarla ilgili veriler
- Şekil 49. A, B, C.** Gözlerimin Bahçesinde. Atlamalı - yanaşık hareketlerle ilgili veriler
- Şekil 50. A, B, C, D.** Gözlerimin Bahçesinde. Melodik aralıklarla ilgili veriler
- Şekil 50. C.** Gözlerimin Bahçesinde. Atlamalı - yanaşık hareketlerle ilgili bir veri
- Şekil 51.** Gözlerimin Bahçesinde. Atlamalı - yanaşık hareketlerle ilgili bir veri
- Şekil 51.** Gözlerimin Bahçesinde. Tessitür ile ilgili bir veri
- Şekil 52.** Gözlerimin Bahçesinde. Tessitür ile ilgili bir veri
- Şekil 52.** Gözlerimin Bahçesinde. Melodik yoğunlukla ilgili bir veri
- Şekil 53. A, B.** Gözlerimin Bahçesinde. Metin - melodi ilişkisi ile ilgili veriler
- Şekil 54. A, B, C, D.** Gloria (Kamran İnce). Metin - ritim ilişkisi ile ilgili veriler
- Şekil 55. A, B, C.** Gloria. Motif düzeyinde ritim detaylarıyla ilgili veriler
- Şekil 56. A, B.** Gloria. Motif düzeyinde ritim detaylarıyla ilgili veriler
- Şekil 57. A, B.** Gloria. Motif düzeyinde ritim detaylarıyla ilgili veriler
- Şekil 57. A, B.** Gloria. Ritmik yoğunlukla ilgili veriler
- Şekil 58.** Gloria. Melodik aralıklarla ilgili bir veri
- Şekil 58.** Gloria. Metin - melodi ilişkisi ile bir veri
- Şekil 59. A, B.** Gloria. Melodik aralıklarla ilgili veriler
- Şekil 59.** Gloria. Metin - melodi ilişkisi ile bir veri
- Şekil 60. A, B.** Gloria. Melodik aralıklarla ilgili veriler
- Şekil 61. A, B, C, D, E, F.** Gloria. Tessitür ile ilgili veriler
- Şekil 61. A, B, C, F.** Gloria. Metin - melodi ilişkisi ile bir veri
- Şekil 62. A, B, C, D.** Gloria. Metin - melodi ilişkisi ile ilgili veriler

Tablo 1. Dawn of Tides (Ertuğ Korkmaz). Ses Genişliği

Tablo 2. Yeniden (Hasan Uçarsu). Ses Genişliği

Tablo 3. Bakış (Mehmet Nemutlu). Ses Genişliği

Tablo 4. “Doğadan...sevgiye...barışa” (Yiğit Aydın). Ses Genişliği

Tablo 5. Gözlerimin Bahçesinde (Sıdıka Özdil). Ses Genişliği

Tablo 6. Gloria (Kamran İnce). Ses Genişliği

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Araştırmacı Ahmet Say'a göre, Türkiye tarih boyunca geleneksel müzik çeşitlerini barındırmış olan bir ülkedir. Türkiye'ye çoksesli müzik 1826'da girmiş ve geleneksel müziklerin (halk müziği, sanat müziği vb.) yanı sıra gelişimini sürdürmüştür (Say, 2000: 509).

1826'da Sultan II. Mahmut döneminde "batılaşma" hareketleri kapsamında mehterhanenin yerine kurulan "Mızıkay-ı Hümayun" un amacı saray bandosunda görev alacak yeni müzisyenlerin yetiştirilmesidir. Mızıkayı Hümayun'un başına İtalyan besteci Gaetano Donizetti'nin büyük ağabeyi Giuseppe Donizetti getirilir ve bu yolla Batı tarzı müzik eğitimi Batılı bir uzman tarafından üstlenir. 1917'de Osmanlılardaki ilk müzik okulu olan Darülelhan (Konservatuvar) kurulur. (Boran, Şenürkmez, 2007: 295)

1923-29 yılları arasında ülkenin Cumhuriyet ile birlikte yeniden yapılandırıldığı yıllardır. Cumhuriyetin ilanından bir yıl sonra, 1924'te yürürlüğe giren Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu da özellikle müzik alanında bir devrimin habercisidir. 1924 yılında Musiki Muallim Mektebi açılır. Burada müzik öğretmenlerinin yurtiçinde yetiştirilmeleri amaçlanmıştır. 1925'teki devlet sınavlarıyla öğretmen ve sanatçı olarak yetiştirmek üzere, Paris, Berlin, Prag, Budapeşte gibi Avrupa'nın önemli merkezlerine yetenekli öğrenciler gönderilir. 1928'de sınav tekrar edilir. Yurtdışına giden öğrenciler arasında, daha sonra Türk Beşleri olarak anılacak olan; Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar ve Cemal Reşit Rey yer almaktadır. Cemal Reşit Rey kendi olanaklarıyla, diğerleri devlet olanaklarıyla yurtdışında eğitim alırlar (Boran, Şenürkmez, 2007: 296). Bu bestecilerimiz yurda döndüklerinde Türkiye'nin müzik hayatında çok önemli roller üstlenmişlerdir.

Bu tez çalışması kapsamında analizleri yapılacak olan beşinci kuşak ve sonrasındaki bestecilere gelmeden önce ilk kuşaktan itibaren, diğer kuşaklar içerisinde yer almış bestecilerimizi ve onların müzik dillerine kısaca yer vermenin, analizi yapılacak

bestecilerimizin eserlerinin daha iyi kavranmasında yardımcı olacağı düşünülmektedir. Bununla ilgili bilgilere geçmeden önce kuşakları tarihsel açıdan belirlemek faydalı olacaktır.

Ülkemizde uluslararası sanat müziğini yaratan, geliştiren “Çağdaş Türk Bestecileri”, doğum yıllarına göre İlyasoğlu şu şekilde sıralamıştır:

1. 1904-1914 yılları arasında doğmuş olan birinci kuşak bestecilerimiz,
2. 1918-1929 yılları arasında doğmuş olan ikinci kuşak bestecilerimiz,
3. 1930-1939 yılları arasında doğmuş olan üçüncü kuşak bestecilerimiz,
4. 1940-1959 yılları arasında doğmuş olan dördüncü kuşak bestecilerimiz,
5. 1960-1969 yılları arasında doğmuş olan beşinci kuşak bestecilerimiz,
6. 1970’ ler ve sonrasında doğan bestecilerimizi en yeni kuşak olarak değerlendirebiliriz. (İkinci kuşaktan sonra tarihsel açıdan bu sınıflandırma bazı kaynaklarda farklılık gösterebilmektedir. Bu farklılıktan çıkabilecek yanlışlıkları gidermek için İlyasoğlu’nun kitabından yararlanarak yukarıdaki sıralama yapılmış ve bu tez çalışmasında bu sıralama esas alınmıştır).

İlk kuşaktaki besteciler arasında Türk Beşleri ile birlikte Ferit Hilmi Atrek, Nuri Sami Koral, Raşit Abet, Samim Bilgen, Faik Canselen, Ekrem Zeki Ün, Kemal İlerici, Bülent Tarcan gibi isimler de yer almaktadır. Bu dönemde Kemal İlerici, batı müziği armonisinin temeli olan “üçlü sistem” i kullanmak yerine, makamlardan kaynaklanan yeni bir armonik sistem ortaya koymuştur. Bu şekilde bazı besteciler modal sisteme bağlı kalarak türküleri armonize edip polifonik müziğin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuşlardır. Bununla birlikte, ilk kuşağın çalışmalarındaki yaklaşımı, Çöloğlu yaptığı tez çalışmasında şu şekilde değerlendirmiştir:

“İlk kuşak Türk bestecilerin üretimlerinde, önce kendi kültürel geçmişleri üzerine yerleşmeye çalışan bir müzik görüyoruz. Bu açıdan değerlendirdiğimizde Türk Beşleri’nin (Rey, Alnar, Erkin, Saygun, Akses) üretimlerinin aslında batı sanat tarihinde modernizmi önceleyen ulusalcılık akımı çerçevesinde başlayan ve bu hamlenin devamı olarak modernist anlayışı getiren bir üretim olduğunu görürüz. Türk Beşleri’ndeki

arayışların, modernizm yaklaşımlarının, tonal dilin öğelerine bir tepki olarak değil, halk ve geleneksel müziğimizin sunduğu gereçlerden yararlanma eğilimi olarak ortaya çıktığını görmekteyiz. Türk Beşleri'nin modernizmle ilişkilerini ulusalcılık kanalı üzerinden kurduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle doğrudan modernist anlayışın hedeflendiğini söyleyemeyiz. Başka bir hedefin yan ürünü olan bir modernizmden söz edebiliriz daha çok. Ancak yüzyılın ikinci yarısıyla beraber Türk Beşleri ve ardıllarından kimileri, ikinci kuşağın radikal dilinin etkisiyle kendi dillerini belli ölçüde değiştirmişler, bu anlayışı daha doğrudan hedefleyen kimi eserler bestelemişlerdir.” (Çöloğlu, 2005: 9-10).

İkinci kuşaktaki bestecilerin temel yaklaşımlarına baktığımızda ise 20. yüzyıl akımlarının etkisinde kalarak, çağdaş Türk müziğinde modernizm dalgasının ilk kuşağa göre daha belirgin bir biçimde ortaya çıkarıldığı görülmüştür. Bununla birlikte, bazı bestecilerde ulusallık etkilerinin devam ettiği görülmektedir. “Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, Ertuğrul Oğuz Fırat, Nevit Kodallı, İlhan Mimaroglu ve Ferit Tüzün ikinci kuşak çoksesli Türk müziği bestecileridir.” (İlyasoğlu, 2009: 306).

1930 kuşağı ve sonrasındaki bestecilerimiz birinci ve ikinci kuşaktaki bestecilerimizin eserlerini, yaklaşımlarını özümseyip çağın getirdiği anlayış ve imkanlarla ortaya koydukları eserler sayesinde çağdaş Türk müziğini daha da ileriye götürmüşlerdir. Bu dönemde dizisel, post dizisel, tonal armoni, caz armonisi, modal, atonal yaklaşımlar, ulusalcılık, aleatorik yazı, elektronik müzik çalışmaları ve daha bir çok teknik ve akım içinde farklı anlayışlarda bir çok ürün verilmiştir.

Zamanın ilerlemesiyle birlikte, teknolojinin getirdiği imkanlar, bilgi paylaşımının çok kolay ve hızlı olması, takip eden kuşaklarda ulusal ve uluslararası etkileşim seviyesini artırmış olduğu görülebilir. Böylelikle yeni kuşak bestecilerimiz, “tıpkı dünyanın diğer ülkelerinde olduğu gibi artık belli akımların, belli yöntemlerin tutsağı olmaksızın her türlü gereci kullanıp kendine özgü dilini yaratmaktadır. Dünyanın uzak coğrafyalarına ya da tarihin derinliklerine yelken açtığı kadar, yeni çağın getirdiği sesi ve yeni teknolojinin tüm olanaklarını kullanmaktadır” (İlyasoğlu, 2009: 297-298).

Çağdaş Türk bestecilerinin temel yaklaşımlarından sonra, aynı yaklaşımla koro eserleri üzerinden gidersek, Kaçmaz tarafından yapılmış çalışmanın sonuçlarından yararlanarak özetle şunlar söylenebilir:

İlk kuşağın çağdaş Türk koro müziği bestecilerinde ulusallık etkisinin ön planda olduğu ve bununla birlikte, kullanılan müzik dillerinin besteciden besteciye değiştiği saptanmıştır. 1920, 1930 ve 1940 kuşağında da benzer şekilde koro müziğinde ulusallık etkisinin ön planda olduğu ve buna ek olarak, Kaçmaz'ın çalışmasında, on iki bestecinin içerisindeki dört bestecinin koro müziğinde izlenimcilik, raslamsallık, atonalizm ve on iki ton müziği görülmüştür. 1950, 1960 ve sonrasındaki kuşaklardaki bestecilerin çoksesli koro eserlerinde hem ulusal hem de uluslararası etkiler görülmüştür. Kaçmaz'ın araştırmasına göre; bu kuşaklardaki yaklaşımlar arasında, minimalizm, post-modernizm etkileri, dışavurumculuk ve eğitim müziği alanına yönelik koro eserleri saptanmıştır (Kaçmaz, 2011: 59-60).

Yapılan araştırmalar doğrultusunda çağdaş Türk bestecilerinin dönemleri ve içinde buldukları bu dönemlerde etkilendikleri akımlar, dönemin temel yaklaşımları ve yine dönemler üzerinden daha detaya girerek, çağdaş Türk bestecilerinin çoksesli koro eserlerinde kullandıkları müzik dilleri üzerine bilgiler verilmiştir. Tahmin edileceği üzere, sadece, bir bestecinin hangi dönemde yaşadığının, dönemlerindeki akımların, eserlerindeki temel yaklaşımlarının bilinmesi üzerine yapılacak çalışmalarla o besteciye ve eserini anlamak, yeni nesil besteciler, seslendiriciler ve kimi araştırmacılar için yetersiz kalacaktır ancak; şunu da hemen belirtmek gerekir ki, kaynak sıkıntısının yüksek olduğu bu alanda bu bilgilerin önemi büyüktür. Elbette yukarıda bahsedilen bu temel bilgiler olmadan eser üzerinde bir analiz çalışması yapmak çok doğru olmayacaktır. Bununla birlikte, dönemimizde çağdaş Türk bestecileri tarafından bestelenmiş özgün çoksesli koro müziğinin sayısının çok düşük olması, çok az seslendirilmesi, seslendirecek kurumların çok az sayıda olması ve çoksesli koro müziği üzerine yapılan araştırmaların da yeterli sayıda, görece nitelikli olmaması, çoksesli koro müziği açısından büyük eksikliklerdir.

Bu tez çalışmasında çoksesli koro müziği üzerine gidilmesinin nedenlerinden biri yukarıda bahsedilen eksiklerdir. Yapılan bu analiz çalışmasında eserlerin detaylı bir şekilde melodik ve ritmik yönden incelenip, konu hakkında detaylı bilgiler vererek, çalışmanın kapsamı içerisinde bestecinin ve eserinin daha iyi anlaşılması hedeflenmektedir. Bu noktadan yola çıkarak, bu çalışmanın eserlerin daha iyi seslendirilmesinde, yeni eserler üretilmesinde, yapılacak yeni araştırmalarda yararlı olacağı düşünülmektedir.

1.1 Problem

Araştırmamızın ana problemi şu şekilde kurulmuştur:

Beşinci kuşak ve sonrasındaki Türk bestecilerinin özgün çoksesli koro eserleri melodik ve ritmik açıdan nasıl yapılandırılmış ve bu eserlerde ne gibi kompozisyon teknikleri kullanılmıştır?

1.2 Araştırmanın Amacı

Araştırmamızın amacı;

Günümüzdeki özgün çoksesli koro müziğini görebilmek için 5. kuşak olarak adlandırılan (1960 doğumlu besteciler) ve bu kuşaktan sonra gelen çağdaş profesyonel bestecilerin özgün eserlerinin saptanması, bu özgün eserlerin incelenmesi, açıklanması ve bu eserlerin açıklanması için kullanılan analiz yönteminin, bulguların ve sonuçların bir başka araştırmacıya kaynak olmasıdır. Mümkün olduğunca Türk bestecilerinin “yeni müziğini”¹ açıklamayı hedeflemekle birlikte, sadece insan sesinin bestecilik açısından kullanımlarını ve bu seslerin ortaya koyduğu müziksel anlamlara ek olarak, söylenen sözlerin müzikle olan ilişkisini ve bestecilik açısından kullanımlarını da görmeyi, açıklamayı ve sonuçlarının bir başka araştırmacıya kaynak olmasını amaçlamaktadır.

Bu genel amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Eserdeki metnin ritmik ve melodik açıdan müzikle olan ilişkisi, prozodi açısından tercih edilebilir mi? Anlamsal yönü ile birlikte bu ilişkiler melodiyi, ritmi veya genel anlamda müziği nasıl etkilemiştir?

2. Melodi ve ritimde kullanılan sistemler, teknikler nelerdir?

1 Yeni müzik, New music terimi Almanlar tarafından kullanılan “neue Musik” teriminden adapte edilmiştir. Yeni müzik, 20. yüzyıl müziğinde atonalite, serial teknik gibi çeşitli yeni ve radikal eğilimleri tanımlar. (Apel, 1974:573)

3. Melodik ve ritmik yoğunluğun eser için katkısı nedir? Hangi yönden, nasıl belirlenebilir?

4. Atlamalı veya yanaşık hareketler açısından melodideki teknik özellikler nelerdir? Ses perdelerinin atlamalı ve yanaşık olarak biçimlendirilmesinin kompozisyona katkısı nedir?

5. Bestecilerin kullandığı ses genişliği nedir?

6. Eserlerin tessitür (rahat söylenilebilir ses alanı) seviyeleri nedir? Bu seviyeler müziği nasıl etkilemiştir?

1.3 Araştırmanın Önemi

Bu araştırma;

1. Çağdaş Türk bestecilerinin özgün çoksesli koro eserlerinin bestecilik açısından mikro analiz çerçevesinde melodik ve ritmik yönden inceleyen bir kaynak olması açısından,

2. Bestecilerin kullandığı (varsa) özellikle yeni kompozisyon tekniklerinin/ sistemlerin analizi yapılarak, incelemeler sonucunda elde edilen bilgilerin, bestecinin yeni müziği ve/veya kendine ait müzik dili hakkında gelecek bestecilere yeni fikirler vermesi açısından, yorumculara ise bu özgün müzikleri daha iyi anlamaları açısından,

3. Bu çalışma modelinin, aynı veya benzer bir yöntemle kullanılarak aynı veya başka bestecilerin, aynı veya başka türdeki eserler üzerinde yapılacak çalışmalarda yol gösterici olması açısından önemlidir.

1.4 Varsayımlar

Bu araştırmada;

1. Başvurulan kaynakların geçerli ve güvenilir olduğu,
2. Bestecilerle yapılan görüşmelerde elde edilen bilgilerin gerçeği yansıttığı ve bilgilerine başvurulan kişilerin alanlarında uzman oldukları,
3. Belirlenen örneklemin kendi evrenini temsil edebilecek nitelikte olduğu,
4. Kaynaklardan elde edilen bilgilerin gerçekleri yansıttığı,
5. Belirlenen örneklemdaki eserlerin özgün olduğu varsayımlarından hareket edilmiştir.

1.5 Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. 1960 doğumlu ve sonrasındaki profesyonel Türk bestecilerinin oksesli koro eserleri ile,
2. Saptanan besteciler ve oksesli koro eserlerinin profesyonel bir koronun repertuarında yer alması, seslendirilmiş olması ile,
3. Belirlenen bu eserlerin amaçlar doğrultusunda eşliksiz (A cappella) olması ile,
4. Bir bestecinin bu çalışmaya uygun birden fazla eseri olması halinde, besteciye danışarak, besteciliği açısından kendisini daha iyi ifade ettiğini dşndğu eser ile,
5. Eserlere yönelik çalışma modeli amaçlar doğrultusunda mikro seviyede, melodik ve ritmik yönden zmlenmeler ile sınırlıdır.

1.6 Tanımlar

Araştırmada kullanılan ve araştırma ile sınırlı kavramlar ve tanımları şunlardır:

Aleatorik müzik: Aleatorik müzikte ritmik değerler ve hatta notalar yorumcunun kendi seçimine bırakılır; bazen süreyi besteci saptar, bazen de süre aleatori sayılır. (Aktüze, 2010: 15)

Aralık: İki perde arasındaki ölçülebilir uzaklık (Say, 2002: 37).

Armoni: Uyum, ahenk; seslerin kaynaşması; seslerin uyumundaki kural ve yaratıcı ilkeleri geliştiren bilim ve sanat (Say, 2002: 39).

Armonik Ritim: Armonik ritim, bir müzik parçası sırasında armoninin değişimi ile şekillenen ritmik profildir (White, 1994: 163).

Atlamalı ve yanaşık hareketler: Atlamalı hareket, bir ses perdesinin diğerine majör (büyük) ikili aralıktan daha büyük bir aralıkla hareket etmesi; yanaşık hareket, minör (küçük) üçlü aralıktan daha küçük bir aralıkla hareket etmesi durumudur (White, 1994: 123-124).

Çeşitleme: Bir müzik fikrinin (temanın), melodik, armonik, ritmik ya da kontrpuantal değişkenlerle ayrı birer küçük parça halinde birbiri ardı sıra yeniden sunulduğu müzik formu (Say, 2002: 128).

Diatonik: Belirli ve değişmez niteliği olan bir dizi cinsi (Say, 2002: 149).

Gregorius şarkıları: Katolik kilise müziğinin modal dizgeye dayalı dinsel tören şarkıları (Say, 2002: 228).

Homofoni: Müzikte melodiyi taşıyan bir partinin akorlarla veya biraz daha ayrıntılı bir eşlikle desteklenmesi. Bu terim aynı zamanda tüm sesleri aynı ritimde hareket ettiği çoksesli müziğin bir türüdür. Bu stil için homoritmik terimi daha uygundur. (Apel, 1974: 390)

Homoritmik: Eşit ritimlilik. Çok partili bir eserde aynı ritmik kalıbın bütün partilerde kullanılması (Say, 2002: 250).

Kadans: Bir kompozisyonun sonunda geçici veya kalıcı bitiş izlenimini veren melodik veya armonik formul (Apel, 1974: 118).

Kankrizan: Bir ezginin tersine çevrilmesi; bir tür besteleme tekniği (Webern, 1998: 35).

Kanon: Kontrpuan yöntemiyle yazılan eserlerde bütünüyle taklit temeline dayanan besteleme tekniği (Say, 2002: 284).

Kromatik: On iki perdeli dizide, yarım perdeler sırasıyla çıkararak ya da inerek ilerleyiş (Say, 2002: 313).

Madrigalizm: Özellikle 16. yy sonu ve 17. yüzyıl başındaki parlak çağında yazılan Madrigal'lerin şiirsel içeriğini, karakteristik tonlamalarını, sözcük anlamını güçlendiren kromatizmini vurgulamak için kullanılan tanım (Aktüze, 2010: 360).

Makam: Türk Musikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan, mülayim seslerden kurulu bir gam içinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir (Karadeniz, 1982: 64).

Melisma: Bir hece üstüne söylenebilen melodi ya da melodi kümesi (Aktüze, 2010: 375).

Melodi: Müziği oluşturan üç temel öğeden biri. Ritim, melodi ve armoni, farklı nitelikler taşımasına karşın, birbirine bağımlı olarak çoksesli müzik eserlerinin özünü oluşturur.

Melodinin niteliği şöyle özetlenebilir:

Değişik yüksekliklerdeki ses perdelerinin belirli bir süre içinde art arda gelerek birbirine bağlanıp anlam kazanmasıyla oluşan dinamik ses çizgisi (Say, 2002: 340).

Motif: Bir kompozisyon veya bir bölüm boyunca birleştirici öge olarak tekrar eden karakteristik kısa bir biçim tasarımıdır. Motif, temadan çok daha kısa ve parça parça olmasıyla ayrılmaktadır. Aslında, motifler temalardan elde edilir, sonra daha küçük öğelere parçalanır. En az iki nota bir motifi meydana getirebilir (Apel, 1974: 545-546)

Oktatonik: Messiaen'nın *La techniquw de mon langage musical* adlı kitabında yayınlanan "modes of limited transposition" başlığı altında yer alan 7 modundan 2.'si ve *diminished* olarak da bilinen gamdır. Bu gam (do-re bemol-mi bemol-mi naturel-fa diyez-sol-la-si bemol-do) simetrik bir biçimde sırayla bir yarım ton ve bir tam tondan oluşmaktadır.

Tetrakordlarla oluşturulmuş benzer bir kullanımı (Do-re-mi bemol-fa / fa diyez-sol diyez-la-si-do) Debussy, Ravel ve Bartok gibi bestecilerin eserlerinde görülebilir (Street, 1976: 819 / Rafmann, 1975: 44 - 45).

Ostinato: "İnatçı". Bir müzik cümlesinin bütün bölüm boyunca, ya da bölüm içi kesitlerin bazılarında sürekli tekrarlanması (Say, 2002: 407).

Polifonik: Çokseslilik. “Polifoni”, yatay çoksesliliği niteleyen kontrpuan ile eşanlı olarak kullanılır: İki ve daha fazla melodinin kendi bağımsız yolunda belirli kurallara göre ilerleyerek birlikte oluşturulması (Say, 2002: 432).

Poliritim: “Çok ritimli”. Çeşitli ritim kalıplarının aynı zamanda birbirini izlemesi (Say, 2002: 432).

Prozodi: Ses müziğinde sözlerle müziğin vurgu, deyiş ve anlam bakımından uzlaştırılmasını ve doğal bir kaynaşma içinde olmasını öngören yönseme. Sözlerin ifadelenme ve süre değerlerine uyması bakımından müzikle birleştirilmiş anlatımı. Özet olarak, sözlerle müziğin bu uyumu gözeterek şekilde uzlaştırılması...

...Prozodinin ses müziğindeki işlevi büyük önem taşıdığı için bu eserlerin kurallara uygun şekilde yaratılmasına özen gösterilir. Bir yönüyle prozodi kuralları, sözcüklerdeki hecelerin nota kümeleriyle bağdaştırılması temeline dayanır. Ancak bu, hece sayısı ile nota sayısının çakışması değildir. Önemli olan, sözcüklerdeki baş, orta ve son hecelerin taşıdığı vurguların kuvvet derecesine göre onların müzikle doğal bir beraberlik halinde bulunmasıdır. Bu beraberlik, sözlerdeki anlam ile müzikal akışın bağdaşır olmasını gerektirir. Sözlerdeki anlam, müziği ister istemez yönlendirir. Ayrıca, bir cümlenin öfkeli, tutkulu, saf, şefkatli, sorgulayıcı ya da buyurucu gibi değişik anlamlar içermesi durumunda, sözcüklerdeki vurgu koşullarının değiştiği göz önünde bulundurulur ve bütün bunlar, müzikal ifadenin incelikleriyle birleşerek şiir ile müziğin derin boyutlar taşıyan bileşimine ulaşır. (Say, 2002: 438).

Ritim: Ritmin doğması için en az iki sesin art arda gelmesi ve o iki sestten birinin daha güçlü duyurulması gerekir. Böylece, güçlü duyurulan ses vurgulanmış olur ve ritmik hareket ortaya çıkar.

Ritim, sesin özellikleri olan yükseklik, gürlük ve niteliğinin ötesinde, belli bir süre içinde yer alan müzikal hareketin bütün yönlerini temsil eder (Say, 2002: 451).

Ritmik: Bir ritme ilişkin olan (Say, 2002: 452).

Ses genişliği: İnsan sesinden ya da bir çalgıdan elde edilebilen en kalın ile en ince sesler arasındaki ses alanı (Say, 2002: 476).

Ses perdesi profili: Müziğe hareket ve yön duygusu verebilmek için melodinin dip ve zirve noktalarının şekli, besteci tarafından genellikle dikkatle planlanır. Bu noktaların grafiğine ses perdesi profili denebilir (White, 1994: 120).

Tessitür: Ses yapısı. Bir ses sanatçısının tessitürü, ses yapısı, kendisini en çok rahat hissettiği alanıdır; başka bir deyişle, onun en kolay çıkardığı seslerin tümüdür. (Sökmen, 1985: 45).

Tetrakord: “Dört perde”. Dört perdeden oluşan dizi (Say, 2002: 517).

Yansıma: Bir melodi hattında yer alan ses perdelerindeki aralıkların yönünün tersine çevrilmesi (Webern, 1998: 35).

Yeni müzik: 20. yüzyıl müziğinde atonalite, serial teknik gibi çeşitli yeni ve radikal eğilimleri tanımlar. (Apel, 1974: 573)

Yoğunluk: En basit anlatımla, yoğunluk, bir dokudaki veya melodideki her sesin oluşumunun göreceli sıklığından başka bir şey değildir ve bu durum ritmin işlevidir (White, 1994: 125)

1.7 İlgili Yayın ve Araştırmalar

Araştırmaya ilişkin yapılan kaynak taramasında, “Bir Koro Partisyonunun Analizine Yönelik Çağdaş Yaklaşımlar” (Berki. 2001. I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu: 169-176), “Koro Eserlerinde Performansa Yönelik Bir Analitik Model” (Berki, Çevik. 2004. Tayf Müzik Araştırma Dergisi: 33-44), “Çağdaş Türk Bestecilerinin Çoksesli Koro Eserlerine Yönelik Analitik Yaklaşımlı Bir Çalışma Modeli” (Değer. 2005. Yüksek Lisans Tezi), “Yirminci Yüzyıl Türk Koro Müziğinde Ulusal ve Uluslararası Etkileşimler” (Kaçmaz. 2011. Yüksek Lisans Tezi) konularına odaklı dört kaynağa ulaşılmıştır.

Özellikle, “Bir Koro Partisyonunun Analizine Yönelik Çağdaş Yaklaşımlar”, “Koro Eserlerinde Performansa Yönelik Bir Analitik Model”, “Çağdaş Türk Bestecilerinin Çoksesli Koro Eserlerine Yönelik Analitik Yaklaşımlı Bir Çalışma Modeli” başlıklı bu kaynaklarda analiz yöntemi açısından John D. White’ in “Comprehensive Musical Analysis” adlı kitabından ve Ian Bent’ in “Analysis” kitabından yararlanıldığı belirlenmiştir.

Sonuçta, White’ in “Comprehensive Musical Analysis” adlı kitabından, bu çalışmadaki problemin çözümüne en yakın analitik yöntemi içerdiği belirlenerek, bu kaynak, araştırmamız için de esas alınmıştır.

BÖLÜM 2

YÖNTEM

Bu bölümde araştırma modeli, araştırmanın evreni, örnekleme, veri toplama araçları ve verilerin çözümlenmesiyle ilgili bilgilere yer verilmektedir.

Bu tez çalışmasında, Florida Üniversitesi öğretim üyelerinden John D. White' ın *betimsel analiz* yönteminin seviyelerinden biri olan *mikro analiz* yöntemi esas alınmıştır. White göre analizin temel adımları özetle şu şekilde açıklanmıştır:

Analiz süreci iki temel işleme ayrılabilir: Birincisi, *betimsel analiz* ve ikincisi *sentez ve sonuçlar*. Betimsel analizin bile önce bir referans çerçevesinde açıklayıcı bir adıma ihtiyacı vardır. – Bir tür genel arka plan hazırlanması. - Belki, bestecinin hayatı, tarihi, coğrafi konumu, (varsa) eserlerini şekillendiren etkenlerde bu arka plan metnine eklenebilir. Bu ön çalışma olmadan, başlıbaşına bestecilerin kuralcı uygulamaları ve tarihsel dönemleri veya okulları gözardı edilmiş olabilir (White, 1994: 18).

İlk adımda, verilerin toplanması ve asıl incelemelerin tümü betimsel analiz bölümündedir. Küçük olaylar ve detaylar, tabii ki sonuçlar için temel oluşturur. Ancak, bu bölümde gereğinden fazla detaya girmek mümkündür ve bu durumda amaçtan sapılabilir. Bu noktada analizi yapacak olan kişi, analiz için en yararlı gözlemlerin belirlenmesinde seçici olmalıdır.

Son bölüm, sentez ve sonuçlarda, analizi yapan kişi yaptığı incelemeleri uzunca gözden geçirir. Bu noktadaki gözlemlerin tümü incelenir ve eserde elde edilen deneşimlerin tümü, anlamlı bir değerlendirmeye birlikte yazılır (White, 1994: 19).

White'ın Analitik (çözümsel) yöntemi:

Araştırma için herhangi bir yaklaşımda olduğu gibi öngörölmüş bir metodoloji ile müzikal analizini üstlenmek en iyisidir. Bu sistem veya plan temelleri olan, yalın bir biçime sahip olması gerekir. Analiz, yapılacak eserin niteliğine göre değişikliğe ve genişletilmeye müsait olmalıdır.

Müziğin her hangi bir parçasını önce ince detaylarıyla, sonra daha büyük boyutlarda ve son olarak komple bir varlık olarak analiz edebiliriz. Bu analizi tanımlamak için üç seviyeden oluşan *mikroanaliz*, *orta ölçekli analiz*, *makroanaliz* terimlerini kullanıyoruz. Bu üç düzeyde analizi birinci bölümde bahsedilen – Analitik sürecin ilk adımı olan – “betimleyici, betimsel analiz” oluşturmaktadır.

Pratikte bir ön bakış veya “basit bir makro analiz” için her zaman müziği dinlemek ve belki piyanoda çalmak önemlidir. Bu referans daha detaylı gözlemler yapabilmemize yardımcı olur. Mikro analiz dokusal yapının ve formun en küçük katmanlarında yapılacak orkestrasyon, tını, ritim, melodi ve armoni analizinin ince detaylarını içerir (White, 1994: 20).

Bu bilgiler ışığında, araştırmada esas olarak “mikro analiz” yöntemi izlenmiş, örneklem içinde yer alan eserler üzerinde uygulanmıştır. White, mikro analizi şu şekilde açıklıyor:

Eser analizine başlarken analizin yöntemi gereği çeşitli açıklamalar yapmak gerekir. Eserin notaları elimizdeyken, müziği bir kaç kez dinledikten ve basit (yüzeysel) bir makroanalizden sonra (eserin temposu, kullanılan enstrümanlar, ses gürlükleri, gam vb.) analiz, betimsel sürecin ilk süreci olan mikro analizi ele almak için hazırdır.

Daha önce de belirtildiği gibi gereğinden fazla ayrıntıya girmek çok kolaydır. Her zaman atonal yapıyı tespit etmek veya her akoru bir roma rakamıyla belirtmek gerekmebilir. Akılcı seçimler, analizi yapacak olan kişiye analizin geneline uygun ve geçerli olan gözlemler yapmak için rehberlik etmelidir (White, 1994: 24).

White'ın betimsel analizindeki *Mikro Analiz* seviyesinin içerdiği boyutlar:

Ritim:

- Motif düzeyinde ritim detayları
- Armonik Ritim
- Yoğunluk
- Metin-ritim ilişkisi

Melodi:

- Melodik aralıklar
- Atlamalı ve yanaşık hareketler
- Tessitür
- Ses genişliği
- Ses perdesi profili
- Kadans
- Yoğunluk
- Metin-melodi ilişkisi

(White, 1994: 25)

Bu boyutların, bu tez çalışmasındaki kullanımı “verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması” bölümünde açıklanmıştır. “Armoni” ve “ses” başlıkları da bu listede yer almasına karşın çalışmamızla ilgili olmadığından ele alınmamıştır. Eserde armoni analizi yapılmayacağından ötürü “Ritim” bölümündeki “Armonik ritim” ile “Melodi” bölümündeki “Kadans” alt başlıkları ele alınmamıştır. Bununla birlikte, kompozisyon tekniklerinden daha çok performansa yönelik bir analiz çalışması olduğu düşünüldüğünden “Ses perdesi profili” de bu çalışmaya dahil edilmemiştir.

2.1 Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, verilerin toplanmasında betimsel yöntemden yararlanarak, amacı ve yöntemi bakımından örnekolay modeline dayalı niteliksel bir araştırmadır. Bu yöntemin, bu çalışmanın konusu itibarı ile uygun olduğu düşünülmektedir.

2.2 Evren

Araştırmanın evreni beşinci kuşak ve sonrasındaki Türk bestecilerinin çoksesli koro eserlerinden oluşmaktadır.

2.3 Örneklem

Araştırmanın örnekleminde, çalışma evreninden seçilmiş 6 besteciye ait çoksesli koro eseri bulunmaktadır. Bu örneklem;

- H. Ertuğ Korkmaz'ın “Dawn of Tides” (Zamana Karşı)
- Hasan Uçarsu'nun “Yeniden”
- Mehmet Nemutlu'nun “Bakış”
- Yiğit Aydın'ın “Doğadan...Sevgiye...Barışa”
- Sıdika Özdil'in “Gözlerimin Bahçesinde”
- Kamran İnce'nin “Gloria” (Everywhere) eserlerinden oluşmuştur.

Çalışmanın örneklemini olarak seçilen yukarıdaki 6 eserin belirlenmesinde aşağıdaki etkenler belirleyici olmuştur:

- Örnekleme girecek eserlerin profesyonel koroların repertuarında bulunmasına, bu korolar tarafından seslendirilmesi ile sınırlandırılmıştır. Bu noktada TRT Çoksesli Korosunun Repertuarı ve Kültür Bakanlığı Devlet Çoksesli korosunu repertuarı taranmıştır. Buna ek olarak, bu koroların haricinde, bazı eserlerin yurt dışında seslendirilmiş olma ihtimalini düşünerek, tam tespiti için bestecilerle doğrudan irtibata geçilmiştir.

- İlyasoğlu'nun "71 Türk Bestecisi" Kitabından tespit edilen 30 besteciye elektronik posta ve telefon yoluyla ulaşıp, bu çalışmanın kendilerine açıklanarak, bu çalışmaya uygun eserlerinin olup olmadığı sorulmuştur. Bir bestecinin birden fazla uygun eserinin olması halinde, bestecinin kendini daha iyi ifade ettiğini düşündüğü eserini kendisinin belirlemesiyle seçilmiştir.

- İlyasoğlu'nun kitabına ek olarak, Antep'in "Türk Bestecileri Eser Kataloğu" ve "Türk Bestecileri Eser Kayıt Kaynakçası" adlı kitaplarında yer alan konuya ilişkin bestecilere ve eserlerine de bakılmıştır.

- Seçilen eserlerde yapılacak analizlerin değişkenlerini sabit tutma ve sadece insan sesinin kompozisyondaki kullanımını görmek amacıyla sadece eşliksiz eserler seçilmiştir.

- "Yeni" kompozisyon fikirlerini görebilmek için türkü çokseslendirmesi ve düzenleme olmayan özgün eserler ele alınmıştır.

Bu koşullara uyan besteciler arasında Aydın Esen'in de eseri bulunmaktadır ancak, yapılan tüm araştırma ve çabalara rağmen kendisinin eserine ulaşamamıştır.

2.4 Verilerin Toplanması

Bu çalışmada, betimsel araştırma yöntemine dayanarak, konuyla ilgili tarihsel ve kuramsal bilgilerin yazılı olduğu kaynakların taranmasıyla birlikte, görüşme yöntemiyle konuyla ilgili alanlarında uzman kişilerin bilgilerinden de yararlanılmıştır.

2.5 Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

- Araştırmada öncelikle, belirlenen eserler ve bestecileri hakkında genel bilgiler verilmiştir. Bu bilgilerden sonra "Ritim" ana başlığında yer alan maddelere bakılarak detaylara girilmiştir. Araştırmaya "metin-ritim ilişkisi" ile başlayıp eser içerisinde prozodinin besteci tarafından tercih edilip edilmediği, bu durumun müziğe nasıl yansıdığı ile bu ilişkiden besteleme sırasında yararlanılmış mıdır, yararlanılmışsa nasıl yararlanılmıştır gibi sorulara yanıt arayan bir bölümdür. Aynı sorular melodik açıdan "melodi" başlığının maddelerinde yer alan "metin-melodi" ilişkisi için de sorulmuştur.

- Bu bölümden sonra “motif düzeyinde ritim detayları” incelenmiştir. Bu bölümde, bestecinin yararlandığı ritmik tekniklerin, belirlenen motifde -yapılmışsa- çeşitlemelerin, tekrarların veya başka türlü kompozisyon tekniklerinin saptanması, bestecinin eserindeki ritmik açıdan karakteristik özelliklerin görülmesi üzere incelemeler yapılmıştır.

- “Yoğunluk” bölümünde eserde kullanılan en küçük nota değerinin saptanması ve bu notanın kullanım sıklığı ile birlikte dikey açıdan da bakılarak bir tür karşı ritmin kullanıp kullanılmadığının saptamaları yapılmıştır. Tüm bu saptamaların eseri nasıl etkilediği, bestecinin bu teknikten beslenip beslenmediği ve bu tekniğin eserin zirvesine katkısı gibi konular üzerinde inceleme yapılmıştır. “melodi” nin maddeleri içerisinde yer alan “yoğunluk” alt başlığında da benzer saptamalar yapılmıştır ancak, kuşkusuz ritim olmadan melodi olamayacağından ötürü melodinin ritmik yoğunluğu ile birlikte özellikle, birden fazla melodinin üst üste kullanılıp kullanılmadığı ile ilgili diğer bir deyişle, polifonik bir yazının (kanonik, kontrpuantal) yoğunluğa ve esere etkisi üzerine incelemeler yapılmıştır.

- “melodik aralıklar” bölümünde eserin özellikle melodi hattında ve ona eşlik eden yapılarda kullanılan sistemin açığa çıkarılması, incelenmesi, varsa karakteristik özelliklerin belirlenmesi, bestecinin bu başlık altında ne gibi yöntemlerden yararlandığının anlaşılması (çeşitleme vb.) gibi konulara yer verilmiştir.

- “atlamalı ve yanaşık hareketler” başlığında özellikle melodik hattaki ve ona eşlik eden yapılardaki karakteristik özellikleri belirlemek için hangi hareketin diğerinden baskın olduğunu ve bu teknikten bestecinin yararlanarak esere nasıl bir katkıda bulunduğu üzerine incelemeler yapılmıştır.

- “ses genişliği” adlı bölümde, vokallere besteci tarafından yazılan en tiz ve pest ses perdelerinin saptanmasıyla önce partilerin ses genişliğinin belirlenmesi ve sonra eserin toplam ses genişliğinin belirlenmesi üzerine çalışmalar yapılmıştır. Ses perdesinin seviyesinin belirlenmesinde “orta do = 261. 626 Hz” in “[http://en.wikipedia.org/wiki/C_\(musical_note\)](http://en.wikipedia.org/wiki/C_(musical_note))” C⁴ e yani Do⁴ e eşitlenmesi referans alınmıştır. Bununla birlikte,

vokallerin ses genişliğinin belirlenmesinde “Appelman, R./ The science of vocal pedagogy/Syf. 91, 144, Hines R./Choral Composition Syf. 10” referans alınmıştır.

- “tessitür” (rahat söylenebilir ses alanı) adlı bölümde, vokallerin genellikle hangi tessitür seviyelerinde söylediğinin saptanması ve bu seviyelerin eserin kompozisyonuna etkisi ve bestecinin bu teknikten nasıl beslendiği üzerine çalışmalar yer almaktadır. Tessitür seviyelerinin belirlenmesinde “Sökmen, R./Ses bilgisi ve sanatı/Syf. 48” referans alınmıştır.

BÖLÜM 3

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölüm, araştırmanın örneklemini oluşturan beşinci kuşak ve sonrasındaki Türk bestecileri'nin çoksesli koro eserlerine ilişkin verilerin çözümlenmesi sonucunda elde edilen bulguları ve yorumları kapsamaktadır.

3.1 HÜSEYİN ERTUĞ KORKMAZ

Ankara, 31 Ocak 1960

On bir yaşında ADK' de Mehmet Erten ile trompete başlamış; 1975 yılında kompozisyon bölümüne girerek Ercivan Saydam, Necil Kazım Akses ve Nevit Kodallı'nın öğrencisi olmuş; 1980 yılında orkestra şefliği bölümünde Gürer Aykal ile çalışmıştır. 1982'de her iki bölümden de mezun olmuş, devlet bursuyla Londra'ya gönderilmiş, Alfred Nieman, George Nicholson ve Alan Haseldine ile çalışarak Advanced Studies sınıfından mezun olmuştur. Londra'da bulunduğu yıllarda Henze ile kompozisyon, Stockhausen ve Maxwell Davies ile çağdaş müzik, Francis Shaw ile film müziği konularında çalışmıştır.

Çalışmalarında çoğulcu (pluralist) tekniği gözlemlenebilir. Orkestra müziği gibi geniş ölçekli yapılarda bu teknik farklı katmanlarda yoğunlaşır (İlyasoğlu, 2007: 242-243)

DAWN OF TIDES

Eserle İlgili Genel Bilgiler

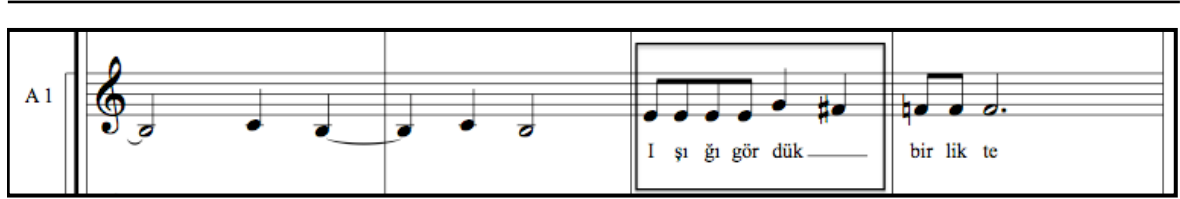
Eserdeki S.A.T.B. partilerine ek olarak 1. Ses ve 2. Ses partileri görülür. S.A.T.B. partileri ikişerli gruplara ayrılmış, karma koro için bestelenmiştir. Eserin dokusal yapısında hem polifonik yapıya hem de homofonik yapıya yer verildiğini söylemek mümkün olabilir. Eser baştan sona 4/4'lük ölçü yapısını içerir. Temposu Largo ve 48 metronoma dörtlük nota eşittir. Kromatik gam kullanılmıştır. Eserin sözleri besteciye aittir.

3.1.1 Ritim

- Metin Ritim İlişkisi

Eserin tamamının ritmik açıdan prozodiye uygun olduğu söylenebilir ancak, “Işığın gördük” cümlesinde “gör” hecesine denk gelen notanın sekizlik yerine dörtlük notanın tercih edilmesi veya “ı-şı-ğın” hecelerine denk gelen notaların sekizlik yerine onaltılık notaların tercih edilmesi prozodik açıdan daha uygun olabileceği söylenebilir. Özetle, belirtilen bu cümledeki nota sürelerinin, hecelerin açık-kapalı düzenine tam uyum sağlamadığını, bu noktada -belki kayda değer olmayan- prozodi açısından tercih edilmeyecek kullanımların olduğunu söylemek doğru olabilir (Şekil 1).

Şekil 1



- Motif Düzeyinde Ritim Detayları

Eserde ostinatoyu oluşturan iki ayrı motifin üst üste geldiği ve bu motiflerin eserin sonuna kadar farklı partilere aktarılarak devam ettiği söylenebilir. 1. ve 2. baslara verilmiş motiflerin 6 tane 4' lük nota uzunluğunda olduğu söylenebilir. Diğer bir deyişle bir buçuk ölçü kadar yer tuttuğunu görmek mümkün olabilir. 6/4' lük yazılmamasının sebebi ölçü içindeki kuvvetli – zayıf zamanların her ölçü başında aynı seslere denk gelmek istenmemesinden ötürü olabilir. (Şekil 2)

Şekil 2



Eserin metninde yer alan “Yürüdük yamaçlarında dağların” ve “Zamana karşı” sözlerinin tekrarlandığı bununla birlikte, “Yamaçlarında”, “Bekliyor bir nefes”, “Zamana karşı” gibi sözcüklerin çeşitlenerek farklı ölçü ve partilerde tekrar için ve/veya katman oluşturmak için kullanıldığı söylenebilir. (Şekil 3/A, B)

Şekil 3

A.

ya
ya
Yü rü

S
maç la rın da

S
maç la rın da

A1

A2

TI
dük ya maç la rın da dağ la rın

B.

A2
Do ğu şu nu — ye ni den Za ma na — kar şı Yü rü dük yü rü dük

S
Ye ni den a ka bil mek i çin Za ma na kar şı Do na bil mek ye ni

Sözlü motiflerin ritmik yapısının genellikle sözlerin doğal konuşma ritmine göre yazıldığından karakteristik bir yapı taşımadığını söylenebileceğinden yukarıda bahsedilmişti ancak, ritmik açıdan ostinatunun hiç değişmeden eserin sonuna kadar devam etmesi ve bununla birlikte yukarıda belirtilen sözlerin tekrarıyla bu dağınıklık ve düzensizliğin içinde bütünlük ve anlaşılabilirlik sağladığını söylemek mümkün olabilir.

- Yoğunluk

Eserde birbiri üstüne binmiş bir çok karşı ritmin olduğu ve poliritmik yapının baskın olduğu söylenebilir. Eserde en küçük nota değeri on altılıktır. Ostinatodan kaynaklı eserde sekizlik, dörtlük ve ikilik notaların ağırlıkta olduğunu görülmektedir. Ritmik yoğunluğun en fazla yaşandığı yerlere, dikey ve yatay açıdan bakılarak (13. - 15.) ve (24. - 26.) ölçülerin, kullanılan on altılık notaların sıklığından, üçlemelerin ve bazı senkoplu yapıların dikey açıdan diğer yapılara karşı farklı hareket etmesinden ötürü örnek gösterilebilir. (Şekil 4/A, B)

Şekil 4

A.

13
1
S
S
A1
A2
TI
BI
BII

Ve ta nık ol duk do ğu şu na ı şı ğın

bir lik te Ses siz li ğe yel ken aç mış ciy ta ne le de

B.

24
1
2
S
S
A1
A2
TI
TII
BI
BII

Ah! Ah! Ah! Ah!

Ye ni den a ka bil mek i çin Za ma na kar şı Do na bil mek ye ni

Ye ni den a ka bil mek i çin Za ma na kar şı Do na bil mek ye ni

Ye ni den a ka bil mek i çin Za ma na kar şı Do na bil mek ye ni

Ye ni den a ka bil mek i çin Za ma na kar şı Do na bil mek ye ni

3.1.2 Melodi

- Melodik Aralıklar

Melodik aralıkların kromatik - yanaşık ve atlamalı hareketlerin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Öyle ki, ostinatodaki motiflerden biri yanaşık hareket ederken diğerinin üçlü veya eksik dördü aralıklarla ilerlemektedir. Bu hareketlerin farklı kombinasyonlarla melodide ve hatta eserin genelinde yer aldığını söylemek doğru olabilir (Şekil 5/A, B).

- Atlamalı - Yanaşık Hareketler

Mikro analiz çerçevesinde melodi çizgisiyle birlikte farklı katmanların ses hareketlerine de değinilirse; eserin başlangıcında ostinato hariç kromatik ve yanaşık hareketlerle ilerleyen - hatta farklı partilerdeki glissando tekniğiyle iyice daraltılmış - bu ses aralıkları devam eden ölçülerde adeta bir crescendo yaparak aralıkların atlamalı hareketlere dönüştüğü görülebilir. Öyle ki, bu artış 19. ölçüde 1. ses partisine verilmiş melodik yapıda tavan yaptığı görülmektedir. Bu kısımda eserdeki en büyük atlama olan büyük altılı aralığı kullanılmıştır. 19. ölçüden sonra aralıkların gitgide azalarak melodinin normal seyrine döndüğünü bununla birlikte, 32. ölçünün 2. yarısından itibaren baslara pedal sesi verilerek hareketsiz bırakılmıştır. (Şekil 6/A, B, C, D, F).

Şekil 5

A.

13

1

Ve ta nık ol duk do ğ ru şu na - ı şı ğın

Za ma na - kar şı

S

ppp

ya

S

ppp

ya

A 1

ppp

A 2

ppp

TI

mp

bir lik te Ses siz li ğe yel ken aç mış ciy ta ne le de Yü rü

BI

BII

B.

39

1

2

S

S

A1

A2

Do ğu şu nu — ye ni den — Za ma na — kar şı Yü rü dük yü rü dük

Do ğu şu nu — ye ni den — Za ma na — kar şı Yü rü dük yü rü dük

pp Za ma na — kar şı

mp Yü rü

BI

BII

Şekil 6

A.

Alto 1

Alto 2

pppp

Glissando

B.

Yü rü dük ya maç la rın da dağ la rın

Sa ba ha kar şı

mp

C.

TI

mp

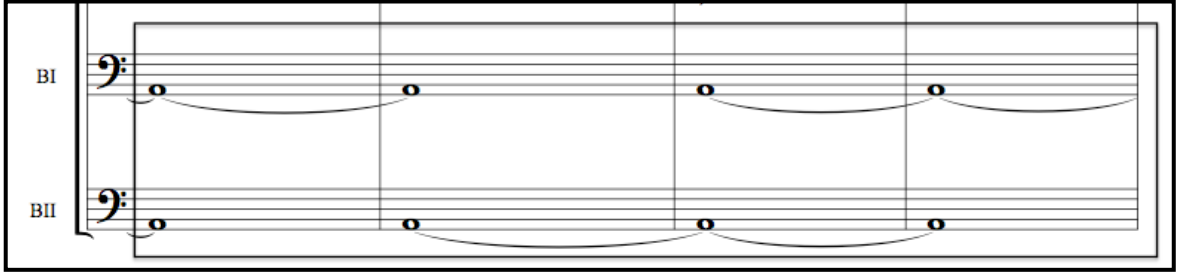
bir lik te Ses siz li ğe yel ken aç mış ciy ta ne le de Yü rü

D.

E.



F.



• Ses Genişliği

Vokallerde kullanılan ses genişliği yaklaşık 1 oktavdır. Eserdeki en yüksek sese 25. Ölçüde 1. Ses ile Si⁵ ' e ulaşılmıştır. En pes sese ise 37. ölçüde baslarla La² ' e kadar inilmiştir. Partiler arasında en geniş ses kullanım alanı 1. Ses' e verilmiştir. Eserde toplamda kullanılan ses aralığının genişliği üç oktav + büyük ikili olarak tespit edilmiştir (Tablo 1).

Tablo 1

| | | |
|-------------|--------------------------|--|
| 1. Ses: | Bir Oktav + Artık Dörtlü | Fa ⁴ - Si ⁵ |
| 2. Ses: | Küçük Yedili | Re ⁴ - Do ⁵ |
| 1. Soprano: | Bir Oktav + Küçük İkili | Re ⁴ - Mi bemol ⁵ |
| 2. Soprano: | Küçük Yedili | Re ⁴ - Do ⁵ |
| 1. Alto: | Bir Oktav | Si ³ - Si ⁴ |
| 2. Alto: | Eksik Yedili | Si ³ - La bemol ⁴ |
| 1. Tenor: | Bir Oktav + Küçük İkili | Fa diyez ³ - Sol ⁴ |
| 2. Tenor: | Küçük Altılı | Fa ³ - Re bemol ⁴ |
| 1. Bas: | Bir Oktav | La ² - La ³ |
| 2. Bas: | Bir Oktav | La ² - La ³ |

- Tessitür

Melodik hattın veya ona eşlik eden yapıların vokaller için rahat söylenebilir sınırlar içinde kaldığı görülmektedir. Eserin genel melodik hareketlerinde “Atlamalı - Yanaşık Hareketler” başlığında melodideki atlamalı hareketlerde genellikle üçlü aralık kullanıldığı bahsedilmiştir. Bununla birlikte, 19. ölçüde 1. sesin melodik hareketinde eserdeki en büyük aralık olan büyük altılı aralığından da söz edilmişti (Şekil 6/D). Bu noktada, 19. ölçüdeki Fa⁵ sesinden sonra gelen la bemol⁴ sesi aşağıya doğru değil yukarı doğru hareket etmiş olsaydı (La bemol⁵), melodideki karakteristik hareketin burada da ortaya çıkma olasılığı yüksek olacaktı ancak, bu durumda fa’ dan sonra gelecek olan la bemol sesi 1. soprano için yüksek bir tessitür olacağından ötürü aşağı doğru bir hareket tercih edilmiş olabilir. Başka bir açıdan bakılırsa, bu atlamanın gerçekleşmemesinin diğer bir nedeni sadece tessitürün yüksekliği açısından değil, bu yüksekliğe, bu tırmanışa (La bemol⁵) erken gelinip gelinilmediğiyle ilgili olduğunu da düşünmek doğru olabilir. Tüm bunların haricinde, bestecinin bambaşka bir nedenden ötürü bu melodik hareketi tercih etmiş olma ihtimalini de hatırlamak gerekir.

- Yoğunluk

13. ölçüdeki 1. sese verilmiş melodik yapı devam ederken, aynı ölçünün 2. yarısında giren 1. tenora verilmiş melodik yapı, sözler, aralıklar ve ritmik açıdan diğerine göre farklılık göstererek 15. ölçüye kadar melodik bir yoğunluk oluşturduğu gözlemlenebilir (Şekil 4/A). 24, 25 ve 26. ölçülerde ritmik yoğunlukla birlikte farklı ses perdelerinden aynı sözlerin söylenmesiyle hacimsel açıdan da bir yoğunluğun oluştuğunu söylemek mümkün olabilir (Şekil 4/B).

- Metin Melodi İlişkisi

Yürüdük yamaçlarında dağların
Sabaha karşı,
Ve tanık olduk birlikte
Doğuşuna ışığın ./..

Sessizliğe yelken açmış
Çiğ tanelerinde
Zamana karşı,
Yürüdük yamaçlarında dağların

Donuk nehirler bekliyor
Sıcak bir nefes
Yeniden akabilmek için
Zaman karşı,
Donabilmek yeniden.

Işığı gördük birlikte,
Doğuşunu yeniden
Zamana karşı,
Yürüdük
Yürüdük
Yamaçlarında dağların.

Melodinin prozodiye uygun olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, besteciyle yapılan röportajda metnin eserle olan ilişkisini Ertuğ Korkmaz şöyle açıklıyor:

Evrenin bir değişmezlik ilkesi olduğuna, zaman içerisinde bir çok şeyin değiştiğine ama temelde bazı şeylerin hep aynı kaldığına değiniyor. Bir başka deyişle evrenin, sabit olan, değişmeyen ilkeler üzerine kurulmuş olduğunu söylüyor. Eserin metninin de temelde bu felsefeye yazıldığını söylüyor. “Yürüdük yamaçlarında dağların Sabaha karşı”. Bu cümledeki “Sabaha karşı” sözcüğünün günün uyanmasının ve bu durumun her seferinde tekrar etmesinin değişmezlik ilkesine verilmiş bir örnek olduğunu belirtiyor. Metnin devamında da açıkça bu felsefeyi görebiliyoruz. Ayrıca, metnin olduğu kadar müzikal yapıların da bu felsefeden yola çıkarak kurgulandığını söylüyor. Evrende gördüğümüz bir çok kaotik yapının arkasında kalan bir başka deyişle, gizlenmiş olan gözümüzden kaçırdığımız o değişmezlik ilkesi, eserde sözlerdeki melodik hattın ve ona eşlik eden müzikal yapının kaotik yapıyı betimlediğini, bu yapıların altında kalan gizlenmiş ostinatonun ise değişmezlik ilkesini vurguladığını belirtiyor.

3.2 HASAN UÇARSU

İstanbul, 9 Nisan 1965

İlkokul yıllarında İBK’de yarı zamanlı statüde iki yıl öğrenim görmüş, orta ve lise öğrenimini Kadıköy Anadolu Lisesi’nde tamamladıktan sonra MSÜDK’de bestecilik bölümüne girmiştir. 1990’da Adnan Saygun’un sınıfından bestecilikte lisans derecesi; 1992’de Cengiz Tanç’ın sınıfından yüksek lisanas derecesi; 1997’de ABD Pennsylvania Üniversitesi’nde, George Crumb ve Richard Wernick’in sınıflarından müzikte doktora derecesini almıştır. Halen MSGSÜDK’de “Profesör Doktor” ünvanıyla kompozisyon öğretmenliğini sürdürmektedir.

İlk çalışmalarında Wagner, Stravinski, Bartok ve Saygun gibi bestecilerin etkisinde kalan besteci, Cengiz Tanç ile çalıştığı 1990-1994 yılları arasında 1950 sonrası Avrupa modernizmiyle tanışmıştır. Bilinen ses malzemeleri ve retorik kalıpları farklı biçimler ve ilişkiler içine yerleştirip, kendi müzik diline ulaşmayı amaçlar (İlyasoğlu, 2007: 277-278).

YENİDEN

Eserle İlgili Genel Bilgiler

Bu eser S.A.T.B. düzeni ile yapılandırılmış, karma koro için bestelenmiştir. Dokusal açıdan genellikle homofonik bir çizgi izlediğini söylemek mümkün olabilir. Temposu, hızlı ve enerjik anlamına gelen “allegro energico” terimiyle dörtlük notaya 144 metronom eşleştirilmiştir. Son ölçülerdeki (165-166) molto ritardando hariç eserde tempo değişimi olmamıştır ancak, ölçü sürelerinin sürekli olarak değiştiği görülebilir. Nüans hareketliliğinin yüksek olduğu bu eserde *pp*’ dan *fff* ’ya varan bir ses yüksekliği kullanılmıştır. Eserin genellikle diyatonik gam kullanılarak yapılandırılmış olduğu görülmektedir. Eserin sözleri Cevat Çapan’ a aittir.

3.2.1 Ritim

- Metin Ritim İlişkisi

Metindeki sözler tekrar edilmemiş ancak, müzikte bazen kelimelerin bazen de dizelerin art arda sürekli tekrar ettiği görülmektedir. Bazı noktalardaki bazı motiflerin ritmi daraltılarak veya genişletilerek çeşitlenmiştir. Müziğin anlaşılabilirliği ve bütünlüğü için kullanılan bu kompozisyon tekniklerinin, bazı yerlerde prozodi açısından çok tercih edilmeyebilecek kullanımların oluşmasına neden olduğu söylenebilir. Tüm bunların toplamında eserde müzikal düşünce güçlendirilip, karakteristik bir yapı ortaya konulurken, göreceli olarak metnin anlaşılabilirliğinin zorlaştığını söylemek mümkün olabilir. (Şekil 7)

Şekil 7: Kesik çizgi çerçevesi söz tekrarlarını, normal çerçeve prozodi için çok tercih edilmeyeceği söylenebilecek yapıları göstermektedir.



Şekil 7’ de gösterilen bu anlayışın eserin devamında da sıkça görüldüğünden ötürü çerçeveye alınmış yerlerin eserin geneline örnek olarak gösterilebilir. Kesik çizgi çerçevede “Akşama doğru güneş” sözlerinin art arda sürekli tekrarlanması ve diğer sözlerin de aynı sistemle ilerlemesi, metnin bütünlüğünü ve akıcılığını engelleyebileceğinden dolayı, normal çerçevede ise “Akşama doğru” sözlerindeki hecelerin açık - kapalı düzenine ve doğal konuşma ritmine uymamasından ötürü, prozodi açısından çok tercih edilmeyebilecek yapılar olduğu söylenebilir. Elbette eserde prozodi için uygun olan yapıların da olduğunu söylemek doğru olabilir.

- Motif Düzeyinde Ritim Detayları

Eserde genellikle farklı ölçü kalıpları içinde aynı ritmik motifleri görülmektedir. Bu durumda şekil 8/A' da gösterilen küçük motifik yapıların farklı değerlerdeki ölçülerin farklı zamanlarına getirilmesiyle ve farklı zamanlara sahip susların kalıplaştırılmadan kullanılmasıyla, monotonluktan uzak kaldığı, kompleks bir ritmik anlayışla sahiptir. Buna ek olarak, bazı yerlerde bu anlayışa kontrast olması, eserin nefes alması, - yoğunluk başlığında da bahsedileceği üzere - yoğunluğun düşürülmesi vb. teknikler için belirtilen ritme göre daha klasik bir ritmik anlayışın tercih edildiğini söylemek mümkün olabilir (Şekil 8/C). Şekil 10'da gösterilecek tematik yapının parçalara ayrılarak şekil 8/B'de gösterilecek çerçevelerde ritmik çeşitlendirmelerinin yapıldığı görülebilir.

Şekil 8

A.

The image shows a musical score for Şekil 8/A, consisting of four staves. The first staff is a vocal line with lyrics: "Ha - va, su" and "Ha - va, su su". The second staff is a vocal line with lyrics: "Ha - va, su" and "Ha - va, su su su su su su su su". The third staff is a vocal line with lyrics: "ha - va ha - va" and "Ha - va, su". The fourth staff is a bass line with lyrics: "ha - va ha - va" and "Ha - va, su". The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like *p* and *ff*. The time signature changes from 3/4 to 4/4 and back to 3/4. There are also some markings like *ff* and *p* in the bass line.

31

Ha - va, su Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak

Ha - va, su Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak

Ha - va, su Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak

Ha - va, su Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak

37

ve a - teş ve a - teş ak - şa - ma ve a - teş

ve a - teş ve a - teş ak - şa - ma ve a - teş

ve a - teş ve a - teş ak - şa - ma ve a - teş

ve a - teş ve ak - şa - ma ak - şa - ma ve ak - şa -

43

ma doğ - ru ak - şa - ma doğ - ru gü - neş ak - şa - ma doğ - ru gü - neş ak - şa - ma doğ - ru

ma doğ - ru ak - şa - ma doğ - ru gü - neş ak - şa - ma doğ - ru gü - neş ak - şa - ma doğ - ru

ma doğ - ru ak - şa - ma doğ - ru gü - neş ak - şa - ma doğ - ru gü - neş ak - şa - ma doğ - ru

sa - ma doğ - ru ak - şa - ma doğ - ru gü - neş ak - şa - ma doğ - ru ak - şa - ma doğ - ru

C.

43
ma doğ - ru
ma doğ - ru
şa - ma doğ - ru

75
ma - nın ve yı - kım la - rın
ma - nın ve yı - kım la - rın
ma - nın ve yı - kım la - rın
ma - nın ve yı - kım la - rın

• Yoğunluk

Eserin başındaki motifik yapıların sekizlik notalardan oluştuğu (Şekil 8/A-B) ve bu yapıların çeşitlemeler ve bazı parçalar hariç (Şekil 8/C) eserin genelinde kullanıldığı görülebilir. Bu nedenle, eserin tamamında baskın olan nota değerinin sekizlik nota olduğu söylenebilir. En küçük nota değeri yine sekizlik notadır. Bu noktada, sekizlik notanın hem eserdeki baskın nota değeri olması, hem de kullanılan en küçük değer olmasından dolayı eserin genelinde ritmik yoğunluğun yüksek olduğunu söylemek mümkündür ancak, esere dikey açıdan bakıldığı zaman yoğunluğun yaşandığı ölçüler daha belirgin bir şekilde saptanabilir. Bu bağlamda, eserin genelindeki homoritmik yapının, eserde daha az rastladığımız poliritmik yapıya göre yoğunluğunun düşük kaldığı söylenebilir. Bu nedenle, eserde yoğunluğun yaşandığı yerlerin (79. – 84.), (89. - 94.) (123. – 145.) ölçülerde olduğunu söylemek mümkündür (Şekil 9). Yatay açıdan bakıldığı zaman bazı yerlerde kullanılan susların ve sekizlik notalardan daha büyük değerlerin eserin yoğunluğunu dengeleme açısından önemli olduğunu söylemek doğru olabilir. Buna göre yoğunluğun düşük olduğu ölçülere şekil 8/C gösterilebilir.

Şekil 9

87

p çö-ken ka - ran - lık - tan *f* sil - ki - nip üs - tü - mü-ze sil - ki - nip üs -

p çö-ken ka - ran - lık - tan *f* sil - ki - nip üs - tü - mü-ze sil - ki - nip üs -

p çö-ken ka - ran - lık - tan *f* sil - ki - nip sil - ki - nip üs - tü - mü-ze sil - ki - nip sil - ki - nip

p çö-ken ka - ran - lık - tan *f* sil - ki - nip sil - ki - nip üs - tü - mü-ze sil - ki - nip sil - ki - nip

3.2.2 Melodi

- Melodik Aralıklar

Şekil 10’ da gösterilen ve eserin teması olarak düşünülebilecek bu yapıda hem atlamalı hareketlerin, hem de diyatonik - yanaşık hareketlerin kullanıldığı söylenebilir. Eserin melodik çizgisinin ve diğer katmanların bu tematik yapıdaki ses aralıklarıyla temellendirildiğini söylemek mümkündür. Esere dikey açıdan bakıldığı zaman da müziğin genellikle homofonik bir yapıda olduğunu düşünülürse yine bu tematik yapıdaki aralıkların eserin geneline yayıldığı görülebilir.

Şekil 10

31

Ha - va, su *ff* Ha - va, su, top - rak ve a - teş *p* Ha - va, su, top - rak ve a - teş *ff* Ha - va, su, top - rak *ff*

Şekil 10’ da gösterilen bu tematik yapının “Ritim” bölümünün “Motif Düzeyinde Ritim Detayları” alt başlığında bahsedildiği üzere parçalanarak ritmik çeşitlemelerin yapıldığı söylenmişti (Şekil 8/A, B). Aynı şekilde, bu tematik yapı ses aralıkları açısından bakıldığında parçalanarak küçük motiflere ayrılmış olduğu söylenebilir. Bu parçalanmış motifler yansıma, ezginin ters çevrilmesi (kankrizan) ve kankrizanın yansıması gibi

kompozisyon teknikleri kullanılarak çeşitlendirildiğini bu eserde görebilmek mümkün olabilir. Bu yapılara örnek olarak ritimde olduğu gibi melodik aralıklara da şekil 8/A ve B gösterilebilir. Buna ek olarak, başka bir inceleme için şekil 11'e bakılabilir. Şekil 11'deki inceleme şekil 10'daki tema esas alınarak yapılmıştır. Bu temanın sözcüklerinden giderek, çeşitlemesi yapıldığı söylenebilecek “Hava, su”, “su, toprak”, “ve ateş” ve bunun gibi parçalanmalarla oluşan motifik yapılar şekil 11'de görülebilir.

Şekil 11

A. (Kesik çizgi çerçevesi “su, toprak” motifi; normal çerçeve “hava, su” motifinin yansıması.)

75
 ma - nın ve yı - kim la - rın sil - ki - nip üs - tü - mü - ze
 ma - nın ve yı - kim la - rın sil - ki - nip üs - tü - mü - ze
 ma - nın ve yı - kim la - rın sil - ki - nip üs - tü - mü - ze
 ma - nın ve yı - kim la - rın sil - ki - nip üs - tü - mü - ze

B.

145
 ah do - ruk - la - ra yük - sek - ler - den kö - pü - re - rek dö - kü - len
 ah do - ruk - la - ra yük - sek - ler - den kö - pü - re - rek dö - kü - len
 sıç - ra - mak sıç - ra - mak sıç - ra - mak do - ruk - la - ra yük - sek - ler - den kö - pü - re - rek dö - kü - len
 sıç - ra - mak sıç - ra - mak sıç - ra - mak do - ruk - la - ra yük - sek - ler - den kö - pü - re - rek dö - kü - len

Şekil 11/B'de 1. kesik çizgi çerçeve “ve ateş” motifinin yansıması, 2. kesik çizgi çerçevesi “hava, su” motifinin kankrizanın yansıması, normal kareler -ortadaki kare hariç-

“hava, su” motifinin yansıması, ortadaki kare yine bu motifin kankrizanı, elips içine alınmış “su, toprak” motifinin “doruklara” sözcüğü ile kankrizanının yapıldığı varsayımıyla gösterebilir.

- Atlamalı ve Yanaşık Hareketler

Eserdeki melodik aralıklar diyatonik - yanaşık ve atlamalı hareketlerin bir arada karıştırılarak kullanıldığı görülmektedir. Bazı noktalarda atlamalı hareketler baskınken, bazı noktalarda yanaşık hareketlerin baskın olduğu söylenebilir. Eserin başlarında büyük atlamalarla ilerleyen bu yapıların (küçük yedili aralığı) eserin devamında temanın belirginleşmesiyle, temadaki bazı seslerin bir alt oktavdan yazılarak çeşitlenmiş olduğunu görülmektedir. Bkz: (8. - 12.), (15. - 19.) ölçüler. Bu ses aralığı örnek verilen ölçülerdeki kadar ısrarla yazılmasa da eserin devamında da bu büyük atlamayı görmek mümkündür. Bkz: (81. - 82.), (88. - 89.), (91. - 92.), (167. - 168.) ölçüler. Eserdeki en büyük atlama, alto partisinin 20. ölçüsündeki bir oktav artı tam dörtlü aralıktır. (Atlamalar, iki sesin arasına giren susları dikkate almadan, kesintisiz ses yürüyüşüne bakılarak tespit edilmiştir.) Bununla birlikte, daha önce de belirtildiği üzere, eser tematik yapılandırıldığından, esere baskın olan aralıkların temada kullanılmış ikili ve üçlü aralıklar olduğunu söylemek mümkündür.

- Ses Genişliği

Vokallerdeki genel ses perdesi genişliği yaklaşık olarak bir oktav + beşli aralıktır. Eserdeki en yüksek ses, son ölçüde sopranoya verilmiş la^5 sesidir. En pest ses ise 52. ölçünün bas partisindeki fa^2 sesidir. Partilerin ses kullanım alanı hemen hemen aynıdır. Eserdeki toplam ses genişliğinin üç oktav + büyük üçlü olduğu saptanmıştır.

Tablo 2

| | | |
|----------|-------------------------|--|
| Soprano: | Bir Oktav + Tam Beşli | Re ⁴ - La ⁵ |
| Alto: | Bir Oktav + Tam Beşli | Sol ³ - Re ⁵ |
| Tenor: | Bir Oktav + Küçük İkili | Fa diyez ³ - Sol ⁴ |
| Bas: | Bir Oktav + Tam Beşli | Fa ² - Do ⁴ |

- Tessitür

Eserin zirveye ulaştığı noktanın soprano partisinin son ölçüsündeki la⁵ sesi olduğu söylenmişti ancak, bu son ölçüyü hariç tutup müziğin devam eden kısımlarına bakıldığında (135. – 136.), (145. – 146.) ölçülerinin eserin tepe noktalarını oluşturdukları görülmektedir. Bununla birlikte, 152. ölçüden son ölçüye kadar eserin normal seyrinden biraz daha yüksek bir tessitürde seyrettiği söylenebilir. Melodik hattın ve ona eşlik eden yapıların -alto partisi sol³ sesiyle pes kalsa da- eserin genelinde vokallerin rahat söylenilebilir sınırlar içinde kaldığını görmek mümkündür.

- Yoğunluk

Melodik yoğunluğun yatay açıdan ritimde de belirtildiği üzere eserin genelinde sekizlik notalarla yapılandırıldığından dolayı, yüksek olduğunu söylemek mümkündür. Dikey açıdan bakıldığında eserdeki bazı kanonik ve polifonik yapıların melodik yoğunluğa etkisi olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle, melodik yoğunluğun yüksek ve düşük olduğu ölçülere örnek olarak “Ritim” bölümünün “Yoğunluk” alt başlığında belirtilen ölçüler gösterilebilir.

- Metin Melodi İlişkisi

YENİDEN

Hava, su, toprak ve ateş
ve akşama doğru güneş
yanıp yansılırken sularda . /..

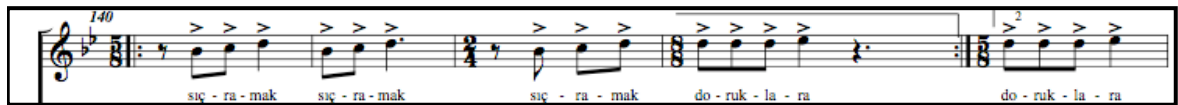
geçerek içinden zamanın
ve yıkımların
silkinip üstümüze çöken karanlıktan
açılmak rüzgarlarını
birlikte ezberlediğimiz denizlere
ya da kanatlı balıklara gibi
sıçramak doruklara
yükseklerden köpürerek dökülen
çağlayanlar içinden
gökkuşağına

Melodik açıdan eserin metnine kelime bazında bakıldığında zaman prozodik hata görmenin zor olduğu söylebileceği gibi cümle bazında bakıldığında “Ritim” bölümünün “Metin ritim ilişkisi” alt başlığında da gösterilen nedenlerden ötürü kısmen hatalı olduğunu söyleyebiliriz ancak, 84 ve 85. ölçüdeki “Karanlıktan” sözcüğünün Türkçede günlük konuşmadaki kullanımına göre “tan” hecesine vurgu yapılması veya ölçünü kuvvetli zamanına getirilmesi gerekirken “lık” hecesindeki ses perdesini yüksek tutup, vurgu yapıp, “tan” hecesinin ölçünün zayıf zamanına gelmesi ve “lık” hecesindeki ses perdesine göre düşük kalması prozodi açısından çok tercih edilmeyen bir durum olduğu söylenebilir.

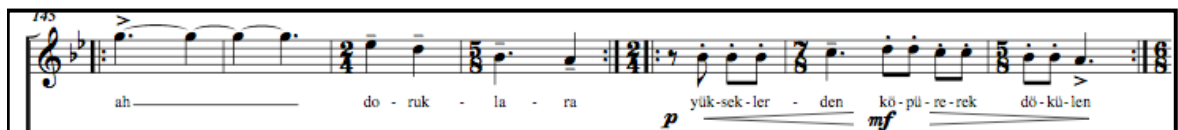
Metin melodi ilişkisine anlamsal açıdan bakıldığında 140. ölçüden itibaren sözlerle melodinin ilişik olduğunu görmek mümkündür. Melodinin “Tessitür” alt başlığında belirtilen ölçülerin (152. ölçüden sonra) eserdeki genel ses perdesi yükseliğine göre daha yüksek kalmasını, “Sıçramak doruklara” sözcüklerinin müzikal olarak betimlenmesinden kaynaklandığı düşünülebilir. (Şekil 12/A) “Yükseklerden köpürerek dökülen” sözcüklerinde de hem ses perdesinin hem de ses gürlüğünün artarak belli bir noktaya gelemesinden sonra, ses perdesinin ve ses gürlüğünün - “döküldüğünü” - düştüğünü görmek mümkün olabilir. (Şekil 12/B)

Şekil 12

A.



B.



3.3 MEHMET NEMUTLU

Karadeniz Ereğlisi, 26 Aralık 1966

Küçük yaşta mandolin çalmaya başlayan Mehmet Nemutlu, ilkokuldan sonra Kadıköy Anadolu Lisesi'ne girmiş, bu okulda önce blok flüt çalmış, sonra koro çalışmaları yapmış ve müzik öğretmenini Turgut Ertaş'ın yöreklendirmesiyle müziğe iyice merak sarmıştır. Lise 1'deyken Muammer Sun'dan özel olarak bir süre kompozisyon dersi almış ve lise 3'te Hasbiye Sakpınar ile konservatuvar giriş sınavlarına hazırlanmıştır. 1986'da HÜADK'ye kaydolmuş, kompozisyon bölümünde Necil Kazım Akses'in öğrencisi olmuş ve Kamuran Gündemir ile piyano çalışmıştır. Ayrıca Ertuğrul Oğuz Fırat'ın çağdaş müzik dinletilerine katılmıştır. 1988'de MSÜDK'nin kompozisyon bölümüne geçmiş ve İlhan Usmanbaş'ın sınıfından 1993'te lisans, 1996'da yüksek lisans derecesini almıştır. 1997'de Usmanbaş ile başladığı sanatta yeterlilik çalışmalarını 2002'de Hasan Uçarsu'nun danışmanlığında tamamlamıştır. Halen bu kurumda "Doçent" ünvanıyla öğretmenliğini sürdürmektedir.

Bazı yapıtlarında edebiyat etkisinde kalmış, şiir yapısındaki bütünlük duygusunu müziğine yansıtmaya çalışmıştır. Yapıtlarında yatay çizgilerin belirginliklerini korurken bir arada armonilerin sınırlı bir rastlamsallığa bırakıldığı, nisbeten sıkı tutulmuş bir doku-yazı gözlemlenir (İlyasoğlu, 2007: 291).

BAKIŞ

Eserle İlgili Genel Bilgiler

Bu eser S.A.T.B. düzeni ile yapılandırılmış, karma koro için bestelenmiştir. Dokusal açıdan eserde hem polifonik yazıya hem de homofonik yazıya yer verildiğini söylemek mümkün olabilir. Temposu Largo, dörtlük notaya 52 metronom eşitlenmiştir. Eserde farklı tempo değişimlerine yer verilmiştir. Eserde *pp*' dan *ff*' ya varan bir ses yüksekliği kullanılmıştır. Eserin genelinde Olivier Messiaen' nın 2. modu olan oktatonik gamın kullanılmış olduğu söylenebilir. Eserin sözleri Fazıl Hüsni Dağlarca' ya aittir.

3.3.1 Ritim

- Metin Ritim İlişkisi

Eserin ilk ölçüsünden 76. ölçüsüne, 113. ölçüsünden eserin sonuna kadar olan bölümlerde metin-ritim ilişkisinin prozodiye uygun olduğu söylenebilir. Bu bölümlerin haricinde kalan ölçülerin (77.- 112. ölçüler arası) genelinde metin-ritim ilişkisinin prozodiye uygun olmadığını söylemek doğru olmayabilir; bunun yerine, bu ölçülerin genelindeki metin, günlük konuşma ritminden çok, genellikle -açık hece-kapalı hece kuralını dikkate alarak- bestecinin kafasındaki müzikal ritmin ön plana çıkarıldığını söylemek daha doğru olabilir (Şekil 13). Bununla birlikte, prozodi açısından çok tercih edilmeyeceği düşünülebilecek yapıların olduğu da söylenebilir (Şekil 14/A, B).

Şekil 13

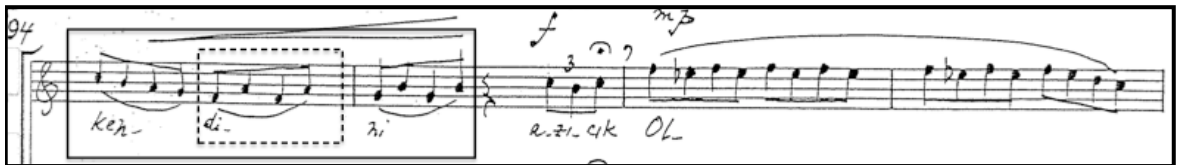


Şekil 14

A.



B.



Şekil 13’ de gösterilen “Kimse” sözcüğündeki ritmik yapı ve özellikle müziğin bu bölümünde buna benzer diğer yapılar, melisma tekniği ile biçimlendirilmiştir. Kapalı hece olan “kim” in uzutalıp açık hece olan “se” nin, “kim” hecesine göre kısa tutularak metin-ritim ilişkisinin prozodi açısından uyumlu olduğu söylenebilir ancak, şekil 14/A, B’ de kesik çizgi çerçevesinde gösterilen “di” hecelerinin -kelime bazında- kapalı hecelerden daha uzun tutulmasından ötürü prozodide yapılması çok tercih edilmeyen bir kullanım olduğunu bu noktalarda müzikal anlatım için prozodiden fedakarlık edildiği söylenebilir.

- Motif Düzeyinde Ritim Detayları

Eser motif düzeyinde ritmik açıdan incelendiği zaman genelde prozodiye dikkat edildiği için ritmin, sözler tarafından - hecelerın açıklığı ve kapalılığına göre - biçimlendirilmesiyle birlikte, eserde karakteristik bir ritmik anlayışın varlığından da söz edilebilir. Buna ek olarak, çok sık olmasa da ölçü değişimleriyle ve bazı yerlerdeki üçlemeli, senkoplu ritmik yapılarla, yüksek seviyede olmasa da kompleks bir ritmik anlayışın varlığından da söz edilebilir.

Eserin ilk altı ölçüsüne bakıldığında görülen ritmik yapıların eserin devamında da çeşitlenerek kullanıldığı görülmektedir (Şekil 15).

Şekil 15

A.

Largo (♩ ca 52) Mehmet Nemutlu,
1999

Soprano
Kim du-yar Kör-ler-den baş-ka A-ma-dan deş-me Kör-ler-den baş-ka

Alto
Kim du-yar Kör-ler-den baş-ka Kör-ler-den baş-ka

Tenor
Kim du-yar Kör-ler-den baş-ka Kör-ler-den baş-ka

Bar
Kim du-yar Kör-ler-den baş-ka Kör-ler-den baş-ka

ka Gör-de-si nin Ka-ce-man bir göz ol-du-ğu-nu

ka Gör-de-si-nin Ka-ce-man bir göz ol-du-ğu-nu

ka Gör-de-si-nin Ka-ce-man bir göz ol-du-ğu-nu

ka Gör-de-si-nin Ka-ce-man bir göz ol-du-ğu-nu

Şekil 15/A' da gösterilen normal ve kesik çizgi çerçevesindeki ritmik yapıları eserin devamında da daraltma, genişletme ve kankrizan vb. uygulamalarla çeşitlenerek sıkça kullanıldığı görülebilir. (Şekil 15/A' da normal çerçeveye alınmış ritmik yapının çeşitlenmesini şekil 15/B' de de normal çizgi; aynı şekilde kesik çizgi çerçevesine alınmış ritmik yapının çeşitlenmesini şekil 15/B' de kesik çizgi çerçevesi olarak gösterilir.) Bununla birlikte, daha az kullanılan farklı ritmik yapıları da görebilmenin mümkün olduğu söylenebilir. (27. Ölçünün soprano ve Alto partisindeki "Kaçışırken", 37. Ölçünün tüm

partilerindeki “nerelere”, 106. Ölçünün bas partisindeki “Görüldüğünden” sözcüklerindeki ritmik yapılar.)

B.

Figure 15/A shows a musical score for a vocal line and a bass line. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are: "ka-zal-mı top-ra-ğı-nı bit-ki-le-rin Yer-al-tı bö-cek-le-ri Ka-çı-sır-". The bass line is in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are: "ra-ğı-nı bit-ki-le-rin Yer-al-tı bö-cek-le-ri". The score includes various rhythmic markings such as accents (>) and slurs. The number 21 is written in the top left corner.

Şekil 15/A’ da gösterilen yuvarlak çerçevedeki ritmik yapı eserin belli yerlerinde ara ara görünse de eserin 77. ölçüsünden itibaren belirgin olarak görebilmek mümkündür. Müzikte yeni bir bölüm olduğu söylenebilecek bu noktadan 112. ölçüye kadar belirgin olarak şekil 15/B’ de gösterilen yapıların görülemediği söylemek mümkündür. Şekil 15/A’ da yuvarlak çerçevede belirtilen eşit zamanlara bölünmüş bu sekizlikler, parçanın ilerleyen ölçülerinde (105. ölçüden itibaren) genişletme ve sıkıştırma gibi yöntemlerle çeşitlendiği görülmektedir. (Şekil 15/C-D)

C.

Figure 15/C shows a musical score for a vocal line and a bass line. The tempo is marked "Vivo (d = 108-120)". The time signature is 2/2. The lyrics are: "Kim-se ya-". The score includes a "sempre" marking and a circled "Kim-" in the vocal line. The number 77 is written in the top left corner.

D.

103

(♩ = d)

- ran- lı- şın su Or- man

- ran- lı- şın su Or- man

- ran- lı- şın su Or- man

- ran- lı- şın su Or- man

Gö- rül- dü- ğün- den

108

Kuş Gü- zel- lik

Kuş Gü- zel- lik

Kuş Gü- zel- lik

Gö- rül- dü- ğün- den

Gö- zel- lik

142

Tempo Primo

şöz şöz El- le- ri- min a- yak- la- rı- min

şöz şöz El- le- ri- min a- yak- la- rı- min

şöz şöz El- le- ri- min a- yak- la- rı- min

Gö- rül- me- di- ğin- den şöz şöz El- le- ri- min a- yak- la- rı- min

- Yoğunluk

Eserde bazı yerlerde homoritmik yapıların olmasıyla birlikte poliritmik yapılar da görülebilir. Eserdeki en küçük nota değeri otuz ikilik ancak, birim vuruşun dörtlük notaya 108 metronom eşit olduğu ölçüler içerisindedir. Bu birim vuruşta, ritmik açıdan yoğunluğun yüksek olduğu yerlerin 25. ölçüden 32. ölçünün sonuna kadar olan bölümde olduğu, hem poliritmik açıdan hem de kullanılan sekizlik ve otuz ikilik notaların sıklığından dolayı söylemek mümkündür. (Şekil 16). 77. Ölçüde birim vuruşun ikilik notaya 108 metronomun eşitlenmesiyle bu ölçülerde görülen sekizlik notaların, on altılık nota değerinde (16. ölçünün birim vuruşuna göre) duyulabileceğini düşünülürse, 77. ölçüden 99. ölçünün sonuna kadar olan bölümde yoğunluğun özellikle yatay açıdan yüksek olduğu söylenebilir. (77. ölçüden 99. ölçünün sonuna kadar olan bölüme örnek olarak şekil 20' ya bakılabilir.)

Şekil 16: Örnek olarak 26. - 30. ölçüler arası gösterilmiştir.

The image shows a musical score for measures 26-30. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: "Ka-çı-şır-ken kim-bi-lir Ka-çı-şır-ken". The second staff is a piano accompaniment line, with lyrics: "ken Ka-çı-şır-ken kim-bi-lir Ka-çı-şır-ken kim-bi-lir". The third staff is another vocal line, with lyrics: "Yer-al-ış-bö-cek-le-ri Ka-çı-şır-ken kim-bi-lir". The bottom staff is a piano accompaniment line, with lyrics: "Ka-çı-şır-ken kim-bi-lir kim-bi-lir kim-bi-lir Ka-çı-şır-ken". The score is marked with "cresc." and a circled "3" at the beginning of the bottom staff.

Eserin ritmik açıdan yoğunluğu hakkında söylenebilecek diğer önemli nokta eserin zirvesi hakkındadır. Eserin 114. ölçüsünün sesin tizliği açısından bir tepe noktası, bir zirve olmadığını ancak bunun yerine ritmin giderek yoğunlaşması, sesin gürlüğüne, ses perdelerinin giderek yükselmesi ve en sonunda eserdeki en yüksek ses gürlüğü değeri olan *ff*' ya ulaşıldığı anda hem ölçü hem de tempo değişimiyle eserin müzikal açıdan zirvesi olduğunu söylemek doğru olabilir. Bu zirve oluşumu sürecine ritmik yoğunluğun belirgin bir biçimde giderek artmasının diğer etkenlerle birlikte önemli bir etkisi olduğu

düşünülmektedir. Bu süreçte 105. ölçünün, soprano, alto, tenor partisinin 4/4' lük ölçü içerisindeki dörtlük notalarla başlayıp, ilerleyen ölçülerde sekizlikler, sonra sekizliklerle üçlemeler ve en sonunda on altılıklara kadar olan artışının yanı sıra, bas partisinin birer ölçü arayla bu sürece karşı ritimle destek vermesi yoğunluğun, ritmik tansiyonun artmasında önemli bir etken olduğunu söylemek mümkündür (Şekil 15/D - 105. - 114. ölçüler).

3.3.2 Melodi

- Melodik Aralıklar

Eserde oktatonik gam kullanıldığından genel melodik hattın yanaşık hareket ile büyük ikili ve küçük ikili olarak ilerlediği görülmektedir. Bununla birlikte, melodik hatta farklı değerlerde atlamaların olduğu gibi diğer atlamalı aralıklardan - motifik yapıda sıkça yer aldığından dolayı - daha karakteristik bir hareket olduğu söylenebilecek üçlü aralıkların kullanıldığı görülebilir.

Şekil 17'de gösterilen bu motifik yapıların eserin temelini oluşturduğu söylenebilir. Oluşturulan bu temelle birlikte yukarıda bahsedilen üçlü atlamaların belli yerlerde eklenmesiyle ve daha önce "Ritim" bölümünün, "Motif Düzeyinde Ritim Detaylarında" belirlenen yapıları da dikkate alarak daha belirgin müzikal yapıları da görebilmenin mümkün olabileceğini söylemek doğru olabilir. Yukarı ve/veya aşağıya doğru adım adım genellikle üçlü ve dörtlü aralıklara kadar ilerleyip, genellikle üçlü bir atlayış yaptıktan sonra aşağıya doğru yanaşık olarak hareket eden bir melodik hareketin varlığından söz edilebilir. Öyle ki, eserde bu yapının farklı çeşitlemeleriyle karakteristik bir melodik hat çizildiği görülmektedir (Şekil 18).

Şekil 17: Normal çerçeve büyük ikili aralıkları, kesik çizgi çerçevesi küçük ikili aralıkları göstermektedir.

Largo (♩ ca 52) Mehmet Nemutlu, 1999

Soprano
Kim du-yar Kör-ler-den baş-ka A-na-dan dö-p-me Kör-ler-den baş-ka

Alto
Kim du-yar Kör-ler-den baş-ka Kör-ler-den baş-ka

Tenor
Kim du-yar Kör-ler-den baş-ka Kör-ler-den baş-ka

Bar
Kim du-yar Kör-ler-den baş-ka Kör-ler-den baş-ka

Şekil 18

A. Normal çerçeve karakteristik yanaşık melodi hattı, kesik çizgi çerçevesi atlamaları göstermektedir.

Soprano
Kim du-yar Kör-ler-den baş-ka A-na-dan dö-p-me Kör-ler-den baş-ka

B. Şekil 18/A'da gösterilen kesik çizgi çerevesindeki kalıbın ritmik ve kankrizan çeşitlemesi (Bas partisi)

re-ven-ler du-yar il-kin

Bin-ler

Bin-ki-ler du-yar

Bin-ler- ce

ce

şe-ş-ç-en

son- ra

son- ra

son- ra

son- ra

son- ra

son- ra

2

C. Şekil 18/A'da gösterilen kesik çizgi çerevesindeki kalıbın kankrizyanın yansıması (Alto partisi)

- re re-re le-re

- re re-re le-re

- ra re-ra le-re

- re re-re le-re

Gü-neş-siz ay-siz

Gü-neş-siz ay-siz

Gü-neş-siz

2

D.

59

Bel. ki de

zet. le. miş

Bel. ki de

65

sü-neş-siz ay-siz

Yok o-lan an-la-ma dög-ru

pü-neş-siz ay-siz

Yok o-lan an-la-ma dög-ru

gü-neş-siz ay-siz

Yok o-lan an-la-ma dög-ru

Eserin 77. ölçüsünden 113. ölçünün sonuna kadar olan bölümde yukarıda verilen karakteristik melodik hattının eserin geri kalan kısmına göre daha nadir görüldüğü söylenebilir. Bunun nedeni, bu ölçüler de temel yapıya bağlı kalınarak yeni bir müzikal düşüncenin/hattın var olmasından kaynaklandığı söylenebilir.

- Atlamalı ve Yanaşık Hareketler

Melodik aralıklar başlığında eserdeki melodinin bazı karakteristik özelliklerine şekil 18' de verilen örneklerle birlikte açıklanırken büyük ölçüde atlamalı ve yanaşık hareketler konusuna da girilmiştir. Bu nedenle, yukardaki bilgilere ek olarak eserin sonlarına doğru (bas partisindeki 65. ve 66. ölçüdeki melodik hattı hariç tutarsak) eserin

başka bir yerinde belirgin bir şekilde yer almayan şekil 19’de gösterilen bu aralıkların (oktav + küçük ikili aralığı) özellikle kullanıldığını iki farklı açıdan açıklamak doğru olabilir. Bunlardan bir tanesi eserin genelinde belirgin olan üçlü atlamalar bir tarafa konulursa bazı atlamaların haricinde melodik hattın yanaşık olarak hareket ettiği görülmektedir. Bu bağlamda bu hareketin, -eserin geneline göre beklenmeyen bir hareket olması ve eserin genel melodik yürüğüne belirgin bir karşıtlık göstergesi- eserin sonuna yaklaşırken bestecinin süpriz bir müzikal hareket getirmek istemesinden kaynaklandığını söylemek doğru olabilir. Diğer açıdan yapılacak açıklamanın “Metin melodi ilişkisi” başlığında yer alması daha doğru olacaktır.

Şekil 19

The image shows a musical score for the piece 'Bir'. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *mf* and *sf*, and articulation like accents and slurs. The lyrics 'zak u- zak' and 'Bir' are written below the notes. The piano part includes a bass line with a 'p' dynamic marking and a 'sub.' marking.

- Ses Genişliği

Vokallerdeki ses genişliği bir oktavın üstündedir. Eserdeki en yüksek ses 87. ölçünün soprano partisindeki sol⁵ olup, en pes ses ise 60. ölçünün bas partisindeki re diyez²’ dir. Tablo 3’ teki bas partisinin ses genişliği saptanırken, seçenekli yazılmış divisi yerleri dikkate alınmıştır. Bu noktada diğer partilere göre eserdeki en geniş ses kullanım alanı bas partisine aittir. Eserin toplam ses genişliği üç oktav + eksik dörtlü olarak tespit edilmiştir.

Tablo 3

| | | |
|----------|---------------------------|---|
| Soprano: | Bir Oktav + Tam Dörtlü | Re ⁴ - Sol ⁵ |
| Alto: | Bir Oktav + Tam Dörtlü | La ³ - Re ⁵ |
| Tenor: | Bir Oktav + Eksik Altılı | Re diyez ³ - Si bemol ⁴ |
| Bas: | Bir Oktav + Eksik Sekizli | Re diyez ² - Re ⁴ |

- Tessitür

87. ölçüde eserin en yüksek sesine soprano tarafından ulaşılmışla birlikte - bas partisi hariç - diğer partilerin de aynı zamanda en yüksek ses perdesine ulaşmıştır (Şekil 20). “Ritim” bölümünün, “Yoğunluk” altbaşlığında bahsedilen 114. ölçünün, ses gürlüğü, ritmik yoğunluk ve diğer etkenler bakımından eserin tepe noktası olduğunu varsayarsak, 87. ölçünün de partilerin genel seyirlerine göre bu ölçüde yüksek kalan tessitürlerinden, diğer bir deyişle tırmanarak ulaştıkları en yüksek ses perdelerinden dolayı müzikal açıdan önemli bir başka tepe noktası daha olduğunu söylemek mümkündür. Eserin farklı açılardan, farklı nedenlerle birden fazla tepe noktasının olması, sıra dağlar gibi (bir tepe noktası, bir çukur vb.) bir dalga oluşumunun esere müzikal açıdan canlılık getirdiğini söylemek doğru olabilir. Melodik hattın veya ona eşlik eden yapıların -tenor partisi si bemol⁴ sesiyle tiz, bas partisi re diyez² sesiyle pes kalsa da- eserin genelinde vokallerin rahat söylenebilir sınırlar içinde kaldığı görülmektedir.

Şekil 20

- Yoğunluk

“Ritim” bölümünün “Yoğunluk” alt başlığında yapılmış olan analizin tümünün melodi için de geçerli olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, melodik özelliklere de dikkat ederek bakıldığında ritimde belirtilen yoğunluğa ilaveten eserin 16. Ölçüsünden 33. ölçünün ilk sekizliğine kadar olan bölümde, bazı konanik yapıların, diğer bir deyişle bir melodik hattın, ölçülerin farklı zamanlarında ve farklı partilerde söylenmesiyle ritmik bir yoğunluk kattığı kadar melodik yoğunluğu da arttırdığı, sonrasında polifonik bir yapıyla devam edip bu artışı korumasından dolayı yoğunluğun diğer ölçülere göre yüksek olduğu görülmektedir. (Şekil 16, şekil 21)

Şekil 21: Örnek olarak 16. - 20. Ölçüler arası gösterilmiştir.

Bu bağlamda bestecinin eserde tek bir noktada belirgin bir zirve, bir tepe noktası (yüksek tansiyon) belirlemektense tessitür ve ritmik yoğunluk başlığında da bahsedildiği üzere eserin farklı noktalarında, farklı açılardan (melodik yoğunluk, ritmik yoğunluk, ses gürlüğü, ses perdesi vb.) sağlanan tansiyon gel - gitine melodik açıdan da katkıda bulunduğunu söylemek mümkündür. Buna ek olarak, homoritmik ve homofonik yapılarla, uzun değerli notanın, puandorgların, düşük ses perdelerinin ve sesin gürlüklerinin, tepe noktası olarak varsayılan yerlere kontrast olmasıyla bu sürece önemli derecede katkı sağladığı söylenebilir.

- Metin Melodi İlişkisi

BAKIŞ

Kim duyar
Körlerden başka
Anadan doğma körlerden başka
Gövdesinin
Kocaman bir gözbebeği olduğunu
...
Sevenler duyar ilkin
Bitkiler duyar
Binlerce gezegen-sonra
...
İster misiniz kazalım toprağını bitkilerim
Yeraltı böcekleri
Kaçışırken kimbilir nerelere
Güneşsiz aysız
Düşüncelerle aydınlıksız ülkelerinden
Kimbilir nerelere
....
Evet yeraltı böcekleri
Birer eski bakıştırlar
En eski gövdelerimizi özetlemiş
...
Belki de güneşsiz aysız
Yok olan anlama doğru
Kaçışır
Gider gelir ürküyle
Kımıldamalarının hepsi birer indir
Birer kara anlatım
...
Kimse yazamaz
Kimse
Türküleyemez seslendiremez kendini azıcık
Olmasa
Gözlerin karanlığın
...

Su
Görüldüğünden
Orman
Görüldüğünden
Güzellik
Görülmediğinden göz
...
Ellerimin ayaklarımın
Kocaman birer göz olduğunu
Bilir
Bütün gezgenler uzak
Bilir
Bütün gezegenlerdeki daha “yola çıkmamış” bakışlarım uzak
...
Bir gözbebeği var
Hepimizin
İçinde

Bestecinin şiirin kompozisyonundan açık bir şekilde yararlandığını söylemek mümkündür. Müzikte de şiirdeki kıtalar gibi farklı kompozisyon teknikleriyle (tempo değişleri, dokusal yapı farklılıkları, ritmik farklılıklar ve melodik hat farklılıkları) kıtalar oluşturulmuş olduğu görülmektedir. Şiirde yeni bir kıtaya geçildiğinde müzikte de yeni bir müzikal düşünceye veya çeşitlemesine geçildiğini söylemek mümkündür.

Eserin genelinde melodik açıdan prozodinin dikkate alındığı söylenebilir. Bununla birlikte, melodik açıdan kelime bazında bakıldığı zaman eserin bazı yerlerinde prozodiden fedakarlık edildiğinden bahsedilebilir ancak, cümle bazında bakıldığında, cümle içinde geçen ve vurgulanması gerektiği düşünülen sözcüğün hecesine vurgu yapılarak doğru olduğu söylenebilecek bir anlatımla bestelendiğini söylemek doğru olabilir.

Şekil 22

A.

21
ka-zan-ım top-ra-ğı-nı bit-ki-le-rin Yer-al-tı bö-cek-le-ri
Yer-al-tı bö-cek-le-ri Ka-çı-sır-
bit-ki-le-rin
ra-ğı-nı bit-ki-le-rin Yer-al-tı bö-cek-le-ri

B.

72
hep-si-gi-ber-er-im-dir Bi-ber-er-ka-ra-an-la-tım

“Yeraltı böcekleri” cümlesinde ana vurgunun “Yer” hecesine, ikincil vurgununa “ri” hecesine yapılması daha doğru olabilir. Şekil 22/A ve B’de cümle bazında doğru, (Normal çerçeveye gösterilmiştir.) kelime bazında prozodi açısından çok tercih edilmeyen bir kullanım (Kesik çizgi çerçevesiyle gösterilmiştir.) olduğu söylenebilir.

“Atlamalı ve Yanaşık Hareketler” alt başlığında 132. ölçüden 135. ölçünün sonuna kadar olan eserin başka bir yerinde yer almayan bu aralıkların özellikle kullanıldığını iki farklı açıdan açıklamanın doğru olabileceğinden bahsedilmişti. “Atlamalı ve Yanaşık Hareketler” alt başlığında açıklanan nedene ek olarak bestecinin, sözlerin anlamıyla doğru orantı kurmak istemesinden ötürü ses aralıklarını soprano ve bas partisinde “uzak” tutmuş olabileceği söylenebilir (Şekil 19).

3.4 YİĞİT AYDIN

Erzincan, 4 Ekim 1971

İlköğretimini Anadolu'nun değişik kentlerinde sürdürmüş, 1986'da, Ankara Atatürk Lisesi'ne devam ederken, HÜADK' ye yarı zamanlı öğrenci olmuştur. Bu dönemde ilk beste çalışmalarına başlamış, 1995'te kurumun bestecilik ve orkestra şefliği bölümüne girerek Muammer Sun, İlhan Baran, İstemihan Taviloğlu, Rengim Gökmen ve Ertuğrul Bayraktar'la çalışmıştır. Bestecilikle lisans ve orkestra şefliğinde yüksek lisans derecelerini alarak 2000 yılında mezun olmuştur. Aynı zamanda ODTÜ'deki eğitimini de sürdüren sanatçı, 1995 yılında makine mühendisliğinden lisans ve 2000 yılında sosyolojiden yüksek lisans derecelerini almıştır.

Yapıtlarında, temel olarak, batılı ve doğulu alanlar arasındaki müziksel kültür farkını ele alır. Avrupa-dışı unsurları, temelinde Batılı bir bestecilik anlayışı çerçevesinde bir tür “renk” malzemesi veyahut da baharatsı bir katkı olarak ele alan yaklaşımın tersine, bestecilik prensiplerinin de türeyebileceği bir kaynak olarak görür (İlyasoğlu, 2007: 371-372).

“DOĞADAN...SEVGİYE...BARIŞA”

Eserle İlgili Genel Bilgiler

Bu eser S.A.T.B. düzeni ile yapılandırılmış, karma koro için bestelenmiştir. Dokusal açıdan eserde hem polifonik yazıya hem de homofonik yazıya yer verildiğini söylemek mümkün olabilir. Temposu Allegro vivo, dörtlük notaya 132-144 arası bir metronom eşitlenmiştir. Eserde farklı tempo değişimlerine yer verilmiştir. Eserde 3/4' lük ölçü yapısı ağırlıkta olup bazı ölçülerde 5/4'lük ve 4/4'lük ölçü yapılarında kullanılmıştır. Eserde *ppp* ' dan *ff* ' ya varan bir ses yüksekliği kullanılmıştır. Oktatonik gam kullanılmıştır (Detaylı bilgi “Melodi” başlığının “Melodik aralıklar alt başlığında verilecektir). Eserin sözleri Güngör Aydın'a aittir.

3.4.1 Ritim

- Metin Ritim İlişkisi

Eserde prozodi açısından çok tercih edilmeyeceği düşünülebilecek yapıların olduğu gibi, metin-ritim ilişkisinin uyumlu olduğu söylenebilecek yapıların da olduğunu söylemek doğru olabilir. Öyle ki, eserde bazı kelimelerin prozodik açıdan çok tercih edilmeyen bir şekilde yapılandırıldığı görülürken, aynı kelimenin müziğin devamında ritimle prozodi açısından uyumlu olduğu görülmektedir. Bu noktada, eserde ritmik açıdan prozodiye ne çok bağlı kalınmış olduğu, ne de ritmik açıdan prozodinin gözetilmediği söylenebilir. (Şekil 23/A, B, C, D)

Şekil 23

A.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 12/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: ken - di - mi, kır - la - ra a - tı - yo - rum, kır - la - ra, ken - di - mi, kır - la - ra a - tı - yo - rum, ken - di - mi, kır - la - ra a - tı - yo - rum, ken - di - mi, kır - la - ra a - tı - yo - rum. The score includes musical notation with notes, rests, and dynamics. A dashed box highlights the phrase 'a - tı - yo - rum' in the Soprano and Alto parts, and a solid box highlights the phrase 'a - tı - yo - rum' in the Tenor and Bass parts.

Şekil 23/A, B, C, D’ de prozodi açısından tercih edilmeyeceği düşünülebilecek yapıları kesik çizgi çerçevesine alınarak belirtilmiştir. Şekil 23/A’daki “atıyorum” sözcüğünün bu kullanımından çok, şekil 23/B’de sadece normal çizgi çerçevesiyle gösterilen yapıların bu kullanımlarını prozodi açısından tercih etmek daha doğru olabilir. Aynı durumun şekil 23/C ve D’de geçen “çiçek” sözcüğü için de geçerli olduğu söylenebilir.

- Motif Düzeyinde Ritim Detayları

Eserde motif düzeyinde detaylara girmeden önce eserin tümüne bakıldığında iki farklı ritmik anlayışın görüldüğü düşünülmektedir. Eserin başlangıcından 69. ölçüsüne, 96. ölçünün başlangıcından 139. ölçüsüne, 156. ölçünün başlangıcından eserin sonuna kadar olan ritmik anlayışı, (bu ritmik anlayışı, belirtilen ölçülerin haricinde de nadir olarak görmenin mümkün olduğu söylenebilir.) belirtilen ölçülerin haricinde kalan ritmik yapılara göre daha baskın olduğundan birincil ritmik düşünce, -diğer bir değişle “A”- bunların haricinde kalan ritmik yapılara da ikincil ritmik düşünce veya “B” olarak adlandırmak motif düzeyinde ritim detaylarına bakılırken daha sağlıklı bir yaklaşımda bulunabileceği söylenebilir. Buna ek olarak, bu iki farklı ritmik anlayışa dikey açıdan bakıldığı zaman eserin genelinde ritmik açıdan tek bir ana fikirle, kanonik bir yapılandırma ile temellendirildiğini de söylemek doğru olabilir.

Detaylara “A” bölümünden başlanacak olunursa, bu anlayışında kendi içerisinde ikiye ayrıldığını söylemek mümkündür. Bunlardan ilki şekil 24’ de gösterilen çerçevelere alınmış ritmik yapılardır. Burada normal çizgi çerçevesinde belirtilen ritmik yapıda görüldüğü üzere 3/4’lük ölçüde (auftakt ile başlayarak) dörtlük notanın üçüncü vuruşa gelerek sonrasında ikilik nota ile bu kalıbın tamamlandığı ve genelde bu şekilde, -bazı ölçülerde farklı çeşitlemelerle- bu kalıbın art arda tekrarlandığı görülmektedir. Bu ritmik anlayışın benzer bir şekilde ancak bu sefer, bu ritmik kalıbı üçüncü vuruştan değil, ikinci vuruştan başladığı ve devamında dörtlük notalarla ilerlediği görülmektedir. Bununla birlikte, bu ritmik anlayışın melodik açıdan da bakıldığı zaman tematik bir yapısı olduğu varsayılırsa, (“melodi” başlığında detaylandırılacaktır.) eser için önemli bir yapı olduğu söylenebilir. Bu yapının da bazı ölçülerde çeşitlemelerinin olduğu görülmektedir. Bu birincil ritmik anlayışın kendi içerisinde ikiye ayrıldığı varsayımıyla (yukarıda belirtilen), buna göre ikinci derecede kalan ritmik yapı birinciye göre karakteristik olmayan 3/4’lük ölçünün eşit bölünmüş zamanlarına bazen sürekli dörtlük notalar getirerek bazen de - en küçük değeri dörtlük nota olmak üzere - ikilik, noktalı ikilik, bağlı noktalı ikilik vb. nota değerleriyle yapılandırıldığı söylemek mümkündür.

Şekil 24

A. (Eserin başlangıcından 69. ölçüye kadar olan bölüm için verilmiş bir örnek.)

Allegro vivo $\text{♩} = 132-144$

mp

Soprano
İlk - yaz gü - neş - le - rin - de, İ - sı - nin - ca

Alto
mp
Gü - neş - - - le - rin - - - de, İ - sı - nin - ca

Tenor
mp
Gü - neş - - - le - rin - - - de, İ - sı - nin - ca

Bass
mp
Gü - neş - le - rin - de, İ - sı - nin - ca

B. (96. - 139. ölçülere örnek. Şekil 24/A' nın ritmik çeşitlemeleri.)

108

S.
a - çı - yo - rum sim sı - cak, u - nu - tul - muş

A.
a - çı - yo - rum sim sı - cak, u - nu - tul - muş

T.
a - çı - yo - rum sim sı - cak, u - nu - tul - muş

B.
a - çı - yo - rum sim sı - cak, u - nu - tul - muş

C. (96. - 139. ölçülere örnek. Şekil 24/A' daki ritmik yapıların ilerleyen ölçülerde de görülmesi.)

The image shows a musical score for 'Allegro vivo (a tempo primo)' with four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 2/4 time and starts at measure 126. The tempo is marked 'Allegro vivo (a tempo primo)' and the dynamic is 'mp'. The lyrics are: 'şöy - le kü - çük bir dün - ya ya - ra - tıp da'. The score includes rhythmic markings and a dashed box highlighting a specific rhythmic pattern in the Soprano part.

“B” bölümünde ise (69. - 95. / 140. - 155. ölçüler arası) karakteristik bir ritmik anlayıştan çok yer yer kelimelerin ritmik hareketine uyarak yer yer birincil ritmik hareketin hatırlatıldığı ve daha çok yoğunluk üzere kurgulandığı düşünülebilecek (“yoğunluk” alt başlığında belirtilecek.) bir ritmik anlayışın varlığından söz edilebilir (Bu düşünce 69. - 95. ölçüler arası için geçerlidir). Şekil 25/A’ da gösterilen kesik çizgi çerçevesinin birincil ritmik anlayıştan geldiği düşünülmektedir. Normal çerçevedeki ritmik yapıların daha çok prozodiye dikkat edilerek kelimelerin ritmik hareketine göre yapılandırıldığını söylemek doğru olabilir. Bununla birlikte, soprano ile bas partisi homoritmik giderken, alto ve tenor partisi, soprano ve bas partisine göre başka bir ritmik yapıyla ancak kendi içerisinde homoritmik olarak ilerlediği görülmektedir. Şekil 25/B’ de de ritmik yapının prozodisi düşünülerek yazıldığı ancak bu sefer tamamen homoritmik bir biçimde yapılandırıldığı görülmektedir. Şekil 25/C’ de ise prozodiden kısmen fedakarlık ettiğini bununla birlikte, dikey açıdan ritmik düzeni tekrar değiştirerek bu sefer de kanonik bir biçimde yapılandırıldığı görülebilir. 140. - 155. ölçüler arasında geçen kanonik yapılar, şekil 25/C’ de gösterilen ritmik anlayışın eser içerisinde hatırlatılması/tekrarlanması olarak görülebilir (Şekil 25/D).

Şekil 25

A.

Adagio ♩ = 66...72

69

S. *mp*
Her çi - - - çek - ten bir se - pet,

A. *p*
çi - çek, çi - çek, çi - çek, çi - çek, se - pet se - pet çi - çek,

T. *p*
çi - çek çi - çek, çi - çek, çi - çek, se - pet se - pet çi - çek,

B. *mp*
çi - - - çek - ten bir se - pet,

B.

87 *f* *p sempre cresc.* *f*

S. *f* *p sempre cresc.* *f*
ben ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat, ka -

A. *f* *p sempre cresc.* *f*
ben ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat, ka -

T. *f* *p sempre cresc.* *f*
ben ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat, ka -

B. *f* *p sempre cresc.* *f*
ben ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat, ka -

C.

89

S. nat - lan - dim ben, ka - nat - lan - dim ben, ka -

A. nat, ka - nat - lan - dim ben, ka - nat, ka - nat - lan, ka -

T. nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim ben, ka - nat - lan - dim ben,

B. nat - lan - dim ben, ka - nat - - - - lan - dim ben,

91

S. nat - - - lan - dim ben,

A. nat - - - lan - dim ben,

T. ka - nat - - - nat - dim ben,

B. ka - nat - - - lan - - - dim ben,

D.

139

S. *mp* *mf*
ba - riş to - hum - la - ri,

A. *pp* *mp* *mf*
tip da, ba - riş to - hum - la -

T. *pp* *mp* *mf*
tip da, ba - riş to -

B. *pp* *mp*
tip da, ba - riş

145

S. *f*
ba - riş to - hum - la - ri -

A. *f*
ri, ba - riş to - hum - la -

T. *f*
hum - la - ri, ba - riş to - hum - la -

B. *mf* *f*
to - hum - la - ri, ba - riş to - hum -

• Yoğunluk

“Motif düzeyinde ritim detayları” alt başlığında belirtildiği üzere ikincil ritmik anlayışta, karakteristik bir ritmik anlayıştan çok yoğunluk üzerine kurgulanmış bir yapı olduğunu söylemek doğru olabilir. Eserin 69. ölçüsündeki tempo hemen hemen yarı yarıya düştüğünden (Adagio, dörtlük notaya 66-72 metronom arası bir değer verilmiştir.) şekil 25/

A, B, C’de gösterilen ritmik yapılar görsel açıdan şekil 25/D’ ye veya diğer ritmik yapılara göre daha yoğun gözükseler de ki bu bazen aldatıcı olabilir; duyuluş açısından kullanılan sekizlik notaların yoğunluğu ile ilk tempodaki dörtlük notaların verdiği yoğunlukla aynı duyuma sahip olduğunu söylemek doğru olabilir. Buna ek olarak, 69. ölçüde tempo ve ritim değişimiyle başlayan ritmik anlayışın kendi içerisindeki (birim vuruşun dörtlüğe en az 66 metronom verilip bir sonraki tempo değişimine kadar olan bölüm. / 69. - 101. ölçüler arası.) yoğunluğun adım adım hem yatay hem dikey açıdan farklı kombinasyonlarla giderek arttığını başka bir değişle bir çeşit ritmik yoğunluk açısından “crescendo” yaptığını ve 92. ölçüde bu yükselişin zirveye ulaştığını sonrasında da yine adım adım hem nota değerlerinin düşmesiyle hem de kanonik bir yapıdan homoritmik bir yapıya geçmesiyle eserdeki ritmik açıdan en durgun noktaya ulaştığını söylemek doğru olabilir (Sözü edilen ritmik yoğunluk artışı için şekil 25/A, B, C’ ye, düşüş için şekil 26’ya bakılabilir. Ek olarak, şekil 26’ da çerçeveye alınmış ritmik yapının eserdeki ritmik yoğunluğun en düşük olduğu yer olarak kabul edilebilir). Eserdeki 91. ve 92. ölçülerde kullanılan on altılık notaların sıklığından ve kanonik yapıdan ötürü ve aynı şekilde 146. - 152. ölçüler arasında kullanılan sekizlik notaların sıklığı ile birlikte kanonik yapısından ötürü (Tempo değişimi nedeniyle yukarıda belirtildiği gibi aynı duyuya sahip oldukları söylenebilir.) bu ölçülerin eserdeki ritmik açıdan yoğunluğun yüksek olduğu düşünülmektedir (Şekil 25/C ve D).

Eserde kullanılan en küçük nota değeri on altılıktır; ancak, kullanılan bu değer eserde birim vuruşun dörtlük notaya 60 metronomun eşitlendiği bölümde yer almaktadır. Yukarıda belirtildiği üzere bu değer eserin başındaki tempo baz alındığı zaman sekizlik nota gibi duyulmaktadır.

Şekil 26

93 *mf sempre decresc.* *mp decresc.*

S. dağ - - - la - ra, dağ - - - la - ra, dağ - la - ra

A. *mf sempre decresc.* *mp decresc.*

dağ - - - la - ra, dağ - - - la - ra, dağ - la - ra

T. *mf sempre decresc.* *mp decresc.*

dağ - la - ra, dağ - la - ra, dağ - la - ra, dağ - la - ra

B. *mf sempre decresc.* *mp decresc.*

dağ - la - ra, dağ - la - ra, dağ - la - ra, dağ - la - ra

97 *p decresc.* *pp*

S. u - çu - yo - rum, u - çu - yo - rum ben.

A. *p decresc.* *pp*

u - çu - yo - rum, u - çu - yo - rum ben.

T. *p decresc.* *pp*

u - çu - yo - rum, u - çu - yo - rum ben.

B. *p decresc.* *pp*

u - çu - yo - rum, u - çu - yo - rum ben.

3.4.2 Melodi

- Melodik Aralıklar

Melodik aralıkların oktatonik - yanaşık ve atlamalı hareketlerin bir arada kullanıldığını görebiliriz ancak, besteci oktatonik gamı Olivier Messiaen 2. modundaki gibi aralık alternasyonundan çok, tetrakord alterasyonu ile üretilen oktatonik gamdan yararlandığını (bu kullanımın iyi bir örneği Béla Bartók'un müziğinde görülebilir) yapılan röportajda belirtmiştir. Besteci, armonik açıdan kendi ihtiyacına göre bu oktatonik gamı iki ayrı biçimde şu şekilde yapılandırmış: Bunlardan ilki bir hüseyini tetrakordunun yarım ses üzerinden ikinci bir hüseyini tetrakordunun getirilmesiyle oluşmuş olduğunu belirtmiştir (Re-mi-fa-sol / sol diyez-la diyez-si-do diyez). Bu noktada özellikle "re-mi-fa-sol" tetrakordunu eserin 156. ölçüsünden son ölçüsüne kadar olan bölümde açıkça görülebilir (Şekil 27). İkincisi ise bir hüzzam tetrakordunun tam ses üzerinden ikinci bir hüzzam tetrakordunun getirilmesiyle de başka bir oktatonik gamın oluşmuş olduğunu belirtmiştir (Sol-la bemol-si bemol-si naturel(do bemol) / do diyez-re-mi-fa). Bu hüzzam tetrakordlarının eserdeki armonik yapı için oluşturulmasının yanında melodik hatta da görebilmenin mümkün olduğu söylenebilir (Şekil 28).

Şekil 27

159

S. *ğa sa - çı - yo - rum, ba - rış, ba - rış, ba - rış*

A. *ğa sa - çı - yo - rum, ba - rış, ba - rış, ba - rış*

T. *ğa sa - çı - yo - rum, ba - rış, ba - rış, ba - rış*

B. *ğa sa - çı - yo - rum, ba - rış, ba - rış, ba - rış*

Ritardando

Şekil 28

149 ritardando poco a poco

S. ni top - - - ra - ğa sa - çı - - - yo - rum,

A. ni - ni top - - - ra - ğa sa - çı - - - yo - rum,

T. ni - ni top - - - ra - ğa sa - çı - yo -

B. la - - - ni - ni top - - - ra - ğa sa - çı - -

153 ritardando molto al Andante Andante tranquillo ♩ = 84-96

S. ni top - ra -

A. la - ni - ni top - ra -

T. rum, to - hum - la ni top - ra -

B. yo - rum, ba - niş to ni top - ra -

Şekil 28' de gösterilen melodik hattın, ya ilk hüzzam tetrakorduna ikinci tetrakordtan bir nota daha eklenerek ya da bu durumun tam tersi ile oluşturulduğu düşünülmektedir.

Eserde “Ritim” bölümünün “Motif Düzeyinde Ritim Detayları” alt başlığında belirtilen “A ve B” olarak ikiye ayrıldığı varsayılabilir bölümleri bu başlıkta da “melodi” açısından ele almak, bazı belirgin aralıkları ve melodik hattı görmek için doğru bir yaklaşım olacağı düşünülmektedir. “A” bölümünün farklı ölçülerinde şekil 29’da gösterilen yapıların belirgin bir şekilde sıkça tekrarlandığından ve/veya çeşitlendiğinden ötürü, bu yapıların temelde üç melodik hattan oluştuğu söylenebilir.

Şekil 29

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is marked 'Allegro vivo' with a metronome marking of 132-144. The dynamics are marked 'mp'. The score is in 3/4 time. The lyrics are: 'İlk - yaz gü - neş - le - rin - de, İ - sı - nin - ca' for Soprano; 'Gü - neş - - - le - rin - de, İ - sı - nin - ca' for Alto; 'Gü - neş - - - le - rin - - - de, İ - sı - nin - ca' for Tenor; and 'Gü - neş - - - le - rin - - - de, İ - sı - nin - ca' for Bass. The score features a melodic motif that is circled and highlighted in each voice part. The motif consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Normal çerçevedeki yapıyı eserin devamında da belirgin bir şekilde görebilmek mümkündür. Hatta, “B” bölümü olarak adlandırılan bölümün içinde de yer aldığı görülebilir. (Şekil 30/A, B, C.)

Şekil 30

A. (“B” bölümü olarak adlandırılan bölümün içinden)

Adagio ♩ = 66-72

S. 69

mp

Her çi - - - çek - ten bir se - pet,

B. (Tekrarı)

102 ♩ = 120-132

S.

p

Yü - re - ği - mi do - ğa - ya

C. (Çeşitlemesi)

120

S.

pp

sak - lı kal - mış sev - gi - ler, sev - gi - ler,

Şekil 29’ da kalın bir çizgiyle çizilmiş yuvarlak çerçevedeki melodik yapıda sesin yukarı doğru bir atlama yapmasından sonra adım adım aşağıya doğru indiği görülmektedir. Bu yapının parçalanarak bazen sadece atlamalı olan, bazen de yanaşık hareket eden kısmının ele alınıp işlendiği görülmektedir (Şekil 29 ince yuvarlak çerçeve). Buna ek olarak, bu yapının tamamının veya bir kısmının ritmik, yansıma ve kankrizan çeşitlemeleriyle “A” bölümü içerisinde sıkça görülebilir. (Şekil 29’ da atlamalı hareket örnekleri ve alto partisinin 4. ve 5. ölçülerindeki (sol-la-si bemol-fa diyez = Hüzzam tetrakordu) kankrizan örneği de ince yuvarlak çerçeveyle belirtilmiştir. Ek olarak şekil 31’ e de bakılabilir.)

birlikte, kalın oval çerçevedeki ana yapının sadece yukarı doğru yapılan atlamadan sonra aşağı doğru tek bir yanaşık hareketin ele alınmasıya özetlendiğini varsayarsak, ana yapının içinden gelen bu hareketin “A” bölümünün farklı ölçülerinde çeşitlendiği söylenebilir. Bu çeşitlemelere örnek olarak Şekil 31/A’da kalın oval çerçevenin içinde yer alan ince yuvarlak çerçevedeki yapının yansımalarını normal kare çerçevede, kankrizanını kesik çizgi çerçevesinde görülebilir. (Göreceli olan ana yapının çeşitlemelerinde kullanılan atlamaların farklı farklı değerlerde olduğunu dikkate alarak, göreceli olan ana yapıya benzer bir profil çizdiğinden ötürü, ana yapının bir tür yansıması ve kankrizanı olarak görmeyi mümkün olabileceği söylenebilir.)

Şekil 29’ daki kesik çizgi çerçevesindeki yapı şekil 32’ de ayrıca gösterilerek detaylandırılmıştır. Daha önce de belirtildiği üzere kalın kesik çizgi çerçevesindeki yapı başka melodik hat olarak kabul edilirse, (Bu yapı için alto partisinde 1. ses dikkate alınmıştır) bu yapının benzerini şekil 32/A ve B’de ince kesik çizgi çerçevesinde, yansımalarını normal çerçevede, kankrizanını yansımalarını yuvarlak çerçevede görebilmek mümkündür (Alto partisinin kesik çizgi çerçevesinde 2. sesin, yuvarlak çerçevede 1. sesin, normal çerçevede 2. sesin aralıkları dikkate alınmıştır).

Şekil 32

A.

Allegro vivo ♩ = 132 - 144

mp

Soprano
İlk - yaz gü - neş - le - rin - de, I - sı - nin - ca

Alto
Gü - neş - - - le - rin - - - de, I - sı - nin - ca

Tenor
Gü - neş - - - le - rin - - - de, I - sı - nin - ca

Bass
Gü - neş - - le - rin - de, I - sı - nin - ca

B.

Şekil 32/B’ de kesik çizgi çerçevesiyle gösterilen yapıda 1. ses, yuvarlak çerçevede gösterilen yapıda ise 2. ses dikkate alınmıştır. Eserde melodinin bir başka hat çizdiği düşünülerek gösterilen bu yapıların da (Şekil 32) temelde hüzzam tetrakortlarından türetildiğini söylemek doğru olabilir ve bu noktadan bakıldığında aynı melodik hattın iç içe geçmiş bir halini veya daha önce şekil 32’de gösterilen yapıların şekil 33’ te gösterilecek yapının parçalanmış hali olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte, duyuluş açısından bir fark olmadığı da söylenebilir.

Şekil 33

Şekil 33’ta “la-si bemol-do-re bemol” hüzzam tetrakortlarından oluşan normal çerçevedeki bu yapının ana yapı olduğu kabul edilirse (1. ses dikkate alınmıştır), kesik çizgi çerçevesine alınmış yapının, ana yapıya göre yansımalarının kankrizanı olduğu söylenebilir (“fa diyez-sol-la-si bemol” tetrakordu).

“B” bölümündeki melodik hattın ve o hattaki aralıkların geneline bakıldığında “A” bölümündeki kadar karakteristik bir melodik hattın var olmadığından, daha serbest bir anlayışın varlığından ve biraz da bu durumun besteciye göre melodik hattan çok armoninin ön planda tutulmak istenmesinden kaynaklandığı söylenebilir. Bununla birlikte “A” bölümünde görülen melodik yapıların bazılarını “B” bölümünde de görebilmek mümkündür (Şekil 34/A, B) Bunlardan biri şekil 30/A’ da gösterilmiştir.

Şekil 34

A. (şekil 29 ve 31/A' daki kalın oval çerçedeki yapının ritmik çeşitlemesi)

B. *f* *mp* *mf* *mf* *mp*
se - pet se - pet se - pet çi - çek, bir çi - çek, çi - çek, oy -

B.

83 *mp*
ler, iş - te - ben, iş - - - te ben,

Şekil 31/A' nın alto partisinin 27. ölçüsündeki ince yuvarlak çerçevenin bir benzeri şekil 34/B' deki normal çerçevede gösterilmiştir.

Özet olarak, esere temel olduğu düşünülebilecek bu melodik hatların ve ona eşlik eden yapıların da doğal olarak temelde yukarıda bahsedilen hüseyini ve hüzzam tetrakortlarına dayanarak biçimlendirildiğini söylemek doğru olabilir.

• Atlamalı ve Yanaşık Hareketler

Eserde atlamalı ve yanaşık hareketlerden herhangi birinin diğerine baskın olmadığını söylemek mümkün olabilir. Aynı şekilde, eserde yapılan melodik atlamalarda belirli, karakteristik bir ses aralığını görmenin mümkün olmadığı söylenebilir. Eserdeki her partinin melodik hareketinde en fazla 1 oktav atlama yapılmıştır. (Atlamalar, iki sesin arasına giren susları dikkate almadan, kesintisiz ses yürüyüşüne bakılarak tespit edilmiştir.) Eserde diyalektik kurmak açısından atlamalı ve yanaşık hareketlerin önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir. Öyle ki, besteci eserin bazı ölçülerinde atlayarak hareket eden bir melodik hattı tercih etmişken belli bir noktadan sonra belirgin bir şekilde yanaşık hareket eden bir melodik hatta geçtiği görülebilir veya bunun tam tersi de görülebilir. (Şekil 35/A-B, C-D)

C. (Yanaşık melodik hareketlerin baskın olduğu ölçüler 76.-86.ölçüler arası)

S. ler, iş - te - ben, iş - - - - te ben,
A. ler, iş - te ben, iş - te
T. ler, iş - - - - te ben, iş - te
B. ler, iş - te ben, iş - te ben,

D. (Atlama melodik hareketlerin baskın olduğu ölçüler 87.-89. ölçüler arası)

S. ben ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat, ka -
A. ben ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat, ka -
T. ben ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat, ka -

• Ses Genişliği

Vokallerdeki ses genişliğinin iki oktava yakın olduğu söylenebilir. Eserdeki en yüksek ses 118. Ölçünün soprano partisindeki Si bemol⁵ olup, en pes ses ise 79. ölçünün bas partisindeki Fa²' dir. Diğer partilere göre eserdeki en geniş ses kullanım alanı bas partisine aittir. Eserin toplam ses genişliği üç oktav + tam dördü olarak tespit edilmiştir. (Tablo 4)

Tablo 4

| | | |
|----------|--------------------------|---|
| Soprano: | Bir Oktav + Eksik Yedili | Do diyez ⁴ - Si bemol ⁵ |
| Alto: | Bir Oktav + Büyük Altılı | Sol ³ - Mi ⁵ |
| Tenor: | Bir Oktav + Küçük Altılı | Do diyez ³ - La ⁴ |
| Bas: | Bir Oktav + Büyük Yedili | Fa ² - Mi ⁴ |

- Tessitür

Melodik hattın veya ona eşlik eden yapıların -alto partisi sol³ sesiyle pes, mi⁵ sesiyle tiz kalsa da- eserin genelinde vokallerin rahat söylenebilir sınırlar içinde kaldığını görmek mümkün olabilir. Eserde birçok kez farklı tekniklerle (ritim, yoğunluk, ses aralıkları, nüanslar vb.) diyalektik kurulduğu belirtilmiştir. Buna ek olarak, bu anlayışın tessitür çerçevesinden bakıldığı zaman da desteklendiği görülmektedir. Bu anlayışı tessitür çerçevesinden bakıldığında en belirgin bir biçimde 102. ölçüde temponun değişimiyle başlayan ve 126. ölçüdeki temponun değişimiyle biten bölüm içerisinde görülebilir. 102.-106. ölçüler arası melodik hattın orta seviyede bir tessitürde seyrederken 108.-111. ölçüler arasında yükseldiği, 112.-115. ölçüler arasında düştüğü ve daha sonra 116.-119. ölçüler arasında tekrar yükseldiği görülebilir. Bu son yükseliş bölümü içinde (116.-119.) eserdeki en yüksek ses perdesine 118. ölçüde soprano partisiyle ulaşılır. Alto partisi de kendi partisi içinde en yüksek ses perdesine burada ulaşmıştır ve diğer partiler en yüksek ses perdesine burada ulaşmasalar da tessitür seviyeleri eserin geneline göre yüksek kalmıştır. Eserde kullanılan en yüksek ses gürlüğünün de bu ölçülerde olduğu dikkate alınır, hem ses perdesi yüksekliğinden ötürü, hem de kullanılan en yüksek ses gürlüğünden (*ff*) ötürü, eserin zirvesinin bu ölçüler (116.-119.) arasında olduğunu söylemek mümkündür (Şekil 36). Bu bölümden sonra tempo değişimine kadar (126. ölçü) tekrar normal bir tessitür seviyesine dönmesiyle tessitür çerçevesinde kurulan diyalektik anlayışının tamamlanmış olduğu görülebilir.

Şekil 36

114

S. dost - luk - lar sak - ılı kal - miş sev - gi - ler,

A. dost - luk - lar sak - ılı kal - miş sev - gi - ler,

T. dost - luk - lar sak - ılı kal - miş sev - gi - ler,

B. dost - luk - lar sak - ılı kal - miş sev - gi - ler,

ff sfz

• Yoğunluk

“Ritim” bölümünün “Yoğunluk” alt başlığında belirtilen önemli noktaların melodi için de geçerli olduğunu söylemek doğru olabilir. Buna ek olarak, yapılan genellemeyle, eserin başlangıcından 95. ölçüsüne kadar olan bölümün yoğunluğun yüksek, 96.-125. ölçüler arası düşük, 126.-155. ölçüler arası yüksek, 156. ölçüden eserin sonuna kadar olan bölümün yoğunluğunun düşük olduğu söylenebilir. Belirtilen ölçülerin geneline bakılarak tespit edilen yüksek yoğunlukların hem ritmik nedenlerden dolayı hem de, bir melodik hat bir partide devam ederken, benzerinin farklı bir partide farklı bir zamanda ilerlemesinden diğer bir değişle kanonik hareket etmesinden ve ayrıca bazı ölçülerdeki polifonik yapılardan dolayı tespit edildiğini söylemek mümkündür. Bu saptamalardan sonra, belirtilen bu yoğunlukları eserde, yüksek-düşük, yüksek-düşük olarak sistematik bir şekilde görüldüğü varsayılırsa diyaliktik kurma anlayışına bir başka önemli katkının “yoğunluk” ile yapıldığını söylemek mümkündür.

- Metin Melodi İlişkisi

“doğadan...sevgiye...barışa”

İlkyaz güneşlerinde ısınca topraklar
Öğle vakti kendimi kırlara atıyorum
Çiçeklere bezenmiş bin bir renkli doğada
Çimenlerin üstüne uzanıp yatıyorum

Her çiçekten bir sepet
Oynaşır bütün renkler
İşte kanatlandım ben
Dağlara uçuyorum

Yüreğimi doğaya açıyorum sınırsız
Unutulmuş dostluklar, saklı kalmış sevgiler
Şöyle küçük bir dünya yaratıp da kendime
Barış tohumlarını toprağa saçıyorum

Bestecinin bestelediği bu madrigalde, metnin anlamına ve anlatımına 16. yüzyılın sonlarında görülen madrigallerdeki gibi önem vermiş olduğu söylenebilir. Yapılan röportajda besteci üç kıtaya ayrılmış bu şiirin formunu aynı şekilde müziğine aktardığını belirtiyor. Dolayısıyla müzikte de şiirin formuna benzer bir “A-B-A” sü görülebileceğini söylüyor. Biraz daha detaya inildiğinde örnekler vererek gidilirse; ilk kıtada geçen “topraklar, kırlar, doğa, çimenler” kelimeleri bestecinin hayal dünyasında geniş, uçsuz bucaksız, bir yerin canlanmasıyla, müzikte karşılığını uzun, bağlı, legato, seslerle buluyor. (Şekil 37)

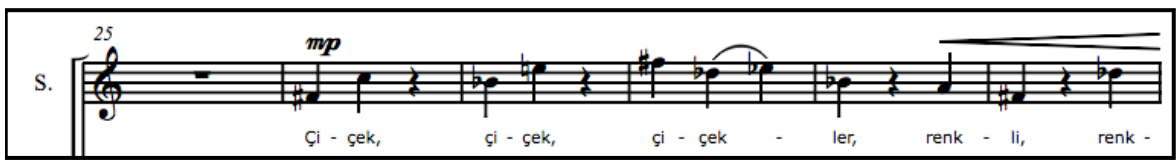
Şekil 37

S. 31
li do - ğa - - - da, do - ğa - - - da,

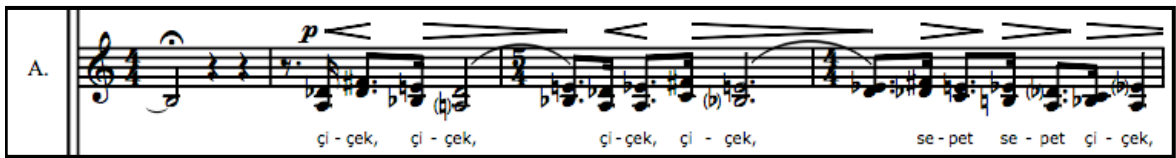
1. ve 2. kıtada geçen “Çiçek” sözcükleri ise bestecide bahsedilen bu geniş alanda bir çok renkli çiçeğin nokta nokta her yere dağıldığı izleniminden yola çıkarak, müzikte karşılığını küçük değerli seslerle, suslarla ve melodinin farklı partilerde farklı, zamanlarda biçimlenmesiyle buluyor. (Şekil 38/A, B)

Şekil 38

A.

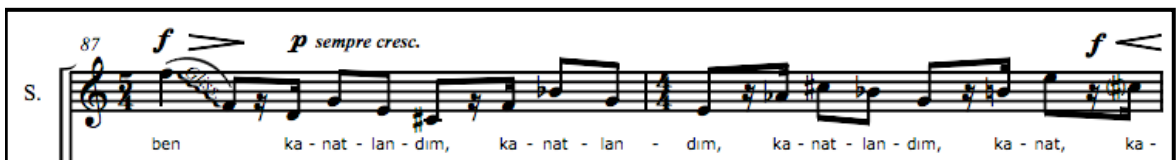


B.



2. kıtadaki “kanatlandım” sözcüğü ile hemen hemen herkesin aklında yükselmek, uçan bir kuşun kanatlarını çırpası vb. şeylerin canlanması mümkün olabilir. Aynı şekilde bestecinin bu durumu küçük değerli sesler ve suslarla porte üzerinde resmetmesiyle birlikte, ses perdelerini pesten tize doğru çıkarmasıyla, “yükselmesiyle” zihinlerdeki resmin müzikteki karşılığını verdiği söylenebilir. (Şekil 39)

Şekil 39



Besteci, şiirin başlığına göre üç kıtaya ayrılan bu anlatımda, “barışa” yönelik kıtanın içinde “doğaya” ait kelimelerin (doğa, tohum, toprak) anlatımların bulunduğu, dolayısıyla ilk kıtaya bir tür ilişki içerisinde olduğuna dikkat çekerek; müzikte sona yaklaşırken girişteki melodinin bir benzerinin gelmesiyle (A¹) tipik bir form anlayışının

kullanımından çok (A-B-A¹), sözlerin müziği şekillendirmesiyle eserin oluştuğunu düşünmek daha doğru olabilir. (Şekil 40)

Şekil 40

102 ♩ = 120-132

S. *p* *pp*

Yü - re - ği - mi do - ğa - ya

Metin-melodi ilişkisine prozodi açısından bakıldığında, “Ritim” bölümünün “Metin Ritim İlişkisi” alt başlığında prozodi için söylenenlerin hepsinin melodik açıdan da geçerli olduğunu söylemek doğru olabilir. Bu benzer durum şekil 41’de açıkça görülebilir:

Şekil 41

A.

31

S. *f* li do - ğa - - - da, do - ğa - - - da,

A. *f* renk - li do - ğa - - - da, do - ğa - - - da,

T. *f* renk - li do - ğa, do - ğa - - - da, do - ğa - - -

B. *f* do - ğa - da,

B.

61

S. *f* do - ğa - da, do - ğa - da.

C.

A. *mp*
Çi - çek, çi - çek, çi - çek, çi - çek - ler, renk - li, renk - li,

D.

A. *p*
çi - çek, çi - çek, çi - çek, çi - çek, se - pet se - pet çi - çek,

“Doğada” sözcüğünün “da” hecesini ölçü başına getirilerek vurgu yapılmış ancak “ğa” hecesi “da” hecesinden ses perdesi olarak çok daha yüksekte kalmıştır. Bu durumun melodik yönden prozodide çok tercih edilmediği söylenebilir. Bu durum şekil 41’de kesik çizgi çerçevesine alınarak gösterilmiştir. Buna ek olarak, şekil 41’de bas paritesine bakıldığında normal çerçeveye alınmış “doğada” sözcüğündeki melodik hattı diğerine göre prozodi açısından tercih etmek daha doğru olabilir ancak, bu sefer de bu yapının ritmik hareketi prozodi açısından tercih edilmeyebilir. Bu “doğada” sözcüğünün prozodiye hem ritmik, hem de melodik açıdan en uygun örneğini şekil 41/B’ de yuvarlak çerçeve içine alınmış yapılarda görülebilir. Aynı şekilde “çiçek” sözcüğüne bakıldığında şekil 41/C’ deki yapının yerine, şekil 41/D’ de gösterilen yapının tercih edilmesi ritmik ve melodik prozodi açısından daha uygun olabilir.

3.5 SIDIKA ÖZDİL

Ankara, 1 Ocak 1960

Babası tıp doktoru Recai Özdil ve annesi ziraat mühendisi İlhan Özdil tarafından küçük yaşta müziğe yönlendirilmiş, ilk müzik eğitimini Mithat Fenmen'den almıştır. 1971' ADK' ye yazılarak Nimet Karatekin'in piyano, Necil Kazım Akses ve Nevit Kodallı'nın kompozisyon öğrencisi olmuş, ayrıca orkestra şefliği çalışarak 1983'te mezun olmuştur. 1984-85 yıllarında Türkiye'den aldığı devlet bursuyla İngiltere'de, Guildhall Müzik ve Sahne Sanatları Okulu'nda şeflik eğitimini sürdürmüştür. 1985'ten 1989'a dek Londra Kraliyet Müzik Akademisi'nin öğrencisi olmuş, Colins Metters, George Hurst ile orkestra şefliği ve kendisini besteciliğe yönlendiren öğretmeni Paul Patterson ile kompozisyon çalışmıştır. Londra'ya döndükten sonra 1989'a dek, Paul Patterson ve Hans Werner Henze ile ileri kompozisyon çalışmalarını sürdürmüştür. Ayrıca, Penderecki, Xenakis, Messiaen, Stokhausen, Takemitsu ve Berio gibi bestecilerin seminerine katılmıştır.

Sıdıka Özdil, 2003'te kurulan Orkestra @ Modern'in kurucularından biri ve halen sanat yönetmenidir.

Yapıtlarında çağdaş yöntemleri kullanarak, güçlü formlar içinde renk katmanları oluşturmaya çalışır. Genelde içinde öykü taşıyan çalışmalarını teatrical anlatımla aktarır (İlyasoğlu, 2007: 238-239).

GÖZLERİMİN BAHÇESİNDE

Eserle İlgili Genel Bilgiler

Bu eser S.A.T.B. düzeni ile yapılandırılmış, karma koro için bestelenmiştir. Partiler ikişerli gruplara ayrılmıştır. Besteci iki farklı anlayışı bir arada kullanmıştır. Bunlardan biri konvensiyonel (geleneksel) yazı diğeri ise aleatorik yazı. Eserde dokusal açıdan hem homofonik yazıya, hem de polifonik yazıya yer verildiği söylenebilir. Temposunun dörtlük notaya 52 metronom eşitlenmiş ancak, eser içerisinde değişkenlik

gösterdiğini ve genellikle 3/4' lük ölçü yapısı kullanılmış olduğu söylenebilir. Buna ek olarak, aleatorik yazıda ise genellikle belirgin bir ölçü yapısı, ritmi, ve temposu olmayan, saniye cinsinden kontrol edilen belirsiz yapıların eser içerisinde kullanılmış olduğu görülmektedir. Eserde *pppp*' dan *ff*' ya varan bir ses yüksekliği kullanılmıştır. Belirgin bir gam kullanımının olduğunu söylemek doğru olmayabilir. Eserin sözleri Bedri Rahmi Eyüpoğlu'na aittir.

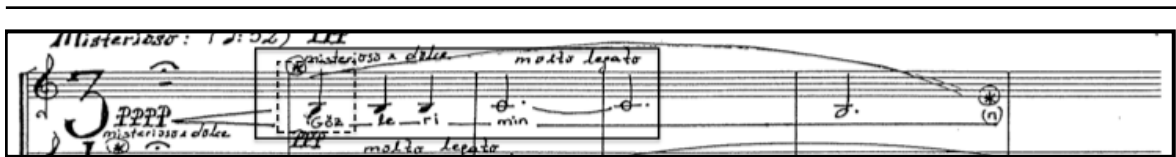
3.5.1 Ritim

- Metin Ritim İlişkisi

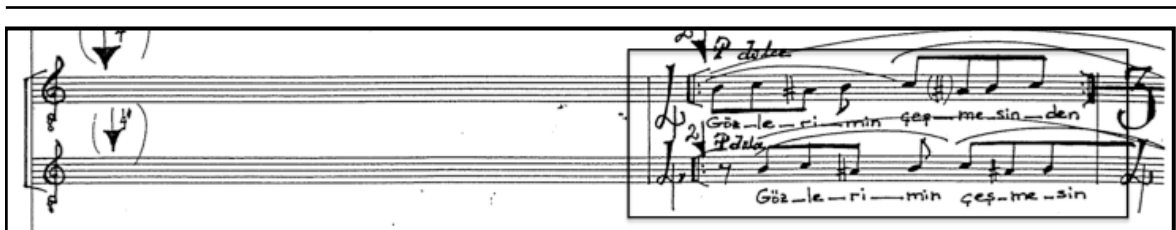
Besteci için eserin metnin ritimle olan ilişkisinin prozodi açısından gözlemlenmediğini söylemek doğru olmayabilir ancak, ritmik açıdan prozodinin bestecinin duyduğu ve olmasını istediği yapılara göre ikinci planda kaldığını söylemek daha doğru olabilir. Bu noktada eserde ritmik açıdan prozodiye uygun olan bir çok yapının görülebileceği gibi, tercih edilmeyeceği düşünülebilecek yapılar da görülebilir. Eserde en çok dikkat çekebilecek noktanın, sıkça geçen “Gözlerimin” sözcüğünün bazı yerler hariç genellikle prozodide çok tercih edilmeyen bir biçimde kullanılmış olduğu görülmektedir. (Şekil 42/A, B, C, D).

Şekil 42

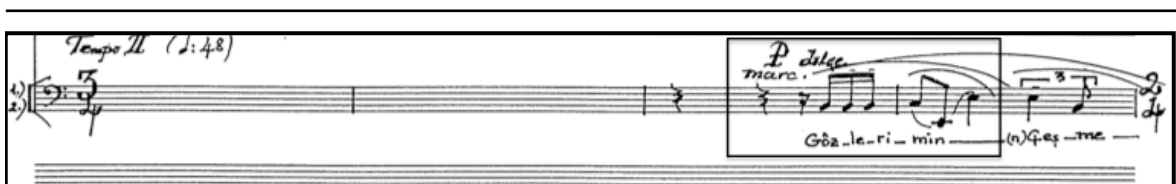
A.



B.



C.



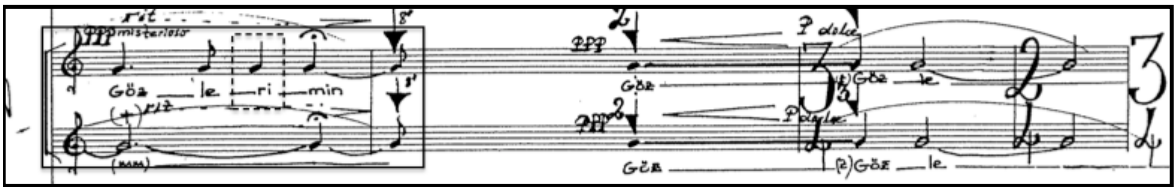
D.



E.



F.



G.

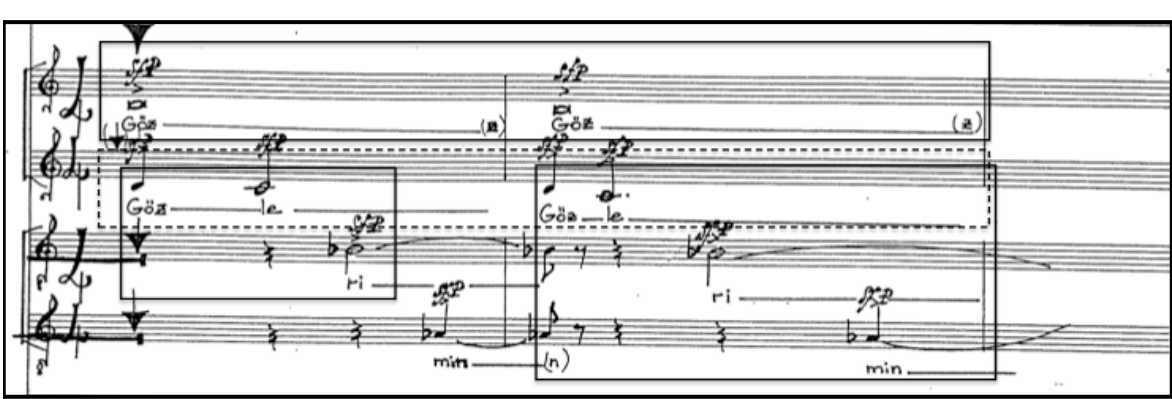


Şekil 42/A, B, C ve D' de gösterilen farklı ritmik yapılarla biçimlendirilmiş "Gözlerimin" sözcüğünün prozodi açısından çok tercih edilmeyen bir kullanım olduğu, sözlerin açık-kapalı hece kuralına uymadığından dolayı söylenebilir. Şekil 42' de kesik çizgi çerçevesiyle belirtildiği üzere "Göz" hecesindeki nota süresinin "le-ri" hecelerinden daha büyük olsaydı -ya da tam tersi (Şekil 42/E, F)-, prozodi açısından tercih edilebilir bir kullanım olacağı söylenebilirdi. Eserin sonlarına doğru bas partilerine yazılmış melodi hattı bu duruma güzel bir örnek olarak gösterilebilir (Şekil 42/G).

Ritmik prozodi açısından belirgin bir tutum sergilemediği söylenebilecek besteci; ritmin açık-kapalı hecelerle uyumuna gösterdiği özenden çok anlamsal açıdan ve Türkçe'nin dil zenginliğinden yararlanarak sözlerin parçalanıp farklı anlamlar katılması gibi eser için önemli olduğu söylenebilecek nüansların kullanımına dikkat ettiği veya özen gösterdiği

görülmektedir. Örnek olarak, bestecinin “Gözlerimin” sözcüğünü “Göz, Göz-le, Göz-le-ri” şeklinde parçalayıp farklı partilere dağıttığı şekil 43’te görülebilir.

Şekil 43



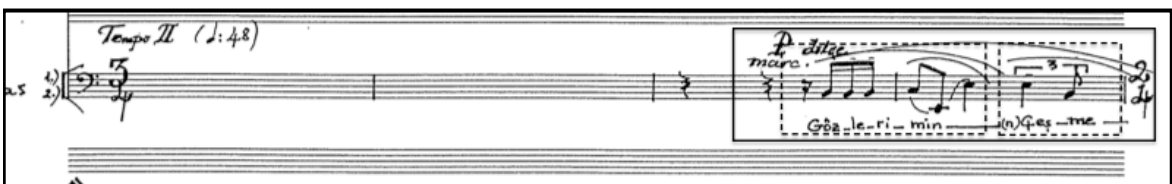
The image shows a musical score for the piece "Gözlerimin". The score is written for four staves. The lyrics are "Göz", "Göz-le", "ri", "min", "ri", "min". The word "Gözlerimin" is fragmented across the staves: "Göz" is on the first staff, "Göz-le" is on the second staff, "ri" is on the third staff, and "min" is on the fourth staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

- Motif Düzeyinde Ritim Detayları

“Metin Ritim İlişkisi” alt başlığında belirtildiği üzere ritmin, eserin bazı bölümlerinde prozodiye dikkat edilerek, bazı bölümlerde edilmeyerek biçimlendirildiğinden, temponun sürekli değiştiğinden ve aleatorik yazının etkisinden ötürü eserde ritmik açıdan belirsiz yapıların bulunmasıyla birlikte, bu belirsiz ve dağınık durduğu söylenebilecek yapılarla yaratılan atmosferin üstüne kullanılan bazı ritmik yapıların eser içerisinde organik bir bağ kurduğu düşünülmektedir. Bunlardan biri eserin yaklaşık ilk dakikasından sonra bas partisinde (Şekil 44/A), ikinci dakikasında soprano partisinde (Şekil 44/B), ikinci dakikadan sonra tenor partisinde ise önce aleatorik (Şekil 44/C) sonra geleneksel (Şekil 44/D) bir yazıyla görülebilir.

Şekil 44

A.



The image shows a musical score for the piece "Gözlerimin". The score is written for the bass part. The tempo is marked "Tempo II (♩: 48)". The dynamic marking is "p". The lyrics are "Göz-le-ri-min (n) Göz-me". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

B.

Musical score for section B, showing a vocal line with lyrics "Gözele-ri-min can e-vi ne yu-va ku-ran". The score includes performance markings such as "mf non espresso" and "Espresso".

C.

Musical score for section C, showing a vocal line with lyrics "Gözele-ri-min ar-ka-sın-da". The score includes performance markings such as "Furtlyllan Whisper", "Sof. 0", "normal", "mf dolce", and "Tutti ad. lib."

D.

Musical score for section D, showing a vocal line with lyrics "Gözele-ri-min ar-ka-sın-da". The score includes performance markings such as "Tempo III (approx. 1/4 = 100)" and "Tempo II (1/4 = 50)".

Belirli bir ritmik hareketle biçimlendirilmiş diğer yapı ise eserde özellikle tüm partinin aynı zamanda söylenen bölümlerinde görülmektedir (Şekil 45). Ayrıca bu ritmik yapının şekil 44/A, B, C ve D şekillerinde sağda kalan kesik çizgi çerçevesiyle belirtilmiş yapılarla benzerlik gösterdiği, bir tür ritmik çeşitlemesi olabileceği de düşünülebilir.

Şekil 45

A.

Musical score for section A, showing a complex arrangement with multiple vocal lines and lyrics "kub-be-sin-de kub-be-sin-de şin-la" and "Gözele-ri-min". The score includes performance markings such as "Tempo II (1/4 = 50)", "poco furtlyllan", and "molto legato".

B.

Musical score for 'Gözle'. The score is written for voice and piano. The vocal line starts with the lyrics 'yağ-mur yağ-mur yağ-mur göz-le'. There are dynamic markings like *p* and *f*. The piano accompaniment includes a section marked **T** with the lyrics 'Göz-le-rim' and another section marked **B** with the lyrics 'cen-ne-tin-de gü'. The score is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

10.

Musical score for 'Gözle' (continued). The score is written for voice and piano. The vocal line starts with the lyrics 'len ba-har'. There are dynamic markings like *p* and *f*. The piano accompaniment includes a section marked *fff* with the lyrics 'Göz-le-ri min'. There are also markings for 'Faufligle', 'Whispering', and 'Faufligle / Whispering / Göz'. The score is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Şekil 46'da gösterilecek son yapıda ise şekil 44/A, B, C ve D'de solda kalan kesik çizgi çerçevesinde gösterilen ritmik yapının genişletilmesi olarak -ya da bunun tam tersinin- kullanıldığı söylenebilir. Bu yapının eserin hemen başında, ortasında ve sonun da görebilmek mümkündür.

Şekil 46

A.

Misterioso: (Op. 52) *p*
 misterioso a dolo molto legato
 Göz-le-ri-min

B.

Misterioso: (Op. 52) *p*
 misterioso a dolo molto legato
 Göz-le-ri-min kub-be-sin-de küb-be-sin-de şin-la
 Göz-le-ri-min kub-be-sin-de küb-be-sin-de şin-la
 Göz-le-ri-min kub-be-sin-de küb-be-sin-de şin-la
 Göz-le-ri-min kub-be-sin-de küb-be-sin-de şin-la
 Göz-le-ri-min kub-be-sin-de küb-be-sin-de şin-la

C.

Misterioso: (Op. 52) *p*
 misterioso a dolo molto legato
 ri-min ar-ka-sin-da
 ri-min ar-ka-sin-da
 Göz-le-ri-min ar-ka-sin-da
 Göz-le-ri-min ar-ka-sin-da

Konvensiyonel yazının haricinde aleatorik yazıya bakıldığında genelde belirli bir ritmik yapı görülmesi de efektif anlamda eser içinde yapılan tekrarlarla başka bir karakteristik kullanım olduğu düşünülmektedir.

- Yoğunluk

Eserde kullanılan en kısa nota değeri onaltılıktır. Esere ağırlıklı olarak aleatorik bazı yapılarla birlikte poliritmik yapının hakim olduğunu söylemek mümkündür. Eserin genelinde ritmik açıdan yoğunluğun düşük seyrettiğini söylemek doğru olabilir. Ritmik yoğunluğun artışı, diğer bir deyişle ritmik tansiyonun yükselişi, eserde aleatorik yazıyla sağlanmak istendiği söylenebilir. Bu bölümlerdeki onaltılık notalardan oluşan ostinato kalıplarının seslendirme hızı yorumcuya bırakılarak simetrik olmayan, hareketli bir yapının oluşması ve bu yapıya ek olarak geleneksel yazının farklı ritimlerle devam etmesi/başka katmanlar oluşturması nedeni ile yoğunluğun yüksek olduğunu söylemek mümkündür. (örnek olarak şekil 46/A, B' ye bakılabilir). Bununla birlikte, eserde ritmik yoğunluğun genelde düşük seyrettiği düşünülürse, yukarıda belirtilen aleatorik yazıdaki yapıların girişiyle eserdeki yoğunluğu aniden yükseldiği (şekil 47/A) ve sonrasında adım adım yavaşladığı (şekil 47/B, normal çerçeve) ve ayrıca, bu yavaşlamanın sonundaki bölümlerin ritmik açıdan yoğunluğunun çok düşük olduğu görülmektedir (şekil 47/B, kesik çizgi çerçevesi). Bu noktada, ritmik yoğunluk açısından kurulan bu sürpriz diyalektiklerin eserin karakterini oluşturan önemli noktalardan biri olduğu düşünülmektedir.

Şekil 46

A. “Gözlerimin bahçesinden” sözleriyle biçimlendirilmiş bu ostinato kalıplarının sonrasındaki çizgiler uzunluğunca devam eder.

The musical score for Şekil 46/A consists of five systems of staves. The top two systems are for piano accompaniment, with dynamics ranging from *dim.* to *ppp* and tempo markings of *morendo*. The third system is for the vocal line, starting with the instruction "(yarı fısıltıyla - half whispering) *molto staccato*". The lyrics are "Göz-le-ri-min çeş-me-sin-den" and "Göz-le-ri-min çeş-me-sin-den". The fourth system continues the vocal line with the lyrics "Göz-le-ri-min çeş-me-sin-den" and "Göz-le-ri-min çeş-me-sin!". The bottom two systems return to piano accompaniment with *dim.* and *ppp* dynamics and *morendo* markings. The score is in 3/4 time and ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

B. Şekil 46/A'nın devamıdır.

The musical score for Şekil 46/B is a three-part setting for soprano, alto, and cello. The soprano part is in 3/4 time and features lyrics: "Göz-le-ri-min çeş-me-sin-den", "Göz-le-ri-min", "Göz-le-ri", and "Göz". The alto and cello parts are in 3/4 time and provide harmonic support. The score includes tempo markings: *Tempo II (♩: 42)* for the soprano part and *Tempo I (♩: 52)* for the alto and cello parts. Dynamics range from *pp* to *ppp*. The score ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

Şekil 47

A.

Musical score for Şekil 47/A. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are: "tı-pış, tı-pış (1) ge-zen cin-ler". The score includes performance markings such as *mf*, *rit.*, *molto*, *f*, *p*, *vivace*, and *cin cin cin cin cin...*. The piano part features a bass line with a 6/6 time signature and a treble line with a 6/6 time signature. The score is divided into two sections by a vertical dashed line.

B. Şekil 47/A'nın devamıdır.

Musical score for Şekil 47/B, continuing the vocal and piano parts from Şekil 47/A. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are: "cin-ler le-ri-min". The score includes performance markings such as *mp*, *quasi ad. lib.*, *f*, *p*, *rit.*, *largo*, *rit. app.*, and *quasi ad. lib.*. The piano part features a bass line with a 6/6 time signature and a treble line with a 6/6 time signature. The score is divided into two sections by a vertical dashed line.

3.5.2 Melodi

- Melodik Aralıklar

Eserin melodi hattının ve ona eşlik eden yapıların oluşturulmasında kullanılan aralıkların belirgin bir sistemle yapılandırıldığı söylenemeyebilir. Diğer bir deyişle eserin bir bölümünde görülen melodi hattında belli bir sistemle/düzenle kullanılan aralıkların, bir

süre sonra eserin başka bir noktasında ayısının, yansımasının, kankrizanının veya başka bir tür çeşitlemesinin genellikle net bir şekilde görülemediği söylenebilir (Şekil 48).

Şekil 48

A. Soprano partisindeki yapı ikinci karede 2. sopranonun eklenmesiyle devam etmiştir.

Göz-le-ri-min bah-ge-sin-de bu-ram

(m) bu-ram-tü-ten yol-lar

(m) bu-ram-tü-ten yol-lar

B. Bas partisindeki melodik hattın devamı ikinci karede de bas partisile devam etmiştir.

Göz-le-ri-min (n)Geş-me

sin-den di-zi-di-zi i-çen kuş-lar Göz-le

C. Soprano partisindeki melodik hattın devamı ikinci karede de soprano partisile devam etmiştir.

Göz-le-ri-min can e-vi-ne yu-va ku-ran

(ran) Gü-ver cin-ler

D. Tenor partisindeki melodik hattın devamı ikinci karede ise soprano partisile devam etmiştir.

Göz-le-ri-min ar-ka-sın-da

tı-pış tı-pış (1) ge-zen cin-ler

Şekil 48/A'da gösterilen melodi hattındaki düzenle kurulan aralıkların aynısını ve/veya çeşitlemesinin görülemeyebileceği belirtilmişti. Buna ek olarak şekil 48/A'nın ikinci karesindeki 1. sopranonun melodi hattı şekil 48/D'nin ikinci karesindeki melodi hattı ile aynı aralık düzeni ile olmasa da benzer bir hat çizdiği görülebilir. Eserin melodi hattındaki bu "benzerlik" anlayışı eserin farklı ölçülerinde de farklı yapılarla görülebilir. (Şekil49/A, B, C, D)

Şekil 48/B'de gösterilen melodi hattındaki "si-do-mi" aralık düzeni ile C'de gösterilen melodi hattındaki "mi-fa-la" aralık düzeni aynıdır ancak, bu melodi hatlarının devamında büyük farklılık gösterdiği görülmektedir. Bununla birlikte, şekil 48/B, C, D arasında birbirleriyle ritmik anlamda ilişik olan bu yapıların melodi hattı ve aralık düzeni açısından farklılık gösterdiği söylenebilir.

Şekil 49

A.



B. İkinci kare birinci karenin devamıdır.



C.

Handwritten musical score for two staves. The top staff is in 3/4 time and features a melody with lyrics "yağ-mur yağ-mur yağ-mur yağ-mur yağ-mur göz-le cen-ne-tin-de gü-". The bottom staff is in 3/4 time and features a bass line with lyrics "len ba-har". The score includes dynamic markings like "mf" and "ppp", and a section marked "Fautleyas Göz Whispor mf".

Eserdeki melodi hattında gösterilen şekillerde görüldüğü üzere belirli bir aralık düzeninin olmadığını düşünülebileceği belirtilmişti ancak, melodi hattı haricinde kalan diğer katmanlara bakılırsa şekil 50’de gösterilen yapıdaki aralık düzeninin eserin diğer noktalarında ritmik ve/veya melodik çeşitlemelerinin yapılmasının yanı sıra şekil 50’de gösterilen bu aralıklardan “si-do-la diyez” bazı noktalarda hem geleneksel yazıda hem de aleatorik yazıda, hem efektif anlamda hem de armoni oluşturma açısından yararlanıldığını söylemek doğru olabilir.

Şekil 50

A. “si-do-la diyez” aralıklarının iki partiye parçalanarak kullanımı.

Handwritten musical score for two staves. The top staff is in 3/4 time and features a melody with lyrics "Göz-le-ri min". The bottom staff is in 3/4 time and features a bass line with lyrics "Göz-le-ri". The score includes dynamic markings like "ppp" and "molto legato", and a section marked "Misterioso: (♩:52) ppp".

B. “si-do-la diyez” aralıklarının dikey, yatay ve ritmik çeşitlemesiyle kullanımı

Handwritten musical score for two staves. The top staff is in 3/4 time and features a melody with lyrics "Göz-le-ri-min geç-me-sin-den". The bottom staff is in 3/4 time and features a bass line with lyrics "Göz-le-ri-min geç-me-sin". The score includes dynamic markings like "ppp" and "molto legato", and a section marked "Misterioso: (♩:52) ppp".

C. “si-do-la diyez” aralık düzeninin bir tam ses pesleştirilmesi ile efektif ve armoni açısından kullanımı (“la-si bemol-sol diyez).

The image shows a musical score for section C. It consists of two systems of staves. The first system shows a piano part with a treble clef and a bass clef, and a vocal part with a treble clef. The piano part has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The vocal part has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The lyrics are "cin cin cin cin cin..." and "le ri min". The second system shows a piano part with a treble clef and a bass clef, and a vocal part with a treble clef. The piano part has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The vocal part has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The lyrics are "cin cin cin cin cin..." and "le ri min".

D. Şekil 50/A'da gösterilen ve eserin başında yer alan yapının, eserin sonlarında aynı aralık düzeninin farklı bir uyarlama ile kullanımı (re-mi bemol-do diyez).

The image shows a musical score for section D. It consists of two systems of staves. The first system shows a piano part with a treble clef and a bass clef, and a vocal part with a treble clef. The piano part has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The vocal part has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The lyrics are "len ba-har Göz le-ri min". The second system shows a piano part with a treble clef and a bass clef, and a vocal part with a treble clef. The piano part has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The vocal part has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The lyrics are "ar-ka-sın da Göz le-ri min".

- Atlamalı ve Yanaşık Hareketler

Eserin melodideki ve/veya ona eşlik eden yapılarıdaki ses perdesi hareketinde atlamalı ve yanaşık hareketlerin birbirlerine karşı baskın olmadığı, bazı yerlerde atlamalı hareketler yoğunken, bazı yerlerde yanaşık hareket eden melodi hattının yoğunluğu

görülebilmektedir. Bu noktada şekil 49/A, B, C’de gösterilen yapıların atlamalı ve yanaşık hareketlerin kullanımı açısından eserde melodi hattının karakteristik bir rol izlemesine katkıda bulunduğunu söylemek ve bununla birlikte “Melodik Aralıklar” alt başlığında belirtildiği üzere bu yapılarda kullanılan aralıkların birbirinin aynı veya çeşitlenmesi olmasa da birbirleriyle nasıl benzer bir melodi hattı çizildiği düşünülebilecek olduğuna bu şekilde bir açıklama getirebilmek mümkün olabilir. Genellikle dokusal yoğunluğun arttığı sırada görülen bu melodik hareketlerin (tize doğru yapılan atlamalardan sonra ses perdesinin adım adım inmesi), eser içerisinde benzerlerinin görülmesiyle bu yapıların birbirleriyle ilişik olduğu ve eser içerisinde bir tür organik bağ kurduğu düşünülmektedir. Bu yapılardan şekil 49/B’ de gösterilen yapının eserin zirvesini oluşturmak için kullanıldığı görülmektedir. Bu yapıya, diğer bir deyişle bu zirveye gelmeden önce zirvenin daha belirgin gözükmesi için yapıldığı söylenebilecek durgunluğun yapılandırılmasında ritmik ve dokusal açıdan yapılan katkının yanında, atlamalı-yanaşık hareketler diyalektiğinden de yararlandığını söylemek mümkündür. Şekil 50/C’nin ilk karesinde ritmik açıdan yoğunken, ikinci karede giderek hacmin ve temponun düştüğü görülebilir. Tam bu bölümde ses perdeleri küçük ikili hareketlerle yanaşık olarak ilerlerken temponun daha da yavaşladığını, ritmik değerlerin uzadığını ve ses perdesinin yanaşık hareketinin, hareketsizliğe yöneldiği ve böylece zirve öncesinde bu belirtilen açılardan eserdeki en durgun yerin bu bölümde olduğu görülmektedir. Bu noktadan sonra diğer etmenlerle birlikte ses perdelerinin atlamalı hareketlerle tize doğru yönelmesiyle eserin zirvesine önemli bir katkıda bulunduğu düşünülmektedir (Şekil 50/C’nin devamı olarak şekil 51’ e bakılabilir). Eserdeki en büyük melodik atlama 1 oktavdır. Bu melodik atlama bas partisinde yer almaktadır (Şekil 48/B’nin ilk karesinde görülebilir).

Şekil 51

The image displays a musical score for a vocal piece, likely a Turkish song. It is divided into two main sections. The upper section is marked *Tempo III (♩:66)* and consists of six staves. The vocal line (top staff) has lyrics: "Göz-le-ri-min". The piano accompaniment includes a right-hand part with a *ppp* dynamic and a left-hand part with a *2* marking. The lower section is marked *Tempo II (♩:52)* and consists of five staves. The vocal line has lyrics: "kub-be-sin-de kub-be-sin-de şin-la". The piano accompaniment includes a right-hand part with a *ppp* dynamic and a left-hand part with a *2* marking. The score includes various musical notations such as dynamics (*ppp*, *f*), tempo markings, and articulation marks.

- Ses Genişliği

Vokallerdeki ses genişliği tenor partileri hariç yaklaşık bir buçuk oktavdır. Tenorlardaki ses genişliği ise bir oktavı geçmemiştir. Eserdeki en yüksek ses yaklaşık olarak 4. dakikanın 30. saniyesinde soprano partisindeki Si⁵ olup, en pes ses ise eserin bir çok noktasında duyulmasına karşın ilk duyulduğu an yaklaşık olarak 1. dakikanın 15. saniyesinde bas partisindeki Mi²' dir. Diğer partilere göre eserdeki en geniş ses kullanım alanı soprano partisine aittir. Bununla birlikte, eserdeki efektif değer taşıyan notalar değerlendirmeye alınmamış ayrıca, eserin son bölümünde bas partisinin ucu açık olarak tize doğru yaptığı glissando hariç tutulmuştur. Eserin toplam ses genişliği üç oktav + tam beşli olarak tespit edilmiştir. (Tablo 5)

Tablo 5

| | | |
|-------------|--------------------------|---|
| 1. Soprano: | Bir Oktav + Artık Altılı | Re bemol ⁴ - Si ⁵ |
| 2. Soprano: | Bir Oktav + Büyük Üçlü | Re bemol ⁴ - Fa ⁵ |
| 1. Alto: | Bir Oktav + Eksik Beşli | La ³ - Mi bemol ⁵ |
| 2. Alto: | Bir Oktav + Büyük Üçlü | Sol ³ - Si ⁴ |
| 1. Tenor: | Büyük Yedili | Re bemol ³ - Do ⁴ |
| 2. Tenor: | Eksik Sekizli | Do diyez ³ - Do ⁴ |
| 1. Bas: | Bir Oktav +Eksik Beşli | Mi ² - Si bemol ³ |
| 2. Bas: | Bir Oktav + Tam Dörtlü | Mi ² - La ³ |

- Tessitür

Melodik hattın ve ona eşlik eden yapıların -2. alto partisi sol³ sesiyle ve bas partileri mi² sesiyle pes kalsa da- eserin genelinde vokallerin rahat söylenebilir sınırlar içerisinde kaldığı görülebilir.

Eserde tessitürün aynı anda hem yükseldiği hem de alçaldığı iki bölüm vardır. İlkinde soprano partisindeki ses perdesi neredeyse eserin zirvesini andıran bir yüksekliğe

(ikinci bölümde görülen) ulaşmışken, bas partisinde ikinci kez duyulan ve eserin en pest sesi olan mi⁵ sesine de bu noktada yer verilmiştir (Şekil 52). Bu bölüm eserin zirvesi olmasa da gösterdiği hacimsel yoğunluk ve ses genişliği, yüksekliği açısından önemli bir tepe noktası olduğu söylenebilir. Bu bölümün bir benzeri olan ikinci yapıya, diğer bir deyişle eserin zirvesine gelmeden önce “Atlmalı ve Yanaşık Hareketler” alt başlığında da belirtildiği üzere zirvenin oluşumuna diğer etmenlerin olduğu gibi tessitürün de ayrıca bir katkısı olduğu düşünülmektedir. Şekil 51’de tüm partilerde aynı la³ sesi “gözlerimin” sözcüğü ile görülmektedir. Bu noktada, la³ sesi altolar için alçak kalırken, tenorlar için normal, baslar için yükseğe yakın bir seviyede kaldığını söylemek mümkündür. Bu bölümden sonra, sopranolarında dahil olmasıyla tessitürün giderek 1. soprano ve 1. alto partilerinde yükselmesiyle (1. soprano eserdeki en yüksek ses olan si⁵ sesine bu noktada ulaşmıştır), tenor ve bas partilerinde alçalmasıyla, diğer etmenlerle birlikte zirve oluşumuna katkısı olduğu söylenebilir.

- Yoğunluk

Eserin yaklaşık olarak 1. dakikasından sonra, daha önceden devam eden aleatorik yazıyla yazılmış alto ve tenor partisindeki ritmik yoğunluğu yükselttiği söylenebilecek yapıların üstüne, 1. ve 2. olmak üzere iki ayrı melodinin soprano partilerinde söylenmesiyle ve sonrasında alto ve tenor partisinin susup yerine yine ritmik yoğunluğu yüksek olduğu düşünüleebilecek bas partisindeki melodinin soprano partilerindeki melodilerle bir süre devam etmesi (yaklaşık olarak 25 saniye) bu dakikalarda melodik açıdan eserdeki yoğunluğun yüksek olduğu söylenebilir ancak (şekil 52), eserin genelinde buna benzer bölümlerin olduğu varsayılırsa yukarıda belirtilen dakikalarda geçen yapının, bu dakikaların dışında kalan yapılarla çok ciddi bir yoğunluk farkının olmadığını söylemek doğru olabilir.

Şekil 52 İkinci kare birinci karenin devamıdır.

The image displays a musical score for the song "Gözlerimin Bahçesinde". It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Göz-le-ri-min geç-me-sin-den Göz-le-ri-min Göz-le-ri smile Göz-le-ri". The tempo is marked "Tempo II (♩:48)". The second system continues the vocal line with lyrics: "min Göz-le-ri min (z) Göz-le-ri min (n) Geç-me-". It includes piano accompaniment and a section with the lyrics "kuşlar,kuşlar, kuşlar,kuşlar, kuşlar,kuşlar,kuşlar". The tempo is marked "Tempo I (♩:52)" and "Tempo II (♩:48)". The score includes various performance markings such as *pp*, *mp*, *p*, *mf*, *smile*, *marc.*, *misterioso*, and *mf*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

- Metin Melodi İlişkisi

GÖZLERİMİN BAHÇESİNDE

Gözlerimin bahçesinde buram buram tüten yollar ./..

Gözlerimin çeşmesinden dizi dizi içen kuşlar
Gözlerimin avlusunda taşan havuz
Gözlerimin can evine yuva kuran güvercinler
Gözlerimin arkasında tıpış tıpış gezen cinler
Gözlerimin kubbesinde çınlayan billur billur
Gözlerimin camlarına yağın yağmur
Gözlerimin cennetinde gülen bahar
Gözlerimin arkasında ne var?

Sıdıka Özdil ile yapılan röportajda, bu şiirde geçen hemen her dize ile yaşadığı bir an arasında bir tür bağlantı kurup, bu bağlantıyı müziği ile canlandırmaya çalıştığı sonucu çıkarılmıştır Besteci, “Gözlerimin” ile başlayan her mısranın kendisine farklı bir atmosfer uyandırdığını ve müziğini de buna göre tasarladığını söylüyor. “Gözlerimin” sözcüğünün bu farklı atmosferler arasında geçiş için kullanılabilir önemli bir malzeme olduğunu belirtiyor. Öyle ki, “Ritim” bölümünün “Metin Ritim İlişkisi” alt başlığında da belirtildiği üzere bu sözcüğün üzerine ayrıca düşünülmüş olduğu, sözcüğün parçalanarak müzikte farklı anlamlarla ve farklı bağlantılar oluşturduğundan dolayı söylenebilir. Benzer durum “güvercinler” sözcüğüne verilmiş müzikal düşüncelerde görülmektedir. Soprano partisinin “güvercinler” sözcüğü ile seslendirdiği melodi hattının altında alto partisinde “güvercinler” in “cin” hecesiyle seslendirdiği başka bir katman görülüyor. Bu katman ileride söylenecek olan “Gözlerim arkasında tıpış tıpış gezen cinler” in mısrasında geçen “cin” sözcüğü ile bağlantı kurulmak için parçalandığı görülmektedir.

Sözcüklerle, hecelerle kurulan bu bağlantıların yanı sıra metnin müzikle anlamsal açıdan da doğrudan bir ilişki içinde olduğu görülebilir. “Gözlerimin avlusunda taşan havuz” dizelerini bestecinin ses perdesinin, gürlüğünün giderek artırmasıyla ve aynı anda söyleyen parti sayısını artırmasıyla betimlemeye çalıştığını, belki diğer bir deyişle müziği belirtilen yönlerden “taşırıldığını” görmek mümkün olabilir. “Gözlerimin kubbesinde” sözcüğünde geçen müzikal düşüncenin neden eserin zirvesine denk geldiğini veya tam tersi, müziğin zirvesine neden bu sözlerin seçildiğini anlamak sözlerin anlamına bakıldığı zaman çok zor olmayabilir. Bununla birlikte, besteci için bu “kubbe” daha önce gezip gördüğü bir kiliseyi hatırlatıyor ve bununla ilgili bir ilişki kuruyor. Bu ilişki eserin

sonlarında bas partisindeki melodik hattın “gregorian” ezgilerine benzer bir üslup ile yapılandırılarak güçlendirildiğini söylemek mümkündür.

Metin melodi ilişkisine prozodi çerçevesinde bakılırsa, eserde bazı bölümlerde melodinin metin ile uyumlu ancak, bazı yerlerde çok tercih edilmeyeceği söylenebilecek yapıların varlığından söz edilebilir.

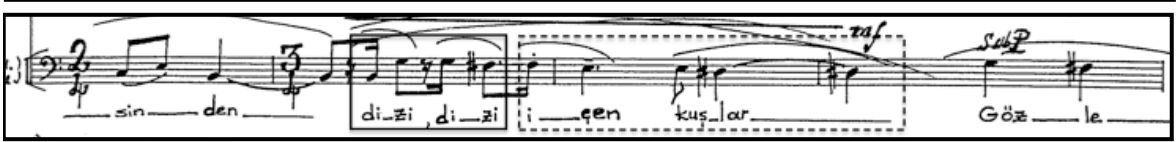
Şekil 53

A. İkinci kare birinci karenin devamıdır.



Şekil 53'te gösterilen melodik hatta verilmiş “Gözlerimin bahçesinde buram buram tüten yollar” sözleri “buram buram” ikilemesi hariç kelime bazında prozodi açısından tercih edilebilir. Bu ikilemenin daha çok tercih edilebilir bir kullanımını Şekil 53/B’ de normal çerçevede görülebilir. Kesik çizgi çerçevesinde ise “içen ve kuşlar” sözcüklerinde son heceye vurgu yapılması diğer bir değişle ses perdesinin yüksek tutulması gerekirken tam tersinin yapılarak prozodi açısından çok tercih edilmeyen bir kullanım ile yapılandırılmış olduğu söylenebilir.

B.



Bu ve bunun benzeri örnekler çoğaltılabilir. Sonuç olarak eserde prozodinin göz ardı edilmediği ancak, yüzde yüz bir hassasiyetle yaklaşılmadığını da söylemek doğru olabilir.

3.6 KAMRAN İNCE

Montana, ABD, 6 Mayıs 1960

Türk baba ve Amerikalı bir anneden gelen Kamran İnce altı yaşındayken, ailesi Amerika'dan Türkiye'ye göç etmiştir. Kamran, önce mandolin, ardından çello çalarak başladığı müzik eğitimini 1971-77 arasında, ADK'da İlhan Baran ve Muammer Sun ile sürdürmüş, 1977-80 arasında İzDK'da okumuştur. Amerika'daki eğitimine Oberlin Konservatuarı'nda başlamış, doktorasını aldığı New York Eastman Müzik Okulu'nda devam etmiş; Christopher Rouse, Joseph Schwantner ve David Burge'ün öğrencisi olmuştur. 1990-1992 arasında konuk öğretim üyesi olarak Michigan Üniversitesi'nde görev yapmış; 1991-93 arasında Kaliforniya Senfoni Orkestrası'nın yerleşik bestecisi olmuştur. Kamran İnce, halen Memphis Üniversitesi'nde profesör ve kurucusu olduğu İTÜ-MİAM programında eş başkandır.

Kamran İnce'nin yapıtları değişik dönemlere ayrılarak incelenebilir: 1980'e kadar ulusal müzik ilkelerine bağlı olarak Türk motiflerini modal armonilerle, tonal ve popüler yoldan işletmiştir. Amerika'daki ilk yıllarında (1980-82), daha soyut çalışmalar yapmış, büyük karşıtlıkları çizgisel tarzda kullanarak farklı çalgılara değişik karakterler vermiştir. 1982-90 arasında tonal renklere ve melodiye kapılarını açmış, bu arada eşlikte, ikinci planda minimal efektler kullanmaya başlamıştır. 1994'ten bu yana Türk ve Bizans öğelerini somut olarak kullanmaktadır. Yakın zamanlarda Türk sazlarını ve etnik insan seslerini işlemektedir. Yapıtları mistik, epik, vurucu ve dışa açık-popüler öğelerin karışımı ve karşıtlıklarından oluşur (İlyasoğlu, 2007: 249-250).

GLORIA (EVERYWHERE)

Eserle İlgili Genel Bilgiler

Bu eser S.A.T.B. düzeni ile yapılandırılmış ancak, karma koronun söyleyebildiği gibi erkekler korusu da söyleyebilir. Eserde dokusal açıdan homofonik ve polifonik yapılara yer verildiğini söylemek mümkündür. Eserin temposu başlangıçta dörtlük notaya

66 metronomla eşitlenmiş olsa da ilerleyen ölçülerde farklı farklı tempo değerlerini görebilmek mümkündür. Eser başlangıçta 4/4' lük ölçü yapısıyla başlayıp tekrar kullanılmak üzere başka ölçü yapılarına da yer verildiği görülmektedir. Eserde *ppp*' dan *fff*' ya varan bir ses yüksekliği kullanılmıştır. Eserde makamsal ve diyatonik gamın etkileri görülmektedir. Eserde kullanılan şiir Mevlana Celaleddin Rumi'ye aittir.

3.6.1 Ritim

- Metin Ritim İlişkisi

Eserdeki ritmik yapı ile sözlerin telaffuzu sırasında ortaya çıkan ritimin eserin bazı ölçülerinde benzerlik göstermediğini söylemek, diğer bir deyişle ritmik yapının prozodi anlayışından çok bestecinin uygun gördüğü ancak prozodi açısından çok tercih edilmeyeceği söylenebilecek bir şekilde biçimlendirildiğini söylemek doğru olabilir. Bununla birlikte, eserde prozodinin tamamen dikkate alınmadığını söylemek doğru olmayabilir.

Bütün bu saptamalara örnek olarak eser için önemli olduğu söylenebilecek “begin(s) to arrive” mısralarının ritmik kullanımına bakılabilir. “begin(s) to arrive” kelimelerinin telaffuzunda, “gin(s)” ve “rive” hecelerinin diğerlerine göre ritmik açıdan uzun kaldığından ötürü kapalı hece, diğerlerini ise açık hece olarak görmek mümkün olabilir (Bu dildeki açık hece ve kapalı heceler saptanırken yazılışa göre değil telaffuza göre yapılmıştır.)

Şekil 54

A.

The image shows a musical score for the phrase "where real mother begins to arrive". The score is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is in a minor key, indicated by the presence of a B-flat and an E-flat. The lyrics are written below the notes. The first part of the phrase, "where real mother", is followed by a short rest. The second part, "begins to arrive", is followed by a longer rest. The score ends with a final note on a whole note, marked with a *p* (piano) dynamic. The number 3 is written in the left margin of the first measure.

B.

3 *p* *pp* *p*
eve - ry - where a - ro - ma of God be-gins to ar - rive

C.

1 *p* *mp*
kno-wing their feet from - - - head as they be-gin to a - rive look - at these

D.

mp *p*
- in u - ni-son be-gins to ar - rive

Şekil 54/A' da gösterilen ritmik yapının telaffuzdaki ritmik yapıya en uzak kalan yapı olduğu, açık-kapalı hecelerin ritmik açıdan birbirine eşit olması nedeniyle söylenebilir. Şekil 54/B' deki “ar” hecesi diğerlerine göre kısa tutulsa, şekil 54/C’de ise “be-gin” hecelerinden birinin diğerine göre farklı değerde olsa (“be” hecesindeki sekizlik yerine onaltılık veya “gins” hecesindeki sekizlik yerine dörtlük notanın konulması vb.) prozodi açısından daha çok tercih edilebilir bir kullanım olacağı söylenebilirdi. Bu tercihe en güzel örneği şekil 54/D’ de görmek mümkündür.

Metin-ritim ilişkisine anlamsal açıdan bakıldığında eserde en çok dikkat çeken yerin son ölçülerdeki “everywhere” sözcüğünün aleatorik bir şekilde biçimlendirilmiş olan müzikal düşüncelerin olduğu görülmektedir. Besteci, “everywhere” sözcüğüne verdiği notaların farklı hızlarda söylenmesiyle bir tür yankı yaratmak istediğini belirtmiştir. Böylece buradaki yapının tek bir noktadan, tek bir ritimle seslendirilmesinden, farklı zamanlamalarla ortaya çıkan farklı ritimlerin, “heryerde” duyulmasıyla yapılan bu betimlemenin metin-ritim ilişkisi açısından yüksek bir ilişki olduğunu söylemek mümkündür.

- Motif Düzeyinde Ritim Detayları

Motif düzeyinde ritim detaylarına bakıldığında eserde ön plana çıkan iki ayrı ritmik anlayışın olduğu söylenebilir. Şekil 55’de gösterilen ritmik yapıda yer alan üçlemenin, eserin genelde çizdiği eşit bölünmüş, basit biçimlendirilmiş ritmik anlayışa zıt kaldığını ve ritmik açıdan farklılık, başka bir renk kattığını söylemek doğru olabilir. Bu anlayışın tam tersini ve eserin genel hattını oluşturduğu düşünülebilecek şekil 56’da ise daha klasik bir ritmik anlayışla biçimlendirilmiş olduğu söylenebilir. Şekil 55 ve 56’da normal çerçeve içine alınmış yapıların eser içerisinde genellikle çeşitlemelerinin yapılmadan sıkça tekrar ettiği görülebilir ancak, bu yapıların her ne kadar nota değerleri değiştirilmeden kullanılsa da farklı tempo değerleri içerisinde tekrar etmiş olduğu görülmektedir. Bu noktada, bu ritmik yapıların birebir tekrar edildiğini, diğer bir deyişle hep aynı duyulduğunu söylemek doğru olmayabilir. Buna ek olarak, bu ritmik yapıların her seferinde ölçünün belirli bir zamanında başlatılmasındansa, farklı zamanlarına getirilerek vurguların farklı noktalara gelmesinden ötürü de aynı duyulmayacağını söylemek doğru olabilir. Özetle, resimsel açıdan aynı gözükse de, duyuluşlarının birbirinden biraz farklı olduğu söylenebilecek bu yapıların sıkça tekrar etmesinden ötürü, bu yapılarda yer alan ritmik hareketlerin, eserin ritmik açıdan karakterini oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Şekil 55

A. Dörtlük notaya 66 metronom eşitken.

1

♩ = 66

p

3

pp

5

p *mp*

3

eve - ry - where

eve - ry -

B. Dörtlük notaya 72 metronom eşitken.

1

accel. rit.

♩ = 72

pp

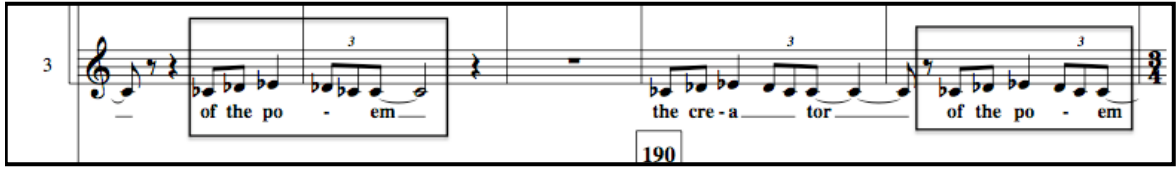
mp

3

p

every one tastes

C. Dörtlük notaya 63 metronom eşitken, ölçünün farklı zamanlarında konumlandırılmış.



Şekil 56

A. Dörtlük notaya 78 metronom eşitken.



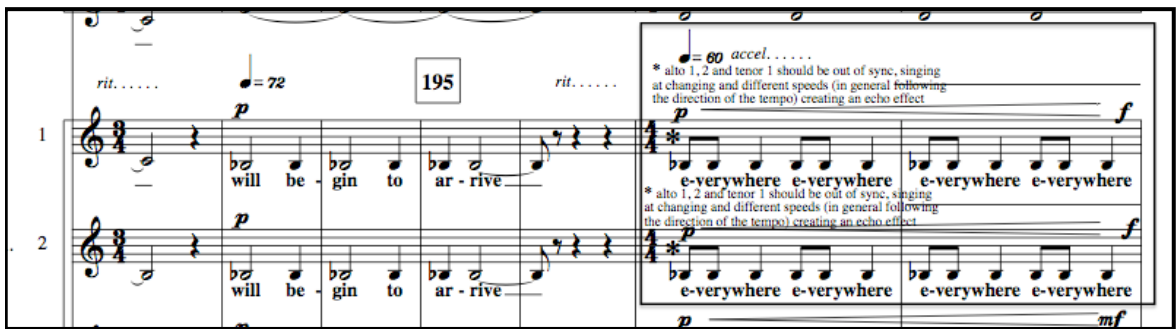
B. Dörtlük notaya 69 metronom eşitken, ölçünün farklı zamanlarında konumlandırılmış.



Eserde her ne kadar ölçü ve tempo değişimi sık olsada üçlemeler hariç, eserin genelde dengeli, eşit ve basit biçimlendirilmiş bir ritmik anlayışla yapılandırıldığını söylemek mümkündür ancak, eserin sadece son bölümünde bu anlayışa tamamen ters, kompleks, aleatorik bir yapıyla sürpriz bir şekilde diyalektik kurulduğu görülmektedir (Şekil 57/A, B).

Şekil 57

A.



B.

200

1

2

3

200

72

* tenor 1, 2, 3 should be out of sync, singing at slightly different and changing speeds creating an echo effect

* tenor 1, 2, 3 should be out of sync, singing at slightly different and changing speeds creating an echo effect

* tenor 1, 2, 3 should be out of sync, singing at slightly different and changing speeds creating an echo effect

• Yoğunluk

Eserde kullanılan en küçük nota değerinin onaltılık olduğu görülebilir ancak, bu nota bağlıdır ve bu nota eserin sonlarında çok kısa bir bölümde kullanılmıştır (202. - 209. ölçüler arası). Bu nedenle, eserdeki en küçük nota değeri sekizlik notadır.

Eserin genel seyrinde yoğunluğun düşük kaldığı düşünülmektedir. Tempo, eserin başlangıcından 98. ölçüye, 113. ölçüden - 124. ölçüye ve 155. ölçüden eserin sonuna kadar genellikle yaklaşık olarak 63 ve 84 metronom arasında gidip gelmektedir. Burada kullanılan nota değerleri melodide genellikle sekizlik, ona eşlik eden yapıdaysa dördlük ve üzeri notalardır. Eserin 99. ölçüsünden 112. ölçüsüne, 125. ölçüsünden 138. ölçüye ve 145. ölçüsünden 150. ölçüye kadar genellikle ve yaklaşık olarak 90 ve 144 metronom arası gidip gelmektedir. Eserin en yüksek temposu olan 144 metronomda ve bu belirtilen ölçüler arasında kullanılan ve baskın olan en küçük nota değeri dördlük notadır. Bu noktada, yapılan bu saptamaların özetinin temponun yaklaşık olarak 63 - 78 metronom arasında seyrettiği ölçülerde baskın olan en küçük nota değerinin sekizlik, yaklaşık olarak 90 - 144 metronom arasında baskın olan en küçük nota değerinin dördlük olduğu düşünülürse, bu notaların duyuluşunun hemen hemen aynı olduğu söylenebilir. Bu nedenle, bu iki farklı tempo aralıklarında kullanılan belirgin ritmik yapılar arasında ciddi bir yoğunluk farkının olmadığı söylenebilir.

Eserin son bölümündeki aleatorik yazıya bakıldığında ise yukarıda belirtilen değerlerden farklılık gösterdiği görülmektedir. Eserin 197. ölçüsünde dörtlük notaya 60 metronomun eşitlendiği bölümde en küçük nota değeri eserin genelinde en küçük nota değeri olan sekizlik notadır. Buradaki ritmik yapıda sekizlik nota varken eserin sadece bu noktasında metronom 112' ye çıkarılmıştır (199. ölçü). Bununla birlikte, bu ritmik yapı kendi içerisinde homoritmik gözükse de aslında bestecinin isteği ve belirttiği üzere farklı hızlarda seslendirileceğinden ötürü ortaya çıkan ritmik karmaşadan ve bu karmaşaya düzenli, düşük değerli notaların karşı ritimde bulunarak buradaki yoğunluğu daha belirgin bir hale getirdiği varsayılırsa, az önce belirtilen diğer etmenlerle birlikte eserdeki ritmik yoğunluğun 197. - 200. ölçüler arasında eserin geneline göre yüksek olduğu düşünülmektedir (Şekil 57/A ve devamı için şekil 57/B). 202. ölçüden eserin sonuna kadar benzer bir yoğunluk devam etmektedir ancak, düşen tempodan ve karşı ritmini kaybetmesinden dolayı 197. - 200. ölçüler arasındaki yapılar kadar yoğun olmadığı söylemek mümkündür.

3.6.2 Melodi

- Melodik Aralıklar

Bestecinin eseri hakkında yaptığı açıklamalarda görülebileceği üzere eserinin Osmanlı, Türk ve Batı müziğini içerdiğini belirtmiştir. Bu durum eserdeki melodi hattında açıkça görülmektedir. Bu noktada, eserde hem diyatonik gamdan, hem de makamsal dizilerden yararlandığını söylemek mümkündür.

Şekil 58' de gösterilen diyatonik gamdan yararlandığı düşünülebilecek bu melodik hattın büyük ikili aralıklarla adım adım büyük üçlü uzaklığa kadar tizleştikten sonra, tekrar büyük ikili aralıklarla adım adım pestleşerek başladığı noktaya geri döndüğü görülmektedir. Bu melodik hattın aralıkları değişmeden ancak, farklı ses perdesinde tekrarı ile eserin yaklaşık olarak ortasında ve sonunda görmek mümkündür.

Şekil 58

Şekil 59/A ve B' de gösterilen melodik hattın (sol-la bemol-si / re-mi bemol-fa diyez) önce küçük ikili, sonrasında artık ikili aralıkla, büyük üçlü aralığa kadar tizleşmesiyle ve başladığı noktaya benzer şekilde pestleşmesiyle oluştuğu görülmektedir. Bu noktada, bu melodik hareketin hicaz makamının ilk üç notasına denk geldiği ve bu nedenden ötürü bu makam dizisinden yararlandığı düşünülmektedir.

Şekil 59

A.

B.

Eserin 102. ölçüsünden 108. ölçüsüne kadar olan bölümde (bir benzeri 128.-135. ölçüler arasında görülebilir.) eserin geneline göre biraz daha karmaşık bir melodik hattın varlığından söz edilebilir. Bu karmaşa yapılacak olan saptamaların bakış açısına göre değişiklik gösterebileceğinden ötürü olabilir. Şekil 60/A' da çerçevelere alınmış yapılar bakıldığında melodinin armoniyle ilişkili olduğu ve bağlı olduğu armonin gamından yararlandığı söylenebilir. Normal çerçevede mi bemol majör akorunun olduğu ve melodik hattın üçüncü derecesinden yazıldığı, kesik çizgi çerçevesinde ise la bemol majör akorunun olduğu ve melodik hattın kök sesinden yazıldığı söylenebilir. Şekil 60/B'de ise sırasıyla si bemol majör akorunun, ikinci karede yedilisi ve dokuzlusu dahil do minör üçüncü karede yedilisi ve dokuzlusu dahil fa minör akorunun, dördüncü karede yedilisi ve dokuzlusu olmak üzere mi bemol majör akorunun ve bu akorlara göre melodik hattın yada tam tersi bir şekilde yapılandırıldığını söylemek doğru olabilir. Bu ölçülerde yer alan melodik hatta bakıldığında seslerin her bir ölçüde başka bir ses perdesinden başlamak üzere diyatonik - yanaşık, adım adım hareket ederek üçlü aralıklara kadar tizleştiği görülebilir.

Şekil 60

A.

Gloria (Everywhere)

16

The musical score is for the piece "Gloria (Everywhere)". It features a vocal ensemble with parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), each with three voices (1, 2, 3). The score is written in 3/4 time and includes tempo markings of ♩ = 96 *accel.* to 100 and ♩ = 144. Dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The lyrics are: "Moslems and Christians and Jews raise their hands". The score includes a box around the tempo marking "100" and a dashed box around the final measure of the vocal lines.

B.

Gloria (Everywhere) 17

105 *rit.* $\text{♩} = 116$

1 rai - sing rai - sing sky their chanting voice

S. 2 rai - sing rai - sing sky their chanting voice

3 hands hands to the sky their chanting voice

105 *rit.* $\text{♩} = 116$

1 their their hands hands to the sky chanting voice

A. 2 their their hands to the sky chanting voice

3 their hands to the sky chanting voice

105 *rit.* $\text{♩} = 116$

1 rai - sing their hands rai - sing to the sky chanting voice

T. 2 rai - sing their hands rai - sing to the sky chanting voice

3 their hands to the sky chanting voice

105 *rit.* $\text{♩} = 116$

1 their hands rai - - - sing chanting voice

B. 2 their hands rai - - - sing chanting voice

3 their hands rai - - - sing chanting voice

Bu ölçülere yatay açıdan bakıldığında ise başka bir anlayışın hakim olduğunu görmek mümkündür. Sol kürdi makamının 103. ve 108. ölçüler arasında farklı ritimlerle

partilere yazılmış olduğu görülebilir. Böyle olduğu varsayılırsa birden çok melodinin üst üste yığıldığını homofonik bir anlayıştan çok polifonik bir anlayışla yapılandırıldığı söylenebilir. Şekil 60/A ve B’de bas partisinin 2. ve 3. partileri (hüzzam tetrakordunu içerir “si-do-re-mi bemol”) hariç diğer tüm partilere yatay olarak bakılırsa sol kürdi makamının melodilerde kullanımı açıkça görülebilir.

Bu iki ayrı saptmanın -bestecinin belirttiği üzere- Osmanlı, Türk ve Batı müziğinin bir arada kullanılması nedeniyle doğduğu düşünölmektedir.

- Atlamalı ve Yanaşık Hareketler

Melodik hattın eserin hemen hemen tamamında baskın olan hareketin yanaşık hareket olduğunu söylemek mümkündür. Motifin vb. yapıların bittiği yerde gelen suslardan sonra atlayarak gelen yeni motif vb. yapılar kendi içerisinde değeriendirildiğinden dolayı iki motif vb. arasındaki atlamalar dikkate alınmamıştır. Bunun haricinde melodik hatta nadir gözükken bazı atlamalar da vardır. 109. ölçünün 2. bas partisinde tam beşli bir atlama, sonrasında iki yanaşık hareket ve 110. ölçüde büyük yedili atlama ile biçimlendirilen bu melodik hareket sonrasında getirilen suslarla tamamlanmıştır. Bu melodik hattın eserdeki atlaması çok olan bir hat olmasının yanında bu çizgide 110. ölçüde gelen bu büyük yedili atlamasının eserdeki en büyük atlama olduğu görölmektedir.

- Ses Genişliği

Vokallerdeki ses genişliği bas partileri hariç bir oktavın üzerindedir. 2. ve 3. bas partilerinin ses genişliği iki oktava ulaşmıştır. En geniş ses aralığı 3. bas partisinde iki oktav + büyük ikili olarak saptanmıştır. Eserdeki en yüksek ses perdesi 108. ölçünün 1. ve 2. soprano partilerindeki sol⁵ olup, en alçak ses perdesi 202. ölçünün 3. bas partisindeki si bemol¹’dir. Eserin toplam ses genişliği üç oktav + büyük altılı olarak tespit edilmiştir. (Tablo 6)

Tablo 6

| | | |
|-------------|--------------------------|--|
| 1. Soprano: | Bir Oktav + Büyük Üçlü | Mi bemol ⁴ - Sol ⁵ |
| 2. Soprano: | Bir Oktav + Büyük Üçlü | Mi bemol ⁴ - Sol ⁵ |
| 3. Soprano: | Bir Oktav + Artık Beşli | Do bemol ⁴ - Sol ⁵ |
| 1. Alto: | Bir Oktav + Eksik Beşli | La ³ - Mi bemol ⁵ |
| 2. Alto: | Bir Oktav + Büyük İkili | La ³ - Si ⁴ |
| 3. Alto: | Bir Oktav + Büyük İkili | La ³ - Si ⁴ |
| 1. Tenor: | Bir Oktav + Artık Dörtlü | Re bemol ³ - Sol ⁴ |
| 2. Tenor: | Bir Oktav + Büyük Üçlü | Re bemol ³ - Fa ⁴ |
| 3. Tenor: | Bir Oktav + Artık Dörtlü | Si bemol ² - Mi ⁴ |
| 1. Bas: | Bir Oktav + Büyük Altılı | Fa ² - Re ⁴ |
| 2. Bas: | İki Oktav | Do ² - Do ⁴ |
| 3. Bas: | İki Oktav + Büyük İkili | Si bemol ¹ - Do ⁴ |

- Tessitür

Alto partileriyle başlayan melodik hattın kendisine göre normal ancak, eserin geneline göre düşük tessitürde seyrettiği varsayılırsa, eserin zirvesi olduğu düşünülebilecek 108. ölçüye, alto partileriyle başlayan ve sonra farklı partilerde görülen melodik hattaki tessitürün giderek arttığı ve 108. ölçüde soprano partisindeki sol⁵ sesi ile en yüksek seviyeye ulaştığı söylenebilir. Sonrasında 143. ölçüdeki ani düşüşle sona doğru yaklaşırken özellikle 3. soprano partisinin başlangıçtaki melodik hattın biraz daha düşük bir tessitür ile ilerlediği ve bu şekilde sonlandığı görülebilir (Şekil 61' de özetle gösterilmeye çalışılmıştır). Buna ek olarak, bestecinin melodik hattaki tessitür seviyesini, ses gürlüğü seviyesiyle benzer bir şekilde kullandığı ve bu şekilde (*pp*'dan 108. ölçüde eserde görülen en yüksek ses seviyesi olan *fff*'ya yaklaşık olarak adım adım ulaşması ve sonrasında *p*'ya düşüp *ppp*'da sonlandırması) daha da güçlendirildiği söylenebilir.

Şekil 61

A.

1 $\text{♩} = 68$ *p* 3 *pp* 5 *p* *mp* 3
eve - ry - where — eve - ry —

B.

1
kno-wing their feet from - - - head as they be-gin to a - rive — look - at these

C.

1
where_ real_ mo - ther be-gins to ar - rive —

D.

1 105 *ff* *fff* *rit.....* $\text{♩} = 116$ *accel.....*
rai - sing rai - sing sky — their chan-ting voice

E.

1 $\text{♩} = 78$ *mp* 140 $\text{♩} = 69$ *p* $\text{♩} = 78$ *p* *accel.....*
begins to ar - rive — clear you ears my friend — from all

F.

3 3 3 3
eyes are marred with pet - ty with pet - ty

Eserin genelinde vokallerin rahat söylenebilir sınırlar içerisinde yazıldığını görmek mümkün olabilir ancak, bu durumun bazı partiler için geçerli olmadığı düşünülmektedir. Yapılan araştırmalara göre 3. soprano partisinde do bemol³ sesinin, 3. tenor partisindeki si bemol² sesinin 2. bastaki do² sesinin çok düşük bir tessitürde kaldıkları belirlenmiştir. Bununla birlikte, 3. bastaki si bemol¹ sesi tessitür (rahat söylenebilir ses genişliği) alanının

ve hatta bazı kaynaklara göre (Sökmen, R./Ses bilgisi ve sanatı/Syf. 48, Appelman, R./ The science of vocal pedagogy/Syf. 91, 144, Hines R./Choral Composition Syf. 10) ses genişliği sınırlarının dışında kaldığı görülmüştür ancak, bu sesin hiçbir kimse tarafından seslendirilemeyeceğini söylemek doğru olmayabilir.

- Yoğunluk

“Ritim” bölümünün “yoğunluk” alt başlığında belirtildiği üzere eserdeki ritmik açıdan olduğu kadar melodik açıdan da yoğunluğun düşük kaldığı söylenebilir. Eserde ritmik açıdan yoğunluğun yüksek olduğu varsayılacak bu ölçülerdeki (197.- 200. ölçüler arası) yapıların melodik bir hat çizmediği düşünülüneceğinden dolayı melodik yoğunluk açısından bu ölçüler için bir saptama yapmak doğru olmayabilir.

Esere yatay açıdan bakıldığında melodik hatta genellikle benzer nota değerleri kullanılması nedeniyle yoğunlukta belirgin bir artışın veya düşüşün görülmediği bazı tempo değişimleriyle ufak farklılıklar yaratıldığı söylenebilir. 102. ölçüden 111. ölçüye kadar olan bölümde tessitür, ses gürlüğü seviyesinin eserin geneline göre en uç noktalara ulaşmalarıyla eserin zirvesini oluşturdukları düşünülürse, bu düşüncenin dikey açıdan bakıldığı zaman melodik yoğunlukla da desteklendiği görülebilir. “Melodik aralıklar” alt başlığında belirtildiği üzere bu ölçülerde (102.-111. ölçüler arası) birden fazla melodinin farklı ritimlerle üst üste getirilerek yapılandırılmasından ötürü melodik yoğunluğun eserin geneline göre yüksek olduğu söylenebilir. Bu yapının bir benzeri 128. ölçüden 135. ölçüye kadar olan bölümde görülebilir.

- Metin Melodi İlişkisi

EVERYWHERE

the aroma of God
begins to arrive

look at these people
not knowing their feet from head
as they begin to arrive

every soul is seeking His soul
every soul parched with thirst
they've all heard the voice
of the quencher of thirst

everyone tastes the love
everyone tastes the milk
anxious to know
from where the real mother
begins to arrive

waiting in fever
wondering ceaselessly
when will that final union
begin to arrive

Moslems and Christians and Jews
raising their hands to the sky
their chanting voice in unison
begins to arrive

how happy is the one
whose heart's ear
hears that special voice
as it begins to arrive

clear your ears my friend
from all impurity
a polluted ear
can never hear the sound
as it begins to arrive

if your eyes are marred
with petty visions
wash them with tears
your teardrops are healers
as they begin to arrive

keep silence
don't rush to finish your poem
the finisher of the poem
the creator of the word
will begin to arrive

Melodik hattın “melodik aralıklar” alt başlığında belirtildiği üzere eser boyunca farklı ölçülerde hemen hemen aynı hattı çizmesinden ötürü (şekil 58, 59, 61/A, B, C, F), bu melodik hattın altına gelen metnin bazılarının bu yapıya prozodi açısından uyum sağlamadığını, bazılarınsa uyum sağladığı söylenebilir (Şekil 62/A, B, C, D). Şekil 62’de kesik kare çerçeve içerisinde yer alan normal çerçeve prozodi açısından çok tercih edilmeyecek yapıları göstermiştir. Sadece normal çerçeveye alınmış yapılar prozodi açısından tercih edilebileceği düşünülmektedir.

Şekil 62

A.

1

10

p *pp* *p* *mp* *p* *rit.* $\text{♩} = 78$

eve - ry - where

eve - ry - the a-ro - ma

B.

1

kno-wing their feet from - - - head

as they be-gin to a - rive

look - at these

C.

1

eve - ry soul parched - with thirst

eve - ry soul is see-king

50

D.

3

eyes are marred

with pet - ty with pet - ty

160

“Every” sözcüğü eserde sık geçen bir sözcüktür. Eser içerisinde belirgin bir şekilde ön plana çıkmış bu sözcüğün prozodi açısından genellikle çok tercih edilmeyen bir şekilde kullanılmasının dikkat çektiği söylenebilir. Şekil 62/A’da normal çerçevede uygun kullanımı görülebilir. Aynı durumda “begi(s) to arrive” yapısı vardır ki bu yapının da genellikle uygun bir kullanımda olduğu söylenebilir. Şekil 62/A, B, C ve D’de benzer melodik yapıların metinle olan ilişkisinde prozodi açısından hem uygun olan hem de olmayan kullanımları görülmektedir. “Kno-wing” sözcüğünde ve “Eve-ry” sözcüğünde, “Kno” hecesindeki ses perdesinin ve “Eve” hecesindeki ses perdesinin, “wing” ve “ry” sözcüklerine göre pes kalmasından ötürü tercih edilmeyebileceği söylenebilir. Benzer melodik yapıdaki bu durumun tam tersi şekil 62/D’de görülmektedir.

Bestecinin, metindeki dilin konuşma özelliklerini melodiye uygun bir şekilde aktarmaya çalıştığı hassasiyetten, metnin anlamını müzikal ifadeyle açıklamak için gösterdiği hassasiyetin daha büyük olduğu düşünülmektedir. Besteci, bu eserin giriş kısmında yaptığı açıklamada, özetle “Moslems and Christians and Jews” dizesiyle başlayan bu kıtanın kendisi için önemli olduğunu belirtmiştir. Öyle ki, eserin zirvesi bu noktada konumlandırılmıştır. Bir çok alt başlıkta belirtildiği üzere, müzikteki yoğunluğun, ses perdesi, ses gürlüğü gibi değerlerin eser içerisinde en yüksek olduğu yere bu kıtanın konumlandırılmış olduğu görülmektedir. “Moslems and Christians and Jews, raising their hands to the sky, their chanting voice in unison, begins to arrive” dizelerinden anlaşılacağı üzere yapılan analizde ve belirtilen alt başlıklarda saptanan esere ait bir çok müzikal düşüncenin bu kıtadan kaynaklandığı söylenebilir. Eserde -biraz da geçmişe göre betimlenmiş olduğu söylenebilecek- kültürlerin çeşitliliği müzikal açıdan betimlenirken o farklı kültürlerle ait tekniklerden (diatonik dizi ve makamsal dizinin kullanımı vb.) yararlandığı görülmektedir. Özellikle eserin zirvesinde melodi hattında yatay açıdan hemen hemen her partinin kürdi makamı ile yapılandırılması “their chanting voice in unison” dizesinin müzikal bir ifadesi olabileceğini düşünmekle birlikte, “Moslems and Christians and Jews” dizesinde yer alan düşüncenin (farklı dinlerin, kültürlerin) müziğe, bu makasal yapılara ek olarak dikey açıdan bakıldığında majör, minör akor yapılarının kullanılmasıyla aktarıldığı söylenebilir. Aynı ölçülerde ve aynı kıtada yükselerek tavan yapan ses perdesi ve yoğunluk ve ses gürlüğü seviyesinin “raising their hands to the sky” dizesi ile anlamsal açıdan yoğun bir ilişki kurduğunu söylemek doğru olabilir.

BÖLÜM 4

SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1 Sonuçlar

Araştırma verilerinden elde edilen bulgulara dayalı olarak aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

Ritim - Metin İlişkinine İlişkin Sonuçlar

- Analizi yapılan eserlerin genellikle bazı yerlerinde ritmin metin ile olan ilişkisinin, prozodi kurallarına sıkı sıkıya bağlı kalınarak yapılandırıldığı; bazı yerlerdeyse bu ilişkinin prozodi kurallarına bağlı olmaksızın yapılandırıldığı görülmektedir.

- Bir bestecide neredeyse eserin tamamında ritmik açıdan prozodi kurallarına bağlı kalınmış,
- Bir bestecinin eserinde prozodi kuralları çoğunlukla gözetilmiş,
- Geriye kalan diğer bestecilerdeyse prozodi kurallarının, eserlerinin bazı yerlerinde gözetilmiş olduğu saptanmıştır.

Motif Düzeyinde Ritim Detaylarına İlişkin Sonuçlar

- İki besteci belirgin olarak eserindeki ritmi prozodiye göre yapılandırmış, diğerleri prozodiye bağlı kalsa da ritmin oluşturulmasındaki asıl teknik bu olmamıştır.

- Bir besteci eserinde ostinato tekniğini kullanmış; iki besteci aleatorik yazı tekniğini kullanmıştır.

- Üç besteci eserinde tematik yapılar kullanmış, bunlardan ikisi tekrar ve çeşitleme yöntemlerini kullanırken diğeri, baskın olarak tekrar yöntemini kullanmış; iki bestecinin eserinde karakteristik olmayan ama tekrar ve çeşitleme yoluyla belirginleştirilmiş bazı yapıların görüldüğü saptanmış; bir bestecinin eserinde, kullanılan

ostinato hariç genellikle belirgin bir ritmik yapı görülemezken, bazı yapıların tekrarları yapılmıştır.

- Bazı besteciler çoğunlukla, bazı besteciler nadir kullansa da her bestecinin tekrar ve çeşitleme yöntemlerinden yararlandığı görülmektedir. Özellikle üç besteci çeşitleme yönteminden belirgin olarak yararlanmıştır. Kullanılan çeşitleme yöntemleri arasından bir ritmik yapının süre değerleriyle oynanarak yapılan genişletilme, daraltma ve bazı noktalara sus ilaveleri getirilerek yapının değiştirilmesi gibi yöntemlerin belirgin olarak kullanıldığı saptanmıştır.

- Bir bestecinin eserinde baskın olarak homoritmik yapı saptanmış, diğer bestecilerin eserlerinde hem poliritmik yazıya hem de homoritmik yazıya yer verilmiştir. Özellikle iki bestecinin eserinde belirgin olarak poliritmik yapıda kanonik yapılandırmadan yararlandığı saptanmıştır. Diğer bestecilerde pedal sesler ve karşı ritimler görülmektedir.

Ritmik Yoğunluğa İlişkin Sonuçlar

- Her bestecinin eserinde tempo değişimini göze alarak kullanılan en küçük süreli nota değerinin saptanması ve bu değer yatay açıdan ne kadar sık kullanıldığı dikey açıdansa bir partinin ritmik hattında yer alan nota değerlerinin başka bir partide farklı bir yapıyla, hareketle gidip gitmediği gibi özelliklere bakılarak eser içerisindeki yoğunluklar belirlenmiştir.

- Bir bestecinin eserinde yoğunluk genellikle yüksek ve aynı derecede seyrettiği görülmüş; iki bestecide yoğunluğun genellikle düşük ama birinin yaklaşık olarak aynı derecede diğerinin değişerek (yükselerek-alçalarak) seyrettiği görülmüş; dört bestecinin kompozisyon kurgusunda yoğunluğun dinamiklerinden belirgin bir biçimde yararlandığı, ritmik açıdan tekdüzeliğin olmaması için sürekli değişken tutulmuş olduğu saptanmış ve bu dört besteciden üçünün eserin zirvesinin oluşturulmasında yoğunluktan da yararlandığı görülmüştür.

- İki besteci yoğunluğun artırılmasında aleatorik yazıdan yararlanmış, diğerleri nota sürelerinin giderek artırılması, homoritmik yapıdan poliritmik yapıya dönüştürülmesi gibi tekniklerden yararlanmıştır.

Melodik Aralıklara İlişkin Sonuçlar

- Bir besteci eserinde kromatik gam kullanmış; bir besteci diyatonik gam; iki besteci oktatonik gam kullanmış fakat, bu gamı bir besteci tetrakordlarla yapılandırılmış kullanımını diğer besteci, tam-yarım aralıklarının sırasıyla, simetrik düzen içinde yapılandırılmış kullanımını tercih etmiş olduğu saptanmış; bir besteci diyatonik gam ile birlikte, makamsal yapılardan da yararlanmış; bir bestecinin eserinde belirgin bir sistemin görülmemesiyle birlikte, kendisinin belirlediği bazı yapıların olduğu ve bu yapılarla bir melodi hattı veya eşliğinden çok bir atmosfer oluşturmaya yönelik çalışmaların yapıldığı saptanmıştır.

- Her besteci çeşitleme ve tekrar yöntemlerini kullanmıştır. Özellikle üç besteci, motiflerinde, temalarında, melodik hatlarında detaylı çeşitlemeler yaptığı görülmüştür.

- Kullanılan çeşitleme teknikleri arasında ritmik çeşitlemelere ek olarak, melodinin parçalanarak kullanıldığı, yapıların yansıma ve kankrizan yöntemleriyle değiştirildiği görülmüştür.

- Her bestecinin melodik hattında/hatlarında, ona eşlik eden yapılardaki ses perdelerinin oluşturulmasında, eserin genel kompozisyon kurgusunun oluşturulmasında eserde kullanılan metnin anlamına, o metnin kişide çağrıştırdığı genel etkilere ve özelliklerine göre biçimlendirdiği saptanmıştır.

Atlmalı ve Yanaşık Hareketlere İlişkin Sonuçlar

- Bir besteci eserindeki melodi ve ona eşlik eden yapıları baskın olarak yanaşık hareketle yapılandırmış; diğer bestecilerin eserlerindeki melodi ve ona eşlik eden yapıların bazı noktalarında yanaşık hareketle, bazı noktalarında atlmalı hareketle yapılandırılmıştır.

- Her besteci kendi sistemine, kompozisyonuna göre ses perdelerini atlmalı ve yanaşık hareketlerle biçimlendirmiş, bunlardan beşi belirgin olarak bu biçimlendirmeyi işlevsel hale getirmiştir.

- Eserlerde, ses perdelerinin bir birleriyle olan uzaklıkları adım adım arttırılıp, alçaltılmasıyla esere müzikal bir dinamik sağladığı; bir süre ses perdelerinin atlmalı hareketlerle ilerlerken, birden yanaşık hareketlere dönüşmesi ve sonra tekrar atlmalı

hareketlere dönüştürülmesiyle esere müzikal bir dinamik sağladığı; bazı besteciler tarafından bu tekniklerin eserin zirvesinin oluşmasında kullanıldığı; bu biçimlendirmelerin oluşmasında bazı bestecilerin eserlerinin bazı bölümlerinde metnin özellikle anlamsal açıdan büyük rol oynadığı tespit edilmiştir. Biçimlendirmelerin işlevsel hale dönüşmesinde özellikle bu tekniklerden yararlandığı görülmüştür.

- Dört besteci melodi ve ona eşlik eden yapılarda yaptığı atlamada bir oktav ve üzerine çıkmıştır. İki besteci yaptığı atlamalarda bir oktavın altında kalmıştır. Analizi yapılan eserler arasında en büyük atlama bir oktav + tam dörtlü; en küçük atlama büyük altılı aralığı olarak gözlemlenmiştir. (Atlamalar, iki sesin arasına giren susları dikkate almadan - eğer karakteristik bir özellik değilse - , kesintisiz ses yürüyüşüne bakılarak tespit edilmiştir).

Ses Genişliğine İlişkin Sonuçlar

- Vokallerdeki ses genişliğinin genel kullanımı yaklaşık olarak bir buçuk oktavdır.
- En geniş kullanıma sahip partiler, soprano ve bas partileri olarak tespit edilmiştir.
- Eserlerin en pest sesden en tiz sese kadar olan açıklığı yaklaşık olarak üç buçuk oktavdır. Pest seslerde genellikle, yaklaşık olarak fa² ses perdesi, tizlerde ise si⁵ ses perdesi kullanılmıştır.

Tessitür Seviyelerine İlişkin Sonuçlar

- Vokallerin rahat söyleyebildiği ses alanı konusu (tessitür) yapılan araştırmalara göre, göreceli bir konu olduğundan dolayı, yapılan analizlerin sonuçları yaklaşık olarak verilecektir.

- Her bestecinin eserindeki tessitür seviyesinin genellikle rahat söylenebilir alan içerisinde olduğu saptanmıştır. Bir besteci bu alanı hem tizlik, hem pestlik seviyesi açısından hiç zorlamamış; dört bestecinin bazı partileri bazı yerlerde göreceli olarak biraz pest veya tiz kalmış; bir bestecinin eserinde bazı noktalar, yapılan araştırmalara göre tessitür seviyesinin dışında kalmasına ek olarak, bilinen ses genişliğinin dışında da kalmıştır.

- Her besteci eserindeki tessitür seviyesini biçimlendirirken işlevsel olarak kullandığı gözlemlenmiştir.

- Eserlerde, tessitür seviyesinin besteci tarafından incelikle hesaplanmasından ötürü karakteristik görünen melodi hattının değişebildiği; her bestecinin eserin zirvesini oluşturmada bu seviyelerin alçaklığından ve yüksekliğinden yararlandığı; her bestecinin ulaşılan zirvede tessitür alanını aşmadığı; eserin kurgulanmasında bu seviyelerin zıtlığından yararlanıldığı, bu seviyelerle *crescendo* ve *decrescendo* yaparak müzikal bir dil oluşturduğu, bu seviyelerin biçimlendirilmesinde metnin bu alanda da büyük rol oynadığı görülmüştür.

Melodik Yoğunluğa İlişkin Sonuçlar

- Bütün eserlerde melodik yoğunluğun, ritmik açıdan yoğunluğun saptandığı yerlerle aynı yerlerde olduğu saptanmıştır. Bununla birlikte bazı noktalarda sadece melodik açıdan yoğunluğun olduğu yerler de görülmüştür. Bu nedenle ritmik yoğunluk bölümüne ilişkin sonuçlar nitelikleri bakımından melodik yoğunluk için de geçerlidir.

- Analizi yapılan eserlerde yoğunluk seviyelerinin yükseltilmesi için baskın olarak kanonik ve çok ezgili, polifonik yapıların kullanıldığı görülmüştür. Kullanılan yöntemler arasında aleatorik yazı tekniği de gözlemlenmiştir.

Metin Melodi İlişkisine İlişkin Sonuçlar

- Analizi yapılan eserlerin genellikle bazı yerlerinde melodinin metin ile olan ilişkisindeki kullanımın prozodi açısından tercih edilebilir, bazı yerlerdeyse tercih edilmeyebilir kullanımların olduğu görülmektedir.

- Bir bestecinin eserinde kullandığı yapılar prozodi açısından baskın olarak tercih edilebilir. Diğer bestecilerin eserlerinin bazı yerlerindeki yapılar tercih edilmeyebilecekken, bazı yerlerde tercih edilebilir kullanımların olduğu görülmüştür.

- Her besteci eserdeki metni farklı açılardan müzikle ilişkilendirmiştir.

- Eserlerde, özellikle betimlenmeye uygun olan kelimelerin, metnin felsefesinin, metnin genel anlamının, kendisiyle ilişki kurduğu noktaların, şiirin kompozisyonunun, müzikal ifadelerle, teknik ve sistemlerle açıklanmaya, betimlenmeye, uyarlanmaya

çalışıldığı görülmektedir. Bu nedenle metnin, analizde geçen her alt başlığa bir etkisi, eserin biçimlenmesinde büyük bir katkısı olduğu görülmektedir.

- Eserdeki metnin, ritmik ve melodik hareketin, tessitür seviyelerinin, melodik aralıkların, atlamalı ve yanaşık hareketlerin, eserin formunun, felsefesiyle ve kelimelerin hecelere ayrılıp, farklı anlamlarda kullanılmasıyla eserin kompozisyonun biçimlenmesinde büyük etkisi olduğu gözlemlenmiştir.

- Analizi yapılan eserlerde bir besteci yabancı dil kullanmıştır.

5.2 Öneriler

- Çağdaş Türk bestecilerimizin çoksesli koro eserlerinde melodik ve ritmik açıdan yapılan analizlerin sonucunda elde edilen bilgiler, bir çok genç besteci veya besteci adayları için çağdaş bestecilerimizin kompozisyonda melodik ve ritmik açıdan kullandıkları teknikleri, sistemleri görüp, anlayıp yapacakları bestelerde üretimlerine bir şekilde katkıda bulunması açısından büyük yarar sağlayabilir. Benzer şekilde bu çalışma, yorumculara ve tez çalışmalarını yapan öğrencilere fikir vermesi ve kaynak olması açısından da yarar sağlayabilir.

- Çağdaş Türk bestecilerinin eserlerinin daha iyi anlaşılabilmesi, gelecek nesillere daha çok ışık tutabilmesi, gelişmesi ve yaygınlaşması için öncelikle bestecilerimizi daha çok eser yazmaya, üretmeye teşvik edecek sistemin oluşturulması ve geliştirilmesi; bu noktada bestecilerimizin daha çok eser yazması ve özellikle -koro eserlerinin azlığı görüldüğünden- koro eserleri bestelemesi, aynı doğrultuda korolarımızın sayısının artırılması ve bu eserlerin daha çok seslendirmesi önerilmektedir.

- Eğitim ve sanat kurumlarında eserlerin saptanması, repertuar taraması ve partisyonlara ulaşma konusunda büyük güçlükler yaşanmaktadır. Benzer şekilde analizlerini yapmak için bazı bestecilerimize ve onların eserlerine ulaşmakta da güçlükler yaşanmaktadır. Bu noktada araştırmacılara daha duyarlı yaklaşılması ve yardımcı olunması önerilmektedir.

- Araştırmacılarımızın, çağdaş Türk bestecilerimizin eserlerinin farklı yönlerden, kullandıkları kompozisyon teknikleri üzerine analiz çalışmalarının yapılması, nitelikli tezlerin ve araştırmaların bestecilerimiz için de yarar sağlayacağından önerilmektedir.

KAYNAKÇA

AKTÜZE, İrkin. 2010 **Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

APEL, Willi. 1974. **Harvard Dictionary of Music**, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambirdge, Massachusetts.

APPELMAN, D. Ralph. 1986. **The Science of Vocal Pedagocy**, Indiana University, Bloomington.

BORAN, İlke - ŞENÜRKMEZ, Kıvılcım Yıldız. 2007. **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ÇÖLOĞLU, E. Mesut. 2005. **Çağdaş Türk Bestecilerinin 20. YY. Müziğinin Modernist Anlayışlarla Etkileşimi**, Mimar Sinan G.S.Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

HINES, Robert Stephan. 2001. *A Handbook for Composers, Arrangers, Conductors, and Singers*, **Choral Composition**, Greenwood, Wesport.

[http://en.wikipedia.org/wiki/C_\(musical_note\)](http://en.wikipedia.org/wiki/C_(musical_note)) (24/05/2013).

İLYASOĞLU, Evin. 2007. **71 Türk Bestecisi**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

İLYASOĞLU, Evin. 2003. **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

KAÇMAZ, Derya. 2011. **Yirminci Yüzyıl Türk Koro Müziğinde Ulusal ve Uluslararası Etkileşimler**, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, G.S.E.A.D. Sivas.

KARADENİZ, M. Ekrem. 1982. **Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

RAFFMAN, Rely. 1975. *Scalar Control*. **College Music Symposium**, Vol. 15, College Music Society.

SAY, Ahmet. 2002. **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

SÖKMEN, Rezzan Mustafa. 1985. **Ses Bilgisi ve Sanatı**, Ankara.

STREET, Donald. 1976. *The Modes of Limited Transposition*. **The Musical Times**, Vol. 117, No. 1604, Musical Times Publications Ltd.

WEBERN, Anton. 1998. **Yeni Müziğe Doğru**, Pan Yayıncılık.

WHITE, John D. 1994. **Comprehensive Musical Analysis**, The Scarecrow Press Inc, London.

KAYNAK

AKTÜZE, İrkin. 2010. **Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

APEL, Willi. 1974. **Harvard Dictionary of Music**, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambirdge, Massachusetts.

APPELMAN, D. Ralph. 1986. **The Science of Vocal Pedagocy**, Indiana University, Bloomington.

AREL, Hüseyin Sadettin. 1997. **Prozodi Dersleri**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

BENT, Ian. 1987. **Analysis**, W.W. Norton and Company, New York.

BERKİ, Türev. 2001. *Bir Koro Partisyonunun Analizine Yönelik Çağdaş Yaklaşımlar. I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu*, Syf. 169-176, Rekmay Ltd. Şti., Ankara.

BERKİ, Türev - ÇEVİK, Suna. 2004. *Koro Eserlerinde Performansa Yönelik Bir Analitik Model*. Tayf Müzik Araştırma Dergisi, Syf. 33-44, Başkent Klişe Matbaacılık.

ÇÖLOĞLU, E. Mesut. 2005. **Çağdaş Türk Bestecilerinin 20. YY. Müziğinin Modernist Anlayışlarla Etkileşimi**, Mimar Sinan G.S.Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

DEĞER, Atilla Çağdaş. 2005. **Çağdaş Türk Bestecilerinin Çoksesli Koro Eserlerine Yönelik Analitik Yaklaşımlı Bir Çalışma Modeli**, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, G.S.E.A.D, Ankara.

HINES, Robert Stephan. 2001. *A Handbook for Composers, Arrangers, Conductors, and Singers*, **Choral Composition**, Greenwood, Wesport.

HODEIR, Andre. 2011. **Müzikte Türler ve Biçimler**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

İLYASOĞLU, Evin. 2003. **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

KAÇMAZ, Derya. 2011. **Yirminci Yüzyıl Türk Koro Müziğinde Ulusal ve Uluslararası Etkileşimler**, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, G.S.E.A.D. Sivas.

KARASAR, N. 1999. **Bilimsel Araştırma Yöntemi**, Nobel Yayıncılık, Ankara.

KAROLYİ, Otto. 2011. **Müziğe Giriş**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

RAFFMAN, Rely. 1975. *Scalar Control*. **College Music Symposium**, Vol. 15, College Music Society.

SÖKMEN, Rezzan Mustafa. 1985. **Ses Bilgisi ve Sanatı**, Ankara.

STREET, Donald. 1976. *The Modes of Limited Transposition*. **The Musical Times**, Vol. 117, No. 1604, Musical Times Publications Ltd.

TRT, Ankara Radyosu Çoksesli Korusu Repertuarı, 2013.

T.C. Kültür Bakanlığı Devlet Çoksesli Korusu Repertuarı, 2013.

WEBERN, Anton. 1998. **Yeni Müziğe Doğru**, Pan Yayıncılık.

WHITE, John D. 1994. **Comprehensive Musical Analysis**, The Scarecrow Press Inc, London.

YÖRE, Seyit. 2011. **Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri Ve Başlıca Besteciler**, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Syf. 1-20 Cilt 20, Sayı 3.

EKLER

DAWN of TIDES

H. Ertug Korkmaz

Largo $\text{♩} = 48$

Voice 1

Voice 2

Soprano I

Soprano II

Alto I

Alto 2

Tenor I

Tenor II

Bass I

Bass II

pppp

pppp

pppp

pppp

ppp *simile*

ppp

Glissando

Glissando

The image shows a musical score for six staves, labeled S, S, A1, A2, BI, and BII. The top four staves (S, S, A1, A2) are in treble clef, while the bottom two (BI, BII) are in bass clef. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first two staves (S) have a melodic line with notes and rests. The third staff (A1) features a glissando effect, indicated by a wavy line and the word "Glissando". The fourth staff (A2) also features a glissando effect. The fifth staff (BI) has a bass line with notes and rests. The sixth staff (BII) has a bass line with notes and rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Yü rü dük ya maç la rın da dağ la rın

Sa ba ha kar şı

Soprano (S) parts include *Glissando* markings.

Alto 1 (A1) and Alto 2 (A2) parts also include *Glissando* markings.

Bass I (BI) and Bass II (BII) parts provide the piano accompaniment.

13

1

Ve ta nık ol duk do ğu şu na ı şı ğın

Za ma na— kar şı

S

ppp

ya

S

ppp

ya

A1

ppp

A2

ppp

TI

mp

bir lik te Ses siz li ğe yel ken aç mış ciy ta ne le de Yü rü

BI

BII

S
 maç la rın da _____
 S
 maç la rın da _____
 A1

 A2

 TI
 dük ya maç la rın dağ la rın _____
 BI

 BII

21

1
bek li yor bir ne fes

2
bek li yor bir ne fes

Do nuk ne hir ler bek li yor Si cak bir ne fes

A1
bek li yor bir ne fes

A2
bek li yor bir ne fes

TI
Do nuk ne hir ler bek li yor Si cak bir ne fes

Do nuk ne hir ler bek li yor Si cak bir ne fes

BI

BII

24 *Glissando*

1 Ahh! Ahh!

2 Ahh! Ahh!

S Ahh! Ahh!

S Ye ni den a ka bil mek i çin Za ma na kar şı Do na bil mek ye ni

A1 Ye ni den a ka bil mek i çin Za ma na kar şı Do na bil mek ye ni

A2 Ye ni den a ka bil mek i çin Za ma na kar şı Do na bil mek ye ni

TI Ye ni den a ka bil mek i çin Za ma na kar şı Do na bil mek ye ni

TII Ye ni den a ka bil mek i çin Za ma na kar şı Do na bil mek ye ni

BI

BII

27

1
2
S
S
A 1
A 2
T1
T2
B1
B2

den
den
den
den

pp
pp
ppp
ppp

31

1

2

A1

A2

TI

TII

BI

BII

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

35

1

2

S

S

A 1

A 2

TI

TII

BI

BII

I şı ğı gör dük — bir lik te

I şı ğı gör dük — bir lik te

pp

pp

39

1

2

S

S

A 1

A 2

Do ğu şu nu — ye ni den Za ma na — kar şı Yü rü dük yü rü dük

Do ğu şu nu — ye ni den Za ma na — kar şı Yü rü dük yü rü dük

mp
Yü rü

pp
Za ma na — kar şı

BI

BII

43

1

2

S

S

A1

A2

T1

B1

B2

morendo

morendo

morendo

morendo

dük ya maç la rın da — dağ la rın —

morendo

47

1 *morendo* *pppp*

2 *pppp*

S *pppp*

S *pppp*

BI *morendo* *pppp*

BII *pppp*

31

Ha - va, su Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak

ff *p* *ff* *ff*

Ha - va, su Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak

ff *p* *ff* *ff*

Ha - va, su Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak

ff *p* *ff* *ff*

Ha - va, su Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak ve a - teş Ha - va, su, top - rak

ff *p* *ff* *ff*

37

ff ve a - teş *p* ve ak - şa - ma *pp* ak - şa - ma ve ak - şa -

ff ve a - teş *p* ve ak - şa - ma *pp* ak - şa - ma ve ak - şa -

ff ve a - teş *p* ve ak - şa - ma *pp* ak - şa - ma ve ak - şa -

ff ve a - teş *p* ve ak - şa - ma *pp* ak - şa - ma ve ak - şa -

43

ma doğ - ru *p* ak - şa - ma doğ - ru gü - neş *mf* ak - şa - ma doğ - ru gü - neş *p* ak - şa - ma doğ - ru

ma doğ - ru *p* ak - şa - ma doğ - ru gü - neş *mf* ak - şa - ma doğ - ru gü - neş *p* ak - şa - ma doğ - ru

ma doğ - ru *p* ak - şa - ma doğ - ru gü - neş *mf* ak - şa - ma doğ - ru gü - neş *p* ak - şa - ma doğ - ru

şa - ma doğ - ru *p* ak - şa - ma doğ - ru gü - neş *mf* ak - şa - ma doğ - ru *p* ak - şa - ma doğ - ru

49

gü-neş ak-şa-ma doğ-ru gü-neş gü-neş ak-şa-ma doğ-ru gü-neş ak-şa-ma

gü-neş ak-şa-ma doğ-ru gü-neş gü-neş ak-şa-ma doğ-ru gü-neş ak-şa-ma

gü-neş ak-şa-ma doğ-ru gü-neş gü-neş ak-şa-ma doğ-ru gü-neş ak-şa-ma

gü-neş ak-şa-ma doğ-ru gü-neş gü-neş ak-şa-ma doğ-ru gü-neş ak-şa-ma

55

gü-neş ak-şa-ma doğ-ru gü-neş gü-neş *pp* ak-şa-ma gü-neş ak-şa-ma doğ-ru gü-neş ak-şa-ma gü-neş

gü-neş ak-şa-ma doğ-ru gü-neş gü-neş *pp* ak-şa-ma gü-neş ak-şa-ma doğ-ru gü-neş ak-şa-ma gü-neş

gü-neş ak-şa-ma doğ-ru gü-neş gü-neş *pp* ak-şa-ma gü-neş ak-şa-ma doğ-ru gü-neş ak-şa-ma gü-neş

gü-neş ak-şa-ma doğ-ru gü-neş gü-neş *pp* ak-şa-ma gü-neş ak-şa-ma doğ-ru gü-neş ak-şa-ma gü-neş

61

mf ya-nup *p* ya-nup yan-si-la-nir-ken *sfz* *p* ya-nup yan-si-la-nir-ken *sfz* su-lar-

mf ya-nup *p* ya-nup yan-si-la-nir-ken *sfz* *p* ya-nup yan-si-la-nir-ken *sfz* su-lar-

mf ya-nup *p* ya-nup yan-si-la-nir-ken *sfz* *p* ya-nup yan-si-la-nir-ken *sfz* su-lar-

mf ya-nup *p* yan-si-la-nir-ken *sfz* *p* yan-si-la-nir-ken *sfz* su-lar-

65

da ge - çe - rek *p* ge - çe - rek *i - çin - den* ge - çe - rek *i - çin - den* za - ma - run

da ge - çe - rek *p* ge - çe - rek *i - çin - den* ge - çe - rek *i - çin - den* za - ma - run

da ge - çe - rek *p* ge - çe - rek *i - çin - den* ge - çe - rek *i - çin - den* za - ma - run

da ge - çe - rek *p* ge - çe - rek *i - çin - den* ge - çe - rek *i - çin - den* za - ma - run

71

ya - nıp *p* ya - nıp yan - sı - la - nır - ken su - lar - da ge - çe - rek ge - çe - rek *i - çin - den* za -

ya - nıp *p* ya - nıp yan - sı - la - nır - ken su - lar - da ge - çe - rek ge - çe - rek *i - çin - den* za -

ya - nıp *p* ya - nıp yan - sı - la - nır - ken su - lar - da ge - çe - rek ge - çe - rek *i - çin - den* za -

ya - nıp *p* yan - sı - la - nır - ken su - lar - da ge - çe - rek ge - çe - rek *i - çin - den* za -

75

ma - nın ve yi - kim la - rın *f* sil - ki - nıp sil - ki - nıp üs - tü - mü - ze

ma - nın ve yi - kim la - rın *f* sil - ki - nıp sil - ki - nıp üs - tü - mü - ze

ma - nın ve yi - kim la - rın *f* sil - ki - nıp sil - ki - nıp üs - tü - mü - ze

ma - nın ve yi - kim la - rın *f* sil - ki - nıp sil - ki - nıp üs - tü - mü - ze

82

sil - ki - nip sil - ki - nip üs - tü - mü - ze çö - ken ka - ran - lik - tan sil - ki - nip üs - tü - mü - ze

sil - ki - nip sil - ki - nip üs - tü - mü - ze çö - ken ka - ran - lik - tan sil - ki - nip üs - tü - mü - ze

sil - ki - nip üs - tü - mü - ze çö - ken ka - ran - lik - tan sil - ki - nip üs - tü - mü - ze

sil - ki - nip üs - tü - mü - ze çö - ken ka - ran - lik - tan sil - ki - nip üs - tü - mü - ze

87

p çö - ken ka - ran - lik - tan *f* sil - ki - nip üs - tü - mü - ze sil - ki - nip üs -

p çö - ken ka - ran - lik - tan *f* sil - ki - nip üs - tü - mü - ze sil - ki - nip üs -

p çö - ken ka - ran - lik - tan *f* sil - ki - nip sil - ki - nip üs - tü - mü - ze sil - ki - nip sil - ki - nip

p çö - ken ka - ran - lik - tan *f* sil - ki - nip sil - ki - nip üs - tü - mü - ze sil - ki - nip sil - ki - nip

94

tü - mü - ze çö - ken ka - ran - lik - tan sil - ki - nip üs - tü - mü - ze *mf* çö - ken bu ka - ran - lik - tan

tü - mü - ze çö - ken ka - ran - lik - tan sil - ki - nip üs - tü - mü - ze *mf* çö - ken bu ka - ran - lik - tan

üs - tü - mü - ze çö - ken ka - ran - lik - tan sil - ki - nip üs - tü - mü - ze *mf* çö - ken bu ka - ran - lik - tan

üs - tü - mü - ze çö - ken ka - ran - lik - tan sil - ki - nip üs - tü - mü - ze *mf* çö - ken bu ka - ran - lik - tan

99

çö-ken-ka-ran-lik-tan çö-ken bu ka-ran-lik a - çil - mak — a - çil - mak —

çö-ken-ka-ran-lik-tan çö-ken bu ka-ran-lik a - çil - mak — a - çil - mak —

çö-ken-ka-ran-lik-tan çö-ken bu ka-ran-lik a - çil - mak — a - çil - mak —

çö-ken-ka-ran-lik-tan çö-ken bu ka-ran-lik a - çil - mak — a - çil - mak —

105

a - çil-mak a - çil - mak — rüz-gar - la - rı-nı a - çil-mak rüz-gar-la - rı - nı bir-lık-te

a - çil-mak a - çil - mak — rüz-gar - la - rı-nı a - çil-mak rüz-gar-la - rı - nı bir-lık-te

a - çil-mak a - çil - mak — rüz-gar - la - rı-nı a - çil-mak rüz-gar-la - rı - nı bir-lık-te

a - çil-mak a - çil - mak — rüz-gar - la - rı-nı a - çil-mak rüz-gar-la - rı - nı bir-lık-te

111

bir-lık-te ez-ber-le-di-ğ-i-miz rüz-gar-la-nı-m bir-lık-te ez-ber-le-di-ğ-i-miz a - çil - mak — rüz-gar - la - rı-nı

bir-lık-te ez-ber-le-di-ğ-i-miz rüz-gar-la-nı-m bir-lık-te ez-ber-le-di-ğ-i-miz a - çil - mak — rüz-gar - la - rı-nı

bir-lık-te ez-ber-le-di-ğ-i-miz rüz-gar-la-nı-m bir-lık-te ez-ber-le-di-ğ-i-miz a - çil - mak — rüz-gar - la - rı-nı

bir-lık-te ez-ber-le-di-ğ-i-miz rüz-gar-la-nı-m bir-lık-te ez-ber-le-di-ğ-i-miz a - çil - mak — rüz-gar - la - rı-nı

117

f rüz-gar-la - rı - mı bir-lik - te *pp* bir-lik - te ez - ber - le - di - ği - miz rüz-gar - la - rı - mı bir - lik - te ez - ber - le - di - ği - miz

f rüz-gar-la - rı - mı bir-lik - te *pp* bir-lik - te ez - ber - le - di - ği - miz rüz-gar - la - rı - mı bir - lik - te ez - ber - le - di - ği - miz

f rüz-gar-la - rı - mı bir-lik - te *pp* bir-lik - te ez - ber - le - di - ği - miz rüz-gar - la - rı - mı bir - lik - te ez - ber - le - di - ği - miz

f rüz-gar-la - rı - mı bir-lik - te *pp* bir-lik - te ez - ber - le - di - ği - miz rüz-gar - la - rı - mı bir - lik - te ez - ber - le - di - ği - miz

122

f ez-ber-le-di-ğ-i-miz de-niz-le - re ya da ya da ka-nat-li ba-lik-lar gi-bi ka-nat-li ba-lik-lar gi-bi

f ez-ber-le-di-ğ-i-miz de-niz-le - re ya da ya da ka-nat-li ba-lik-lar gi-bi ka-nat-li ba-lik-lar gi-bi

f ez-ber-le-di-ğ-i-miz de-niz-le - re ya da ya da ya da

f ez-ber-le-di-ğ-i-miz de-niz-le - re ya da ya da ya da

127

ka - nat - li ba - lik - lar ka - nat - li ba - lik - lar ka - nat - li ba - lik - lar gi - bi ka - nat - li ba - lik - lar gi - bi ka - nat - li ba - lik - lar ka - nat - li

ka - nat - li ba - lik - lar ka - nat - li ba - lik - lar ka - nat - li ba - lik - lar gi - bi ka - nat - li ba - lik - lar gi - bi ka - nat - li ba - lik - lar ka - nat - li

ka - nat - li ba - lik - lar gi - bi ka - nat - li ba - lik - lar ka -

ka - nat - li ba - lik - lar gi - bi ka - nat - li ba - lik - lar ka -

131

ka-nat-li ba-lik-lar ka-nat-li ka-nat-li ba-lik-lar gi-bi ka-nat-li ba-lik-lar gi-bi ka-nat-li ba-lik-lar gi-bi

ka-nat-li ba-lik-lar ka-nat-li ka-nat-li ba-lik-lar gi-bi ka-nat-li ba-lik-lar gi-bi ka-nat-li ba-lik-lar gi-bi

nat-li ba-lik-lar gi-bi gi-bi ka-nat-li ba-lik-lar gi-bi ka-nat-li ba-lik-lar gi-bi

nat-li ba-lik-lar gi-bi ba-lik-lar gi-bi

135

ff ah do-ruk-la-ra la-ra

ff ah do-ruk-la-ra la-ra

ff siç-ra-mak siç-ra-mak siç-ra-mak do-ruk-la-ra do-ruk-la-ra siç-ra-

ff siç-ra-mak siç-ra-mak siç-ra-mak do-ruk-la-ra do-ruk-la-ra siç-ra-

140

siç-ra-mak siç-ra-mak siç-ra-mak do-ruk-la-ra do-ruk-la-ra

siç-ra-mak siç-ra-mak siç-ra-mak do-ruk-la-ra do-ruk-la-ra

mak do-ruk-la-ra siç-ra-la-ra

mak do-ruk-la-ra siç-ra-la-ra

145

ah do - ruk - la - ra yük - sek - ler - den kö - pü - re - rek dö - kü - len

ah do - ruk - la - ra yük - sek - ler - den kö - pü - re - rek dö - kü - len

şı - ra - mak şı - ra - mak şı - ra - mak do - ruk - la - ra yük - sek - ler - den kö - pü - re - rek dö - kü - len

şı - ra - mak şı - ra - mak şı - ra - mak do - ruk - la - ra yük - sek - ler - den kö - pü - re - rek dö - kü - len

152

f çağ - la - yan - lar i - çin - den çağ - la - yan - lar i - çin - den i - şı - yan çağ - la - yan - lar i - çin - den

f çağ - la - yan - lar i - çin - den çağ - la - yan - lar i - çin - den i - şı - yan

f çağ - la - yan - lar i - çin - den çağ - la - yan - lar i - çin - den i - şı - yan çağ - la - yan - lar i - çin - den

f çağ - la - yan - lar i - çin - den çağ - la - yan - lar i - çin - den i - şı - yan çağ - la - yan - lar i - çin - den

157

çağ - la - yan - lar i - çin - den i - şı - yan çağ - la - yan - lar i - çin - den çağ - la - yan - lar i - çin - den

çağ - la - yan - lar i - çin - den i - şı - yan çağ - la - yan - lar i - çin - den çağ - la - yan - lar i - çin - den

çağ - la - yan - lar i - çin - den i - şı - yan çağ - la - yan - lar i - çin - den çağ - la - yan - lar i - çin - den

çağ - la - yan - lar i - çin - den i - şı - yan çağ - la - yan - lar i - çin - den çağ - la - yan - lar i - çin - den

162 *sf* *molto rit....*

çağ-la-yan-lar i-çin-den çağ-la-yan-lar i-çin-den ı-şı-yan çağ-la-yan-lar i-çin-den ı-şı

çağ-la-yan-lar i-çin-den çağ-la-yan-lar i-çin-den ı-şı-yan çağ-la-yan-lar i-çin-den ı-şı

çağ-la-yan-lar i-çin-den çağ-la-yan-lar i-çin-den ı-şı-yan çağ-la-yan-lar i-çin-den ı-şı

çağ-la-yan-lar i-çin-den çağ-la-yan-lar i-çin-den ı-şı-yan çağ-la-yan-lar i-çin-den ı-şı

166 $\bullet = 60$

yan ı-şı-yan gök - ku - şa - ışı - na

yan ı-şı-yan gök - ku - şa - ışı - na

yan ı-şı-yan gök - ku - şa - ışı - na

yan ı-şı-yan gök - ku - şa - ışı - na

BAKİS

Söz,
Fazıl Hüsnü Dağlarca

(Karma Koro için)

Mehmet Nemutlu,
1999

Largo (♩ ca 52)

Soprano *sf* *sf*
Kim du-yar Kör-ler-den baş-ka A-na-dan doğ-ma Kör-ler-den baş-

Alto
Kim du-yar Kör-ler-den baş-ka Kör-ler-den baş-

Tenor
Kim du-yar Kör-ler-den baş-ka Kör-ler-den baş-

Bar
Kim du-yar Kör-ler-den baş-ka Kör-ler-den baş-

sf
Ka göv-de-si-nin Ka-ca-man bir göz ol-du-ğu-nu

sf
Ka göv-de-si-nin Ka-ca-man bir göz ol-du-ğu-nu

sf
Ka göv-de-si-nin Ka-ca-man bir göz ol-du-ğu-nu

sf
Ka göv-de-si-nin Ka-ca-man bir göz ol-du-ğu-nu

Göv-de-si-nin Ka-ca-man bir göz-be-be-ği ol-du-ğu-nu
 Göv-de-si-nin Ka-ca-man bir göz-be-be-ği ol-du-ğu-nu
 Göv-de-si-nin Ka-ca-man bir göz-be-be-ği ol-du-ğu-nu
 Göv-de-si-nin Ka-ca-man bir göz-be-be-ği ol-du-ğu-nu

Bin-ler
 Bit-ki-ler de-yar
 Bin-ler ce
 ve-ven-ler de-yar il-kin

ce ge-ze-ge-ni son-ra son-ra son-ra
 son-ra son-ra son-ra son-ra
 son-ra son-ra son-ra son-ra
 son-ra son-ra son-ra son-ra

46 *Vivo* ($J = 108-120$)

is. ter mi.si.niz

is. ter mi.si.niz ka.za.lım top-ra-şı-nı bit. ki.le.rin

is. ter mi.si.niz ka.za.lım top-ra-şı-nı

is. ter mi.si.niz ka.za.lım top-

21

ka.za.lım top-ra-şı-nı bit. ki.le.rin Yer.al. tı bö.cek.le.ri

Yer.al. tı bö.cek-le-ri Ka-çı-şır-

bit. ki-le.rin

ra-şı-nı bit. ki.le.rin Yer.al. tı bö.cek-le-ri

26 *cresc.*

Ka-çı-şır-ken kim.bi.lir Ka-çı-şır-ken

ken Ka-çı-şır-ken kim.bi.lir Ka-çı-şır-ken kim.bi

Yer.al. tı bö.cek-le.ri Ka-çı-şır-ken kim.bi

Ka-çı-şır-ken kim.bi.lir kim.bi.lir kim.bi.lir Ka-çı-şır-

34

f

Kim-bi-lir Kim-bi-lir Kim-bi-lir ne-re-le-re Kim-bi-lir Kim-bi-

-lir Kim-bi-lir Kim-bi-lir ne-re-le-re Kim-bi-lir Kim-bi-

-lir Kim-bi-lir lir ne-re-le-re Kim-bi-lir Kim-bi-

-Ken Kim-bi-lir Kim-bi-lir Kim-bi-lir ne-re-le-re Kim-bi-lir Kim-bi-

36

dim. *rit.*

-lir Kim-bi-lir ne-re-le-re ne-re-le-re ne-re-le-re ne-re-le-

-lir ne-re-le-re ne-re-le-re ne-re-le-re ne-re-le-re ne-re-le-

-lir ne-re-le-re ne-re-le-re ne-re-le-re ne-re-le-re ne-re-le-

-lir ne-re-le-re ne-re-le-re ne-re-le-re ne-re-le-re ne-re-le-

Calmo

-re ne-re-le-re

-re ne-re-le-re Gü-nef-siz ay-siz

-re ne-re-le-re Gü-nef-siz ay-siz

-re ne-re-le-re Gü-nef-siz

45

mf

ay-din-lik-siz ül-ke-le-rin-den Kim-bi-lik ne-re-le-

mf

Dü-şün-ce-ler-le ay-din-lik-siz ül-ke-le-rin-den Kim-bi-lik ne-re-le-

mf

Dü-şün-ce-ler-le ay-din-lik-siz ül-ke-le-rin-den Kim-bi-lik ne-re-le-

Ay-din-lik-siz ül-ke-le-rin-den Kim-bi-lik ne-re-le-

49

dim.

-re E- vet

-re E- vet

-re E- vet yer-al-tı bî-

-re E- vet

54

mf

mf

çak-le-ri Bi-ler es-ki ba-kış-tır-lar En es-ki göv-de-le-ni-mi-zi ö-

Bi-ler es-ki ba-kış-tır-lar En es-ki göv-de-le-ni-mi-zi ö-

59

Handwritten musical score for system 59, featuring four staves. The lyrics are: "zet- le- miş Bel. - ki de". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. There are dynamic markings like *Bel.* and *Bel.* above the notes.

65

Handwritten musical score for system 65, featuring four staves. The lyrics are: "sü-neş-siz ay-siz Yok o-lan an-la-ma-döğ- ru". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. There are dynamic markings like *Bel.* above the notes.

f sempre

Handwritten musical score for system 65, featuring four staves. The lyrics are: "Ka-şır-ır Gi-der ge-lir ürkü-yle Kı-mil-da-ma-la-rın-m". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. There are dynamic markings like *f* and *sempre* above the notes.

72

hep-si bi-rer im-dir Bi-rer ka-re an-la-tim

hep-si bi-rer im-dir Bi-rer ka-re an-la-tim

hep-si bi-rer im-dir Bi-rer ka-re an-la-tim

hep-si bi-rer im-dir Bi-rer ka-re an-la-tim

Vivo (d = 108-120)

77

f sempre

Kim-se ya-

Kim-se ya-

Kim-se ya-

Kim-se ya-

81

-za- -maz Kim-

-za- -maz Kim-

-za- -maz Kim-

-za- -maz Kim-

85

- se Tür-

- se Tür-

- se Tür-

- se Tür-

89

- kü- le-ye-mez ses- len- di- re- mez

- kü- le-ye-mez ses- len- di- re- mez

- kü- le-ye-mez ses- len- di- re- mez

- kü- le-ye-mez ses- len- di- re- mez

94

ken- di- ni a-zı- cık Ol-

ken- di- ni a-zı- cık Ol-

ken- di- ni a-zı- cık Ol-

ken- di- ni a-zı- cık Ol-

⑧

98.

- ma - sa Göz le ri ka -

- ma - sa Göz le ri ka -

- ma - sa Göz le ri ka -

- ma - sa Göz le ri ka -

103

(♩ = d)

- ran - li - ğin sa Or - man

- ran - li - ğin sa Or - man

- ran - li - ğin sa Or - man

- ran - li - ğin Gö - ril - dü ğün - den

108

mf Kuş Gü - zel - lik

f Kuş Gü - zel - lik

f Kuş Gü - zel - lik

mf Gö - ril - dü ğün - den *mf* Gö - ril - dü ğün - den

Tempo Primo

142

göz göz El-le-ri-min a-yak-la-ri-min

göz göz El-le-ri-min a-yak-la-ri-min

göz göz El-le-ri-min a-yak-la-ri-min

göz göz El-le-ri-min a-yak-la-ri-min

Gö-rül-me-di-ğin-den göz göz El-le-ri-min a-yak-la-ri-min

Detailed description: This system contains four staves of music. The first three staves are vocal parts with lyrics. The fourth staff is a piano accompaniment. Dynamics include sf and f. The tempo is marked 'Tempo Primo'. Measure numbers 142, 143, 144, and 145 are indicated.

147

Ko-ca-man bi-ler göz ol-du-ğu-nu Bi- lir Bü-

Ko-ca-man bi-ler göz ol-du-ğu-nu Bi- lir Bü-

Ko-ca-man bi-ler göz ol-du-ğu-nu Bi- lir Bü-

Ko-ca-man bi-ler göz ol-du-ğu-nu Bi- lir Bü-

Detailed description: This system contains four staves of music. The first three staves are vocal parts with lyrics. The fourth staff is a piano accompaniment. Dynamics include sf and p. Measure numbers 147, 148, 149, and 150 are indicated.

152

-tün ge-ze-gen-ler u- zak Bi- lir Bü-

-tün ge-ze-gen-ler u- zak Bi- lir Bü-

-tün ge-ze-gen-ler u- zak Bi- lir Bü-

-tün ge-ze-gen-ler u- zak Bi- lir Bü-

Detailed description: This system contains four staves of music. The first three staves are vocal parts with lyrics. The fourth staff is a piano accompaniment. Dynamics include p and f. The tempo is marked 'molto'. Measure numbers 152, 153, 154, and 155 are indicated.

137

tün ge-ze-gen-ler. de-ki da-ha"yo-la çık-ma-mış" be-kiş-le-rim u-

tün ge-ze-gen-ler. de-ki da-ha"yo-la çık-ma-mış" be-kiş-le-rim u-

18 tün ge-ze-gen-ler. de-ki da-ha"yo-la çık-ma-mış" be-kiş-le-rim u-

tün ge-ze-gen-ler. de-ki da-ha"yo-la çık-ma-mış" be-kiş-le-rim u-

32

-zak u- zak u- zak u- zak u- zak Bir

-zak u- zak u- zak u- zak u- zak Bir

18 -zak u- zak u- zak u- zak u- zak Bir

-zak u- zak u- zak u- zak u- zak Bir

36

göz-be-be-ği var He-pi-mi-zin I-çin-de

göz-be-be-ği var He-pi-mi-zin I-çin-de

18 göz-be-be-ği var He-pi-mi-zin I-çin-de

(11) göz-be-be-ği var He-pi-mi-zin I-çin-de

"doğadan...sevgiye...barışa" Eşliksiz Koro İçin Madrigal

Güngör Aydın'a ithâfen

Müzik: Yiğit Aydın
Tekst: Güngör Aydın

İlkyaz güneşlerinde ısınca topraklar
Öğle vakti kendimi kırlara atıyorum
Çiçeklerle bezenmiş bin bir renkli doğada
Çimenlerin üstüne uzanıp yatıyorum

Her çiçekten bir sepet
Oynaşır bütün renkler
İşte kanatlandım ben
Dağlara uçuyorum

Yüreğimi doğaya açıyorum sınımsız
Unutulmuş dostluklar, saklı kalmış sevgiler
Şöyle küçük bir dünya yaratıp da kendime
Barış tohumlarını toprağa saçıyorum

Allegro vivo ♩ = 132-144

mp

Soprano
ilk - yaz gü - neş - le - rin - de, I - si - nin - ca

Alto
Gü - neş - - - le - rin - - - de, I - si - nin - ca

Tenor
Gü - neş - - - le - rin - - - de, I - si - nin - ca

Bass
Gü - neş - le - rin - de, I - si - nin - ca

7

S. *f* *mp*
top - rak - lar. öğ - le vak - ti

A. *f* *p* *mp*
top - rak - lar, top - rak - lar. öğ - le vak - ti

T. *f* *p* *mp*
top - rak - lar, top - rak - lar. vak - ti

B. *f* *mp*
top - rak - lar. öğ - le vak - ti

12

S. ken - di - mi, kir - la - ra a - ti - yo -

A. ken - di - mi, kir - la - ra a - ti - yo - rum, kir - la - ra,

T. ken - di - mi, kir - la - ra a - ti - yo - - - - -

B. ken - di - mi, kir - la - ra a - ti - yo - - - - - rum,

17 *mf* *p*

S. rum, a - ti - yo - rum.

A. *mf* *p*
kir - la - ra a - ti - yo - rum, a - ti - yo - rum.

T. *mf* *p*
rum, a - ti - yo - rum, a - ti - yo - rum.

B. *f* *mf* *p* *mp*
a - ti - yo - rum, a - ti - yo - rum. Çi -

25 *mp*

S. Çi - çek, çi - çek, çi - çek - ler, renk - li, renk -

A. *mp*
Çi - çek, çi - çek, çi - çek, çi - çek - ler, renk - li, renk - li,

T. *mp*
Çi - çek, çi - çek, çi - çek - - - ler, renk - li,

B. *mp*
çek - ler - le be - zen - - - miş bin bir renk - li

31 *f*

S. *f*
li do - ğa - - - da, do - ğa - - - da,

A. *f*
renk - li do - ğa - - - da, do - ğa - - - da,

T. *f*
renk - li do - ğa, do - ğa - - - da, do - ğa - - -

B. *f*
do - ğa - da,

37 *mp*

S. *mp*
Çi - men - le - rin üs - tü - ne ya - tı - yo -

A. *mp*
Çi - men - le - rin üs - tü - ne ya - tı - yo - rum,

T. *mp*
da Çi - men - le - rin üs - tü - ne ya -

B. *mp*
do - ğa - da. Çi - men - le - rin üs - tü -

54

mf *mf* *mp decresc.* *p*

S. ya - - - ti - - - yo - - - rum. do - ğa - da,

A. ya - - - ti - - - yo - - - rum. do - ğa - da,

T. *mf decresc.* *mp decresc.* *p*
ya - - - ti - - - yo - - - rum. do - ğa - da,

B. *mf decresc.* *mp decresc.* *p*
ya - - - ti - - - yo - - - rum.

61

S. do - ğa - da, do - ğa - da.

A. Do - ğa - da, do - ğa - da.

T. do - ğa - da, do - ğa - da.

B. *mp* *p*
do - ğa - da, bin bir renk - li do - ğa - da, do - ğa - da.

Adagio $\text{♩} = 66 \dots 72$

69

S. *mp*
Her çi - - - çek - ten bir se - pet,

A. *p*
çi - çek, çi - çek, çi - çek, çi - çek, se - pet se - pet çi - çek,

T. *p*
çi - çek çi - çek, çi - çek, çi - çek, se - pet se - pet çi - çek,

B. *mp*
çi - - - çek - ten bir se - pet,

73

S. *f*, *mp* *mf* *mf* *mp*
se - pet se - pet se - pet çi - çek, bir çi - çek, çi - çek, oy -

A. *f*, *mp* *mf* *mf* *mf*
se - - - - pet çi - çek, bir se - pet, se - pet çi - çek,

T. *f*, *mp* *mf* *mf* *p*
se - - - - pet çi - çek, bir se - pet, se - pet çi - çek, oy -

B. *f*, *mp* *mf* *mf* *mp*
se - pet se - pet se - pet çi - çek, bir çi - çek, çi - çek, oy -

77

S. *p*
na - şır bü - tün renk - ler, renk - - -

A. *p*
oy - na - - - şır bü - - - tün renk - - -

T.
na - - - şır bü - - - tün renk - - -

B.
na - şır bü - tün renk - ler,

80

S. *mp*
ler, oy - - - na - - - şır renk -

A. *mp*
ler, oy - - - na - - - şır renk -

T. *mp*
ler, bü - tün renk - - - - -

B. *mp*
bü - tün renk - - - - -

83

S. *mp*
ler, iş - te - ben, iş - - - - te ben,

A. *p*
ler, iş - te ben, iş - te

T. *p*
ler, iş - - - - te ben, iş - te

B. *mp*
ler, iş - te ben, iş - te ben,

87

S. *f* *p sempre cresc.* *f*
ben ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat, ka -

A. *f* *p sempre cresc.* *f*
ben ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat, ka -

T. *f* *p sempre cresc.* *f*
ben ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat, ka -

B. *f* *p sempre cresc.* *f*
ben ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim, ka - nat, ka -

89

S. nat - lan - dim ben, ka - nat - lan - dim ben, ka -

A. nat, ka - nat - lan - dim ben, ka - nat, ka - nat - lan, ka -

T. nat - lan - dim, ka - nat - lan - dim ben, ka - nat - lan - dim ben,

B. nat - lan - dim ben, ka - nat - - - - lan - dim ben,

91

S. nat - - - lan - dim ben,

A. nat - - - lan - dim ben,

T. ka - nat - - - nat - dim ben,

B. ka - nat - - - lan - - - dim ben,

93

S. *mf sempre decresc.* *mp decresc.*
dağ - - - la - ra, dağ - - - la - ra, dağ - la - ra

A. *mf sempre decresc.* *mp decresc.*
dağ - - - la - ra, dağ - - - la - ra, dağ - la - ra

T. *mf sempre decresc.* *mp decresc.*
dağ - la - ra, dağ - la - ra, dağ - la - ra, dağ - la - ra

B. *mf sempre decresc.* *mp decresc.*
dağ - la - ra, dağ - la - ra, dağ - la - ra, dağ - la - ra

97

S. *p decresc.* *pp*
u - çu - yo - rum, u - çu - yo - rum ben.

A. *p decresc.* *pp*
u - çu - yo - rum, u - çu - yo - rum ben.

T. *p decresc.* *pp*
u - çu - yo - rum, u - çu - yo - rum ben.

B. *p decresc.* *pp*
u - çu - yo - rum, u - çu - yo - rum ben.

Moderato espressivo (poco meno al tempo primo)

102 $\bullet = 120-132$

S. *p* *pp*
Yü - re - ği - mi do - ğa - ya

A. *p* *pp*
Yü - re - ği - mi do - ğa - ya

T. *pp*
Yü - - - - re - - - ği - - - mi

B. *pp*
Yü - - - - re - - - ği - - - mi

108 *f* *sfz* *p*

S. a - ğı - yo - rum sim - sı - cak, u - nu - tul - muş

A. *f* *sfz* *p* > > >
a - ğı - yo - rum sim - sı - cak, u - nu - tul - muş

T. *f* *sfz* *p*
a - ğı - yo - rum sim - sı - cak, u - nu - tul - muş

B. *f* *sfz* *p*
a - ğı - yo - rum sim - sı - cak, u - nu - tul - muş

114

S. *ff* *sfz*
dost - luk - lar sak - li kal - miş sev - gi - ler,

A. *ff* *sfz*
dost - luk - lar sak - li kal - miş sev - gi - ler,

T. *ff* *sfz*
dost - luk - lar sak - li kal - miş sev - gi - ler,

B. *ff* *sfz*
dost - luk - lar sak - li kal - miş sev - gi - ler,

120

S. *pp*
sak - li kal - miş sev - gi - ler, sev - gi - ler,

A. *pp*
sak - li kal - miş sev - gi - ler, sev - gi - ler,

T. *pp*
sak - li kal - miş sev - gi - ler, sev - gi - ler,

B. *pp*
sak - li kal - miş sev - gi - ler, sev - gi - ler,

Allegro vivo (a tempo primo)

126 $\bullet = 132 \dots 144$ *mp*

S. kü - çük bir dün - ya ya - ra - tip da

A. *mp* şöy - le kü - çük bir dün - ya ya - ra - tip da

T. *mp* şöy - le kü - çük bir dün - ya ya - ra - tip ken -

B. *mp* şöy - le kü - çük bir dün - ya ya - ra - tip ken -

133 *f* *p*

S. ken - di - me, bir dün - ya,

A. *f* ken - di - me, bir dün - ya ya - ra - *p*

T. *f* di - me, ya - ra - tip da ya - ra -

B. *f* di - me, ya - ra - tip da, bir dün - ya ya - ra -

139

S. *mp* ba - riş *mf* to - hum - la - ri,

A. *pp* tip da, *mp* ba - riş *mf* to - hum - la -

T. *pp* tip da, *mp* ba - riş *mf* to -

B. *pp* tip da, *mp* ba - riş

145

S. *f* ba - - riş to - - - hum - la - - - ri -

A. *f* ri, ba - - - riş to - - - hum - la - - -

T. *f* hum - la - - ri, ba - - - riş to - - - hum - la -

B. *mf* to - hum - la - ri, *f* ba - - - riş to - - - hum -

ritardando poco a poco -----

149

S. ni top - - - ra - ğa sa - çı - - - yo - rum,

A. ni - ni top - - - ra - ğa sa - çı - - - yo - rum,

T. ni - ni top - - - ra - ğa sa - çı - - - yo -

B. la - - - ni - ni top - - - ra - ğa sa - çı - - -

----- ritardando molto al Andante ----- Andante tranquillo ♩ = 84-96

153

S. ni top - ra -

A. la - ni - ni top - ra -

T. rum, to - hum - la ni top - ra -

B. yo - rum, ba - rış to ni top - ra -

159 *ritardando*

S. *ğ*a sa - çı - yo - rum, ba - rış, ba - rış, ba - rış

A. *ğ*a sa - çı - yo - rum, ba - rış, ba - rış, ba - rış

T. *ğ*a sa - çı - yo - rum, ba - rış, ba - rış, ba - rış

B. *ğ*a sa - çı - yo - rum, ba - rış, ba - rış, ba - rış

163 *ppp*

S. sa - çı - yo - rum. *lungamente*

A. sa - çı - yo - rum. *ppp lungamente*

T. sa - çı - yo - rum. *ppp lungamente*

B. sa - çı - yo - rum. *ppp lungamente*

Nö

045

17.4.1989

GÖZLERİMİN BAHÇESİNDE

a Karma Koro için - a for Mixed Choir & Cappella

Söz: **BEVİN RAHİMİ
EYÜBOĞLU**

Şiir: **ÖZDİL**
(March. 1981 - London)

Misterioso: (♩: 52) **ppp**

Alto

ppp misterioso a dolce *misterioso a dolce* *molto legato*

Göz le-ri min Göz le-ri min Göz le-ri min

Göz le-ri min Göz le-ri min

Soprano
(kitt)

ppp misterioso a dolce *molto legato* *poco a poco cresc.....*

Göz-le-ri min bah-çe-sin-de bu-ram

Alto

poco a poco cresc.... *poco a poco cresc.....*

Göz-le-ri min Göz-le-ri min

min (a) Göz-le-ri min

Ⓜ Akşamcı, çok yumuşak, without any accent, very gentle.

mf *cresc.* *mf*

Soprano
 (m) bu ram - tü ten yol - lar
 (m) bu ram - tü ten yol - lar

Alto
cresc. *mf*
 Gö - le - ri - min Gö -

Bas
mf *dola* *cresc.* *mf*
 tü ten yol - lar
 tü ten yol - lar

dim. *morendo* *ppp* 2

Soprano
 (lar)
 (lar)

Alto
mf (*yari fısıltıyla - half whispering*)
mf (*molto staccato*)
 Gö - le - ri - min çe - me - sin - den
mf (*molto staccato*)
 Gö - le - ri - min çe - me - sin - den

Tenor
 2 *mf* *dola*
 2 *mf* *dola*
 Gö - le - ri - min çe - me - sin - den
 Gö - le - ri - min çe - me - sin

Bas
dim. *morendo* *ppp* 2
 (lar)
 (lar)

Handwritten musical score for a vocal ensemble. The score consists of six staves. The lyrics are: "av-lu-sun da ta-san ha-vuz ha", "ri-min ta-san (n) ta-san ha-vuz". The music features various dynamics including *mf*, *f*, *ff*, *molto*, and *marcato*. There are also performance directions like *rit.* and *ritard.* with arrows indicating tempo changes. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score for a piano accompaniment. It consists of six staves. The score includes dynamic markings such as *molto*, *p*, *dim.*, *morendo*, and *pp*. There are also performance directions like *rit.* and *ritard.* with arrows. The score includes complex rhythmic patterns and articulation marks. The key signature has one sharp (F#).

* (a) çok yavaş, (b) veyh hızlı

mp non espressivo *espresso*

Göa-le-ri-min can e-vi-ne yu-va ku-ran

A
Göa-le (a) Göa-le (a)

T
ri min (n) ri min

B
Göa

morendo

(ran) Gü-ver cin-ler

mf molto stacc. *pp quasi ad. lib. & rapido*

mf molto stacc. *pp quasi ad. lib. & rapido*

P non espressivo

le-ri min Göa-le-ri-min

(Göa) (a) min Göa-le-ri-min

S (3) (4)
 A
 T *Faultless Whisper* *Subito* *ritard.* *mf dolce* *Tutti ad. lib.*
 Göa Je ri min Göa Je ri min ar ka sin da
 B (3) (3)

S (5) (6) 3
 A (5) (6) 3
 T (5) 6 *Tempo II* (♩: 5/8) *mf*
 Göa Je ri min ar ka sin da
 B *Faultless Whisper* *ff* *ritard.* *mf*
 ti - pié , ti - pié , ti - pié , ti - pié .

mf *GRACIOSO* *molto* *f* (2) (3) 2
 ti-pis, ti-pis (4) ge-aen cin-ler
 (da)
 cin cin cin cin cin ...
 cin cin cin cin cin ...
 cin cin cin cin ...

(5) (6) (7) (8)
 (5) (6) (7) (8)
largo *mf* *quasi ad. bb.* 6 7 8
 cin-ler le-ri-min
largo *mf* *quasi ad. bb.* 6 7 8
 cin-ler cin-ler le-ri-min

Tempo III (♩.66) (74)

Tempo III (♩.66) *ppp* *dalle armonie*

Göz-le-ri-min

poco a poco molto *f* 3

poco a poco molto *f* 4

poco a poco molto *f* 3

poco a poco molto *f* 4

poco a poco molto *f* 3

poco a poco molto *f* 4

Göz-le-ri-min

Tempo II (♩.52)

poco a poco molto legato

kub-be-sin-de kub-be-sin-de cin-la

poco a poco molto legato

kub-be-sin-de kub-be-sin-de cin-la

poco a poco molto legato

Göz-le-ri-min kub-be-sin-de kub-be-sin-de cin-la

poco a poco molto legato

Göz-le-ri-min kub-be-sin-de kub-be-sin-de cin-la

poco a poco molto legato

Göz-le-ri-min kub-be-sin-de kub-be-sin-de cin

poco a poco molto legato

Göz-le-ri-min kub-be-sin-de kub-be-sin-de cin

Handwritten musical score for a song, featuring vocal lines (Soprano, Alto, Tenor) and piano accompaniment. The lyrics are in Turkish and include "cam-la-ri na", "ya-ğan yağ-mur yağ", "Göz-le", and "cen-ne-tin-de gü". The score includes dynamic markings like "poco marc." and "quasi ad lib.", and performance instructions like "cam cam cam".

Soprano (S) and Alto (A) parts are marked with *pp* and *molto misterioso*. The Tenor (T) part begins with *pp* and *molto misterioso*, then transitions to *f* and *ad. lib.* with the instruction *Furtivly - Whispers*. The lyrics for the Tenor part are: *Göz-le-ri-min ar-ka-sın-da*. The Bass (B) part is marked *pp* and *molto misterioso* and has the lyrics: *da Göz-le-ri-min ar-ka-sın-da Göz-le-ri-min ar-*

The Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) parts are marked *poco a poco* and *ad. cresc.*. The lyrics for these parts are: *poco a poco ad. cresc. ... A cresc. ...*. The Tenor part includes the instruction *Furtivly - Whispers* and *Tutti: in tempo*. The lyrics for the Tenor part are: *ar-ka-sın*. The Bass (B) part has the lyrics: *ka-sın-da Göz-le-ri-min ar-ka-sın-da Göz-le-*

(A) *risquantigle birlake huzun yuzde olan in tempo - kuzun gecme*
 (B) with (A) cue; *po on to whisper indicated words, immediately (in tempo)*

 uyarı ses, yarı fısıltıyla
 in half voice, half whisper

**
 da ne var?
 da ne var?
 da ne var?

B
 ri-min ar-ka-sın-da Göz-le-ri-min ar-ka-sın-da
 ri-min ar-ka-sın-da Göz-le-ri-min ar-ka-sın-da

ne... ..

B
 ne var ne var ne var
 ne var ne var ne var

*** GLISS
 *** GLISS

trillando
 mordente

ppp
 ppp

Judika
 27th March 1988
 d. v. d. v.

** Çok yavaş gliss. ** gliss. very steady

*** Çok yavaş gliss, ölenek *** Very slow gliss. with mordente

Özge Hakan Özgehan'ca...

Gloria (Everywhere)

for Chanticleer

Kamran Ince
(2005)

The musical score is arranged in four systems, each with three staves. The first system is for Sopranos, the second for Altos, the third for Tenors, and the fourth for Basses. Each system begins with a tempo marking of quarter note = 68 and a dynamic marking of *pp*. A box containing the number '5' is placed above the first staff of each system. The lyrics 'eve - ry - where' are written under the notes in the Alto and Bass parts. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *ppp*, *p*, and *mp*.

©2005 Schott Music Corporation

Gloria (Everywhere)

The musical score is divided into three systems, each containing three staves for voices (Soprano, Alto, Tenor) and piano accompaniment. The first system shows the vocal entries with dynamics *ppp* and *pp*. The second system features vocal entries with lyrics: Soprano 1: "eve - ry - where", Soprano 2: "the a-ro - ma", Alto: "the a-ro - ma", Tenor: "eve - ry - where", and Bass: "the a-ro - ma". Dynamics include *p*, *pp*, *mp*, and *rit.*. The third system continues the vocal parts with dynamics *ppp* and *pp*. Rehearsal marks "10" and tempo markings "rit." and "♩ = 78" are present throughout.

Gloria (Everywhere)

3

15 $\text{♩} = 66$ 20 *ppp* pp

1
S. 2
3

15 $\text{♩} = 66$ 20 *p* *pp* *p* *pp*

1
A. 2
3

15 $\text{♩} = 66$ 20 *ppp* pp

1
T. 2
3

15 $\text{♩} = 66$ 20

1
B. 2
3

of God eve - ry - where eve - ry - where
of God
of God eve - ry -

Detailed description: This page of a musical score for 'Gloria (Everywhere)' contains three systems of music. Each system includes vocal parts and piano accompaniment. The first system features Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.) parts. The second system features Alto (A.) and Tenor (T.) parts with lyrics: 'of God', 'eve - ry - where', and 'eve - ry - where'. The third system features Tenor (T.) and Bass (B.) parts. The piano accompaniment is shown in three staves for each system. Performance markings include dynamics like *ppp* and *pp*, and a tempo marking of $\text{♩} = 66$. Measure numbers 15 and 20 are indicated in boxes. The score is written in treble clef for vocal parts and bass clef for piano parts.

Gloria (Everywhere)

4

25 rit. ♩ = 78 30

1

S. 2

3

1

> pp 25 rit. *p* *mp* *p* ♩ = 78 30

eve - ry - a-ro-ma of God be-gins to ar - rive

A. 2

a-ro-ma of God be-gins to ar - rive

3

p *> pp* *p*

eve - ry - where a-ro-ma of God be-gins to ar - rive

25 rit. ♩ = 78 30

1

T. 2

3

1

25 rit. ♩ = 78 30

1

B. 2

3

Gloria (Everywhere)

5

1
S. 2
3

1
A. 2
3

1
T. 2
3

1
B. 2
3

look - at these peo - ple not
eve - ry - where
look - at these peo - ple not
look - at these peo - ple not

35

35

35

35

p *mf* *pp* *ppp* *p* *mf* *p* *mf* *ppp* *p* *p*

$\text{♩} = 66$ $\text{♩} = 78$

Gloria (Everywhere)

6

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The top staff of each system is for the Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices, with lyrics written below the notes. The middle and bottom staves of each system are for the piano accompaniment. The lyrics for all voices are: "kno-wing their feet from - - - head as they be-gin to a - rive - - - look - at these". The piano accompaniment consists of chords and melodic lines in the right and left hands.

Gloria (Everywhere)

7

40 $\text{♩} = 66$ *mp* 45

1 peo - ple — as they begin to — arrive every soul is seeking his soul —
mp

S. 2 every soul is seeking his soul —

3

40 $\text{♩} = 66$ 45

1 peo - ple — as they begin to — arrive

A. 2

3

40 $\text{♩} = 66$ *p* 45

1 peo - ple — as they begin to — arrive

T. 2 peo - ple — as they begin to — arrive

3

40 $\text{♩} = 66$ 45

1

B. 2

3

Gloria (Everywhere)

8

50

1
2
3

1
S. 2
3

1
2
3

1
A. 2
3

1
2
3

1
T. 2
3

1
2
3

1
B. 2
3

50

50

Detailed description: This page of a musical score for 'Gloria (Everywhere)' contains four systems of music. The first system is for SATB voices, with Soprano 1 (S. 1) and Soprano 2 (S. 2) parts in treble clef and Alto (A.) and Tenor (T.) parts in bass clef. The lyrics are 'eve - ry soul parched - with thirst' and 'eve - ry soul is see - king'. The piano accompaniment (P.) is in bass clef. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The third system continues the vocal parts and piano accompaniment. The fourth system continues the vocal parts and piano accompaniment. Each system has a box with the number '50' in the top right corner. The page number '8' is at the top left, and the page number '206' is at the bottom center.

Gloria (Everywhere)

9

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The first system is for Soprano (S.), the second for Alto (A.), and the third for Tenor (T.) and Bass (B.).

System 1 (Soprano):
Staff 1: Soprano 1 (S. 1) with lyrics "eve - ry soul parched - with ___ thirst".
Staff 2: Soprano 2 (S. 2) with lyrics "eve - ry soul parched - with ___ thirst".
Staff 3: Continuation of the vocal line with lyrics "they've all - heard the voice...".
Tempo: $\text{♩} = 63$. Dynamics: *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). Measure 55 is boxed.

System 2 (Alto):
Staff 1: Alto 1 (A. 1) with lyrics "they've all - heard the voice...".
Staff 2: Alto 2 (A. 2) with lyrics "they've all - heard the voice...".
Staff 3: Continuation of the vocal line with lyrics "they've all - heard the voice...".
Tempo: $\text{♩} = 63$. Dynamics: *mp*. Measure 55 is boxed.

System 3 (Tenor and Bass):
Staff 1: Tenor 1 (T. 1).
Staff 2: Tenor 2 (T. 2).
Staff 3: Bass 1 (B. 1), Bass 2 (B. 2), and Bass 3 (B. 3).
Tempo: $\text{♩} = 63$. Measure 55 is boxed.

Gloria (Everywhere)

10

60 $\text{♩} = 88$ *accel.*..... *rit.*.....
mp *f* *mp*

1 quen-cher of thirst
mp *f* *mp*

2 quen-cher of thirst
mp *f* *mp*

3 they've all heard the voice —

60 $\text{♩} = 88$ *accel.*..... *rit.*.....
mp *f* *mp*

1 quen-cher of thirst
mp *f* *mp*

2 quen-cher of thirst
mp *f* *mp*

3 they've all heard the voice —

60 $\text{♩} = 88$ *accel.*..... *rit.*.....
mp *f* *mp*

1 quen-cher of thirst
mp *f* *mp*

2 quen-cher of thirst
mp *f* *mp*

3 quen-cher of thirst

60 $\text{♩} = 88$ *accel.*..... *rit.*.....
mp *f* *mp*

1 quen-cher of thirst
mp *f* *mp*

2 quen-cher of thirst
mp *f* *mp*

3 quen-cher of thirst

Gloria (Everywhere)

The musical score is for page 11 of "Gloria (Everywhere)". It features six vocal parts: Soprano 1 (S. 1), Soprano 2 (S. 2), Soprano 3 (S. 3), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 72. It begins at measure 65, marked with a box containing the number 65. Performance markings include "accel. rit." above the first measure of each system, and dynamic markings of *f*, *pp*, and *mp*. The lyrics are: "quencher of thirst" for parts 1, 2, 3, A, T, and B; and "every one tastes" for parts A and 3. The Alto (A.) part has a triplet of eighth notes in measure 70. The Bass (B.) part has a triplet of eighth notes in measure 70. The score ends at measure 74.

Gloria (Everywhere)

12

70 rit..... ♩ = 78 75

1

S. 2

3

70 rit..... ♩ = 78 75

1

mp *pp* *pp* *mp* *pp*

tastes ——— tastes the love ——— every one ——— tastes ———

A. 2

3

pp *pp*

tastes the love

tastes the love

70 rit..... ♩ = 78 75

1

pp *pp* *pp* *pp*

tastes the love

T. 2

3

pp *pp*

tastes the love

tastes the love

70 rit..... ♩ = 78 75

1

B. 2

3

Gloria (Everywhere)

13

1 *f* *f* *f*
an - xious to know from

S. 2 *f*
an - xious to know from

3 *f*
an - xious to know from

1 *pp* *pp* *mf*
tastes — tastes the milk —

A. 2 *mp* *pp* *p* *mf*
tastes the milk —

3 *mp* *pp* *p* *mf*
every one — tastes — tastes the milk —

1 *f* *f* *f*
an - xious to know from

T. 2 *f* *f* *f*
tastes the milk — an - xious to know from

3 *f* *f* *f*
tastes the milk —

1 *pp* *mf* *mf*
p *mf*

B. 2 *p* *mf* *mf*
p *mf*

3 *p* *mf* *mf*
p *mf*

Tempo markings: $\text{♩} = 69$, $\text{♩} = 80$, $\text{♩} = 84$. Dynamics: *pp*, *mp*, *f*, *p*, *mf*.

Gloria (Everywhere)

14

Musical score for Gloria (Everywhere), measures 85-90. The score is arranged for six vocal parts: 1, 2, 3 (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked with a quarter note equal to 72 (♩ = 72). The dynamics are marked *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The lyrics are: "where real mother begins to arrive" and "waiting in fever".

Measures 85-90. Dynamics: *p*, *mf*. Tempo: ♩ = 72.

1 where real mother begins to arrive

2 where real mother begins to arrive

3 where real mother begins to arrive

A. 1

A. 2

A. 3

T. 1 where real mother begins to arrive

T. 2 where real mother begins to arrive

T. 3 where real mother begins to arrive

1

2

3

Gloria (Everywhere)

15

95

1
S. 2
3

95

1
A. 2
3

95

1
T. 2
3

95

1
B. 2
3

Gloria (Everywhere)

16

$\text{♩} = 98$ *accel.*..... **100** $\text{♩} = 144$ *mp*
 1 Moslems and Christians and Jews rai - sing their - hands
 2 Moslems and Christians and Jews rai - sing their - hands
 3 Moslems and Christians and Jews rai - sing their -

$\text{♩} = 98$ *accel.*..... **100** $\text{♩} = 144$ *mp*
 1 Moslems and Christians and Jews rai - sing
 A. 2 Moslems and Christians and Jews rai - sing
 3 Moslems and Christians and Jews rai - sing

$\text{♩} = 98$ *accel.*..... **100** $\text{♩} = 144$ *mp*
 1 arrive Moslems and Christians and Jews rai - sing their - hands
 T. 2 Moslems and Christians and Jews rai - sing their - hands
 3 Moslems and Christians and Jews rai - sing their -

$\text{♩} = 98$ *accel.*..... **100** $\text{♩} = 144$ *mp*
 1 Moslems and Christians and Jews rai - - - sing
 B. 2 Moslems and Christians and Jews rai - - - sing
 3 Moslems and Christians and Jews rai - - - sing

Gloria (Everywhere)

105 *rit.* ♩ = 116

1 rai - sing rai - sing sky their chan-ting voice

2 rai - sing rai - sing sky their chan-ting voice

3 hands hands to the sky their chan-ting voice

105 *rit.* ♩ = 116

1 their their hands hands to the sky chan-ting voice

2 their their hands to the sky chan-ting voice

3 their hands to the sky chan-ting voice

105 *rit.* ♩ = 116

1 rai - sing their hands rai-sing to the sky chan-ting voice

2 rai - sing their hands rai-sing to the sky chan-ting voice

3 their hands to the sky chan-ting voice

105 *rit.* ♩ = 116

1 their hands rai - - - sing chan-ting voice

2 their hands rai - - - sing chan-ting voice

3 their hands rai - - - sing chan-ting voice

Gloria (Everywhere)

110 $\text{♩} = 98$ $\text{♩} = 78$ $\text{♩} = 69$ 115

S. 1
- in u - ni-son begins to ar - rive

S. 2
- in u - ni-son begins to ar - rive

S. 3
- in u - ni-son begins to ar - rive

A. 1
- in u - ni-son

A. 2
- in u - ni-son begins to ar - rive

A. 3
- in u - ni-son begins to ar - rive

T. 1
- in u - ni-son begins to ar - rive

T. 2
- in u - ni-son begins to ar - rive

T. 3
- in u - ni-son begins to ar - rive

B. 1
- in u - ni-son begins to ar - rive how hap-py is the one

B. 2
- in u - ni-son begins to ar - rive

B. 3
- in u - ni-son begins to ar - rive

110 $\text{♩} = 98$ $\text{♩} = 78$ $\text{♩} = 69$ 115 *mf*

Gloria (Everywhere)

19

120

1

S. 2

3

120

1

A. 2

3

120

1

T. 2

3

120

1

whose heart's ear hears that special voice as it begins to arrive

B. 2

3

Detailed description: This page of a musical score is for the Gloria (Everywhere) and is numbered 19. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), each with three staves (1, 2, 3). The score is in 4/4 time and begins at measure 120. The Soprano part has a melodic line with a long note in measure 120. The Alto and Tenor parts have similar melodic lines. The Bass part has a more active line with lyrics: "whose heart's ear hears that special voice as it begins to arrive". The piano accompaniment consists of three staves per vocal part, providing harmonic support with sustained chords and moving bass lines.

Gloria (Everywhere)

20

125 $\text{♩} = 108$ *accel.* $\text{♩} = 144$ *f* 130

1 Moslems and Christians and Jews rai - sing their - hands rai - sing

S. 2 Moslems and Christians and Jews rai - sing their - hands rai - sing

3 Moslems and Christians and Jews rai - sing their - hands

125 $\text{♩} = 108$ *accel.* $\text{♩} = 144$ *f* 130

1 Moslems and Christians and Jews rai - sing their

A. 2 Moslems and Christians and Jews rai - sing their

3 Moslems and Christians and Jews rai - sing their

125 $\text{♩} = 108$ *accel.* $\text{♩} = 144$ *f* 130

1 Moslems and Christians and Jews rai - sing their - hands rai - sing

T. 2 Moslems and Christians and Jews rai - sing their - hands rai - sing

3 Moslems and Christians and Jews rai - sing their their -

125 $\text{♩} = 108$ *accel.* $\text{♩} = 144$ *f* 130

1 Moslems and Christians and Jews rai - - - sing their

B. 2 Moslems and Christians and Jews rai - - - sing their

3 Moslems and Christians and Jews rai - - - sing their

Gloria (Everywhere)

135

rit. $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 96$

S.
 1 rai-sing sky their chanting voice in u-ni-son
 2 rai-sing sky their chanting voice in u-ni-son
 3 hands to the sky their chanting voice in u-ni-son

A.
 1 their hands to to the sky chanting voice in u-ni-son
 2 their hands to the sky chanting voice in u-ni-son
 3 hands to the sky chanting voice in u-ni-son

T.
 1 their hands rai-sing to the sky chanting voice in u-ni-son
 2 their hands rai-sing to the sky chanting voice in u-ni-son
 3 hands to the sky chanting voice in u-ni-son

B.
 1 hands rai-sing chanting voice in u-ni-son
 2 hands rai-sing chanting voice in u-ni-son
 3 hands rai-sing chanting voice in u-ni-son

ff $\text{♩} = 120$ 135 $\text{♩} = 96$

Gloria (Everywhere)

22

1 *mp* $\text{♩} = 78$ 140 *p* $\text{♩} = 69$ *p* $\text{♩} = 78$ *accel.....*
 begins to ar - rive clear you ears my friend from all
 2 *mp* $\text{♩} = 78$ 140 *p* $\text{♩} = 69$ *p* $\text{♩} = 78$ *accel.....*
 begins to ar - rive clear you ears my friend from all
 3 *mp* $\text{♩} = 78$ 140 *p* $\text{♩} = 69$ *p* $\text{♩} = 78$ *accel.....*
 begins to ar - rive clear you ears my friend from all
 1 *pp*
 2 *mp* *p* *pp*
 begins to ar - rive
 3 *mp* *p* *pp*
 begins to ar - rive
 1 *mp* $\text{♩} = 78$ 140 *p* $\text{♩} = 69$ *p* $\text{♩} = 78$ *pp* *accel.....*
 begins to ar - rive
 2 *mp* *p* *pp*
 begins to ar - rive
 3 *mp* *p* *pp*
 begins to ar - rive
 1 *mp* $\text{♩} = 78$ 140 *p* $\text{♩} = 69$ *p* $\text{♩} = 78$ *pp* *accel.....*
 begins to ar - rive
 2 *mp* *p* *pp*
 begins to ar - rive
 3 *mp* *p* *pp*
 begins to ar - rive

Gloria (Everywhere)

23

145 $\text{♩} = 90$ mf mf rit. 150 p pp $\text{♩} = 84$

S. 1
im - pu - ri - ty a pol - lu - ted ear can ne - ver hear the sound as it

S. 2
im - pu - ri - ty a pol - lu - ted ear can ne - ver hear the sound as it

S. 3
im - pu - ri - ty a pol - lu - ted ear can ne - ver hear the sound as it

145 $\text{♩} = 90$ p mp rit. 150 p pp $\text{♩} = 84$

A. 1

A. 2

A. 3

145 $\text{♩} = 90$ p mp rit. 150 p pp $\text{♩} = 84$

T. 1

T. 2

T. 3

145 $\text{♩} = 90$ p mp rit. 150 p pp $\text{♩} = 84$

B. 1

B. 2

B. 3

Gloria (Everywhere)

24

rit. 155 ♩ = 63

1 *pp*
be-gins to ar - rive

S. 2 *pp*
be-gins to ar - rive

3 *p* 3
be-gins to ar - rive if your eyes if your

rit. 155 ♩ = 63

1 *p* 3
if your eyes if your

A. 2 *pp*

3 *pp*

rit. 155 ♩ = 63

1 *pp*

T. 2 *pp*

3

rit. 155 ♩ = 63

1

B. 2

3

Gloria (Everywhere)

25

160

1

S. 2

3

eyes are marred with pet - ty with pet - ty

160

1

A. 2

3

eyes are marred with pet - ty with pet - ty

160

1

T. 2

3

pp

160

1

B. 2

3

pp

Gloria (Everywhere)

26

165

1

S. 2

3

vi - sions wash them with tears wash them with tears wash

165

1

A. 2

3

vi - sions wash them with tears wash them with tears wash

165

1

T. 2

3

165

1

B. 2

3

The image displays a musical score for the Gloria (Everywhere) section, page 26. It is divided into four systems, each starting with a measure number '165' in a box. The first system is for Soprano (S.), the second for Alto (A.), the third for Tenor (T.), and the fourth for Bass (B.). Each system contains three staves (1, 2, 3) and includes vocal lines with lyrics. The lyrics are: 'vi - sions wash them with tears wash them with tears wash'. The music features treble clefs for Soprano and Alto, and bass clefs for Tenor and Bass. The Soprano and Alto parts have lyrics under the notes, while the Tenor and Bass parts have rests. The Soprano and Alto parts have a triplet of eighth notes in the first measure of each system. The Tenor and Bass parts have a half note in the first measure of each system.

Gloria (Everywhere)

27

170 rit.....

1

S. 2

3

your — tear — drops — your tear — drops — are hea — lers —

170 rit.....

1

A. 2

3

your — tear — drops — your tear — drops — are hea — lers —

170 rit.....

1

T. 2

3

170 rit.....

1

B. 2

3

Gloria (Everywhere)

28

♩ = 72 175 ♩ = 63 180

1

S. 2

3 *pp* *p* keep si - lence don't rush

1

A. 2 *p* as they be-gin to ar - rive *pp* keep si - lence don't rush

3 *p* as they be-gin to ar - rive *pp*

1

T. 2 *p* keep si - lence don't rush

3 *p* keep si - lence don't rush

1

B. 2

3

♩ = 72 175 ♩ = 63 180

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Gloria (Everywhere)'. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), each with three staves. The score is divided into three measures, with tempo markings of 72, 175, and 63 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: 'keep si - lence don't rush' and 'as they be-gin to ar - rive'. Performance markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). There are also triplets and fermatas indicated. The page number 28 is at the top left, and the page number 226 is at the bottom center.

Gloria (Everywhere)

185

1

S. 2

3

to fi - nish

the fi - ni - sher

185

1

A. 2

3

to fi - nish

your po - em

the fi - ni - sher

your po - em

your po - em

185

1

T. 2

3

to fi - nish

the fi - ni - sher

185

1

B. 2

3

Gloria (Everywhere)

30

190

1

S. 2

3

of the po - em

the cre - a - tor

of the po - em

190

1

A. 2

3

of the po - em

the cre - a - tor

of the po - em

190

1

T. 2

3

of the po - em

the cre - a - tor

of the po - em

190

1

B. 2

3

Detailed description: This page of a musical score for 'Gloria (Everywhere)' contains four systems of vocal parts. Each system is for a different voice type: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). Each system has three staves labeled 1, 2, and 3. The lyrics are: 'of the po - em' and 'the cre - a - tor of the po - em'. The score includes measure markers '190' in boxes above the first staff of each system. The music features various note values, rests, and triplets. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Soprano and Alto parts have a melodic line with some triplets. The Tenor and Bass parts have a more rhythmic accompaniment, also featuring triplets.

Gloria (Everywhere)

31

rit..... ♩ = 72 195 rit..... ♩ = 60 accel.....

1 *mf*

2 *p* *mf*

3 *pp* *p* *mf*

1 *p* *f*

2 *p* *f*

3 *p* *mf*

1 *p* *f*

2 *p* *f*

3 *p* *mf*

1 *pp* *p* *f*

2 *p* *mf*

3 *p* *mf*

1 *p* *mp*

2 *p* *mp*

3 *p*

rit..... ♩ = 72 195 rit..... ♩ = 60 accel.....

* alto 1, 2 and tenor 1 should be out of sync, singing at changing and different speeds (in general following the direction of the tempo) creating an echo effect

* alto 1, 2 and tenor 1 should be out of sync, singing at changing and different speeds (in general following the direction of the tempo) creating an echo effect

* alto 1, 2 and tenor 1 should be out of sync, singing at changing and different speeds (in general following the direction of the tempo) creating an echo effect

will be gin to ar - rive

e - verywhere e - verywhere e - verywhere e - verywhere

e - verywhere e - verywhere e - verywhere e - verywhere

e - verywhere e - verywhere e - verywhere e - verywhere

Gloria (Everywhere)

32

$\text{♩} = 112$ rit. 200 $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 72$

1 pp
 2 p
 3 p

$\text{♩} = 112$ 200 $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 72$

* tenor 1, 2, 3 should be out of sync, singing at slightly different and changing speeds creating an echo effect
 e - very - where e - very - where
 * tenor 1, 2, 3 should be out of sync, singing at slightly different and changing speeds creating an echo effect
 e - very - where e - very - where
 * tenor 1, 2, 3 should be out of sync, singing at slightly different and changing speeds creating an echo effect
 e - very - where e - very - where

$\text{♩} = 112$ 200 $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 72$

1 pp
 2 pp
 3 pp

1 pp
 2 pp
 3 pp

$\text{♩} = 112$ 200 $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 72$

1 pp
 2 pp
 3 pp

Gloria (Everywhere)

205 *rit.*

1

S. 2

3

205 *rit.*

1 *PPP*

A. 2 *PPP*

3 *PPP*

e - very - where e - very - where e - very - where e - very - where

205 *rit.*

1 *PPP*

T. 2 *PPP*

3 *PPP*

205 *rit.*

1

B. 2

3

ÖZGEÇMİŞ

16.01.1986 Tarihinde Ankara' da doğdu. 2008 Yılında Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Opera/Koro Bölümünden mezun oldu. Üniversite eğitimi sürecinde bir çok etkinlikte şan, koro, piyano ve kendi çalışmalarını seslendirmek üzere bir çok konser verdi. Lisans düzeyindeki eğitimi sırasında Orfeon Oda Korosu'nda şef Elnara Kerimova ile bir sene süresince çalışmaları oldu, bir konsere katıldı.

2009-2010 Yılları arası Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestra Şefi Bujor Hoinic ile temel kompozisyon ve orkestrasyon teknikleri üzerine özel olarak çalıştı. Konservatuvar eğitimi sürecinde ilaveten ve özel olarak temel kompozisyon bilgisi üzerine Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Armoni-Kontrpuan ve Solfej Öğr. Gör. İsmail Sezen ile çalışmaları oldu.

İlk profesyonel çalışması 2007' de Ankara Devlet Tiyatrosu için "Mor Gece Mavi Gün" adlı çocuk oyununun müziklerini yazmasıyla oldu. Sonrasında bir dans ve tiyatro topluluğu olan Mavi Sahne için "Nutuk" adlı oyunun müziklerini yazdı.

2011 yılında Şef, Ertuğ Kormaz' ın yönetiminde "Pencereler" adlı kompozisyonu ve orkestra için düzenlemesini yaptığı O. Messiaen' nin Prelude No. 7' si Orkestra Akademik Başkent tarafından seslendirildi.

2012 yılında librettosunu Ankara Devlet Opera ve Balesinin Sahne Müdürü Yrd. Ali Yoleri' nin yazdığı “Aliş ile Maviş” adlı çocuk operasını besteledi. Dünya prömiyeri Samsun Devlet Opera ve Balesi tarafından 9 şubat 2013' te yapıldı.

